

VINCENT PAUL TOCCOLI

F U Z A Ï

*Le Miroir de
l'Absence*

Kagami

no
(Fuzaï no Kagami)

Fuzaï

A M A L T H E E

"Depuis l'origine je suis l'Absence Absolue..."
(Huei-Neng 638-713)

"Comme s'il voyait l'invisible..."
(Nouveau Testament)

-Pouvez-vous assurer que nous nous soyons déjà rencontrés?

-Je suis venu ici il y a soixante ans.

-La mémoire est un miroir à fantômes. Elle montre parfois des objets trop lointains pour être vus, et parfois les fait paraître tout proches.

-Qui sait? Peut-être moi-même n'ai-je jamais existé.

-C'est à chacun de nous d'en décider selon son coeur, *dit l'abbesse.*
en menant le vieillard dans la cour intérieure du monastère, brûlante de
soleil,

et dont les murs n'enferment qu'un merveilleux ciel vide...
(MISHIMA Yukio, Final de 'La mer de la Fertilité').

rien d'abord... le matin
soudain la mer debout qui avance
le matin... plus rien, après

l'eau fermée glisse
comme les carpes de Yoshino
mais l'eau force les portes
et Jizo pleure

l'eau tremble
la peau frémit
et le souffle se tait bientôt

**pour Franck et Raphaël
et en mémoire de Muriel, de Mathhieu, d'Iris,
de Martine et de Gérard**

S O M M A I R E

Introduction

Présentation

PREMIERE PARTIE

LES LEGS DU MYTHE & DE L'HISTOIRE

Première Section

Le Miroir – Le Jardin – Le Masque

Chap.1: *Le Sanctuaire d'ISE : yata-no-kagami (miroir)*

Chap.2: *L'Espace ZEN: de Kamakura à Kyoto: kare-sansui (jardin sec)*

Chap.3: *La Scène NÔ: de Yoshimitsu & Zeami: kamen (masque)*

Deuxième Section

Un génotype religieux /a-religieux

Chap.4: *La matrice autochtone: Le Shintô (? avt EC – 6^{ème} siècle EC*

Chap.5: *La semence sino-indienne: Le Bouddhisme (6^{ème} siècle EC)*

Chap.6: *La fécondation indigène: Le Zen (14^{ème} siècle EC)*

T R A N S I T I O N

TRANFERT D'UN JAPON A L'AUTRE

ou

Le Moment Muromachi /Momoyama (1367-1594)

(Du Pavillon d'Or au Château de Momoyama)

SECONDE PARTIE

LES RESSOURCES PROPRES DE LA 'REFLECTION'

Troisième Section

Shintai (kami)/Niwa (mitate)/Omote (kamen): La Galerie des Glaces

Chap.7: *De l'espace: 'Voir & Donner à Voir'*

Chap.8: *De la perception: 'Le Point de Vue & le Point de Vie'*

Chap.9: *De l'objet : 'Entre Spectacle & Vision'*

Quatrième Section

Le Miroir & l'Absence

Chap.10: *Le Miroir du Kami ou La Possession du Passé*

Chap.11: *Le Miroir du Kamen ou Le Jeu du Présent*

Chap.12: *Le Miroir du Kare Sansui ou Le Don du Futur*

C O N C L U S I O N

LE VOYEUR / VOYANT

ou

Le Théorème Nippon du 'Fascinosum & Tremendum'

- *Bibliographies analytiques*
- *Bibliographie alphabétique*
- *Glossaire*
- *Petite histoire des jardins japonais*

INTRODUCTION

Ryoan-ji, Daitoku-ji, Kyoto

Cette 'affaire' avec Kyoto, le jardin zen et le Japon,- comme, en leur temps, le 'pèlerinage' à Lumbini, avec la statue gréco bouddhiste et Siddhârta, et la « retraite » Sôn à Songgwang sa, avec son ermitage et son kimchi..., - tout est né, je l'ai dit, d'une décision froide : consacrer cette année sabbatique au Bouddhisme dans quelques uns de ses états. Pourtant, immédiatement avant cette dernière 'épreuve', je pris progressivement conscience qu'avec l'archipel nippon, et pour la période que je choisisais (Kamakura/Muromachi : transition entre 14 et 15^{ème} siècle), il s'agirait d'une aventure d'un autre ordre, où la fascination allait certainement devoir jouer un rôle prépondérant, puisque c'est *le seul angle esthétique* qui s'imposait à ma découverte.

La plaine gangétique du Teraï népalais et l'alpe maritime du Cholla coréen ont constitué, certes, plus que le cadre de mes quêtes intellectuelle et expérimentale: leur beauté aussi était incontestable, mais elle relevait du dépouillement, presque de la pauvreté, et de la majesté, presque de la sévérité. Pour Yamato,- que ce fût en automne 96 ou récemment à la fin du printemps 98, dans le Kinki, entre Kyoto, Nara et le Koyasan, ou bien dans le Kiushu, entre Tokyo, Nikko et Kamakura,- j'ai senti puissamment germer, croître et se révéler en moi une 'affection' quasi obsessionnelle pour ce que je découvrais, et qui se transformait,- mal gré que j'en eusse-, en une 'affinité sélective' ! Comme un ensorcellement, à la fois désagréable et troublant, car écartelé entre une répulsion objective pour le mode de vie grégaire, formaliste et centripète, des Japonais,- à mon sens!- et la confirmation permanente d'un goût esthétique, qui, quel que fût le domaine, me ravissait et m'enchantait, tout en m'inquiétant un peu,- zeste que j'estime, quant à moi, nécessaire à l'appréciation du beau. Bien évidemment, je me suis mis, à nouveau, à collecter toute une bibliographie,- entamée à Lumbini, continuée à Paris, à Tokyo et à Nice, et poursuivie à Hong Kong avant mon départ,- pour parvenir à spécifier quelque peu mon propos au milieu de tant d' 'appels' et de tant de 'sirènes'.

Le jardin, le jardin sec, le *kare sansui* s'imposa dès l'abord, et sans hésitation. Celui du *Daisen in*, au *Daitoku-ji*, ou celui du *Ryoan-ji*, dans la parure polychrome et nette de l'automne sec: matinée, fin d'après-midi, je ne m'en lassais pas durant mon séjour chez mes amis Koga, de Takatsuki, près Osaka. Je rentrai à Hong Kong, l'âme lourde d'une mélancolie mêlée de nostalgie qui ne m'a pas quitté depuis lors, encore maintenant où je suis en train d'écrire ces lignes...

*Je hais le mouvement qui déplace les lignes
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris...
(Charles Baudelaire).*

Oui, c'est quelque chose comme cela : 'une beauté' prise sur le vif, et que l'on a suspendue dans une 'epoche merleau-pontyenne' de la vision, 'un point de suspension', comme un 'arrêt sur image'. Un instantané... Le temps continue de passer, mais ce millième de seconde-là ne fait plus partie du comput : il y aura désormais un 'vide' dans le passé, car cet 'instantané' s'est éternisé ! L'œil est rivé maintenant à 'de l'éphémère qui dure' ! J'aurais pu croire que le 'baroque' de Nikko et de Kamakura m'aurait fait oublier les dérisoires arpents de sables et de pierres des cours bouddhistes du Yamato : eh bien il n'en fut rien, et devant ceux-là, c'est ceux-ci que je (re)voyais en surimpression ! C'est mon absence de Kyoto que je contemplais dans les stucs du Tushendo et les parcs de l'Engaku-ji : mon absence 'encadrée' dans les miroirs sans tain de l'antique Miyako de Heian...

Dans les derniers jours de ma retraite coréenne,- quand j'eus acquis la conviction définitive, s'il en était besoin, que je viens d'une autre mer, d'une autre terre et d'un autre ciel : l'espace méditerranéen ! - j'envisageai la suite des événements de cette bienheureuse année sabbatique, et dans le jardin de mon ermitage bienheureux, je '*vis*' quelque chose se mouvoir, certes, mais d'une manière telle qu'elle ne troublait pas l'atmosphère statique, sans être figée, de l'environnement d'un été précoce et presque sans air. *Un masque...: c'était un masque Nô*. Je le vis distinctement. Non pas un masque de dieu ou d'esprit, ou encore d'homme : un simple masque de femme, la bouche bien fendue comme pour parler, et le dessin de sourcils très hauts sur le front...

Votre âme est un paysage choisi
Où vont masques et bergamasques ...

chante encore *Verlaine!*

Dans le jardin zen de mon âme, s'en allaient des masques Nô féminins...Je ne me suis pas demandé longtemps, *pourquoi ce masque en ce jardin* : j'ai senti cette '*présence d'esprit*' comme une clé pour mon essai à venir. Entrer dans le regard nippon de cette époque qui crée à partir d'une doctrine bouddhiste,- *le ch'an devenu zen*,- un art de vivre: de boire le thé, de manier le sabre, d'arranger les fleurs, de jouer de l'éventail, de peindre à l'encre noire... Entrer dans le regard, c'est-à-dire *voir à travers l'oeil du Nô le champ forclos d'une concentration de l'absence* : devenir vision, et ne plus distinguer entre l'organe de la vue, le sens de la vue et la vue elle-même. Disparaître derrière le masque et s'évanouir dans le jardin. Devenir une présence, dont jardin et masque signifient l'absence et la célèbrent si magnifiquement !

La troisième étape,- ou mieux le troisième étage de la fusée,- de mes ruminations, livresques cette fois, se déroula récemment, mais avec le sentiment intime d'un rendez-vous que j'avais pris à mon insu,- à la façon du *haïku* qui vous fait souvenir d'expériences qui n'ont jamais été les vôtres! *La fréquentation d'Anaseki, de Sansom, de Singer et de Mishima (directement et via Yourcenar, pour ce dernier)* ont fini par me dévoiler (apocalypse!) ce que j'avais toujours su, mais que je n'avais jamais remarqué: *le don, par Amaterasu, à son petit-fils, l'Empereur Ninigi*, du joyau, du sabre et du miroir! Un miroir dans un temple Shintô, vide autrement, un miroir qui ne reflète rien, sinon,- quand?- le visage improbable du prêtre ou du fidèle assez original et fou, pour escalader force autels, déshabiller et forcer moult coffres et coffrets et s'aller pencher au-dessus des abysses insondables de la divinité primordiale!

Comment ne pas mettre en rapport - mieux, *en présence* - ni rapprocher dans une *même continuité d'expression*, trois inventions du génie 'numineux' japonais:

- la matérialité du *miroir Shintô*, *sacrement absolu de l'absence/présence de la divinité dans le sanctuaire*, renvoyant potentiellement au prêtre ou au fidèle sa propre image fantasmée, reflétée par le vide immanent de la profondeur sacrée;
- la matérialité du *jardin Zen*, *espace absolu de l'absence/présence du Bouddha à venir (Boddhisattva du futur, Miroku)* dans *l'esprit du méditant*, attelé à la quête immobile de son vrai visage originaire; et
- la matérialité du *masque Nô*,- et du masque Nô féminin,- *médium absolu de l'absence/présence de l'acteur démiurge*, entre l'en deçà et l'au-delà, le passé et le présent, le réel et le songe, *entre la vie et la mort*, dans l'épure essentielle de son apparition indéchiffrable et formidable?

Miroir Shintô – Jardin Zen – Masque Nô: trois lieux géométriques d'une irrépressible nécessité

- de se contempler soi, de s' 'avouer' soi, de se reconnaître soi,...
- dans un univers de beauté troublante et nostalgique,...
- pour se fondre finalement dans la sécurité primordiale de l'utérus universel.

Le Japonais, surtout depuis qu'il s'est laissé contaminer par le bouddhisme,

- regrettera toujours d'être né homme, de dieu (kami) qu'il était et
- ne cessera jamais non plus de faire-comme-si-cela-n'avait-jamais-été,
- tout en goûtant, plus et mieux qu'aucun peuple de l'histoire, - comme s'il lapait une tasse de thé,- la douloureuse et subtile émotion esthétique des débuts et des fins d'existences monochromes.

*En se mouvant à la limite de l'immobilité,
en contemplant l'absence, à la limite de l'aveuglement,
en existant à la limite de cette absence,
le Japonais ne fait que se souvenir,
'à la manière des dieux' (ce que signifie le mot Shintô) que*

*L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux!
(Lamartine)*

Oui, les petits-enfants d'Amaterasu demeurent inconsolables! A jamais...

PRESENTATION

Le thème de Le Miroir de l'Absence ou L'œil Instantané, part d'une intuition: celle du jardin comme miroir réfléchissant, le jardin jouant dans la méditation/contemplation zen, le rôle du masque et des spectateurs dans le théâtre nô. Le nô est, en l'état, lui aussi une production du bouddhisme, tel que les Japonais les ont reçus tous deux, - de l'Asie Centrale et de la Chine via la Corée, - et ada/opté, sous la forme zen que nous connaissons, à/comme leur propre culture, mariée à celle du Shintô, où le miroir tient une place remarquable. Le jardin kare sansui – la scène Nô – le miroir Shintô : quels lieux pour quelles rencontres?

Car il y eut effectivement un lieu, et même une époque, propices à ces rencontres. En lançant la/le mode du thé, découvert par le truchement des Chinois dès le 6^e siècle, mais institué par Eisei, quand il revint du continent vers 1285, après ses études de ch'an (zen), - les moines, les samouraï puis les patriciens de Kamakura et de Kyoto ignoraient qu'ils élaboraient pour les siècles à venir le terreau inépuisable de toute l'esthétique de leurs descendants. Les Ashikaga surtout, de Yoshimitsu à Yoshimisa, - entre Pavillon d'Or (Kinkaku ji) et Pavillon d'Argent (Ginkaku ji) aux confins est et ouest de la capitale impériale - vont mouler en une centaine d'années (de 1367 à 1467, très exactement) les structures mentales, l'inconscient collectif et les relations ordinaires des partenaires sociaux du Yamato, qui, malgré la tourmente d'horreurs et de destructions qui suivront immédiatement, - la Guerre de Onin éclate en 1467 et durera 101 ans, - ne parviendront pas à ramener 'les fils des dieux', - comme se considèrent toujours les Japonais! - à leur simple nébuleuse atavique: le shintô! En effet, si le Japonais est assez souple et perméable pour accueillir, consommer et assimiler les cultures étrangères, ce qu'il sait le mieux faire, c'est les phagocyter: un Japonais est d'abord, ensuite et enfin shintoïste! C'est un kami, fils et petit-fils de kami, et père et grand-père d'autres kamis à venir. Vouloir comprendre le zen, et toutes les voies qui en sortirent (pour ce qui nous touche ici, celles du yaza et celle du nô, - les voies du Satori et de l'Hana), il faut faire le pèlerinage d'Ise, de Nagoya et d'Izumo, du Joyau, du Sabre et du Miroir, des lieux sacrés: montagnes, mers, arbres, lacs, oiseaux, animaux, etc...de toute la nature, des kami dieux et hommes, car avant lui et avec lui, Bouddhisme, Confucianisme et Taoïsme ont connu leur blanchiment, afin de pouvoir scintiller en toute pureté shintoïste au grand soleil d'Amaterasu et de son miroir de huit pieds (ce que signifie yata no kagami).

Voici pourquoi ce fut pour moi à la fois une incontournable obligation et une massive découverte que de me plonger dans le monde de ces dieux aussi introuvables qu'omniprésents, très précisément près du sanctuaire qui conserve le sabre légitime, - l'Atsuta Jingû de Nagoya, - l'un des trois palladia impériaux: dans le merveilleux parc, des coqs vivent en liberté et en toute quiétude, se contentant de précéder l'aube en annonçant chaque jour l'éveil d'Amaterasu, en hérauts du soleil qu'ils sont!

Ainsi, sur la toile de fond des mystérieuses et magiques liturgies sylvestres des sanctuaires préhistoriques et toujours contemporains (jinja), dans la pénombre reposante, fusionnante et envoûtante de la cérémonie et de la voie du thé (chanoyu et sadô), vont naître un nouveau chemin de sainteté sans dieu (satori), et se déployer les rites chamaniques, aussi incompréhensibles que fascinants, d'un théâtre de l'univers onirique (nô). Règne de l'image sans sujet, du reflet sans objet, de la vision du rien et du vide, de la mémoire sans souvenir, et d'un présent sans passé, ou

mieux d'un passé présent (present perfect), car le seul moment compte, et c'est toujours le moment présent...Age du miroir,- comme il y a un âge de la pierre taillée,- où le temps et l'espace, ne distinguant pas encore la troisième dimension, des deux autres, ne savent dans quel sens ni dans quelle direction regarder, renvoyés sans cesse à une quatrième dimension, celle d'un ailleurs où tout et tous se retrouvent: l'Eternelle Absence!

Cet essai se demandera comment vérifier, entre autres,

- si un certain nombre de propriétés du masque, et du masque nô en particulier, peuvent s'appliquer au jardin de méditation zen ;
- si les types de perceptions engendrées par le port du masque d'un côté et la contemplation semi aveugle du jardin de l'autre, relèvent de champs dont il serait possible d'établir un relevé commun ou du moins analogue ;
- si c'est aller trop loin que d'affirmer la présence permanente du miroir dans les expressions culturelles,- conscientes et inconscientes, collectives et individuelles, phylo- et ontogénétiques,- des Nippons de l'antique Yamato comme du Japon d'aujourd'hui, et de supposer alors que la réalité significative du miroir, en tant qu'objet atavique, fait partie intégrante du mode et du monde de représentation symbolique de la psyché nipponne.

Ainsi, en référence aux masques, considérons par exemple:

- leur vivace capacité de régénération: alors que leurs formes, dessins, couleurs ont été très vite arrêtés, fixés et traditionnellement maintenus, leur force d'attraction s'est renouvelée à chaque âge et ils semblent avoir atteint très vite le stade d'auto ressourcement, comme une création 'essentielle', immuable dans le miroir du temps;
- leur fascinante capacité de couvrir, et non pas de révéler, l'inconnaissable et le mystère: en leur présence, c'est ce qu'ils recèlent d'inaccessible à la représentation mentale qui transpire, à la manière d'une exsudation d'atmosphère sensible, comme peut l'être la peur devant l'inattendu, ou encore le réflexe de répugnance à la seule idée d'une araignée ou d'un rat qui approcherait de votre lit, reflétant notre insondable vérité sur nous-mêmes;
- leur naturelle capacité d'instituer une frontière (entre vie et mort, blanc et noir, lumière et obscurité, dedans et dehors, soleil et ténèbres, savoir et ignorance, identité et non identité) sur laquelle on se tient et dont on ne peut qu'imaginer sur quoi elle donne, sans aucune assurance, à moins de passer de l'autre côté de ce miroir sans tain;
- leur multiple capacité sémiotique, paradoxale et inépuisable, alimentée par les inconscients de ceux qui contemplent: méditant devant le jardin ou les yeux fixés sur le masque,- tous deux, jardin et masque, impassibles et se nourrissant des sens à eux attribués, comme 'image sans cesse interrogée par notre image';
- leur chatoyante capacité métaphorique, s'exerçant à la fois sur eux -mêmes (par le 'détour' des formes et des couleurs: paysage sec et esquisse de traits humains) et sur les 'contemplants' par le 'rebondissement boomerang' de leurs projections), à la manière de la troisième dimension de notre reflet;
- leur adroite capacité à éviter toute définition, garante de leur qualité d'effrayante étrangeté, inépuisable et obsessionnelle, comme la fascination narcissique de Dorian Gray devant le tableau miroir de sa détérioration progressive et irrésistible;
- leur irréductible capacité et puissance mythique pour féconder et stratifier les imaginaires depuis des siècles et des siècles, empruntant sans vergogne à toutes les sources 'émettrices de symbolique' du conscient et de l'inconscient, pour maintenir un équilibre nécessairement

instable entre les divers compartiments du réel dans un monde d'impermanence et d'illusion kaléidoscopique;

- leur capacité à fonctionner comme les filtres réfléchissants d'une/des société/s, agents à la fois purificateurs rituels et sacrés (fonction essentielle du miroir shintô), et régénérateurs dans l' 'esprit' du groupe, au sens du 'Wir-Gefühl': le miroir impérial d'Amaterasu comme sacrement de l'unité nationale, déposé à Ise;
- leur paradoxale capacité de présence et d'absence, jouant sur l'impossibilité de prouver/constater l'absence tout autant que la présence de 'celui qui',- derrière le masque comme devant le jardin, figés et immobiles tous les deux- ne voit, pour le mieux, comme au fond des miroirs de Magritte, sa silhouette que de dos;
- leur agglutinante dimension collective : le monastère comme le théâtre rassemblent, le jardin pour tous et chacun, le masque livré aux spectateurs: focalisation sur un même point ou dans un même espace, ceux de la fusion du nous par la galvanoplastie du moi, comme le trou noir du miroir méduse avale tous regards
- leur capacité à générer la mélancolie- grande affect des Japonais (KIMURA Bin, Zwischen Mensch und Mensch, hrsg. u. übers. vom Jap., WGB Darmstadt 1995) CE jardin et CE masque enclosent la sensibilité japonaise dans un univers où une certaine 'tristezza' donne aux choses le goût de la beauté éphémère, parce qu'elle passe, comme les reflets de ce monde miroir aux alouettes!

Ne peut-on pas dire de la même façon que le jardin Zen, le Kare sansui:

- s'auto génère, à travers le temps et le regard semi aveugle de tous ses 'contemplants', comme lieu sacré de l'autre côté invisible des choses;
- enchante plus qu'il n'informe sur la face cachée du 'connais-toi toi-même', comme enclos du mystère de soi;
- s'institue comme horizon limite, librement élu par le chercheur d'une vérité qui dépasse la pensée et les sens, - la vue et la perception;
- n'épuise jamais son sens, dans la contemplation en abîme d'images de soi générant d'autres images de soi...;
- détourne en permanence les accès qui mènent à lui, soit par le vide blanc de son gravier, soit par les pierres élémentaires de sa constitution, en renvoyant toujours à un autre que lui-même;
- désappointe et s'échappe, ne coïncidant jamais avec l'image de soi de la vision inversée;
- active et intensifie les capacités de l'imaginaire et de l'inconscient, comme chaque regard porté l'un après l'autre sur l'image flottante de soi;
- catalyse l'identité visuelle de soi à soi et du groupe à lui-même, comme une mélodie favorite ou un hymne national, le fait de façon sonore;
- joue à cache-cache avec la réalité objective, subjective, rêvée, idéalisée, mais ne restitue jamais l'objective;

- concentre et fonde, comme point de fuite du temps et de l'espace, quantités de lignes perceptives, diffractées ordinairement dans la vision panoramique ordinaire;
- engendre la longueur du spectacle précédant, puis, par le spectacle présent, celle du spectacle à venir, éternel retour circonscrit à ses seuls confins?

La tâche est immense, mais surtout subtile, et demande d'être différenciée avec précision. Nous investiguerons en deux vagues, de part et d'autre d'une transition.

- Le Yamato et le Japon ont hérité du Mythe et de l'Histoire, mais le Mythe, ici, n'a jamais cédé le pas devant toutes les périodes historiques, tellement il est ancré indéfiniment dans le cortex cérébral des habitants de ces îles: que ce soit dans les impressionnants sanctuaires shintô d'Ise et d'Izumo, dans les 1598 temples bouddhistes de la seule Kyoto ou sur les scènes du nô traditionnel, les anciens mythes, s'emparant des vicissitudes historiques, mêlent la légende à la vie, l'épopée au quotidien, associés dans le grand et éternel spectacle nippon. Quelles sont donc ces sources, dont les profondeurs se perdent dans la pré- et la protohistoire (shinto) de l'archipel, et les résurgences se mélangent aux importations chinoises du Bouddhisme et du Zen, aux 6^e et 13^e siècles?
- Une période très précisément délimitée semble avoir cristallisé, dans le temps et dans l'espace, le processus d'assimilation originale qui donnera naissance à la sensibilité autochtone nipponne que nous connaissons de nos jours: il s'agit du règne shogunal des Ashikaga, de 1338 à 1473, mais plus spécialement pour notre propos, de la période qui va des shoguns Yoshimitsu à Yoshisama, de 1367 à 1467: parce qu'il nous apparaît que ce fut le lieu géométrique de l'enjeu culturel de toute cette civilisation dite du Moyen Age, aux allures de Renaissance toscane, Ashikaga et Kyoto précédant à peine Médicis et Florence.
- Alors pourront se poser toutes les interrogations touchant l'essence même de cette révolution esthétique: la perception des choses, non seulement au sens métaphorique du terme, mais aussi et d'abord dans ses manifestations physiques que sont les réalités du miroir, du jardin et du masque, tous supports, moyens et clés de la vue et de la vision, de l'espace et du temps de la perception, des modalités inédites de la considération du monde, de l'univers et de ce qui le fonde et/ou le dépasse, mediums de tous les au-delà et en deçà de ce qui se voit et ne se voit pas. La 'réflexion' comme adjuvant de la réflexion sur 'le voir et le donner à voir', 'les points de vue et de vie' et 'les illusions de la vision et du songe'.
- A quoi/qui, renvoient 'tous ces jeux de glaces' d'Amaterasu (la déesse du Soleil), de Zeami et de Soami (le père et le fils, fondateurs du nô)? N'y a-t-il pas là quelque chose qui à la fois fascine et effraye, comme la monumentalité pharaonique, la plastique hellénique, l'impénétrabilité précolombienne, et l'insoutenable légèreté du gothique...Entre autres...

Notre itinéraire imprimé manquera de l'impression en direct des atmosphères naturelles et artistiques de tous les patrimoines évoqués. La traversée l'archipel du Soleil Levant se mérite et se paye à grands coûts/coups d'énergie physique et de fluidités monétaires! C'est bien le plus grand paradoxe d'une civilisation qui proclame son amour de la simplicité du wabi/sabi, et se/vous ruine à le pratiquer! Mais tout cela est si beau...

Première Partie

LES LEGS DU MYTHE ET DE L'HISTOIRE

Les mythes fondateurs du Yamato, - Kokiji, Nihonji et Kogoshûi, - se sont constitués entre les 7^e et 8^e siècles EC (Ère Chrétienne), en réaction contre la poussée et l'influence de la pénétration chinoise et bouddhiste à Nara puis à Heian/Kyoto: ils mêlent théo-, anthropo- et cosmogonies pour établir l'ancienneté du pays, de sa vision du monde et de la nation nipponne, depuis la Déesse du Soleil Amaterasu et son petit-fils Ninigi (héritier des trois emblèmes de la légitimité du pouvoir que sont le sabre, le joyau et la miroir), jusqu'au premier empereur Jimmu Tennô (6^e siècle EC). L'empereur est ainsi déclaré être kami dieu, fils de Dieu (Kami no ko), et le culte ne fait qu'un avec l'Etat (théo-anthropocratie), sur le 'Pays des Roseaux', fertile en riz, reçu en héritage: les kami dieux viennent donc vivre sur cette terre, avec et comme les hommes qui sont leurs images, - reflétées dans le grand Kagami (miroir) d'Ise, - et qui à leur tour vivent désormais 'kami nagara no michi', à la manière des kami dieux: cela s'appelle 'La Voie des kami Dieux', le Shintô, où se mêlent les kami dieux de la terre et du ciel: les Nippons sont les enfants de l'empereur, comme l'empereur est lui-même le descendant direct d'Amaterasu, par le petit-fils de cette dernière, Ninigi.

En obligeant les habitants du pays Yamato à préciser leur identité culturelle, politique et idéologique, le Bouddhisme chinois du 6^e siècle les pourvoira en même temps d'instruments linguistiques et exemplaires pour ce faire: l'écriture pictographique, la catégorisation théologique très sophistiquée d'une religion indienne, - déjà bien assimilée aux taoïsme et confucianisme - ainsi que les applications multiples d'une haute civilisation, celle des T'ang, dont la capitale Ch'ang An, deviendra la référence, tant urbanistique qu'artistique: Nara d'abord, Heian/Kyoto ensuite reproduiront des modèles de civilisation, venant de bien plus loin que le cœur de l'Empire du Milieu, par les Routes de la Soie, dont le Shoso-in de Nara recèle en son musée les trésors les plus éclectiques et les plus excellents. Ainsi, très vite, une continuité d'influence commerciale et politique, culturelle et 'religieuse' s'établira et se consolidera depuis la Méditerranée jusqu'au Pacifique. Le pèlerinage chez l'Amaterasu d'Ise et d'Izumo, à travers la forêt de Jingû aux vertigineux zelkova et cyprès centenaires, et celle de Shinji aux pins géants, n'aura très vite plus rien à envier à celui de l'Apollon du Cap Sounion et de la pente de Delphes, sur l'éperon aride et dans la chênaie géante, tous deux face à la mer proche ou plus lointaine: mais avec la seule différence que le pays et les habitants du Yamato (d'alors et du Japon d'aujourd'hui) surent toujours détourner au profit de leur irréductible originalité primordiale, toutes les importations, d'où qu'elles vinssent et quelles qu'elles fussent.

C'est sur cette base et ces présupposés mythico historiques que le Yamato, sino bouddhisé désormais, se développera, d'abord très vite de Nara en Heian (3^e - 4^e siècles), puis au travers de conflits féodaux et de guerres civiles aussi meurtrières que confuses, entre Heian/Kyoto la courtoise, et Kamakura la samouraï, pour revenir enfin à Kyoto l'impériale, entre les 7^e et 13^e siècles, à la saison des invasions mongoles, suivies, pour ce qui nous intéresse ici, par la seconde vague bouddhiste: celle du Zen, qui avait voyagé lui aussi, au 7^e siècle, de l'Inde à Ch'ang An, par Canton et le Sud du Yang Tze. La Dhyâna indienne, devenue Ch'ana, puis Chan chinois, sera importée par les moines (Eisei surtout, fin du 12^e siècle), partis étudier à Ch'ang An, et revenus à

Kamakura, haut lieu, à l'époque, de la 'civilisation' samouraï, depuis la généralisation de la guerre civile et des conflits entre empereurs et shoguns.

Désormais, trois éléments vont déterminer durablement les chemins de la culture nippone pour les siècles à venir. Au-delà des arts dits martiaux (bushido, kyudo, kendo etc...), que développeront, 'naturellement' pourrait-on dire, - les Samouraï, étrangement interpellés par les techniques fondamentales, mentalo-physiques, du Zen, les moines et les courtisans de Kamakura, puis de Kyoto/Muromachi,

- par l'institution et le quasi culte de la cérémonie du thé (chanoyu / sa-dô), élevée au rang de pratique sociale génératrice de toute l'esthétique nippone, et
- sur l'humus toujours fertile du Shintô immémorial et ancestral,
- sèmeront les graines du Zen, dont les fleurs multiples donneront les fruits exquis que seront, entre autres, deux voies artistiques nouvelles:

- le théâtre Nô,

héritier de toute la dramaturgie,- liturgico-chamanique,- du culte traditionnel célébré dans et devant les sanctuaires et

- le jardin sec (kare sansui), synthèse
- de la fascination pour la nature, prisée autant par les Chinois que les Nippons,
- de l'art de la suggestion esthétique,- propre aux deux sensibilités émotives- (révélée par la peinture monochromatique à l'encre noire des Song su Sud), et
- de la visualisation 'philosophique' minimale de la 'doctrine' bouddhisto-taoïste du Zen, comme réaction conservatrice, en regard de l'hyper développement confucéo-intellectualiste dans lequel le Bouddhisme chinois était tombé: retour à la méditation 'pure et dure', soit disant transmise directement d'esprit à esprit, au fidèle Kassappa, par Sakyamuni, le Bouddha lui-même.

Une pensée aura été façonnée, qui se développera dans le sens d'une non rationalité, du moins hors des standards occidentaux de la rationalité: NAKAMURA catalogue les six tendances suivantes: (NAKAMURA 1967 : XX):

- 'indifférence pour la logique;
- manque d'intérêt pour le formalisme;
- tendances intuitives et émotives;
- tendance à éviter les idées complexes;
- amour pour les expressions symboliques simples;
- manque de connaissance regardant l'ordre objectif des choses.'

Avec, en prime, une persistance du chamanisme.

Ce qui a été semé en des temps très anciens, croîtra autour des trois tuteurs du sentiment esthétique, de l'approche intuitive et émotionnelle de l'existence et de la méfiance pour la logique et l'analyse, remarque le grand SANSOM: (SANSOM 1978 : V)

'...la part importante que le sentiment esthétique représente dans la vie japonaise; cette conscience instinctive du beau:

- leur inclination à trouver la beauté dans les petites choses,
- leur appréciation immédiate de la forme et de la couleur,
- leur sens de l'élégance simple...

Bref un état où la frugalité n'est pas l'ennemi du plaisir.

...l'attitude caractéristique des Japonais envers les questions morales ou philosophiques, leur approche intuitive, émotionnelle et leur méfiance de la logique et de l'analyse: il est vrai que la quintessence de la pensée japonaise est à trouver dans le Bouddhisme zen, dont les doctrines sont proprement inexprimables et incommunicables!'

Et de citer à titre de preuve N.G.Munro (Prehistoric Japan, 5):' Leur poterie primitive se hasarde dans de généreuses conceptions de forme et de décoration probablement insurpassées nulle part et jamais ailleurs...le talent artistique du Japon ultérieur était enraciné dans le passé historique."

Cette pensée peut se caractériser aujourd'hui par les cinq traits suivants: (DCJ 1994 : 394)

- 'pensée non linéaire et multiple,
- savoir de la mesure et des limites,
- faiblesse de la transcendance,
- vitalisme et positivisme,
- un certain postmodernisme.'

Et en fin observateur de son pays, OSHIMA le poursuit dans les trois courants selon lesquels dérive à son sens la société japonaise: (OSHIMA 1990 : 47-49)

'La pensée japonaise tend vers un modèle de société primitive, et non vers le modèle des sociétés civilisées. Et ce en trois courants :

- le produit du mouvement de structuration; il crée deux pôles opposés parmi les éléments d'essence différente, et les synthétise dans un même système de signes parallèles (le shintô bouddhisme) : c'est le plus fidèle à la tradition antique de pensée mythique.
- Le produit d'un mouvement d'historisation: il oriente à nouveau les éléments d'essence différente d'une situation de confrontation vers la contradiction et les organise en un système figé de concepts (période de grands changements politiques: restauration des Meiji).
- La défense de la pensée mythique: à la fois historique et réactionnaire (lorsque la pensée mythique est confrontée à une crise politique ou idéologique.)

Cette manière de pensée,- comme il y a des manières de table,- prend résolument en charge 'tout ce qui apparaît', par la lunette directe d'une espèce de phénoménalisme pragmatique et empirique: NAKAMURA, le spécialiste des modes de penser asiatiques, donne comme exemples: (NAKAMURA 1967 : XX)

- 'le monde phénoménal comme Absolu ;
- l'ici-bas': immanence;
- l'acceptation des dispositions naturelles de l'homme, tel qu'il est;
- l'importance de l'amour pour les êtres humains;
- l'esprit de tolérance;
- la multiplicité culturelle (superposition et faiblesse de l'esprit critique)'.

La langue elle-même paraît y contribuer, puisqu'elle permet d'exprimer l'expérience humaine sous une forme immédiate et synthétique, ce qui d'après MOORE ne laisse pas de creuser d'autant plus la dichotomie naturelle de l'esprit nippon: (MOORE 1976: 110,115) 'Une caractéristique de la langue japonaise est de permettre d'exprimer son expérience dans une forme immédiate et synthétique....Shintô et Bouddhisme concentrent leur objectif premier dans le domaine de l'expérience immédiate. Le rôle du religieux au Japon est d'apprendre aux gens comment assumer les situations qui les entourent. Si l'état mental est ajusté correctement, sa saisie de la situation sera équilibrée et les conflits du désir ne se manifesteront pas. Ainsi, le trait radicalement empirique de la culture japonaise semble bien être le facteur de base des religions japonaises. La nature particulière des religions japonaises a entraîné deux traits culturels caractéristiques:

- l'un consiste à établir une nette séparation dans le domaine des activités entre le système religieux et le système éthique;
- l'autre est d'établir une relation étroite entre la valeur religieuse et la valeur esthétique'.

L'esthétique précisément, trait naturel lui aussi, qui a très précisément su apprécier l'activité zen et se laisser quasi entièrement modeler par ses conditions d'exercice: (MOORE 1976 : 117): 'Si nous considérons la valeur esthétique, nous trouvons que l'attitude générale des artistes japonais reflète elle aussi le trait empirique de base de la culture japonaise. Ils pensent que l'esprit de l'artiste doit être calme et tranquille. Un miroir poli peut refléter les choses telles qu'elles sont. Seulement quand l'esprit de l'artiste est aussi calme que la surface d'un miroir, la nature réelle de l'objet extérieur peut être perçue.'

Dans l'esprit de l'artiste, il ne peut exister rien d'autre que l'exacte image de l'objet. En ce sens, l'esprit de l'artiste doit devenir un avec l'objet. Pour y atteindre, l'artiste doit pratiquer l'entraînement mental tout en exerçant la technique de son art. 'C'est ce qui explique pourquoi tant d'artistes pratiquent les techniques du zen. Et aussi pourquoi tant de moines zen deviennent des maîtres de l'art.'

De façon plus précise, parcourons trois lieux symboliques de ces legs des mythes et de l'histoire: le miroir originaire, le jardin illuminé et le masque magique.

Première Section

Le Miroir – Le Jardin – Le Masque

Le miroir que les kamis tendent à Amaterasu,- retirée au fond de la caverne, pour fuir la conduite inqualifiable de Sasonoo, son demi-frère impénitent - lui est présenté à l'entrée même de sa retraite : donc à la frontière entre l'arcane de sa disparition et l'espace ouvert où tous les autres kamis ont mené une danse effrénée et érotique (l'un/e d'entre eux/elles surtout, qui joua les danseurs/ses nues) pour attirer son attention et la forcer finalement à réapparaître. Le royaume des ténèbres, dans lequel elle avait cherché refuge, n'était pas/n'avait jamais été sombre pour elle, puisque étant la déesse solaire par excellence, son éclat éclairait la nuit de la caverne ; c'est l'extérieur, le monde et la nature qui s'étaient soudain retrouvés plongés dans l'obscurité, puisque elle-même s'en était retirée! En plongeant son regard dans le miroir, la déesse voit une image de lumière, sa lumière,- donc son visage lui-même- qui éclaire

- et derrière elle, par 'réflexion', la caverne qu'elle vient de quitter;
- et devant elle, à nouveau, le monde des kamis, re-balayé par les rayons éclatants de sa face et de sa splendeur.

La disposition même des lieux - espace ouvert (le terre-plein); espace secret/sacré (l'arcane,- le futur oku no in, le petit oratoire au fond de la montagne); espace frontière (miroir),- régule les champs de l'échange : voir/ne pas voir la lumière, entendez le visage d'Amaterasu dans le miroir. (Remarquons que le grand sanctuaire d'Ise,- le Naikû Jingû, le sanctuaire dit 'intérieur',- est en fait constitué de deux halls: le Shôden et le Kodenchi, côte à côte et mur commun (comme un shime nawa, corde de démarcation entre sacré et profane). Le Kodenchi est vide, seul le Shôden,- avec son shin no mihashira (poteau planté tout seul, comme témoin de la fondation du 'monde')- est plein de la présence fondatrice du Yata no kagami, le fameux Miroir: Alternance de la présence / absence de la déesse, passage de la caverne à la scène du monde, avec le miroir entre deux, pour réfléchir le soleil, la lumière, la vie!

En faisant don à Ninigi de ce même miroir,- comme emblème le légitimant en tant que 'kami du ciel descendu sur terre',- c'est son propre visage (sa vie, la lumière, le soleil) contenu dans ce miroir qu'Amaterasu lui confie: si bien que Ninigi l'empereur,- le premier- et par voie d'engendrement théo-anthropogonique, tous les Nippons à leur tour, bref, chacun qui se penchera sur le miroir

- non seulement s'y contempera lui-même dans l'image et sous les traits d'Amaterasu, dont le reflet éclairera le monde derrière lui;
- mais encore, reflétant l'éclat même de la déesse, son propre visage éclairera devant lui, le monde sur lequel il posera les yeux.

Ainsi, ISE, qui contient le dépôt sacré du miroir original, est par excellence ce lieu de la double migration des kamis de et entre la terre et du ciel, de l'échange entre LA déesse Amaterasu et l'Empereur des Nippons (le saisei itchi = l'union de politique et du 'religieux'), descendants du primordial Ninigi, petit-fils de la Déesse.

Personne n'a jamais vu le miroir, (enveloppé dans ses la/inges successifs depuis qu'il y aurait été déposé, (et transplanté de vingt ans en vingt ans, quand le Shoden est détruit rituellement et qu'un Shoden neuf est élevé, renouvelant ainsi symboliquement et matériellement le jeu de la Présence /Absence de la Déesse); personne ne peut plus désormais plonger ses yeux dans le vide de son

espace: un vide à la fois très ancien et très présent, qui célèbre l'origine sans origine et l'ancestral avenir du présent. Une fois pour toutes.

Comme le souligne MARTIN, la configuration même du miroir le prédestinait à une telle utilisation, et comme substitut du soleil et comme sacrement de sa présence: (MARTIN 1927 : 15): « Le miroir par sa forme ronde et son éclat rayonnant, surtout quand il est exposé aux feux du soleil, était prédestiné à devenir le symbole de la déesse Amaterasu. Il n'est pas seulement un symbole; les textes sont unanimes à dire qu'il est la déesse elle-même, celle-ci y ayant été incorporée à la suite d'une invite irrésistible. A l'origine, le miroir ne servit que pour le culte de la seule Amaterasu, plus tard il devait être utilisé pour celui de tout l'autre kami. Il est le symbole de la présence matérielle de ces kamis, leur esprit ayant été incorporé dans la substance métallique. Suivant la théorie encore en vigueur, il est qualifié de shintai, corps divin. Lorsque Amaterasu envoya Ninigi-no-mikoto régir le Japon, ...en lui remettant le miroir, elle aurait prononcé ces paroles : Chaque fois que tu regarderas ce miroir, c'est comme si tu me voyais moi-même. Tu partageras avec lui ta maison et ta chambre...Considère-le comme mon âme: sacrifie devant lui comme si tu sacrifiais devant ma face! »

Et sa fabrication, comme son homologie avec l'étoile, en font à la fois le fétiche de la maison impériale d'abord, et de chaque nippon en particulier ensuite, comme participant au l/numineux destin national ; ainsi qu'un talisman contre la peur de l'éclipse régulière du soleil, dont la 'perte' équivaldrait à la disparition du pays Wa: (REVON/SCRIBNER'S : 803): « Le miroir fut manufacturé sous la conduite des dieux Amatsumara (les Cyclopes de la mythologie japonaise, n'ayant aussi qu'un seul œil, et dont le nom signifie : coelestis penis, ce qui ne cache rien du culte phallique auquel ils renvoient) et Ishikoridome (l'ancêtre mythologique des fabricants de miroirs (dont le nom obscur peut signifier: tailleur de pierre)... Ce 'miroir de huit pieds' (ya-ta-kagami) est encore un moyen de rappeler l'étoile, dont il imite la forme et l'éclat, comme d'autres 'miroirs du soleil'...C'est donc un cas de talisman primitif, qui se transformera en grand fétiche national...Ainsi le mythe de l'éclipse est le point central vers lequel convergent tous les chemins du Shintô, et il n'est besoin que de partir de ce centre, pour voir partir dans toutes les directions, non seulement les rites essentiels du culte, mis aussi des branches qui terminent en pratiques secondaires ». Remarquons au passage à la fois la présence des Cyclopes, dont l'oeil unique est encore une symbolisation de cet 'oeil de bœuf' qu'est la miroir (par lequel tout un tableau peut être englouti dans la profondeur: voir la peinture hollandaise intimiste, celle de Vermeer, par exemple), ainsi que leur appellation/fonction de 'pénis divins', éléments mâles (dans cette ascendance femelle d'Amaterasu), fécondant 'la pierre' des 'tailleurs', des tailleuses en fait d'après le genre: Ishi, la pierre, étant vouée à un culte tel, que le Shintô prévoit un châtiment explicite pour ceux qui les maltraitent, et apparaissant de façon éminente dans les jardins de pierres de Muromachi.

Le meilleur exemple de l'usage du miroir/sacrement à l'époque Ashikaga peut s'imaginer à la lecture d'un extrait de Nô, dû à un auteur inconnu, et qui tourne, si l'on peut dire, autour du miroir, présence/absence d'une mère morte trop tôt. La pièce s'intitule 'Matsuyama, La Montagne des Pins': (PERI 1944 : 396-396)

1^{ère} PARTIE:

Un miroir au milieu de la scène

Le waki (deutéragoniste) a perdu sa femme, qui avant de mourir a remis un miroir à sa fille, en lui disant: 'C'est un souvenir où ta mère laisse son image; quand tu me regretteras, regarde-le!'

La fille : Alors un jour, je l'ai regardé; le visage de ma mère m'y est apparu avec un air de jeunesse!

Le chœur chante : 'Elle a laissé sa jeunesse' dans le miroir...

Le waki : Comment donc ta mère défunte apparaîtrait-elle réfléchie en ce miroir?...Je veux m'approcher et regarder ce miroir...L'image de ta mère n'est pas le moins du monde réfléchie en ce miroir!

La fille : Peut-être ne regardez-vous pas assez attentivement! (Debout devant le miroir, elle pleure!)

Le chœur : D'en bas peu à peu une fumée monte sur le miroir!

Le waki : Elle voit sa propre image réfléchie dans le miroir, et elle dit que c'est celle de sa mère!

La fille : Confondre une pure image...

Le waki : Ah: quelle illusion!

Le waki quitte la scène par le kagami no ma (= la loge du miroir!)

2nde PARTIE :

Apparition de l'esprit de la mère, qui s'arrête au milieu du pont, entre la loge du miroir et l'espace scénique proprement dit (à l'inter monde): il porte un masque de femme encore jeune.

La mère : L'enfant à ses parents doit ressembler, songe-t-elle, et quand elle me regrette, elle regarde le miroir.

Le choeur: C'est le clair miroir où la fille des Han s'orne de fard...Un miroir fut brisé (miroir brisé ou rupture du miroir = brisure du lien conjugal, ici à cause de la mort)...Nous ne nous reverrons plus.....Seule, du miroir resté en souvenir, à travers ses larmes, elle contemplait l'éclat... Ah! Elle se change en l'éclat qui manquait au miroir, et celui-ci se retrouve tel qu'il était autrefois (= les époux sont merveilleusement réunis à nouveau)...Le voilà bien, le miroir, capable de donner de l'éclat au nom d'une femme vertueuse...

Le shite (protagoniste) sort brusquement du kagami no ma (de la loge au miroir, donc!), portant un masque de démon.

Le chœur : Ton âme a fui la voie ténébreuse. Ce vêtement vide, du miroir de Hari (= des enfers bouddhiques) devant la face claire, il le traîne...

Le shite : Quel est ce prodige?

Le Chœur : Il regarde de tous ses yeux l'âme réfléchie en ce miroir...:c'est l'image d'un bodhisattva assis sur un lotus (bouddha de compassion), qu'il voit...

Fleurs...Musique...'

On peut ne pas concevoir l'intérêt de l'intrigue, à cause de l'univers mental qui la crée et dans lequel elle évolue: elle est d'ailleurs toujours réduite, et même parfois jusqu'à l'inexistence. La démonstration, ici, porte sur l'exploitation du miroir, de cet objet sacrement de présence, dans l'absence même qu'il donne à voir.

Passons au jardin...

Le jardin zen, en tant que jardin, relève de la tradition multi centenaire de l'art paysager de l'Extrême Orient, et il a toujours revêtu une dimension symbolique et mystique: (HOOVER 1977: 85-100) « Le jardin extrême-oriental a une très longue histoire qui plonge dans la légende de dieux ilotes, remorqués au continent par les premiers empereurs de Chine, dans d'autres jardins remplis de grues et de tortues de pierre. Après les Han, ce fut au tour des Six Dynasties, qui, entre Bouddhisme naissant et Taoïsme régnant, entretenaient le sentiment de la nature, ainsi que les savants, celui des Montagnes Saintes, surtout celles du Shandong, patrie de Confucius (le Taishan, par ex.). Les T'ang tournèrent vers la religion cet intérêt pour la nature, comme incarnation de la liberté de l'esprit, que les jardins devaient représenter dorénavant. En arrivant au Japon, au 6^e siècle, ces idées trouvèrent un écho dans la tradition Shintô, qui n'avait jamais eu l'idée pourtant de consacrer à la méditation des espaces de nature qu'on vouait au divertissement. La rage prit l'aristocratie de Kyoto/Heian, d'imiter les Chinois. Mais c'est après le 10^e siècle qu'on put voir les jardins les plus sophistiqués, que les Japonais, à l'époque coupés commercialement de la Chine, se mirent à concevoir et à développer par eux-mêmes: au point que ces jardins devinrent même un emblème du pouvoir, à Kamakura, par exemple, ainsi qu'un élément absolu de l'establishment bouddhiste. C'est l'avènement du Zen au Japon qui rendit les jardins délibérément symboliques de la quête de l'homme pour se comprendre lui-même: quelque rangée de pierres et d'arbres, du sable, de l'eau; d'abord copies japonaises des jardins chinois Song, plus tard des peintures de paysages Song monochromes. Dans ces jardins 'peintures de

paysages', les artistes Zen 'capturaient' leur révérence pour la nature, qui était pour eux la pierre angulaire de la philosophie Zen. On peut y voir la première reconnaissance explicite/implicite du mysticisme de la nature du mouvement Zen: car c'est à ce moment même que le Zen débarqua au Japon, moment où l'on établissait un lien entre jardin et religion. Les jardins devinrent solennels, et au fur et à mesure que s'imposait le Zen, de plus en plus symboliques des idées religieuses: ils reflétaient en fait cette attitude révérencieuse des Taoïstes et des Bouddhistes Ch'an envers le monde de la nature, l'influence de la composition étant due aux peintures à l'encre monochrome de la période Song.

Primitivement, pour le jardin japonais proprement dit, c'est encore aux aubes du Shintô qu'il faut remonter pour en découvrir la paternité et la signification profonde: en fait sa relation vitale au monde des kami: (BERQUE 1986 : 77-80) « Dans son état le plus primitif, le jardin japonais se confond avec la pièce de terrain sacrée, simplement jonchée de pierres et délimitée par une corde, que l'on peut voir dans certains sanctuaires comme celui d'Ise, et qui manifeste le lieu même de la Visitation des dieux. Le mot 'niwa' désigne en effet à l'origine un simple terrain plan, où l'homme pratique diverses activités profanes et sacrées.

- De la filiation profane relève le sens actuel de 'cour (de ferme)', dont une partie peut être couverte, et se confondre alors avec la pièce appelée 'doma'.
- Le jardin proprement dit relève de la filiation sacrée: c'est la cour ou l'esplanade où l'on accomplit des rites, qui, à l'origine, unissent religion et gouvernement dans la 'chose festive'.
- Cette forme initiale s'est perpétuée dans le jardin sud du Gosho, à Kyoto: un terrain uni, recouvert de gravier blanc soigneusement ratissé. »

Le jardin zen, qui deviendra l'une des créations les plus originales des zenistes de Muromachi, - sinon la plus originale,- s'est d'abord contenté d'occuper l'espace vide qui entourait les petites villas particulières de ce quartier de Heian/Kyoto où s'établirent samourais et moines émigrés de Kamakura, dès l'accession au pouvoir des Ashikaga (1138): espaces très réduits, entourés de petites murettes, donnant sur d'autres jardins, avec les montagnes du Hieizan comme toile de fond. Le Zeitgeist était aux beaux-arts (surtout, avons-nous dit, la peinture monochrome minimaliste à l'encre noire des Song); l'idéologie bouddhiste médiévale ruminait un néo-taoïsme d'ordre radical et de caustique simplicité; la méditation était à l'ordre du jour, avec enthousiasme et succès, côté cour comme côté temple. Et puis un jour le génie, combinant comme d'habitude l'ancien et le nouveau, la mémoire et l'invention, la beauté et la grâce,- le génie donc arrangea cet espace inédit en lieu géométrique pour la recherche de la bouddhité (le vrai visage, la vraie nature), que Daruma (nom japonais de Bodhidharma l'Indien), puis les patriarches chinois et coréens (respectivement Huei-neng et Chinul, entre autres) avaient concoctée pendant six siècles au moins! Le moine inventeur (Mûso?) proposa la contemplation d'un autre type de miroir, la nature, tout simplement, mais réduite et re-constituée dans un espace clos, d'une cinquantaine ou d'une centaine de m²: du gravier blanc (shirasu) des rivières Kamo et Katsura toutes proches, de belles pierres (ishi) vénérables, rescapées de collections privées et récupérées des précédents incendies de la capitale, de la mousse naturelle abondante grâce à la pluviométrie élevée, et parfois, des buissons et des arbustes choisis pour leur forme et leur couleur. (Les trois jardins du Myoshin-ji retracent parfaitement les étapes de cette élaboration). Les quatre jardins Zen primitifs sont ceux construits sous les Ashikaga:

<i>Jardin</i>	<i>Date</i>	<i>Auteur</i>	<i>Règne Ashikaga</i>
Saiho-ji	~1339	Muso	Takauji
Tenryu-ji	~1343	Muso	Takauji
Kinkaku-ji, Pavillon d'Or	1397	Yoshimitsu	Yoshimitsu
Ginkaku-ji, Pavillon d'Argent	1484	Yoshimasa	Yoshimasa

Les 4 jardins primitifs

Voici donc un espace nouveau: le moine se place pour méditer en zazen, sur la véranda (en) entourant le monastère, à la frontière exacte entre le shoïn zukuri,- pièce principale de la villa, dont les parois extérieures (fusuma et shôji) s'ouvrent toutes entières sur l'espace à contempler,- et les démarcations, le bord et rebord (dans les espaces sous les toits,- nokishita,- sur les couloirs extérieurs,- watari roka), en léger contrebas du jardin lui-même.

La disposition recouvre

- le shoïn, l'amont du moine, lieu de retraite, volontairement choisi, pour abandonner la vanité du monde;
- l'aval du moine: l'extérieur et autour de la villa/monastère, le monde, précisément;
- et lui, le moine lui-même, face à face
- avec le jardin, dont la simplicité élémentaire, le 'ma' (espace, surface libre) fondamental, constitue le focus de sa méditation.

Le moine est en quête de sa nature de bodhisattva, ce sauveur bouddhique des autres hommes, repoussant par compassion son entrée dans le nirvana pour pouvoir continuer à aider les autres, (l'Avalokitésvara des Indiens, la Kwann Yin des Chinois, la Kan non des Nippons).

- Le jardin est un véritable 'instrument de méditation' (au sens de 'sila = morale', 'samadhi = concentration' et 'prajna = sagesse').
- Le kare sansui, le jardin sec (kare), le jardin de 'montagne (san) et d'eau (sui)', mais sans montagne ni eau: le jardin qui n'est pas un jardin (mutai),
- va devenir le miroir (kagami) qui reflétera 'le vrai moi du moine, qui en même temps ne l'est pas', parce qu'il n'y a rien, que tout est vide (sunyata) et que le rien est la seule (non)réalité (mu).

A cette révélation, le visage du moine va basculer dans un sourire instantané, comme s'il reflétait le visage du bodhisattva qu'il découvre en lui au travers du miroir: le regard qu'il portera sur cette révélation de lui-même, en tant qu'absent-dans-le-vide (comme la présence/absence d'Amaterasu à Ise), éclairera à son tour, par derrière et par devant lui, tous les dharmas(toutes les choses du monde), qui toutes ensemble constituent le grand Un, le Rien de tous les Riens, la Grande Absence, dont le reflet lui a été donné à travers le jardin miroir..

Et le masque, alors?...

Le masque Nô,- voilà la dernière frontière, le dernier passage, le dernier miroir de notre trilogie. Le Shintô connaissait toutes les sortes de théâtre: depuis ceux transmis par l'Asie Centrale, le Tibet, les Indiens, les Chinois, jusqu'à celles que les différentes vagues de peuplement avaient importées dans leur bagages, en route pour le Yamato. Danses, chants, déguisements et masques faisaient florès au temps de Yoshimitsu Ashikaga, shogun de Kamakura, quand il tomba amoureux de Kan'Ami et de Zeami, le père et le fils, acteurs d'une troupe ambulante, qu'il retint le premier à sa cour, l'autre dans son lit... De ces amours entre la scène et la cour va naître au Japon, une forme dramaturgique inédite, qui respire et transpire le Shintô et le Bouddhisme zen à chaque réplique, pas de danse, mouvement de costume et direction du masque.

Car c'est le masque et la salle (les spectateurs) qui nous intéressent ici:

- le masque féminin Ko-omote en particulier, à cause de sa simplicité première, de son épure, du vide (ma) de sa surface et donc de la profusion de son expression potentielle: (HOOVER 1977 : 153) « Les masques sont la seule forme d'art zen pour ce qui touche la sculpture figurative; le zen fut responsable de la disparition du Japon d'une tradition sculpturale bouddhiste, vieille de plusieurs siècles: le masque en est une résurgence. Les masques Nô, surtout les féminins, ont une qualité unique dans l'histoire du théâtre: ils sont capables de plus d'une expression. Ils sont sculptés de telle façon que le jeu de la lumière, qui peut varier d'un seul mouvement de tête de l'acteur, rend des expressions diverses. C'est une idée lumineuse,

en relation avec le concept zen de capacité suggestive. Pour des raisons historiques, ces masques sont plus petits que le visage humain, et de plus ils rendent très difficile la compréhension du texte, et parfois totalement incompréhensible. » En voici quelques exemples, empruntés à deux études:

Vol.I: Planche N°:	Sculpteur	Nom du Masque	Vol.II: Comm. p.:
37	ECHI	Ômi onna	162
39	ECHI	Asaï	82
48	ZÔAMI	Zô onna	162
49	ZÔAMI	Masukami	152
59	HORAÏ	Fukaï	105
70	DEME JIRÔZAYEMON MITSUTERU	Mambi	151
73	ISATSUGU KONGÔ	Magojirô	149
81	DEME ZEKAN YOSHIMITSU	Zô	206
106	DEME GENRI KATSUMITSU	Shigan	172
117	SHIGEYOSHI	Onna	162
	ISHIKAWA TATSUYAMON	Ko omote	144

PERZINSKI 1925

Numéro	Nom du Masque	Sculpteur	Epoque
62.63.64	KO-OMOTE	EICHI	Début XV^es.
66	FUSHIKI ZO	?	17 ^{ème}
67	MAGOJIRO	MIYATA CHIKUGO	17 ^{ème}
69.71.72	WAKA ONNA	KAWACHI	17 ^{ème}
73.75	ZO ONNA	TOSUI	1723
74	FUKAI	ZEKAN	Fin 16 ^{ème}
76	SHAKUMI	OMI	17 ^{ème}
78	KOMACHI ROJO	YUSUI	18 ^{ème}
81	MAKUSAMI	Attr.TATSUEMON	Début 15 ^{ème}
82	DEIGAN	OMI	17 ^{ème}
84.85	MANBI	SHIMOTSUNA SHOSIN	Fin 16 ^{ème}
85	MASUMAKI	?	Fin 16 ^{ème}

TORU NAKANISHI & KIYONORI JOMMA 1992

le Ko-omote étant le plus/moins expressif de tous.

Et la salle, les spectateurs, à qui Zeami reconnaît la fonction de miroir du jeu de l'acteur (ce que nous verrons en son temps).

Si l'on veut bien considérer pour le moment que

- le fond (kagami ita) et
- la droite de la scène (waki kagami ita) du théâtre Nô portent le nom de miroir, que
- la loge du shite, au delà du pont praticable (entre les kamis de la terre et ceux du ciel = kashi gazaki), s'appelle tout simplement : kagami no ma = la loge du miroir; que
- le shite est censé s'y retirer, au moins trente minutes, seul, avant le début de la performance, et, pendant les cinq dernières minutes, il est supposé prendre dans ses deux mains le masque qu'il va porter, le contempler, pour, se dépouillant de qui il est, prendre à son actif l'essence intérieure du rôle (hon'I) et devenir le personnage qu'il va incarner (monomane), le masque, comme un miroir, lui renvoyant l'image de l'autre lui-même,- ou l'autre image de lui-même,- et qu'enfin,
- Zeami, en demandant à son acteur d'apprendre le ren no ken = le regard de par derrière (entendez : la perception que les spectateurs ont de lui), fait des spectateurs un autre miroir pour l'acteur,

la salle de théâtre ne devient-elle pas le Palais des Glaces, renvoyant à l'infini de la terre et du ciel (des kamis) une image démultipliée du 'magicien en action', car elle doit proprement devenir

l'image de chacun des spectateurs, qui attend la révélation (le lever du voile, mot à mot) : l'apparition, l'épiphanie de sa propre recherche de lui-même:

l'acteur magicien devant

- et se laisser envoûter et posséder proprement par le personnage qui s'empare de lui,
- et correspondre (répondre) au(x) désir(s) multiple(s) de la salle : second envoûtement.

Quel est l'état des lieux?

Quand il aura traversé le pont entre le terre et le ciel, l'acteur arrivera sur la scène dont l'angle le plus engagé dans la salle est à lui consacré: le shite no bashira (pensons à Ise et au poteau du shoden = shin no mibashira) point de repère pour l'acteur, car le masque est plus petit que son visage et n'offre qu'un angle de vue extrêmement restreint. Nous voici de nouveau dans une disposition que nous connaissons:

- derrière, en amont: la loge du miroir (au-delà du pont qui relie le monde des kamis du ciel à celui des kamis de la terre), ainsi que le fond et le côté droit, tous deux appelés 'miroirs'. Le shite est donc entouré déjà de trois miroirs,
- quand il regarde devant lui, en aval, les spectateurs: miroir de face, celui-là,
- à travers le masque, miroir de lui-même.

Au départ, l'acteur est entré dans le masque avant d'entrer en scène: ce n'est plus un acteur portant un masque, c'est désormais le masque qui s'est emparé d'un corps, qui 'possède' un corps, celui de l'acteur, pour pouvoir apparaître et agir.

Puis, l'acteur, dira Zeami dans le kakyô, le Miroir de la Fleur (ici, 'miroir' signifie 'vade mecum') est passé/ doit passer derrière les spectateurs, pour se voir lui-même avec leurs yeux et intérioriser la vision qu'ils ont de lui, et la faire correspondre avec celle qu'il a de lui-même.

Ainsi, l'acteur est passé/doit passer de l'autre côté du masque, (comme on passe de l'autre côté du miroir), se regardant sur scène, regardant le masque qui lui donne / à qui il donne prétexte à jouer, lui qui n'est plus là devant, mais bien là-bas derrière, se reflétant dans tous les miroirs de la scène.

Puis l'acteur regagnera la loge du miroir (possessif, et non pas attributif: la loge appartient au miroir, et non à l'acteur qui vient en ce lieu du mystère et de la manifestation, pour- **se** faire-endosser- par - le personnage), rendre le masque à sa vie propre et mystérieuse de kami, et se retirer, trans-figuré, par l'ambivalence et le paradoxe d'un jeu réel, partagé entre présence et absence, action et non action, devant et derrière, de ce côté-ci et de ce côté-là du masque, miroir de l'en-deçà et de l'au-delà, - entendons de la terre et du ciel des kami!

L'ARRIERE	LE DEVANT	L'ACTANT	LE SYMBOLE
La Caverne des Origines	Tous les Kami De la Terre & du Ciel	Amaterasu, Déesse du Soleil	Miroir Fondateur de La Réconciliation entre tous les kamis: Talisman de l'Absence/Présence
Le Shoïn de la Vacuité	Le Monde Extérieur & la Nature toute entière	Le Moine, Chercheur individuel de la Bodhi	Jardin Miroir de l'Intégration entre Chacun & le Tout: Instrument de l' Atman-Anatman
La Loge du Miroir, Tabernacle des Sortilèges	Les Spectateurs & l'Assemblée de tous les Nippons	Le Shite, Acteur agi Du miracle pour tous	Masque Miroir de l'Interaction entre le magicien & les autres: Sacrement de l'Epiphanie des Kami du Ciel & de la Terre

RECAPITULATIF
Distribution de la problématique

La même structure, ainsi, articule les trois avènements:

- le mythe fondateur de la nation, valable phylogénétiquement pour le pays, et ontogénétiquement pour tout nippon: au seuil de la caverne, devant tous le kami de la terre et du ciel, la déesse du soleil consacre le miroir talisman de sa présence/absence;
- la quête de la vraie nature, individuelle, mais offerte à chacun au seuil de la retraite: en face de la nature toute entière, le bodhisattva interroge le miroir instrument de son atman/anatman;
- le miracle de la révélation, liturgie de communion et de mystère: au seuil du cabinet magique, avec l'assemblée pour témoins, l'acteur agi se métamorphose à travers le miroir épiphanie des kamis.

Le facteur 'invisibilité' joue en contrepoint sa partition, immédiatement de l'autre côté des choses. Le Miroir est paradigmatique des trois démarches: la déesse, le moine et le shite en suivent les raisons pour trouver la leur, qui sont toutes les trois invisibles, puisqu'elles participent d'un autre ordre. Chacun tend vers un but:

Amaterasu, la Grande Déesse	L'Invisible Présence au milieu des Nippons
Le Moine Zen, Candidat Bodhisattva	L'Invisible Satori (Bodhi, Illumination)
Le Shite du Nô, Candidat au Jeu Parfait	L'Invisible Hanna (Fleur = Perfection)

Théorie des 3 invisibles du miroir

L'Invisible apparaît alors comme la seule réalité convenable: au pays des formes, c'est paradoxalement l'Informel qui donne sens au réel. Ce qui est vu est en même temps caché; ce qui est entre aperçu se doit de disparaître; ce qui semble avoir été atteint s'échappe. Qu'avons-nous vu? Y avait-il quelque chose à voir? La seule mémoire est peuplée de fantômes qui nous font croire jusqu'à notre propre existence!

Où es-tu passée, Amaterasu? ...
Où es-tu, Siddhârta, quand tu bascules dans le Rien/Tout?...
ami, la Fleur est-elle encore à s'épanouir, ou bien est-elle déjà fanée?...

Chap. 1

Le Sanctuaire: ISE (*yata no kagami* = *miroir*)

Le grand sanctuaire d'Ise comprend un sanctuaire intérieur (Naikû) et un sanctuaire extérieur (Gekû). Le Shikinen-Sengû est l'un des rites les plus importants du Grand Sanctuaire. Pratiqué tous les vingt ans, il consiste en la démolition et reconstruction des sanctuaires dans un emplacement contigu au précédent et dans lequel sont transférées alors les copies des trésors sacrés, ainsi que la Déesse du Soleil : le fameux Yata-no-kagami. Cette tradition remonte pour le moins au 7^e siècle et a été respectée assez scrupuleusement. Les explications d'une telle coutume ne manquent pas, allant

- de la nécessité (bois et chaume se détériorant rapidement),
- jusqu'à l'idéologie (conservation des techniques traditionnelles et revitalisation du Shintoïsme),
- en passant par la symbolique (régénération de la Grande Déesse, gardienne de la nouveauté et de la fraîcheur permanente du Shintoïsme).

Le Naikû est dédié à Amaterasu-Ômikami, la déesse ancestrale de la famille impériale. Il est situé le long de la rivière Isuzu et entouré d'une forêt de cyprès et de cèdres anciens, vaste de quelque 5500 hectares. Chaque pas sur le sentier qui mène au sanctuaire principal imprègne le pèlerin d'un lourd sentiment de respect et d'intériorité, tant l'atmosphère, le cadre et le spectacle sont imposants et solennels. Le style architectural du sanctuaire principal est connu sous le nom de Yui-Istu shinmei-zukuri (style Shinmei).

On commence par passer le pont Ujibashi, d'une centaine de mètres de long, au-dessus de l'Isuzu, pour déboucher sous le Grand Torii ou Portique, construit à partir du 'Munamochi bashira', ou pilier principal de la dernière réplique du sanctuaire principal, et qui sera remplacé par le suivant en son temps (RANDOM 1985 : 55) : « Dans l'espace vide du sanctuaire Shintô d'Ise apparaît, sous un tout petit toit miniature, l'immuable pilier du cœur'. Chaque temple à Ise comprend deux emplacements: l'un vide, celui de l'absence, le Kôdenshi; l'autre plein, celui de la présence, le Shôden. Le divin paraît présent et absent à la fois. Le piler représente la clef de ce symbole. En effet, on pourrait comparer celui-ci à un nombril. De ce point zéro surgit le sacré. » Ce Torii marque l'entrée proprement dite du lieu sacré. L'origine du Torii, comme tout dans le Shintô, et sa présence dans le sanctuaire, demeurent mystérieuses: on en trouve des exemplaires en bois brut, en bois peint et en ciment. C'est un assemblage de deux piliers horizontaux montés sur deux piliers verticaux. Serait-ce un endroit de repos pour les oiseaux, - comme une étymologie le suggère (Tori = oiseau, et I = perchoir)- et surtout les coqs, comme éveilleurs de l'aube et hérauts du soleil (j'en ai vu de pleines basses-cours, en liberté dans le parc de l'Atsuta Jingû, le Sanctuaire du Sabre, à Nagoya)?... On entre alors dans la profonde forêt de Jingû: la coupe des arbres de cette forêt sacrée est naturellement interdite depuis l'érection du Grand Sanctuaire. Faune et flore sont tout aussi sacrées et sont protégées comme environnement naturel. Le large chemin est couvert de graviers gris noir...On remarque sur la gauche, le Saikan, bâtiment consacré à la purification des prêtres avant chaque cérémonie. Puis se présente le Temizusha, un autre Pavillon de Purification symbolique des mains et de la bouche, au rite bien défini...On aperçoit alors les montagnes entourent le Naikû: elles s'appellent Kamiji, nom qui contient le nom des kamis. A cette hauteur se trouve le Mitarashi, une rive de l'Isuzu, dont les marches en pierre descendent jusqu'à l'eau: c'est là que les pèlerins se purifient plus spécifiquement, dans les eaux courantes de la rivière. A ce propos, il est bon de savoir que cette eau abondante ne sert pas seulement à la purification rituelle, mais elle permet aussi d'irriguer les fermes d'alentour. Le Jingû est en effet autosuffisant: il produit riz et sel, et cultive fruits et légumes. Une centaine de prêtres y officient et ont à leur tête la prêtresse sacrée Aysuko, sœur de l'empereur.

Le bâtiment qui suit sur le chemin est le Taima-Juyosho; qui contient amulettes et talismans, censés procurer la sécurité aux voyageurs, le succès aux étudiants, la naissance sans complication et assure à tous la protection divine. Le Kaguraden qui suit porte un nom qui signifie = palais où les dieux se réjouissent: après chaque cérémonie, on y joue de la musique et exécute des danses sacrées (Gagaku), publiques au printemps et à l'automne.

Nous voici arrivés au sanctuaire principal, le plus représentatif au Japon pour le style Shinmei, caractéristique des méthodes de construction utilisées dans le Japon ancien. Seuls l'Empereur, l'Impératrice et les autorités religieuses sont autorisés à entrer dans la partie la plus reculée du sanctuaire intérieur, clos d'une triple palissade. Les poutres maîtresses à chaque bout du toit sont appelées 'chigi'. Les larges rondins disposés sur l'arête du toit sont appelés 'katsuogi', ici en nombre pair (?). Le Shintoïsme prônant l'harmonie entre les éléments de la nature, les arbres y poussent librement, tandis que le bâtiment est remodelé à chaque reconstruction en fonction de l'évolution de la nature et de la pousse des arbres.

C'est au cœur de ce sanctuaire qu'est conservé, dans ses enveloppes successives que l'on garde depuis les origines, le fameux Yata-no-Kagami, le miroir sacré, symbole/sacrement du Naikû. Les deux autres insignes de l'empire sont le Yasakani-no-Magatama, ou Joyaux Sacrés, et le Kusanagi-no-Tsurugi, ou Sabre sacré. Le sabre se trouve à l'Atsuta Jingû de Nagoya, et les Joyaux dans le Palais Impérial, à Tokyo. (NITOBÉ INAZO 1969 : 12-13 « Les sanctuaires Shintô sont scrupuleusement vides de tout objet ou ustensile de culte: seul un simple miroir est suspendu dans la pièce et constitue la part essentielle de son mobilier. La présence de cet objet est facile à expliquer: il représente le cœur de l'homme, quand, parfaitement apaisé et clair, il reflète l'image même du dieu. En conséquence, debout en face du sanctuaire pour prier, vous voyez votre propre image reflétée par sa surface lumineuse, et l'acte cultuel correspond à l'injonction de Delphes : Connais-toi toi-même! » (EARHART 1974 : 17) « La fonction majeure du sanctuaire principal est d'abriter un objet sacré appelé leshintai = le corps du dieu, désigné aussi mitama-shiro = substitut de l'esprit, ou d'un nom plus ancien kamusane/kamuzane = semence de dieu, ou mieux, noyau sacré....Cet objet peut être : pierre, textes sacrés, vieux parchemins, vieilles épées, emblèmes phalliques, bandes de papier consacré découpées si possible en forme d'arbre sacré, mèches de cheveux humains, boules de cristal, bijoux (magatama), images et autres... »

Sur la gauche du Sanctuaire principal, un peu en retrait, se trouve le Mishine-no-Mikura, où le riz est entreposé. N'oublions pas que le nippon est d'abord un agriculteur et un cultivateur de riz: c'est pourquoi les entrepôts de riz ont tellement influencé le style Shinmei qui devait se développer ensuite dans l'architecture des sanctuaires. On trouve aussi et enfin l'écurie sacrée, qui abrite les chevaux du couple impérial. Une autre écurie se trouve de l'autre côté du pont: les 1^{er}, 11 et 21 de chaque mois, les chevaux sont descendus en bas des marches pour les cérémonies du Sanctuaire Principal.

La question peut se poser: pourquoi une femme, pourquoi Amaterasu, et non pas son demi frère Sasanoo, ou encore le grand-père Izagami.? La question n'est pas sexiste, car il y a une réponse fort plausible, qu'évoquent d'ailleurs les livres fondateurs du Shintô, le Kojiki et le Nihonshoki. C'est l'ancestrale tradition des femmes devineresses depuis les origines, et même des femmes chefs de clan, qui par leur charisme personnel ont bisexualisé la fonction impériale. (KITAGAWA 1966 : 20) « Les devins chamaniques jouaient un rôle important... Très spécifiquement, le Kojiki et le Nihonshoki rapportent tous deux que la mère du premier empereur légendaire Jimmu était appelée Tama-yori-hime = femme (hime) en qui habite (yori) l'esprit (tama) du kami...De même le Nihonshoki rapporte que l'empereur Sujin était assisté de deux personnes charismatiques, dont sa tante la Princesse Yamato-to-to-hi-momoso, devineresse chamanique attachée exclusivement à la famille impériale...Les devins chamaniques descendaient héréditairement de familles de devins, et étaient en fait très souvent des devineresses, femmes ou jeunes filles d'un certain entraînement psychologique, possédant un haut degré d'excitabilité et la capacité d'être possédées par les kami. Le prestige énorme de telles

femmes charismatiques dans le Japon primitif est illustré par le rapport légendaire de l'impératrice Jingô, devineresse chamanique par excellence, qui régna sur la nation après la mort de son mari, l'empereur Chûai: elle était réputée pour avoir le pouvoir magique d'apaiser kamis et esprits.» Ainsi la déesse peut être considérée comme la première de toutes les devineresses, de tous les chamanes, de tous les kamis : et si elle est l'âme du miroir, c'est que le soleil et elle-même en sont mutuellement possesseurs et possédés, créateurs de lumière et lumières eux-mêmes (HOLTOM 1972 : 12-13) « Tenir le miroir pour le siège d'un kami montre combien les anciens Japonais en pratiquaient le culte. C'est un élément important pour comprendre la place éminente du miroir dans le Shintô en général et en particulier dans le cas du miroir d'Ise, où la Déesse du Soleil est censée rentrer dans le yata-kagami quand elle y est invitée par les rites appropriés. Le yata-kagami n'est pas seulement le symbole du soleil: depuis les origines, il en porte l'âme. La seule expérience des sens constatant que le soleil réfléchissait la lumière comme le soleil dans le ciel, et que, tenu sous les rayons directs du soleil, il étincelait d'une brillance aveuglante, a du être suffisant pour convaincre les Japonais primitifs que le miroir avait mystérieusement capturé l'esprit d'Amaterasu-o-mikami. Sur cette base, on peut comprendre comment le miroir lui-même a pu devenir un kami....C'est à partir de cette position (la capacité magique du miroir de produire de la lumière), qu'il faut comprendre son rôle dans la cérémonie du rappel de la Déesse du Soleil à sortir de la Cave du Ciel ». Les maîtres du thé allèrent jusqu'à faire de la Déesse 'l'homme-thé' par excellence, lui attribuant l'excellence de la simplicité et de la clarté primitives (SUZUKI 1963 : 287). On ne prête qu'aux riches...

Chap. 2

L'espace Zen: de KAMAKURA à KYOTO (*kare sansui=jardin sec*)

Nous l'avons vu, les origines du jardin japonais (jusqu'à la fin du 8^e siècle, shima = île, aujourd'hui sono, niwa ou teien) remontent à la sacralisation des sites naturels, considérés comme 'extraordinaires' par les hommes de wa = paix, l'ancien Japon ; on retrouve d'ailleurs wa dans niwa, l'une des ses appellations. Selon les croyances primitives (voir BERQUE 1986 : 77-80), les divinités avaient donc élu pour résidences les îlots enserrés par des courants d'eau (mizugaki ou barrières liquides) ainsi que les espaces entourés d'amas de rochers aux formes étranges (amatsi iwasaka ou barrières célestes) ou de bois touffus (himorogi ou haies divines, que l'on retrouvera sur le côté pont praticable dans la salle du théâtre Nô: les trois pins).

Malgré l'empreinte marquée par les modèles chinois, les jardins japonais continueront de prendre pour modèles ces espaces sacrés ou demeures des dieux et demeureront fidèles aux trois éléments fondamentaux qui les constituent :

- l'élément liquide, représenté par un rivage marin, un étang ou une cascade ;
- l'élément minéral, figuré par quelques rochers, une plage de galets ou une lanterne de pierre ;
- l'élément végétal, symbolisé par un parterre de mousse, quelques fleurs sauvages, un bosquet de bambous ou un bouquet d'arbres.

Le jardin japonais n'est pas tant une reproduction de la nature, que sa recreation, une métaphore plus ou moins abstraite, parlant au cœur et à l'esprit lorsqu'elle parvient à suggérer l'essence même de la nature, comme dans les admirables compositions de pierres et de sable que sont les 'jardins secs' (*kare- sansui*). (HOOVER 1977 : 11) « Ces jardins ne furent pas remarqués pendant longtemps (jusqu'après la seconde guerre mondiale!), parce que leur but explicite n'était pas d'être des œuvres d'art, mais plutôt une 'déclaration' en termes physiques de l'essence de la vérité mystique. Et comme Maître Eckhart, nous pouvons nous écrier: « Alors, soudain, Dieu vient dans votre être et vos facultés, car vous êtes comme un désert, dépouillé de tout ce qui était proprement vôtre... ». Le Ryoan-ji illustre ce désert en termes physiques, un lieu sans attachement ni polarités antagonistes. C'est l'art Zen à son comble: présence de la beauté, mais subordonnée au règne du spirituel.

Dans la typologie, on peut distinguer le style qui nous intéresse, ici, en tenant compte de critères fonctionnels et chronologiques. Il s'agit du jardin de méditation ou de contemplation *kanshō*. De dimensions beaucoup plus modestes que tous les autres (jardins aristocratiques), ce type de jardin est remarquable par sa sobriété et son impénétrabilité. Le jardin devient une image admirée à partir de la structure centrale *shoin*, ou de l'en, la véranda entourant les appartements supérieurs d'un monastère bouddhique. Le jardin paysage sec (*kare sansui* – le jardin zen par excellence : *Daitoku ji* et *Ryōan ji*, *Daisen in*, *Nihi Hongan ji*) appartient à ce style contemplatif (périodes *Muromachi* et *Azuchi-Momoyama*).

Les quelques éléments suivants entrent assez souvent, jamais tous ensemble, dans la composition du jardin Zen :

- *Shumiseneki*: pierre représentant le Mont Sumeru ;
- *Jo do kyo*: la Terre Pure: le meilleur exemple en est le *Shomyo-ji* de Yokohama,- dernière moitié de la période Kamakura : le plan illustre le passage du temps présent vers la Terre Pure du Paradis, une interprétation littérale des scènes de paradis, communes aux peintures du *Jodo-mandara*, transposées en termes de dessin matériel. Un autre exemple en est la composition du jardin *Kitayama-dono* (de Yoshimitsu, 3^e shogun Ashikaga, 1367), où la structure principale, le *Shariden*, ou Reliquaire, est aussi connue sous le nom de *Kinkaku* ou

Pavillon d'Or ; ou enfin le Higashimaya-dono à Yoshima, ou Ginkaku, le Pavillon d'Argent (de Yoshimisa, 6^e shogun Ashikaga, 1469).

- Karesansui : paysage sec (celui de notre recherche)
- Sunamori : monticule de sable
- Ishigumi/iwagumi : arrangements de pierres
- Shumisen shiki iwagumi/sanzon iwagumi : groupe de trois pierres
- Shichigosan iwagumi : pierres en arrangements de 7-5-3
- Shugoseki : pierre protectrice
- Gokan iwagumi : arrangement de pierres sur rive
- Ishibashi : pont naturel
- Kiri ishishashi : pont couvert
- Tatami ishi/shiki ishi : voie pavée
- Tobi ishi : pierres de marche
- Gawatami ishi : pierres de gué
- Kutsugumi ishi : pierres plates
- Le shakkei, quant à lui, est un paysage fermé, sécurisé, plat, sans aucune forme animée ni riche, avec très peu d'éléments : sable, pierre, mousse et buissons. Tout doit être concentré sur l'étendue de la surface plane elle-même; on peut le construire dans la perspective d'une montagne réelle.

De façon générale, les Jardins peuvent se diviser en 3 groupes :

le chitei : jardin avec plan d'eau :

- shinden-zukurikei teien : jardin aristocratique ;
- jodoshiki teien : jardin de paradis ;
- jogenidanshiki teien : jardin à deux terrasses ;
- kaiyushiki teien : jardin d'agrément.

les jardins de thé : c'est alors plutôt un chemin, un véritable paysage en extraits (jizen-fukeishiki teien), avec arbres, buissons, mousse, lampes de pierres et bassins d'eau (chozubachi).

Le KARESANSUI : le jardin sec : c'est un paysage où un élément naturel est remplacé par d'autres : l'eau par le sable, le gravier ou la pierre avec des collines artificielles (tsukiyama) pouvant servir d'îles (horai) ; ou un jardin plat avec des pierres de taille moyenne sur un sol uni ; en tant que « jardin de temple », on ne marche pas dessus, mais on le contemple d'un seul coup d'œil. Les traits cosmologiques, au sens de la philosophie Zen, qui sont immanents à beaucoup de jardins de temple, sont manifestes dans ce type de jardin (Nanjen ji, Daisen in, Ryoan in, à Kyoto). On y remarque soit une accentuation de l'abstraction des formes plastiques dans le dessin du sable et la disposition des pierres, soit une tendance à l'ornementation (karikomi).

L'introduction réussie de la secte Zen eut lieu en un temps où le pouvoir de la noblesse s'était quelque peu évanoui, et le contrôle du pays était revenu largement entre les mains de la classe militaire montante : guerriers très souvent illettrés, fascinés par cette approche de la religion basée sur la discipline personnelle et la maîtrise intérieure, avec une insistance sur la méditation silencieuse comme moyen d'atteindre l'illumination. Autant d'éléments correspondant à leur émotion et à leur sentiment religieux (Kamakura et Muromachi) : tout cela exerça une influence considérable et déterminante sur le développement général des arts, car les canons esthétiques nés de ces idées, étaient admirés par cette classe militaire, chez et grâce à laquelle ils se diffusèrent rapidement. L'accent le plus important était de pénétrer la surface extérieure des choses, et de 'regarder' droit à l'intérieur de son cœur et de son essence spirituels. Il était inévitable que d'une telle préoccupation devaient naître des formes artistiques spécifiques. Car c'est bien l'objectif fondamental du Zen que de pénétrer le cœur des choses, sans tenir compte des diktats des précédents ou des coutumes de la convention religieuse, afin de capter la vérité qui s'y cache. Ainsi par exemple, Kannon (Avalokiteçvara / Kwangyin) se mit à symboliser les idées Zen, car ce bodhisattva, venu de l'Inde ancienne par la Chine des T'ang, n'est pas seulement rempli de compassion pour le genre humain, il est aussi entièrement libre de compromission et d'a priori.

Pendant la période Muromachi, la pensée Zen exerça ainsi une grande influence sur le cours du développement de la culture japonaise et en particulier sur le dessin de jardin, où les idées de composition abstraite basée sur le concept Zen de Mu= le rien (au sens de 'no-thing'), devinrent à la mode; ceci était compris comme une expression symbolique d'atteindre le satori, l'état d'illumination qui constitue l'idéal terminal du zen.

Les nouvelles idées rejoignaient tout à fait les traits caractéristiques de l'époque, pétrie du mode de vie élémentaire,- sévère même, à la limite du rudimentaire,- de la classe des guerriers samouraï: un certain idéal ascétique, qui s'explique tout à fait par le destin d'hommes voués par devoir et par vocation à vivre chaque seconde comme étant la dernière, au service loyal et fatal de leur seigneur:

- économie de moyens,
- art de la suggestion,
- concept neuf de beauté, inspiré par l'idée transcendante du Rien,
- tendance à la réduction d'échelle, à une espèce de miniaturisation,
- grande retenue dans l'utilisation des matériaux,
- représentation de la nature d'une manière symbolique.

Et peu à peu les jardins se transformèrent en lieux de méditation et d'exercices spirituels. En conséquence, les pierres des compositions elles-mêmes furent considérées comme symboliques de la présence de différentes divinités bouddhiques, attitude typique de la période Muromachi : triades (Bouddha Sakyamuni, avec les Bodhisattvas Manjusri et Samantabhadra) ; les 19 arhats, disciples du Bouddha historique: le Ikkyu-ji, ou bien le Daïtoku-ji Honbo en recèlent ; le Daisen-in propose sa cascade pour Kan non, et une autre pierre pour Daruma (Bodhidharma).

Dans la pensée Zen, les formes artistiques s'inspirent d'une orientation idéaliste et non littérale pour exprimer les idées religieuses, et on rencontre très peu de réalisations qui puissent être proprement nommées iconographiques, dans le sens étroit du terme; on rencontrera ainsi des paysages monochromes, rendus d'une façon économique et sèche, et qui constituent une manière de véhicule symbolique pour exprimer des concepts métaphysiques abstraits. Dans le cas du dessin de jardin, le moyen de communiquer ces concepts devint cette unique forme de composition connue sous le nom de Kare san sui (ou karazensui : paysage sec) dans lequel la nature vivante est réorganisée, abstraite, et condensée. En 1466, voici ce que déclare le moine poète Shinzui, en contemplant un jardin dessiné par Zeami, l'ancêtre du Nô : « Les pics lointains et leurs torrents bondissants étaient tout à fait merveilleux, - et si absorbants, que j'en perdis soudain toute envie de retourner chez moi ! » Ce jardin était minuscule et constitué principalement de pierres et de graviers ! Une remarque du prêtre Tessen Soki le confirme : « Une distance de 36 lieues est condensée en quelques pieds et pouces ! » Ainsi, l'un des traits caractéristiques de ces jardins est bien leur capacité à faire naître le sens de la grande distance,-

un sens d'espace métaphysique,- dans l'esprit de l'observateur.

- Voir le Daisen-in, dessiné en 1509 par le prêtre Sokan : unique dans la manière abstraite et conceptualisée de la composition qui incarne très succinctement les idéaux de la pensée Zen ; et il est difficile d'imaginer que personne d'autre qu'un moine Zen ayant atteint l'illumination, eût pu le concevoir !
- Un autre exemple superbe est le Daïtoku-ji Honbo, plus grand que le précédent, mais dessiné suivant le même principe : toute la composition est réalisée sans détail inutile, mais avec une directe simplicité, à l'impact visuel évocateur et révélateur de la conception du Rien, d'une façon impressionnante.
- Enfin, le jardin de pierres du Ryoan-ji représente une conception abstraite encore plus poussée : une sorte de qualité massive et silencieuse atteinte au moyen de la suggestion et de la simplicité. Ce dernier exemple représente une distance encore plus grande prise par rapport aux idées conventionnelles du dessin de jardin, car nous n'y trouvons même pas l'idée de montage symbolique, de cascade ou de cours d'eau : nous sommes désormais au-delà !

C'est un accord parfaitement congruent avec les concepts de l'abstraction pure, une expression symbolique de l'illumination atteinte par la méditation. (BARTHES 1970 : 101)

" Nulle fleur, nul pas;
Où est l'homme?
Dans le transport des rochers,
dans la trace du râteau,
dans le travail de l'écriture".

Ce qui s'est révélé important pour le développement du kare san sui dans les petites cours intérieures des résidences des samouraïs et des petits temples zen de l'époque Muromachi, c'est le changement dans l'utilisation des pierres pour représenter désormais des scènes allégoriques du Bouddhisme zen. Ainsi : ryūmonbaku (la Cascade de la Porte du Dragon) avec son kare taki (eau 'sèche'). Elle existait déjà avant Muromachi (le Sakuteiki, - premier traité de l'art des jardins, - y fait allusion dès avant le 11^e siècle). Mais elle était alors un élément monumental des grands jardins d'agrément dans lesquels on pouvait circuler: dorénavant elle ne pourra qu'être contemplée depuis l'endroit où l'on médite (yaza), dans le minuscule jardin de contemplation (kansho niwa). On se livrera à une exploration mentale de la cascade, retrouvant le grand dans le petit (voir le Ryōan-ji 1499 ou le Ryūgen-in 1517).

Ainsi le kare san sui devient à la fois :

- le reflet des principes fondamentaux du Bouddhisme Zen ;
- un outil de méditation, et
- une œuvre d'art pittoresque (au sens premier du terme: digne d'être peinte).

On croit que le jardin kare san sui est utilisé habituellement pour la méditation : une rangée de moines assis dans la position du lotus, plongés dans un profond repos sur la véranda et contemplant le jardin...voilà une scène classique ! En réalité cela arrive rarement! Aux débuts, en Inde, la méditation était pratiquée dans un environnement naturel, souvent dans des endroits d'isolement, tels qu'une grotte ou face à une falaise. En Chine, cette pratique changea, et la méditation se pratiqua dans le zendo, un hall de méditation à la lumière tamisée, pour éliminer toute influence extérieure inutile. La pratique dans le zendo fut finalement introduite au Japon. Jusqu'à nos jours, la méditation est pratiquée en groupe dans le zendo, mais en privé on peut méditer où et quand on veut, suivant son inspiration ! Quelquefois, bien que rarement, on utilise le jardin.

Utiliser le jardin comme point focal de méditation peut même être problématique. D'une part la grande surface de graviers blancs est souvent trop brillante pour être confortable de jour. La nuit, en revanche, sans la lune ou une autre lumière, il fait trop sombre pour distinguer quoi que ce soit. Ainsi, le jardin est très rarement l'objet de la méditation, au sens strict, mais il reflète bien les principes du Zen, par de multiples autres manières. La façon dont les jardins étaient le plus régulièrement reliés à la vie du monastère Zen relevait de leur maintenance. La propreté est un élément fondamentale de la vie zen et on consacre beaucoup d'énergie à garder propres le temple et le corps (qui est le temple de l'âme) : entre autres l'éradication des mauvaises herbes et le ramassage des feuilles mortes, l'égalisation du sable et son ratissage régulier. C'est un travail simple et lent, mais qui, en dépit de sa simplicité, réclame force attention et savoir-faire pour son exécution. Cet entretien est tranquille, méditatif même, comme toutes les autres tâches accomplies dans le temple, telles le balayage des allées et l'essuyage des tatamis.

Toute chose possédant la nature de Bouddha et chaque activité pouvant l'exprimer, on peut ainsi bien sûr atteindre l'Eveil par la méditation, mais aussi

- en buvant le thé,
- en composant un bouquet de fleurs,
- en tirant à l'arc et
- en jardinant.

Chacune de ces pratiques, dans lesquelles on voit un art, martial ou profane, capable de mener à la paix intérieure ou à un niveau de conscience supérieur, est appelé 'dō' (voie), un terme qui s'est développé pendant la période Edo. Ainsi il y a

- le sadô (la voie du thé),
- le kadô (la voie de la fleur),
- le kyudô (la voie de l'arc) ; etc...
- Il n'existe pas de 'voie du jardin', en tant que telle, mais on peut dire qu'il a existé dès les tout débuts dans les monastères zen une maintenance des jardins qui précéda les autres 'dô'!

Une autre relation entre le Bouddhisme zen et les jardins, c'est leur nature allégorique. Les dessinateurs des jardins ont rempli leurs œuvres d'images qui reflètent les préceptes du zen : c'est pourquoi ces jardins peuvent servir de modèles allégoriques pour son enseignement. Par exemple l'histoire assignée au jardin du monastère du Daisen-in.

- Démarrant au coin nord-est du hojo, où des vagues de sable blanc font leur chemin entre des blocs debout, on a construit la scène d'une source de rivière jaillissant d'un ravin de montagne. L'image de 'profondes montagnes et de mystérieuses vallées' (shinzan yukoku) ressemble à 'la Cascade de la Porte du Dragon' et veut exprimer nettement l'idée d'une source (de vie, de vérité, etc...) à trouver dans la nature vierge.
- Le cours de la rivière en rejoint une plus importante, dont la largeur et la complexité représentent les vicissitudes de la vie.
- Nous trouvons aussi les îles de la Tortue et de la Grue, images de longévité et de permanence dérivées des anciens contes de Horai.
- Puis cette rivière coule jusqu'au côté sud du Hojo (les deux se rejoignent conceptuellement, et non physiquement), à un endroit où une grande surface de sable ratissé représente le vaste océan et la paix éternelle du paradis.

Même si à plus d'un regard ce jardin est lié aux enseignements religieux du Bouddhisme zen, il était d'abord et avant tout une production de l'art religieux. Les canons de la peinture à cette époque étaient les œuvres à l'encre sèche de la dynastie des Song du Sud de la Chine (1127-1215), une période qui précède celle de Muromachi, au Japon, de quelque deux cents ans (1333-1568). Pourtant, ce sont ces peintures qui servirent de modèles aux peintres du Japon médiéval.

Beaucoup de ces œuvres chinoises représentaient des paysages (san sui ga), abritant souvent l'ermitage d'un érudit reclus dans l'immensité de la nature, toutes images qui touchaient beaucoup les moines japonais. La simplicité de ces peintures rejoignait le goût du jour, avec cette prédilection pour tout ce qui révélait une vérité intérieure. Avec le temps, et le développement du papier et de l'encre, les artistes japonais se mirent à utiliser les mêmes techniques, et au cours de la période de Muromachi, les monastères zen de Kyoto devinrent les grands mécènes de ces artistes. Il est intéressant de noter, que, quoique beaucoup de ces peintures soient des paysages, elles ne reproduisaient pas des paysages japonais ! Les artistes japonais, qui n'avaient jamais quitté leur patrie, peignaient les paysages chinois de renom, rencontrés dans la peinture Song ou décrits dans la poésie. Ainsi, ce n'était pas des 'peintures de paysages' à proprement parler, - au sens où le peintre peint ce qu'il a sous les yeux -, mais plutôt des peintures qui utilisaient l'imagerie du paysage comme métaphore d'images religieuses ou véhicule d'expression personnelle, en souvenir, en quelque sorte, de la poésie d'Heian/Kyoto.

Ces peintures à l'encre sèche furent reproduites de différentes manières dans le jardin, la plus importante étant l'équilibre parfait. Les 'paysagistes' transformèrent les grands espaces laissés libres dans les tableaux, en vastes surfaces de sable blanc. Ces 'vides', - à la fois ces 'brumes' des peintures et le fin gravier du jardin, - furent appelés 'ma' et expriment l'esthétique du 'yohaku no bi'. L'utilisation de pierres imite aussi la peinture de différentes façons : leur disposition fut telle qu'elles créent un sens de la profondeur; leur arrangement dans une mer de sable blanc, qui tient lieu de page blanche, ou même l'imitation des coups de pinceau et de leur dynamisme angulaire, par la minutie de leur choix et de leur position. De plus, le type de tonalité chromatique que les concepteurs sélectionnaient, évoquait celle des peintures. Avec l'emploi de pierres sombres, de sable blanc et de plantes d'un vert profond, le paysagiste réduit pratiquement toute la scène à une

échelle monochromatique. La simplicité de la palette est une qualité distinctive des dessinateurs de jardins de l'époque Muromachi. (pour ce précède, voir KEANE 1996 : 62-65).

Les jardins japonais sont des œuvres d'art qui se servent de la nature comme matériau de création. Le premier principe le plus important consiste donc à apprendre de la nature. Le corollaire est de ne pas la copier, mais de l'interpréter

Ces deux principes sont aussi vieux que le jardinage japonais et on les trouve comme introduction aux principes du jardinage du Sakuteiki. Comme les dessinateurs du jardin japonais tirent leur inspiration de la nature, les jardins qu'ils créent ne sont ni naturels ni sauvages : la nature y est réinterprétée, rendue 'rare' et abstraite, de telle façon que ce qui est créé n'est pas de la nature en soi, mais sa vision idéalisée, une essence de nature, - ses rythmes et ses formes. Reproduire toute la nature n'est pas le but poursuivi par le dessinateur : le jardin est une œuvre d'art, par laquelle le jardinier s'efforce de créer de la beauté ou d'exprimer des valeurs émotionnelles ou spirituelles. Le dessinateur étudie donc la nature non pour l'imiter mais pour apprécier les leçons qu'elle donne à propos de la vie, du cosmos et de la place de l'homme dans l'ensemble de la création.

Par exemple:

- la façon dont l'eau traverse un paysage illustrera 'les chemins de moindre résistance' ,
- la forme des pins caressés par le vent évoquera la persévérance ;
- les bambous et l'herbe que courbent les rafales, révéleront le pouvoir de l'opiniâtreté, et
- l'évanescence de la vie sera vue à travers le cycle ininterrompu du changement des saisons !
- La complexité organique de la moindre des créatures, - le dessin délicat des branches d'une azalée des montagnes ou bien la construction sculpturale d'une fleur de lotus, - nous rappellera qu'il y a « dans le ciel et sur la terre bien plus de choses que n'en peut rêver notre philosophie ». (voir KEANE 1996 : 118-119).

La balance et l'équilibre sont basés sur l'asymétrie, la déportation du centre et l'utilisation des triades :

- l'asymétrie naît des formes naturelles plus que de l'intention de l'homme : la symétrie n'a d'ailleurs jamais bien pris au Japon, sauf un temps dans le tracé des temples et des villes, à l'imitation de la Ville des T'ang, Chang'an (Xi'an) ;
- dans le jardin de contemplation, l'œil part toujours d'ailleurs que le centre ;
- la forme triangulaire assure l'équilibre général, - que ce soit dans le bouquet, le bonsaï, le tokonoma ; et bien sûr dans les agencements de trois pierres dans le jardin (sanzon-seki-gumi) : Shaka/Amida Nyorai, accompagné de deux acolytes, les Bosatsu. Il y a aussi la combinaison entre 3 éléments, vertical, horizontal et oblique/diagonal : le ciel, la terre et l'homme.

Une autre source d'équilibre peut provenir de la relation entre plans et volumes (Yin/Yang ; eau/montagne : shanshui/sanzui) ; cela se rencontre dans l'art du hira-niwa, le jardin plat: le sol plat = jiban (autrefois dessiner se disait : chi-vari=diviser le sol). Le plat procure le repos : tomé; les autres plans verticaux: haies, murs, barrières, forment les éléments complexes susceptibles d'ajouter de la profondeur au jardin et établissent le contraste des masses volumiques (pierres, buissons) pour constituer une composition harmonieuse. Le meilleur exemple en est encore le kare san sui, qui, pour cela, nous semble si 'moderne'! (voir KEANE 1996 : 134-137).

Un autre particularité, c'est l'emprunt de paysage = shakkei, technique héritée des Song et de leur peinture à l'encre. On introduit dans l'environnement du jardin que l'on construit, comme une espèce de back ground, un lieu naturel et réel qui rappelle l'un des Fameux Dix Lieux (jikkyo) de la tradition bouddhique chinoise (l'Arashiyama, par exemple, est le plus célèbre). Le jardin devient tableau, avec ses différents plans, à contempler depuis un point fixe, la véranda du shoin, par exemple. Ce jardin s'appelle le shakkei niwa = le jardin d'emprunt. Éliminant droitement tout

détail inutile qui se présente entre le jardin et la perspective choisie, le dessinateur atteint deux objectifs :

- le plan lointain est rapproché et apparaît plus grand qu'il n'est, tandis que
- le premier plan (le jardin lui-même donc) semble devenir plus profond, s'écrasant contre la perspective ;
- entre les deux, un mur, une barrière, une haie ou un bouquet d'arbres joue le rôle du plan moyen, que le dessinateur utilise pour lier et établir la continuité entre le plan lointain et le jardin du premier plan.(voir KEANE 1996 : 140-141).

Le Sakuteiki, L'Art secret des Jardins, attribué à Tachibana Yoshitsuna (1027-1094) évoque pour la première fois le karesansui. A l'époque Kamakura (1185-1392), les prêtres de l'Ecole Zen exercèrent une grande influence sur la composition des jardins, et en particulier du karesansui...en concurrence, à l'époque Muromachi, avec les maîtres jardiniers de l'art Ashikaga, d'une classe inférieure (ZEN'AMI 1386-1482). Mais le Maître, fin de l'époque Edo, reste Kobori Enshu (1579-1647). De nos jours, on peut citer Shigemori Mirei (1896-1975).

Chap. 3

La Scène: de YOSHIMITSU et de ZEAMI (*omote=masque*)

Cette forme de théâtre,- telle qu'elle nous a été transmise et telle que nous la connaissons actuellement,- remonte au 14^e siècle. Le vocable 'Nô' signifie : pouvoir, celui qui peut, art de celui qui peut. C'est un art très complexe et très complet qui comprend: drame, chant, danse et musique. On peut le comparer à la tragédie grecque, ou à l'oratorio anglais primitif. Il reflète l'attitude mentale et les idéaux esthétiques de la culture samouraï (entre la fin 13^e et le début 17^e siècles).

On peut dire rapidement que le Nô est effectivement un poème musical et dansé, avec chœur.

- D'une part, poème où les images suggérées par les paroles,- incompréhensibles, (parce qu'éminemment) poétiques, et inaudibles (déformées qu'elles sont par les masques trop étroits), sont amplifiées, prolongées et multipliées à l'infini, par leurs propres rebondissements les unes sur les autres et leurs enchevêtrements, dans une langue archaïque que plus personne ne parle! C'est ce qui rend le Nô d'autant plus mystérieux, hermétique et presque ésotérique.
- D'autre part, il existe un Nô dit 'du monde réel', qui ne nous intéresse ici que secondairement, et un Nô dit 'd'apparition': de dieux/démons ou bien de spectres d'êtres humains 'apparaissant' à un moine qui rêve. On peut parler de « Nô onirique », dont l'élément le plus original est la fiction poétique, isolant le personnage du drame et le réduisant à sa plus simple expression: passion à l'état pur, définitivement disjointe et de son objet et de son support. Un véritable esprit qui flotte...

Les sujets traités comprennent: la piété filiale, l'amour, la jalousie, la vengeance et l'esprit samouraï. Les pièces, très souvent, non seulement manquent d'une intrigue cohérente, mais évitent même volontairement les contrastes et développements dramatiques usuels. La méthode de vocalisation est très particulière et ce dont elle se rapprocherait le plus, ce serait encore la liturgie grégorienne occidentale, telle que la pratique encore l'abbaye catalane de Montserrat !

Car le Nô ne reconstitue pas une réalité historique ou imaginaire: que voyons-nous sur scène ? Rien...qui se transforme en un paysage psychique peuplé de fantasmes et de fantômes qui vont se matérialiser soudain par l'intervention d'un médium ...

Ainsi l'épisode (le 'sujet') du Nô sera rapporté trois fois, chaque fois dans des termes et sous une forme différents : la troisième fois constitue le climax, bref instant où musique, chant et danse vont concourir pour amener le psychisme des spectateurs, jusqu'à une sorte d'état second, dans lequel la fascination esthétique portée au paroxysme produit un ravissement voisin de l'hypnose : cette fois, en effet, c'est le spectre échappé du songe du moine, qui vient dans un mouvement apparemment incohérent, revivre les moments les plus extrêmes de son aventure terrestre. C'est une version surréelle de l'épisode : « Si la première partie de la pièce est en quelque sorte un reflet dans un miroir, nous avons cette fois-ci une image incertaine dans un miroir d'eau troublée à chaque instant par des remous surgis des profondeurs. ...Carrefour des songes : yume no chimata ; songes d'un songe : yume no yume » (Sieffert 1979 : I, 15).

Si la plastique japonaise proprement dite s'étend de l'époque Asuka à celle de Muromachi (en gros: du 7^e au 15^e siècle), elle est essentiellement religieuse et ne concerne que la décoration des sanctuaires et des temples. Mais les masques y occupent une place spécifique pour le domaine du théâtre, et contribuent par là même à éloigner de plus en plus la plastique de la sphère religieuse.

L'intrigue?...Vous avez dit intrigue? Nous le disions à l'instant: point d'histoire, au sens traditionnel, mais plutôt un moment d'une histoire, déployé, analysé, éclairé en profondeur, au moyen d'une savante déclamation, de gestes et d'attitudes d'une extrême densité, accompagné d'une musique dépouillée, dans le chatoyement de costumes éclatants.

Quant à la dramaturgie... Un homme en fut le grand ordonnateur, ZEAMI (1363-1443) qui fut à la fois un dramaturge, un acteur, un théoricien et un chorégraphe. Il distinguait essentiellement:

- la mimique : monomane, identification avec le rôle, devenir le rôle, imiter l'essence intérieure du rôle (hon'I) ;
- le 'charme subtil' : yûgen, (trad.Sieffert), une définition esthétique, contenant une dimension 'douloureuse' : c'est le principe même du Nô ;
- la fleur : hana, succès auprès du public, comprenant tous les degrés possibles, depuis le plus élémentaire jusqu'à l'ineffable. (Nous y reviendrons en détail plus bas).

Le répertoire comprend plus de 200 pièces. Leurs classifications divergent en fonction des critères :

suivant la forme :

- genzai nô, mettant en scène un être vivant;
- mûgen nô, une apparition (dimension du rêve);
- geki nô, un drame;
- furyu nô, de la danse;

suivant le contenu_:

- waki nô, mettant en scène des seconds rôles, et kami mono des dieux;
- shura mono, pièces d'Asura, ou otoko mono, rôles masculins;
- katsura mono, rôles à perruques, ou onna, rôles féminins;
- genzai mono, pièces pour le temps présent; kuriu mono, thèmes de folies ; shushin mono, thèmes de possessions;
- kirini, thèmes de la fin, ou kichiku nô, portant sur les kobolds.

La structure modèle est la suivante: deux actes: ba + un interlude: ai;

- Premier Acte: 5 scènes; go dan (entrée du rôle principal, shite, déguisé; entrée du second rôle, waki; dialogue; le shite raconte; exit le shite).
- Interlude, ai, pendant que le shite se change.
- Second Acte: 5 scènes; nochî ba (le waki attend; le shite entre à nouveau, sans déguisement; dialogue entre shite et waki; le 'clou': le shite danse; fin).

Le rythme est ternaire, et suit la séquence : jo – ha – kyu (introduction – développement – final) :

- jo: entrée du waki avec musique shidai, avec sa propre présentation nanori, et celle de l'intrigue tsukisferu;
- ha: entrée du shite avec son chant issei; réparties avec le waki (mondo), et la révélation de sa vraie nature rongî;
- kyu: rentrée du shite sans déguisement, et sa danse finale.

La représentation se donnait en plein air, sur l'esplanade d'un temple ou à la cour féodale. La scène était composée:

- d'un espace central pour la danse, hambutai (d'environ 30 m²), orienté aux nord, et limité aux quatre coins par quatre poteaux, bashira: les bashira du shite (protagoniste) et du waki (deutéragoniste), ceux du flûtiste, fue bashira, et du porteur de masque, metsuke bashira;
- et d'une arrière scène, atosa.

N'oublions pas que le metsuke-bashira (littéralement: 'le pilier sur lequel on fixe les yeux') est donc utilisé par le seul porteur de masque, le shite, pour déterminer sa position sur la scène, car le masque ne possède que de petits orifices oculaires. Mais du point de vue de l'assistance, le metsuke-bashira donne consistance à l'espace cubique de la scène, un effet sculptural

tridimensionnel aux mouvements et aux attitudes de l'acteur, et ajoute un sens puissant de perspective à ses évolutions.

Les théâtres modernes (nogaku-fo) placent la scène et les sièges de l'assistance sous le même toit. Cependant le toit au-dessus de la scène et le gravier blanc (shirasu) sont encore des rappels des origines du Nô: le gravier blanc répandu sur le sol, devant la scène et l'assistance, dans les anciens théâtres de plein air avait pour but de refléter la lumière naturelle du soleil pour éclairer la scène.

L'orchestre est constitué d' :

- une flûte, fue;
- un petit tambour, kotsuzumi;
- un gros tambour, otsuzumi,
- et une trompette, taiko.

Un pont (10 m X 2,4 m), kashigakazi, fait le lien avec le passé, les enfers et l'oubli; on y voit apparaître des dieux et des esprits et c'est là qu'ont lieu les rencontres avec l'au-delà. Le régisseur, koken, est situé à l'angle. Le chœur, qui entre par le wasureguchi, se trouve coté jardin, wakisa. Le devant de scène se nomme shirasu (du nom du sable qui le recouvre).

Il y a deux loges :

- celle du shite, kagami no ma (loge au miroir; mot à mot: le vide du miroir), à gauche, fermée par un lourd rideau, l'agemaku: l'acteur y contemple son apparence avant son entrée en scène (importance que nous soulignerons plus bas); elle possède aussi un fenestron (arashi-mado) par lequel scène et assistance peuvent être observées;
- la seconde loge, gakaya. est celle de tous les autres.

Avant d'entrer en scène, - comme nous l'avons déjà rappelé, - le shite est habillé par ses compagnons dans le costume et la perruque de son rôle; puis, après quelques minutes passées assis et en silence devant le miroir, il reçoit solennellement le masque et s'incline devant lui comme pour le saluer avant de le passer avec l'aide d'un assistant. Cette coutume remonte au temps où les masques étaient utilisés seulement au cours de cérémonies religieuses et étaient censés abriter l'âme même du dieu qu'ils représentaient. Enfin prêt, il se tient face au rideau et murmure: « Rideau ! », sur quoi le rideau se lève et il fait son entrée!

Le décor est invariable :

- une surface de bois noble peint (ato-za), forme l'arrière-fond et montre une imposante peinture de sapins yogo du temple de Kasuga, à Nara (d'après la tradition, la divinité du temple y aurait dansé). On l'appelle le kagami-ita (littéralement : panneau miroir, ou peut-être plus logiquement panneau-résonnance : sa signification est à comprendre en termes religieux, et il contribue pour beaucoup au profond effet massif du vide total de la scène où n'est planté aucun décor. La pièce Okina y est jouée spécialement, bien que personne n'y comprenne plus grand chose, même pas les acteurs qui jouent de mémoire mécanique: cette pièce à la valeur d'une bénédiction de longévité et d'abondance, dans la joie et la liesse, bien qu'extérieurement elle paraisse exprimer des rituels solennels et compliqués.
- On y ajoute cependant certains accessoires (tsukurimono): monticule, grotte, colline, forêt de bambous, tempio, bois, cabane, proche, embarcation.
- L'ornementation est constituée de fleurs artificielles, de voiles et de tentures de couleurs.
- Une plate-forme (90 X 180 cm) représentera au besoin un pont, une piste de danse, un trône, etc...
- L'objet le plus important reste l'éventail, que le shite a pratiquement toujours à la main : c'est un vestige du torimono des chamans.

L'acteur?

- Son rôle présente l'élaboration et l'intensification d'une seule émotion ou atmosphère à travers lesquelles se poursuit la recherche de la beauté et de la vérité. Tous les aspects sont strictement simplifiés et raffinés jusqu'au degré extrême dans un seul effet fortement concentré. C'est une méthode d'expression extrême-orientale en général et japonaise en particulier. Ce même principe fondamental se retrouve dans tous les arts traditionnels japonais développés au Moyen-Age, y compris la cérémonie du thé (sadô), l'ikebana (kadô), la poésie (haïku) et la peinture (sumi-e). Cette atmosphère concentrée est très efficacement produite par un seul acteur, le shite, dans une seule danse d'un grand raffinement, le rôle du waki consistant seulement à appeler le shite sur la scène, à l'interroger et à lui donner l'occasion de danser. Un quasi faire-valoir.
- Chaque acteur Nô est formé soit comme shite soit comme waki, et il passera sa vie à ne jouer que ce rôle, sans jamais l'interchanger. Le costume du waki se laisse facilement identifier, de même son visage nu, sans masque ni grimage: il utilise surtout sa voix et son jeu de scène. Le shite, c'est une autre affaire: il doit représenter toutes sortes de personnages différents, y compris des vieillards, des dieux, de puissants guerriers, des femmes, des esprits et des animaux. Le Nô résout le problème par le masque, utilisé pour tous les personnages non humains et féminins (!). Cependant, quand le shite incarne un personnage d'âge moyen et en bonne santé, il apparaîtra le visage nu: ces pièces s'appellent hitamen-mono (pièces à visage nu) ou gendai-mono (pièces du temps présent).
- Quand il n'utilise pas de masque, l'acteur s'efforce de maintenir son visage complètement immobile et imperturbable, jusqu'à ne pas même remuer les yeux. Puisque c'est le masque, et non pas le visage de l'acteur, qui est considéré comme portant l'essence du personnage, quand l'acteur n'utilise pas de masque, il considère que son propre visage tient la place du masque. Contrairement à toutes les autres formes de théâtre, l'humanité de l'exécutant est cachée autant que possible pour exprimer 'une forme poétique' au moyen de son corps et de ses mouvements. La tentative d'offrir un visage complètement et en permanence inexpressif sur la scène du Nô est faite non seulement par 'le shite sans masque', mais aussi par toute personne impliquée dans la pièce, jusqu'au chœur, aux musiciens et aux appariteurs (nous en verrons toutes les implications plus bas).

Quant au masque, il

- est le cœur même du Nô. Les acteurs éprouvent pour lui un sentiment de vénération, quasi cultuelle, surtout en sa présence ! C'est seulement une fois habillé et après s'être contemplé dans le miroir que l'acteur reçoit et accepte le masque, le soulève, le salue en s'inclinant, et l'assure sur son visage. Jusqu'au moment de mettre le masque, l'acteur est encore lui-même, mais dès que le masque est en place, il se considère totalement métamorphosé dans le personnage qu'il incarne. On enseigne à l'acteur qu'il ne doit pas 'mettre le masque', mais qu'il doit 'placer tout son être propre, corps et âme, à l'intérieur du masque' ;
- se doit d'être un chef-d'œuvre à la fois de sculpture et de peinture, et il ne peut être apprécié que lorsqu'il est 'mis au monde' et 'rendu vivant' par un grand acteur sur scène. Le masque choisi détermine l'atmosphère et l'interprétation d'une représentation. Ces masques sont complètement inexpressifs, ou plutôt ils possèdent une 'expression intermédiaire'. Ainsi, il relève de la responsabilité de l'acteur d'exprimer telle ou elle émotion. Et c'est précisément cette 'expression intermédiaire' qui donne à l'acteur toute liberté de montrer les nuances délicates d'une grande palette de coloris émotionnels ;
- est contemplé, souvent pendant des jours, avant d'être porté pour une seule représentation par l'acteur, qui choisit et rechoisit le costume pour l'accompagner. L'ensemble final correspond à la composition d'un tableau ou d'une pièce de musique. Chaque élément du costume est choisi pour contribuer à l'effet total et pour souligner le kurai (degré ou rang) du masque et l'harmoniser avec le kurai de la pièce. Ceci est particulièrement vrai pour les masques féminins les plus simples: zo-onna (féminité d'une pureté et d'une grâce divines), waka-onna (école Kanze) et ko-omote (écoles Kumparu et Kita) ;
- appartient au patrimoine mondial du théâtre. Ils sont faits de bois et, - seulement entre le milieu et la deuxième moitié de l'époque de Nara, et en partie uniquement, - de laque sec. (kanshitsu). Au début, ce sont des masques têtes, - ou masques crânes (comme ceux du théâtre Gigaku), - ou encore masques visages, qui le recouvrent tout entier (théâtre Bugaku) ou bien en partie seulement (Nô et Kyogen) ;

Le Gikaku appartient à la fin du 7^{ème} siècle: les plus anciens, en bois de camphrier, sont les plus vieux du monde, et se trouvent au temple de l'Horyu ji, près de Nara; ceux de l'époque Tempyo se trouvent au Shosoin du temple de Todai ji, à Nara. Vers 800, le Gikaku disparaît et le Bugaku se constitue, se formant à partir de différents genres en usage sur le continent (Corée, Chine et Asie Centrale), subissant ainsi les influences chamanique, bouddhique et celle du Gikaku (vers 1042, accompagné de la musique coréenne komagaku ; ou plus iconographique comme le Gigaku). Le réalisme du Bugaku est saisissant: certains éléments mobiles (nez, gorge, yeux) ajoutent encore du mouvement à la danse (ceux du Gyodo, procession bouddhique, par exemple). En revanche les masques Nô (époques Muromachi et Edo) naissent du monde des hommes, même s'il y apparaît aussi des démons. Ces masques étaient exécutés par des sculpteurs professionnels, tandis que tous les masques des périodes précédentes (Gikaku, Bugaku et Gyodo) étaient réalisés uniquement par des Maîtres bouddhiques (Busshi). Ces masques ne révèlent leurs capacités expressives qu'à l'usage. Nous connaissons les noms de leurs auteurs: mais les masques eux-mêmes étaient transmis à l'intérieur des familles des acteurs Nô, tandis que ceux du Ginkaku, Bugaku et Gyodo étaient conservés seulement dans les sanctuaires et dans les temples.

- a, dès les tout débuts, signifié une transformation religieuse et une présence divine: il était l'objet d'un respect particulier. Aujourd'hui encore, les masques okina sont utilisés dans les temples shintoïstes, comme symboles de la présence divine (goshintai) et vénérés comme tels : certains sont de véritables œuvres d'art;
- connaît environ 50 types fondamentaux, encore utilisés, qui se répartissent en 8 catégories:
okina: le dieu de la longévité;
jinki: l'être surnaturel;
jo: le vieil homme;
otoko: l'homme;
chigo: l'enfant;
onna: la femme;

uba: la vieille femme;
et les masques spéciaux.

Rappelons que ces masques sont en général faits de bois (kinoki : un cyprès japonais), qui doit absolument provenir de la vallée de Kiso (le même bois sert à la construction des sanctuaires d'Ise), et avoir été trempé de six à sept ans dans de l'eau salée et de l'eau fraîche. Ce sont des masques de visages et non de têtes, et ils sont d'un seul tenant.

Hisao Kanze (Kokoro yori Kokoro ni Tsutauru Hana, The Flower that passes from Heart to Heart, 1979 : in Nakanishi Toru & Komma Kiyonori, Noh Masks, 1992) : « Ces masques incarnent la négation de toute qualité et identité spécifiquement humaines, ce qui les rend susceptibles d'exprimer toutes et chacune d'un vaste éventail d'émotions et de personnalités ».

Les costumes sont aussi très beaux et riches : le style contemporain en est une synthèse de divers styles et époques, entre les 14^e et 18^e siècles: shozuku. Le kimono s'appelle kitsuke. Pour les hommes, ce peut-être soit une sorte de tunique, atsuita, ou un vêtement plus informel, noshime ; pour les femmes, il peut être coloré, surihaku. Différents types de kimonos existent, surtout pour les hommes:

- kariginu: le chasseur (ou bien noshi);
- happi: le lutteur;
- hitarare: un pardessus;

pour les femmes:

- choken: manteau de soie;
- maiginu: habit de danse;
- karaori: tissu de Chine.

Quant à la danse...Le Nô est appelé un drame dansé, reproduisant de façon totalement stylisée: larmes, combat; apparitions et supplication des esprits, danses de shamans et de femmes. Le pas de danse s'appelle kata (qui veut dire 'modèle'). La difficulté de cette danse (qui suppose plus de dix ans d'apprentissage) ne réside pas dans la gestuelle et les mouvements mécaniques, relativement simples des acteurs, mais dans la 'saisie' de la 'véritable fleur', difficilement définissable et infiniment exténuante. On trouve parfois des pas plus sophistiqués et de l'acrobatie (rôles des démons), mais ils sont loin d'être le principal ni le plus apprécié.

Les écrits esthétiques de Zéami sont inspirés du Bouddhisme, le Zen en particulier pour l'interprétation et la mise en forme. La définition de hanna, fleur, -cette perfection atteinte par l'ascèse et une consécration totale à l'art,- est le thème central de son esthétique:

- Kadensho: le livre de la tradition de la Fleur;
- Kakyo: Le miroir de la Fleur;
- Shikadosho: Le livre de la voie de la Fleur;
- Nikyoku zantai ezu: Présentation imagée de deux jeux de scènes et de trois interprétations;
- Nyui shidai: La séquence des neuf étapes.

D'autres livres existent aussi:

- Le Sagabon (Le livre de Saga) est le répertoire original.
- Le Koetsubon (Le livre révisé) des partitions vocales de 1605 n'est accessible qu'aux membres de la Guilde.
- Le Hachijo kandencho (Le livre de la tradition de la Floraison en huit cahiers), fin du 16^e siècle, est une revue de tout ce qui le précède.
- Zeami jurokubu shu (Collection des seize traités de Zeami) fut retrouvé seulement en 1908.
- Yokyoku hyabukan zenshu (Collection venue des archives impériales) fut publiée en 1928.

La notation (fushi) du chant Nô (utai ou bien yokyoku) vient du kohakase bouddhique, une forme pneumatique (notes et groupes de notes carrées à valeurs égales, sur une portée de quatre lignes, à clés variables sur chaque ligne, et chantées à l'unisson: voir le chant grégorien), de même que le

yowaki, le plus ancien style chanté. L'art de l'utai ne se transmet qu'oralement par exécution et imitation, donc mémorisation totale.

Kan'ami (le père de Zeami) disait que le Nô est un exercice d'ascèse. Et encore aujourd'hui l'acteur de Nô travaille avec un esprit de concentration et de sacrifice, qui sont nécessaires sur cette voie des neuf étapes qui mène à la perfection esthétique (kyui shidai, voir plus bas). C'est seulement ainsi que pouvait être transmis ce que Zeami considérait comme le but le plus élevé yûgen, la beauté solitaire et le hana, la fleur sans âge, l'éclat inexplicable de l'Art achevé.

Nous sommes conscients que c'est certainement une gageure de vouloir résumer le nô de la sorte, mais avant d'avancer plus au large, il fallait mettre en place quelques balises de nécessité. Le lecteur a maintenant une idée de ce théâtre: il peut s'orienter désormais dans le dédale des influences, du jeu et des enjeux de cet art très particulier.

Le Nô ne pouvait qu'être teinté de Shintô chamanique, de Bouddhisme taoïste et de Zen, vu l'époque où il s'étoffait. Essentiellement spectacle artistico culturel, il était donné devant le temple à l'occasion des fêtes. (DCJ 1994 : 356-360) Il se détache donc sur un contexte culturel à coloration chamanique et profondément imprégné de bouddhisme. Son origine est à chercher dans le sarugaku et le kagura, antiques rites extatiques où le tournoiement sous l'emprise d'une divinité amène le danseur à la vaticination. Très tôt cependant, on passe de l' 'action' (NÔ) des divinités, à une esthétisation d'offrandes aux esprits divins. Sa structure est avant tout dialogale de type oraculaire entre le waki (de ce monde) et le shite masqué (de l'autre monde)...

L'action se déroule aux limites de trois mondes :

- le monde humain : celui du public et du waki ;
- le monde de la scène, dont le caractère relationnel est symbolisé par la passerelle ;
- le monde de l'au-delà, ouvert au bout de la passerelle, derrière le rideau de la 'chambre du miroir'.

Le costume est ample et efface souvent la forme humaine: le pantalon jupe et la casaque ne laissent révéler du shite que le jeu des mains, de la tête et du cou. SANSOM sent ce théâtre plus immédiatement à l'unisson des principes et des goûts du zen, partagés par tous à l'époque: (SANSOM 1978 : 391) : « C'est un spectacle mis au point d'abord pour des spectateurs gagnés aux standards esthétiques du Zen, et quoi que l'on puisse dire du contenu littéraire des pièces, leur structure, les méthodes et l'atmosphère des présentations concordaient totalement avec les canons du goût Zen... Avec les procédés de l'allusion, de la suggestion et de la réserve, le Nô devenait le contrechamp de la peinture contemporaine, gouvernée elle aussi par les principes du zen... Le Nô rend un témoignage remarquable à l'importance esthétique de la forme, en montrant comment un matériau neutre peut être introduit dans le moule de la beauté. » Pourtant, le taoïsme lui aussi aura un poids particulier dans le peuplement de la scène, traversée par des personnages d'un au-delà fantastique: (OKAKURA 1996 : 42 et sq.): « Le Taoïsme peut se diviser en deux branches, l'une dite 'matérialiste' et l'autre 'philosophique'... Les matérialistes aspiraient au maintien de l'être physique, puis au développement de la formation de l'esprit pour parvenir à leurs fins, puis ils incorporèrent concrètement les formes du bouddhisme ésotérique. Dans le domaine artistique, leur contribution fut l'art mythologique ; ils élaborèrent des légendes de longue vie et de jouvence infinie: immortels se manifestant la plupart du temps sous l'aspect de mendiants dans les rues des villes ».

D'une façon globale, l'acteur doit jouer dans un entre-deux, le Nô étant par excellence un art de la frontière, du passage, d'un 'ici et maintenant' pris entre l'en deçà du passé et l'au-delà du futur (DE BARY W.Th., in N.G.HUME 1995 : 57) : « (C'est essentiellement) une force intérieure apaisée, que l'acteur doit répugner à montrer en/au public: si c'est le cas, elle devient action, et n'est donc plus 'non action': elle permet d'unifier tous les pouvoirs artistiques en un seul esprit... C'est cet esprit qui doit se communiquer au public. » Complètement imprégné de zen, le Nô accorde une

place essentielle à la réalité du corps, traversé par la force de l'esprit, comme si un courant électrique animait soudain une poupée désarticulée: (PARKES G., in N.G.HUME 1995 : 94- 95) « Le No est un art influencé par le Zen et où le corps joue un rôle intégrant... très peu d'intrigue généralement, mais on y vise plutôt le développement d'une atmosphère, émotion ou attitude particulière, et fondamentale de la psychologie humaine... C'est le yûgen, ce qui repose sous la surface des choses....Plus qu'une dichotomie de la réalité, cela vient de l'idée Zen que les strates de la conceptualisation obscurcissent notre expérience, et que certaines formes artistiques peuvent nous rendre capables de 'voir au travers ' de ces strates...Le Nô ne vise en aucune matière le réalisme...

Les rythmes de la percussion par exemple sont basés sur une cadence extrêmement lente et souvent irrégulière, mais qui provoque après un moment l'altération sensible de la notion du temps chez les spectateurs: sont-ce les couches conceptuelles, sont-ce les abîmes de l'inconscient qui sont affectés!!!...

Mais le trait le plus frappant du No, c'est la façon dont les techniques du jeu se combinent avec les costumes et les masques spécialement créés pour lui..., les costumes devenant des sculptures animées (cinétique sculpturale),...créant l'effet d'une présence su(p)r(a)-humaine. YAMAZAKI voit le corps et l'esprit pris dans un flux unificateur de la personne de l'acteur qui s'est assimilé au/le personnage: (YAMAZAKI : 1984 : XXXIX) « L'acteur considère l'activité humaine comme un courant de conscience continu, se plonge dans ce courant, et se laisse porter par lui. Quand l'acteur essaie d'imiter quelque chose, il manipule son corps comme un objet; mais il transcende le gap entre son corps et son esprit, quand il essaie de 'devenir' le personnage. Quand il s'est complètement assimilé au personnage, il se remplit le cœur et l'esprit des émotions du seul personnage, et fait en sorte que ces émotions animent son corps de leur propre force. A ce moment-là il s'est complètem uni à son corps propre, et il peut ne plus s'inquiéter de chaque mouvement spécifique, de chaque expression du visage: il n'a plus qu'à tenir bon dans le flot de conscience continuC'est l'ESPRIT UN de Zeami! »

Voilà quelle doit être l'intention authentique de l'acteur, une imitation du personnage à incarner, imitation telle qu'il s'identifie entièrement à lui, et devient lui: (EDA, in HUME : 1995 : 180) « L'intention authentique, c'est ce qui fait que la personne est ce qu'elle est, c'est la nature la plus profonde d'un être ou d'une chose. L'acteur, en apprenant cette nature profonde, peut croître dans cette personne ou cet objet. Ainsi, un acteur personnifiant une femme, doit faire sien son cœur et rejeter toute sa force masculine: il doit se sentir comme si il était né femme. Il doit connaître le degré propre jusqu'auquel chaque objet doit être imité. Ce qui détermine ce degré, c'est la nature de la réaction affective que le jeu créera. C'est cela la beauté, ce que Zeami nomme 'la fleur'... » (EDA, in HUME : 1995 : 178): « Le principe fondamental de la théorie esthétique de Zeami semble reposer sur l'idée d'imitation... De façon idéale, imiter un objet signifierait que l'acteur devienne identique avec cette chose, qu'il se dissolve lui-même dans le rien, de façon que les qualités inhérentes à l'objet se manifestent avec naturel...Il s'agirait de croître dans l'objet..., d'être totalement absorbé par et dans l'objet à imiter,...et de plus n'avoir aucune conscience d'être en train d'imiter un objet qui ne soit pas soi, car on devient un avec lui: c'est le royaume de la non imitation, en définitive...L'identification comme stade ultime de l'imitation ». YAMAZAKI préfère le terme yûshufû, intérioriser/internaliser le personnage (YAMAZAKI 1984 : XXXIX) de telle façon que cela dénote un état dans lequel le flot du mouvement a été assimilé au point que l'acteur en perde même la conscience de le contrôler.

En analysant Le Pavillon d'Or de MISHIMA, YOURCENAR évoque cette fameuse nuit où le jeune moine touche à cette imitation/identification/possession, non plus avec un personnage, cette fois, mais avec le Kinkaku ji lui-même : (YOURCENAR 1980 : 33, 37) "J'étais seul, enveloppé dans l'absolu du Pavillon d'or. Etait-ce moi qui le possédais, ou étais-je possédé par lui. N'allions-nous pas plutôt atteindre un moment d'équilibre rare où j'étais le Pavillon d'or autant que le Pavillon d'or était moi?"

Zeami,- le premier, l'immense, le mystique théoricien du Nô,- a toujours considéré ce théâtre comme une véritable voie, un dô, de même qu'il y avait un bushi dô, un ken dô, un sa dô, un ka

dô. (Il est d'ailleurs remarquable que ni pour l'art des jardins, - voir plus haut, - ni pour celui de la scène, le mot n'ait jamais été formé! Peut-être est-ce parce qu'il a toujours été évident que ce sont des voies, et qu'il n'y eut jamais nul besoin de les baptiser!). En tout cas, la réflexion de Zeami sur cette démarche fut telle qu'une description très sophistiquée en dessine le parcours, où se mêlent vocabulaires zen et esthétique, prouvant bien, par là, la coïncidence des deux. Le Kyûi (œuvre de Zeami sur La Fleur, hana) distingue quelque neuf niveaux, allant de 'la férocité et la lourdeur' jusqu' 'au charme sans pareil', en passant par trois niveaux moyens: (RIMER 984 : 120-125)

- La férocité et la lourdeur	}	
- La force et la férocité	{=====	Fleur des niveaux inférieurs
- La force et la délicatesse	}	
- La beauté précoce	}	
- Le grand métier	{=====	FLEUR DES NIVEAUX MOYENS
- La vraie fleur	}	
- La TRANQUILLITE	}	
- La PROFONDEUR	{=====	FLEUR DES NIVEAUX SUPERIEURS
- Le CHARME sans PAREIL	}	

Et Zeami va jusqu'à les accompagner d'un slogan, en forme de koan, qui ajoute encore un trait d'assimilation de cet 'entraînement dur et continu' (shugyô) à la démarche de la méditation zazen qui est censée amener au satori, l'illumination:

Le Charme Sans Pareil	1. A Silla, au coeur noir de la nuit, luit le brillant soleil
La Profondeur	2. La neige recouvre mille montagnes; pourquoi reste-t-il un sommet nu?
La Tranquillité	3. Remplir de neige un bol d'argent
La vraie fleur	4. Dans les brumes brillantes se pose le soleil, et toutes les montagnes rougeoient
Le grand métier	5. Décrire pleinement l'esprit des nuages sur les montagnes, la lune sur la mer
La beauté précoce	6. Ce que le monde nomme la voie, n'est pas la vraie voie
La force et la délicatesse	7. L'ombre mouvante du marteau de fer; Le froid brillant de l'épée sacrée
La force et la férocité	8. Trois jours après sa naissance, un tigre veut dévorer un boeuf
La férocité et la lourdeur	9. Les cinq qualités de l'écureuil volant

Les koan des 9 étapes du hana, d'après Zeami

Yamazaki résume à trois les caractéristiques zeami-ennes de la direction théâtrale: (YAMAZAKI 1984 : XXIX)

- « Grande importance des spectateurs:
- Grande importance du jeu autant mental que physique de l'acteur, parmi les divers éléments qui constituent la pratique théâtrale;
- Enfin, grande importance du style du jeu. »

Commençons par le plus important, le style: non pas que les spectateurs ou le jeu lui-même ne soient pas importants! D'ailleurs, nous reviendrons à eux nécessairement dans la suite immédiate. Avec le style, nous voici revenir au zen, et sa force spirituelle. En effet, Zeami soutient qu'il existe trois facultés de réception ou d'appréciation artistique, correspondant aux trois niveaux de maestria de la part de l'acteur: le nô de l'oeil, le nô de l'oreille et le nô de l'esprit. (RAZ 1976 : 264-266) « Après avoir réalisé les deux premiers niveaux, le voilà prêt à jouer sur le niveau le plus haut, le spirituel. Pour les spectateurs, comme l'acteur, c'est le niveau le plus ardu à atteindre. Il peut se situer au-delà des capacités d'un acteur qui n'est pas un maître, aussi bien que d'un critique qui ne possède que l'oeil et l'oreille du nô...Il s'agit de saisir la profondeur du 'shin'

(l'esprit). Le niveau spirituel est un royaume de l'art qui n'a ni forme, ni expression, ni esprit. C'est le monde du 'sabi', cette contemplation non plastique non sensible, qui ne peut être ni verbalisée ni exprimée en des images concrètes. C'est la solitude ressentie dans le vide des espaces vides de l'art. Dans le zen, le 'mushin' exprime le royaume au-delà de la dualité des formes, l'état d'être et de non être... Beauté sans forme. Royaume de la non action,...qui est 'ce qui arrive là entre', et est dû à la force spirituelle sous-jacente de l'acteur et qui retient irrésistiblement l'attention, sans jamais décroître. » Le style, c'est encore la négociation que va devoir opérer l'acteur avec cette force intérieure qu'il retiendra sans cesse d'apparaître trop voyante, car (RAZ 1976 : 266) : « il n'est pas souhaitable que l'acteur dévoile aux spectateurs cette force intérieure: si elle se manifeste, elle devient acte et n'est plus non action. Les actions, avant et après un intervalle de non action, doivent être liées entre elles par un état de vide de l'esprit, dans lequel l'acteur se cache à lui-même sa propre intention. La capacité de toucher les spectateurs dépend, ainsi, du rassemblement de tous les pouvoirs artistiques dans un esprit un. » Le cœur même de cet art très spécial, c'est le cœur précisément, le kokoro, condition de possibilité de l'acte Nô: (PILGRIM : 1968 : 393-401) Cela est aussi vrai de l'acteur qui crée, que des spectateurs qui en font l'expérience. Pour Zeami, à la fois le fondement premier de l'art, et l'essence de l'effet produit reposent dans le kokoro. Témoins ses citations dans

- le Kakyô, comme fondement du yûgen (nous y venons bientôt); dans
- le Yûgaku shûdô kempûsho, comme fondement de la production de la distinction entre 'u' et 'mu' (l'être et le non être); ou encore dans
- le Shikadôsho, où le kokoro est placé au rang ran'I (premier rang dans la classification des degrés d'importance)

C'est-à-dire que l'effet kokoro et l'effet sur le kokoro sont d'une importance primordiale pour comprendre la nature de l'art. Telles sont les quatre couches du kokoro: celles

1.	de l'émotion et du sentiment,
2.	du moi connaissant, conscient et résolu,
3.	de l'esprit inconscient, vide, spontané, instinctuel et a priori,
4.	de la compréhension, profonde et spirituelle.'

Les 4 strates du kokoro

Ce yûgen, en effet,- à la fois condition et produit de cette beauté toute de profondeur et d'ineffabilité,- ne peut se percevoir qu' 'atmosphériquement', à l'instar d'un parfum subtil: on sait; on sent qu'il est là ou qu'il n'est pas là, comme on sent qu'il va se passer quelque chose, ou rien: (EDA, in HUME : 1995 :182) : « Le yûgen, c'est la beauté, non seulement de l'apparence, mais de l'esprit: c'est la beauté intérieure qui se manifeste à l'extérieur. L'accent mis sur la beauté intérieure, comme pour l'opposer à la beauté de l'apparence extérieure, est inévitable pour autant que dans le Nô l'imitation se situe au niveau de l'esprit d'intériorité. Etymologiquement, dans yûgen, yu signifie profond, sombre, ou imperceptible, et gen décrit originellement la couleur sombre, profonde et tranquille de l'univers. Ainsi, Zeami combine sa signification conventionnelle de beauté élégante avec sa signification première de vérité profonde et mystérieuse de l'univers. Zeami perçoit la beauté mystérieuse de la vérité cosmique, la beauté comme couleur de la vérité, pour ainsi dire... (Enfin) si le yûgen contient profondément la vérité cosmique, il contient nécessairement des connotations pessimistes, car la vérité de l'univers renvoie toujours à la triste destinée de l'homme. Placé en face de la grande puissance du cosmos, l'homme offre toujours un spectacle triste et mélancolique: le yûgen exprime ainsi la tristesse universelle. Zeami écrit : élégance, calme, profondeur, mêlés du sentiment du changement. »

En face de quoi nous trouvons-nous en définitive, quand nous assistons, pétrifiés de silence et tétanisés de fascination, à une 'cérémonie' Nô? (HOOVER 1977 : 147-153) : « Aussi austère qu'un jardin de pierre et aussi suggestif qu'une peinture monochrome, quelque chose entre une messe chrétienne et une tragédie d'Eschyle ». Peut-il en être autrement, si l'on veut bien ne pas oublier que toutes ces danses et musiques, tous ces textes et mimes, furent d'abord exécutés sur le niwa (la cour de terre battue recouverte de gravier blanc qui précède les sanctuaires Shintô), et

qu'ils avaient pour argument quelque mythe ou aventure de kami, entre eux ou avec les habitants du Yamato. (PILGRIM 1989 : 54) : « Le Nô est un art rituel religieux dans la mesure où il incarne authentiquement un mythe encore vivant et qu'il évoque une expérience religieuse. C'est un art religieux pour autant qu'il force et traverse le continuum de la vie quotidienne et qu'il évoque / rend présent aux yeux de l'assistance

un monde sacré:

" l'acteur principal frappe le sol du pied, la pièce est terminée. Mais personne ne bouge, car il y a encore cette longue et lente sortie de scène. Comme un esprit, il semble s'évanouir littéralement de la vue. Il disparaît, comme dans le froid de la tombe, et l'assistance reste là dans l'obscurité qui gagne. Comme à vêpres. Quelque chose de vaguement religieux, de rituel s'est passé, se passe encore. Rien d'explicite. Une évocation, peut-être, pas simplement, de ces personnages de six cents ans d'âge, et de ce passé historique, mais aussi quelque chose d'en dehors du temps.' (Earle Ernest, *The Noh: An Appreciation*, in Yasuo Nakamura 1971: 8)...

- Expérience d'une 'Foi physique' (body faith): où les formes rituelles peuvent être qualifiées de 'corps' d'organisations de mouvements (physiques), dans lesquels d'authentiques participants, acteur et spectateurs, se plongent avec foi, et par lesquels ils sont acheminés jusqu'à l'expérience appropriée. Le nô s'apparente ainsi à une mystagogie, une initiation rituelle, une 'amenée' vers le sacré, par des voies chargées de mystère, mais toutes empreintes de cette connivence volontaire qui intègre toutes les impossibilités de répondre aux questions, à la fois légitimes et inutiles, que le participant (se) pose. A la fois voie (dô) et exercice spirituel (shugyô), c'est aussi une 'théophanie': (PILGRIM 1989 : 55) « Dans le théâtre occidental, quelque chose se passe, dans le Nô, quelqu'un apparaît » (Nakamura Yasuo). Le but premier du Nô n'est pas de 'dire' ce qui arrive mais de créer une atmosphère poético religieuse et d'être, prétexte à l'apparition du shite (le protagoniste, porteur du masque), qui, de façon plus qu'habituelle, incarne des personnages non ordinaires en provenance des mondes sacrés, et dont l'apparition constitue un événement théophanique. Les fondations historiques et mythologiques du Nô reposent toutes deux dans les traditions théophaniques. Le Nô mythologique est basé sur l'apparition et la danse des kami au sanctuaire de Kasuga, par l'intermédiaire du Pin (l'arbre) Yôgô- tradition encore honorée par la présence généralisée du pin dessiné sur l'atosa, le mur du fond de la scène Nô...D'autre part, il y a aussi 'la danse de la déesse chamanique Uzume' dans la mythologie shintô classique, une danse qui n'est pas une théophanie elle-même, mais qui fut censée créer la théophanie de la déesse Amaterasu...Et d'ailleurs la scène reproduit la structure des anciens sanctuaires appelée himorogi, avec ses trois pins longeant l'issue, un pont pour venir en ce monde, un 'jardin de pierres' impeccable, et une loge du miroir, dans laquelle prend place la prise/possession du masque/esprit ...Et de façon plus spécifique encore, les cinq groupes de pièces, catégorisées selon la nature du shite peuvent fort bien renvoyer aux trois types fondamentaux de la possession chamanique:
 - kamikuchi (possession par un dieu ou un démon),
 - shikuchi (possession par l'esprit d'un mort) et
 - ikikuchi (possession par les âmes vivantes).

Les derniers traités de Zeami montrent sa recherche grandissante d'explications métaphysiques, de résonance bouddhiste bien souvent, aux intuitions pratiques qu'il avait récoltées à la fois comme dramaturge et comme acteur...La voie (michi) suggère engagement, pratique constante, et une authentique humilité de la part de celui qui recherche sincèrement le vrai chemin de l'illumination ou de l'excellence. (voir RIMER 1984). Et paradoxalement, si le zen fut, comme nous l'avons vu, responsable de la disparition du Japon d'une tradition sculpturale bouddhiste (voir Nara et Kamakura), vieille de plusieurs siècles, le masque nô en est une résurgence: et sa qualité unique dans l'histoire du théâtre consiste dans sa capacité d'une multitude d'expressions, d'autant plus vaste, que sa forme est plus élémentaire et plus simple. Il est sculpté de telle façon que le jeu de la lumière,- le jeu de l'éclat d'Amaterasu et de l'illumination du satori,- qui peut varier sur un simple mouvement de tête de l'acteur, rend les expressions les plus diverses. C'est

une trouvaille proprement 'lumineuse', en relation avec le concept zen de capacité suggestive (voir plus loin avec HOOVER 1977 : 153).

Une dernière remarque relève à la fois de réalités en soi,- ici le théâtre et la politique,- et de la rencontre sur la scène du monde de ce temps, dans l'exercice d'un pouvoir où la fascination joue à plein, de deux personnalités exceptionnelles, que sont le jeune shogun, troisième des Ashikaga, Yoshimitsu, et son amant, conseiller, maître de théâtre Zeami, de quelques années son cadet. Le shogun aimait certainement, appréciait encore plus, mais jalousait encore mieux l'art, la maestria, le professionnalisme de son protégé le comédien. A cette époque, plus le Nô prenait distance vis-à-vis de la 'religion',- (ce Shintô Bouddhisme qui se mettra en place comme religion d'état sous les Togukawa, après la chute des Ashikaga et la guerre de Onin, vers le 16^{ème} siècle),- plus il exigea de technique et de travail, étant donné qu'il ne bénéficiait plus autant qu'avant, de l'a priori de révérence, d'adhésion et de soumission dont il jouissait avant d'entamer son processus de sécularisation, pour ainsi dire, quoique avec le même répertoire ou d'autres sur les mêmes thèmes. L'acteur dut développer alors un style encore plus 'intrigant', et gagner par là en fascination sur le public. MASAKAKU y voit une démarche analogue de la part du shogun, cherchant dans un 'isolement' calculé, la dose nécessaire de mystère et d' 'intrigue', pour imposer à ses sujets une dimension supra humaine du pouvoir politique: (MASAKASU 1981 : 221) « Les gens ne peuvent pas être fascinés par quelque chose qui leur est trop familier: nous ne sommes pas saisis par ce que nous pouvons entièrement comprendre. Quand un chef vise un certain isolement qui apparaisse, au premier coup d'oeil, comme partie intégrante du pouvoir, il devient alors effectivement pour la première fois capable de mener les autres. Peut-être en est-il de même de l'effort accompli par les acteurs pour entretenir une réaction enthousiaste du public: il les conduit à ce charme charismatique appelé 'yûgen'.... Yoshimitsu lui aussi voulait atteindre un certain isolement, sans l'assistance du 'sacré', pour 'enchanter' les masses...Revenant aux origines de la politique du matsurigoto (cérémonie à la fois profane et religieuse de la nation), il eut besoin de contrôler jusqu'aux émotions primitives cachées dans l'esprit des gens... En même temps, le Shogun était un critique remarquable de l'art de Kan'ami et Zeami, et il comprenait avec un remarquable discernement la terreur de/par l'art...Zeami, qui à cette époque apprenait les émotions humaines qui transcendent le rationnel, considérait Kan'ami (son père) et Yoshimitsu (son amant) comme le reflet unique peut-être, d'une image à deux faces (OMOTE ?) une image mise au point non pas par une force consciente, mais soutenue par les fragiles tensions humaines ». MASAKASU va même plus loin, en y ajoutant, comme dans le cas de l'acteur et de son personnage,- dont on ne sait plus qui est entré en possession de l'autre,- la double couverture du 'patron' et du 'client', qui doivent parvenir à ne faire qu'un, grâce à une complicité dont la responsabilité relève des deux partenaires à la fois: (MASAKASU 1981 : 226) : « Plus qu'une coopération rationnelle, la connexion idéale entre art et politique est une relation de possession mutuelle, mais cachée. Le patron usurpe la forme créée par un autre, comme expression de son goût propre, et l'artiste développe son existence en étant sélectionné par le goût du patron.... Patron et artiste tiennent ensemble par un lien si proche qu'il n'en souffre aucun autre. Pour que chacun ait son compte, chacun doit avoir été choisi parce qu'indispensable par et pour l'autre ».

Ainsi, la réalité du masque tient au-delà de toutes les techniques et de toutes les idéologies: lieu de passages,- du 'Je est plusieurs' de Rimbaud ou de la 'perversité polymorphe' de Freud, ceci pour évoquer l'Ouest,- il règne sur la scène Nô comme à la cour de Yoshimitsu, comme il règne aussi en et sur chacun de nous. C'est pourquoi, ce qui se passe dans la loge du miroir, le kagami no ma, une demie heure avant l'entrée en scène, et surtout dans les cinq dernières minutes du tête à tête, - mais est-ce vraiment un tête à tête? N'est-ce pas plutôt une transmission (zen) ou possession (shintô) d'esprit à esprit (au sens spirituel et chamanique du terme),- oui ce qui se passe là, se produit dans un espace originaire, que le mot à mot rend par 'ma', le vide: la loge du masque, c'est d'abord 'le vide du masque'. Et devoir, comme l'acteur Nô, entrer dans le masque lui-même, c'est aller au-delà du vide lui-même, là, où le shite promet à chaque spectateur de se trouver peut-être. C'est en cela que le Nô est un Dô, une voie, avec son shugyô, son exercice, et son illumination propre, qui s'appelle ici : hana, la fleur!

Deuxième Section

Un génotype « religieux /a-religieux »

Le Shintoïsme est-il une religion? Le Bouddhisme, le Taoïsme, le Confucianisme sont-ils des religions? Nous ne nous embarquerons pas sur ces Titanics de la pseudo anthropologie religieuse, car les définitions: religions primitives ou premières; religions poly- ou monothéistes; religions naturelles, animistes, chamanistes, élaborées ou non élaborées; religions révélées; religions civiques, d'état, politiques etc...ne satisferont jamais personne. On se reportera pour information aux Eliade, Van der Leuwen, Frazer, Malinowski, Mead, Lévi-Strauss et autres Dumézil. Entre autres...

Il s'agit ici de l'essence religieuse d'une culture, d'une civilisation, d'un ordre social, d'une ère historique, d'une (re)naissance artistique, idéologique, mentale...Il s'agit de pouvoir constater l'existence ou l'absence d'une dimension intégrée dans la vie d'un groupe humain, accompagnée d'un certain nombre de manifestations ayant pour fonction le maintien de la cohésion de l'ensemble ethnique et se réclamant d'un même territoire, d'une même origine, de mêmes us et coutumes,- pouvant comporter des éléments qualifiés traditionnellement de 'religieux' tels que temples ou sanctuaires, textes dits fondateurs ou sacrés, cérémonies cultuelles, rites d'initiation, magie ou mystères, etc...(OKAKURA 1996 : 42 et sq.): « Traiter de religion selon l'acceptation extrême-orientale n'aurait aucun sens pour les Occidentaux qui interprètent ce terme dans un cadre restreint. En Orient, il n'implique ni forme de culte, ni notion de dieu: à nos yeux, même l'agnostique est religieux. Ici, nous entendons par 'religion' la série de convictions qui permettent à l'homme de transcender le monde d'ici-bas, et de faire face à la mort en aspirant à un idéal supérieur... »

Ces considérations doivent tenir pour acquise, chez l'observateur extérieur, l'abstention déontologique de se prononcer sur le degré ou la qualité de 'foi' que la population envisagée attribue à ses pratiques et à sa fidélité, à ces/ses 'croyances': l'essentiel étant qu'elle les considère comme siennes, et inhérentes à sa vision du monde pratique (Weltanschauung), de telle façon qu'elle ne se comprendrait plus elle-même si elle devait y renoncer (Selbstverständnis).

Même si les anciens Hellènes, puis les Grecs de l'amphictyonie d'Athènes, de Lacédémone ou de Delphes, etc...étaient les plus 'pieux' (εὐσηβιοί) des hommes, cela ne les empêchait pas de ne croire (πιστεύειν) en aucun d'entre leurs dieux: ils savaient bien qu'ils les avaient créés (les hommes les dieux, et non pas les dieux les hommes !), pour la bonne organisation de la cité (πολις), et cela leur suffisait. Les fêtes 'religieuses' étaient une très importante, mais en même temps une 'simple' manifestation civique: Rome en héritera d'ailleurs. La religion des Grecs, puis celle des Romains, est une dimension intégrée de la vie sociale, qui fut capable d'accomplir les choses que l'on sait et qui constituèrent l'une des bases de la construction de l'Occident, l'autre étant le judéo-christianisme, qui judaïsme comme christianisme exigeaient, eux, une adhésion du cœur, de l'esprit et de l'âme: ce que nous appelons 'la foi'!

ANESAKI introduit très précisément les trois principaux partenaires en présence, dès l'établissement des contacts entre ce qui était déjà la Chine depuis huit siècles et ce qui naissait à peine comme Yamato/Japon: (ANESAKI 1995 : 4-9 passim) :

- « Si le Shintô demeure la racine plantée dans la terre du caractère indigène et des traditions nationales,

- le Confucianisme en est la tige et les branches des institutions légales, du code moral et des systèmes d'éducation,
- tandis que le Bouddhisme s'épanouit en fleurs du sentiment religieux et en fruits de la vie spirituelle...

Processus d'amalgame et de tolérance,...l'absence comparative d'antagonisme est due, au moins en partie, à cette tendance de séparer les aspects transcendants de l'idéal religieux et la moralité pragmatique de la vie quotidienne, comme s'il y avait une division entre les deux aspects de l'existence. La solution a toujours été cherchée dans le compromis pratique, plutôt que dans la recherche spéculative et logique d'éventuelles conclusions. »

1

En face de quoi nous trouvons-nous, après les cultures pré Jōmon (100 000), Jōmon (8000 – 600), et Yayoi (600 – 300 AEC)?

La légende place vers 660 AEC (Avant l'Ère Chrétienne) l'intronisation de Jammu Tennō, comme premier empereur du Yamato, arrière arrière (?) descendant de Ninigi, lui-même petit-fils (?) d'Amaterasu, la Déesse du Soleil, fille du couple primordial Izanagi et Izanami! Nous nous trouvons devant une histoire légendaire précisément, dont le rapport sera dûment établi par écrit seulement douze à treize siècles plus tard (le Kokiji, la plus ancienne chronique du Japon, date officiellement de 712), et qui fonde chez les kamis l'origine du chef des Nippons, et à travers lui, des Nippons eux-mêmes. Qui plus est: kami du ciel et/ou de la terre, tout le monde est kami, hommes et dieux, bien sûr, mais aussi tout ce qui est animé de souffle ou de vie, fut-elle la plus élémentaire, animale, végétale ou minérale, y compris toutes les manifestations de la nature: terre, eau, feu, air, de quelque forme, aspect, espèce, volume et contenu. TOUT EST KAMI: (EARHART 1974 : 11-12) : « KAMI est une expression utilisée essentiellement par le peuple japonais primitif pour classer des expériences qui évoquent des sentiments de prudence et de mystère devant la manifestation de l'étrange et du merveilleux...C'est un terme qui distingue fondamentalement entre un monde d'êtres supérieurs et des choses supposées remplies de puissance mystérieuse, et le monde de l'expérience commune, qui dépend du contrôle de la technique humaine ordinaire.

La meilleure traduction de ce mot est souvent le terme "sacré". Une variation phonétique du mot kami est kamu (ou kabu), ce terme vraisemblablement plus ancien. De façon surprenante, kamu se rapproche de la forme et du sens du mot Tabu (écrit parfois kabu ou kapu) de Polynésie, d'où dérive le mot tabou.

L'«Ainu kamui» est intéressant aussi pour une étude comparative. »

L'harmonie fondamentale et fondatrice de ce groupe humain du Yamato primitif, c'est donc que:

- tout ce qui vit, partage la même nature mystérieuse, visible ou invisible: KAMI;
- le seul but de la vie est de maintenir cette harmonie,
- et la seule faute/erreur/péché consiste à mettre cette harmonie en danger, à plus forte raison à la briser:
- le WA, la paix doit régner dans toutes les relations, quels que soient les partenaires,
- et entre chacun et les autres, il faut aménager assez de MA, d'espace-temps pour que ces relations ne risquent pas, en s'entrechoquant inutilement, de provoquer d'éventuels heurts et ruptures.
- S'entraîner au mushin, parvenir à un état d'ouverture à la réalité totale du vivant et à la sérénité;
- Vivifier son tama: l'âme et la conscience subtile des choses, de leur vraie nature et de leur réelle corporéité. Nigi-mitama: c'est l'esprit qui conduit à l'union et à l'harmonie. Kushi-mitama: c'est l'esprit qui conduit à de mystérieuses transformations.
- Développer le giri: sens du devoir, du comportement juste et transmission spirituelle.
- Toutes les cérémonies de l'Etat-Nation-Pays kami doivent célébrer, entretenir, intensifier, et sauvegarder cette harmonie, sous la houlette du légitime représentant, au milieu des kami de

la terre, de la Déesse du Soleil super Kami du ciel, à qui sera élevé le sanctuaire d'Ise, pour y enchâsser le Miroir (Yata no Kagami) d'Amaterasu, l'un des trois emblèmes divins, garants de cette légitimité: avec le Miroir, le Sabre (Ama-no-murakumo-no-tsuguri) que Susanoo-no-Mikoto, demi-frère d'Amaterasu (car fils, lui aussi, d'Izanagi), retira du corps du dragon à huit têtes et huit queues qui terrorisait le site d'Izumo, où Susanoo avait été exilé pour avoir importuné sa demi-soeur. Le sabre se trouve actuellement à l'Atsuta Jingû de Nagoya, et le Joyau (Magatama), au Palais Impérial de Tokyo.

- Un seul rituel: la purification, par l'eau, le feu notamment, mais aussi toutes sortes d'adjuvants offerts par l'environnement.
- Une seule prière : frapper des mains et faire vibrer le son de son être et de celui des kamis. Mais ne rien leur demander: ils savent!
- Les formes elles-mêmes ont une sagesse de laquelle nous pouvons apprendre: la nature est un miroir et une maîtresse. Le sens de tout art est d'éveiller l'âme et de donner le goût et la saveur des choses: le sacré est familier. La réalité se voit et demeure pourtant cachée: mie-gakure. Chaque temple à Ise comprend deux emplacements: l'un vide, celui de l'absence, le Kôdenshi, l'autre plein, celui de la présence, le Shôden. Le divin paraît présent et absent à la fois.

2

Le Bouddhisme primitif

que les souverains du Royaume de Paekshe (Corée) offrent aux Nippons, vers 538 ou 551

(selon les uns ou les autres), a été transmis par les Chinois qui l'ont déjà fortement adapté à leur représentations ancestrales, pleines d'esprits de toutes sortes, ainsi qu'à leur double idéologie tao confucéenne qui depuis un demi millénaire déjà régnait sur le mental han, quand les moines bouddhistes du khotanais (oasis du Takla-Makan, route sud de la Soie, dans le Turkestan chinois), envoyés par Kanishka (monté sur le trône indien en 74 EC) remontèrent de l'Inde par cette route pour répandre la doctrine du Dharma dans le 'Pays du Centre' (Zhong Guo, la Chine). Des bibliothèques, des moines, une église, mais aussi: un appareil linguistique, une organisation politique, une expérience de l'Etat, et des fonctionnements militaro économiques: voilà tout ce qui débarqua à Nara, avec la statuette de bois du Bouddha qui fut d'ailleurs par deux fois rejetée, car, à sa double venue, deux terribles typhons dévastèrent le royaume! Ce qu'on attribua à cette malheureuse importation maligne!

Enfin Shotoku vint (592), avec son rescrit princier autorisant, recommandant et favorisant le Bouddhisme, dont il devint même l'un des commentateurs patentés: ce fut en 622. La réforme de l'ère Taika, inspirée des T'ang, consacra la sinisation administrativo-politique du Royaume et la bouddhisiation du Shintoïsme d'Etat. Mais simultanément on vit surgir Kojiki et Nihon Shoki, les premières chroniques nippones (712-720) et Todai jî et Daibutsu,- temple et statue monumentaux- (743-749), à Nara. Quand la capitale passe de Nara (où la puissance des moines était devenue plus grande que celle de l'empereur) à Kyoto (Heian kyô), l'empereur Kammu reprit les rênes, et prépara la voie à la période Fujirawa: ceux-ci coupèrent les liens officiels avec la Chine (894) afin d'accélérer le développement de la culture indigène naissante, la préservant ainsi d'une colonisation trop grande de la part de leur puissant et dangereux voisin. Dans ses rapports avec l'art,- notre propos dans cette recherche,- (OKAKURA 1996 : 42 et sq.) « ...le bouddhisme des origines, celui qu'établit en personne son maître fondateur n'avait pratiquement aucun rapport avec l'art. N'ayant pas encore pris tournure authentique à cette époque initiale, le culte du Bouddha se bornait à la vénération de ses reliques....Par la suite on commença à vénérer le Bouddha lui-même...On ne dénombrerait toutefois pas autant de bouddhas qu'à présent....Emergea la secte du Grand Véhicule ou Mahayana, forme sous laquelle le Bouddhisme pénétra en Chine...La similitude de l'action de l'intelligence humaine en Orient et en Occident est frappante: après l'apparition du Bouddha, l'homme réclamait un messie. Il inventa alors Miroku, Bouddha du futur...Puis Amida vint s'ajouter. On pensait qu'il sauvait les hommes par la miséricorde...puis Yakushi,...guérisseur et consolateur des faibles. Reliant finalement ces quatre personnages, ces quatre bouddhas,- Shaka, Miroku, Yakushi et Amida,- l'homme les distribua

aux quatre points cardinaux, et créa peu après Birushana, grande divinité du centre....Après le Bouddhisme ésotérique émergera le courant de la paradisiaque Terre Pure, qui visait l'entrée dans le Nirvana grâce à l'immense miséricorde du Bouddha...Ce jardin édénique figure le pays où on était censé se rendre après la mort,...doctrine qui se propagea au Japon à compter du 12^e siècle... »

3

***Ainsi, quand Minamoto Yorimoto (1185) met en place le régime des Samouraï,
Kamakura, la pure, devient la nouvelle capitale et est prête à recevoir
la seconde vague bouddhiste celle du Zen et de la méditation du même nom
qui va faire florès auprès des guerriers, bushi,
affrontés à la mort mais assoiffés de vie.***

Le Shintô, lui, a pu conserver son originalité, en se servant de l'appareil bouddhique pour s'en inspirer et se confectionner un appareil propre, nécessaire à son institution: textes, traditions, organisation et pratiques 'modernes': le Shintô a phagocyté le Bouddhisme du 6^e siècle, et, ce faisant, a pu prendre conscience de sa propre consistance et substance grâce à et en face de lui. Le Shintô certes n'est désormais plus le même, je parle de cet 'état d'esprit' inconscient primitif, fait de rites intégrés et de cohésion nécessaire: mais le Bouddhisme qui arrive, malgré l'introduction, entre temps, des sectes Shingon et Tiendai,

- d'une part va se heurter, en conséquence, à un Bouddhisme primitif local de résistance au Shintô revigoré,
- et d'autre part, le Zen étant lui-même une réaction contre le Bouddhisme trop intellectualisé du continent, il va devoir compter avec sa seule force de persuasion: c'est-à-dire la nouveauté qu'il apporte avec lui, et qui n'est rien moins que le retour à l'état primitif de la tradition originale du Bouddha: la méditation.

De 1192 à 1573 (périodes Kamakura et Muromachi), mais plus précisément de 1367 à 1467 (sous les shogounats des troisième, - Yoshimitsu, - au sixième, - Yoshisama, - Ahikaga, jusqu'à la Guerre d'Onin), le Bouddhisme Zen va inspirer une ère unique dans l'histoire nippone, et qui touchera non seulement le sens chamanico-religieux, où l'héritage des kami trouvera sa place, mais encore l'ensemble des us et coutumes de la Nation-Etat des Nippons, d'une manière tellement significative, que le pays tout entier sera définitivement transformé dans le détail de la vie quotidienne comme dans les plus hautes réalisations de la pensée, des arts et du goût. C'est un nouveau pays qui se met en guerre et en chaos pour 10 & 100 ans, après 1468. Certes, la guerre l'épuisera économiquement : elle ne pourra pas lui enlever pourtant ce qui maintenant est devenu sa nature intrinsèque: l'esthétique zen.

Paradoxalement, le Bouddhisme s'est 'naturalisé', 'nipponisé' au contact et par la pratique originale des Samouraï de Kamakura, pétris, déjà avant sa venue, de simplicité et de rusticité shintoïques: un terrain vierge en quelque sorte, comme on dit d'une forêt qu'elle est vierge, pleine encore de toutes sortes de potentialités, et qui attendrait bien d'être exploitée, mais d'une façon qui respecte sa native, profonde et mystérieuse originalité.

Si des hommes de guerre, des reîtres, des enfants perdus, sans manières ni vernis, dévoués, jusqu'à ce que mort s'en suive, à leur seigneur, aussi sauvages que loyaux; si des hommes à la simplicité voisine de celle de l'enfant et de l'animal, ou du fou, ont pu être séduits, touchés, interpellés, puis intéressés, et habiles assez pour s'y sentir chez eux, l'adopter, l'exploiter à leur tour, le transformer, le faire muer en autant d'exquises et surprenantes applications,...il fallait bien que le Zen correspondît d'une quelconque façon à des pierres d'attente dans le cœur de ces chevaliers, comme celles qui mènent en zigzaguant à la maison de thé sur le chemin du jardin...

Ces pierres d'attente existent effectivement dans le Bouddhisme comme dans le Shintô: et

- d'abord la haute vertu de moralité (sila) qu'ils appelaient : dôryo (magnanimité);
- la Skiki (résolution);
- l'onsha (où la générosité l'emporte sur la tolérance);
- le fudô (ce maintien dans l'attitude immuable) et
- le giri (le devoir). Ensuite
- la maîtrise du corps et de l'esprit (hondai);

- la réalité du cœur (kokoro/ shin);
- l'énergie (ki) ;
- le respect du maître (sensei) et
- le vide (sukima).

A titre de curiosité et avant d'entrer plus profondément dans les arcanes du Shintô, du Bouddhisme et du Zen, il est intéressant de citer les résultats d'une enquête à l'échelle nationale, menée au moment de la 'révolte mondiale des étudiants' de 1968, par une équipe de chercheurs de l'illustre Université Sofia de Tokyo, sous la responsabilité de BASABE, dont je vais abondamment user et abuser. Et tout d'abord cette remarque générale: (BASABE 1968 : 112-113) : « A cause de sa tendance au savoir direct des choses, et à une pensée qui ne fait aucune opposition entre le sujet qui sait et l'objet connu, Karaki Junzô dit : Le Japonais contemple les choses dans leur nature nue, et se garde bien de toute catégorie de lieu, temps, forme, qualité, relation, cause, etc...Il ne connaît pas les choses en les considérant comme étant à l'extérieur de lui, mais plutôt dans une identité fondamentale de son être avec elles, il appréhende et sent les objets comme identiques à lui, comme quelque chose se situant à l'intérieur de lui. Pour lui, les mondes de dieu, d'esprit, d'âme; de vérité/mensonge, péché/vertu; bien/mal; sacré/profane...sont indiscernables l'un de l'autre....Impossible de passer de l'un à l'autre: de l'homme à dieu, et de dieu à l'homme, de l'esprit à la matière et de la matière à l'esprit, de l'absolu au relatif et du relatif l'absolu, etc..., comme pour remonter et descendre le courant d'une même rivière. L'Occidental pose la question: ceci ou cela? 'are ka kore ka', le Japonais ne comprend pas; il dira: ceci et cela: 'are mo kore mo'. Il ne se confrontera jamais à deux concepts ou deux idéologies en opposition, mais il s'efforcera d'assimiler les deux, aussi bien que tout ce qui se représentera encore. Dans ce monisme, tout homme peut être dieu, toute vérité mensonge, tout péché vertu, toute chair esprit ».

L'enquête conclut à un sentiment religieux nommé : shûkyôshin, mais quant elle s'interroge sur le concept (occidental?) de religion, la voilà qui dérape complètement, puisque : (BASABE 1968 : suite) : « Le japonais dénie la religion, toutes les religions concrètes qui existent :

- il n'a jamais considéré la religion en tant que telle comme un absolu;
- il n'a jamais accepté de religion pour son contenu, mais plutôt pour sa forme;
- cela vient du fait que toute la culture du Japon ressemble plus ou moins à ce que nous pourrions appeler des cultures formelles en opposition avec les cultures de contenu;
- dans la culture japonaise, les religions sont considérées comme des voies, des modes de vie qui n'ont rien d'absolu et qui plus ou moins poursuivent toutes le même but: le contenu doctrinal est totalement secondaire.

Pour les Japonais le plus important est l'attitude intérieure : un mélange d'intuition et d'émotion, dans lequel son moi se développe à l'exclusion de tout contenu idéologique formulé clairement. Foi et pratique religieuse ne servent qu'à fortifier le cœur humain. » Les enquêteurs se sont alors demandés quelle image le Japonais se fait de la personnalité humaine idéale, sorte de chemin détourné pour aller voir côté cour ce qu'ils n'avaient pu observer côté jardin. Ils tombèrent de nouveau sur ce qu'en bons judéo-chrétiens ils appelèrent 'de l'horizontalisme': (BASABE 1968 : suite) : « L'image que le Japonais se fait de la personnalité humaine idéale est celle de la personne qui s'efforce constamment de maintenir la paix et la sérénité dans son cœur. (Kishimoto Hideo, *The Training Which Forms a Man*): l'entraînement est la seule chose essentielle, mais sans support ni base idéologique, sans aucun principe directeur. Il est totalement dirigé vers la formation d'attitudes intérieures: du cœur, du moi, attitudes essentiellement subjectives et affectives, capables de fournir à l'homme une paix inébranlable et une sécurité intérieure. Le pas est toujours donné à la manière,- la voie, le Dô- de faire les choses plutôt qu'à leur contenu, visant l'attitude intérieure et la forme extérieure de la personne qui les accomplit: relativisme et subjectivisme. Tout ce qui apparaît comme un produit de la pensée humaine, même le monde dans lequel il vit, est considéré comme essentiellement relatif, contingent et changeant, un éphémère qui ne peut exiger de l'homme une acception inconditionnelle. Peu de peuples dans le monde goûtent plus profondément la saveur de la contingence (mujo, hakanasa, munashisa) qui

imprègne le monde créé: incluant religions et dieux, et tout ce que les hommes enseignent. » 'Horizontalisme' ? N'en démordant pas, on s'inquiéta alors de confectionner un petit glossaire de termes et expressions, susceptibles de près ou de loin, de se rapprocher de définitions et de catégories occidentales de la foi et/ou de la culture dite religieuse.

Cela donna ce qui suit: (BASABE 1968 : suite) : «

- Jitsuzai = l'être authentique, l'existence authentique
- Katajikenai mono = le sacré (au sens de R.Otto)
- Zettaiteki na mono = quelque chose d'absolu et d'immuable
- Nanika : (Nishitani Keiji) The Traditional Japanese Religious Consciousness
- Mono no "reality" ni chokusetsu ni furetu = toucher, expérimenter la réalité des choses
- Jitsuzai e no kanchi = l'immédiate perception de l'authentique réalité, etc...

(Mais le mot réalité n'est jamais défini, c'est seulement :)

- Mattaku ta naru mono = quelque chose de différent de tout le reste, ou encore
- Shinzen-bi = l'authentique vérité, beauté, bonté,

(Ce qui n'est rien d'autre que cette)

- Shûkyôteki na jitsuzai = la contemplation intuitivo-affective de la réalité authentique, la
- Mono o ioeta shinjitsuzai = la réalité authentique qui transcende tout phénomène,

(tout se ramenant à la contemplation affective de la nature et à l'expérience phénoménologique des événements quotidiens qui deviennent des)

- Hinteki na mono= des aspects ou éléments "divins" ».

L'une des conclusions rejoignit la pensée de NISHITANI KEIJI, pour qui: (BASABE 1968 : suite) « C'est l'attitude extraordinairement contemplative du Japonais envers la nature qui peut expliquer toutes ces connections. Il ne contemple pas la montagne pour l'amour de la montagne! Ce qui est recherché, vécu et trouvé là, c'est l'élément divin du numineux, ce que Nishitani appelle le Kami tarashimeru nanika. Ce n'est pas seulement la beauté de la mer ni le ciel étoilé qui le transporte, mais le divin, le nanika qu'il y découvre et qui transcende tout le créé ».

Chapitre 4

La matrice autochtone : le Shintô (? avt EC – 6^e siècle EC)

D'où qu'on veuille l'aborder, le shintô s'échappe dans toutes les directions : il se répand alors de partout, si bien qu'il occupe la totalité des choses et des êtres, et il devient alors inutile et incongru de distinguer, d'analyser et d'interpréter quoi que ce soit de ses manifestations! On peut toujours dresser des catalogues ou des procès-verbaux: on n'aboutira qu'à des batteries de données qui seront baptisées rites, symboles, fétiches, talismans, hauts lieux, etc...

Mais si nous cessons un instant de réfléchir,- sinon comme un miroir !- et si nous voulons bien, l'espace d'un instant, nous contenter (le mot est ici totalement approprié) de traverser à pas lents une forêt multi centenaire d'arbres géants, ou bien d'arpenter, toujours lentement, la pente d'une montagne, pleine d'anfractuosités, ou encore de nous asseoir au bord d'une rivière, d'un lac et d'un rivage marin,- la mer ici n'est jamais loin,- pour écouter le vent souffler ses aventures aux albatros, la pluie pianoter un conte aux lynx, ou l'iode crisser de joie sur les galets,... nous choisissons alors la meilleure approche d'un phénomène primitif, resté primitif malgré la technologie de pointe et relevant d'abord et surtout, presque entièrement, des circonvolutions reptiliennes du cortex cérébral,- celui des Japonais, et aussi du nôtre,- pour peu que nous acceptions avoir été poisson, serpent et oiseau, avant, bien avant, de nous être donné ce beau nom d'homme, et le leur aux autres créatures! Le Shintô se boit avec l'eau qui tombe du ciel, se mange avec les fruits de la terre, s'entend dans le grand travail de la nature, se respire dans les orages tropicaux, les typhons et les tremblements de terre, s'apprécie sur la patine du temps, mais aussi sur le corps des troncs d'arbres, la peau des pierres et le sel des poissons: enfin le Shintô se contemple tout au long des quatre saisons, de celle des chrysanthèmes à celle des cerisiers et des iris d'eau. Le Shintô relève de l'animal en nous, de l'animal qui sait à peine peut-être qu'il est un homme, mais qui n'a jamais oublié en revanche les mousses ni la lune, le feu du volcan ni la terre qui tremble. Le Shintô, c'est la glaise dont l'homme est fait, et qui n'a jamais tout à fait fondue depuis l'origine. Alors entre les tiges vertes du riz, les pieds dans l'eau des paddies, ou maintenant dans la cohue de Shinju ku, le corps engoncé dans quelque uniforme bariolé de manière provocante et les poils de la tête taillés à l'iroquoise, les descendants d'Amaterasu lèvent les yeux vers le ciel dont ils redoutent inconsciemment que la nuit n'éclipse définitivement l'éclat divin. Et s'asseyant au ras du sol, ils vont dans des ustensiles aux multiples formes souvent aussi esthétiques qu'irrégulières, picorer à grand renfort de baguettes et de condiments, le banquet primitif de légumes et de poissons, fruits de la terre et de la mer de l'oblong archipel du Pacifique.

Pourtant il faut bien en dire quelque chose, de ce mystérieux Shintô! Le mieux est de se laisser aller d'abord à ce qui peut se décrire de l'extérieur. Je puiserai largement dans le Dictionnaire de la Civilisation japonaise qui est encore ce qu'il y a de plus accessible en langue française. On nous y dit (DCJ 1994 : 394-460 sq.) qu' « un certain nombre de ses éléments fondamentaux se caractérisent par leur permanence à travers l'histoire:

- la conception des dieux et de leur rapport avec la nature;
- le culte des dieux ancestraux liant les familles, les lignées et les communautés locales;
- les pratiques de possession et d'oracles qui entretiennent le sens de la continuité entre les dieux et les hommes dans l'au-delà (les âmes des morts deviennent des dieux) et en ce monde (l'homme peut être le support des dieux);
- la morale sociale, fondée sur le sens de la pureté et de la souillure, et sur celui de la piété filiale, qui découle d'une telle vision du monde. »,

et qu'il s'est constitué trois doctrines: l'Isé Shintô, le Yoshida Shintô et le Suika Shintô, dont le premier demeure à la fois le plus vénérable et le plus couru, si l'on peut dire.

Une série de livres, pas proprement sacrés, mais aussi vénérables que vénérés, en statuent les fondements et les particularités: ce sont

1. le Kokiji et Nihon shoki: 7 ^e s., cosmogonie divine, venue des dieux du ciel sur la terre, naissance du pays organisé et administré par l'empereur descendant des dieux, et développement de l'Etat fondé sur le respect des dieux et le culte des ancêtres ;
2. le Fudoki: 8 ^e s. recueil de mythes et de traditions orales des provinces ;
3. le Man.yo-shu: 8 ^e s. recueil de poèmes où sont mentionnées les pratiques religieuses de toutes les classes sociales,
4. le Kujihonji: 8 ^e -9 ^e s. rapportant l'édification des provinces et des traditions religieuses et la lignée des Monotobe ;
5. le Kogujûi: 9 ^e s. complétant le précédant avec la tradition religieuse de la lignée des Inbe ;
6. le Yôrô ritsuryô (Code de Yôrô, 8 ^e s.) ;
7. le Engi shiki (Règlements de l'ère Engi, 9 ^e s.) et
8. le Skoku Nihon-gi (Suite des Chroniques du Japon, 8 ^e s.), où sont mentionnées les réglementations officielles concernant les prêtres, l'organisation du culte, et où apparaît l'éthique du Shintô.

Ces textes font apparaître des développements successifs des formes du Shintô qui se laisse alors considéré suivant des périodes plus ou moins déterminées et plutôt moins que plus précises. On peut compter:

1. L'époque Yayoi, 3 ^e avant E.C.: il s'agit d'un Shintô primitif en relation avec l'implantation de la riziculture: aux mains des communautés tribales, femmes y compris. Il s'y développe des rites de possession et le rôle des femmes.
2. Formation d'un état centralisé par une lignée, Yamato, aux mains d'un héritier mâle: le pouvoir religieux est enlevé aux femmes qui deviennent seulement prêtresses, sauf dans les milieux populaires, où les femmes restent spécialistes de la possession (miko, fujo) avec oracles.
3. Au 5 ^e s. de l'E.C., la religion reçoit le nom de Shintô ancien pour la distinguer de l'époque précédente. Le terme de kami (dieu) désigne toute force qui dépasse l'homme et la compréhension ordinaire et qui suscite vénération et crainte. Ces dieux se classent en plusieurs catégories : ceux qui habitent et animent les éléments ou forces de la nature, les hommes dieux (héros, chefs divinisés), et les dieux conceptuels (forces abstraites divinisées: reproduction, pensée...).

Il est à remarquer que:

- dans certains cas, il est difficile de différencier l'attitude divinisant un élément naturel, de celle qui reconnaît au coeur de tout élément un principe actif, divin, objet de crainte et de vénération;
- il faut cependant souligner que les dieux sont avant tout considérés comme étant sans forme déterminée, et que tout est censé pouvoir leur servir de support ou d'enveloppe pour se manifester;
- en outre, le dieu de la lignée, alors unité sociale, ancêtre primordial et protecteur, est une figure dominante à laquelle les autres dieux finissent souvent par être associés ou assimilés et qui subsiste elle aussi à travers toute l'histoire;
- nous ne rencontrons pas de sanctuaires permanents ni de représentation figurative des dieux. Il existe des lieux sacrés (montagnes, îlots, caps, etc...) remarquables par leur situation, par un élément naturel: grosse pierre, arbre (en général à feuilles persistantes), où les dieux 'descendent' durant le temps des rites. Habituellement: les plaines du ciel (takamaga-hara) et l'au-delà des mers (tokoyo, le monde immuable); l'au-delà souterrain (Yom no kuni, le pays des sources jaunes ou de l'obscurité) regardé comme le domaine des âmes des morts et celui de certains dieux.

« Quand le Bouddhisme arriva (CAMPBELL 1962 : 461), sa première grande vérité : 'Toute vie est souffrance' peut bien avoir frappé l'oreille, mais jamais atteint le cœur de ce peuple. Le Japon comprit quelque chose de tout à fait différent de l'évangile du Bouddha...Les Japonais étaient encore doués de ce sens primordial de la présence du 'numineux' en toutes choses, numineux que

Rudolf Otto a désigné comme étant l'état mental sui generis de la religion... (CAMPBELL 1962 : 476) ...Nous ne connaissons ni idéologie, ni théologie. Nous dansons!". Le Shintô n'est pas une religion de sermons mais de crainte révérencieuse: sentiment capable ou incapable de produire des mots,- c'est selon!- mais qui de toute façon va au-delà d'eux. Non pas une saisie de la conception de l'esprit, mais un sens de son ubiquité. Voilà pourquoi le Shintô est vague et faible en tant que forme...

Je ne sais qui réside ici:
Et si mes larmes coulent,
C'est à la fois de honte et de gratitude! »

Ce qu'il faut en effet avoir toujours présent à l'esprit, c'est l'orientation définitivement cosmique du Shintô: (KITAGAWA 1966 :12) « Les gens ne se considéraient pas comme séparés d'une quelconque façon de l'existence cosmique ni du rythme de la nature. Ils sentaient une profonde parenté avec elle: tous se regardant comme les instruments des/du Kami qui œuvre(en)t par eux, car ils savaient que sans leur aide créatrice invisible, ils auraient été incapables de rien. Le sens de la vie était compris comme la relation de l'homme avec les kamis, qui le rendaient capable (yosasu) d'agir en leur nom. Deux attitudes caractérisaient cette conviction:

- un sentiment de gratitude envers les kamis;
- une insistance sur la purification, non pas à cause de péchés d'ordre moral, mais d'égarements mentaux, qui se devaient d'être lavés cérémoniellement par l'exorcisme et le jeûne.

Le mal n'était pas considéré comme une réalité; plutôt le voyait-on comme un manque d'harmonie et de beauté, et on pouvait le corriger et redresser par des cérémonies purificatoires (haraye) accomplies par le purificateur. » ANASEKI sent admirablement cette sorte de connivence, de connaturalité, de connaissance des kami et des hommes entre eux: leur distinction ne les sépare pas, au contraire, ils se complètent les uns les autres, presque interchangeables selon les ères, les sphères et les manifestations: (ANESAKI 1995 : 19-35) « Le Dieu qui au commencement créa ce pays, est descendu du ciel et il établit cet état au temps où le ciel et la terre se séparèrent et où les arbres et les herbes étaient doués de la parole...Imaginez une religion se consacrant au culte de ces divinités et de ces esprits, et manquant presque totalement de système moral et de doctrine métaphysique... Cette religion représente les éléments de base de la vie sociale et religieuse...Fondamentalement le Shintô est moins un système religieux qu'un complexe de croyances et d'observances antiques ...demeurées inchangées malgré tous les Confucianismes et tous les Bouddhismes. KAMI NAGARA NO MICHII : à la façon des Dieux ! ...

Ces Dieux étaient des Hommes à l'époque des Dieux,
tandis que les Hommes sont des Dieux à l'époque des Hommes !...

		<u>A l'époque des</u>
Les DIEUX étaient	Des HOMMES	DIEUX
Les HOMMES sont	Des DIEUX	HOMMES

Des dieux et des hommes

Au commencement, hommes et animaux étaient des Dieux, et plantes et pierres pouvaient parler: mais même de nos jours, selon la conception Shinto, ce n'est pas tout à fait différent !... « Il n'y a guère que chez Israël qu'on peut constater de la sorte combien la terre de l'esprit national a fait germer ce qui constitue l'irréductibilité du judaïsme, malgré les incalculables apports, influences, transformations, déformations etc... qu'Egypte pharaonique et Mésopotamie babylonienne, - pour ne citer qu'elles!- n'ont cessé de distiller dans ce peuple ballotté par les vicissitudes de son histoire lourdement aventureuse d'ici-bas! Le Shintô, poursuit ANESAKI, est un véritable 'patriotisme' dans le sens le plus étroit mais le plus 'original' du terme »: un sentiment, une conviction un atavisme phylogénétique qui ne cesse de remonter 'de père en père' jusqu'aux 'origines' du début du commencement! Le shintô, c'est l'effet saumon du courant nippon! (ANESAKI M. 1995 : 19-35) « De même que les hommes vivaient en communion avec les Dieux et qu'il constituaient ensemble la vie communautaire, de même la nature et l'environnement physique jouaient un rôle non moins important dans le moulage du sentiment religieux...Cet aspect du Shintô peut être qualifié de trait hellénique de la vie japonaise, car la vie socioreligieuse se manifeste en festivités et en relation avec la poésie et la nature. » Cela alla si loin, qu'entre le 9^e et le 12^e siècles, par exemple, quand, en 894 exactement, Sugarawa Michinaze, des Fujirawa, décida de fermer le Japon aux influences étrangères,- à la Chine surtout, son grand et formidable voisin,- le pays se mit à produire arts et littérature de son crû, (ANESAKI M. 1995 : 134-137) « délicats et raffinés en style et sensibilité, tendant à devenir de plus en plus efféminés et émotionnels...La classe aristocratique s'occupa plus de confort et de luxe que d'organisation administrative ou militaire. Le terme ' noble de la cour' devint l'équivalent d'homme émasculé aux goûts raffinés et aux sentiments délicats, tandis que gouverneurs provinciaux et hommes d'armes étaient les enfants sauvages. La discipline fut négligée, et la culture signifia raffinement dans les arts de la poésie et de la musique, et même, par exemple, dans l'art de distinguer entre différentes sortes d'encens et de parfums,- kodô,- (de façon très significative, ANESAKI, en tant que japonais et historien de la religion japonaise s'interroge): est-ce là le génie particulier et le caractère de base du Japonais ? Ou bien plutôt un phénomène particulier dû à une époque de culture aristocratique dans une nation autarcique ?... (Sa réponse): « Coupure entre la tête et le cœur !...Dualisme de l'existence, l'esprit occupé par les affaires civiles et politiques, et le cœur immergé dans l'émotion et les mystères. Le Shintô lui-même consacrait cette attitude de compromis/compromission, si caractéristique de l'esprit japonais : religion duelle, dont l'une des faces concerne les affaires de l'ordinaire quotidien, et l'autre regarde les affaires cachées ou occultes. »

On peut légitimement se demander ce qui a changé depuis, sinon l'environnement économique politique! Ere Fujirawa, ère Showa, à onze siècles de distance, constituent le même torrent que remonte le même Japonais, même s'il porte un blue jeans au lieu d'un kimono, et s'il boit du coca cola au lieu du saké! Le Shintô (SAMSON 1978 : 46) « semble être l'histoire d'idées inchoatives, transformées par le temps en une religion institutionnelle:...religion fondée sur une conception, vague et balbutiée, d'un univers composé d'éléments sensibles, et dont le courant principal est la satisfaction plus que la peur, bien qu'il soit basé sur le fétichisme et l'animisme. Aujourd'hui, le Japonais dans sa vie quotidienne, nourrit des sentiments qu'il doit à ses lointains ancêtres qui attribuaient la divinité, à ce qui était puissant et formidable, ou simplement utile, mais aussi à ce qui était agréable et gentil. » Mais n'allez pas y chercher quoi que ce soit qui ressemble de près ou

de loin à ce que l'Occident, avec l'aide de ses Hébreux, de ses Grecs et de ses Latins, entre autres, a 'fabriqué' en matière de 'ruah', de 'πνεῦμα' / 'πνεύμα', ou encore de 'spiritus / anima': d'âme pour finir! Non ! (SAMSON 78 : 46, 51, 53, 341) « on n'y rencontre aucune idée d'âme définie, encore moins d'âme immortelle, aucune distinction claire entre la vie et la mort, le corps et l'esprit, aucune précise représentation de leurs dieux (le mot kami lui-même veut dire seulement: supérieur. Ainsi TOUT peut être kami: Amaterasu, comme la vermine: sic!). La religion japonaise est presque entièrement dénuée d'éléments spéculatifs ou philosophiques. La plus importante des observances du Shintô, c'est l'attention apportée à la pureté. Le mot tsumi, rendu par faute et péché, le mot imi, tabou, qui en serait la transgression, traduisent cela très mal: car la notion de péché n'existe pas. Une véritable incapacité de discernement, un rejet de s'attaquer au problème du mal. Cela ne les a jamais torturés!... Tout le cœur des croyances Shintô est l'idée de fertilité: les plus importantes cérémonies ont, par un biais ou un autre, à faire avec la nourriture... On peut dire que le Zen a apporté aux Japonais l'illumination tant esthétique que spirituelle. »

Il est vrai que ce mot de kami résume toute l'ambiguïté de cette façon d'envisager 'les choses de la terre et du ciel': il ne correspond à rien dans notre arsenal conceptuel, donc symboliquement représentatif, occidental. Il est plutôt à définir négativement: ce n'est pas ceci, ce n'est pas cela, etc... Certains se sont essayé à investiguer sur les traces du mot et de ses emplois, tant mystagogiques que philologiques et étymologiques. (HOLTOM 1940 : 1-27) :

1.	« (14 ^e siècle, Imbe-no-Masamichi): kamu-gami/kan-gami (kangamiru), au sens de kagayakimiru = voir dans en pleine lumière... (les affaires de l'univers, de la part d'une Intelligence Divine panthéistique). De là viendrait aussi kangami/kagami (kaga-yaki-mi)= miroir (reflétant les objets qu'il 'contemple') ;
2.	de akami = contempler à la lumière, apparaître brillant;
3.	de hashikomi/hashikomu = éprouver de la crainte, appréhender, craindre;
4.	de ka-bi = ce mystère. Donc pouvoir, force mystérieuse.
5.	(Saito Hachimaro, + 1859): de kakuri-mi = corps caché. Les mots commençant par "ka" tendent à signifier un contenu d'indéfinissable, d'intangibilité, d'étrangeté ou de mystère. Kami serait ' la personne cachée, détentrice de mystère ou de substance merveilleuse';
6.	de kakuri = caché & kushibi = mystère : donc = mystère caché;
7.	de kakure/kakureru = caché, invisible, intangible, & mitsuru = être rempli de, abonder en : donc = intouchable;
8.	de kage-mi = corps d'ombre. Le nom originel pour miroir (kagami) était certainement kage-mi = corps d'ombre. Le plus ancien mot pour esprit était kagemi. D'où est indiqué l'essai de la part des lointains ancêtres Japonais de donner une expression verbale à des expériences d'ombres vagues et mystérieuses qui hantaient leur monde et leur apparaissaient en rêves, ou qui se reflétaient étrangement dans les miroirs;
9.	de kushi-bi = esprit mystérieux;
10.	de ka- = préfixe d'intensité & mi (hi, bi) = soleil, feu. Ce qui révèle de façon très significative un trait de la culture japonaise qui croit dans la descendance solaire de la dynastie impériale et dans le fait que les mots pour dieu et soleil sont à l'origine un et le même;
11.	de kami = au-dessus, supérieur, associé avec l'idée de vénérable, digne de révérence, d'adoration, formidable : êtres supérieurs. »

On peut comprendre l'ennui, voire l'agacement du lecteur, à cette kyrielle de termes techniques, pour lesquels d'ailleurs il est bien obligé de faire confiance à l'auteur. A moins que... Et maintenant pour finir, le résumé qui suit: Kami peut se concevoir comme:

- relation à la lumière, au miroir, au soleil et au feu;
- relation à ce qui est au-dessus;
- relation au mystère, à la crainte ou à l'intangibilité.

La chose est rendue encore plus compliquée par le fait que les kami ne semblaient pas porter de nom individuel: ils étaient liés à des régions spécifiques, tant topographiques que symboliques. Ainsi (KITAGAWA 1966 : 15, 18) on parlait seulement:

1.	« des ubusuna-kami = le kami de la terre maternelle,
2.	ou du chinju-no-kami = le kami tutélaire d'une région particulière;
3.	de même il y avait le kami de l'agriculture et de la mer, chez les fermiers et les pêcheurs.
4.	l'empereur était censé obéir aux mots divins du kami (mi-koto), à lui communiqués à travers des rêves et des états d'extase, connus comme possession par les kamis et suscités souvent par le jeu du koto et d'autres instruments de musique;
5.	en lien avec le mi-koto, se trouvait la croyance dans le koto-dama (la puissance de l'esprit de dama résidant dans la parole dite). Ainsi le discours phrasé et les mots prononcés correctement étaient supposés provoquer de bons effets, tandis que le discours désordonné et les mots tordus provoquer le contraire. L'empereur était censé avoir reçu ce charisme, avec les cadeaux royaux au moment de l'intronisation ».

Qui dira jamais assez justement la place de la montagne et des pierres dans l'espace et l'inconscient japonais, et pas uniquement l'auguste et souverain Fujiyama ou les formidables éboulis de Miwayama, mais le moindre monticule, le moindre rocher qui, regardé à la japonaise, revêt soudain la dignité mystérieuse du minéral animé.

Je me souviens d'un documentaire consacré par 'Apostrophes' à Marguerite Yourcenar, dans son île de Mount Desert: un moment, elle déambulait à travers quelques gros cailloux épars sur une douce pente herbue, et soudain la caméra la surprit, embrassant littéralement l'un d'eux et l'enveloppant dans l'ampleur d'une vaste cape qui arrondissait sa silhouette ainsi qu'une masse compacte, à l'instar des monolithes qui habitaient le parcours de sa promenade...

La pudeur du Japonais le préviendra peut-être d'embrasser les pierres ou de se coucher sur la peau de la montagne comme une académicienne non conventionnelle seule sait le faire, (encore que!), mais son même désir s'exprimera différemment, en protégeant l'arbre et le mont dans des parcs nationaux et en disposant ses chères pierres en assemblages asymétriques aux significations de mandalas minéraux. BERQUE et BERTHIER, nos grands japonologues contemporains, ont des intuitions authentiquement nippones pour parler de ces choses-là: (BERQUE 1995 : 55, 56) « En règle générale, pour les peuples qui y vivent, ce que nous appelons la forêt 'vierge' a toutes les apparences de la société. Elle est peuplée de parents, d'amis et d'ennemis végétaux et animaux, avec lesquels il faut entretenir des relations de bienséance (cad avoir des manières civilisées), comme avec les autres hommes. La grande forêt n'est pas un espace sauvage; c'est un espace humain....C'est justement la forêt qui est un jardin: celui des esprits, bien sûr, et en faisant des jardins, (ils) ne font rien d'autre que de reproduire à une échelle réduite ce jardin des esprits qu'est la forêt. » En rappelant l'origine du sable blanc du Ryoan ji, BERTHIER nous fait remonter à l'aube du minéral, enté dans la mythologie toujours vivante d'un esprit habité par un présent qui persiste depuis le plus lointain passé: (BERTHIER 1997 : 36) « Les pierres du Ryoan ji sont placées sur un terrain sablé qui est sis juste au pied du hojo (bâtiment principal du monastère). Un tel espace a ses racines dans le Shinto: il s'agit d'un niwa, mot qui signifie aujourd'hui jardin, mais qualifiait autrefois l'aire cultuelle, nappée de sable ou de gravier blanc, qui était aménagée dans certains sanctuaires shintoïques: un espace sacré. Le Ryoan ji en est l'héritier. Les pierres et les aires sacrées des temps protohistoriques sont ainsi à la source de l'esthétique du Ryoan ji; Il n'est pas inutile à ce sujet de signaler que le Kokiji fait mention d'une certaine Iwasuhime no Kami, la Divine Princesse Pierre Sable. Cette divinité, que l'on considère comme une déification des pierres et du sable, pourrait être le symbole de l'empreinte du Shintoïsme sur le jardin du Ryoan ji. » Suivons-le encore un peu dans cette pérégrination aux origines du minéral, (au cours duquel, sautant d'une pierre à l'autre, nous gagnons celle qui sert d'oreiller à Jacob au gué du Yabok (Ex 20, 25), fuyant devant l'ire d'Esau son frère et élu par Yahvé avec qui il conclut le marché de le protéger pour l'avenir): (BERTHIER 1997 : 34, 36) « Puisque le Shintoïsme est foncièrement un culte des formes et des forces de la nature, on ne saurait s'étonner de l'attraction que les Japonais éprouvent pour les pierres 'vraies',...qui ont pour mission d'exprimer le monde tel qu'il est et son essence même. Patiemment sculptées par les eaux et le vent (fengsui: feng = vent, sui = eau), elles sont l'œuvre du temps qui opère si lentement. Il importe de respecter le caractère brut de la pierre,

car la travailler, c'est la désacraliser (cf. Ex 20, 25). Les Japonais préfèrent lire sur le visage des pierres une expression plus grave et plus austère. Que leur symbolisme fût d'origine bouddhique ou taoïque, les pierres qui garnissent les jardins restaient fondamentalement des objets sacrés selon l'optique du Shintoïsme (tatari : châtement pour ceux qui maltraitent les pierres)»... (BERTHIER 1997 : 34) « Selon le shintoïsme ancien, les dieux se manifestent en certains lieux ou choses naturels, parmi lesquels les montagnes et les rochers, qui sont alors regardés comme des 'corps divins' (shintai). C'est ainsi que le mont Miwa est l'objet d'un culte, qui au dire des archéologues, remonterait à l'Âge du Bronze. Or, sur cette montagne sacrée, se trouve un 'siège de roc' (iwakura), - une espèce de bétyle,- qui s'apparente aux pierres que les hommes de l'Antiquité vénéraient dans nombre de régions du monde méditerranéen (Songe de Jacob)...l'iwakura est un point de jonction entre le ciel et la terre, un lieu privilégié où l'homme peut communiquer avec les dieux. Le siège de roc du mont Miwa se compose d'un rocher précédé de plusieurs pierres de tailles diverses. Bien que ce groupe soit frustré et probablement naturel, il fait songer aux arrangements de pierres des jardins japonais. Et même s'il n'y pas de filiation directe, il peut être considéré comme leur ancêtre spirituel ».

S'il fallait classer le Shintô, j'opterais pour le ranger parmi les arts,- même s'il doit être qualifié d'atypique,- plus que parmi les religions typiques ou non. Le Shintô semble relever de l'inconscient collectif, puis, partant, individuel, mais qui maintient l'individu dans la sphère collective de l'expérience méta sensorielle des choses: c'est en tant que groupe, peuple, race, entité sociologique et culturelle que le Shintô s'expérimente, se pratique et se développe, se fête en tout cas. L'Art collectif du Japon par excellence. (CAMPBELL 1962 : 476) « Un rite Shintô se situe comme art (musique, jardinage, architecture, danse, etc...) par rapport à la sensibilité, et non pas comme une matière à définir. Le Shintô est une manière de vivre en gratitude et en révérence au milieu du mystère des choses. Les termes fondamentaux en sont :

- Akaki kokoro = cœur brillant
- Kiyoki kokoro= cœur pur
- Tadashiki kokoro = cœur correct
- Naoki kokoro = cœur droit.....les 4 s'unissant pour former le
- seimei shin = pureté et joie de l'esprit

« Quel kami Amaterasu vénère-t-elle, dans sa retraite des Plaines au Plus Haut des Cieux? - Elle vénère son propre être intérieur en tant que kami, et s'emploie à cultiver la vertu divine dans sa propre personne par sa pureté intérieure: devenant ainsi une avec ce kami'. » (Ichiko Kaneyoshi 1402-1481)

On comprend que l'on puisse soutenir à la fois

1. une analogie formelle commune du Shintô et du Bouddhisme, puis du Bouddhisme zen, dans cette relation privilégiée avec la nature et sa dimension cachée, celle de l'au-delà des choses,- ce qui semble d'ailleurs être un trait spécifique de la mentalité extrême asiatique en général; analogie d'une part,
2. et incompatibilité fondamentale, d'autre part, dans l'affirmation shintoïste de la seule réalité possible et pensable des kamis, hommes et dieux, dans et par la nature elle-même, pendant que le Bouddhisme, et le Zen,- moins fort mais en écho,- ne cessent d'insister sur l'impermanence et le vide de tout, et la seule vérité du non être.
3. Peut-être le Nô est-il la meilleure illustration plastique de cette double et singulière rencontre entre des mondes supposés existants et/ou non existants, mais dont l'expérience, de la veille comme du rêve, ne cesse non plus d'occuper la sphère du conscient.

Comment se sont passées ces épousailles? Notre Dictionnaire de la Civilisation Japonaise parle de fiançailles fortuites, de mariage de raison et de divorce à l'amiable: (DCJ 1994) :

- 1 « Dès le 7^e s. les dieux sont regardés comme les protecteurs de la Loi Bouddhique et des temples, et le Bouddhisme comme le serviteur des dieux. C'est l'époque de la création des

'temples sanctuaires' : jingûji (jingû étant le terme pour désigner le sanctuaire shintoïste et ji celui pour désigner le temple bouddhiste). A partir du 9^e s. s'élabore le honjisuijaku, théorie de 'l'essence originelle et de la trace descendue' qui pose les bouddha (essence originelle) comme origines des dieux (trace descendue), dont ceux-ci n'auraient été que la manifestation temporaire (gongen). A Nara, par exemple s'établit très vite le lien entre le Grand Sanctuaire shintoïste Kasuga Taicha et le célèbre Temple Bouddhiste Kokufu ji, à cause de leur statut spécial respectif de uji-gami (dieu clanique) et uji-dera (temple familial) de la dynastie Fujiwara, lien qu'approfondit encore le mouvement de syncrétisation du honjisuijaku: fermement unis, le sanctuaire et le temple contribuèrent incalculablement au progrès et la pensée et de la culture du Japon ancien. Apogée : Kamakura 1185-1333: statues bouddhiques dans les temples shintoïste, jusqu'à l'époque Meiji (1866), administrées par les deux grandes sectes Tendai et Shingon, donnant naissance respectivement aux voies du honji-suijaku et au shugendô (secte des ascètes des montagnes).

- 2 Avec les troubles des époques Kamakura et Nanbokuchō, on veut rétablir la suprématie du Shinto dans certains sanctuaires. Naissance du Shintō d'Ise (ou Watarai Shintō), vers la fin du 13^e s. qui se développera jusqu'au 14^e s. comme alternative au Bouddhisme. Le centre est le sanctuaire extérieur d'Ise: Gekū, qui consiste surtout à renverser le rapport reconnu jusque-là, et, en posant les dieux comme essence originelle, à repousser les Bouddha à une position inférieure. D'autres formes de Shintō se développent, le Yoshidashintō par exemple, à Kyoto, avec un grand succès, en utilisant des matériaux du Taoïsme et du Bouddhisme et en établissant des liturgies de rites à l'usage de tous les sanctuaires (époque Edo 1603-1868).
- 3 La troisième étape du shinbutsu-shūgō couvre toute l'époque d'Edo, et en renforçant la position du Shintō, le dissocie entièrement du Bouddhisme, et pose les bases de l'unification religieuse qui voit le jour à l'ère Meiji (1868-1912) ».

OSHIMA, en fin observateur de la réalité japonaise, remarque qu'à la fin du Moyen Âge, quand le Shintō reprend du poil de la bête, - si on permet! - son évolution va en réduire la portée inconsciente, structurante pour l'esprit, au profit d'une structuration idéologique, celle de l'état (OSHIMA 1994 : 34-38) : « Pendant ces périodes de trouble pour le pays, spontanément le Shintō devient idéologie nationaliste et la pensée mythique perd les capacités d'équilibre et d'harmonie qu'en fait elle contient. Alors l'empereur est divinisé, le Japon s'impose au monde comme le pays des kami. » Le même OSHIMA constate bien par ailleurs les effets 'coagulants' que la rencontre fortuite entre Shintō et Bouddhisme a pu provoquer dans une réalité insaisissable qui n'attendait peut-être que son agent chimique pour vivre son précipité de définition.

(OSHIMA 1994 : 34-38): « On peut considérer le Shintō comme le produit d'une sorte de prise de conscience de la pensée mythique japonaise mise au contact d'une philosophie religieuse ésotérique puissante, venue d'un pays étranger, le Bouddhisme. Le Shintō est intimement lié à la conscience ethnique des Japonais. Cette pensée recèle en effet des justifications conscientes de la formation de la pensée inconsciente qui préexistait, et la théorie n'est qu'un assemblage hétérogène de fragments de dogmes religieux empruntés au Bouddhisme, au Confucianisme, au Taoïsme ou encore au Catholicisme. Mais en fait il convient de se demander si 'nature' a le même sens dans le Taoïsme et le Shintō... En fait le Taoïsme a joué le rôle d'un allié inespéré dans la résistance de la pensée traditionnelle face à l'expansion bouddhiste... Bien sûr il faut affirmer clairement que le renforcement du Shintō par le Taoïsme n'a pas forcément eu lieu consciemment. Il est probable qu'il s'est fait de façon inconsciente, sur la base d'une interprétation arbitraire du Taoïsme. Une différence fondamentale entre les deux: le Taoïsme reste le produit d'une pensée artificielle née en Chine, alors que le Shintō est le fruit de la pensée très naturelle que possèdent les Japonais'.

Quant au Zen, il est aussi juste de dire, que sans lui, le Shintō n'aurait peut-être pas non plus pu donner forme à l'écho que l'âme japonaise percevait vaguement depuis les sources immémoriales de sa fondation : (PAINE/SOPER : 1981 : 159 sq.) « Le changement radical qui se produisit dans l'art au début du 15^e siècle n'aurait pu être si soudain, total et durable, si le Zen n'avait pas

résonné aussi directement dans les profondeurs de l'âme japonaise. Peut-être n'est-ce pas exagéré de trouver à la fois dans la religion zen et le Shintoïsme primitif une commune acceptation du monde tel qu'il est ainsi qu'une compréhension de la nature silencieusement indicible. Le Zen était une secte d' 'auto salut'. On n'en appelait pas au pouvoir salvateur des Bouddhas et Bodhisattvas; en revanche, ses sectateurs cherchaient à revivre les expériences mystiques du Bouddha devenu l'Eveillé ».

Chap. 5

La semence sino-indienne : le Bouddhisme (6^e siècle EC)

Le Bouddhisme qui débarque de Corée en Yamato vers le milieu du 6^e siècle (538 ou 551, c'est selon!) n'est plus vierge depuis belle lurette. Il a mille ans d'âge et il a connu dissidences, interprétations, écoles, avalanches d'écritures, exploitations et récupérations politiques, schismes, exportations, assimilations, syncrétismes, défigurations, appropriations et dénaturations diverses dont la moindre n'est pas celle de voir son fondateur (mais est-ce bien le Bouddha lui-même, l'historique Sakyamuni, Siddhârta de son nom, qui a fondé le Bouddhisme? Lui qui ne s'est jamais contenté que de suivre sa voie, en prêchant aux autres de trouver la leur!) être déifié, alors qu'il proclamait à qui voulait l'entendre, la vanité de toute déité, de tout salut et de tout au-delà! Le voilà devenu dieu, par le miracle d'une statue,- une belle statue, d'ailleurs,- dont nous avons raconté les aventures de l'avènement dans la première Variation Bouddhique (Le Bouddha revisité, ou La Genèse d'une fiction) (1) : ceci se passait quelques décades avant la naissance du Christ de l'autre côté du monde.

(1) réimprimé, 2^{nde} édition, L'Harmattan, Paris

.Le Bouddhisme a suivi toutes les Routes de la Soie, au point que ces dernières sont devenues les routes du Bouddha. Avec Alexandre et ses enfants et petits enfants hellénistiques, puis avec Asoka et ses missionnaires fanatiques, il a traversé l'Afghanistan, l'Iran, l'Iraq, la Syrie, la Jordanie et le Néguev d'aujourd'hui pour atteindre Alexandrie vers le II^e siècle avt EC, où l'Ecole des Thérapeutes n'est rien moins que celle des Theravada,- transcription grecque qui n'a rien à voir avec la pharmacologie ni l'iatric! Voilà pour l'Ouest!... Vers le Nord, il a pris dès le 1^{er} siècle de l'EC la route du Karakorum pour pénétrer dans la Chine des Han par les passes du Cachemire, et se répandre dans le Takla-Makan ou Turkestan chinois, de part et d'autre du Bassin du Tarim, à travers les plantureuses oasis des tracés nord et sud de la piste des caravanes longue distance, qui reliaient la Serinde (le Pays des Sères, des Faiseurs de Soie: la Chine) au Ta Guo (le Grand Pays: Rome). Par l'Est et par le Sud, par la mer et par la terre, il va arroser, entre le 2nd et le 5^e siècles, via Ceylan et le Myanmar (la Birmanie), les 6000 Kms des îles indonésiennes d'une part, et tout ce qui longe l'Asie du sud-est, les actuels pays du Laos, de la Thaïlande, du Cambodge et du Vietnam.

Il n'y a pas une seule religion, spiritualité ou croyance, il n'y a pas un seul système idéologique, éthique ou même politique, il n'y a pas une seule culture ou civilisation, depuis l'Inde jusqu'au Japon,- quand il y arrive,- qui n'ait déjà été touchée par les idées bouddhistes ou qui ne les ait touchées.

Le Bouddhisme du Bouddha,
si l'on peut dire,
celui des Quatre Nobles Vérités, du Noble Chemin à Huit Branches,
le Bouddhisme des Trois Joyaux que sont le Bouddha lui-même, la Sangha ou Communauté
des Arhats, - ses sectateurs,- et le Dharma,- la Loi,-
ce Bouddhisme-là a certes été conservé,
même s'il a été adapté aux conditions socioculturelles des pays qu'il traversait,

mais que de contaminations et de détournements, d'hypertrophies et d'invraisemblances, quand les religions autochtones, fortes de leur pouvoir et craignant de le perdre, ont toujours taché de l'utiliser à leur avantage, en en développant des dimensions parallèles, créatrices d'au-delà(s) aussi terribles les uns que les autres, et des rites défiant l'imagination, surtout et quand la tradition locale se trouvait déjà généreuse en esprits, démons, vies antérieures et magies de toutes les couleurs...

La philosophie est indienne, à la fois très élaborée et très teintée de théories religieuses, puisque cette façon de penser ne peut pas ne pas intégrer tout ce qui est pensable dans la dialectique de l'être et du non être,- ce qui n'a rien à voir avec notre être et notre néant biblique ou sartrien ! Y est développée une logique dont le point de vue change de place en fonction du sujet et de la personne, sans aboutir jamais à des impasses du sens, car ce dernier est multiple et jamais le même, et parce qu'en définitive, il n'y en a pas, de sens, sinon celui qu'on veut bien choisir ici et maintenant. De là à multiplier les commentaires puis les commentaires des commentaires, les théories puis les théories des théories, après quoi les commentaires des théories et les théories des commentaires..., il n'y eut qu'un pas: le type de Bouddhisme qui débarque au Japon est tellement compliqué et divers, que le Prince Shotoku Daichi, en personne, ne peut imaginer que son peuple rustre et fruste puisse jamais s'y retrouver! Il se mettra à écrire à son tour, mais ce sera un traité UNIQUE, qui remplacera tous les autres: Charlemagne avait du au besoin se faire théologien lui aussi!

Ainsi naquirent

- la Constitution des Dix-Sept Articles en 604,
- la construction de l'Horyu ji en 607, puis
- les Grandes Réformes des Taika en 645, et
- la rédaction des Grands Codes Omi, Asuka Taihō, qui donnèrent au régime son armature légale, dès le tout début du 8^e siècle, en 700 exactement.

Les moines chinois, puis leurs successeurs, s'installèrent à la cour de Nara, de telle façon que leur pouvoir s'accrut en fonction de leurs connaissances et de l'importance de leurs conseils et de leurs réalisations. Les sectes qui s'installèrent sur les montagnes alentour prenaient distance non pas avec le monde, au sens d'une retraite et d'un ermitage. Du moins pas seulement. C'était vouloir considérer les choses de plus loin et se donner l'aval du recul et du repli en cas de besoin. Car ces moines devenaient si puissants que l'empereur Konin finit par devenir lui-même leur otage moral et bientôt politique. Cela alla si loin, qu'il fut décidé, au bout de moins de cent ans (710-794) de leur abandonner carrément la capitale et d'en déplacer le siège à quelque 50 Kms de là, à Heian/Kyoto. Dès 805 et 806, les moines renforcèrent leurs positions, les uns sur le mont Hiei – implantation de la secte Tendai par Saichō-, au nord est de la nouvelle capitale, les autres plus au sud, sur le Koya- implantation de la secte Shingon par Kūkai-, qui se transforma vite en une véritable 'république des moines', comme le Mont Athos pour les Chrétiens orthodoxes grecs!

Ce bouddhisme va sécréter surtout une religiosité ou mieux, comme une nouvelle religion: en effet, le contre-coup du succès des moines bouddhistes fut d'abord le réveil de l'antique attachement aux croyances ancestrales du Shintō et l'appréhension de se voir coloniser l'imaginaire par des idéologies étrangères. Nous l'avons déjà vu, c'est de cette époque que date la rédaction du Kojiki, la plus ancienne chronique du Japon et du code de Yōrō. Et tandis que l'on construit le grand bouddha de l'immense temple Tōdai à Nara (745-752, en sept ans seulement), se constitue le premier recueil des plus anciennes poésies japonaises, le Manyōshū.

Il faut dire clairement que les Japonais du prince Shōtoku Daichi, puis ceux de l'époque Nara en tout cas, n'ont pas entendu le Bouddhisme des Chinois, ce sino indouisme taoïste-confucéen. Leur répugnance atavique à tout système et organisation de pensée, mêlée d'une complaisance légitime pour leur insularité mentale et culturelle, leur a fait passer au filtre de l'utilitarisme et de l'efficacité, ce qui n'avait, au moins en principe, de prétention que spirituelle, morale et, pourquoi pas, philosophique.

Chap. 6

La fécondation indigène : le Zen (14^e siècle EC)

A peu près à la même époque où le bouddhisme tao confucéen atteignait les rives du Yamato, un moine indien, Bodhidharma, - le Daruma japonais, - de la région d'Amaravati, en Inde du Sud, - près de l'actuelle Madras, - voulut en finir avec la dérive hyper scolastique dans laquelle se laissait entraîner le Bouddhisme de son pays, et le sortir de ce gouffre d'études infinies, de lectures et d'enseignements autant oraux qu'écrits qui avaient fini par occuper le champ entier de la 'pratique' bouddhiste. Précisément Bodhidharma était loin de considérer cette occupation comme une pratique: il la jugeait plutôt détestable, et égarée sur une route dévoyée par rapport à la Voie originaire du Maître, qui n'avait été après tout qu'une méditation soutenue, permanente et radicale en quête de la Bodhi et vouée à son entretien. Sakyamuni, - Shaka, - s'était bien gardé de rien écrire, et même au début voulait ne rien enseigner. C'est sur les objurgations de ses anciens compagnons d'ascèse, qu'il inaugura son premier sermon à Sarnath, dans le Parc aux Daims, au nord de Bénarès. Bodhidharma se souvint de la tradition (se non é vero, é ben trovato) qui rapportait qu'à l'un de ses derniers entretiens devant la foule des arhats à Rajhagra, près de Bodh-gayâ, - lieu de l'Illumination, - le Maître soudain s'était tu, et prenant une fleur; il l'avait en silence présentée à la Sangha rassemblée: personne ne comprit ce geste. Seul, paraît-il, Kassyappa, son plus proche collaborateur, aurait esquissé un sourire, que le Maître aurait considéré comme une telle 'sym-pathie', qu'il se serait, et toujours sans un seul mot, transmis à lui d'esprit à esprit, Kassyappa devenant en quelque sorte et ipso facto le successeur spirituel du Bouddha. C'est cette transmission d'esprit à esprit, que Bodhidharma voulait remettre à l'honneur sur la Voie de la Bodhi, - le Satori, l'Illumination.

Nul n'étant prophète en son propre pays, - jadis comme à l'époque, et toujours aujourd'hui, - Bodhidharma se rendit à Nagapattinam prendre un bateau pour la Chine. Il débarqua à Canton, et fit route vers le nord du Yang Tse Jiang, pour gagner Chang'An, la capitale des T'ang. D'abord mal accueilli, il se retira dans les montagnes et durant des années pratiqua la méditation solitaire pour atteindre la Bodhi et s'y maintenir. C'est dans sa retraite qu'on vint le chercher. Alors fut inaugurée toute une lignée de descendants de Bodhidharma, qui reçurent par la suite le nom de Patriarches, et dont le plus célèbre, du moins pour les Occidentaux 'concernés', furent Huei-neng, et son disciple secrétaire Huang-po. Ces solitaires, qui n'acceptaient que rarement et difficilement des disciples, tout en menant une vie frustrée à la limite du dénuement, mirent au point, en la sinisant, la 'dhyâna', que Bodhidharma avait en son temps apportée de l'Inde avec lui: elle s'appela désormais 'cha'ana' en chinois, puis abrégée en 'ch'an'. Ses principes n'étaient que la systématisation de la pratique de Bodhidharma:

1. l'exercice de la respiration sub-pelvienne, dans la position assise, dite du lotus;
2. la cessation de toute expérience sensible, par l'acquisition d'une perception extra- et méta sensorielle;
3. l'évacuation de toute pensée conceptuelle, par la pratique du 'hua tou', la 'pointe d'un discours' paradoxal,

dont le but n'est pas de recevoir une quelconque réponse, mais de 'désoccuper' l'esprit par un exercice sans fin de répétition et de contemplation. Ceci deviendra le 'koan' japonais.

Pour respecter l'histoire dans son ampleur, et non pas seulement ce que la conjoncture et la mode en peuvent retenir, il ne faut pas oublier que la tradition de ces Patriarches, avant d'être importée en Yamato, avait déjà pénétré dans le royaume de Koryo, de l'ancienne Corée, et, saisie par Chinul dans sa pureté et sa vigueur, elle est devenue, et demeure encore à présent, la seule inspiratrice du Bouddhisme coréen, sous le nom de 'sôn', tandis qu'elle connaîtra un autre destin au Japon, qui la phagocytera, comme il aura phagocyté le Bouddhisme du 6^e siècle. Le succès du Zen, - appellation et réalité, - est dû au destin que le Japon suivit

dès l'ère Meiji et la restauration du même nom, qui consista entre autres en une ouverture du pays à l'Occident, ce que la Corée ne connaîtra que bien plus tard. C'est par le Japon donc que l'Occident découvrit la méditation bouddhiste, et il l'appela zen, faute d'un autre mot disponible à l'époque. La suite des patriarches coréens elle aussi demeura ininterrompue, depuis Chinul au 12^e siècle jusqu'à Kusan, mort il y a quelques décades, seulement, et qui n'a pas, lui, encore trouvé de successeur! (C'est ce 'zen'-là que j'ai voulu personnellement pratiquer dans l'ermitage de Kam no am, du monastère Chogyé de Song Kwang Sa, près de Kwangju, dans le Cholla coréen, sous la direction du Maître Chung San, directeur à l'époque du Bul Il International Buddhist Center: pour tout ceci, voir mon 'Le Sourire Immobile').(1)

L'implantation du Zen au Japon (autour de 1185) fut réalisée par les moines Eisai (1141-1215) et Dogen (1200-1253), respectivement pour ses colorations Rinzaï et Soto. Cela fut suivi d'échanges intensifs, où des moines chinois vinrent au Japon fonder des monastères: Jufuku ji (1200), Kômyô ji (1243), Jôkômôji (1251), Kenchô ji (1253), époque de Kamakura. Beaucoup plus tard, vers le 17^e siècle, ce furent Yin-yüan (en jap. Ingen : 1592-1673) et Mu-an (en jap. Bokuan :? – 1684) qui vinrent à leur tour fonder l'École Obaku, très chinoise, et qui le restera. (Je fis moi-même un séjour d'apprentissage dans leur temple de Mampuku, - le Mampuku-ji,- près d'Osaka et de Kyoto, en février 2003 : ce qui m'inspira mon 'Shin Momoyama') (2).

Le Rinzaï (aux époques Kamakura et Yoshino 1333-1393, et Muromachi 1393-1573) eut une grande influence tant à Kamakura qu'à Kyoto, influence très profondément ancrée dans l'éducation, où le Zen se mêla très étroitement à l'histoire nationale, y contribuant activement. Dogen resta le plus fidèle à la tradition du Bouddha telle qu'elle était rapportée en Chine où il étudia. Il fonda le Zazen, à Kyoto et ses environs (le monastère de l'Eihei ji, de la Paix Eternelle). Il fut non seulement un Maître Zen mais aussi un savant, écrivant les 95 volumes du Shobogenzo, sur les implications métaphysiques du Zen. Son influence, encore de nos jours, sur l'Ecole de Philosophie dite de Kyoto, est immense: un deuxième temple/monastère fut construit entre Kyoto et Yokohama, le Soji ji.

Ainsi on peut dire que le Zen a complètement imprégné toute la culture, et toute l'esthétique japonaises, à travers le don esthétique naturel des Japonais. (PEZEAU-MASSABUAU 1989 : 117 - 16): « Le Japonais est une âme tactile caressée par la lumière. » La beauté inscrite dans la vie quotidienne l'atteint dans sa propre attitude, intérieure et extérieure : théâtre, danse, cérémonie du thé, arts martiaux (akidô, budô, judô, karaté, kendô, kyudô, nanigata), art du bouquet (ikibana), tir à l'arc (kyudô)...La beauté plastique de l'attitude y exprime un état d'équilibre parfait de l'intention et de l'effort. Peuple pétri d'affectivité, il a élaboré un vocabulaire propre à traduire les états d'âme les plus subtils, le caractère agglutinant de la langue lui permettant de forger un

(1) La 1^{ère} édition du « Sourire Immobile » (Éditions Dô, Nice 2002) étant épuisée, le texte fut adjoint à un autre, « Le Pentabase », et réédité sous le titre « L'Échelle de Perfection », Fata Morgana, Paris-Genève 2005.

(2) Shin Momoyama, Éditions Amalthée, Nantes 2005

nombre infini de termes : langue volontairement imprécise, où le trait net cède toujours devant la nuance, le concept devant l'impression. L'instantané : le haïku, 17 syllabes en 3 vers ! Un instant privilégié ! ».

Au-delà de la particularité japonaise, il semble qu'un ensemble de traits puissent être reconnus comme étant le lot de l'esprit de l'Orient en général, les Japonais les possédant, eux, d'une manière plus intéressée à et par l'esthétique. Il s'agirait d'« : (SUZUKI 1972 : 329-379)

- 'une énergique tonalité intérieure, qui s'adresse directement à l'esprit humain (où le symbole de l'expression de soi est réduit au terme le plus bref) ;
- la franchise, qui est l'autre nom de la simplicité...s'exprimant dans toute la vie,
- et allant de pair avec la pauvreté (sans jamais oublier qu'être simplement pauvre et humble n'est pas zen, car l'intériorité de la pauvreté zen n'a rien à voir avec le manque de richesses, ou avec la surabondance de richesses matérielles;
- dans le zen, les faits d'expérience sont estimés plus que les représentations, les symboles et les concepts: dans le Zen la substance est tout et la forme n'est rien. Le zen, par conséquent, est un empirisme radical...Le zen vit dans les faits,...il évite la délibération, l'élaboration...
- Ce que l'on pourrait appeler 'solitude éternelle' se trouve au cœur du zen. C'est une espèce de sens de l'Absolu...La solitude de l'être absolu qui envahit (l'homme) quand il laisse derrière lui un monde de particularités évoluant dans des conditions d'espace, de temps et de cause, et lorsque l'esprit s'élève dans le ciel et se déplace comme il lui plaît, tel un nuage errant...
- Le zen est une certaine attitude envers la vie...Lorsqu'elle s'exprime dans l'art, elle constitue ce que l'on peut appeler l'esprit de l'esthétique zen. On trouvera alors la simplicité, la franchise, le renoncement, la hardiesse, le désintéressement, le détachement, l'intériorité, le mépris de la forme, le libre mouvement de l'esprit, le souffle mystique d'un génie créateur dans toute oeuvre,- que ce soit la peinture, la calligraphie, le jardinage, la cérémonie du thé, l'escrime, la danse ou la poésie ».

ANESAKI demande en sus de noter qu'on ne pourra jamais, dans le royaume de cette mentalité spéciale, faire abstraction de la culture chinoise qui, des Song aux Ming, malgré la parenthèse mongole de Gengis Khan et des Yuan, continuera d'influencer le Japon, ni de l'influence de la culture du thé (nous y reviendrons abondamment), importé par Yesai dès le 12^e siècle: le thé fut de façon prééminente une pratique 'démocratique', basée sur l'idéal zen de l'égalité (voir ANESAKI 1995 : 210-214). Voilà un peuple qui a le culte de la sensation esthétique, mais c'est d'une esthétique de la pauvreté et du dépouillement : (PEZEU-MASSABUAU 1978 : 315-322) « tout vise à suggérer la simplicité 'brute' de la nature et 'la vie secrète des choses', leur 'émouvante intimité' (mono-no-aware). A cet idéal de simplicité désormais réfléchi et muni de résonances esthétiques, l'interprétation zéniste de l'idéal bouddhique ajouta encore celui de l'éphémère, de la fragilité nécessaire des œuvres humaines, en accord avec l'impermanence des êtres et des choses. L'inachèvement des formes, leur imperfection, l'asymétrie qu'elles montrent généralement et qu'on imita, signifient que leur genèse s'accomplit encore...On peut ajouter que ce culte de la simplicité formelle, en favorisant la mise en évidence des structures profondes et le goût des matériaux naturels, a gardé longtemps l'art du Japon dans la voie de la sincérité ».

Royaume de l'intuition indicible, de l'expérience tellement personnelle qu'elle demeure mystérieuse même à celui qui la fait, le zen se pratique plus qu'il ne se laisse discourir: (D.T.SUZUKI 1972 : 329-379) « le degré le plus élevé d'acuité intellectuelle est nécessaire pour considérer la Réalité dans son 'ainsité', sa 'quiddité' (le fait qu'elle soit uniquement ce qu'elle est) et ne pas tisser autour d'elle des filets qui résulteraient d'un état subjectif. Nous sommes alors dans un royaume d'intuitions. Lorsque nous y pénétrons, nous comprenons ce que signifie véritablement 'shunyata' (le vide) ou 'tathata' (le fait que les choses sont ce qu'elles sont). Le zen est une méthode qui s'adresse à notre faculté intuitive: méthode directe, puisqu'elle refuse d'avoir recours aux explications verbales, à l'analyse logique ou au ritualisme ...La dhyâna (méditation) est la seule chose qui lui soit indispensable. .. Le zen insiste sur l'importance de l'expérience personnelle dans la réalisation d'un acte final, mais il présente en outre d'autres caractéristiques

qui ont exercé une influence morale profonde sur la formation de ce que l'on pourrait appeler 'l'intériorité' ».

Il est légitime de rester pantois sur la question de la rencontre,- concluante,- entre les bushi du bakufu de Kamakura (les chevaliers du gouvernement militaire de Kamakura) et un exercice de méditation dont rien ne pouvait laisser présager qu'il pût être embrassé si étroitement par des corps et des intentions rompus à d'autres pratiques et habituellement peu portés, par profession, au silence et à l'immobilité. Mais: (ANESAKI 1995 : 210-214) « Le zen fut introduit juste à l'époque où les militaires parvenaient aux positions de direction et d'administration. Le besoin était grand d'une religion capable de remplir la tâche de former la classe dirigeante à la fermeté de caractère et à l'action résolue, et de satisfaire ses aspirations spirituelles. Les antiques religions n'avaient aucune réponse à ces questions:

- le Bouddhisme traditionnel était devenu trop sentimental et efféminé, ou trop sophistiqué et mystérieux pour les esprits simples et bornés des guerriers ;
- le Shinto était désormais trop naïf et primitif, et
- le Confucianisme trop formel pour attirer des esprits qui vivaient en permanence la crise de la mort imminente.
- La méthode du Zen était assez simple pour être pratiquée même en campagne, et pourtant assez profonde pour inspirer et revigorer l'esprit, ou le calmer au milieu de l'agitation, de même pour indiquer le droit chemin à travers les perplexités de l'existence: dans ces circonstances, il fut bien accueilli par les militaires et à travers eux exerça une grande influence autour d'eux... L'exercice spirituel du Zen contribua d'une façon particulière à inspirer les guerriers et à les guider dans l'harmonisation de leurs aspirations spirituelles avec leurs occupations militaires et administratives. Le sens de l'honneur reçut une base spirituelle, identifiant la valeur personnelle à la dignité du Bouddha à venir (Maitreya / Miroku); la vertu de courage fut élevée par de hauts idéaux qui transcendaient les vicissitudes de la fortune, y compris la vie et la mort... »

C'est sous Yoshimitsu particulièrement que le zen fut systématiquement utilisé et exploité,- pour ce qu'il était et ce qu'il pouvait être encore,- pour la formation, l'éducation, le 'raffinage', aurait-on envie d'écrire, d'une classe sociale appelée à jouer le rôle que l'on sait. Vraiment, de nouveau, l'époque de Charlemagne! (ANESAKI M. 1995 : 222-227) « Après le 14^e siècle, s'ouvrit un âge de mélancolie, sous le 3^e shogun des Ashikaga, Yoshimitsu (au pouvoir de 1368 à 1394, mort en 1408), qui réussit à rétablir l'unité du pays en 1392. Ses conseillers avaient mis l'accent sur l'observance du décorum et basé les critères de vie sur la fermeté de la volonté et le maintien de la tranquillité spirituelle. Le but principal était de contrôler l'esprit et la vie rustres des guerriers par une conduite et une observance particulières et d'ouvrir ainsi un chemin vers une discipline spirituelle. On prit comme modèles les règles de la vie monastique telles que les pratiquaient les moines Zen, l'idéal de maîtrise de soi et les principes de l'exercice spirituel étant appliqués à l'art du sabre (kendo), du tir à l'arc (kyudo) et jusqu'à la danse... Les moines instruisirent les guerriers, cultivaient la littérature et se dévouaient pour le peuple... Ainsi la période de Yoshimitsu fut comme un été indien avant l'arrivée du sombre âge hivernal du 15^e siècle (Guerre de Onin 1468-1478, et le siècle dévastateur qui s'en suivit). Mais la semence jetée devait endurer les frimas avant de donner pousses et fleurs lors de la période Tokugawa, au 17^e siècle... (C'est cette période qui est entrée dans l'histoire sous le nom de MUROMACHI: 1438-1573). La vie du guerrier était toute imprégnée de l'esprit du Zen, avec les idéaux de fidélité et d'honneur favorisés par le raffinement artistique et incarnés dans les règles de vie et de comportement qui leur étaient propres. On assista à une combinaison spécifique de sérénité contemplative et de goût élaboré, inspirés par l'exemple de Yoshimitsu lui-même et encouragés par la sagesse de ses conseillers... » Le merveilleux connaisseur, sensible et intuitif, qu'est ANESAKI, bâtit sa perception de la 'réussite' du zen, autour de ce qui, effectivement, se retrouve, à dose plus ou moins forte suivant le cas, dans toutes les voies qui sortiront de cette matrice spirituelle qu'est la méditation Zen: le paradoxe. (ANESAKI M. 1995 : 210-214)

' le Zen était une frappante combinaison de tendances et de tempéraments paradoxaux:

- idéalisme et pragmatisme,
 - impersonnalisme et individualisme,
 - transcendantalisme et naturalisme,
- tout cela au sens particulier du Zen.

C'était le résultat d'une adaptation de

- l'idéalisme indien
- au quiétisme chinois, puis
- à la compréhension intuitive et
- la nature pratique du peuple nippon.

En lui trouvaient une harmonisation unifiée

- les envolées de l'intelligence hindoue,
- la profondeur de la méditation bouddhiste,
- l'attitude sereine du génie poétique de la Chine du Sud et
- la vigueur ainsi que la versatilité du caractère japonais.

Remarquablement adapté à l'entraînement de la classe militaire, le Zen donna une base solide et une large vision à l'activité mentale du combattant et du dirigeant. Dans cet entraînement spirituel, le principe éthique était toujours associé au raffinement esthétique, puisque le sens de l'unité de toutes les existences dans l'âme illuminée, constituait la base de toute action et pensée, vision et effort. L'idéal du Zen était de dépasser l'idée de bien ou mal, et son éthique prétendait faire vivre et agir l'homme en toute liberté, en suivant seulement la voix de l'âme pure. Ainsi, même au coeur de l'action, la calme légèreté était essentielle et le raffinement esthétique était considéré non seulement comme un moyen de la disposition de l'âme mais aussi comme une de ses expressions naturelles, recevant paix et sérénité du sein même de l'univers ».

C'est peut-être à cause des implications esthétiques de son éthique,- ceci n'est pas seulement un 'mot',- que le zen butte devant toutes les définitions que l'on peut être amené à donner de lui. (PEZEAU-MASSABUAU 1989 : 117-126) « ETHIQUE (rinrigaku) ET ESTHETIQUE (bigaku) : réalités très liées et difficiles à distinguer, l'Éthique s'intéressant au but, et l'Esthétique à la forme, mais suivant une distinction et analyse occidentales. Le Japonais tendrait à faire de la forme, le but lui-même: quand l'esthétique est respectée, l'éthique l'est aussi, d'une certaine (japonaise) façon ! » Cette imbrication et cette redistribution des valeurs, dirait-on à l'occidentale, ne peut se comprendre que par l'abandon de toute discrimination dans le réel: (OKAKURA 1996 : 42 et sq.): « Les tenants du Taoïsme philosophique ne participaient pas aux cultes ni aux cérémonies. Prenant la vie comme elle venait, ils souhaitaient, en l'épurant, la mettre pleinement à profit. Microcosme et macrocosme, petits gestes et grandes actions revêtaient à leurs yeux une importance égale. Ils attribuaient au dessin d'une branche ou à l'effigie d'un bouddha, au subtil arrangement de fleurs dans un vase ou au gouvernement harmonieux de l'état, une valeur comparable. ...on pouvait ainsi en espérer une perfection ne dépendant pas de l'importance des choses ». Car le zen fonctionne toujours et partout de la même façon: il se réalise dans l'instantané, qui est un présent qui dure, sans relation avec celui le précède et ce qui le suit.

(HOOVER 1977 : 224) : « L'impact de tout ce qui est Zen est similaire: il ne fait qu'amplifier les capacités de perception que le 'percepteur' possède déjà: en lui-même, il est vide. C'est un moment d'expérience directe: si vous essayez de l'analyser, vous trouvez qu'il n'y a rien là de bien intéressant à dire...Le Ryoan-ji est-il beau, dans le sens commun du terme? Il se contente d'exister. C'est, en fait, de l'anti-art, si c'est quelque chose. D. Richie: 'Le Japon est le pays le plus moderne de tous les pays, peut-être, parce que, avec un passé bien rempli et bien assuré, il peut se permettre de vivre dans l'instant présent. » Le zen trouve son intérêt et son application 'ailleurs', dans une sorte de 'laïcité' de l'activité spirituelle, une religiosité de type culturel, sans contenu objectif de foi ni même de croyance, un agnosticisme esthétique, focalisé sur la beauté

comme absolu: (PAINE/SOPER : 1981 : 159 sq.) « Lecture, discussion et philosophie était considérées comme inutiles. Introspection, formation du caractère et concentration de la volonté devinrent les premiers facteurs de la vie religieuse. C'était une discipline pratique pour fortifier la volonté dans sa lutte contre toute trace d'individualité. Ce n'était pas un processus lent et intellectuel, mais un coup soudain, capable de dérouter complètement quelqu'un de sa logique et de ses repères propres. Cela interpellait spécialement l'esprit du guerrier, car cette indifférence au savoir convenait à son tempérament et la frugalité de vie correspondait aux standards définis par les Seigneurs de la Guerre Hojo de Kamakura. Ainsi, la religion des gens d'influence a été un élément formateur du caractère national. **Le Zen est la religion du monde la plus irrégulière.** »

La nature demeurera l'humus et le décor que les bushi de Kamakura ont immédiatement reconnu dans le zen, comme une acquaintance commune. Le chemin avait peut-être été préparé par la secte chinoise qui précéda le zen sur l'archipel : (OKAKURA T., 1996 : 42 et sq.) « L'émergence du Bouddhisme zen suivit celle de la secte de la Terre Pure. Teintée de Taoïsme, cette école se proposait de parvenir à l'Eveil grâce à la maîtrise de soi. N'offrant ni sacrifice ni prière au Bouddha, elle se fondait sur la méditation et l'entraînement de la volonté pour atteindre la Terre pure. En principe, cette philosophie n'a pas de lien avec le domaine artistique: cependant elle modifia à la fois le contenu de l'art et la manière de le concevoir. La contemplation de la nature ne visait plus à en saisir les apparences, mais à en pénétrer les éléments essentiels. Naquit ainsi un courant religieux dont les objectifs tranchaient clairement sur ceux des autres sectes bouddhiques. Il favorisait en général la peinture à l'encre monochrome au détriment de l'emploi de la couleur considérée comme simple adjuvant. Ne jurant que par la sobriété, il préconisait une technique fruste. Cette tendance s'avéra passablement iconoclaste parce que n'adoptant pas, au contraire des autres écoles, un discours métaphorique ». Plus loin le bushidô, fasciné par le zen, par le biais de la nature, considérait en fait son environnement comme le miroir de son âme propre: (ANESAKI 1995 : 210-214) « L'amour de la nature, pour le pratiquant du Zen, n'était que la découverte de l'identité de sa beauté avec celle de son âme propre, et de même son comportement moral n'était que la projection de son illumination dans l'immensité du monde. Cette combinaison de vie morale avec le sens de la beauté fut la base du Bushido, la Voie du Guerrier: sérénité et simplicité, calme résignation et idéalisme audacieux, tout cela pénétrant de plus en plus la vie des gens, à travers l'influence de la classe guerrière ». C'est à partir de ce type de sentiment esthétique que se développa ce calme quasi transcendantal qui préludera à l'apex de l'art dans toutes les voies qui se développeront ensuite: (ANESAKI 1995 : 210-214) « Fut nourrie aussi une sensibilité spéciale de l'âme pour la nature, non pour ses aspects mouvants et agités, mais pour la pureté et la sérénité qui traversent l'univers et qu'absorbe l'âme du pratiquant du Zen. Cette 'humeur' ou 'rythme aérien' (fuin),- le sentiment et l'humeur du calme transcendantal,- trouva son expression tout d'abord dans la poésie, puis dans la peinture, qui n'était que la représentation graphique de l'inspiration poétique. L'esprit agrandi, illuminé, libéré et élevé par la contemplation du Zen, considère le monde et l'existence humaine d'un regard pénétrant en situation parfaite. L'âme s'est dégagée des émotions et des passions; l'individualité s'est évanouie dans les profondeurs de l'éternité; l'environnement naturel est approché dans l'abstraction, dépouillé de ses couleurs aveuglantes et de ses mouvements vifs. Cette abstraction n'est ni une généralisation purement logique, ni un état d'indifférence et de torpeur, mais une pénétration dans le cœur de la nature qui est fondamentalement traversée par la même vitalité que l'âme humaine ». C'est pourquoi le zenniste, doté de cette affinité des êtres et des choses dans la nature,- comme on est doté de cheveux blonds ou d'une ouïe fine,- : (ANESAKI 1995 : 210-214) « aime à parler de la vie humaine en termes de nature, tel qu'un esprit clair comme un clair de lune, une personne libre comme les nuages et l'eau, l'âme humaine énigmatique comme le dragon dans les épais nuages, et ainsi de suite. Cette humeur, ou 'rythme aérien', sérénité souveraine contenue dans le cœur, s'exprime en poèmes, aux rimes à l'expression rude et pleine de suggestion, aussi bien que dans la peinture de paysages, sans couleur ni ombre. Ce sens particulier du plaisir esthétique s'applique à la maison, au jardin, et à tous les environs de la demeure, ainsi qu'aux manières de s'asseoir, de laper sa tasse de thé ou de manier son éventail, bref à presque tous les détails de la vie quotidienne ».

Comportement de type religieux en art, conception artistique de l'attitude religieuse profonde, esthétique de la spiritualité et transcendance au cœur même de l'immanence du beau: il faut parler du zen, en mariant toujours des réalités qui ne sont pas nécessairement incompatibles,- la preuve: le zen!- mais qui ne doivent être ni confondues ni assimilées l'une avec l'autre. STEVENS doit jouer lui aussi avec les mots en traitant le zen de 'sermons visuels du bouddhisme, de peintures de l'esprit, de représentations monochromatiques de l'essence plus que de la forme des choses' (voir STEVENS 1986 : 78-80); HISAMATSU dénombre quelque sept qualités de cette approche: asymétrie, simplicité, austérité sublime ou profonde réserve, naturel, liberté de tout lien et tranquillité (HISAMATSU 1972 : 78-90); il en oublierait même une, d'après STEVENS, celle du degré de 'bokki' (le 'ki' dans l'encre). En bref l'art zen est : shin = vrai; zen = utile et bi = beau.

INADA, dans sa recension du livre de HISAMATSU, fait allusion à ce qu'il appelle zen-ki, 'l'activité zen', 'ce qui fait qu'on est zen': (HISAMATSU / INADA 1972 : 12-38 / 147) « Zen-ki = Activité Zen: Terme difficile à traduire. Il décrit la vivacité d'être, due au contenu d'une nature pure et inaltérée, une nature que poursuivent tous les zennistes. C'est ce qui caractérise subtilement le lever d'un doigt, le 'balayement' du bâton du maître de zen, le jeu apparemment immobile du joueur de Nô, le coup de ciseau bref d'un maître d'Ikebana, et le dialogue zen dynamique entre maître et disciple. Dans ses manifestations, il y a quelque chose d'artistique plus quelque chose qui le dépasse, quelque chose d'avant 'la forme', 'où ne vole pas le moindre grain de poussière', 'avant que ne se séparent le ciel et la terre'....Le Zen n'est ni réaliste ni impressionniste, plutôt expressionniste, ...qualité qui fut finalement sécularisée par les Japonais, tandis qu'elle gagnait en utilisation dans la Voie du Thé. Cette forme particulière de développement artistique appelé konomu, signifie 'évaluer, choisir et créer selon le standard zen du wabi....La question est : Qu'est-ce qui est capable de créer et de donner une expression à la manifestation des sept caractéristiques des beaux arts (asymétrie, simplicité, austère sublime d'une légère sécheresse, naturel, profondeur subtile ou profonde réserve, liberté de toute retenue, et tranquillité). Réponse: En gagnant le satori, gagnant et gagné ne sont plus deux mais un, cette chose une, étant ce qui est Originaire ». HOOVER va chercher un peu partout une aide pour tâcher de percevoir les multiples facettes du mouvement immobile de la respiration,- aux sens propre et figuré,- du zen: (HOOVER 1977 : 154 « Quant aux mouvements, R.H.Blyth les décrit, en disant: 'L'absence de mouvement n'est pas l'immobilité, mais un parfait équilibre entre forces opposées'; et Th. De Bary: 'Quand l'acteur Nô lève lentement le bras au cours du jeu, ce geste correspond non seulement au texte qu'il joue, mais il doit aussi suggérer quelque chose qui va au-delà de la représentation pure, quelque chose d'éternel. D'après T.S Eliot, 'un moment qui appartient au temps et qui est en dehors de lui'. Le geste d'un acteur est beau en soi, comme est belle une pièce de musique, mais en même temps il est le passage à quelque chose d'autre, la main qui indique une région aussi lointaine et profonde que la capacité réceptive du spectateur permettra. C'est un symbole, non pas de 'n'importe quoi', mais d'une région éternelle, d'un silence éternel. » L'évocation de cette émotion qui dépasse toute expression,- de pensées qui souvent sont trop profondes pour les larmes,- est le royaume spécifique du yûgen de l'esthétique Zen. La qualité, élevée à des niveaux presque intenable en poésie, est celle d'un paysage Zen: vide, monochrome, suggestif...Pendant six siècles, le Nô a été une messe séculière, dans laquelle quelques unes des réponses esthétiques les plus profondes ont été explorées ».

Comme Dante et les siens (et quasi à la même époque!), Zeami fera passer l'acteur Nô par toutes sortes de cercles, dont la progression vise au détachement du moi dans la réalisation du wabi: (KOSHIRO, in HUME 1995 : 258-260) « Il est clair que la conscience esthétique connue plus tard sous le nom de wabi a été progressivement élaborée par Zeami au milieu de la période Muromachi....Komparu Zenchiku (beau-fils de Zeami) assure que les arts du Nô sont intrinsèquement détachés du moi, et que leur objet est identique à celui de l'idéal du Zen qui consiste 'à voir son visage originaire avant la naissance de ses propres parents (hua tou / koan de Huei-neng, 6^e patriarche chinois du ch'an / zen).

De ce point de vue il divise l'art du Nô en cinq cercles ou stages:

- Le cercle de la longévité ↔ Le cercle de la vacuité
- Le cercle de la verticalité
- Le cercle de la résidence
- Le cercle des images
- Le cercle de la fragmentation.

Les cercles sont concentriques et commencent avec celui de la longévité, décrit comme un état d'indifférenciation et de vide, une mystérieuse expression de mouvement et d'immobilité. Les étapes se déroulent progressivement à travers une expression plus colorée. Quand le processus atteint son zénith, il altère les formes établies, et traversant le cercle de la fragmentation, redevient illimité et retourne au cercle originaire de la longévité. Le stage final de la vacuité est décrit dans les mêmes termes que celui de la longévité: vide et sans trace, silencieux et muet, diminuant jusqu'à l'extinction, se vidant jusqu'à ce qu'il ne reste rien qu'une simplicité extrême où l'expression est réduite au strict minimum. L'idéal artistique du cercle de la vacuité, bien qu'exprimé par le même cercle que le cercle originaire de la longévité, est une beauté simple, sans 'art', qui assume en elle-même la beauté colorée et accomplie qui la précède ».

Mais quelle est alors en définitive la véritable contribution du zen dans l'approfondissement de l'esthétique 'wabi' et du rehaussement 'mystico spirituel' de la beauté 'wabi'? (KOSHIRO, in HUME 1995 : 272) « L'illumination du Zen est littéralement au-delà des mots. Cependant sans nul moyen d'expression, il serait impossible de transmettre à quiconque sa propre illumination. C'est pourquoi le moyen premier pour transmettre sa pensée, dans le Zen, est d'indiquer les choses 'directement' par elles-mêmes! Ce qui est utilisé avec délice, c'est le détour métaphorique et l'évocation des scènes de la nature et/ou de choses concrètes. Plus ou moins, le Zen est de façon résolue une école du Bouddhisme qui pratique le pouvoir personnel (jiriki): sinon il est enclin à l'expression métaphorique, allusive et symbolique, et il privilégie la retenue et la réserve.

Beau contre un ciel lumineux,
Beau drapé de nuages:
Fuji-Yama.
La forme originaire
Ne change pas.

Toutes les voies ('dô') ont été tracées,- pour ce qui touche la motivation, l'attitude intérieure et extérieure et les techniques mentales et corporelles de la méditation,- pour atteindre le SATORI, l'ILLUMINATION: toutes voies 'religieuses' au départ en quelque sorte, tendant à se séculariser sous forme de techniques, suivant leur activation et leur orientation.

Le Zen Soto, comme Dogen le préconisait, ne fait pas de Shikantaza = 'être assis là, et seulement assis', le moyen d'atteindre l'Illumination, mais soutient que le seul fait d'être assis de la sorte,- zazen,- est déjà la Bouddhité. Nul besoin de koan à 'mâcher ou à ruminer'. La seule technique de la respiration, et la concentration sur elle font atteindre l'Illumination. Le Bouddha agit dans le Zazen même, et le Zazen n'est rien d'autre qu'une forme vivante d'apparition du Bouddha : ce que signifie l'expression 'honsho myoshu' = illumination première et merveilleux exercice.

Si chacun est depuis toujours lui-même un Bouddha, alors la seule pratique du Zazen le révélera ipso facto. Corollaire : pas d'Illumination sans exercice, et pas d'Illumination non plus qui ne l'impliquerait pas:

sussho itto = illumination + exercice = Un.

Ainsi, toutes activités quotidiennes sont réglées:
gyori memmitsu = observation stricte des règles pour l'action ;
igi soku buppo = obéir aux Règles, c'est obéir au Bouddha.

CQFD!

TRANSFERT d 'UN JAPON à L'AUTRE

ou

Le "moment" Muromachi/Momoyama (1367-1594)

(du Pavillon d'Or [Kinkaku ji] au château de Momoyama)

Il y a toujours eu des moments de grâce dans l'Histoire des hommes: passages plus ou moins longs, plus ou moins purs, toujours assez cependant pour laisser une belle empreinte indélébile pour l'avenir,- au prix, souvent, d'injustices et de misères, dues à l'incurie et l'insouciance criminelles des maîtres du temps! De Lascaux aux Pyramides, de l'Etrurie au Gandhara, du siècle de Solon à celui d'Auguste, des T'ang aux Médicis, des précolombiens aux baroques, du Roi Soleil au Soleil d'Austerlitz, pour en citer quelques uns, les voici tous se joindre aux Shoguns Ashikaga de cette période transitoire Kamakura-Muromachi, qui sonne à nos oreilles comme le titre aussi évocateur qu'incompréhensible d'un film d'Akira Kurosawa, comme Kagemusha, par exemple!

D'autres que moi, et bien plus compétents,- l'ont écrit, d'autres le répéteront encore: la révolution culturelle du Japon ancien était entièrement contenue dans un des minuscules petits bols, irréguliers et instables, dont on se sert pour cet événement encore trop sous-estimé de l'esthétique nipponne: je parle du sadô, de la voie/cérémonie/culte du thé, dont moines et samouraï sont littéralement tombés amoureux fous, jusqu'à transformer toutes leurs manières de vivre, - du trivial quotidien, à l'économie internationale et à la haute politique,- jusqu'à négliger toutes leurs obligations 'professionnelles', pour pouvoir s'y adonner!

Et comme pour toute révolution mentale, la question se pose: comment cela a-t-il pu être possible? Comment des guerriers,- dont nous savons par les chroniques de quoi ils étaient (in)capables,- comment une si formidable et brutale puissance a-t-elle pu être si tendrement touchée, par le rite d'un peu d'eau chaude, versée dans des récipients usagés et instables, au creux renfermé d'un apprentis de bois et de chaume, où mène un petit chemin irrégulier, fait de pierres plates et bordé d'arbustes et de buissons? Comment leur résidence patricienne en est-elle venue à se voir complètement transformée pour s'organiser finalement toute, et se focaliser autour de ce lieu dépouillé et vide de toute prétention, dans lequel on entrait par une trappe, sans armes et pieds nus, après s'être purifié les mains et la bouche à une petite vasque de pierre, et reposé assis quelques instants sur le banc rustique de l'entrée? De l'Abbé à ses moines, du Shogun à ses samouraï, et bientôt, de l'Empereur à tous les sujets, on se mit à sacrifier au culte de la feuille, puis de la poudre verte,- de Yoshino, puis de Uji,- en devisant, sous la houlette de quelque connaisseur, des saveurs, des senteurs et des langueurs d'une gorgée symbolique, d'une épure à l'encre noire, d'une fleur penchée, d'un nô ou d'un haïku nouveau, ou d'un des ustensiles,- bol, bouilloire, théière, louche, cuillère, passoire, pot à eau, blaireau ou éventail,- que l'hôte manipulait avec adresse, joliesse et concentration, pour le plus grand plaisir, étouffé et subtil, d'une poignée d'amis ou de confrères! Et cela durait des heures, arrosées de temps à autre, de cette verte et dérisoire espérance, sur le foyer rustique de la hutte sylvestre!

Autant de shoguns, autant de guerres, mais aussi du théâtre, de la poésie, de la peinture! Mais encore l'exploration systématique de toutes les voies, qu'elles soient de la fleur, du sabre, de la guerre, de la lutte, du tir à l'arc...et du jardin, qui avec le thé, sont peut-être, - certainement dirais-je!- les inventions les plus originales de ce nouvel art de vivre!

Muromachi était un quartier de Heian/Kyoto,- maintenant disparu et réduit à une rue parallèle ouest à la grande avenue marchande Kawaramachi,- qui se situait autour de l'actuel Palais Impérial. C'est là que les Ashikaga, avec Yoshimitsu, 3^e shogun, vinrent s'installer quand ils quittèrent Kamakura: nous sommes en 1336. En 1368, Yoshimitsu dessine et surveille la construction du Kinkaku-ji, le Pavillon d'Or, après avoir abdiqué et s'être fait moine. (HOOVER 1977 : 71-85) « Le petit-fils de Takauji, Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408, shogun en 1368) fut un esthète renommé et fit fleurir la renaissance de la tradition artistique Zen de la Chine des Song. Il fut LE grand patron des arts, au point de se désintéresser complètement des affaires, tristes et épouvantables, du royaume. Ce fut, pourtant, la figure-clé de l'essor de l'art Zen, et ce de multiples façons:

- fondation d'un monastère Zen qui devint l'école des grands paysagistes de l'ère;
- patronage personnel du drame Nô;
- exemple et encouragement à identifier le Zen avec l'art des jardins;
- pratique personnelle du zazen, sous la conduite d'un fameux moine Zen comme exemple pour la cour des guerriers;
- intérêt et faveur du thé et de la poésie, les développant en arts en soi;
- finalement encouragement et responsabilité pour la création d'une architecture Zen, qui se répandit dans le Japon entier.

La carrière de la culture Zen parrainée par Yoshimitsu perdura pendant tout le règne de son petit-fils Yoshimasa (1435-1490), le dernier patron Ashikaga de l'art Zen, puis au-delà, en se développant encore, avec Obunaga (au pouvoir de 1573-1582) et Hideyoshi (au pouvoir de 1582-1598).

L'influence du Zen fut probablement aussi générale dans le Japon médiéval de ce 'moment', que celle du Christianisme dans l'Europe médiévale.

Hishigama est un autre quartier ouest de la capitale impériale où le 6^e shogun, Yoshimasa (1435-1490) avait sa résidence, au-delà de la rivière Kamo, artère naturelle nord sud de la ville: le non moins merveilleux Ginkaku ji, le Pavillon d'Argent (1473), où furent favorisés l'élégante culture Hishigama de la peinture à l'encre monochromatique noire, le théâtre nô, la cérémonie du thé, le jardin de pierre, etc....(HOOVER 1977 : 71-85) « Le clan des Ashikaga fut toujours prêt à sacrifier le bien général en faveur de ses intérêts particuliers. Que ces intérêts comportassent le Zen et les arts du zen apporta peu de consolation à leurs sujets...Tous les admirateurs de la culture classique Zen ne devraient jamais oublier que son prix en fut les taxes et le mépris impitoyables qu'endura la population paysanne du Moyen Age japonais. Le profil politique des Ashikaga se dessina au début du 14^e siècle, juste à la fin du règne terrible du pouvoir invincible de la famille Hojo de Kamakura, plongeant le Japon dans une guerre de cent ans. Ce fut à cette époque que le Zen, et pour deux siècles à suivre, devint la religion d'état et que les moines Zen occupèrent tous les postes de la haute administration. Ashikaga Takauji (1305-1358) devint même le patron de la secte Zen et lui donna une place formelle dans la vie nationale, encourageant le grand prêtre Muso Soseki (1275-1351) à faire du Zen Rinzaï la branche principale de la nouvelle religion officielle: Muso persuada Takauji de construire un temple dans chacune des soixante-six provinces, étendant ainsi le support de l'état pour cette religion, au-delà des cercles du pouvoir de Kyoto/Heian ».

Entre ces 14^e et 15^e siècles le transfert,- topographique mais aussi mental,- de Kamakura aux quartiers Muromachi et Hishigama de Heian/Kyoto,- entraîna en chaîne une série de faits, dont l'importance et l'impact ne peuvent s'apprécier que dans le faisceau qu'ils constituent pour allumer la torche multiple qui va illuminer ce 'Siècle des Lumières de l'Esprit et du Cœur Japonais'. Je le répète: pour un œil occidental, les événements minimes qui suivent, peuvent paraître irrecevables, dérisoires et insignifiants. Chacun peut l'être, en soi et isolé de tous les autres (encore que!). Mais la trame qu'ils tissent sur le métier du zen est appelée à constituer le tissu même dont toutes les

fibres vont dorénavant habiller l'âme et l'imaginaire japonais, après le passage 'précieux' de l'ère Momoyama (VARLEY/ELISON 1987 : 188): «

- le traitement des karamono (= 'chinoiserie', par rapport aux wamono = nipponeries) tomba sous le monopole des dôboshu = (mot à mot : compagnons) arbitres des élégances et du bon goût ;
- l'utilisation du kaisho = chambre de banquet dans les résidences aristocratiques, commença à se développer;
- des compétitions de thé = tō virent le jour, concours de taste-thé, que les feuilles en vinssent de Togano-o (honcha = vrai thé) ou de Uji, ensuite;
- on passa de l'architecture shiden (héritage des Chinois: construction en U symétrique, reliée à des couloirs extérieurs en vérandas, menant à un étang central), à l'architecture shoïn (venant, elle, de la structure plus simple des monastères zen, avec ses tatamis au sol, ses plafonds, et ses fusuma et shoji, pour diviser les pièces entre elles et les fermer à l'extérieur; plus loin, l'organisation du shoïn connut le tokonoma = alcôve, le tsuke-shoïn = le bureau du lettré ainsi que le chogai-dana = les petites étagères inégales. Le shinden, puis le shoïn, s'appelèrent très vite tsune-no-gosho = résidence, ou palais, qui devint la résidence 'ordinaire' dans le quartier de Muromachi à Kyoto, et le kaisho en émergea à son côté, pour se transformer en salle de réception, lieu social quasi associatif, où se déroulèrent des activités de société, justement (appréciation des karamono, par ex.). Parmi les dôbûshû célèbres (= arbitres des élégances, donc), il faut citer les Trois Amis : Nôami (1397-1471), Geiami (1431-1485) et Sôami (+ 1525), qui écrivirent le Kundaikan sôchôki, source unique d'information sur les goûts et l'arbitrage de la culture kaisho (= salle des banquets);
- à l'avènement de Muromachi, les nouveaux aristocrates militaires (= buke) désirèrent chaudement se mêler socialement aux 'patriciens' (= kuge), pour copier leurs goûts culturels, et ils se mirent à les inviter,- bien que 'techniquement' supérieurs à eux,- à des rencontres et des réceptions qu'ils tinrent de plus en plus souvent dans les installations kaisho de leurs résidences kyotoïtes;
- même les visites officielles du shogun (= onari) connurent une évolution dans ce sens, dès le début du 14 ^e siècle: elles firent bientôt partie des neju gyôji= fêtes samourai annuelles en imitation des programmes traditionnels des manifestations et célébrations de la cour impériale. Oban = banquets, tanka = concours poétiques ainsi que spectacles de Nô se développèrent. A l'époque Higashiyama, ce processus en était parvenu à un point où le bakufu (= gouvernement militaire) Ashikaga sous Yoshimasa (shogun 1449-1474,- donc au moment où éclatait la guerre de Onin) était devenu une entité plus culturelle que politique!
- Ce fut le passage de la culture kaisho (salle des banquets) à la culture wabicha (= thé de pauvreté) ».

CULTURE	STYLE	SENS
Kaisho	Yûga enrei	Elégant et sensuellement beau
Wabicha	Kanso kotan	Simplicité dépouillée et raffinée

Les deux cultures du Sadô

On peut noter quatre conséquences importantes:

1. la préparation du thé par l'hôte lui-même (wabicha) fut cruciale, car elle symbolisait un nouvel esprit d'engagement de sa part, pour accomplir devant ses invités une tâche humble,- ce qui aurait pu paraître incongru dans l'atmosphère de haut raffinement qui prévalait dans l'organisation kaisho;
2. ainsi une nouvelle dimension de l'esthétique japonaise voyait le jour, se différenciant des autres produits du Moyen Age et relevant spécifiquement de la période Muromachi: intégration de tout le processus de la cérémonie et de la préparation du thé, où tout fut désormais rassemblé dans la chambre du thé elle-même, la transformant en un

microcosme à part du monde extérieur. Sorte de retraite culturelle, l'esprit du wabicha devint celui du détachement des soucis et des responsabilités de la vie quotidienne. L'ère Momoyama va encore s'enfoncer vers plus de simplicité sophistiquée: la maison de thé et son jardin couloir, avec tous leurs accessoires, vont se préciser après les Ashikaga, ainsi que la définition elle-même du jardin kare sansui, devant le bâtiment principal, devenu libre et 'inutile' depuis que l'ensemble des résidences et des temples s'était réduit à l'époque des marchands,- nouvelle bourgeoisie,- à cause de la cherté de l'immobilier et, partant, de la réduction des parcelles à habiter dans la ville de Kyoto.

3. Cet héritage culturel-, dont la paternité se partage désormais entre la tradition de la vieille aristocratie heian, la nouvelle classe au pouvoir des samourais, l'idéologie et la compétence tous azimuts des moines zen et enfin le goût esthétique et l'argent de la classe des marchands qui monte,- perdure: dévotion paradoxale pour les aspects de la vie les plus simples et les plus humbles et quête paradoxale de plénitude spirituelle dans l'idéal de la pauvreté. C'est ce rideau qui tombera sur le Moyen Age et affectera, comme principe esthétique, la vie culturelle du 16^e siècle. Même les scintillements parfois superficiels de l'ère Azuchi/Momoyama,- qui suivit immédiatement les Ashikaga,- s'en ressentiront.
4. Aucun aspect de la mise en scène, de la décoration ou des ustensiles ne peut être négligé. Ce qui rend le wabicha probablement unique parmi les grands rituels du monde, c'est qu'il est inséparablement lié à l'esthétique et à l'art. la moindre erreur dans leur préparation et sélection peut être fatale à la cérémonie, indépendamment de la qualité de sa réalisation, par ailleurs.

On n'insistera jamais assez sur la signification, lourde de conséquences, de l'établissement du gouvernement militaire sous la dictature de Minamoto, en 1186, après sa victoire écrasante sur les Taira. Ce fut non seulement un changement d'époque politique, mais une révolution sociale, religieuse et morale. (ANESAKI 1995 : 167-169; 189-190) « Fortes personnalités parmi les chefs militaires et religieux: un esprit militant envahit les cercles religieux et la ferveur religieuse inspira les militaires; des religieux exercèrent le pouvoir, et des guerriers abandonnèrent les armes pour la vie religieuse.... »

Trois formes de Bouddhisme se définirent:

- la foi piétiste d'Amita-Bouddha, avec le pieux Honen ;
 - l'intuitionnisme du Zen, avec le mystique puritain Dogen ;
 - le revival du Kokke-Bouddha, avec l'ardent prophète Nichiren.
1. La première période Kamakura (jusqu'à vers 1252, date de la construction du Grand Bouddha) connut des sentiments graves: le sens de l'évanescence de la vie humaine, le sens profond du péché accumulé dans les existences antérieures, accompagné pourtant d'une calme résignation en face du destin et du malheur...Bref, la consternation provoquée par les catastrophes nationales, avec la haute aspiration spirituelle du new age, contribua à produire un art et une littérature d'un haut degré de spiritualité, caractérisés par sa largeur de vue, la hauteur de son aspiration, la sincérité de son sentiment et une grande vigueur dans l'expression. « Ceci se révéla d'autant plus nécessaire que MinamotoYorimoto héritait d'une époque, celle des Fujirawa, dont toute la pompe et la splendeur se caractérisait par: (ANESAKI 1995 : 153-163)
 - son côté superficiel en toutes choses,
 - sa tendance à la décadence, aussi bien dans la vie sociale que morale,
 - un affaiblissement de la puissance intellectuelle,
 - la croissance d'un sentimentalisme morbide et d'un mysticisme superstitieux,
 - une routine religieuse,
 - une poésie à la sensibilité malade et
 - un style efféminé ».

Les Minamoto ne resteront pas très longtemps au pouvoir qui, en 1219, passera aux Hojo de Kamakura, mais assez longtemps,- le temps d'une génération: 1186-1219,- pour réformer suffisamment la réalité sociale et la rendre capable de rééduquer les générations suivantes, en prévision des attaques mongoles de Gengis Khan, qui se précisèrent très vite et finirent par déferler dès 1274.

Capit / Pouvoir	Familles	Périodes	Événements marquants
Heian/Kyoto	Fujirawa	857-1160	Coupure avec la Chine 894 Higashiyama & Hiei 950-1000 Gengi Monogatari (roman) 1000 Byôdô in, Uji 1053
Heian/Kyoto	Taira/Minamoto	1123-1166	Luttes pour le pouvoir
Kamakura	Minamoto	1180-1219	Kojiki (Notes) 1200
Kamakura	Hojo	1219-1336	Code Jôei Shikimoku 1232 Grand Buddha : Kamakura 1252 Kenchô ji : Kamakura 1253 Nishi Honganji : Kyoto 1272 Attaques mongoles 1274, 1281 Tsureszure gusa (Propos) 1324
Kamakura	Ashikaga Takauji	1338	Appointé Sei-I-tai-shogun
Heian/Kyoto Muromachi	Ashikaga Yoshimitsu	1358/1368 1408	***Kinkaku ji 1368 Reprise avec la Chine 1404
Heian/Kyoto Hishigama	Ashikaga Yoshisama	1435-1490	Guerre de Onin 1468-1477 Ginkaku ji 1473: Kyoto Mort de Sesshû, le plus grand peintre Japonais 1486
Heian/Kyoto	Anarchie générale jusqu'à l'arrivée des Portugais (Fr.Xavier)	1495 1543	Premières porcelaines japonaises Essor de l'Ecole de peinture de Kano 1510
Muromachi (Fin) Azuchi	Oda Nobugana	1534-1582	Dépose Ashikaga Yoshiaki Rase le monastère du Mt Hiei Construit le Château d'Azuchi
Momoyama	Toyotomi Hideyoshi	1536-1598	Réforme pour bloquer l'évolution des classes sociales Construit le Château d'Osaka 1583 Interdit le Christianisme Expulse les missionnaires 1587 Réunifie le Japon entier 1590 ***Château de Momoyama 1594

Petit tableau récapitulatif des périodes du moment

'Muromachi-Momoyama'

(1368-1594 : soit 7 générations, du Kinkaku-ji au Momoyama)

Laissons l'autorité parler, car il demeure parfaitement paradoxal qu'une telle époque ait pu 'se permettre' de produire 'un bouillon de culture' d'une telle vitalité, défiant la vraisemblance, la logique et le bon sens,- toutes choses bien occidentales, en somme! (Pourtant on peut aussi bien s'interroger, par exemple, sur les conditions de vie de la société française, intra et extra murs de la capitale, au temps du très long règne guerrier et dépensier du Roi Soleil !) (SANSOM 1978 : 371, 384) « Ce n'est qu'un paradoxe apparent, qu'en cet âge de violence et de destruction, les arts aient fleuri au Japon comme jamais auparavant. Les raisons en sont claires.

- Et tout d'abord: par instinct ou tradition, les Japonais ont toujours eu cette soif de beauté pour la couleur et la forme, un goût que tout désastre, fut-il grand, ne peut détruire.
- Ensuite, les conditions sociales étaient telles qu'elles nourrissaient plus qu'elles ne décourageaient la création artistique, puisque celle-ci était le symbole du succès, une manière

d'ostentation nécessaire pour satisfaire l'orgueil d'hommes nouvellement parvenus au pouvoir et à la richesse.

- Enfin,- et peut-être est-ce le plus important,- l'Eglise était assez forte pour protéger les artistes et les hommes de lettres. En effet, le Bouddhisme Zen semble avoir su/pu combiner courage et sentiment, force de caractère et croyance, dans une proportion très étonnante dans le monde de soldats professionnels, alors qu'ils montraient la plupart du temps une incapacité typiquement militaire pour acquérir les rudiments de l'administration civile: ce dont se chargeaient d'ailleurs des clercs astucieux et formés...

2. Pendant l'ère Muromachi, les Japonais semblent avoir développé un nouveau sens du passé.

On sent les traces d'une attitude d'antiquaire, renforcée sans doute par le sentiment que les vieilles institutions étaient titubantes et que leur mémoire devait être conservée. Même les complications de l'étiquette de la cour de Heian semblent avoir eu pour les nouveau-venus féodaux, le charme des choses anciennes et vénérables; et ces intrus, qui au début du 14^e siècle avaient imposé leur standards de parvenus à la capitale, se mirent, à la période Higashimura à prendre des leçons de maintien chez les aristocrates nécessaires! »

D'une manière tout à fait éminente, une transposition fut établie très rapidement entre l'héritage chinois de la peinture Song monochrome à l'encre noire et la constitution de jardins qui devaient devenir ce que nous connaissons sous l'appellation de kare sansui, entre les périodes Azuchi et Momoyama 1534-1598. Voilà encore un domaine où la seule volonté, même bonne, ne suffit pas pour percevoir 'les ondes subliminales ou les tonalités des infrarouges et des ultraviolets' de cette sensibilité en prise directe avec les pulsations élémentaires des expériences fondatrices d'un continuum culturel, tant onto- que phylogénétique:(HOOVER 1977 : 114, 128) « Un seul coup de pinceau sur le papier (ou soie) doit laisser s'écouler la discipline Zen du non esprit. L'artiste ne stoppe jamais pour évaluer son travail: l'encre coule en une infinie giclée de traits, lourds ou légers, clairs ou obscurs, selon le cas,- produisant un sens de rythme, de mouvement et de forme et la vision qu'a l'artiste de la musique intérieure de la vie...Elèves des Chinois, les Japonais Ashikaga découvrirent que l'encre noire, utilisée avec soin pour suggérer tous les tons du clair et de l'obscur, pouvait se révéler plus expressive qu'un arc-en-ciel de couleurs. C'est ce que qu'avaient compris les premiers les peintres des dynasties T'ang et Song: l'encre noire peut être utilisée pour rendre abstraits tous les pigments, et suggérer par là, de façon plus crédible que par les peintures de couleurs réelles, les tons réels que l'on trouve dans la nature...Le type de peinture le plus associé avec le Ch'an (Zen), c'est le paysage monochrome. Au début, le paysage n'était pas réellement un sujet du Ch'an (Zen), mais les moines Ch'an (Zen) firent l'expérience du traitement traditionnel chinois de telles scènes, et exercèrent ainsi une influence sur la peinture du paysage chinois, si bien que même les peintures académiques de la Dynastie Song reflétèrent les intuitions spontanées de la philosophie Ch'an (Zen). Les paysages représentent la peinture chinoise à son sommet, et les peintres Zen japonais, qui embrassèrent cette forme, en firent le grand art du zen...L'ère Ashikaga de la peinture japonaise monochrome est véritablement l'aventure de quelques individus inspirés, artistes dont les oeuvres s'étendent sur une période de quelque 150 ans. En tant qu'hommes du Zen, ils trouvèrent dans le paysage l'expression idéale de leur révérence pour l'essence divine qu'ils percevaient dans la nature. Contempler la nature équivalait à contempler le dieu universel, et contempler une peinture de la nature, ou mieux encore, peindre la nature elle-même, était accomplir un sacrement. La peinture de paysage fut leur version de l'icône bouddhiste, et son abstraction monochrome l'expression profonde de l'esthétique Zen. Comme les artistes de la Renaissance, la peinture était leur culte. Le résultat est une forme d'art qui ne représente aucun dieu, mais qui résonne de spiritualité ». HOOVER, sans le dire explicitement implique combien, grâce à, mais au-delà des Song et leur peinture à l'encre noire, du Bouddhisme et du Bouddha, et même grâce à, mais au-delà du zen lui-même, ce que l'artiste Ashikaga (re)trouve dans tout ces apports, c'est encore et toujours son Shintô primordial de l'essence divine/kami de la nature, le dieu universel : et pour lui, l'artiste, effectivement, peindre ne pouvait qu'être vécu et ressenti comme un acte de culte,

l'accomplissement d'un sacrement 'qui réalise ce qu'il signifie',- selon la théologie catholique,- ici, l'union de l'homme et du kami, du kami qu'est l'homme quand il suit le chemin des kami. Effectivement encore, la peinture devint le substitut de l'icône bouddhique, de la statue, comme elle-même l'avait été pour le Mahayana des 1^{ers} siècles avt et après l'EC (voir ma Variation Bouddhique N°1, Le Bouddha Revisité) (1). Effectivement enfin, l'acte de peindre ou de sculpter, pour les artistes de la Renaissance, comme pour ceux de l'Athènes de Solon, le seul acte de créer était leur seul culte. L'artiste chrétien de Rome ou de Florence, l'artiste hellène de Delphes ou d'Olympie, comme l'artiste shintô Ashikaga ne s'expriment que pour faire respirer l'ailleurs qui les habite et les anime.

Les jardins de paysage, de promenade et de contemplation existaient déjà quand éclata la guerre de Onin en 1468; certains mêmes s'essayaient depuis quelque temps au dessin rare, dépouillé et abstrait du niwa shintô (esplanade nue, seulement recouverte de graviers ou de galets blancs, devant les sanctuaires shintô), sous la double poussée, consciente du zen, inconsciente de leur atavisme. Mais c'est au retour de la guerre qu'une atmosphère définitivement nouvelle s'empara du pays entier, faite de sobriété, de pénurie et de désarroi, et débouchant sur une humeur réflexive et contemplative. (HOOVER 1977 : 101, 103) : « Il devait en sortir un style de jardin qui se révélera la plus profonde expression de l'art zen: le paysage sec, le kare sansui. Fabriqué avec les

(1) 2^e édition, L'Harmattan, Paris 2005

matériaux les plus austères, ces spectacles arides furent le dernier pas dans la création des reproductions 3D des peintures à l'encre Song. Ils condensaient l'univers entier dans une seule tenue, et ils étaient d'abord, même si non entièrement, monochromatiques. Plus important: ils étaient consacrés entièrement à la méditation, terrain de manœuvre pour l'esprit, un moyen par lequel l'esprit contemplatif pouvait atteindre et toucher l'esprit Zen. Plus tard ces jardins furent même réduits en taille et en ouverture, étant donné qu'une cour de temple, à cette époque 'diminuée', ne pouvait disposer des parcs spacieux que possédait jadis l'aristocratie (ères Azuchi et Momoyama:1534-1598). Représentations de la nature, stylisées souvent de manière abstraite, ils dispensaient, avec toutes décorations possibles, ce qu'il y avait de mieux pour promouvoir le sérieux travail de la méditation... Les meilleurs exemples en sont le Daisen-in dans le Daitoku-ji, à Kyoto, 1513 environ, attribué à l'artiste So'ami (1472-1525); et le Ryoan-ji, vers 1490, qui, lui, avait déjà une longue histoire remontant jusqu'à 985...La distinction entre peinture et jardin est inévitablement floue, puisque ces jardins sont censés en fait copier des peintures plus que la nature. La véritable marque du peintre Zen est son habilité à traiter roches et montagnes, de la façon prescrite, avec des coups de pinceau dénués de douceur ou de sentimentalité. Plutôt naturelles, des pierres de cette qualité étaient essentielles pour le kare sansui, mais de telles pierres étaient extrêmement rares, et leur prix presque inabordable. On pouvait faire pousser les arbres, mais les pierres devaient être recherchées dans la montagne et transportées à Kyoto. On voulait des rochers qui ressemblent aux montagnes et aux ravins des peintures à l'encre. Cela voulait dire des pierres aux couleurs légères, aux côtés striés et aux arêtes vives, sans trace de la main de l'homme.

- Une forme particulièrement appréciée présentait un sommet plat et des côtés verticaux, à l'aspect d'une massive souche d'arbre d'un pied environ.
- Une autre ressemblait à une île volcanique aux abords à pic, nichée dans un lit de sable, et donnant l'impression de jaillir des profondeurs de l'océan.
- On recherchait aussi des pierres oblongues avec de longues stries et incisions dans le sens de la longueur, parce qu'elles ressemblaient à des montagnes tours verticales,
- et aussi des pierres arrondies et plates, pour leur rappel des roches naturelles le long des rivières.

Le sentiment subjectif d'une pierre était important, et elle devait présenter le vigoureux visage des siècles, la texture fanée de l'ancienneté ».

Shintô et Sadô sont les deux bashira (piliers) de cet ishibashi (pont naturel) entre la terre et le ciel qui est la respiration même de l'homme japonais. Rien, depuis l'aube de leur civilisation n'aura eu autant de poids dans leur inconscient collectif que ces feuilles vertes 'au goût étrange venu d'ailleurs', dont la concoction et l'absorption devinrent les rites de communion par excellence avec l'élémentarité, la nostalgie, l'antiquité et l'esprit clanique que seul un abri en forme de refuge de montagne, étroit et isolé, était en mesure,- état, quantité et cadence!- de fournir! Cette forme unique d'art, voilà l'invention inédite et inattendue du Japon. (YAMAZAKI : 1984 : XXXVI) : « Le fait que les obligations sociales aient été élevées au rang d'un art, suggère assez comment fonctionne la façon japonaise traditionnelle de considérer l'art. Reflet d'une telle tradition, la pensée esthétique japonaise n'encourageait pas et n'encourage toujours pas la poursuite d'un idéal esthétique quelconque dans le seul but de purification. Plutôt, au contraire, tous les effets esthétiques sont-ils censés devenir ce qu'ils sont, malgré les éléments contradictoires qu'ils recèlent.

- L'attitude correcte est yosonagara ni miru: désirer à distance:
- La technique est celle de l'allusion: honkadôri en poésie, et de la parodie: mojiri, dans la fiction,
- le tout reflétant un goût qui appréciait la dualité de la représentation,- en d'autres mots, créant une esthétique du paradoxe. Il est bien connu que la sensibilité humaine est augmentée par l'adjonction d'un élément opposé....

- En ce sens, dès le début, sa conception de la grâce présupposait son contraire comme condition d'existence, et cela s'obtient par l'unification du réalisme et de l'idéalisation, de l'individualisme et du raffinement, de traits populaires et de goût aristocratique'.

Paradoxalement, c'est dans ces quelques arpents carrés (de terre battue, au départ) que ces traits se sont d'abord dessinés et précisés, débordant ensuite le 'jardin de thé' (simple, petit et court chemin, zigzaguant sur des pierres plates et inégales, jusqu'à un banc de planche, après avoir longé une vasque d'ablutions), pour envahir l'ensemble des 'chemins/voies' dont l'esprit s'inspirera et où il se ressourcera! C'est en effet le lieu où l'on désire à distance (retrouver la matrice phylogénétique), le lieu où tout est évoqué par allusion et suggestion (le chemin, la montagne, le refuge), le lieu on ne peut plus illustratif du paradoxe de la simplicité rudimentaire et du plus haut degré de sophistication esthétique, le lieu de la 'coincidentia oppositorum' (rencontre des contraires), où buke et geke (samouraïs et nobles) s'adonnaient au jeu démocratique de l'hôte passé au service de ses invités.

Qui mieux qu'HISAMATSU pouvait se permettre de poser la question suivante: mais quelle est donc cette particulière culture japonaise qu'est la voie du thé? (HISAMATSU 1970 : 9-10) :

« C'est un système culturel intégré, où 'boire du thé'— du matcha = thé vert en poudre— est l'élément essentiel...Ce système inclut non seulement l'art, l'éthique et la philosophie, mais aussi la religion, bref tous les aspects de la culture. L'architecture par ex.: voir le chashitsu = maison de thé; le roji = le jardin qui l'entoure; l'artisanat, pour les différents ustensiles utilisés. La beauté du mouvement et de l'attitude n'est pas moins importante. Tout cela mis ensemble constitue la voie du thé. Pour ce qui touche la morale, cette voie atteint de grandes profondeurs: le temae = le rite lui-même, inspire toute la vie quotidienne et les standards de comportement. Mais la base de tout est la considération montrée à l'hôte. Quant à la philosophie, il suffit de lire le Nabôroku de Rikyu (1522-1591), l'inventeur de la voie du thé, ou les Zenchu-roku (Les Annales du Thé Zen) pour en découvrir toute l'immensité. Du point de vue religieux, il existe le satori de la voie du thé, enraciné dans la nature profonde de l'homme et pénétrant jusqu'à son cœur et son intimité: peut-être la religion est-elle même la vraie racine de cette voie! »

Le vénérable HISAMATSU,- vénérable par l'ancienneté, le savoir, la profonde spiritualité et cette sensibilité typiquement japonaise pour toutes les subtilités esthétiques- se complaît alors à décrire avec minutie, presque avec coquetterie, une série de détails dont les commentaires valent les 'tableaux d'une exposition'! (HISAMATSU 1970 : 11-17):

- | | |
|---|--|
| 1 | « L'asymétrie (fukinsei), que ce soit dans le bol lui-même (chawan), la théière (chairsé), le pot de fleurs (kaki), le pot à eau (mizusashi): la forme régulière est inintéressante; l'asymétrie détruit la perfection, il faut un peu de suki = du différent! Car l'asymétrie va au-delà de la perfection et la nie. Comme dans la calligraphie, qui possède les styles formel (shin), semi-formel (gyô) et informel (sô), il faut du sôanfû = du style 'herbe' (un apparent taillis d'herbes). |
| 2 | La simplicité (kansô): sans complication ni sophistication, propre et en ordre. C'est l'expression, la manifestation du 'mu'. Ce n'est pas un style brut et non raffiné, mais d'un naturel simple et élégant (seiso), et d'un léger doigté (karumi). Il y a même de la rusticité, de la rugosité et de l'incomplétude; cela peut aller jusqu'à présenter une certaine rudesse, offrir de la partialité et inspirer même crainte! |
| 3 | La patine (kokô), d'où toute trace de sensualité s'est retirée, mais où l'on sent le temps et l'expérience, par la maturité: le terme shibui pourrait aussi convenir, et sabi, bien entendu, avec l'accent de vigueur et de virilité. |
| 4 | Le naturel (shizen): condition du mushin et munen (absence d'idée et de pensée), sans intention ni propos délibéré; un direct accès aux choses sans artifice ni dessein. |
| 5 | La grâce (yûgen) profonde et raffinée (ou encore : okuyukashisa). Il s'agit d'un charme dont le pouvoir de suggestion comporte un arrière-goût de léger regret, presque d'obscurité, très important pour la voie du thé. |

6 L'extra mondanité (datsuzoku): en entrant dans le roji, il faut abandonner toute pensée, intérêt ou préoccupation mondaine, afin d'accéder à un monde de pureté; il faudra se laver les mains et se rincer la bouche au tsukubai (petite vasque pour ablutions). Ainsi on deviendra un shadatsu = une personne libérée et non conventionnelle.

7 La tranquillité (seijaku), avoir l'esprit tourné vers l'intérieur, être calme et rempli de soi, suivant le motto : ' Le mouvement existant en état de repos'

Tout cela est bien analytique, mais surgit d'une source unique: le sadô est une culture une et unifiée, basée et concentrée sur le mu, le rien, source créatrice du sadô. Tous les éléments de cette voie doivent être sélectionnés par le konomi = un choix créatif: sans 'mu', le sélectionneur ne sera qu'un plagiaire. De même l'étiquette pourrait se réduire à une pure forme vide et inhumaine, alors qu'elle aussi est créative. Il s'agit en fin de compte de suivre le shutai dô = la voie de la subjectivité, de la personnalité, de soi: un homme authentique, un homme du thé ».

En homme de l'intériorité et du silence, HISAMATSU n'insiste pas assez sur la dimension sociale, clanique, relationnelle que devait favoriser le sadô et qui devint l'une des (pré)occupations de la période Muromachi, comme lieu géométrique de la culture et de la société elle-même: une sorte de ritualisation de l'émotion et de la conscience de groupe, ce que les Allemands appellent le Zusammenzugehörigkeitsgefühl: (VARLEY/ELISON 1987 : 188) « Ce fut pendant cette période que les caractéristiques relationnelles de la culture japonaise se révélèrent le mieux, par exemple dans le style de poésie renga, qui est une composition collective. Comme le besoin se faisait sentir de créer un cadre esthétique pour une activité culturelle de groupe, un 'lieu' dans lequel pouvoir engager une culture du rapport social, les contemporains de Muromachi furent éveillés à la nécessité d'intégrer tous les éléments et les traits de la culture, depuis la structuration de l'espace architectural et la décoration intérieure, jusqu'au spectacle extérieur de jardins paysagers et, au-delà, l'environnement naturel. Les deux traits principaux de Muromachi sont le social et l'intégratif, tous deux manifestés hautement dans la culture du thé, qui incarne la véritable essence de l'esthétique japonaise: une sensibilité poussée à la fois pour les liens émotionnels qui unissent les gens entre eux et pour la répertorisation minutieuse des environnements ou des installations dans lesquels se déroulent les relations humaines. La cérémonie du thé peut être considérée comme la ritualisation de cette conscience et de cette sensibilité, et comme une sorte de récréation en miniature du mode de comportement japonais supposé idéal ».

Ainsi, le sadô développait une sorte de morale, ou du moins d'éthique sociale, par le biais de l'esthétique d'un rite dont la simplicité, quelque sophistiquée qu'elle paraisse parfois, n'en demeure pas moins passible d'être considérée comme une vertu relevant de l'ascétisme, même si cette vertu est en danger de verser dans un ascétisme d'esthète: (SUZUKI 1973 : 5, 271 , 273, 274) « La doctrine de l'esthétisme ascétique n'est pas si fondamentale que celle de l'esthétisme du zen. Les pulsions sont plus primitives et plus innées que celles de l'éthique. L'appel de l'art s'adresse plus directement à la nature humaine. L'éthique est régulatrice, l'art est créatif. L'une est imposée de l'extérieur, l'autre est une expression irrépressible venue de l'intérieur. Le zen trouve son incontournable solidarité avec l'art, mais non avec l'éthique. Le Zen peut être immoral ou amoral, mais jamais sans art... L'art du thé est l'esthétisme de la simplicité, le dépouillement de toutes les enveloppes inutiles et la lutte contre l'intellectualisme...Il consiste en sentiments d'harmonie (wa), révérence (kei), pureté (sei) et tranquillité (jaku). Wa = yawaragi = élégance d'esprit, du toucher, du sentir, de la lumière, et du son. Jaku = solitude, mais jaku metsu = paix absolue ».

Si le lecteur n'a pas encore complètement épuisé son trésor de patience (!), j'aimerais lui proposer une brève récapitulation de quelques termes liés à l'art zen, mais venant tous pragmatiquement de la pratique du sadô. Il me semble que le vocabulaire courant est la meilleure preuve du degré d'intégration de la culture propre dans une langue donnée, surtout quand elle passe par la métaphore, qui est en même temps une création poétique.

1. Miyabi	finesse et raffinement, goût du 'rare'; qui refuse la simplicité du naturel et tend au contraire à concentrer l'art japonais sur une gamme de sensations esthétiques 'finies' telles que l'admiration pour les fleurs de cerisiers.
2. Sabi	'rouillé', paraissant vieux; très ancien terme dont le sens a évolué pour signifier finalement: plaisir pris au spectacle de ce qui est passé, flétri, ancien.
3. Shibumi	le sens primitif est 'astringent'; a évolué en 'élégant sans ostentation', raffiné mais non voyant et conservant quelque chose de rugueux, de simple, de naturel.
4. Wabi	calme, sans éclat (voir plus bas)
5. Yûgen	mystère, la beauté qui gît dans la profondeur des choses, ce qui demeure caché
6. Iki	qualité où le vivant, le comique, le vulgaire même, le coloré, l'ironique se rencontrent et fondent le plaisir esthétique sur le monde des réalités les plus matérielles. Grâce à ce concept la sensibilité populaire s'affranchit des idéaux esthétiques élaborés dans l'aristocratie et, plus précisément, du contraste parfois abusif qui s'y creusait entre la 'simplicité' recherchée à tout prix.
7. Ukiyo	monde flottant; qui dépeint la société nouvelle en train de succéder à l'ancienne...
8. Miyabu	luxe écrasant et raffinement précieux.
9. Giri	exprime l'obligation morale contractée vis-à-vis d'autrui.

Abrégé de vocabulaire du Sadô

- Des cinq premiers mots, PEZEU-MASSABUAU dit (PEZEU-MASSABUAU 1978 : 315-322) qu'ils traduisent des « impressions typiquement japonaises, fondées sur l'enseignement du Bouddhisme et de la cérémonie du thé et, d'autre part, où ces sensations sont précisément destinées à affranchir les hommes de la barrière des mots ».
- Des quatre autres: « Un plus tard le goût japonais se compléta de termes reflétant les aspirations de la classe marchande... (Momoyama). Devenu lui-même prisonnier de ce lexique, le plaisir du Beau a perdu toute spontanéité; au mieux celle-ci passe-t-elle au second degré. C'est de façon convenue qu'on admire les cerisiers au printemps ou les érables en automne, tel paravent ancien ou tel bol à thé, et la politesse de rigueur interdirait, de toute façon, les déviations trop marquées... Dans la mesure où l'appréciation du Beau s'opère généralement au Japon de façon collective et consiste largement à rechercher à plusieurs la plus exacte adéquation possible entre le perçu et l'arsenal des signifiants fixés par l'usage, la maison et le jardin sont le théâtre d'une activité collective d'ordre esthétique à la faveur de laquelle s'opère une nouvelle fois cette imprégnation des valeurs fondamentales. Les jugements sur le Beau qu'elle invite à formuler, - ou impose - insèrent plus profondément la sensibilité de chacun dans cette programmation continue de l'individu qu'est la culture nationale et deviennent actes d'adhésion aux us et coutumes qui font la collectivité ».

KOSHIRO s'est même essayé à entrer plus profondément dans le monde enchanté du wabi, dont il nous propose trois aspects, à la fois complémentaires, et si étroitement subtils pour un non japonais! (KOSHIRO, in HUME 1995 : 245) : «

1. Beauté simple et sans prétention: vient du verbe 'wabiru' (être déçu par l'échec d'une entreprise ou bien par une vie misérable, frappée par la pauvreté). Wabi signifie : qui manque de certaines choses, qui a un destin contraire à ses désirs, qui est frustré dans ses attentes. Puis cela signifiera : transformer l'insuffisance matérielle de façon à y découvrir un monde de liberté spirituelle loin des contingences matérielles. En définitive, wabi est une sorte de beauté qui contient une noblesse et une richesse d'esprit, ainsi qu'une pureté intérieure qui peut présenter un extérieur rude; c'est une beauté de grande profondeur qui trouve son expression en des termes simples et humbles, où la dimension intérieure est plus importante que l'extérieure. C'est, en bref, une beauté qui déteste l'excès dans l'expression et lui préfère la réserve, qui hait l'arrogance et respecte la pauvreté qui est humilité.

2. Beauté imparfaite et asymétrique: trouver une plus grande beauté dans ce qui est 'passé', manque d'équilibre essentiel, de symétrie, d'équilibre.
3. Beauté austère et forte: une beauté froide et forte, du non-être originaire, 'muichibutsu'

Tout autour
Ni fleurs
Ni feuilles rousses,
Un bosquet de roseaux sur la rive du marais
Dans le crépuscule de l'automne

A ceux qui ne veulent
Que fleurs
Montre une touffe
D'herbe en pleine neige
Dans un hameau de montagne

(Fujiwara no Teika)

Il y eut ainsi un 'Homme Muromachi', comme il y eut chez nous les 'Jansénistes' du 17^e, les 'Inkwayables' du 18^e, les 'Dandies' du 19^e siècles : c'est ce que ISHIDA ose dire, tellement le mental de cette époque fut à la fois 'original et originaire': original, car ce fut une émergence inédite et inattendue; originaire, car cette émergence inaugura une nouvelle nipponité, où nature shintô et thé zen se mariaient pour enfanter non pas ex nihilo, mais plutôt, comme il se doit, du nouveau à partir de l'ancien! (ISHIDA 1963 : 421-425) « L'homme de Muromachi devint une individu romantique et pragmatique (fonctionnel): ce type se rencontra dans les domaines les plus différentsSon cœur embrassa la diversité.

- Attitudes insouciantes et déviations des modèles de comportement archétypal étaient reconnues et considérées comme reflétant de 'profonds sentiments de tendresse'.
- Plus de désirs orientés ni d'esprit fort: à leur place, étaient appréciés les sentiments émotionnels, que suggère l'expression 'sentiments tendres'.
- Il y eut une prévention contre la discrimination et en faveur de la tolérance: on n'appréciait ni le choix ni le rejet motivé. Et encore :
- Ce fut un idéal qui incluait absolument tout: il en émergea une 'esthétique des associations' (d'idées) = toriawase no bigaku: ainsi l'appréciation d'un paysage était basé sur les nouvelles associations entre les objets de la nature. La conception de l'individu Muromachi conduit à l'apparition de l'homme aux multiples talents comme le fameux peintre monochrome SÔAMI (+ 1525), renommé pour ses compositions de poèmes en Chinois et en Japonais, ainsi que pour sa maestria à la flûte: mais il était aussi maître de la cérémonie du thé, décorateur d'intérieur, critique d'art et jardinier paysagiste.
- L'appréciation de la beauté devint prédominante. L'intérêt pour la beauté de la nature peut en partie expliquer la raison pour laquelle la sculpture déclina et que la peinture se développa pendant Muromachi. L'art des fleurs (kadô) et celui du thé (sadô) exigeaient des prédispositions individualistes et très particulières.
- De même en architecture...Le Pavillon d'argent, par ex., est entièrement bâti en relation avec l'environnement, au contraire du Byodo-in, à Uji, de la période Heian, classique et symétrique... Muromachi détruisit l'ancien ordre du monde, clairement organisé et absolument statique. Même l'autorité surnaturelle et centralisée de Kamakura s'en alla. Chaque individu tint par lui-même, affirmant son existence distincte, rompant avec ses relations précédentes et en développant sans cesse d'autres. Désormais au lieu de cérémonies et de liturgies publiques bien définies, le cérémonial se détériora et la loi fut méprisée.
- Ce fut la mode d'une sorte d'expressionnisme que rend le mot 'folie' = kyô. Dans le zen, cela se manifesta par les voies sauvages du moine Ikkyû (1394-1481), qui rejeta la sagesse

pratique, méprisant la consistance des règles et réglementations: il exigea la liberté. Il s'appelait lui-même 'le nuage fou' et se vantait de suivre la voie du fou.
- Ainsi Muromachi connut une atmosphère de jeunesse tonitruante qui prenait plaisir aux événements ludiques et à l'esprit pointu.
- De plus ces gens développèrent un 'sens de l'indéfini' (fujôkan), les choses vagues, les définissant par des changements dans les façons de relier entre eux le temps et l'espace, pour finir par dissoudre complètement l'espace dans le temps, exactement comme le Bouddha fut entièrement absorbé et dissous en l'homme.
A Les Anciens de Heian considéraient le passé comme le miroir du présent:
B Kamakura se laissa absorber par le présent, par l'existence.
C Muromachi considéra l'Histoire comme un changement pur: le présent n'avait plus désormais ses racines dans le passé, perte de la conscience historique, extinction de l'historicité.
- De telles relations entre le temps et l'espace, entre le changement et l'existence furent de remarquables et durables altérations de l'esprit et de l'idéologie: on passa ainsi de l'absorption du temps par l'espace (Heian), au passé intégré au présent (Kamakura), puis aux purs changements et mouvements: l'espace entièrement absorbé par le temps.

ERES	ESP/TPS	PASSE	PRESENT	HISTOIRE
HEIAN	Absorption du Temps par l'Espace	Miroir du Présent	Reflet du Passé	Histoire reverse
KAMAKURA	Passé intégré au Présent	Pas de Passé	Seule compte l'existence présente	Pas d'histoire
MUROMACHI	Absorption de l'Espace par le Temps	Pas de Passé	Déconnection du passé	Tout n'est que changement

Vision comparée
Espace/ Temps & Passé / Présent / Histoire
en périodes Heian, Kamakura et Muromachi
(inspiré d'ISHIDA 1963 : 428)

Deuxième Partie

LES RESSOURCES PROPRES DE LA « REFLECTION »

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

Je commencerai cette partie par un avertissement au lecteur. En effet, à partir de maintenant, ma réflexion portera essentiellement sur le jardin zen et sa façon de 'réfléchir' l'image du méditant: ce qui constitue l'objet premier de mon investigation, mais jamais exclusif du masque ni du miroir, autres éléments cousins de cette trinité du regard, de la vue et de la vision, auxquels nous aurons toujours affaire,- puisque tout aussi bien, c'est leur rapprochement qui a provoqué cette étude, même si le jardin l'a déclenchée à l'origine. Jusqu'ici j'ai donné égale importance au développement des trois problématiques: le jardin,- pour lequel exclusivement j'ai passé trois semaines à Kyoto, en novembre 1998, en safaris photos à travers plus d'une quinzaine de temples à jardins, uniques ou multiples,- devrait pour autant couvrir assez la problématique des deux autres, dans la mesure où c'est toujours de la 'réflexion' qu'il s'agira, et que la continuité mythologique et sacrée du Shintô,- en ce qui concerne le miroir et le masque, avec le jardin-niwa,- est en permanence sous-jacente dans le traitement que les hommes de Muromachi, puis de Momoyama, ont fait subir au Bouddhisme zen en général et au jardin zen en particulier. L'espace de graviers blancs du sanctuaire primitif demeure l'ancêtre éponyme et paradigmatique de tous les jardins des temples zen depuis le 12^e siècle, à partir de la théorie du Sakutei ki (11^e siècle) et de la pratique de Muso Soseki (1275-1351) sous le premier Ashikaga, Takauji; et l'espace scénique, couvert ou à ciel ouvert,- que l'esplanade du sanctuaire contient toujours en son sein pour les traditionnels bungaku et gingaku (voir entre autres les terrasses d'Ise et de l'Obaku-Manpuku),- est lui aussi l'ancêtre de la scène et du théâtre nô, que Yoshimitsu et Kan'ami, puis Zeami, vont inaugurer au 14^e siècle.

- Entre la construction du Kinkaku ji (le Pavillon d'or, 1368, par Yoshimitsu) et celle du Gingaku ji (le Pavillon d'Argent, 1473, par Yoshimasa), Kyoto se couvrit de ces jardins paysagers, de promenade ou d'agrément,- regorgeant d'étangs, d'îles, de ponts, d'arbres et de fleurs,- qui continuèrent parallèlement leur brillante et remarquable carrière jusqu'à nos jours,
- tandis qu'un peu plus tard, avec la montée de la nouvelle bourgeoisie des marchands, à l'ère Momoyama, mi 16^e siècle,- l'espace vital devenant hors de prix pour tout le monde,- il fut mis au point un nouveau POS (Plan d'Occupation des Sols): les surfaces furent réduites autour des bâtiments, eux-mêmes d'ampleur plus modeste, et il en naquit le jardin sec kare sansui, ou jardin de pierre, dont la carrière nous étonne encore aujourd'hui...Pour donner un avant-goût de ce qui suit, voici les coordonnées de quelques-uns de ces jardins kare sansui, qui constitueront ma base de données et d'observations.

NOM et NOMBRE	COMPLEXE	DATE	ERE	ARCHITECTE
FUMON IN (2/1)	TOFUKU JI*	1255	MURO (2 in 1)	SHIGEMORI MIREI 1961
RYO GIN AN (1)	TOFUKU JI*	1291	KAMA/MURO	SHIGEMORI MIREI 1960
TAIZO IN (3)	MYOSHIN JI*	1404	MUROMACHI	KANO MOTONOBU
SESSHU IN (FUNDAN) (1)	TOFUKU JI*	1450 20 ^{ème} s.	MUROMACHI	SESSHU, revu par SHIGEMORI MIREI

DAISHIN IN (1)	MYOSHIN JI*	1479	MUROMACHI	
GINKAKU JI (1)	SHOKOKU JI*	1482	MUROMACHI	YOSHIMASA
RYOAN JI (1)	MYOSHIN JI*	1499	MUROMACHI	SOAMI
RYOGEN IN (1)	DAITOKU JI*	1504	MUROMACHI	Com.de KATSUDO 1960
DAISEN IN (1)	DAITOKU JI*	1509	MUROMACHI	SAMI/KOGAKU SOTO
ZUIHO IN (2)	DAITOKU JI	1541 1961	MUROMACHI KAMAKURA St.	OHTOMO SORIN SHIGEMORI MIREI
HÔJÔ (1)	TOFUKU JI*	1939	KAMAKURA St.	SHIGEMORI MIREI

Recension de la quinzaine de jardins kare sansui de Kyoto (1255-1541)
spécialement étudiés pour cet essai
du 1er au 21 novembre 1998

« Tsurukawa était, de moi-même, l'épreuve positive..., écrit Yukio Mishima, dans Le Pavillon d'Or... S'il s'en était tenu fidèlement à son rôle, loin de me presser de questions, loin de me demander quoi que ce fût, il n'avait qu'à prendre, telles qu'elles, les ténèbres de mon âme et en faire de la lumière; le mensonge alors devenait vérité et la vérité mensonge. S'il s'en était tenu à son secret de transmuter toujours l'ombre en lumière, la nuit en jour, le clair de lune en midi éclatant, l'humidité nocturne des mousses en bruissement de jeunes feuilles sous le grand soleil, alors je lui aurais peut-être bafouillé ma confession; mais c'est ce que précisément il ne fit pas cette fois-là. Et ce qu'il y avait en moi de ténébreux crût en force... » (MISHIMA 1998 : 136-137)

Après plus de trois cents consultations bibliographiques, la visite d'une cinquantaine de temples bouddhistes, d'une vingtaine de sanctuaires shintoïstes, d'une quinzaine de musées, et après de nombreuses heures de conversation avec mes amis japonais: bref, toutes mes investigations, à un moment ou/et un autre, débouchent sur de la vue, de la vision, des images, des reflets, des miroirs, - et pour parler photo- et cinématographiquement,- de travellings avant, arrière, de plongées, de contre-plongées, de panoramiques, de plans rapprochés, éloignés, etc...Il faut même ajouter les angles de vue, qui sont loin de se limiter aux presque cent quatre-vingt degrés qu'un bon entraînement nous permet de balayer parfois. Non, il s'agit aussi de couvrir, comme une antenne parabolique, les trois cent soixante degrés du cercle horizontal et de l'infini vertical du zénith!

C'est Mizoguchi qui parle dans mon exergue: Mizoguchi est ce jeune moine bègue, qui loge au Pavillon d'Or et fréquente l'Université Otani, par protection de l'Abbé, ancien camarade de son père décédé. Un matin d'hiver couvert de neige, il a été l'acteur,- forcé, précise-t-il,- d'une scène assez répugnante et d'une rare violence, où il a 'du', sur l'ordre d'un soldat américain éméché,- nous sommes à la fin de la guerre,- piétiner le ventre d'une prostituée qui accompagnait le militaire lors d'une visite plutôt matinale du temple! Sans témoin aucun. Quelques jours après, la prostituée est venue se plaindre à l'Abbé, affirmant avoir fait une fausse couche, et demandant réparation pécuniaire sous menace de scandale. L'Abbé s'est exécuté sans poser de question ni interroger Mizoguchi. Tsurukawa est le confident et l' 'ami' de Mizoguchi: Mishima en fait le 'reflet clair' de l' 'âme noire' de l' 'autre'. Mizoguchi est aussi le miroir de Tsurukawa, mais un miroir alternatif, qui transmute en son opposé ce qui s'y reflète. Bien sûr, il y a du 'Portrait de Dorian Gray' là-dedans, mais Mishima vaut bien Oscar Wilde en beaucoup de domaines, pour que nous n'en n'appelions pas au plagiat, mais au thème récurrent, chez l'homosexuel, de l'image et son double, du paradoxe du reflet alternatif, de l'impossible quête de l'identité. Nous nous trouvons dans le Kinkaku-ji, le temple-villa que Yoshimitsu a dessiné lui-même et fait construire en 1368 pour entrer dans les ordres et s'y retirer (comme Mizoguchi): Mishima sait bien, lui, que quelque 100 ans après, en 1473, l'arrière petit-fils, Yoshimasa fera construire le sien, le Pavillon d'Argent, à l'exact opposé du premier,- nishiyama, la montagne de l'ouest, higashiyama, la montagne de l'est,- de part et d'autre de la Kamo et de son affluent la Katano, qui forment très exactement un Y parfait (chose que Yukio -Mishima- n'a pas pu ne pas remarquer)! Yoshimitsu, Yoshimasa, Yukio: cela est plus qu'une coïncidence! Or qu'est-ce qu'un Y, sinon une droite

'fendue' en pleine course pour, d'une, devenir deux! D'ailleurs l'Imadegawa-dori qui va de l'un à l'autre Pavillon traverse la Kamo juste au pont et au point où elle se dédouble de chaque côté d'une colline sur laquelle trônait déjà depuis le début du 6^e siècle, le Shimogamo Jinja, dédié au dieu des Montagnes et à son épouse la déesse des Rivières. L'est et l'ouest, l'or et l'argent, Yoshimitsu et Yoshimasa, la Kamo et la Kitano: encore d'un côté et de l'autre, l'avant et l'après, le passé et le présent! Il est difficile de ne pas considérer Mishima à la fois comme un grand écrivain et comme une figure représentative de cette perpétuelle mise en 'perspective', mieux, mise en 'perception', qui est le critère même de l'esthétique du beau japonais, où l'œil joue le rôle que l'on sait.

Tsurukawa avait le don,- la grâce, diraient Simone Weill et Georges Bernanos,- de renverser les perspectives et de (faire) voir sous l'angle du bien, ce qui lui parvenait par l'angle du mal. Mais à charge de se taire: se contenter d'être le réceptacle innocent et inconscient 'des choses telles qu'elles sont', sans demander des comptes. La réceptivité totale, l'acceptation inconditionnelle, la non intervention absolue, le 'mu' intégral: exactement comme le miroir, qui 'reflète' tout, mais sans modifier ni retenir rien. Si le miroir se met à 'parler', soit par une initiative (Le tableau de Dorian Gray), soit par une information (le miroir de la marâtre de Blanche-Neige), alors il arrive des catastrophes! L'esprit du non-agir, du non-sentir, du non-imaginer, l'esprit du rien et du vide, l'esprit de l'absence d'image, la potentielle et la réelle, l'esprit un; la Kamo avant qu'elle ne devienne deux; l'éclat d'Amaterasu quand elle se profile avec son reflet dans le miroir, l'âme de l'acteur quand il 'coïncide' avec le masque, le sourire du moine quand il 're-connaît' sa vraie nature: dans le silence sacré du sanctuaire vide et interdit, dans le silence minéral du jardin nu et clos ou dans le silence,- parce que personne ne comprend rien !- du théâtre.

Toutes les choses sont aussi des signes, mais pas seulement des signes; et vice versa, les signes sont aussi des choses, mais pas seulement des choses. Tout paysage,- celui de la nature comme celui de l'âme,- suppose à la fois des racines et des déplacements, des lieux et des espaces. Car le paysage, tout paysage, est un, mais aussi pluriel: il est donc à la fois genèse et ampliation. La genèse n'est jamais parfaitement originale, ni l'ampliation parfaitement fidèle. De ce fait, tout paysage est doué de sens: les failles du paysage ouvrent en fait sur d'autres failles qui peu à peu, en cascades, découvrent la valeur suprême de ce paysage-là, quelque chose qui ressemble à du sacré (pour tout ceci, voir entre autres BERQUE 1986 : 163, 156).

Le sacré est polymorphe: il ne joue pas seulement dans la sphère explicitement religieuse, il consiste en ce qu'il y a de plus intime et de plus irréductible chez un individu, à plus forte raison chez un génie; mais aussi dans ce patrimoine génotypique d'un groupe humain, qui en constitue le trait générateur d'une culture, voire d'une civilisation. Cette capacité d'absorber sans être débordé, d'imiter sans plagier, d'assimiler sans se dénaturer, de s'altérer sans devenir autre. (ANESAKI M. 1995 : 2, 4-9) : « Le progrès de la civilisation fut rendu possible principalement par la religion universelle du Bouddhisme, avec sa littérature et ses arts, ainsi que par la morale civique du Confucianisme, accompagnée de ses méthodes d'éducation et ses institutions légales: tout cela venant du continent asiatique...Les habitants jouèrent un rôle primordial par leur ouverture d'esprit, tempérant et raffinant ces importations en les marquant du sceau du génie nippon,...grâce à leur plasticité et leur adaptabilité. Ardeur et habileté, esprit d'entreprise et tempérament versatile, valeur militaire et ferveur religieuse,... amour de la nature et de l'ordre communautaire...La réponse sympathique du cœur, le mouvement réceptif de la pensée et la flexibilité mentale étaient nourris par l'influence de l'environnement physique et accélérés par le contact fréquent avec d'autres civilisations...Les habitants furent capables d'assimiler les nouveaux venus, aussi bien que de s'adapter aux divers courants de civilisation et de religion...Non seulement demeurant imperturbables devant l'impact de ces importations, mais les transformant à leur propre avantage, les habitants réalisèrent d'énormes avancées,... adaptant la culture étrangère à leur propre génie et aux circonstances... Leur caractère fondamental semble être resté passablement intact : très sensible, mais presque superficiel, actif mais à la réflexion_courte... »

Bien que la forme existe toujours, seul l'invisible est réel...Vivre est l'art d'une tension. Les abysses du miroir, le vide du jardin, les optiques multidimensionnelles de la scène: partout abondent les reflets d'un réel, d'un vrai, d'un authentique toujours recherché, toujours apparemment cerné, mais jamais percé, jamais atteint.

-	L'illocalisable quête du moine zen, les yeux mi-clos sur le jardin sec (kare sansui): en partance pour un Rien qui est Tout, tout en restant Rien; pour un Vide qui est Plein, tout en restant Vide; pour sa Vraie Nature de Bouddha à chercher mais qui a toujours déjà été là, à son insu, et qui lui échappe s'il vient à la reconnaître et à la nommer.
-	La performance magique de l'acteur nô: plus 'porté par' que 'porteur du' masque (kamen) dont il est le possesseur/possédé; arpentant et incarnant le pont entre ce monde et l'autre; vu de toutes parts depuis la scène et depuis la salle; à la vue étroitement réduite à l'angle des deux trous vides qui l'aveuglent à sa propre histoire pour l'introduire à l'incarnation de l'histoire de tous.
-	L'épiphanie alternative d'Amaterasu, au creux du miroir (yata no kagami) originaire de sa présence / absence, entre la caverne céleste du soleil et la nuit noire de la terre: apparaissant si on l'appelle suivant les rites ancestraux, mais dont le reflet à jamais effacé, repose pour l'éternité, enchâssé parmi les cèdres et les zelkovas géants de la forêt d'Ise, purifié sans cesse par la rivière Isuzu, accompagné des dieux de la montagne Kamiji.

La Déesse	Le Moine	L'Acteur	ACTANT
MIROIR	JARDIN	MASQUE	MEDIUM
Shintô	Zen	Nô	REGISTRE
Reflet dans le miroir	Image Vide/Pleine	Apparition/Spectacle	CATEGORIE
Image cachée/Foi	Perception nonsensible/ Vision	Songe/Rêve/Hallucination	TYPE
Mains frappées	Silence	Chant & Danse	SIGNE
Rite	Méditation	Jeu	VOIE
Nipponité (Nation)	Satori (Illumination)	Fleur (Perfection)	BUT Identité/Vraie nature

Tableau récapitulatif des trois 'héros' et de leurs voies respectives

Troisième Section : Kami /niwa/kamen : la Galerie des Glaces...

SHÔTOKU TAISHI : (574-622)

L'un des hommes politiques les plus importants du Japon avant l'ère de Kyôto. Régent de l'État Japonais, il officialisa le Bouddhisme, religion récente, et promulgua une constitution qui modela la société Japonaise pour des siècles. Né en 574, fils de l'Empereur Yômei, il devint vite entraîné dans la lutte entre les deux grandes familles : les Mononobe (défendant le Shintoïsme) et les Soga (défenseurs du Bouddhisme).

Après une longue période de lutte, les Soga, que Shôtoku avait soutenus, triomphèrent et avec eux le Bouddhisme. En récompense de son soutien, le jeune Prince Impérial fut nommé régent à l'âge de 19 ans. Fin politique et croyant convaincu, il promulgua le Bouddhisme religion d'Etat l'année suivante. Mais c'est en 604 qu'eut lieu son oeuvre majeure. Il réorganisa la noblesse de Cour en 5 rangs, et promulgua ensuite sa "Constitution en 17 articles". Celle-ci comprenait de nombreux commandements de respect du Bouddha et de la religion.

Partisan ardent d'échanges culturels avec la Chine, il y envoya la première ambassade officielle du Japon. Il adopta également le calendrier chinois, caractérisé par les différentes ères (Nengô) pour chaque Empereur. Après 29 ans de pouvoir, il mourut dans son palais d'Ikaruga en 622. Considéré comme un véritable saint par les bouddhistes, il fut considéré comme une réincarnation de la déesse Kannon.

Kami-'Dieu', Niwa-jardin, Kamen-masque: chacun va selon son chemin, sa voie, ses règles, son 'dô'.

- Le kami est partout et en chaque endroit de la terre et du ciel; de plus il est en tout, est tous et chacun à la fois. Il n'est nulle part! Tout est kami!
- Le niwa,- maintenant encore sono ou teien,- a été shima (jusqu'au 8^{ème} siècle) = île, terre au milieu des eaux de la mer, où résidaient les dieux, avant d'être (at)tirés, halés vers la continent, par des attelages de grues et de tortues!
- L'omote s'appelle aussi kamen (kami + en = la véranda des kamis, là d'où ils peuvent voir tout, et le reste), le masque étant considéré en quelque sorte, comme la fenêtre des kamis ouverte sur le monde du ciel et de la terre, et, corrélativement, celle de l'acteur, donnant sur le monde de l'au-delà, sur le monde des kamis!

TYPE	Kami	Niwa	Omote
IDENTITE	'Supérieur'	Jardin	Masque
EQUIVALENT	Kagami (miroir)	Shiwa (île)	Kamen (véranda des kamis)
SENS EQUIVALENT	Surface sans tain Réfléchissant la lumière	Images des îles paradis des kamis ? encloses sur terre	Double Vision des kamis du ciel & de la terre
FONCTION	Miroir du Soleil/Amaterasu	Miroir du Rien/Bouddhité	Miroir de tous les kamis/ Possession
LIEU	Caverne Primordiale	Temple/Monastère	Scène/Théâtre

Systèmes des perceptions symboliques & matérielles
par le kagami, le shiwa & le kamen

Nous nous souvenons de la pièce Nô, 'Le miroir de Matsuyama' (PERI 1944 : 396), citée plus haut. La mise en scène, la disposition des différents éléments rend exactement le propos de cette section. Le miroir est situé au milieu de l'espace scénique, comme étant, en fait, l'acteur principal, central et centralisant toute l'action et tous les effets : une focale. Il renvoie à la fois au miroir primordial de la caverne d'Amaterasu, au jardin de la quête du satori (vrai visage) et au masque que porte le shite, 'lunette' pour voir et laisser voir (depuis) l'autre côté des choses

Nous avons ainsi à faire à une problématique de vue et de vision, dans la mesure, où ce qui est effectivement vu (la vue) renvoie sans cesse à la signification symbolique de ce qui est vu (la vision): c'est entre vue et vision, ou mieux de la vue à la vision que se situe l'itinéraire, la démarche, le dô: entre cour et jardin, entre monastère et théâtre, le dô rejoint le sanctuaire; entre zen et nô, il rejoint le Shintô!

LE MIROIR (KAGAMI)

Peut-être faut-il commencer par nous défaire de notre compréhension occidentale du miroir, où nous ne voyons habituellement que la simple fonction réflexive: (BARTHES 1970 : 104) « ...En Occident, le miroir est un objet essentiellement narcissique; l'homme ne pense le miroir que pour s'y regarder; mais en Orient, semble-t-il, le miroir est vide: il est symbole du vide même des symboles (L'esprit de l'homme parfait, dit un maître du Tao, est comme un miroir; il ne saisit rien, mais ne repousse rien. Il reçoit mais ne conserve pas); le miroir ne capte que d'autres miroirs, et cette 'réflexion' (réfléchissement) infinie est le vide même (qui, on le sait, est la forme). Ainsi le haiku nous fait souvenir de ce qui ne nous est jamais arrivé; en lui, nous reconnaissons une répétition sans origine, un événement sans cause, une mémoire sans personne, une parole sans amarres ». Ce vide réfléchi n'est pas le rien au sens du néant sartrien ou heideggérien, il est le rien où tout est possible et peut toujours et encore arriver, même ce dont nous n'avons aucune souvenance d'en avoir été les témoins, un sentiment du 'déjà vu' (nous aurions tendance à parler d'illusion, à aller même jusqu'à hallucination). Cette vision du 'vu à notre insu' ou du 'vu sans traces mémorielle consciente' est certes une retombée de possibles et multiples existences antérieures (le Bouddhisme reste indien, d'abord et toujours): les balbutiements et les bégaiements,- les accommodations successives,- de la vision expliquent aussi beaucoup de choses, de même que la vision dite en abîme, qui tend à exprimer une 'vision sans fin', 'du possible à voir sans l'épuiser'. C'est dans cette direction que regarde le miroir extrême oriental: un vecteur visionnel plus qu'un objet à voir, un vide d'objets qui se transmet de miroir en miroir, processus dans lequel l'absence d'image concrète est la condition même de fonctionnement.

Entrer dans la montagne: c'est une formule dont la civilisation chinoise est responsable du renforcement dans la signification particulière attribuée à la montagne,- qui déjà fait partie intégrante de la symbolique shintô. La montagne, d'après le Taoïsme est considérée comme séjour des Immortels, les 'xian' dont les caractères sont ceux de l'homme (ren) et de la montagne (shan),

à la fois 'les hommes de la montagne' (ce que voudront devenir plus tard les 'yamabushi',- ceux qui dorment dans la montagne) du shugendô, et aussi 'la montagne humaine'.(BERQUE 1995 : 83) « Les Immortels sont en effet invisibles et insaisissables; ils se fondent dans le paysage des montagnes sacrées. Cependant tout être humain peut devenir immortel. Le Taoïsme enseigne les règles de ces transformations. La plus nécessaire de toutes, c'est d'entrer dans la montagne... Celui qui s'engage dans la montagne profonde porte un miroir, qui symbolise ce retournement des énergies, cette involution vers l'origine qui est l'un des motifs essentiels de la pensée taoïste. Or les miroirs en question comportent au revers une image de l'univers... »

Quel meilleur lieu de rencontre pour un Shintôïsme et un Taoïsme montagnards et 'orophiles'! Ce retournement des énergies n'est que la réflexion d'une origine commune de ceux qui habitent (toujours) la montagne et de ceux qui en sont descendus, mais qui aspirent à y retourner: l'espace symbolique du miroir est le lieu d'exercice d'une telle démarche, symbolique elle aussi. 'Entrer dans la montagne', c'est 'aller sur une île déserte', expression rendant l'idée sino-japonaise de ce jardin qui s'appelait 'shima' (île), jadis, en souvenir du séjour îlot des dieux qu'on avait remorqués jusque sur la terre ferme pour les avoir 'et à demeure et à disposition'! Le jardin-divin reconstitué dans le monastère joue ainsi le même rôle que le miroir symbolique de l' 'alpiniste' pour la 'montagne humaine'!

La condition édictée par Zeami, pour que l'acteur puisse communiquer par le truchement de son masque, c'est qu'il faut ne faire qu'un avec ce dernier: c'est pourquoi l'intérieur du masque,- le revers en somme, l'autre côté de l'instrument masque,- n'est absolument pas négligé, lui non plus. (BERTHIER 1983 : 47, 48, 50) « L'acteur revêt le masque peu de temps avant d'entrer en scène alors que, costumé, il a déjà transmigré dans le personnage qu'il va interpréter. La dernière vision qu'il a de son nouveau visage en est l'envers. L'intérieur d'un masque de jeune fille sera lisse et doux au toucher, celui d'un masque de démon, rudement buriné, sera rugueux...Le Nô est le fruit d'une harmonieuse fusion du réel et de l'irréel. Aussi les auteurs des masques eurent-ils à réaliser à leur tour ce difficile équilibre entre le rêve et la réalité. Comparés aux oeuvres précédentes, les masques de Nô paraissent réalistes; mais ce réalisme est relatif, il est tamisé d'idéalisme et teinté de symbolisme...L'idéalisation des visages de jeunes filles, par exemple, imprègne le masque tout entier: douceur des contours et des reliefs, forme discrète du nez; finesse du dessin de l'oeil et de la bouche, élégance des sourcils ombrant le haut du front, blancheur laiteuse de la chair. Ainsi fut élaboré un idéal de beauté féminine, empreinte de distinction, dont Ko-omote est le parangon... (Ko-omote, bois peint; fin du 14^e ou début du 15^e siècle; par Tatsu.uémon. Famille Kongô, Kyoto)...

Un autre trait caractérisant les masques de Nô est le dosage savant de leur degré d'expressivité...Le masque de Nô ne prend son entière mesure que lorsqu'il se greffe sur le visage de l'acteur. Mais celui-ci, quelle que soit la qualité de son jeu, ne peut traduire d'autres sentiments que ceux qui flottent sur le masque: si sa seconde face est figée dans une expression trop précise l'interprète s'en trouve pétrifié. Pour jouer pleinement son rôle, le masque doit être apte à se colorer de toute une palette de sentiments... possibles, dont l'acteur pourra toucher les tonalités et les sonorités psychiques voulues selon que, en multipliant les étapes intermédiaires, il s'expose ou se soustrait à l'éclairage ambiant. Il importait donc de façonner des physionomies apparemment inexpressives, mais qui, en fait, se situent au juste milieu entre ces deux extrêmes que sont l'absence et l'outrance de l'expression. La quintessence du masque de Nô réside dans un expressionnisme tempéré par le souci de ménager une marge génératrice de changements quasi infinis. Certes ce n'est pas le cas de tous les masques de Nô; nombre d'entre eux ont une personnalité ou une expressivité nettement définie. Mais les plus représentatifs du genre () sont ceux dont la neutralité d'expression offre à qui s'en revêt la possibilité de rendre toutes sortes d'expressions ».

Nous voici transportés dans une galerie des glaces, - rappelons-nous la scène finale de 'La Dame de Shanghai' d'Orson Welles,- où l'image est non seulement démultipliée mais aussi dispatchée

aux quatre points de l'horizon, - et même aux cinq points cardinaux extrême-orientaux, puisque le centre en est aussi un: la meilleure illustration en est, - j'y reviens encore!- la pièce nô 'Le miroir de Matsuyama' car: le miroir accessoire s'y trouve placé comme cinquième point cardinal justement, entre la loge du shite, appelée 'kagami no ma', la loge du miroir; la cloison du fond atosa, 'kagami ita', le miroir de derrière; le côté droit de la scène 'waki kagami ita', le coté du miroir du waki', et l'assistance des s(p)ectateurs qui sont d'après Zeami la 'réflexion' même du regard de l'acteur, 'riken no ken', 'regard sur soi-même depuis le public'. Cela fait de l'acteur le focus de cinq miroirs. Quand on y ajoute enfin que le summum de son art s'appelle le 'hana kagami', le miroir de la fleur... il est difficile d'invoquer la coïncidence et de ne pas tenir compte de la fonction éminente, matérielle et symbolique que la réalité du miroir est appelée à jouer dans cette affaire!

LE MASQUE (OMOTE / KAMEN)

Je ne peux m'empêcher de mettre en parallèle une leçon de culture zen et une autre leçon, phénoménologique, celle-là, à propos du visible et de l'invisible, du sensitif et du méta sensitif. Cette distinction, qui relie plus qu'elle ne fait disjoncter deux réalités, crée la possibilité d'un sas, dans lequel s'effectue le passage de la vue à la vision, du visible à l'invisible, en somme d'une certaine appréhension de la même réalité à une autre. Est-ce une simple intériorisation, une simple spiritualisation: n'est-ce pas mieux l'accès au même monde 'un', mais par des approches dont la caractéristique est d'en donner, chacune pour elle, un sens qui permette au même être humain de vivre ses expériences au plein rendement de sa condition, soumise à la fois mais non réduite, à l'espace et au temps.

1. (HOOVER 1977 : 224) « Les arts Zen, en jouant avec notre perception, nous rappellent qu'il existe une réalité méta sensorielle. En philosophie de l'Est, quoique le mot 'vue' appartienne aux sens, il doit en définitive les transcender: c'est l'aventure a-rationnelle et non verbale. Ses pouvoirs sur l'esprit engendrent chez celui qui perçoit un sens total d'identification avec l'objet. Si une oeuvre zen fonctionne vraiment, 'celui qui perçoit' ne se rend plus compte de la différence entre Je et Cela. De même que l'œil ne peut se voir lui-même sans l'aide d'un miroir, de même en va-t-il avec l'esprit! Induire l'introspection devient une fonction délibérée de l'art zen: forcer l'esprit à dépasser la forme apparente d'une oeuvre d'art pour entrer dans l'expérience directe d'une vérité plus profonde. Ainsi les arts zen sont totalement intériorisés. Ils dépendent autant de la perception de celui qui regarde que de leurs qualités intrinsèques. C'est pourquoi ils peuvent être économes et réservés. En utilisant des arts à petite échelle mais à grand pouvoir de suggestion, les artistes zen étaient capables de provoquer une immense satisfaction avec une grande économie de moyens: 'là où la frugalité n'est pas l'ennemie de la satisfaction, se trouvent peut-être les traits les plus distinctifs de l'histoire culturelle du Japon' (Sir George Sansom) ».
2. L'autre, n'est autre que MERLEAU-PONTY, qui s'intéresse au corps du sujet, comme à un corps de ballet, dont chaque mouvement s'origine en chacune des danseuses et en même temps dans le corps de ballet tout entier, où chaque danseuse se voit soi-même vue par toutes les autres et voit toutes les autres qui la voient, se fondant toutes dans ce 'regard un et éclaté', et compact au demeurant, qui fait accéder chacune et toutes ensemble à une vie multipliée... dont chacune a sa part et que toutes ont toute entière. (MERLEAU-PONTY 1971 : 162-167) : « (L'artiste) 'prend son corps avec lui' dit Valéry...C'est en prêtant son corps au monde que l'artiste transforme le monde en (œuvre d'art). Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retourner au corps réel en train de travailler,...ce corps mêlant inextricablement vision et mouvement...L'énigme, c'est que mon corps voit et est vu en même temps. Ce qui regarde tout peut aussi se regarder lui-même et reconnaître, en ce qu'il voit, l'autre côté de sa capacité de regarder. Il se voit voyant,... il est visible et sensible à lui-même. Ce n'est pas un soi-même par transparence, comme la pensée...: c'est un soi-même par fusion, par narcissisme, par

inhérence de ce qui a du sens à ce qui en reçoit, un soi-même, donc, pris dans les choses, possédant un devant et un derrière, un passé et un futur... Visible et mobile, mon corps est une chose parmi les choses... Mais comme il se déplace et voit, il maintient les choses en cercle autour de lui. Les choses sont une annexe ou une prolongation de soi-même... La vision se passe parmi les choses, est prise en elles, en ce lieu où quelque chose de visible se met à voir, devient visible à lui-même, en vertu de la vue des choses, en ce lieu où persiste... l'indivision de ce qui a du sens et de ce qui en reçoit... Mais ce qui est humain... n'est pas le produit du seul fait que nos yeux soient implantés en nous (encore moins du seul fait de l'existence de miroirs qui pourraient rendre visible à nos propres yeux notre corps tout entier)... Il y a corps humain, quand, entre le voyant et le vu, ...une sorte de mélange se produit, quand l'étincelle est allumée entre ce qui sent et ce qui est sensible... »

Cette interférence des regards, dont la complexification s'apparente à celle du cerveau, est vécue au théâtre dans le cadre de cette antenne parabolique que constituent tous ensemble tous les miroirs que j'évoquais plus haut, et qu'explicite la théorie du 'riken no ken' et du 'gaken no ken' de Zeami : (RAZ 1976 266-270) '

- Pendant la répétition et dans sa loge (du miroir), avant que la représentation ne commence, l'acteur se trouve avec son art, - son entraînement, son expérience, - et l'image de lui-même que lui ont transmise les salles précédentes; il se trouve avec son gaken no ken, l'idée qu'il se fait de lui-même.
- Mais dès qu'il apparaît sur scène, ...il est confronté à un miroir, le riken no ken auquel il doit réagir et répondre. Ce n'est pas un miroir froid, et seulement informatif, qui reflète passivement et fidèlement ce qui est en face de lui: il a des exigences, des souhaits, des désirs, et l'argent!

Ici, c'est l'idée d'imitation qui prévaut, mais à un point tel, qu'il faudrait dire, en plagiant St Paul à propos du Christ: 'ce n'est plus moi qui vis, c'est lui qui vit en moi!' (EDA, in HUME : 1995 178) « Le principe fondamental de la théorie esthétique de Zeami semble reposer sur l'idée d'imitation. De façon idéale, imiter un objet signifierait que l'acteur devienne identique avec cette chose, qu'il se dissolve lui-même dans le rien, de façon que les qualités inhérentes à l'objet se manifestent avec naturel... Il s'agirait de croître dans l'objet..., d'être totalement absorbé par et dans l'objet à imiter, ...et de n'avoir plus aucune conscience d'être en train d'imiter un objet qui ne soit pas soi, car on devient un avec lui: c'est le royaume de la non imitation, en définitive... L'identification comme stade ultime de l'imitation'.

Incorporation du miroir, translation et inversion des rôles, fusion sujet / objet, transformation de l'image réelle en l'image potentielle et vice versa, le masque comme identité: autant de façons de dire que l'art zen se veut 'non art', par son accès direct aux choses, sans la médiation ou au-delà de toute technique. (EDA, in HUME 1995 : 180) « L'intention authentique, c'est ce qui fait que la personne est ce qu'elle est, c'est la nature la plus profonde d'un être ou d'une chose. L'acteur, en apprenant cette nature profonde, peut 'croître dans' cette personne ou cet objet. Ainsi, un acteur personnifiant une femme, doit faire sien son cœur et rejeter toute sa force masculine: il doit se sentir comme si il était né femme. Il doit connaître le degré propre jusqu'auquel chaque objet doit être imité. Ce qui détermine ce degré, c'est la nature de la réaction affective que le jeu créera. C'est cela la beauté, ce que Zeami nomme 'la fleur' ».

LE JARDIN (NIWA)

Le jardin est éloquent par nature, de ce jeu des images, reflets, renvois, 'réflexions'. C'est aussi, de tous les arts zen, celui qui était le plus à même de concrétiser, en le transposant, l'héritage de la peinture monochromatique Song, et de l'utiliser pour une défense et illustration des apports taoïstes que le zen transportait dans ses bagages avec lui au 12^e siècle : (HOOVER 1977 : 89) « Il n'est pas étonnant que l'attitude consistant à considérer que le jardin devrait être une 'peinture en 3D' jonche la longue marche du jardin japonais vers le royaume de la perspective et de l'abstraction. Les artistes Zen apprirent à suggérer la distance par une altération directe des caractéristiques de l'œil pour mesurer une scène. Et comme beaucoup de ces jardins étaient censés être contemplés d'un point de vue avantageux, ils devinrent une 'peinture de paysage', exécutés avec les matériaux de la nature... La manipulation de la perspective peut être globalement divisée en trois catégories:

- la création de profondeur artificielle par un raccourcissement des premiers plans: ce qui provoque des effets de profondeur sur le sens de la vue;
- l'utilisation d'effets psychologiques, qui jouent sur nos présomptions instinctives, pour ce qui touche ce qu'on ne voit pas;
- la souveraine oblitération de toute évidence d'artifice: ce qui rend le trompe-l'œil indécélable ».

Mais ces jardins sont d'abord d'essence religieuse, au sens de spiritualité: ils doivent illustrer de quoi sustenter l'œil en quête de stimuli et d'encadrement pour son training. A la manière sino taoïste, l'espace sera donc d'abord organisé en fonction de toute une mythologie, qui présida aussi bien à l'élaboration d'une ville comme Kyoto, entre autres : (BERTHIER 1997 : 14-17) par exemple, 'la croyance en quatre animaux divins résidant aux points cardinaux eut un impact profond sur l'organisation de l'espace.

- A l'orient, le Dragon Vert règne sur les eaux vives: la Kamo;
- au midi, le Phénix Rouge survole les basses terres: la plaine de Fushimi;
- à l'occident le Tigre Blanc gouverne les grandes routes: la vallée de Katsura;
- au septentrion le Guerrier Noir (une tortue et un serpent enlacés) trône sur les hauteurs: le Mont Hiei.'

Cette conception de l'espace déterminait l'agencement des cités, des demeures des vivants et de celles des morts. Selon ces principes topographiques, il doit y avoir dans le jardin,

- un cours d'eau à l'est,
- une dépression au sud,
- une voie à l'ouest,
- un mont au nord.

Orient	Eaux	Dragon	Vert
Midi	Basses terres	Phénix	Rouge
Occident	Routes	Tigre	Blanc
Septentrion	Montagne	Guerrier	Noir

Diagramme des règles de l'organisation générale de l'espace
valable aussi bien pour les villes que les jardins de plaisance

1. Parallèlement aux jardins de plaisance, apparurent des jardins religieux. C'est l'école ésotérique Shingon, qui, la première, imprima la pensée bouddhique dans l'art des jardins. Les moines appartenant à cette secte ont une vision particulière du monde spirituel, qu'ils traduisent sous forme de mandala, sortes de diagrammes cosmiques:... au centre de l'univers se tient Mahavairocana (Dainichi en japonais), le Bouddha suprême, entouré d'une multitude d'êtres bouddhiques répartis dans les compartiments quadrangulaires.

2. La seconde étape fut celle des sectes bouddhistes qui précédèrent immédiatement l'installation du Zen lui-même, et qui firent faire au jardin une sorte de saut qualitatif dans le traitement de l'espace. (BERTHIER 1997 : 14-17) « Lorsque les moines Shingon construisaient un jardin, c'est l'esprit du mandala qu'ils essayaient de concrétiser, et non la forme, puisque la géométrie entraîne la symétrie, laquelle n'est pas de mise dans le jardin japonais, dont l'ordonnance, au contraire, se caractérise par une dissymétrie systématique.

Ainsi, les jardins mandala étaient-ils hautement symboliques. Par ex.:

- trois roches groupées suggéraient une triade bouddhique,
- une cascade était regardée comme la manifestation d'Alcala (Fudô en japonais), figure éminente du panthéon ésotérique que l'on associe volontiers aux chutes d'eau sous lesquelles les ascètes se purifiaient;
- et les dites 'pierres des deux mondes' faisaient référence à la cosmographie du Shingon....

En fait, ce sont surtout les jardins évoquant le paradis d'Amida qui bénéficièrent de l'apport du Bouddhisme... L'inquiétude provoquée par la croyance en la 'Fin de la Loi' (et fin du monde, donc) s'accrut encore au cours du 12^e siècle, époque où les guerres civiles firent rage. Alors s'aviva la conscience de la précarité de la vie, de la fragilité de l'homme et de la fugacité de toutes choses... Un tel sentiment transparaît dans les jardins de ce temps. ...comme dans le cas du Byodo in, on fit de moins en moins de distinction entre le religieux et le séculier, tendance qui devait s'affirmer à l'époque de Muromachi... »

3. La troisième étape,- celle qui nous intéresse ici -, est celle du dépouillement total, dès la fin du 11^e siècle: le Sakuteiki, Le livre des Jardins, parlera du kare sansui 'comme d'un paysage sec, un lieu sans étang ni ruisseau, où l'on dresse des pierres'. C'est Muso SOSEKI (1275-1351) qui devait en devenir le père, en quelque sorte, dans l'esprit du zen: « ...une composition dynamique, presque violente, qui rend une étrange vision de la nature, celle d'un moine zen qui tente d'exprimer son expérience religieuse et de projeter sa personnalité dans le monde froid et muet de la pierre. (BERTHIER 1997 : 17) ». C'est ce même SOSEKI qui devait guider Takauji Ashikaga, le fondateur de la dynastie, dans la construction en 1338 du Toji in, temple et caveau de famille, où reposent quinze shoguns et où il a lui-même sa tombe dans le jardin que dessina le moine. Dans la foulée, Soseki fonda aussi le célèbre Tenryu ji.

Cette technique se prolonge jusqu'à nos jours (Shigemori Mirei, grand architecte de plusieurs jardins du Tofuku ji, entre autres). L'exemple (presque) excessif de cette étude spatiale des concepts du Zen et du Néo-confucianisme peut se rencontrer dans les jardins du Tôkai an, un sous-temple du complexe du Myôshin ji, au nord ouest de Kyoto, près d'Hanazono : (voir BERQUE 1986 : 83-85) « ses trois jardins illustrent cette maîtrise des degrés de l'expression:

- le premier est une simple cour de sable blanc;
- le second, une composition de rochers;
- le troisième ajoute une composition végétale.

Ces jardins aménagés en 1814, au déclin du règne des Tokugawa, représentent en quelque sorte l'aboutissement de certaines conceptions du Zen et du Néo-confucianisme. Il est en effet convenu d'y lire trois états de l'être, procédant de la 'vacance'(mu), comme condition de l'être:

- le 'constituer' : 'tai / hontai', (la structure)
- l' 'apparaître': 'sô' (la forme)
- et l' 'agir': 'yû' (la fonction).

Descriptif	États de l'être	Terme technique	Traduction
Simple cour de sable blanc	Constituer	Tai / hontai	Structure
Composition de rochers	Apparaître	Sô	Forme
Composition végétale	Agir	yû	Fonction

Signification zen et néo-confucéenne
des trois jardins du Tōkai an, sous-temple du Myōshin ji, Kyoto

On pourrait voir, dans l'espace vacant du premier jardin, le degré zéro de l'expression humaine: ramenée au point d'origine de toute signification, celle-ci rejoint le 'lieu préalable', où va s'instaurer le rapport de la nature à la culture. Dans cet espace initial, tous les possibles, virtuellement présents, s'offrent au regard intérieur. Qu'ils se réalisent ultérieurement sous la forme du second ou du troisième jardin, ou sous toute autre forme, - un vrai paysage peut-être?-, c'est affaire de devenir, de naturel et de création humaine; encore faut-il avoir su leur donner cours... »

L'ESPACE DU JARDIN 'KARE SANSUI'

Nous reviendrons plus loin sur l'espace vacant et le lieu préalable. Mais nous avons assez d'éléments maintenant, pour théoriser quelque peu et entrer dans le monde de représentation symbolique qui préside à cette distribution de l'espace dans ses 'provinces' et ses 'détails'. D'une manière globale, c'est par le cheminement et la réduction que passe l'élaboration de l'espace japonais, même au sein des immenses structures indépendantes ou communautaires, qu'elles soient shintō ou zen, de Nara, de Kyoto ou de Kamakura, ou même d'Ise, de Nagoya ou d'Izumo: car n'oublions jamais que les structures monumentales sont elles mêmes, pour un œil japonais, faites de parties, et que c'est en fait pour notre œil occidental que leur rassemblement nous apparaît monumental. (PEZEAU-MASSABUAU 1989 : 117-126): « La construction de l'espace est d'abord un cheminement concret et immédiat, de lieu en lieu, depuis la périphérie vers le centre et vice versa : le dédale, dénué de toute monumentalité, fondé sur la répétition, pas ou très peu structuré qui risque de paraître monotone (même s'il s'inscrit paradoxalement dans un schéma préconçu mais non immédiatement lisible).

Inscrire l'immensité dans d'infimes superficies : les quelques ares qu'occupent ces miracles d'art et de pensée que sont les jardins du Ryoan ji. Le rapport de la nature et de l'artiste se constate dans le traitement des matériaux utilisés (bois, textile, pierre), dont il doit révéler la beauté propre qu'il met en valeur : toujours l'artifice pour recréer la nature et en exprimer les forces avec une subtile délicatesse'.

Les artistes qui réalisèrent ces oeuvres d'art que sont les jardins de nombre des 1598 temples de Kyoto encore debout, (MOSHER 1992 : 113 et sq.) « apparurent à l'époque où la peinture noir et blanc importée de Chine soulevait un grand intérêt, comme le faisait en même temps l'art du dessin des 'paysages sur plateau'. L'application de ces influences au dessin de jardin produisit des jardins en couleur monochrome et en miniature. Censé être symbolique, un jardin de pierre se devait d'être petit, pour que son symbolisme n'approchât pas la réalité de trop près et ne se brisât. Et puisqu'il devait être petit, il devait aussi être très clairement dessiné. Il était généralement situé près d'un bâtiment, car il avait tendance à se fondre dans son environnement naturel'. C'était de plus des esthètes sophistiqués, ils utilisèrent entre autres deux techniques que l'Ouest ne devait découvrir que bien plus tard: (HOOVER 1977 : 110)

- « le principe surréaliste (Dadaïsme) des 'objets trouvés': utilisation de matériaux naturels à la forme intéressante comme éléments de la composition artistique. C'est le cas des pierres du Ryoan-ji, dont la symbolique les dépasse en tant que telles;
- l'utilisation de l'expressionnisme abstrait (ou de l'abstraction expressionniste): ces jardins plats ne décrivent aucune scène, ce sont des exercices de disposition symbolique d'espaces et de volumes ».

Mais la transformation opérée par ces artistes zen se sent de suite dès qu'on compare leurs œuvres avec celles qui ont suivi le siècle des Ashikaga au 17^e. (HOOVER 1977 : 91) : « Les Japonais

considéraient le jardin comme une extension de l'habitat humain (il serait même plus juste de dire qu'ils considéraient plutôt l'habitat comme une extension du jardin!). Le jardin chinois était plus formel que le type développé au Japon: les esthètes T'ang participaient à la nature plus qu'ils ne la contemplaient: c'est pourquoi ils y incluaient des traits architecturaux que les paysages des jardins zen ultérieurs écartèrent. D'autre part le jardin chinois accueillait volontiers la présence de l'homme, alors que les jardins développés au Japon sont à leur summum quand on les contemple sans personne: le mur qui clôt le jardin chinois avait pour fonction d'empêcher quiconque de voir à l'intérieur, tandis que celui du jardin japonais était d'empêcher ceux qui étaient à l'intérieur de regarder à l'extérieur (une différence fondamentale dans le fonctionnement référentiel de la philosophie!) » Il suffit de prendre quatre sous temples du Daitoku ji, l'ensemble monastique par excellence, du nord de Kyoto, pour saisir la variété et la simplicité des solutions trouvées quand le jardin se trouve devant le sho'in, la pièce principale des appartements de l'Abbé: (ITO 1988 : 74):

- « En passant la porte du Obai-in, ce que nous voyons directement en face de nous, c'est l'entrée du quartier des prêtres ;
- mais le Koto-in offre une expérience différente, car son jardin de devant suggère une route sinueuse conduisant dans des gorges de montagnes.
- Au Shinju-an, nous voyons l'entrée des quartiers de l'Abbé juste devant nous, tandis que celle du quartier des prêtres se trouve de côté.
- Enfin au Hoshun-in, en suivant le chemin méandreux le long d'un muret de terre coiffé de tuiles, nous tombons sur une vue frontale de l'entrée du temple, avec seulement une vue partielle de l'entrée du quartier des prêtres sur la droite... »

Quant aux jardins de pierres eux-mêmes: respect absolu pour les éléments naturels en tant que naturels dans un espace, dont l'artificialité est telle qu'elle en paraît plus naturelle que nature! Une nature contrôlée et reconstituée. Maîtrise de l'espace mental transposée sur l'espace naturel. (HOOVER 1977 : 91) : « les Japonais préfèrent le côté naturel dans les pierres: ils évitaient la pierre nue, mais rejetaient les formes étranges et fantaisistes. Les Chinois aimaient le rococo, ce qu'évitaient absolument les Japonais, et les motifs hémisphériques et symétriques des jardins chinois furent transformés en un style angulaire et asymétrique qui convenait mieux à la théorie esthétique zen. Les artistes zen transformèrent le jardin en une expérience symbolique du monde entier, mais distillée dans un espace contrôlé qui suggérait l'infini: le résultat fut de changer une forme qui avait été purement décorative en quelque chose d'aussi proche que possible de ce que l'art pur était capable de réaliser en utilisant les éléments primordiaux de l'arbre, de l'eau et de la pierre: exprimer une compréhension autrement ineffable de l'autorité morale du monde naturel. Le jardin japonais abstrait et à la fois intensifie la réalité, étant dans le même mouvement symbolique et explicite quant au dessin; et l'émotion qu'il engendre chez le spectateur facilite chez ce dernier une saisie plus profonde de sa propre conscience ».

Comment rejoindre métaphoriquement l'espace de la nature, vu l'étroitesse habituelle du kare sansui? Le Dictionnaire de la Civilisation Japonaise recense trois procédés: (Dictionnaire Civilisation Japonaise : 242-246) : «

- la cascade (taki),
- l' 'emprunt de paysage' (shakkei) : une barrière optique cache la ville, l'espace aménagé, et met directement le jardin en contact avec la nature,
- le 'voir comme' (mitate), représentation de sites fameux (meisho), réels ou mythiques : en transformant donc l'espace physique du jardin en un relais, par lequel l'imagination rejoint le corps immatériel des représentations collectives. Le relais matériel peut être réduit indéfiniment : le jardin,...le bonzaï ! »

En 880, apparaît le premier jardin taoïste à Kyoto : Kawara no in, pour des exercices destinés à l'hygiène de la récupération vitale nécessaire à la longévité; puis celui de Uji (en 1052, Byodo in) qui provoquera la rédaction du Sakutei ki (Le Livre des Jardins). Le premier jardin de méditation zen fut le Saiho-ji : dessiné en 1339 par Muso Soseki (le Temple des Mousses, Kokedera), avec

un' kare san sui' (partie haute) support de la salle de méditation; à Nagoya, l'Eiho-ji, près de Tajimi ; à Kamakura, le Zuisen-ji ; et surtout le Tenryu-ji (toujours avec Soseki), à Arashiyama, près de Sagano, ouest de Kyoto....On y remarque les influences des lavis à l'encre de Chine du Moyen-Age du peintre Sesshu (1420-1506), qui dessina le jardin du Fundan an (ou Sesshu an), dans le Tofuku-ji, Kyoto ».

Le mitate se donne exactement pour ce qu'il est : une métaphore, 'voir comme'.(BERQUE 1986 : 81, 83-85) : « Ladite métaphore peut fonctionner dans le sens de la réduction; ...elle peut aussi rejouer dans le sens du déploiement; auquel cas on la nomme 'voir comme inversé' (gyaku mitate)....La symbolique du 'mitate' se rattache à un mécanisme d'appropriation du territoire: elle implique une recréation de la réalité elle-même, et non pas seulement sa représentation...La schématisation qui structure le regard de l'homme sur le monde...s'enracine dans les mécanismes de la perception et va de pair avec l'aménagement matériel du milieu, se réitère quelle que soit l'expression finale du 'mitate': littéraire, picturale ou jardinière...Les détails de l'expression formelle ne comptant guère auprès de la structuration de ce rapport, il n'est pas étonnant que les jardins japonais puissent avoir atteint le très haut degré de dépouillement du style 'paysage sec'...Non que cette même structuration fournisse à l'occasion le support d'une imagerie bavarde,...mais 'se pénétrer des principes', (Le Sakuteiki, 11^e siècle), permet justement de régler le degré de l'expression.

- Dans le sens de l' 'expressivité', cela peut donner la réplique du Fujiyama du Hôshun in.
- Dans le sens de l' 'impressivité', cela peut donner le jardin du Ryôan ji ».

Cette distribution de l'espace, enfin, ne peut se faire sans le soin quasi obsessionnel du détail ni la stricte observance de l'asymétrie. KATO SHUICHI, fin connaisseur de l'art japonais, note cette 'composition' en une multiplicité de parties sans principe ordonnateur apparent: (KATO SHUICHI, 1996 : 338 et sq.) « Si l'on considère ce type de culture du point de vue des œuvres artistiques, on observera sans doute qu'on n'y fait moins cas de l'agencement qui ordonne le tout que du raffinement de sensibilité qui s'attache aux parties. Les valeurs artistiques elles-mêmes ne transcendent pas les circonstances particulières, concrètes. Par rapport aux détails, aucun principe ne donne de raison suffisante pour organiser l'ensemble....Cette philosophie consiste à penser qu'on part toujours de fragments qui finissent d'eux-mêmes par constituer un tout. C'est la succession des pièces qui fait la totalité d'un bâtiment. On s'arrête uniquement lorsqu'on est fatigué de construire. Dès le départ, aucun plan ne prévoyait l'achèvement des travaux à quelque étape que ce fût....: nous avons affaire ici à un culte du détail qui est non seulement une des caractéristiques de l'art japonais, mais aussi, si l'on pousse plus loin la réflexion, représente la façon originale dont les Japonais conçoivent l'espace ». D'autre part, c'est la construction asymétrique qui donne à chaque pièce (aux sens de chambre et de partie de l'habitation) une énergie propre: (PAINE/SOPER : 1981 : 159 sq.) « Avec le Zen apparaît la construction asymétrique, l'évaluation visuelle de l'espace vide, l'importance de la ligne, non pas tant pour diriger la continuité du thème que pour suggérer le sens d'un équilibre formel ou artistique. La place d'un objet dans l'espace donne à chaque représentation particulière une vitalité intérieure spécifique ».

Ce jardin se révèle en fait être un espace en représentation d'autres espaces: les matériaux qu'il utilise deviennent les instruments d'une abstraction dans laquelle sont intégrés les espaces représentés: (HUNT 1996 : 24) « ...L'analyse la plus fructueuse des modes d'abstraction procède par comparaisons et par contrastes...entre les matériaux de base primitifs, l'expression culturelle qu'il (le jardin) leur apporte et le réseau de références qui se trouve ainsi noué. Les jardins ont toujours été la représentation d'espaces au-delà de leurs murs...et, en partie à cause de cette faculté de représentation ou de mimésis, sont le point culminant d'une série d'interventions humaines dans le monde physique ».

Le shakkei, ou jardin d'emprunt, est peut-être l'art le plus achevé de cette intégration, par la proximité, de l'espace extérieur: le dehors est tiré vers le dedans, mais tout en restant dehors, et le

dedans est tendu vers le dehors, tout en demeurant dedans. Cette double polarité de l'ellipse ovoïde institue dans le regard une accommodation optique qui va beaucoup plus loin que 'la simple vue à perte de vue': elle intègre l'univers comme jardin et le jardin comme univers, leur faisant jouer à tous les deux le rôle inversé de la métonymie, où de la partie ou du tout, nul ne sait plus qui englobe l'autre: (ITOH 1988 : 28, 29-32 passim) « le jardin d'emprunt (shakkei) vit probablement le jour pendant la période Muromachi, car à la même époque la peinture japonaise entrait dans une nouvelle phase de développement, et que le style shakkei primitif fait grand usage des techniques de composition picturales. Le shakkei est caractérisé par

- son insertion dans les bâtiments qui l'entourent : peu important sa forme, sa constitution (gravier et pierres), sa signification (illustration d'enseignements bouddhistes) et sa disposition (contemplation, méditation) ;
- l'emprunt lui-même qu'il fait de son environnement, en 'capturant vivantes' montagnes et collines d'alentour pour les intégrer dans sa perspective (les plus beaux exemples sont ceux du Shoden ji et de l'Entsu ji, qui 's'emparent ' littéralement du Mont Hiei, depuis le Kitayama, la montagne du nord);
- ensuite son style 'miriki' (arrangement) : le jardinier va 'limiter' les emprunts à ce qu'il désire exposer, et utilisera des 'limites', telles que murets de terre chapeautés de tuiles pour bloquer la vue, ou encore haies épaisses et luxuriantes ;
- enfin le travail sur les connections entre le premier plan (le jardin lui-même) et l'arrière plan (le paysage emprunté), par des jalons intermédiaires utilisés comme relais : ciel, arbres, lanternes de pierre, piliers, poteaux, fenêtres ».

Chaque élément, chaque chose, chaque objet est une présence. Il n'existe rien qui ne soit animé de cette qualité de présence en rapport avec la vie elle-même: tout vit. Et parce que 'ça vit', cela importe, cela a de l'importance. Les Japonais ont moins le sens des lieux en eux-mêmes que de tout ce qui remplit, habite, anime ces lieux. Le lieu n'est qu'un cadre aménagé pour que les 'choses' aient une place où vivre: cette pierre, ce buisson, chacun de ces graviers, cet arbre, cette murette, cette fontaine, cette lanterne, ce chemin, ce bois des vérandas et des piliers,... voilà qu'ils peuplent cet espace, et en font, précisément un espace à vivre, 'une pièce, un ma à vivre', où l'homme se fait à son tour élément parmi les éléments pour y vivre avec eux, déjà là. N'oublions pas que les Japonais n'avaient jamais remarqué leurs jardins: ce sont les Occidentaux qui les premiers ont découvert leur existence ! Ce qui existait pour les Japonais, c'est ce qui se trouvait dans le jardin: de même que ce sont les Européens qui ont découvert le Nouveau Monde, les (mal nommés par erreur de route) Indiens, eux, se contentaient d'y vivre, et leur monde n'était ni nouveau ni vieux: c'était le leur, le seul qu'ils eussent jamais connu! (BERQUE 1986 : 256-258) Mais alors qu'est-ce donc au juste que la présence des choses? : « l'identification (dōkan) de l'homme se projetant dans la nature (shizen ni yoseru), la passion/notion (jōnen) personnelle qui fait voir dans la nature le reflet de son propre sentiment, 'voir la fleur à l'intérieur de soi, et se voir dans la fleur'. Cette empathie suppose un rejet du moi...Le moi renonce à s'exprimer complètement, à se mettre en relief en formulant extérieurement ce qu'il éprouve. D'où l'esthétique de l'incomplétude (fu-kanzensei), de l'informulé, du manque (ketsuraku), de l'inassouvi (fu-nyoi)...que résument les notions de 'wabi' et de 'sabi'. Cette esthétique exige de la part du spectateur, un effort de participation et d'imagination, qui doit compenser l'insuffisance objective de l'œuvre d'art; car l'auteur dans son œuvre, refuse de s'imposer par une expression exhaustive. Ce refus de s'imposer traduit une conscience pénétrante de la vanité et de l'insignifiance du moi au sein de la nature ».

Ce que nous appellerions l'ordonnance des jardins, existe certainement: mais quelle différence avec les traités de Lenōtre: le Sakuteiki décrira d'abord la nature et ses humeurs, dont la maîtrise consiste plus à les suivre, les unes et l'autre, dans une dérive d'artificialité imitative, qui souvent sera mise en comparaison avec la nature vierge elle-même (voir les deux jardins du Fūmon in, dans le Tofuku ji, séparés par une allée, mais tous les deux 'contemplables' dans la perspective de la colline qui les joute, donnant dans l'ordre des plans de plus en plus éloignés: le kare sansui, le kancho et le shakkei : le jardin sec, le jardin de contemplation et le jardin d'emprunt qui les réunit

tous les trois).(ISHIDA 1963 : 429) : « Ici l'espace se trouve entièrement dissous dans le temps, - les jardins sont 'affectés' par le flot du changement: pas d'unité ni d'organisation objective dans ces jardins. Le perceuteur peut reconnaître la totalité et l'unité de leur dessin et leur organisation sur le seul mode subjectif, par l'appréciation cumulée de ses multiples aspects...L'expérience subjective de l'unité était en accord, profondément et intérieurement, avec l'expérience religieuse du Zen ».

La nature devient l'objet d'une 'affinité sélective',- suivant la belle expression de Stefan Zweig,- et le jardin un choix délibérément subjectif, et dans son élaboration et dans sa contemplation. En ce sens, il 'ne veut rien dire', il se donne à voir, d'où l'on veut, quoiqu'il existe un 'observatoire' préférentiel (nous y venons de suite). (PEZEU-MASSABUAU 1978 : 315-322) : « L'art extrême-oriental du jardin a connu ici (au Japon) une seconde patrie et multiplié théories, créateurs fameux et réalisations de dimensions variées. La provenance et l'aspect des pierres, leur disposition, qui obéit aux règles complexes issues de l'art des jardins chinois; la forme des végétaux, résultat de patientes opérations; le rôle de l'eau: en cascades ou en surfaces calmes, remplacée parfois par du sable blanc ratissé avec art; l'illusion de la profondeur, de l'épaisseur procurée par des arrangements spéciaux et aussi le raccordement, quand il est possible, avec l'horizon et le paysage naturel : tout indique une récréation attentive de la nature. Plus exactement de la part de celle-ci que la civilisation japonaise intègre, car ce jardin, on le contemple le plus souvent d'un endroit de la maison en fonction duquel sont disposés les éléments. C'est de l'intérieur, par delà la surface claire des nattes et la bande plus sombre du plancher de la véranda qu'il s'inscrit avec le plus d'effet dans l'intervalle des piliers, apportant jusqu'au cœur de la vie quotidienne une image élue/choisie de la nature ». Car on ne sait pas très bien de l'habitation japonaise, quoi de la maison ou du jardin est la prolongation de l'autre: peuvent-ils même exister l'un sans l'autre? BERQUE 1986 : 268) : « La maison japonaise, avec la plate-forme (en / engawa) qui la borde sur un ou plusieurs côtés, avec son vestibule (genkan) à niveau de sol et avec ses avant-toits (noki), ménage des zones mitoyennes entre l'intérieur et l'extérieur. Cela trahit l'importance que la société japonaise accorde à la médiation et aux tiers symbolisants qui en sont l'agent...Il importe en effet d'organiser le rapport de chaque lieu avec chacun de ses voisins dans la mesure même où on exalte sa particularité....Ce principe s'exprime notamment dans la relation nature/culture: la plate forme engawa agit comme un tiers symbolisant entre la maison (la culture) et le jardin (la nature)...Ces termes tiers participent des deux domaines qu'ils mettent en relation, mais on ne peut les réduire à chacun de ces deux domaines...

Une entité A n'existe véritablement que dans sa relation C avec une entité B; et réciproquement.

Ce relativisme favorise la symbolisation :

ni A ni B n'existent complètement par eux-mêmes, mais en tant qu'ils sont aussi autre chose. »

L'incomplétude appelle la symbolisation, qui se réalise par le 'en'. La maison ne sera vraiment habitable que mise en relation à la nature par l'engawa'. Réciproquement le jardin n'a de sens que dans sa complémentarité avec la maison: il n'est d'ailleurs pas rare, que trop petit pour que l'on y pénètre corporellement, il ne soit là que pour être contemplé à partir de l'engawa: c'est notamment le cas des jardins de pierres zen...L'engawa en particulier, le en en général, apparaissent donc comme le lieu où s'accomplit la métaphore entre les deux domaines...Il en va de même de tout seuil: la liminalité,- ambivalence et transit,- déclenche la métaphore, que le déplacement incarne ». Ainsi, l'en / engawa est un poste d'observation, un mirador que l'on peut arpenter sur toute sa longueur, devant le genkan, à l'abri des noki quand il pleut, à la frontière qui unit deux entités se donnant sens l'une à l'autre: un sens qui varie en fonction de l'itinéraire de la promenade ou de la place de la méditation. C'est toujours le même 'donné à voir', mais sans cesse différemment perçu en relation avec le poste choisi, et ne se répétant jamais deux fois, à cause de la vie elle-même du jardin et du shakkei éventuellement! (ISHIDA 1963 : 429) : « Naquit ainsi une nouvelle conscience esthétique: la jouissance d'humeurs changeantes nées des dérives continuelles des relations entre le perceuteur lui-même et le perçu, une dérive des relations résultant du mouvement physique permanent du perceuteur lui-même. Il en résulta en même

temps un style de représentation adapté de façon inédite à ce mode d'appréciation esthétique. Ce qui le rend le mieux, c'est ce qu'on appelle les 'jardins d'excursion' (kaiyû-shiki teien), dont l'exemple parfait est le jardin de pierres du Ryôan-ji de Kyoto. Voici quinze pierres disséminées dans tout le jardin, disposées de telle façon que, indépendamment de la pièce des bâtiments environnants ou de l'endroit de la véranda d'où on peut apercevoir le jardin, il est impossible d'en voir l'ensemble d'un seul coup d'oeil. De plus les pierres sont disposées de telle façon qu'on n'en peut voir que quatorze à la fois depuis le poste d'observation. Le jardin change d'aspect en fonction de la place du spectateur. Aujourd'hui les trois aspects du jardin que l'on peut voir des trois pièces du bâtiment qui donne sur le jardin sont appelés : 'vérité' (shin), 'action' (yô) et 'herbe' (sô), le nom des trois styles de calligraphie... »

En citant Joël BONNEMAISON, in 'De la nature de l'espace à l'espace de la culture, images sociales et culturelles d'un espace insulaire', L'Espace géographique, XIV, I, janvier-mars 1985, p.33: BERQUE (BERQUE 1986 : 74) évoque un « lieu préalable, ou une perception liée à une organisation mentale, qui surgit de l'osmose créatrice entre une nature précise et les quelques grands mythes fondateurs qui l'expliquent. De ce lieu préalable, qui pour chaque société reste à définir, dérivent une mise en forme de l'espace, et, à travers elle, un réseau de valeurs et de significations...L'expression matérielle première de ce lieu d'origine du sacré n'est pas un édifice humain; c'est un détail topographique naturel: le 'siège de roc' des dieux,- tel l'impressionnant chaos de rochers qui troue la forêt au flanc de l'Iwakura-yama, à Ichijima (Hyôgo-ken). Au besoin, il est vrai, c'est un temple du fond (de la montagne) qui en tient lieu ». Ce lieu préalable, ce 'déjà là' avant toute sélection, disposition et élaboration, signifie que nous avons été précédés en cet endroit que nous élisons comme point de vie ou/et de contemplation ou de méditation. Dans le monde de représentation symbolique shintô, cet endroit avec son rocher est la place que les kamis ont choisie pour venir s'asseoir parmi les hommes: toute pierre désormais, avec toute la surface qui l'entoure, est instituée présence sacramentelle, réelle donc, des kamis habitant dans ce rocher et cet espace. L'ailleurs dont ce rocher et cet espace sont les indicateurs s'impose par leur truchement et leur donne en retour leur sens métaphorique: (BERQUE 1986 : 271) « Les lieux ne sont pas présents dans la mesure où ils ne sont que le champ des métaphores, l'aire d'une symbolisation dont les choses forment le support réel. Ils ne sont pas présents dans la mesure où la métaphore délocalise les choses, les émancipe à l'égard de leur environnement substantiel, pour les insérer dans un autre contexte; bref, les pourvoit devant l'ailleurs qui leur donne sens. La présence des lieux diminue d'autant que cet ailleurs impose la sienne, à travers les choses qui le symbolisent ».

Il nous est nécessaire de comprendre, et d'admettre, que les reproductions de ces lieux sacrés sont nécessairement de l'artifice, qui sans pour autant dénaturer l'original, ne fait que l'imiter, en profitant du sens du modèle pour asseoir leur propre valeur: certains y parviennent mieux que d'autres. Tous les kare sansui ne se valent pas, mais tous tendent à reproduire la valeur du 'lieu préalable': c'est pourquoi, ce sont les 'objets du jardin' plus que le jardin, qui, pour le Japonais, contiennent cette valeur symbolique sacramentelle, dont profite le jardin en tant que lieu où ces 'objets' sont disposés. En s'inspirant de MIJAKAWA (Eiji,- Fûdo to kenchiku, Milieu et Architecture, Tokyo, Yasukuni-sha, 1979, pp.113-118),- BERQUE (BERQUE 1986 : 256-258) essaie lui aussi d'entrer dans le processus mental qui prélude à ce type d'appréhension: « (Ce qui est japonais) fait semblant (mieteiru) d'être naturel ,...plutôt retrouve la nature (la pesanteur) au terme d'un trajet culturel....Cette facticité révèle un goût et une faculté hors du commun de représenter la nature, d'en transférer l'essentiel, - préalablement idéalisé,- ailleurs que dans son lieu d'origine (un paysage authentique). Le lieu nouveau où débouche ce transfert, c'est par excellence le jardin. Que transfère-t-on? Une forme (sugata wo utsuru); mais cette forme est réinvestie dans les choses réelles, qui restituent métaphoriquement la présence de la nature telle que dans son lieu d'origine. Ainsi le lieu importe peu; ce qui compte ce sont les choses qui matérialisent symboliquement cette présence; car si les Japonais n'éprouvent guère un sentiment de présence vis-à-vis des lieux, ils en éprouvent un puissant devant les choses. Ils peuvent donc,

par le biais de leurs représentations de la nature, 'ressentir les choses qui dépassent la chose construite' (tsukurimono ijô no mono wo kanjiru) ».

Le jardin ne serait-il pas déjà présent en celui qui le contemple, plus intime encore que toutes les intuitions qu'il pourrait jamais en avoir? L'œil du méditant, et du méditant zen en particulier, semble pouvoir être comparé à l'œil de l'artiste qui regarde d'abord à l'intérieur de lui et dont l'image produite procède d'abord de son intériorité propre: une con-naissance. (MERLEAU-PONTY : 1971 : 162-167) : « Puisque les choses et mon corps sont de la même étoffe, il faut bien que la vision prenne place en elles d'une façon ou d'une autre ...'La nature est du côté du dedans' dit Cézanne. Nuance, lumière, couleur, profondeur qui sont là en face de nous, ne sont là que parce qu'elles éveillent un écho en notre corps et que le corps les accueille...Les choses ont un équivalent intérieur en moi; ils évoquent en moi une formule charnelle de leur présence...Le vrai problème est de comprendre comment il se fait que nos yeux de chair sont en fait beaucoup plus que de simples récepteurs...Ce sont les computers du monde, qui ont le don du visible, comme on disait de l'homme inspiré qu'il avait le don des langues...

Voir, c'est tenir à distance...
La vision est un miroir...de l'univers;
la même chose est
en même temps
dans le monde extérieur, et dans le cœur même de la vision... »

« (L'artiste) doit être pénétré par l'univers, et ne pas chercher à le pénétrer,...attendre d'être intérieurement submergé, enterré...Créer pour en sortir..." (André Marchand). Il existe réellement une inspiration et une expiration de l'Être, une action et une passion si faiblement discernables qu'il devient impossible de distinguer entre celui qui voit et ce qui est vu....Une naissance continue...» C'est peut-être le moment de vérité de la contemplation, de la méditation, de la vision: le regard crée l'objet, en tant qu'objet à voir; l'espace réel étant déjà inclus dans le champ potentiel du regard: en regardant, je me souviens et j'identifie ce que je vois plus que je ne m'identifie avec lui. La dynamique du jardin ne serait-elle en fait que celle de ma mémoire cosmique, et mon regard sur l'objet son stimulus? (BERQUE 1995 :12, 13, 16, 19, 25, 27) : « Le paysage est une image, une représentation des choses en leur absence...La représentation vaut la présence...Le paysage est en même temps réalité et apparence de réalité...L'horizon et le premier plan...instaurent la présence d'un regard, l'un qui le commence, et l'autre qui le termine. Tous deux qui le situent. Sans ce regard, sans cette mise en demeure du sujet percevant au sein de l'environnement, laquelle est en même temps structure d'appel du sujet percevant l'image, il ne saurait en effet y avoir de paysage....Ce que nous voyons, nous le construisons...Notre regard ne se porte pas seulement sur le paysage; dans une certaine mesure, il est le paysage...La connaissance que nous avons du monde n'est ni reconstitution d'un donné qui existerait en soi, ni projection sur l'environnement de nos prédispositions mentales, mais couplage structurel du sujet percevant et de l'environnement perçu ».

LE 'MA'

Le jardin comme paysage est une création humaine, une création de l'œil humain. A partir de ces prémisses, peut-être sera-t-il plus aisé de saisir la trouvaille géniale que constitue le 'ma', cet espace blanc, cette terra incognita de la peinture monochromatique à l'encre noire de la dynastie Song, qui, avec le Zen, sont devenus, pour plagier Bergson, 'les deux sources de la morale et de la religion' de l'homme de Muromachi! (HOOVER 1977 : 121) : « Le nouveau style lyrique, qui prévalait dans le dernier siècle de l'académie de la peinture Song, fut d'abord la création de deux artistes: Ma Yüan (actif environ 1190-1224) et Hsia Kuei (actif environ 1180-1230), dont les œuvres devaient devenir les modèles des artistes Ashikaga: asymétrie et juxtaposition délibérée d'éléments traditionnels du paysage. L'espace devint un élément en soi: les artistes zen y reconnurent que le traitement subjectif de la nature était une expression parfaite des doctrines zen touchant la saisie intuitive. Ceci fut une interprétation des Japonais, indépendamment des idées chinoises. Pourtant dès le 13^e siècle une école expressionniste du Ch'an produisit une sorte de peinture aussi imprévisible que le Zen lui-même: près de Hangzhou, et son promoteur était le moine Mu-ch'I (environ 1210-1280) qui peignait tous les sujets,- paysages, koan, Ch'an et natures mortes expressionnistes,- de coups de pinceau à la fois contrôlés avec adresse et ordinaires jusqu'à la déception...C'était une spontanéité disciplinée. Technicien parfait, il méprisait toutes les conventions. Il fut suivi par tout le monde dans ce paradis de l'encre et du pinceau... Les peintures de Mu-ch'I, les premières peintures monochromes chinoises vues au Japon, eurent un succès immédiat, et les moines Zen l'adoptèrent immédiatement: Mincho (1351-1431), Josetsu (1400-1483), Shubun (1323-1460), Sotan (1414-1481), Sesshu (1420-1506), et ses élèves So-ami and Sesson (1502-1589).

Avant de se demander en quoi consiste l'esthétique du ma, voici un descriptif de quelques emplois de ce caractère japonais, qui se compose du double caractère (deux battants) de la porte entre lesquels est glissé le caractère du soleil (chez les Chinois, c'était celui de la lune). Pourquoi cette petite démonstration philologique (à qui il manquera les 'pictogrammes/images')? Pour montrer tout simplement les 'situations' non seulement spatiales, mais aussi spatio-temporelles, métaphoriques et symboliques que ce 'son' peut revêtir pour donner à d'autres sons une qualité, une connotation, et même une ironie subtile. J'emprunte ces remarques que je reprends à mon compte chez NITSCHKE (1993 : 48-61).

Ce très sophistiqué Herr Professor, berlinois de naissance, mais diplômé d'Angleterre, des Etats-Unis et du Japon en architecture, urbanisme et langue japonaise, enseigne à l'université Seika de Kyoto. Prolifique, précieux, mais toujours intéressant, parce que rempli d'idées et de trouvailles, il dresse un petit catalogue de quelques emplois de ma dans quelques domaines: j'essaie ici de rationaliser sa démarche.

Champ	Japonais romanisé	Sens
Unidimensionnel	Hari ma T.to K.no aida	Distance d'une poutre à l'autre Distance entre T. et K.
Bidimensionnel	Ro ku no ma	Pièce de 6 tatamis
Tridimensionnel	Ku kan Do ma Ma bi ku Ka shi ma To ko no ma Tora no ma Kagami no ma	Espace vide Surface de travail (cour de terre battue) Aménager un espace (défricher) Chambre à louer Alcôve pour exposition d'objets d'art La pièce du tigre (quartiers de l'Abbé du Nanzen ji) Loge du shite (Nô) (chambre du miroir)
Quadri-Dimensionnel	Ji kan Shun kan Ma ni au	Le temps (l'espace-temps) Un moment (l'espace d'un clin d'oeil) Etre à l'heure à la place)

----- Espace réciproque	Ma no maku ----- - Ai no ma - Ma jikai -----	Tout de suite dans pas d'espace) ----- - Une entre chambre (espace) - Un intervalle, un loisir (temps) - à portée de main (espace) - proche, immédiat (temps) -----
Espace clos	Kan ja Ma otoko	Espion (qui agit entre les endroits et entre les heures) Adultère (qui 'pratique' entre temps et lieux)
Subjectivité	Ma ga wa ren Kon no ma Na mi ma Iwa ma	Je suis embarrassé (l'emplacement est mauvais) Parmi les arbres (humeur des arbres) Sur les vagues (humeur des vagues) Sur les rochers (humeur des rochers)
art	Hana shi no ma go unmai Ma dori	Le timing de l'histoire était excellent Le dessin (saisie du temps)
société	Ma nu ke Ma chigan Nin gen Se ken Na ka ma	Simplet (qq'un à qui il manque le 'ma') Se tromper (pas le bon endroit) Être humain (personne en place) Le monde, la société (le monde en place) Compagnon (place de la relation)
métaphysique	Tae ma	Pause, abîme (endroit discontinu)

Tableau des 'ma (gen, ken, aida)', d'après Nitschke 1993 : 48-61

En métalanguage, nous pourrions dire que le 'ma' connotera un aspect spatio-temporel différent en fonction de son domaine d'application:

Espace	Rapport topographique d'intégration
Calcul	Mesure d'équivalence et de liminalité
Image	Métaphore d'animation
Art	Rythme
Société	Situation, ordre, place
Métaphysique	Etat d'impermanence

Grille d'interprétation des emplois du 'ma'

Par son double caractère d'écartement des battants de la porte entre lesquels apparaît le soleil, le 'ma' montre ce qu'il veut dire: le rapport espace-temps, jour nuit, soleil-lune (les Chinois!), le vide qui n'est pas rien, l'étendue encore libre, la place de l'évènement encore à arriver: bref la promesse de ce qui n'est pas encore, et à qui, pourtant déjà, un lieu est destiné. Cette signification fondamentale se développe en un ensemble de dérivées de l'usage: celle du passage, de la transition et peut-être de la transgression; celle de l'imaginaire, de l'au-delà et, qui sait, du spirituel; celle de l'énergie, du mouvement et de la cadence; celle de l'organisation, de la distribution et du plan; celle enfin de la contingence, du vide et de l'immobilité. Nous pouvons maintenant nous poser la question suivante...

En quoi consiste cette esthétique du 'ma'? (BERQUE 1986 : 258, 262, 267) : « L'esthétique du ma consiste dans son principe à ménager dans un message des vides, des espacements qui se distribuent selon un certain rapport (un écart) avec les signifiants du reste du message. En tant que vide, le ma n'impose aucune signification au destinataire; mais en tant que rapport, il propose un certain sens, que le destinataire se contente de suggérer. Dégagé de la tyrannie du signifiant, le ma peut donc être défini comme l'espace de la pleine communication entre un sujet (le dessinateur) et un autre sujet (le destinataire), ou comme l'espace de l'intersubjectivité. L'on pourrait du même élan imaginer ceci : à l'écart de la menace de l'étant, le ma serait le lieu de l'être, - ce vide positif où l'être se déploie (comme dirait le Zen)...L'incomplétude sollicite; le ma suggère. Tous deux

supposent une existence autre que celle du sujet de l'énonciation; une existence qu'ils ne définissent pas, mais tiennent néanmoins pour 'Une...Nostalgie de la matrice'...Ce n'est pas à la transcendance d'un ordre extra mondain, que réfère l'autorité qui baigne les communautés au Japon; c'est à un ordre immanent au sens le plus fort, celui d'un enrochement dans le milieu physique. Même si elle renvoie indirectement au 'tennô' et par là au ciel père, cette autorité sourd naturellement, d'abord, de la terre mère, qui définit et matérialise le champ concret où elle s'exerce...L'absence de référent transcendantal à l'autorité où chaque Japonais s'enracine, explique que la morale nippone soit viscéralement situationnelle ».

En effet, les peintures Song qui ont servi de matrice, puis de berceau au ma, ne possèdent aucune ligne de fuite: les lignes demeurent parallèles, elles ne convergent pas. La place du spectateur est celle de quelqu'un 'en suspension' (la fameuse 'epoché' merleau-pontyenne, qui suspend le sens, sans se prononcer sur lui, sinon sur son apparence phénoménologique), regardant un panorama qui semble tourner tout autour de son angle de vue! Indéfiniment!

Cette immanence de l'espace, ce mode visible de l'invisibilité, un voyageur subtil comme Barthes ne pouvait que l'appréhender et l'apprécier. Dynamique du vide autour duquel tout se meut, Tokyo l'a ainsi fasciné. (BARTHES 1970 : 43, 51) : « Tokyo présente ce paradoxe précieux: elle possède bien un centre, mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent, demeure masquée sous la verdure, défendue par des fossés d'eau, habitée par un empereur qu'on ne voit jamais, c'est-à-dire à la lettre, par on ne sait qui. Journallement, de leur conduite preste, énergique, expéditive comme la ligne d'un tir, les taxis évitent ce cercle, dont la crête basse, forme visible de l' 'invisibilité', cache le 'rien' sacré. L'une des deux villes les plus puissantes de la modernité est donc construite autour d'un anneau opaque de murailles, d'eaux, de toits et d'arbres, dont le centre lui-même n'est plus qu'une idée évaporée, subsistant là non pour irradier quelque pouvoir, mais pour donner à tout le mouvement urbain l'appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel dévoiement. De cette manière, nous dit-on, l'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide... Cette ville ne peut être connue que par une activité de type ethnographique: il faut s'orienter, non par le livre, l'adresse, mais par la marche, la vue, l'habitude, l'expérience; toute découverte y est intense et fragile; elle ne pourra être retrouvée que par le souvenir de la trace qu'elle a laissée en nous: visiter un lieu pour la première fois, c'est de la sorte commencer à l'écrire: l'adresse n'étant pas écrite, il faut bien qu'elle fonde elle-même sa propre écriture ».

'Un lieu à la fois interdit et indifférent,
demeure masquée sous la verdure,
habitée à la lettre, par on ne sait qui,
forme visible de l' 'invisibilité', cache le 'rien' sacré,
pour donner à tout mouvement l'appui de son vide central:
l'imaginaire se déployant circulairement,
par détours et retours,
le long d'un sujet vide...'

Ma réécriture du texte de Roland Barthes

Je ne sache pas meilleure définition du sanctuaire shintô en général, ni d'Ise en particulier, cette matrice de tous les jardins: les Kamis vivent reclus dans la forêt, inaccessibles et ailleurs, constituant le rien du miroir sacré que personne n'a jamais vu, et depuis ce vide ahurissant, règlent le mouvement perpétuel de l'antique Yamato, sur des ondes concentriques, par la mer et par la terre, autour de leur éternelle absence!

De la perception, de l'espace et de l'objet: procédons à la triple analyse

- de qui voit et de (ce) qui (se) donne à voir;

- de la dialectique de la vue et de la vie qui résulte du lieu d'observation; et
- de la liminalité entre la vision et le songe, puisque tout aussi bien, voir, c'est inventer l'existence.

Chap. 7

De l'espace : "Voir & Donner à voir"

Le kare sansui est d'abord
un écran, vide ou presque vide,
aux teintes monochromes,- grisâtres ou blanchâtres habituellement,-
de petites dimensions,
encadré par la véranda du shoïn, seul endroit d'où l'on peut le 'regarder',
et par une murette d'enceinte sur les trois autres côtés,
où bien sûr personne n'a accès,
car il n'y en a pas.

On en distingue quatre variations, que représentent bien les jardins du Tokai an,- Myoshin ji,- du moins pour les trois premiers:

- | | |
|----|--|
| 1. | une simple étendue de graviers, plate, quelque fois 'agrémentée' d'une ou de deux 'montagnes', de gravier ou de sable elles aussi: comme le Ginkaku ji et l'un des jardins du Daisen in (Daitoku ji); |
| 2. | la même surface, sur laquelle on a disposé des pierres, isolées ou en groupe, et qui ajoutent quelques taches plus sombres, ou d'un violacé noirâtre: la plupart des jardins de pierres, depuis le plus connu, le Ryoan ji, jusqu'au minuscule Daishin in (tous deux du complexe du Myoshin ji); |
| 3. | au précédent on peut encore ajouter des buissons compacts ou effilés, taillés ou sophistiquement 'sauvages', qui peuvent donner de véritables compositions paysagères, dont l'exemple typique est le jardin fameux du Daisen in, ou bien en plus simple, le Honbo tous deux dans le Daitoku ji); mais nous ne sommes déjà plus dans le kare sansui proprement dit: c'est aux deux premiers que je m'intéresse ici, purs produits du Zen le plus strict. Une exception pourtant, l'un des deux jardins du Ryo gin an (Tofuku ji), rarement ouvert au public, mais que j'ai eu l'heur de contempler: un kare sansui, graviers et pierres, de la période de Kamakura, que je qualifierai de baroque, à cause du dessin en ellipses des 'flaques' de sable, de leur double couleur blanchâtre et bleuâtre, ainsi que de l'agencement proprement expressionniste des pierres; |
| 4. | enfin, l'une des trois variations précédentes,- ou bien une combinaison des trois à la fois,- peut encore se complexifier d'un paysage d'emprunt (shakkei), où est intégré un élément naturel, en général une montagne célèbre et significative: les plus beaux exemples en sont les Shoden ji et Entsu ji, tous deux au Nord de Kyoto, sur le Kitayama, et qui, de part et d'autre de la rivière Kamo, 'empruntent' le Mont Hiei, où se dresse le complexe de l'Enryaku ji, antipode de la 'république' des moines du Koya san, dans la presqu'île de Wakayama, au sud de Nara. |

NB : Mais dans cette dernière catégorie, le jardin qui les surpasse tous est celui du Sanpo in,-Daigo ji,- au sud est de Kyoto: sur la longueur de quatre bâtiments, il développe parallèlement aux vérandas et jusqu'au mur d'enceinte, pas moins que les quatre types de jardins répertoriés, et ce, dans la même perspective. Tout d'abord une irrégulière surface de graviers, suivie de graviers agrémentés de pierres, longeant un vaste étang où se multiplient ponts, îles, maisons de thé et où pullulent littéralement de monstrueuses carpes multicolores: les trois étendues gentiment calées contre une pente douce butant contre le muret d'enceinte et couverte d'arbres aux feuillages les plus variés et aux teintes les plus riches, - je l'ai vu en début

d'automne,- pente parsemée de cascates et de ruisseaux où s'abreuvaient ce jour-là quantités d'oiseaux aux plumages non moins bigarrés que les ramures forestières, sous le soleil tiède de cette fin de matinée...

Retenons donc les jardins de graviers ainsi que ceux de graviers et de pierres, où quelque flaque de mousse et/ou de buisson parfois se mêle/nt. Cet écran dépouillé de toute distraction,- sauf, et on le comprend, dans le cas du jardin d'emprunt, un cas particulier d'ailleurs, et qui fit long feu dans la carrière du jardin zen de méditation,- n'offre, comme je le signalais, qu'un seul accès à son observation: cela veut d'abord dire, qu'il a été élaboré pour ce seul point de vue, et non pour être observé de côté, de derrière ou, a fortiori par le haut!

Le jardin kare sansui se regarde de face,
à partir du centre de sa base,
et se laisse embrasser presque à cent quatre-vingt degrés,
laissant dans des angles morts les coins droit et gauche de la sa base.

Que donne-t-il à voir? Du gravier, avons-nous dit, que l'on peut rencontrer,

1. quand il est seul
- soit simplement épandu (Gosho)
- soit ratissé en longues lignes régulières et unies, de gauche à droite, jamais (?) de haut en bas (Ryo gen an)
- soit en vagues plus ou moins violentes
- soit en ratissé en damiers (Fumon in)
- soit rehaussé d'un ou deux cônes plus ou moins importants (Daisen in et Ginkaku ji)
2. quand il est parsemé de pierres, elles-mêmes entourées de mousses (Ryoan ji)
- épousant toujours des courbes autour des pierres et des mousses, et
- continuant en vagues ou en lignes droites de droite à gauche, jamais (?) de haut en bas
3. quand il est garni de buissons (Shoden ji)
- n'épousant pas de courbes à leur entour, mais
- restant simplement épandu ou bien
- ratissé de longues lignes droites de gauche à droite.

Les pierres subissent un traitement spécial,- il faudrait dire personnalisé! (HAUSSY/ARISAWA 1980 : 79-84) : « Il faut observer les pierres, et 'sentir' la tête, le corps, le ventre et le dos de chacune d'elles. Avant la composition du jardin, il faut placer les pierres dans la position adéquate: les pierres 'à dresser', tête en l'air; les pierres 'à coucher', ventre en l'air. Pour l'arrangement des pierres, il faut commencer par sélectionner et disposer d'abord une pierre principale (omoishi) aux belles arêtes, puis selon ses désirs, placer des pierres additionnelles. Il est important que toutes les pierres, de la principale (omoishi) aux petites frontales (maeshi) placées devant elles, aient une 'tête' intéressante et que la disposition soit bien équilibrée...Dans une composition de pierres, chacune d'elles joue son propre rôle à sa manière. Elles sont soit pierre principale (omoishi), pierres bilatérales (wakiishi), pierres frontales (maeshi), soit pierres du fond (okuishi) cernant la composition spatiale...On peut définir les pierres comme suit: la pierre en fuite, la pierre poursuivante, la pierre inclinée, la pierre contrefort, la solide pierre dressée, fière et victorieuse, la pierre vaincue, la pierre admirant le ciel, la pierre humble, baissant la tête, la pierre debout et la pierre couchée...Il existe, concernant l'érection des pierres, de nombreux interdits. Si on les viole, l'hôte tombera malade, sa résidence s'effondrera et les démons apparaîtront ». Cette croyance à la présence d'un esprit dans chaque pierre vient directement du Shintô: aussi cherche-t-on à lire dans le cœur de la principale et à poser les autres pierres en suivant ses désirs. Ainsi, si l'écrin / écran du jardin sec est vide, il n'est pas pour autant désert, quand il est 'habité' de pierres. N'oublions pas que toutes les pierres, indépendamment de leur grosseur ou de leur volume, sont toutes le siège d'un esprit, et que le jardin de 'simple' gravier est aussi 'peuplé', en ce sens, que le jardin de pierres plus grosses, dont la seule différence est le

volume. Une sensibilité japonaise peut aller très loin dans ce sens, où les objets, les choses qui 'vivent autour de nous et avec nous' peuvent devenir, par 'contamination ou contagion', le siège d'une présence vivante,- la nôtre, démultipliée par exemple, à l'instar des ishiwara, considérés non seulement comme le siège, mais encore comme l' 'incorporation' même des kamis.

Quand Mizoguchi a pris sa décision de mettre le feu au Pavillon d'Or, il vide sa cellule de toutes ses 'possessions': (MISHIMA 1998 : 310-311) « Avec l'approche de l'été, mon réduit gardait l'odeur acide de mon corps...Cela avait pénétré même les antiques et lourds piliers aux reflets sombres qui occupaient les quatre angles, même le bois des vieilles cloisons. L'odeur désagréable du jeune animal suintait par les pores du bois patiné par les ans. Piliers, cloisons s'étaient mués à demi en choses vivantes, immobiles, fleurant la chair crue. »

Cet écran est délimité, d'abord par sa quadrature elle-même: car, même si mousses et buissons, entourant pierres et groupes de pierres, forment ovales et courbes irrégulières, tout,- gravier, pierres isolées ou en groupes, mousses et buissons,- tout est toujours situé

- dans le cadre rectangulaire des limites extérieures que forment d'une part, les trois murs,- du fond, de droite et de gauche,- d'enceinte, et d'autre part le rebord de l'engaya (véranda), en légère surélévation, depuis laquelle, en son centre, se laisse observer le jardin;
- ainsi que dans le cadre rectangulaire du parterre lui-même, formé de granit bleu sombre, et soulignant, par sa visibilité contrastée, le tracé de la base et bien souvent des côtés du rectangle.

Outre la respiration subpelvienne et la fixation sur le koan, la pratique de la méditation zen porte sur le double travail consistant à vider la pensée de tout contenu conceptuel et la perception de tout contenu sensitif: que sa réalisation ne soit pas aisée et prenne un temps certain est un fait qui ne nous concerne pas ici. Mais seulement le constat que 'voir' et 'percevoir', en cette affaire, n'impliquent pas pour autant une passivité vide et amorphe, voire fatale, mais bien plus une disponibilité de l'oeil et de sa capacité perceptive, qui, devant l'écran désert du jardin, apprennent et escomptent pouvoir 'passer de la vue de rien à la vision de quelque chose d'autre': en se situant au cœur même du 'donner à voir rien', plus que du 'ne rien donner à voir'. Je veux dire que la première attitude, autant mentale que physiologique et optique, est positive pour autant qu'elle considère l'écran désert du jardin comme lieu de révélation à regarder 'autrement'. On comprend que l'autre attitude est négative, en ce sens qu'elle ne considère dans le 'donner à voir', rien d'autre que le matériau en présence, le gravier donc, parsemé de pierres parmi et autour desquelles s'éparpillent mousses et buissons: un point, c'est tout! Et dans ce dernier cas, le jardin joue aussi le rôle d'écran, mais dans le sens de paravent, de cloison, de coupe vue, et pour le coup, 'ne donne plus effectivement rien à voir', sinon précisément gravier, pierres, mousses et buissons! Ce dont il est constitué, mais qu'il n'est pas, en tant que jardin zen!

Image écran, dont les éléments fonctionnent comme les symboles du deskman du computer, laissant apparaître le dossier dont ils sont le signe, si l'on clique sur ce dernier comme il faut. Comme la mémoire accumulée du computer, le jardin,- plein de tout ce que son tracé et ce dont il est censé être la trace symbolique (éléments de la doctrine tao bouddhique, goût esthétique de la nouvelle bourgeoisie des marchands de la période Momoyama et permanence du raffinement de la vieille culture Heian de Kyoto, éducatrice des samouraï de Kamakura), le jardin donc est à disposition d'un certain regard : un regard précis qui ne s'acquiert qu'au prix du long, pénible et très incertain 'travail' de la méditation zen, ('travail' est à prendre ici au sens d'accouchement et de ses douleurs). L'école du regard n'est pas une sinécure: c'est pourquoi, l'influence de cette merveilleuse technique monochromatique de la peinture à l'encre noire des Song,- art de la discipline, de la frugalité et de l'essentiel,- a tant contribué à la réalisation plastique de ce monument érigé à l'essentiel qu'est le jardin kare sansui: non seulement pour sa teinte générale grise blanchâtre, presque crayeuse parfois, mais encore,- et nous sommes alors en plein dans la problématique de l'écran vide,- pour l'aménagement de vastes surfaces 'libres' entre les quelques

éléments peints, le 'ma' justement: l'espace libre occupé par le 'rien' : ce sont eux,- espace libre et rien,- qui donnent accès à la vision 'autre', au-delà de la vue spectacle du tableau jardin.

(L'anglais peut se prêter à un jeu de mots qui ne nous est pas possible en français: en appelant le rien 'nothing = no thing', il indique simplement qu'il n'y a plus de 'thing' à voir, sans préjuger qu'il n'y ait rien d'autre!).

La forme ronde du miroir, elle, était prédestinée,- quand le pouvoir des guerriers prit le dessus sur les paysans du riz,- à devenir le symbole de la déesse Amaterasu, dans cette aube du Shintô 'conscient' qui vit les derniers envahisseurs, à la fin de l'ère Yayoi, s'emparer du territoire et du pouvoir. Mais ce miroir n'était pas un simple objet,- nouveau produit technologique des vainqueurs,- à surface de métal plate, polie à grands frais, et dont l'éclat était plus dû au soleil qui s'y réfléchissait qu'à sa nature même : il était la déesse elle-même qui s'y était laissée incorporer emprisonner quand elle était sortie de sa caverne-refuge, aux accents des chants et des danses des kamis la priant de réapparaître! Le miroir est véritablement le symbole de la présence matérielle de la déesse kami: c'est unshintai. On se souvient qu'en envoyant son petit-fils Ninigi-no-mikoto régir le Yamato, et en lui remettant ce miroir, elle aurait prononcé ces paroles: Chaque fois que tu regarderas ce miroir, c'est comme si tu me voyais moi-même... Considère-le comme mon âme: sacrifie devant lui comme si tu sacrifiais devant ma face! (voir pour plus de développements MARTIN 1927 : 15). La pièce Nô Mitsuyama cite ces mêmes paroles dans le texte!

Le écran sansui est un miroir rectangulaire, au sens du miroir d'Ise: des présences y sont incorporées,

- celles des kami graviers et des kami pierres d'abord, qui en constituent la matérialité et qui ont été choisis, traités et placés suivant un art religieux, une liturgie cérémoniale et un rituel strict par le maître jardinier, s'inspirant du Sakuteiki par exemple;
- celles de tous ceux qui l'ont regardé ensuite, et l'ont investi d'autant de kami, en s'y projetant pendant la contemplation/méditation.

Près du sanctuaire shintô, un enclos rectangulaire, niwa, épandu de graviers blancs, shirasu, souvent adossé à une haie sacrée, himorogi et ceint d'une corde séparant le profane du sacré, shime niwa, est 'le lieu des kami', goshintai, venus visiter la terre. Cette surface territoriale s'apparente au ma, cet espace visuel où ne peut pénétrer que l'esprit, et se double de la notion de mu, mot d'origine chinoise, 'signifiant le rien' dont nous parlions, ce rien qui n'est que 'no thing', mais qui n'équivaut pas au néant. Quand j'écris 'qui signifie le rien', c'est au sens sémiologique du signifiant et du signifié, où le jardin est le signifiant, et le 'no thing' est le signifié. Cela veut dire qu'en regardant le jardin, je regarde ce qu'il donne à voir à mon esprit, et non pas à mes yeux: comme le signifiant 'mer', en cet instant où vous êtes en train de lire cette page, est le signifiant que votre ouïe intérieure transforme immédiatement en une image mentale de la mer signifiée : c'est la Méditerranée que vous voyez, par exemple, et vous pouvez même aller jusqu'à entendre l'immortel succès de Charles Trénet, 'La mer qu'on voit danser...!'

Parler du Ryoan ji (dans le complexe du Myoshin ji) comme d'un 'mu tai',- d'un jardin (d'une terrasse) du 'no thing';- c'est dire ainsi que cet espace,- en dépit des quinze pierres qui ponctuent sa surface et dont on n'en peut jamais décompter que quatorze, la quinzième demeurant toujours inaccessible au regard quelque soit le poste d'observation,- est l'exemple typique du 'lieu géométrique' qui ne retient l'esprit lié à 'no thing', à 'no where',- ici on peut le dire, à rien ni à nulle part. L'immobilité du regard alors signifie 'non fixation' (il s'impose, ici, de s'exprimer à la manière de la théologie dite négative, qui ne s'autorise à dire D/dieu que pour autant qu'elle nie tout ce qui peut précisément être dit de L/lui!). Donc regard immobile signifie regard non fixé, et cette immobilité apparente cache en fait la dynamique de la conscience. (RANDOM 1985 : 77): « Le centre de la sagesse immobile ressemble au centre de tous les centres. C'est la potentialité. C'est l'action positive-négative du yin-yang, forces enroulées qui sont comme la réalité d'une particule à la fois vectorielle et vibratoire, une même réalité...La réalité est omniprésente. Elle n'est ni dans l'esprit, ni dans le corps, ni dans l'univers. Elle est dans l'esprit-corps-univers, et ceci,

en même temps. » La révélation, ce peut être effectivement l'omniprésence contemporaine de la réalité de mon esprit, de tous les corps et de l'univers entier.

'Le donné à voir' renvoie à l'oeil et à la vision de l'esprit, non à l'organe de la vue; mais le regard de l'œil physique porté sur le 'no thing' du jardin est nécessaire pour déclencher (le double click de la souris!) le processus de la vision,- comme tout symbole ou toute métaphore est la procuration nécessaire, mais non suffisante, pour accéder à la réalité: sauf dans le cas du sacrement de la théologie catholique romaine, où le rite dûment accompli réalise ipso facto,- par le fait même: donc suffisant,- ce qu'il signifie: exactement comme le rite dûment accompli à Ise fait revenir Amaterasu dans le miroir, et exactement comme le cérémonial dûment perpétré dans le kagami no ma fait vivre dans le masque le kami que le shite doit re-présenter, en lui cédant la place, en s'identifiant totalement avec lui.

'Voir et donner à voir', 'vue et vision', 'rien'(= no thing) et 'autre chose': ce sont les divers échanges de significations, donc les différents niveaux du réel, par lesquels doit passer le regard pour accéder à la perception non sensitive de l'ultime réalité. Le couple ma/mu (l'espace vide / le rien) est le creuset de ces permutations ('L'oeuvre au noir'), de ces altérations ('Altered States'), - de ces transsubstantiations (consécration dans la messe catholique romaine). Et cette sienne fonction se double d'un pouvoir de fascination esthétique, due à sa composition intrinsèque. L'indigence qui affecte le méditant ou le simple 'amateur de jardins' (de ne disposer que de ce seul lieu géométrique d'observation, qu'est l'étroite engawa-véranda courant le long du shoïn ou hall principal sur une petite dizaine de mètres tout au plus) est la fille de celle qui tient à distance le spectateur du scroll de peinture monochrome à l'encre noire des Song: l'observateur peut rouler d'un mètre ou deux et dériver d'autant peut-être par bâbord et par tribord, mais guère plus, sur cette mer d'invisible mais prégnante fertilité. Les seuls éléments figuratifs de la peinture: la silhouette d'un pêcheur dans sa barque, le fantôme évaporé d'une montagne dans le lointain et à son pied l'esquisse suggérée d'une hutte ou d'un temple...ne font que souligner, avec toute la hardiesse d'une humilité souveraine, la dérisoire immensité du ma, pour laquelle ils ont été évoqués là et de cette façon: au milieu des 'things', c'est le 'no thing' qui compte le plus. On peut se rendre compte que

nous n'en aurons jamais fini avec le ma Song,
car c'est de sa rencontre avec le niwa Shintô et le mu Zen
que le jardin kare sansui va naître:
bien sûr sous le parrainage du raffinement non encore éteint
des genke (patriciens) d'Heian,
des buke (samourai) de Kamakura,
des marchands de Kyoto,- la première bourgeoise de l'ère Momoyama,- et
des moines du Daitoku ji.

C'est aussi la naissance d'une nouvelle perception, d'un nouveau regard, d'un nouvel œil. Mishima prête à son héros Mizoguchi une réflexion terriblement cruelle et pertinente, à propos de la focalisation d'une certaine perception des choses, par laquelle pour un individu donné,- Mizoguchi le bègue, ici,- tout peut devenir miroir de soi, tout peut être transformé en cet œil de la conscience ou de l'esprit ('l'œil' d'Ignace au Cardoner !), qui rappelle en permanence à la vision intérieure la réalité de son propre être au monde tel qu'il est: bègue! (MISHIMA 1998 : 158) : « Les gens doivent penser que sans miroir ils ne peuvent pas se voir; mais un infirme, lui, a en permanence un miroir sous le nez. Dans ce miroir, vingt-quatre heures sur vingt-quatre se reflétait ma personne. Pas question de l'oublier! Aussi pour moi, ce que les gens appellent inquiétude ou malaise n'était que de l'enfantillage. Moi, ce n'était pas cela; j'existais avec ce corps ainsi fait; et c'était aussi sûr et définitif que l'existence d'un soleil, d'une terre, de jolis oiseaux ou d'affreux crocodiles. Le monde 'était comme une pierre tombale: immobile ». Cette immobile pierre tombale, sans la connotation morbide et franchement malade, voire perverse, de la vision mishimaenne, est une image spatiale terriblement adéquate du jardin de sable et de pierres, en

dépit de tout. Je pense aux tombes qui reposent au fond des jardins du Koto in (Daitoku ji), et aux dalles verdies qui les recouvrent, entre le jardin de mousse des érables rouges, et le roji niwa (jardin de thé) emmitouflé dans sa verdure et ses buissons. Il y a toujours du définitif dans l'immobilité, mais, nous l'avons dit, cette immobilité n'est pas passivité: elle est disponibilité; quant à la qualité de 'définitif', elle renvoie plutôt à cette conscience de soi,- 'compos sui' (en pleine possession de ses moyens),- dans le sens de cette inscription lue sur la margelle de la vasque aux ablutions du Ryoan ji (Myoshin ji): Rien me suffit! C'est l'espace libéré qui suffit, le rien (no-thing),- aucune chose ne l'équivaut. Le seul Dasein, le seul fait d' 'être-là' dans l' 'entre les choses', dans l'interstice dégagé de tout encombrement, là où il y a encore de la place...- me suffit!

La troisième dimension de la pensée sans concept, de la perception sans sensation, la plongée dans l'apnée du yin et du yang de ma propre respiration: le Grand Bleu de l'espace sans étendue : le 'ma'!

Chap. 8 De la perception : "Le point de vue & le point de vie"

Théophile Gautier sertit sa formule de travail:

Oui, l'oeuvre sort plus belle
De l'onix, au travail
Rebelle

dans le cadre plus général du commandement classique:

Qui ne sut se borner, ne sut jamais écrire.

Ce chapitre pourrait se sous-titrer de la façon suivante: De la nécessité des limites. Il n'existe pas d'écran à perte de vue, pas plus qu'il n'existe de jardin sec à perte de vue. Il ne s'agit pas, ici, de perdre la vue. Si y avait perte de vue, il y aurait conséquemment et nécessairement perte de vie: au profit d'autre chose, bien sûr, comme le rêve, l'imaginaire, le fantasme d'autres aspects de la réalité humaine, certes, mais de celles qui 'ne prennent pas le corps' avec elles ! Les frontières de l'espace occupé par le jardin 'écran sans lui' sont paradoxalement les conditions de son libre et parfait fonctionnement, car le spectateur ne peut pas orienter le jardin dans une direction quelconque. Comme une palestre ou un stade, - qu'il faut parcourir selon les différentes disciplines de la compétition, avec plans aménagés pour les divers sauts, courses et lancers ou jeux, - cet espace a des mesures qui sont les siennes: un rectangle, d'abord, - et jamais un carré, trop symétrique pour l'expression zen, le rectangle l'étant déjà presque trop! - un mur au fond, et la plupart du temps, sur les côtés droit et gauche, avec ou sans 'verdure' autour, mais souvent des parterres ou des flaques de mousse; le périmètre du jardin lui-même sera toujours souligné par une simple, double et même triple margelle de granit, de graviers, de galets et/ou de pierres polies, gris bleu en général, ou bien blanchâtres. Avec accompagnement de rochers et/ou buissons, c'est selon: le principe demeurant le vide le plus complet, comme sur le premier jardin du Ryo gen an, du Tofuku ji. De même que la qualité de l'expérience sportive, côté spectateur, sera fonction de la place occupée dans les tribunes, ainsi celle de l'expérience contemplative sera fonction de ce qui sera vécu depuis la place prévue sur l'en ou engaya du sho'in (la véranda de la pièce principale, celle de l'Abbé en général): le 'vivre' dépendra du 'voir'.

En fait, la traduction de véranda, - avec sa connotation tropicale et/ou méditerranéenne, - ne rend ni la qualité ni la fonction de cette partie éminemment significative de la construction japonaise, et de celle du temple zen, en particulier. En japonais, le terme d'en souligne une idée de transaction, dans trois différents domaines:

- dans l'éthique bouddhiste, il renvoie à la loi du karma: c'est le pont de la cause à l'effet dans la chaîne des actions humaines (in-en = karma);
- dans le domaine des relations humaines, c'est le lien entre individus (en-musubi = lien d'amour);
- et en architecture (notre cas), c'est la transition de l'intérieur à l'extérieur, du bâtiment à la nature, du domaine privé au domaine public (en-gawa = 'véranda').

Dans les trois contextes, ce terme signifie l'un ou l'autre pôle du rapport, jamais la simultanéité, et indique par là, la situation existentielle de l'individu, faite d'ambivalence, d'interdépendance et de partage, entre (les) deux pôles de la vie. Sous les avant-toits protecteurs de la maison (noki-shita), en général très proéminents, l'en-gawa est le lieu choisi pour toutes les transactions: climatiques,

sociales et visuelles. Ce sont ces dernières qui nous intéressent. (Pour plus de détails, voir NITSHKE 1993 : 85 et sq.) Le type de construction ie-niwa (mot à mot: le 'jardin maison') est celui qui rend compte exact de la topographie spéciale du shoïn/-/en gawa/-/écran sansui: un lieu de vie placé sur une frontière étroite en face d'un petit jardin clos, le tout complètement à part de l'environnement extérieur: car l'en gawa est un lieu de vie, en soi. C'est un lieu de transition où paradoxalement on vit en même temps qu'on ne peut pas s'y installer! C'est le lieu géométrique même de l'impermanence: on comprend qu'il ne s'agit pas d'une terrasse provençale, au soleil, avec chaise longue et cocktail devant une piscine!

C'est, encore, un lieu 'entre': une frontière, comme le masque ou le miroir, entre un intérieur et un extérieur, un en deçà et un au-delà. (Se) regarder dans le miroir, c'est faire apparaître devant, ce qui est derrière; porter le masque, c'est regarder depuis derrière (le masque), ce qui est devant (le masque); regarder le jardin depuis l'en-gawa,

- c'est 'lire'dans le jardin devant soi (BERTHIER 1997 : passim),
- en apprendre par 'réflexion' ce que et qui on est devenu,
- et en apprendre enfin sur ses 'arrières', sur son passé !

C'est la connaissance révélée par la beauté,- révélation où connaissance et beauté se conditionnent dans une dialectique que développe Kashiwagi, l'ami-traître de Mizoguchi, le héros de Mishima: (MISHIMA 1998 : 316-318) « Ce qui change le monde c'est la connaissance...Rien d'autre, rien ne peut transformer le monde. La connaissance seule peut le changer, tout en le laissant tel qu'il est, inchangé. Vu sous cet angle, le monde est éternellement immuable, mais aussi en perpétuel changement...ça ne nous sert pas à grand chose. N'empêche que pour rendre la vie supportable, l'humanité dispose d'une arme qui est la connaissance. Les bêtes n'ont pas besoin de ça. Parce que pour elles, cela ne signifie rien: rendre la vie supportable. Mais l'homme, lui, connaît et se fait une arme de la difficulté même de supporter l'existence, sans que pour autant cette difficulté s'en trouve le moins du monde adoucie. Voilà tout...A part cela, il n'y a que la folie ou la mort...les choses belles ...n'aspirent qu'au sommeil sous la garde de la connaissance...La beauté est chose qui doit rester endormie sous la protection de la connaissance,...il n'y a pas de connaissance individuelle, de connaissance particulière à celui-ci ou à celui-là. Non! La connaissance est pour les hommes un océan, une vaste lande, et l'ordinaire condition de l'existence...Cette beauté n'est que le fantôme de ce 'reliquat', de ce 'surplus' qui demeure de l'âme humaine, une fois faite la part, - dévorante - de la connaissance...On peut aller jusqu'à dire qu'une telle chose n'existe, en fait, pas. Mais ce qui donne tant de force à l'illusion, ce qui lui confère un tel caractère de réalité, c'est précisément la connaissance. Du point de vue de la connaissance, jamais la beauté n'est consolation...Cependant du mariage de la connaissance et de cette beauté qui n'est pas une consolation, quelque chose naît: quelque chose d'éphémère, de pareil à une bulle, à quoi l'on ne peut absolument rien. Oui, quelque chose naît, et c'est ce que les gens appellent l'art ».

Mishima/Kashiwagi brosse en quatre paradoxes, dans un glissement imperceptible de la logique bouddhiste de l'impermanence des choses et de l'illusion des sens, une phénoménologie de l'esthétique, partie intégrante de la problématique de l' écran sansui, comme instrument du zen, en tant que méditation, philosophie et art. Il faut y ajouter - incontournable chez Mishima - un arrière-goût de morbidité existentielle que le Zen n'apporte pas nécessairement, ou alors, dans une acceptation cynique des choses telles qu'elles sont,- à la façon de Rikkyu (1522-1591), qui, Abbé du Hombo, Daitoku ji, établit les règles encore suivies du Chanoyu (célébration du thé), et décida d'accomplir le seppuku (suicide), comme Socrate, après une dernière 'prise commune de thé' avec ses amis: il s'appelait lui-même le 'Nuage Fou':

- | |
|---|
| 1. Paradoxe 1: La connaissance seule peut transformer le monde, mais en le laissant tel qu'il est: éternellement immuable et changeant. |
| 2. Paradoxe 2: Pourtant, la connaissance est bien la seule arme que possède l'homme pour rendre la vie supportable: connaissance-arme qui n'est en fait que la difficulté de l'existence et qui demeure totalement inefficace en face d'elle. |

3. Paradoxe 3: Quant à la beauté des choses, elle se doit de rester endormie sous la garde de la connaissance, qui ne peut pas être individuelle: la connaissance est un océan, et la beauté n'est que ce qui reste quand cet océan a tout englouti. On peut même dire que ce reste n'existe pas en fait: c'est la connaissance encore, qui donne corps à cette illusion de la beauté qui ne peut jamais être une consolation.
4. Paradoxe 4: Mais du mariage de la connaissance et de la beauté, naît cependant quelque chose à quoi l'on ne peut rien: l'art!

En transposant la dernière proposition paradoxale en fonction des équivalences qui précèdent, cela donne: Mais du mariage de l'impuissance et de l'illusion naît cette chimère qu'est l'art! On ne peut oublier que l'art zen se veut 'art du non art'. Or, effectivement: qu'est-ce que ce 'jardin' qui n'en est pas un, tout en en étant un, et qui se nomme du vocable de 'montagne et d'eau' (san + sui), tout en étant en fait plat et sec (écran)! Ce qui 'sauve' la situation, pourrait-on dire, c'est ce 'mais', cet 'inévitabile', ce 'malgré soi', cette échappée à toute prise, cette liberté jaillissante de la vie: l'art, entendons bien, cette activité de l'homme de (re)produire (de) la beauté, même si elle n'est qu'illusion éphémère et reliquat dérisoire des orgies de la connaissance!

C'est le point de vue,- le mirador,- de l'en gawa, qui donne ce point de vie: le vrai visage: tathata = ainsi-té et bodhi = le Bouddha en soi.

Avant un rapport d'expérience, il est indiqué d'explicitier le 'lieu d'où l'on parle', de procéder à un rapide 'curriculum vitae', qui puisse vous 'situer' et situer ce que vous allez dire: car tout prendra un sens,- et ce sens-là,- suivant ce et ceux qui vous a/ont amené jusque-là. De même que ce n'est jamais un être neutre qui vient s'installer sur l'en gawa, de même l'en gawa n'est jamais lui-même non plus un poste d'observation neutre, non seulement à cause de son arrière,- le type de shoïn et d'arrangement intérieur du shoïn,- et de son devant,- le type d' écran sansui, sans compter l'heure, l'éclairage et la saison; mais encore à cause de toutes les présences accumulées en cet endroit, depuis qu'il est utilisé et qu'il fonctionne ainsi: depuis 1499 pour le Ryoan ji, par exemple, pour parler du plus célèbre! Comme le Mont St Michel, la Sainte Victoire ou Vézelay, le Ryoan ji est chargé d'une patine humaine qui a empreint chaque pierre, chaque grain de gravier et chaque brin de mousse ou de buisson. S'asseoir sur l'en gawa, c'est entrer en compagnie de ceux qui m'y précèdent, muets dans le silence minéral, mais éloquents dans l'immuabilité de leur présence et irradiation spirituelles. Les yeux mi-clos que je pose sur le jardin, reflètent le regard filtré de mille et mille autres paires d'yeux, dont les destinées se croisent avec la mienne aujourd'hui. L'en gawa est un 'meeting point' et un 'melting pot', dans le brassage de l'impermanence et de la vanité du monde.

Avec sa chute inévitablement morbide, - est-ce Mishima tel qu'en lui-même, ou bien le Japonais en lui, qui débouche aussi nécessairement sur l'horreur!?- voici un processus possible d'un type de ces rencontres dans le jardin des destinées: (MISHIMA 1998 : 235) « Tout se passait comme si mon expérience personnelle fit jouer de secrètes connivences. Comme en un couloir de glaces où chaque objet répété se répète indéfiniment, les choses vues dans le passé se réfléchissaient dans les choses nouvellement rencontrées, et j'avais le sentiment d'être conduit à mon insu, d'image en image, jusque dans les lointaines profondeurs du couloir, dans une insondable retraite. Ce n'est pas une collision soudaine qui nous met en contact avec notre destin. Quant un homme est marqué pour l'échafaud, se forme en lui à chaque instant,- d'un poteau électrique, d'un passage à niveau rencontrés tous les jours sur sa route,- l'image du lieu de son supplice, et cette image lui devient familière ». Cela peut en effet devenir une expérience formidable: mais quelle expérience de soi n'est pas redoutable? Car la voix, alors, vient de partout, comme dans l'expérience du masque nô: (PARKES, in HUME 1995 : 95) « Le masque nô lui-même, plus petit que le visage, provoque la délocalisation du son de la voix de l'acteur, de telle façon qu'elle semble venir 'étrangement' de tout autour plus que du personnage. Ces masques sont dessinés de façon à n'offrir qu'une expression neutre et intermédiaire, si bien que les légers mouvements de tête de l'acteur, combinés avec les mouvements corporels appropriés, sont capables de produire l'illusion

d'une remarquable variété d'expressions faciales. La synergie de tous ces traits confère au visage masqué de l'acteur une apparence étrangement non humaine et même su(p)r(a)-humaine, selon un effet similaire aux effets généraux des acteurs masqués de la tragédie grecque ». Si les voix bruissent ainsi, - la voix intérieure, comme les voix venant d'ailleurs: voix du silence, toutes ensemble - c'est que le temple, en fait, c'est l'homme lui-même, et les présences dans le jardin ne seront l'écho trace des voix, que pour autant que le jardin lui-même est le reflet des vies qui se sont 'postées', un jour, sur l'en gawa,- comme les oiseaux, et les coqs en particulier, se posent sur les tori I des sanctuaires shintô.

(MOSHER 1992 : 113 et sq.) : « Tout en accueillant le cœur chinois de la secte zen, les Japonais le transformèrent à leur convenance en des domaines concentriques...C'est l'homme qui est le temple: placer ce temple en soi-même, voilà quel était le but de l'apprentissage. Les bâtiments qu'il habite sont un temple parce qu'il y vit et qu'il les utilise, mais au-delà de ce qu'ils sont, ils sont un peu plus que son domicile. Sans l'homme, ils seraient presque profanes. C'est pourquoi les petits temples zen ont un style 'japonais' et ne trahissent pas du tout de quelle secte ils sont : leur apparence matérielle importe peu. Certains ne sont que des maisons ou villas, princières ou particulières, qui ont été agglomérées aux terrains d'un monastère et transformées en temples...La première condition d'un petit temple zen est que son aspect et son environnement induisent à la méditation et à la réflexion. Un tel temple est en conséquence supposé posséder de beaux jardins, des dépendances d'ornementation, des pièces dépouillées, mais au-delà de ces caractéristiques d'ordre général, il demeure difficile de définir sa disposition ». On comprend, même si c'est dans son (espèce de) délire, que Mizoguchi ne sache plus à un moment donné, qui, de lui ou du Pavillon d'Or, 'possède' l'autre,- à la fois aux sens de la possession 'diabolique' et sexuelle. Quand il finira par y mettre le feu, ce sera moins pour détruire le Pavillon en tant que temple, que pour éliminer l'être diaboliquement beau et finalement 'maléfique' qui a pris possession de lui, malgré lui. Souvenons-nous des dernières lignes, devant les flammes d'or qui transfigurent et la nuit en clarté et le pyromane en homme enfin libéré: (MISHIMA 1998 : 376) « Je me mis à fumer. Je me sentais l'âme d'un homme qui, sa tâche terminée, tire une bouffée. Je voulais vivre ».

C'est pourquoi, si les significations de ces jardins sont vastes et profondes, elles sont aussi souvent, et même la plupart du temps, obscures, très obscures! (MOSHER 1992 : 113 et sq.) : « Comme le koan zen, ces jardins cachent leur message à l'esprit non réceptif, auquel ils apparaissent comme rien de plus qu'un effet du hasard. Par la contemplation et avec de la patience, l'observateur comprend que ces roches sont lourdement chargées de sens. En se familiarisant avec le jardin, il se laisse entraîner de plus en plus profondément dans le tissu serré de ses signifiants, qui peuvent se limiter à des choses aussi simples que des dessins de couleurs, d'étranges idées de mouvements ou la tension des natures mortes. Souvent ces concepts sont inexprimables, et l'observateur se rend compte qu'à partir d'approches élémentaires et disciplinées, il est parvenu à une conception intraduisible dans des mots...il comprend alors parfaitement pourquoi ces jardins ont fleuri sous l'égide du zen ».

Le hasard est bien la réponse, quand on n'a plus aucune réponse: ou bien Dieu! Mais n'est-ce pas pour avoir fait l'économie de l'ascèse et de la durée, qu'aucune voix ni aucune mémoire sans origine consciente ne se laissent percevoir? Le Petit Prince aussi voulait aller trop vite: il y faut le temps sans comput, l'épaisseur même de la durée! Les monastères et les temples zen, avec leurs jardins, ne prétendent pas représenter la sagesse inhérente à la secte, mais ils montrent bien, comment la secte en question entend atteindre la liberté et l'infini: par la discipline et la maîtrise intérieures. Ce mode de vie où se contrastent en permanence interdiction et liberté, discipline et initiative,- caractéristique du ch'an en général,- s'étend justement à ce domaine spécifiquement associé au zen japonais: le jardin de pierres écran sansui. Nous l'avons déjà signalé, les matrices idéologiques du Zen et de le kare sansui sont sinon multiples, du moins variées, et elles sont toutes liées au Taoïsme et au Bouddhisme : (BERQUE 1986)

- « la notion même de jardin et de parc, comme objet esthétique (teien), qui accouple les idéogrammes qui signifient 'cour, place' et 'champ, verger, potager'; ou 'montagne construite' (tsuki yama = pierre levée), ou 'étang, source'(chisen);
- l'idéologie de l'immortalité (shinsen shisô), qui vient des Six Dynasties Han: associée au culte mythique des Iles des Immortels des Mers de l'Est: buttes (montagnes), mares (mers), rochers (îles), avec les thèmes de la Tortue et de la Grue, rendues par des pierres suggestives;
- les diverses conceptions bouddhiques du Paradis de la Terre Pure, Jodô: le Pavillon d'Or, reproduisant le paradis d'Amida, ou encore le Byôdô-in, à Uji;
- le thème du Shumisen (Sumeru en sanskrit): la Montagne Centre du Monde : Zhung San, soutenu par un dragon; compositions d'eau et de pierres (Kinkaku ji) ou pierres seulement (Ryôgintei, du Daitokuji de Kyoto); enfin
- le thème bouddhique de l'Autre Rive, Higan, représentant le monde de l'Illumination (Byôdô in et Ryôan ji : Uji et Kyoto) ».

Il est sûr que personne, à part quelque 'fou', na été et ne sera en mesure de 'voir' en même temps et de suite, l'ensemble des allusions et des associations qu'un tel jardin, dans son élémentarité comme dans son élaboration, peut offrir implicitement. Comme s'il s'agissait bien de cela! Si le point de vue devait être aussi documenté que l'ensemble des sutras, le jardin ne serait plus alors qu'un sutra de plus, et le point de vie se diluerait encore dans l'encyclopédisme stérile d'une connaissance qui n'enfanterait qu'une connaissance de plus! Mais il n'est pas non plus indifférent de savoir une fois pour toutes que ces dispositions jardinières ne sont en rien le produit du hasard ou du caprice, mais celui d'une volonté et d'un art délibérés, en intervenant peut-être artificiellement dans la nature, de créer un paysage qui, par la distance même qu'il entretient justement avec la nature, humanise l'inaccessible quête du 'connais-toi toi-même, γνωθι σεαυτον'. Pourtant il demeure vrai que sous l'avalanche des symboles et de leurs interprétations, la disponibilité du cœur est en danger de se laisser embarrasser par l'activité du cerveau, avide de savoir(s). D'où la nécessité qui s'imposa, entre les périodes Azuchi et Momoyama, de développer cette alternative plus radicale de jardin où le cœur se déploie sans entrave intellectuelle, même si cette simplicité demeure hautement sophistiquée, sur plusieurs niveaux. Mais précisément, le degré de ces niveaux d'approche, - ces points de vue,- sera directement proportionnel aux capacités d'approche des spectateurs,- aux points de vie! La simplicité, très sophistiquée, de la peinture monochromatique Song à l'encre noire, d'ailleurs, n'est d'approche aisée que pour autant qu'elle n'assène rien d'indigeste ni de copieux: mais, comme dit à peu près SANSOM quelque part, ici la frugalité ne préjuge pas du bon goût, et la parcimonieuse figurabilité du rouleau peint n'a de corollaire que la virulence retenue de son expressivité. De même l'océan désert et mesuré du Ryo gen an (Tokofu ji), ou bien les deux îles montagnes de la 'mer' du Daisen in (Daitoku ji: pas le complexe jardin paysage de derrière, mais l'autre, celui de devant!), n'ont peut-être à offrir aux yeux que les évocations sablonneuses des espaces vides où se déploie la quête de notre vrai visage: mais alors, de quels champs de manœuvres ils autorisent au regard l'accès, de quels horizons de potentialités ils sont prodiges, de quel jeu ils régaleront notre expérience! Ici, sévérité ignore sécheresse, et modestie ne connaît point de pingrerie: dans le 'Rien me suffit', déchiffré sur une margelle du Ryôan ji (Myoshin ji) pullule la réalité nue de tous les possibles.

La vue et la vie nous invitent, ici, à nous pencher sur ce que nous pouvons, siècle après siècle, comprendre par culture. Nous nous trouvons, comme ailleurs à d'autres moments, à un tournant du mode de vivre japonais, parce que naît à cette époque,- entre Song chinois et Momoyama nippon, pour aller vite,- un tout nouveau mode de voir.

(A la même époque, le passage de l'œil européen du figuratif en deux dimensions à la vision perspective à trois dimensions- la profondeur en plus,- fait basculer l'Occident entier du Moyen Age dans la Renaissance: toute la vie change, parce que l'œil ne voit plus de la même façon le monde, les choses, les hommes: et Dieu! La perspective enfanta ainsi la relativité, qui à son tour enfantera le relativisme, avec le doute, l'agnosticisme, puis les libertins, ancêtres des libres penseurs. Les Temps Modernes ne sont pas loin).

Plus loin : (HUNT 1996 : 26, 33) « La nature, quand elle s'intègre à l'art est élevée au rang de créatrice qui devient l'égale de l'art, et l'union des deux engendre une troisième nature (terza natura), que je ne sais comment nommer (Jacopo Bonfadio, *Le lettere*, Aulo Greco de., Rome, Bonacci, 1978 : 96) « ...Bien que leurs frontières puissent être ambiguës ou vagues, c'est un trait essentiel des jardins que d'être distincts d'autres types de territoires (sens étymologique). Cependant, le mur, la palissade ou le fossé, par le truchement duquel le jardin est constitué, ne dissocient pas cette troisième nature des deux autres, elles sont reliées par cette vertu première de l'art qui est d'imiter, de représenter sous forme 'jardinisée' les zones de la première et de la seconde natures ». Cette terza natura,- troisième nature,- enfantée par l'art, et la nature quand elle devient art à son tour, c'est précisément cette 'nouvelle nature' des choses qu'un regard soudain neuf, re-nové, naïf, nouveau...découvre et re-bâtit, de façon que le monde apparait effectivement comme un 'Nouveau Monde': c'est ainsi que Giordano Bruno, Copernic et Galilée peuvent être considérés comme des créateurs de cette troisième nature, par la révolution mentale qu'entraînent leurs calculs, leurs considérations puis leurs trouvailles qui déplacent le centre vers la périphérie et la périphérie au centre. HUNT est tout simplement génial d'assimiler les jardins à cette troisième nature, tout en soulignant ce qui ne la dissocie pas des deux autres,- rappelons les : l'art, et la nature quand elle s'intègre à l'art. Ainsi la culture,- notre interrogation de départ,- (BERQUE 198 : 129) « c'est ce qui donne une certaine cohérence et une certaine orientation à l'essentiel complexe des dimensions de la vie sociale; et cela en fonction de cette vie sociale elle-même, comme distincte de la vie biologique. Plus sobrement dit: la culture est ce qui, par et pour l'homme, donne un sens au monde, - l'homme étant ici, bien entendu, considéré dans le cadre qui lui est naturel : la société. Gardons ici au mot 'sens' toute son ambivalence: c'est à la fois une tendance objective (l'homme aménage le monde) et une signification subjective (l'homme interprète le monde)...Tout sens est une tension; et ainsi tout sens infère un passage du même à l'autre, un parcours de l'ici à l'ailleurs, un trajet réversible de la signification à l'existence »

Le kare sansui, en radicalisant le vide comme scène d'expression à la fois minimaliste et holistique, offre, dans la transition Azuchi-Momoyama, une nouvelle cohérence à l'espace 'jardin' en tant que lieu nouveau de la vie spirituelle par la nouvelle vue qu'il en déploie:

par l'aménagement de ce territoire déjà significatif socialement qu'est tout jardin,
c'est le monde entier qui se trouve ré interprété dans ce jardin qu'est le kare sansui:
car ce jardin
est bien un jardin, mais tout autre;
il est bien d'ici-bas, mais il transporte ailleurs;
moins il est pourvu de signifiants, plus il se transforme en signifiant total.
Son vide est à lui seul toute une/la culture.

Et s'il est vrai que la vertu spécifique de cette troisième nature (terza natura) qu'est l'art, est d'imiter et de 'jardiner' les deux premières natures, alors le système du mitate qui joue la carte extrême dans le kare sansui, sera le truchement par lequel le plagiat stérile se transformera en un engendrement original pour une descendance multiple. (BERQUE 1995 : 93) : « Le système du mitate ne renvoie pas à une similitude morphologique, mais à une parenté symbolique: autrement dit, à l'intertextualité qui empreint et motive, allusivement, les divers champs de la représentation du paysage à travers toute l'Asie Orientale. Dans ce système, les motifs paysagers passent d'un champ de représentation à un autre, par exemple d'un rouleau de peinture à un poème, de ce poème à un paravent, de celui-ci à un jardin, puis de là, derechef, dans un paysage grandeur nature, etc...C'est dans ce passage, dans cette anamorphose elle-même que réside l'esthétique du mitate, non pas dans la transposition d'une même forme...Il s'agit donc d'un processus métaphorique où se transmet le sens du paysage, plutôt que son apparence extérieure...Dans la raison paysagère de cette partie du monde, ce qui compte au fond, c'est moins la forme apparente de l'environnement que ce qui la motive, la dynamise, et qui peut ainsi en infuser le sens dans tous les domaines de la représentation, quelle qu'en soit la forme objective ». N'oublions jamais que le vieux Yamato était l'aboutissement dernier de la Route de la Soie: le Shoso in de Nara en

recèle des milliers et des milliers de preuves, - exposées chaque année, très chichement quant à leur quantité, très excessivement quant au 'péage'!- et que la tradition paysagère et jardinière; comme le reste, parvenue jusqu'au Pacifique, n'avait rien perdu de ses étapes depuis la Méditerranée. L'anamorphose dont parle BERQUE, s'est ici réduite à sa plus simple expression: le degré zéro de la raison jardinière! Un cran plus bas et c'est le terrain vague! La métaphore elle-même s'est vidée de toute procuration: il n'y a plus que le sens aride de l'essence paysagère et jardinière: l'apparence extérieure ramenée à l'élémentaire.

En matière de parenté 'mitate-enne', le kare sansui est un enfant

- né dans sa patrie,
- de parents venus d'ailleurs s'y installer,
- et grandi dans un environnement polyculturel: ce jardin est
- le fils chinois des Song et de Lao Tse,
- élevé à la nipponne par le Zen et
- éduqué chez les marchands de Momoyama frottés de culture patricienne Heian et de fréquentation samouraï Kamakura!
- Du rouleau au paysage,
- de la peinture noir et blanc au gravier grisâtre,
- du mu au ma!

Le Ryoan ji, du Myoshin ji, serait baptisé le mutei, le jardin du rien,- et non pas du néant. Nous en connaissons le principe qui régit les arrangements de pierres et qui (BERTHIER 1997 :25-29) « consiste à disposer des éléments satellites, non loin d'une ou de plusieurs pierres centrales, puis à introduire un troisième groupe de pierres dites 'invitées'....Et cet espace encadré par des murs est une espèce de peinture tridimensionnelle,...excluant toute forme figurative,...une large place étant consentie au vide...Dans cet espace oblong,- comme le champ des rouleaux enluminés qui fleurirent du 12^e au 14^e siècles, la lecture doit être entamée à partir de la droite, puisque l'écriture sino-japonaise se déroule 'de dextre à senestre'. Le jardin du Ryoan ji est d'abord une œuvre d'art: et nul ne saurait expliquer sa beauté, ni l'attrait qu'il exerce, alors qu'il n'a rien d'attrayant à priori. Peut-être est-il préférable de ne pas connaître l'intention de son auteur ni le thème qu'il a traité. C'est justement parce que la signification de ce jardin reste floue qu'il est si riche de sens: c'est parce qu'il est enveloppé de mystère qu'il offre à chacun une large marge de rêve ».

Je me suis permis de transformer la finale de cette citation de BERTHIER, en la disposant à la manière d'un poème libre, et en en sélectionnant par les italiques ce qui me semble le mieux condenser ce que j'ai essayé, bien mal, de dire dans les pages qui précèdent:

Je ne suis que
blocs de pierre sur grains de sable.
Je ne suis que
pesanteur et silence,
inertie et densité.
Nul ne saura jamais mon secret,
ni même si j'en détiens un.
Seul peut me pénétrer
le cri strident de la cigale qui vrille le coeur de l'été.
Contente-toi de goûter
la beauté brute de ma chair opaque:
regarde-moi sans mot et ne demande rien;
Tais-toi
et tente,
à travers mon corps hermétique,
de te trouver toi-même.

Chap. 9

De l'objet : "Entre spectacle et vision"

Victor Hugo,- qui parle souvent depuis 'la bouche d'ombre' et aime à se considérer comme le vaticinateur du dix-neuvième siècle qu'il a presque entièrement parcouru, de Besançon à Guernesey,- Victor Hugo est un homme des frontières du réel, et comme André Malraux, il entend les voix du silence et voit au-delà de la nuit. Le premier dit de l'épopée qu'elle est de l'histoire écoutée aux portes de la légende, et l'autre affirme, en connaisseur, que l'homme ne vainc ce qui l'écrase que par ce qui le dépasse, ou parce qu'il le dépasse,- on ne saura jamais! Les visionnaires de 'La Légende des Siècles' et du 'Musée Imaginaire' n'ont jamais fui pour autant les réalités de la politique ni de la guerre. S'ils montaient souvent au balcon du monde, pour assister au spectacle de ses ruines et injustices, et en ramener 'Les Misérables' ou 'L'Espoir', ils voyaient plus loin que le monde, plus loin que leurs contemporains, plus loin qu'eux-mêmes, bien au-delà des 'Quatre Vents de l'Esprit' et des 'Anti-Mémoires'! C'était des géants de l'œil: ils savaient regarder et voir, leur vue des choses ne demeurerait jamais un seul spectacle, mais grandissait immédiatement en vision, dans laquelle ils devenaient eux-mêmes agents, sujets, acteurs, dans les vicissitudes comme dans leur dépassement, de la Commune de Paris à la Guerre d'Espagne.

Pour cela, il faut certainement se tenir aux avant-postes, sentinelles annonciatrices d'une aube incertaine toujours recommencée. Aux avant-postes, aux frontières, aux passages, aux cols: là où on est à la fois d'un côté et de l'autre, en même temps; là où parfois on ne sait plus très bien si l'on est encore de ce côté-ci ou bien déjà de ce côté-là; là où, sans se confondre, en deçà et au-delà coïncident et se recouvrent un peu, comme une marge ou un ourlet. Les 'expériences proches de la mort' (NDE: near death experiences) rapportent ces réalités d'aller-retour à propos d' 'endroits', où l'on ne peut communément aller sans renoncer à en revenir! Sans perte de conscience, sans hallucination, sans schizophrénie! Une sorte d'expérience médiumnique, sans possession ni transe.

Laissons le kagami/miroir à Ise, puisque personne,- pas même un prêtre shintô,- ne l'a vu, pris dans ses mains pour s'y contempler le visage dans son reflet. Mais le masque/omote/kamen! Prenons le masque nô: voilà un 'instrument' de double vue, de spectacle et de vision. Bien sûr, - j'ai vérifié auprès d'acteurs,- les quelque trente minutes que le shite/protagoniste passe, dans le kagami no ma/loge au miroir avant la représentation, à 'regarder' le masque qu'il a choisi en fonction du 'degré de la pièce',- entendez en fonction de l'intensité dramatique du rôle et de sa capacité hic et nunc à assumer cette intensité,- cette demi-heure, je ne la considère pas comme le temps d'incubation réglementaire d'un quelconque charme magique, ni le passage à l'acte de poser le masque sur son visage, comme le rite d'un enchantement féérique. S'il y a de l'exotisme, c'est d'une part que cela se passe effectivement comme ça, d'autre part que l'ambiance générale de ce qu'est une représentation de nô relève plus de la cérémonie sacrée que du simple théâtre récréatif.

Mais ce qui se passe est réel: le shite véritablement se défait de lui-même,- autant qu'il lui est possible, je présume,- et laisse sa place, devenue vacante en vérité, au personnage à qui il prête littéralement son corps, sa voix, ses gestes et sa silhouette. Il se déroule un jeu de 'confinements'; (jeu au sens d'espace libre entre deux limites, et confinements au sens de démarcations entre territoires contigus). Un espace libre est dégagé, dont les lignes de démarcation ont glissé plus ou moins d'un côté et/ou de l'autre, en fonction de ce que celui qui déplace les bornes en revenant du royaume des morts, est prêt à permettre à l'Autre d'envahir. Ici, l'Autre est un kami/divinité ou un

esprit en place: l'acteur s'engage dans un processus de désappropriation de sa propre personne au profit (!) de ce kami/esprit. C'est à ce 'moment' du passage que tout ce qui se voit est transfiguré: rien ne va plus, faites vos jeux! C'est bien en tant qu'acteur Untel que le shite 'se prête' à cet échange: qu'il 'se prête', justement, ai-je volontairement écrit,- et le masque lui permet de façon matérielle de jouer le jeu du passage, de la frontière, du transit. Le shite,- et lui seul,- se situe alors 'entre' les deux mondes, les deux territoires, les deux berges de l'en deçà et de l'au-delà: Styx, Nil ou Isuzu, il se trouve dans la barque, et nous permet de traverser avec lui de ce monde à l'autre. S'il ne 'voit' pas l'autre berge, s'il 'n'est pas' le kami qu'il incarne, s'il n'a pas su percer le mur des apparences,- s'il ne s'est pas 'transporté', dira Zeami, jusque derrière les spectateurs, pour se 'voir' aussi, à la fois en tant que 'vu' et en tant que spectateur,- son jeu d'acteur n'atteindra pas le hana no kagami/le miroir de la fleur!

Il ne s'agit plus désormais de voir seulement! Il s'agit d'aller au-delà de la vue, au-delà du spectacle, au-delà de la représentation. On se doit d'arriver au temps zéro où tout bascule: alors le 'shite' n'est plus 'responsable' de ce qui se passe sur la scène, et pourtant, Dieu sait s'il est là, conscient et agissant: accompagnant ce que le personnage en lui accomplit par lui, consentant et collaborant, mais sans l'initiative que lui conférait son 'identité' précédente. Le shite (se) voit agir dans un autre/monde/autre: il est/doit se situer derrière tout et tous, et par le moyen du masque, donner de l'être au kami, sans cesser jamais d'être lui-même. Paradoxe du comédien, dira Diderot! Mais il y a ici plus qu'un comédien, le Nô n'est pas une comédie, ni une tragédie d'ailleurs: il relèverait plutôt du drame religieux et trouverait des échos du côté des Suppliantes d'Eschyle ou du Messie de Haendel, et même chez le Wagner des Nibelungen!

Nous savons qu'il existe des nô sans masque, quand le shite incarne un personnage dit humain, de l'en deçà donc. Mais c'est précisément l'exception qui confirme la règle. Zeami déjà précise qu'alors son visage doit devenir comme un masque, un masque de chair totalement maîtrisé/e. Le shite n'a alors même plus la frontière à traverser: il est le masque, il est la frontière. Cas particulier, mais combien révélateur de la performance de l'acteur qui doit, sans instrument,- j'allais écrire sans filet,- être et ne pas être lui-même, au profit du personnage qui aura comme masque/figure sa propre figure devenue masque pour les besoins de la situation unique. Avec le masque, le shite doit être deux en demeurant un; sans masque, il doit toujours être deux, mais là, il est 'tout seul'!... Une chose remarquable: j'ai pu assister à plusieurs nô pendant mes séjours, tant à Tokyo qu'à Kyoto, en 1997 et 1998. J'ai le sentiment très fort, que les nô sans masque matériel,- donc quand le shite doit jouer de son visage comme d'un masque, et qu'il exerce donc paradoxalement le double contrôle: de son visage à la fois comme visage et comme masque,- en imposent à l'assistance d'une manière beaucoup plus intense: l'atmosphère en devient 'naturellement sacrée ou religieuse', sans ce recours au masque qui reste malgré tout un artifice, tout chargé de symbolique et de d'enchantement qu'il puisse être. J'ai remarqué un silence, un recueillement, une attention et une tension d'une autre épaisseur! Bien sûr, l'artiste ! Mais, en plus, la nudité totale: rien, qu'un visage non grîmé, dont les traits immobiles mais non figés, inchangés mais non statiques, immuables mais non inexpressifs...jouent le rôle analogue des lignes,- droites ou courbes, légères ou profondes,- que le râteau zen a tracées dans le jardin sec, et soulignent, par le vide qu'elles 'figurent', une réalité 'autre' qu'elles suggèrent et re-présentent déjà en espérance.

Ainsi la beauté à atteindre et à montrer n'est-elle déjà plus celle de la seule apparence, mais celle de l'esprit, une beauté intérieure qui se manifeste à l'extérieur. Ce qui vaut pour le shite avec ou sans masque, vaut pour le jardin: l'accent y est mis sur la beauté intérieure, comme pour l'opposer à la beauté de l'apparence extérieure,- celle du Sanpo in (Daigo ji), ou du Taizo in (Myoshin ji), en automne, par exemple!- puisque toute la démarche dans le jardin sec se situe au niveau de l'esprit d'intériorité. Le yûgen n'est pas l'apanage du seul Nô: étymologiquement, yû signifie profond, sombre et/ou imperceptible, et gen décrit originellement la couleur sombre et/ou profonde et tranquille de l'univers: la vérité profonde et mystérieuse de l'univers, la beauté, et ici la beauté cosmique élémentaire, comme couleur de la vérité, d'une certaine façon. Il se mêle aussi

une zest de connotation pessimiste, en relation avec le tragique de la condition humaine. Beauté, vérité: le yûgen exprime aussi la tristesse universelle. Zeami écrit: élégance, calme, profondeur mêlés du sentiment du changement et de l'impermanence.

Le spectacle du jardin est 'monocorde', 'rudimentaire', 'linéaire', 'sévère', 'économe', 'monochrome', 'clos'. Tous ces adjectifs sont entre guillemets, car ils doivent être compris dans leur sens premier, sans aucune sorte d'appréciation qualitative positive ou négative. Ils signifient d'abord directement ce qu'ils décrivent: ils sont purement descriptifs. Ainsi,- pour traduire,- le jardin 'kare sansui' est répétitif, élémentaire, continu, dépouillé, nécessaire, terne, fermé. On pourrait en ajouter encore, mais cela irait toujours dans le même sens: économie en tout, sauf...Mais nous allons y venir bientôt! Soulignons d'abord que ce spectacle du jardin sec n'est pas une superproduction rococo; c'est surtout une production, entre autres:

- du renoncement à l'effet facile,
- de la simplicité relative des moyens,
- de la retenue expressive foisonnante,
- de la suggestion esthétique parfois sophistiquée,
- du nécessaire 'à tout prix' et
- de l'immédiateté du matériau, naturel mais sélectionné.

Et pourtant ce spectacle n'en demeure pas moins fascinant, comme peuvent l'être les traits d'épure de Matisse à la fin de sa vie, après la Chapelle des Dominicaines de Vence; ou bien ceux de Sengai (1750-1837) du Musée Hidemitsu de Tokyo. Que de groupes ai-je vu entrer au Ryoan ji (du Mysohin ji): en troupeaux, bruyants et écervelés; puis au bout de quelques instants, les voici assis sur l'en gawa, sans parole, l'œil fixé sur l'immuable rectangle, invariablement ratissé de légers sillons et chichement parsemé de maigres touffes autour de ses quinze gros cailloux, dont on s'amuse d'abord un instant à essayer vainement de les englober tous d'un seul coup d'œil! Et puis rapidement on cesse, et la bête en soi fait soudainement place à l'ange qui s'émerveille en silence immobile devant l'impossible et terrifiante simplicité des choses. La même chose au Daisen in (Daitoku ji), ou au Fumon in (Tofuku ji).

Car la fascination, - ou du moins cette capacité souveraine d'absorption du regard -, vient à n'en pas douter du vide paradoxal que le jardin offre à l'endémique fringale d'images de l'homme statistiquement normal. Le jardin procède à une cure de désintoxication radicale et absolue: il ne procède pas par paliers, progressivement et en douceur, mais d'un coup, d'un seul et sans précaution. Vous venez de traverser avec émerveillement une profonde allée ou une épaisse forêt d'érables rouges, de longer nonchalamment une pièce d'eau verte peuplée d'îles chatoyantes, d'arpenter pieds nus des bâtiments aux tatamis impeccables et aux fusuma à la Kano ou à la Sesshu, d'or, de vert et de noir encore plus lumineux que les autres,...et soudain, au détour du shoïn principal, vous voilà nez à nez avec la nudité superbe d'une parcelle de désert, merveilleusement entretenu certes, mais dont la rigueur apparaît encore plus stricte après le parcours qui aboutit jusqu'à elle.

La surprise, et la surprise totale, d'abord!
Puis intrigué, la curiosité,
suivie immédiatement par l'étonnement,
plus loin la considération,
et, si le cœur est disposé, l' 'attardement': car pour s'attarder à ces choses-là,
il faut une certaine disposition du cœur,
une certaine conformation de la sensibilité,
une certaine aptitude au manque.
'Aimer, sentir et tolérer' le différent, l'inhabituel, le naturel.
Le spectacle du jardin sec dérange, car on n'y peut s'accrocher à rien de bien solide;
il inquiète, car le cerveau ne comprend pas;
il exaspère enfin, car il résiste
sans offrir d'autre résistance pourtant que la massive étendue de sa seule présence.

Ce spectacle doit être pris d'abord tel quel et pour ce qu'il est :
du gravier, avec parfois des pierres et des buissons.
Un point, c'est tout!

Mais voilà, comme les traits de Matisse ou de Saïgan, le spectacle du jardin sec est 'monté': tout, absolument tout a été calculé, étudié, expérimenté, essayé, exécuté et réalisé. Rien n'a été laissé au hasard ou à la fantaisie, rien n'est gratuit ici (sans compter les droits d'entrée!!!), tout a un sens. Et en même temps, ce spectacle ne souffre aucun commentaire définitif, il n'a que faire des opinions et des jugements. Sa force, c'est de ne tenir qu'en lui-même,- compos sui,- indépendamment de ce que l'on en peut penser. Et changer,- ou simplement désirer changer,- quoi que ce soit à son actuelle, immuable et originaire organisation, c'est le détruire, car cette sienne structure est la seule qui le constitue objet de regard intéressant, comme il y a des objets d'art, et d'autres qui n'en sont pas!

Ce spectacle est 'exigeant'!

- Il exige d'abord que l'on s'abandonne à lui, qu'on se laisse guider par lui pour le lire, en saisir la relevance, en cultiver la familiarité et apprécier la subtilité extraordinaire.
- Il exige ensuite de son spectateur, qu'il prenne le temps,- ou mieux, qu'il l'oublie,- et s'assoie là, sur l'en gawa, avant tout pour la seule satisfaction de s'asseoir sur cette balise entre lui et le reste...
- Il exige encore que l'on se vide justement de tout ce qui reste encombrant,- ce qu'on a commencé de faire d'ailleurs, en se déchaussant et en glissant nus pieds sur le bois lissé par l'âge pour venir s'arrêter un peu.
- Et il exige, enfin, qu'on le regarde: sans en attendre rien, gratuitement, sans désir ni condition préalables, dans l'immobilité totale, au seul rythme régulier de l'inspir et de l'expir, cette mesure à deux temps du ying et du yang, de l'a-um.

On peut en conclure, suivant les principes mêmes du Zen,- que l'on retrouve dans tous les dô, depuis le sadô (le thé) jusqu'au kyudô (le sabre), en passant par la dizaine d'autres, dont le Nô, sur lequel je viens d'insister précédemment,- que la condition primordiale sine qua non pour pratiquer ce genre d'exercice,- ici la poursuite du satori devant le jardin,- c'est une sorte d'abdication de soi, de réduction de l'ego en soi, de rejet de toutes les images de soi accumulées comme par autant de 'miroirs' (encore le miroir!) aux alouettes, dans lesquels viennent se refléter, et tomber amoureuses de leurs 'réflexions', toutes nos illusions, nos projections et nos fantasmes. Cesser de jouer les Narcisse, sinon nous finirions tout bonnement comme lui, et glisserions dans l'eau à la recherche de notre fluctuante et vaine image, coulant avec une chimère. C'est vers cette désappropriation de soi que tendent pensée non conceptuelle et perception non sensitive, respiration subpelvienne et ruminement du koan: évacuer notre corps psychique, dirait St Paul (castigo corpus meum et in servitutum redigo: je 'châtie' mon corps et en fais mon esclave).

Les sens, et le premier d'entre eux, la vue: voilà donc le champ de manœuvres. Le spectacle de l'essentiel doit être une préparation mystagorique pour accéder à la vision:

la poursuite du mu (le rien),
par le ku (le vide),
pour accéder au ma (l'espace libre)
où...tout commence!

Concentration et durée (keiko, exercice long et difficile), sur le cœur du jardin; maîtrise du corps et de l'esprit, hontai; expérience du mujo, l'impermanence de tout, et accès à la vraie nature du 'rôle' à jouer en cette situation (le kensho, le vrai regard sur son hon'I, son essence intérieure): tout se tient: le méditant, comme l'acteur, doit à un moment donné 'entrer dans le jardin', son masque à lui. Pendant une durée indéterminée, il le contempera, immobile et secret, dans la solitude de son kagami no ma à lui, qui est l'en gawa devant le shoïn, espace intermédiaire, intervalle, passage,-

comme l'acteur passera son pont, le kashigasaki, pour entrer dans l'espace scénique, le hombutai. Le méditant va entrer en yaza, en méditation devant le jardin.

Jeu du nô	Méditation zen
Mu, ku, ma : le rien, le vide, l'espace libre Keiko : exercice long et difficile Hontai : maîtrise du corps et de l'esprit Mujo : impermanence de tout Kensho : le vrai regard Hon'I : la vraie essence du rôle à tenir	
Kagami no ma : la loge du miroir Kashigasuki : le pont entre la loge et la scène, entre le ciel et la terre KAMEN : le MASQUE Hombutai : l'espace scénique Nô : le jeu HANA : la PERFECTION	Shoïn : le bâtiment principal En gawa : le passage entre l'intérieur et l'extérieur, entre ici et ailleurs NIWA : le JARDIN Kancho : l'espace de méditation Yaza : méditer devant le jardin SATORI : l'ILLUMINATION
Hare ke : vision bidimensionnelle : ordinaire et extraordinaire Ittaikan : le sentiment de ne faire qu'un avec Keshodoshin : ne faire qu'un esprit avec	
KOKORO : le coeur, ce qu'il y a de plus intime que l'intime (au sens de St Augustin: intimior)	

Essai de mise en parallèle les démarches analogues
du jeu du Nô et de la méditation Zen

Ce qui saute aux yeux,- le cas de le dire ici!- c'est que ne varie que le jargon de chaque discipline, et non ce qui en constitue les préalables et les retombées.

- Pour accéder au ma, par la pratique du mu et du ku, un certain nombre d'exercices s'imposent, dont surtout et toujours le kensho, seul capable de rendre hontai et aptes à toucher le hon'I, par l'abandon de tout mujo.
- Puis, la démarche propre à la discipline accomplie,
- nous voilà prêts à regarder selon le hare/ke, et adopter l'attitude intérieure de ittaikan et de keshodoshin.
- Il s'agit d'entrer dans le kokoro.

Quelques termes sont, dans cette problématique, les clés du passage du spectacle à la vision:

- le kensho portant sur le hon'I : le vrai regard porté sur le vrai rôle à remplir ;
- le hontai portant sur la double expérience du ittaikan / keshodoshin : la maîtrise du corps et de l'esprit pour ne faire qu'un avec l'objet de la quête ; et
- le hare/ke, portant sur l'accès au kokoro : la double vision garantissant l'accès à l'invisible.

Kensho----->	hon'I
Hontai----->	ittaikan / keshodoshin
Hare/ke----->	kokoro.

Les termes clés du passage du spectacle à la vision

Et d'abord, qu'est-ce qu'un vrai regard? Et qu'est-ce que la vraie essence du rôle que chacun à jouer? D'après le travail conjoint de la méditation selon le Zen et de la théorie Nô de Zeami, le regard doit s'être transformé, soit en le vidant de toutes les apories de la vue,- par la dé-

sensorialisation des modes de perception (sunyata) et la dé-conceptualisation des contenus de pensée (mushin),-soit en dépassant le gaken (auto considération), puis le riken no ken (la considération du public). C'est là le travail de longue haleine, dans la patience et la durée, le fameux keiko. Le regard est alors devenu une pure transparence qui ne reflète plus que l'impermanence, l'évanescence de toute chose, comme le miroir (!) qui 'renvoie' tout ce qui passe devant lui, sans retenir quoi que ce soit ni s'y arrêter. En ce sens, le miroir demeure à la fois vide de tout ce qui s'y mire, mais toujours disponible pour qu'on s'y mire. J'ai dit 'transparence' plus haut, car le mot comporte la connotation d'au-delà (trans-), celle de l'autre côté des choses: le regard devient translucide, il laisse voir à travers lui, il n'est pas opaque. C'est cette double qualité complémentaire de transparence et de translucidité qui caractérisera le regard appelé à se poser sur le jardin pendant la contemplation: ce double caractère m'aura transformé moi-même, en 'me dépouillant du vieil homme pour revêtir l'homme nouveau', dit encore St Paul: que ce soit l'idée que je me fais de moi-même ou celle des autres sur moi, l'une et l'autre sont en fait étrangères à ma vraie nature, à mon vrai 'visage', à mon vrai moi, car elles sont le produit soit de mon ego, soit de l'ego des autres à mon endroit: ces 'images de moi' me travestissent plus qu'elles ne me révèlent à moi-même. Je ne sais peut-être pas très bien qui je suis, mais je sais que je ne coïncide pas avec ces images de moi. C'est ainsi que le kensho (mon regard 'dé-verrouillé') m'aide à préciser mon hon'i (mon essence 're-suscitée').

Dans hontai, nous retrouvons la racine hon. Ici, il s'agit de fonder mon essence, dans mon corps et dans mon esprit: maîtriser chacun d'entre eux ainsi que leur fonctionnement réciproque. On peut suivre la progression, en constatant que la progression est morphopsychologique,- pour ce qui regarde l'exercice,- et psychosomatique,- pour ce qui regarde les effets significatifs de cet exercice. La saisie de l'unité de sa propre personne (ittakian), de sa compacité et de son organicité ne peut pas aller sans le corollaire de la conscience de ne faire qu'un seul esprit (keshodoshin) avec soi-même. C'est une prolongation de la conscience de hon'I, vraie essence de soi.

Dans cette analyse un peu simplifiée, la voie est ouverte pour se sentir en mesure de procéder à la vision bidimensionnelle du hare/ke, ou double vision dans le même regard: celle des choses telles qu'elles sont (tathata) extérieurement (phénoménologiquement) et leur cœur même (kokoro). Nous ne sommes plus au (simple) spectacle, nous voyons au-delà du spectacle, nous sommes désormais dans le domaine de la 'vision',- au sens de 'visionnaire'.

Le jardin aura servi de relais. L'absence d'obstacle que présente sa surface unie,- dont l'aridité volontaire est parfois encore soulignée par la présence de quelque roche ou buisson,- n'a retenu l'œil et la vue, que pour autant qu'elle leur offrait la béquille d'un support visuel, puisque aussi bien les yeux ne doivent pas être fermés dans la mesure où, dans cette sorte de méditation, il ne s'agit ni d'hypnose, ni de songe. L'espace plat,- comme le plain-chant grégorien,- ne soulève aucune passion ni excitation: il se donne à 'transgresser', non à retenir. Il est devenu, dans la double vision qu'il autorise au regard,- régénéré par les exercices divers décrits plus hauts,- un espace libre, un 'ma', libéré du 'mu' et du 'ku': dans ce 'ma', la vision peut maintenant de déployer.

Tout 'kare sansui', soit n'est qu'un seul 'ma', soit aménage en son sein le 'ma' nécessaire à cette opération. J'ai passé tout mon temps à Kyoto à faire du safari ma dans tous les temples et complexes de temples les plus fertiles en jardins secs. Des plus illustratifs que j'ai retenus,- l'inévitable Ryoan ji, du Myoshin ji; le Ryo gin an, du Tofuku ji; le Daisen in et le Ryogen in, du Daitoku ji, et le Ginkaku ji, du Shokufu ji,- j'ai entendu l'appel du ma, que j'ai essayé de déchiffrer dans les pages suivantes. La conjonction de la technique picturale monochromatique Song à l'encre noire et des principes mêmes de ce Zen pratiqué dès le temps des samourai, a rencontré l'esplanade de sable blanc du sanctuaire shinto: il a fallu, à l'époque Azuchi-Momoyama, le mécénat des nouveaux bourgeois marchands de Kyoto, le bon goût de l'ancienne et de la nouvelle aristocraties héian et samourai, et, last but not least, l'imagination et le savoir-faire, en plus de l'inspiration, des moines zen, pour réaliser l'un des chefs d'oeuvres du patrimoine

de l'humanité: le jardin de sable et de pierres, le kare sansui. Un nouvel espace était gagné à la vision de l'homme universel, qui rejoint la pointe triangulaire de la pyramide pharaonique dans le ciel bleu d'Egypte, le forêt templière de Pagan soulignée par l'Irrawady birman; le mandala de pierre du Borobudur dans l'écrin vert de Java; la cité des dieux incas sur les pics herbus du Pachu Pichu dans les brumes ouatées des Andes péruviennes et la dentelle bleue des clochers à bulbe de Zagorsk la sainte, dans la couronne de la Moskova. Entre autres!

Pour la vision, il faut l'espace, un espace, pas n'importe lequel! Le génie des hommes de Muromachi, d'Azuchi et de Momoyama fut de concevoir l'immense dans le minuscule, l'illimité dans le clos, et l'inépuisable dans la pauvreté. Le prix de l'immobilier à cette époque était dissuasif, comme de nos jours il peut l'être au cœur des capitales qui bat au rythme des dévaluations et du coût de la vie. Réduire le plan d'occupation des sols était alors le problème urbanistique majeur. Finies les grandes résidences à la Kinkaku ji ou Ginkaku ji, qui, avant d'être transformées en temples, étaient des villas shogunales sur les collines est et ouest de Heian, où aimaient à se retirer aussi bien Yoshimitsu que Yoshimasa, en leurs temps respectifs! Finies les belles demeures impériales à la Katsura ou à la Shagukuin! Finis les grands monastères comme ceux du Chion in ou du Nanzen ji, avec leurs portes monumentales à l'instar du Todai ji et de l'antique Kofuku ji de Nara (dont le Tofuku ji de Kyoto a voulu reproduire et l'ampleur et les noms: TO-daï / koFUKU!)? Vivent les petites villas et les temples minuscules à un ou eux, trois bâtiments: miniatures de beauté et de charme, qui eurent aussi tendance à se multiplier en ensembles devenant à leur tour très impressionnants, comme le Daiquiri hi ou le Myosine hi, avec leurs vingt et quarante temples filiales! C'est dans des courettes croupions, devant l'humble shoïn de l'Abbé, que furent aménagés pour la première fois ces niwas de sable blanc, promis à la carrière que nous leur connaissons.

Les visionnaires Momoyama ont choisi le désert, mais un désert sophistiqué. Pas un sillon, pas une motte, pas une bordure, pas une flaque de mousse, pas une branche de buisson et pas une pierre de murette qui n'ait sa place, à lui ou à elle attribuée, et à eux seuls. Déplacer quoi que ce soit, même infimement, c'est détruire cet ensemble qui ne tient à rien, sinon à ce qu'il est. C'est son 'tathata', son être tel quel, qui en constitue le fondement, la structure et l'existence: il est même si élémentaire qu'il n'existe pas à la limite. Sa capacité d'autoriser la vue à se métamorphoser en vision, lui vient de cette pseudoscience même: car tendant vers l'invisible pour ne rien offrir qui accroche la vue, il n'en induit pas moins par là même une activité d'ordre mental et/ou spirituel chez celui qui le regarde et, en quelque sorte, l'oblige, s'il persiste, à 'suppléer' par lui-même, dans le 'ma' libre qui s'offre à lui, les possibles que son vrai moi retrouvé lui insuffle. C'est pourquoi il y a kare sansui et kare sansui ! Il y a ceux des pères fondateurs, artistes inspirés: les Sesshu, Kano et autres Soami...Et puis il y a ceux qui, encore au 20^{ème} siècle se sont essayé, avec un certain succès, à les imiter, pour restaurer et réhabiliter l'un ou l'autre espace des grands temples que les guerres et autres abandons avaient frappés. Tâche immense à laquelle s'est attelé Shigemori Mirei, par exemple. Mais voilà: c'est de l'imitation, dont la perfection technique, on dirait technologique, mérite tous les éloges: d'où cependant cette capacité visionnaire est absolument absente (voir le grand kare sansui du Hojo, Tofuku ji, par exemple). Les dimensions, dérisoires à première vue, de ce génial 'bac à sable' sont structurellement nécessaires pour la captation de l'œil, sans le rendre pour autant prisonnier, cependant; et l'intégration des limites fait, elle aussi, partie intégrante du processus visionnel: la bordure, parfois double et même triple, au pied de l'en gawa, et très souvent le long des côtés droit et gauche, sans préjuger du fond du jardin, toujours arrêté par une mur bas, de couleur ocre, marron jaune, ou roux passé, que la patine du temps, de la pluie et du soleil ont rendu marbré et veineux, comme un vieux meuble de bois nouveaux. Meursault, Zénon et Giordano Bruno, dans leurs cellules d'Alger, de Bruges et de Rome n'ont pas besoin de plus de quelques décimètres carrés de ciel pour 'visionner' leur vie, le monde et les siècles à venir: l'exiguïté du cachot et de sa lucarne conditionnent, comme le minuscule orifice de la longue vue, la possibilité de voir loin; elle la conditionne de deux façons, d'abord en concentrant sa source, ensuite en focalisant l'objectif. Les trois mourront, n'ayant jamais fait plus grand voyage ni plus grande découverte.

C'est pourquoi les pierres (du Ryoan ji, Myoshin ji) n'ajoutent, à mon avis, rien: sinon une beauté supplémentaire, mais qui peut aussi détourner la trajectoire unique et irrévocable de cette flèche que devient la vision, quand elle démarre pour de bon. Les pierres et les buissons (du Rygen in, Daitoku ji); ou les Shumisen (ces monts Suméru, ou Kailash, du Tibet, qui sont censés représenter les bases du monde dans la mythologie bouddhiste: dans le Daisen in, Daitoku ji, et le Ginkaku ji, Shokufu ji), de même, merveilleusement esthétiques, mais terriblement 'distracteurs', dirait Pascal. La beauté simple et nue du gravier ratissé est certainement plus dure, mais elle n'est redevable de son impact qu'à elle-même : à son élémentarité et à sa nudité. Elle n'est pas belle à cause de ceci ou de cela. Elle est belle à cause de rien, justement: elle est belle, point. C'est cette totale suppression des 'raisons' qui libère la vision, puisque, alors, elle n'est pas prévenue: elle se contente elle aussi d'avoir lieu, imprévisible et incontrôlable. On ne programme pas la grâce: elle a besoin, en revanche, de toute la place. Le jardin sec la lui offre, toute: petite, mais entière. La totalité dans l'infini. C'est bien! C'est comme ça que cela doit être!

En somme la sophistication du jardin n'a d'équivalent que celle de la voie du Zen lui-même. Tout a l'air, et est, si simple, dans le jardin sec comme dans les principes du 's'asseoir là sans rien faire'. Mais il faut paradoxalement avoir,- pouvoir s'offrir,- les moyens de la simplicité! L'entretien de l'un, l'entraînement de l'autre: voilà des investissements en argent et en temps qui en font un art et une ascèse de luxe: c'est bien le comble! Cette merveilleuse 'machine à méditer',- comme Le Corbusier inventa des 'machines à habiter',- fut la trouvaille d'esthètes de la spiritualité, que les malheurs du temps épargnaient, certes, derrière les murettes de ces 'tempietti' d'une émouvante et coûteuse sévérité, mais aussi derrière les murailles du pouvoir culturel, politique et religieux qu'ils exerçaient, il faut le reconnaître, avec encore plus de maestria que tous leurs contemporains de la cour, de la guerre et du commerce. A l'instar de Munich (monacorum = des moines), Kyoto fut aussi la ville de ses moines...!

Quatrième Section

Le miroir et l'absence

(OSHIMA 1994 :117) : « Lorsqu'on traite de la pensée japonaise, il convient de ne pas oublier que la pensée mythique est présente comme un courant de fond. et ne fait pas de différence entre le 'sensible' et 'l'intelligible', pas plus qu'entre 'théorie ' et 'pratique'. (Dans le haïku), le poète exprime la rencontre entre le temps et l'éternité. C'est là dans doute le mode d'expression le plus adapté à la pensée japonaise. La pensée japonaise est inscrite non seulement dans les livres, mais aussi dans l'art japonais, dans les poèmes ou encore dans la vie quotidienne,...dans la littérature et la peinture que le Japon d'autrefois a créées, ou encore dans l'artisanat traditionnel et la cuisine, mais aussi, dans le cinéma ou les produits industriels que les techniques modernes japonaises sont permis de fabriquer. »

Le phénomène est la réalité.

La pensée mythique joue sur l'être/non être, tout autant que sur le divin/humain ou le temps/espace: la fonction est même plus importante que l'être lui-même, qui peut devenir, suivant le temps et le lieu, dieu ou homme! Ceci est le présupposé philosophique d'une action sans sujet, base de la conception morale du japonais. Le salut que propose le Bouddhisme, et le Bouddhisme nipponisé en particulier, relève plus d'une théorie de la connaissance: l'expérience personnelle des réalités du monde tel qu'il est.

La pensée nippone est mythique,
la pensée mythique est concrète:
le Bouddhisme ne pouvait être compris que concrètement.

Ainsi tout phénomène peut être divin. (OSHIMA 1994 : 30): « La religion japonaise n'est pas le Bouddhisme..; pour les Japonais, -chez qui la vie sociale elle-même est une religion,- non seulement le Bouddhisme, religion supra sociale, ne facilite pas la vie quotidienne, mais de plus, il continue à n'être accessible que par la voie esthétique ou spirituelle. » Et, citant ISHIDA (Baigan, Tohi mondô, Nihon no meichô, 18 Tokyô, Chûo kôron, 1984) (OSHIMA 1994 : 79), OSHIMA ajoute: « Une fois l'esprit poli, il est comme un miroir...Quand quelque chose se présente, il se reflète aussitôt dans le kokoro (cœur, esprit). Quand ce quelque chose disparaît, plus de reflet évidemment. Se tourner vers l'enseignement des sages lorsqu'on connaît ces dispositions de l'esprit, revient à regarder sa propre image se refléter dans un miroir net. Même à regarder tout l'univers, on ne peut y voir qu'un seul ri (principe). Toute chose et soi ne forment qu'un. »

KADOWAKI (1992 : 111), quand il présente la pratique du Maître Zen Bankei, appelle ceci le Zen du non né: « Le Non Né est comme un miroir poli. Un miroir ne tente point de rien refléter, mais pourtant, quoi que ce soit qu'on place devant lui, il le reflète, n'est-ce pas? Et un miroir n'essaie point de rien refléter, mais quand on enlève ce qui est placé devant lui, il ne le reflète plus. C'est exactement ce que nous appelons l'Esprit Non Né. Quand vous tentez de voir ou d'entendre quelque chose, vous l'entendez et le voyez par suite de votre nature. Mais quand vous n'essayez pas de voir ou d'entendre, c'est encore par la vertu de votre nature de Bouddha que vous le faites. C'est là l'Esprit Non Né. Si, en prêtant attention à ce que je dis, vous comprenez quelque chose, quoi que ce soit, c'est là, comme telle, la nature de Bouddha. » (Bankei Zenji Zen-shû, Oeuvres choisies de Bankei, ed. Kyuji Akao, Daizoshuppan, Tokyo 1976 : 44).

Ce lieu, qui est aussi un temps; ce 'moment' (au sens allemand du terme) catalyseur; cette structure mentale de la pensée mythique qui privilégie la fonction aux réalités elles-mêmes, qui ne distingue pas entre l'intelligible et le sensible pas plus qu'entre le pratique et le théorique; ce monde où la réalité est phénoménologique avant tout, et où le divin peut à l'envie devenir humain et inversement,...s'est manifesté chez les nippons du Wa,- en contact avec le mu (le rien) et le ku (le vide) chinois,- en une entité à la fois plastique, abstraite et concrète, esthétique et éthique, qui se fait appeler le ma! Ce ma peut devenir, par exemple, du temps solidifié, métamorphosé en substance spirituelle: (MISHIMA 1998 : 288-289) « Vraiment, ce qui protège nos chances de survie, c'est cette enveloppe où nous sommes pris, de temps solidifié, celui d'une durée déterminée. Prenez l'exemple d'un simple petit tiroir fabriqué par un ébéniste pour l'usage domestique: à la longue, sa durée submerge sa forme d'objet; au bout de quelques décennies, ou siècles, c'est elle qui, à son tour, s'est solidifiée, prenant la forme de l'objet. Un petit espace donné, à l'origine occupé par l'objet, l'est maintenant en quelque sorte, par de la durée solidifiée. Le voilà métamorphosé en une espèce de substance spirituelle... » Il peut aussi être un catalyseur d'intégration du temps passé, présent et à venir: (MISHIMA 1998 : 370) « Un souvenir qui revit soudain est chargé d'un extraordinaire pouvoir d'éveil. Le passé ne se contente pas de nous entraîner vers le passé. Parmi nos souvenirs, il en est quelques-uns, en petit nombre certes, qui sont doués en quelque sorte de puissants ressorts d'acier, et chaque fois que dans le présent nous les touchons, ils se détendent aussitôt et nous catapultent dans l'avenir ».

Cette réalité du ma est au cœur de toutes les approches réalisées jusqu'ici. La petite investigation suivante a pour but d'en montrer toutes (!) les relevances et donc la pertinence universelle dans le monde symbolique nippon. Pour les insatiables (!), lisez BERQUE, (BERQUE 62-66) qui en dresse le catalogue, en rassemblant auprès des auteurs qui pratiquent le ma, les principales applications auxquelles cette réalité apporte une structure d'existence et de signification :

- Situation du 'ma' (A.BERQUE)

<i>Espacement chargé de sens</i>	<i>Sa place</i>	<i>Guidés par</i>
		<i>Un certain RYTHME</i>
<i>Il est sans être ce qu'il implique</i>	<i>& son échelle</i>	<i>& produisant</i>

- 'Japanese sense of space' (Le sens de l'espace chez les Japonais) (Günther NITSCHKE)

<i>Engendré par une certaine composition d'éléments</i>
<i>Dans l'imagination de ceux qui</i>
<i>Font l'expérience de ces éléments:</i>
- <i>Mémoire</i>
- <i>Imagination</i>
- <i>Symbole</i>

- Takeuchi DOKEI:

<i>Kuhaku</i>	<i>Privilégie les 'blancs'</i>
<i>mu</i>	<i>Et le 'no-thing' (le néant)</i>
<i>ura</i>	<i>Envers du rythme</i>
<i>henka</i>	<i>Changement du rythme; retard; décalage</i>

- Le 'ma',
produit par la combinaison d'

<i>Un VIDE (blanc, silence, arrêt, pause) & d'</i>
<i>Un DECALAGE (chargeant sémantiquement ce VIDE d'une infinité de possibles)</i>

met en route une DOUBLE CHAÎNE

<i>Du visible &</i>	<i>Phénomènes</i>
<i>De l'invisible</i>	<i>Blancs</i>

où la chaîne des blancs produit une multiplicité d'autant plus grande que se développe l'économie des moyens.

- Le 'ma' introduit

Dans la suite des signes produits par l'émetteur	
	≠ aléatoire, à cause du cadre de référence de l'émetteur
Des zones d'interprétation libre pour le récepteur	

⇒ Ce qui constitue une alliance ≠ dispersion des points de vue possibles:
le 'ma' devenant le lieu de la pleine communication entre le SUJET & l'AUTRE

- Implications du 'ma':

*Notion de SIMULTANÉITÉ: espace-temps privilégiant les aires, marges et affinités contextuelles (plus tout à fait A sans être encore B), alors que l'Occident privilégie les points, lignes et suites prédictives.
*Concept de RELATION: dépendance, lien, amour, destin, karma, mariage, hasard.
*Notion de BORDURE: bout, bord, liseré, cadre; puis monture; enfin plate-forme, véranda (ni dedans, ni dehors).
*Référence BOUDDHIQUE: - en = (sanskrit) pratiyaya = cause externe et indirecte - in = (sanskrit) hetu = cause interne et directe - innen = double causalité bouddhique, jouant au plan des phénomènes, & niant toute substance (muga = non-moi)
*Rapports EN / MA: - 'reliant tout en séparant', le MA peut matérialiser un EN, - cependant le EN ne contient pas d'idée de RYTHME, ni le MA celle de zone frontalière. *Mais la logique du EN complète la logique du MA - en la relayant vers l'extérieur, vers AUTRE CHOSE - ce qui est la logique même de la métaphore: porter (φορεῖν), au-delà (μετά).

- Aspects fondamentaux de la fonction symbolique du MA:

Lier en séparant;
Être, tout en n'étant pas;
Incarné ce qui n'a pas de chair;
Abréger (raccourcir, alléger, élaguer) & formaliser (simplifier, schématiser)

A. Berque : catalogue du 'ma'

Il y a quelques années, le Festival d'Automne de Paris, (du temps de Mr Michel Guy, ministre de la Culture) avec le Comité pour l'an 2001 de la *Japan Foundation*, avait monté une exposition colloque sur le 'MA'. La rumeur rapporta que personne n'y comprit goutte! Les actes de cette manifestation rapportent cependant un ensemble de neuf définitions complémentaires autour de cette réalité nippone apparemment insaisissable. En voici, pour compléter BERQUE, un résumé: le 'MA'

- est une façon de situer l'endroit où le kami descend;
- divise à la fois et relie les mondes des kamis et des hommes;
- ne se maintient que par une obscurité absolue (!!!);
- constitue l'unité structurelle de l'espace habité;
- est un moyen de rendre le mouvement sensible;
- est un endroit où se vit la vie;
- ne contient que de l'éphémère;

- est une séquence de signes;
- coordonne enfin le mouvement d'un endroit à un autre.

Cette longue analyse, trop longue peut-être, mais pourtant loin d'être exhaustive : il faudrait interroger des architectes comme ISOSAKI ARATA, et des paysagistes comme OSAMU MORI, - a au moins l'avantage de nous donner quelques éléments de références quant au ma en question! Et en tout cas, nous comprenons un peu mieux que c'est

- un 'espace', aux sens temporel aussi bien que spatial du terme, avec une note de 'facteur' opératoire: un 'moment' allemand;
- cet 'espace/moment' demeure inaltérable quelle que soit l'opération où il joue son rôle de catalyseur;
- il a le don de générer chez le sujet à lui confronté, de la mémoire, des images et du sens;
- sa qualité de vide, - ou plutôt sa constitution de surfaces en blanc, - ouvre le champ de tous les possibles;
- il se constitue en une sorte de zone de libre échange entre un SUJET et un AUTRE, une zone d'interprétation libre entre un EMETTEUR et un RECEPTEUR;
- il institue de la simultanéité et de la relation, dûment délimitées par la bordure de sa surface même;
- appliqué au jardin explicitement, il développe une logique complémentaire entre lui-même, cet espace spécifique du niwa/kare sansui, - et l'en/engawa qui longe le shoïn.

En récoltant d'autre part un petit ensemble de caractéristiques susceptibles de décrire une approche de l'attitude mentale du pratiquant des arts du zen, dont fait partie la méditation, on pourrait dire que le

- mutai, le jardin du néant, permet de
- gyaku mitate, de voir comme l'inverse des choses. Il secrète chez le méditant un
- fujokai, un sentiment de l'indéfini, un
- fukanzenzei, un sentiment d'incomplétude, ainsi qu'un
- ketsuraku, un sentiment de manque. C'est qu'il évoque le
- mujo, l'impermanence de l'être et des choses, et le
- mujokan, le caractère éphémère de toute chose. Il invite au
- muga mushin, la suppression du moi observant, pour parvenir au
- mugen mushin, l'état sans idée ni pensée,

toutes choses que procure précisément la pratique du Zazen:

- le tanden : énergie pelvienne;
- le kufu: exploration des chemins;
- le san-mai: auto immersion.

Ce miroir qu'est le 'kare sansui' devant les yeux mi-clos du méditant, ce gravier blanc coupé parfois de pierres et de buissons dans le coin reculé des minuscules monastères post-héïan, cet élémentaire quadrilatère tracé au multiple cordeau de ses bordures de cailloux... que reflètera-t-il en définitive du méditant, de l'espace et du temps, et de la/sa véritable nature de Bouddha...

Avant tout, la fascination exercée par le ma vient du fait que cette réalité ne se peut saisir que par sa double qualité d'absence et d'efficacité, comme si le Tout était centré autour d'un non-lieu/non temps, qui demeurera jusqu'au bout (quel bout?) invisible, quoique bouillonnant d'une vie insoupçonnée (le cœur de Tokyo décrit par BARTHES, dans Signes). Le ma renvoie sans cesse à une succession de 'moments' présents, qui, joints l'un à l'autre, constitueront l'h/Histoire. (KATO SHUICHI, 1996 : 338 et sq.) : « Dans une telle conception il n'y a ni commencement ni fin. Et si on se place au niveau du mythe, cela veut dire qu'on ne possède ni Genèse ni Apocalypse,... Dans ce pays, l'Histoire a commencé sans véritable commencement, et le présent ne fait que s'y éterniser indéfiniment sans qu'on puisse préciser jusqu'à quand...instantisme"! »

En substituant à la notion d'espace/temps, celle de 'milieu', BERQUE offre au ma, de façon très originale et opératoire, une dimension de transitivité, qui tout en lui conservant ses deux caractéristiques d'absence et d'efficacité, révèle sa fonction 'pontifex', d'établir des ponts entre les mondes, les gens, les choses. (BERQUE 1986 : 148-151): « le milieu est à la fois naturel et culturel; le milieu est à la fois subjectif et objectif; le milieu est à la fois collectif et individuel. Ces trois axiomes se conjuguent entre eux et aucun des termes n'existe par lui-même: le milieu est donc par essence, une relation, la relation mésologique. Le milieu doit être pensé dans sa dimension propre, qui n'est ni celle de l'objet, ni celle du sujet; mais celle des pratiques qui ont engendré le milieu au cours du temps, et qui sans cesse l'aménagent/réaménagent. Cette dimension peut être qualifiée de 'trajective' (voir J.Piaget et G.Durand): il s'agit d'une combinaison, pas d'une juxtaposition: la réalité du milieu est à la fois passée, présente et possible. Le passé détermine certes le présent, mais le possible et le présent déterminent aussi le passé. Relation plutôt (mais pas exclusivement) causale dans le premier cas, plutôt (mais pas exclusivement) métaphorique dans le second; à la fois donc déterminée et contingente ».

Chap.10

Le miroir du *kami* : ou la possession du *passé*

Entrer dans le monde des *kamis*, - et de cette *kami* en particulier qu'est Iwasuhimi no *kami* (La Divine Princesse Pierre & Sable), - c'est

- consentir à évoluer de l'autre côté d'un miroir,
- accepter de considérer les choses et les êtres à l'envers (*gyaku mitate*),
- se situer à la jonction du 'ciel' et de la terre, mais du côté du 'ciel' (se tenir sur l'*himorogi*);
- s'asseoir sur le territoire de l'*iwahawa*, ce siège de roc où le *kami* vient prendre place, et devenir ainsi à son tour *shintai*, corps divin:
- enfin 'voir le vrai visage des pierres', le monde tel qu'il est.

Tout cet appareil linguistique vise, chez les Wa du vieux Yamato, à mettre société, - leur société, faite, sur plusieurs milliers d'années, de tous les apports du continent et de l'océan, - et nature, - eau et vent (*fengsui*), montagnes et arbres, pierres et fleurs, - dans une correspondance de sens, d'établir en somme un circuit sémiologique, où chaque membre de la tribu dissout son identité dans un passé intégré aux circonvolutions les plus primitives de son cerveau reptilien: comme si la seule vision de la nature provoquait toujours chez le japonais d'aujourd'hui, comme chez le nippon d'hier, la même implosion retenue de son atavisme mental.

Car n'oublions jamais que le *kami* est constitué d'un corps et d'une essence vide (*ku*), il possède une sorte d'existence en creux (*hollow living*), - ce qui tranche radicalement avec l'horreur du vide que cultiverait la nature selon Aristote! C'est pourquoi les rapports du *kami* avec le *ma* sont à la fois phylogénétiquement structuraux et culturellement nécessaires. Comme du *ma*, en effet, on peut dire du *kami*

- qu'il est l'esprit espace/temps,
- qu'il n'a pas de résidence ni de lieu propres,
- qu'il est en transit, l'espace d'une visite,
- qu'il n'est là que pour le temps de l'intervalle, entre une arrivée et un départ.

Dans cette possession du et par le passé protohistorique, le sens original du mot *ma* joue un rôle toujours présent dans son emploi actuel, même à l'insu de celui qui parle. Originellement, en effet, *ma* signifie 'deux', puis 'un', mais comme 'partie, moitié de deux': parler de l'une des deux parties, c'est toujours implicitement parler de l'autre. Le *ma* continue donc toujours de remplir sa fonction de joint, de lien, de restauration du Un original. On le retrouve d'ailleurs de façon éminente dans l'ancienne appellation de l'Empereur: *Ma-hito*, où *hito* signifie homme, et *ma* complet, unifié, véritable. *Mahito*: l'homme par excellence, entendez 'the' nippon!

C'est pourquoi, de même que *kami*, *ma* repose dans les moindres détails de la vie nipponne et articule le sens de son existence quotidienne, - autant que les deux mille préceptes qui réglaient chaque minute de la vie du juif pieux au temps de Jésus de Nazareth.

Quand la *kami* ancestrale et fondatrice, *Amaterasu*, se penche sur le miroir mythique que lui tendent les autres *kamis*, plongés dans l'obscurité depuis qu'elle s'est retirée dans sa caverne, son œil éclaire à la fois le monde du *kami* qu'elle regarde et le monde de la caverne par 'réflexion'. C'est le miroir qui joue le rôle du *ma*, à la frontière entre l'extérieur et l'intérieur de la caverne, entre la nuit et le jour. C'est ce miroir qu'elle confie à son petit-fils, en l'envoyant sur la terre du Yamato, comme empereur premier: avec l'assurance d'être toujours avec lui dans le 'sacrement' de ce miroir, devant lequel il pourra sacrifier comme devant elle-même, et à qui il pourra s'adresser comme à elle-même.

Loin de nous de penser que ce passé soit révolu une fois pour toutes: il s'agit d'un passé gnomique, en somme d'un présent perpétuel, comme celui des proverbes et des apophtegmes, ou encore celui des sacrements, qui agissent ipso facto et dont la formule est performative. Le miroir d'Ise, -plus encore que l'épée de Nagoya et les bijoux d'Edo,- est le Saint-Sacrement du Shinto: il est le symbole réel, dans, avec et par lequel tout nippon japonais reçoit l'être et l'existence sur la terre ancestrale du Yamato.

C'est en ce sens que la question critique peut se poser,- depuis l'extérieur du système, bien sûr,- de savoir si le japonais possède un passé,- comme toute nation a une histoire ou une tradition culturo-religieuse,- ou bien si un tel passé, reçu comme il est reçu, ne le possède pas en fait, et si tout japonais n'est pas plutôt possédé par ce type de passé. Autrement dit, la vision opaque de ce fameux miroir sans tain qui semble occuper tout le champ mental, ne provoque-t-il pas une fixation, comme un perpétuel arrêt sur image, dans l'auto compréhension de soi (Selbstverständnis) et, obnubilant les capacités d'appréhension du monde, n'en réduit-il pas la vision uniquement à ce qui conforte l'a priori atavique d'une supériorité absolue du Yamato et des Wa sur le reste de l'univers: Shinto, la voie des kami/dieux, réservée seulement aux nippons, fils des Kamis/dieux et...Kamis/dieux eux-mêmes!

Chap.11

Le miroir d' *omote* : ou le jeu du *présent*

De même que le Shinto s'est vu attribuer, au cours des vicissitudes du Yamato, la fonction de conservateur d'un passé, se reflétant inlassablement dans le miroir opaque d'Amaterasu déposé pour l'éternité au sanctuaire d'Ise,... ainsi le Nô, hérité à la fois de l'humus patriarcal et du compost sino tao bouddhiste éclos en zen, a connu une vocation que lui ont définie le shogun Yoshimisu et le comédien Zéami: celle de consacrer l'instant présent.

Jouer au présent, et tout d'abord avec le corps. Le Nô est en effet physique. La vue, l'ouïe, le coeur, certes! Le Nô du Non Esprit (mu-shin)! Mais surtout l'intégration du corps, dans ce qu'il a de plus physique: poids et volume. Un jeu,- nous l'avons vu plus haut,- où le théorique et le narratif ont la portion congrue, car ce qui importe, c'est ce qui repose sous la surface des choses. Le hiératisme de cette liturgie, avec la spécificité extra artificielle du masque, vont contribuer à débarrasser la réalité de toutes ses strates de conceptualisation, pour, la dénudant ainsi, rendre aptes les célébrants,- acteurs et spectateurs, 'prêtres et fidèles',- à voir au travers du jeu, à passer, là encore, de l'autre côté du miroir des apparences, à pénétrer dans le ma du kagami, dans le kagami no ma, dans l'espace/temps et l'arc(he) de l'unité primordiale.

Le ma de la musique, nous le savons aussi, s'emploiera à altérer sensiblement la notion de tempo elle-même, et, substituant le rythme pur au son aléatoire, va inaugurer une cinétique sculpturale du geste et des costumes, capable d'évoquer, de susciter et finalement de manifester une présence su(p)r(a)naturelle et su(p)r(a)humaine!

Zéami considérait l'activité humaine dans son ensemble comme un courant de conscience continu, et il faisait consister le jeu du Nô à transcender le gap entre corps et esprit, par la force du ma, précisément, cette force du Un Originnaire, forte assez pour le réaliser. Il y a de l'instantisme, dans cette attitude mentale. Cette revendication totalitaire de l'instant et pour l'instant, - de et pour CET instant, en particulier,- est 'effroyablement' illustrée par le masque, et plus encore par le visage fait masque du shite, quand il s'agit d'une pièce à visage découvert!

Car l'impassibilité apparemment inamovible et inaltérable du masque renvoie

- à un temps d'avant le temps de l'univers,
- à un présent d'avant le présent historique,
- à une présence d'au-delà de la vie et de la mort:
- c'est un présent en suspens au-dessus du temps qui continue de couler parallèlement à ce courant de conscience continu dont parlent les écrits de Zéami.
- Un temps sans lieu,
- un temps 'u-topique',- au sens propre du mot, qui signifie en grec exactement 'sans lieu'...encore !

Quand le shite et les spectateurs quitteront l'enclos du Nô, le temps humain aura continué d'avancer...sans eux. Le présent qu'ils vont retrouver sera incapable d'intégrer les vicissitudes, les événements et les bon- et mal-heurs en tant qu'historiques, mais seulement s'ils ne remettront pas en question LE PRESENT INSTANTANE auquel ils ont communiqué pendant la cérémonie du Nô, et qui rejoint très exactement LE PASSE INSTANTANE que leur dispense depuis toujours le temps des kamis et du Shinto!

Car c'est un PRESENT PERPETUEL auquel aspire le japonais, un présent où se rejoignent Tao-Bouddhisme, Zen et Shinto! Un présent fait de continuité, de présence et d'impermanence:

- un temps qui est plutôt un pur état d'être, un Dasein, dirait Heidegger; ou encore

- un état d'âme, du genre 'mood'; ou enfin
- un état de 'médiation' d'entre deux, de ni ici ni là, et même temps d'ici et de là.

Il y a à la fois un 'hic et nunc' (ici et maintenant), et une mystérieuse relation directe aux choses, qui en dit long sur les distances parcourues par le ma, entre les extrêmes de cette âme singulière du japonais! Comme si de l'extrême rigueur,- des distances,- naissait l'extrême liberté,- d'être, ici! De là peut-être un être à la fois pragmatique et irrationnel, étranger à la mystique et on ne peut plus superstitieux, farouchement individualiste et entêtement grégaire, d'une dureté frisant la cruauté, et à la fois d'une émotivité et d'une sensibilité exacerbées.

Une entité double, ambiguë même, et une âme solitaire: parfaite illustration du 'ma', encore une fois!

Chap.12

Le miroir du *kare sansui* : ou le don de l'avenir

Nous arrivons au terme de notre recherche. Le jardin *kare sansui* se révèle comme l'instrument de contemplation, à la fois le plus élémentairement simple et le plus culturellement sophistiqué de toute notre étude en particulier et de la production zen en général. Le type de 'miroir' qu'il présente au méditant,- autre que celui d'Amaterasu, autre que le masque Nô, et pourtant si analogue à l'un comme à l'autre!- est constitué du seul espace vide dont il hérite du *niwa shinto*, délimité, comme tout *himorogi*, par la multiple bordure régulière de pierres bleutées, sorte d'ourlet d'écume autour d'une île, dont ce jardin est en fait l'aboutissement et l'avatar, au bout de siècles et de siècles de traditions.

Ce jardin comme *Imago Mundi*, aurait pu écrire un homme du Moyen-Âge: une image du monde qui le précède dans l'imaginaire phylogénétique d'une nation certes, mais aussi *Imago Mundi* du monde intérieur et ontogénétique de la personne du contemplant, comme un cheminement initiatique du macrocosme de l'univers au microcosme d'une existence singulière. Autant l'univers écologique et primitif du culte shinto, et celui, mystérieusement magique et quasi ésotérique, du théâtre Nô, peuvent relever d'une sensibilité spirituelle et/ou religieuse très typée, autant la nudité formelle et esthétique du *kare sansui* ne peut que 'concerner' tout spectateur, comme seul le 'primordial' peut concerner. Pensons seulement à la surface de la mer, bordée d'une plage de sable, de galets ou de cocotiers! Ou à un ciel bleu, dans l'encadrement d'une baie ou sur l'écran d'un poster... De quoi s'agit-il? Une étendue de couleur unique, délimitée par une frontière: immense dans ce qu'elle donne à voir à la fois et à supposer au-delà d'elle-même. L'aube déserte me surprend parfois sur un banc de la Promenade des Anglais, à Nice. Rien à voir, sinon ce que je viens de nommer: une étendue de couleur unique, délimitée par l'horizon et les galets! Un spectacle? Oui, et quel spectacle!

"Au milieu du néant est une route qui tout droit mène à ma vraie demeure."

Au milieu de ce rien (*mu*) et de ce vide (*ku*),
qui constituent mon champ (*ma*),
est une route (*dô*)

qui, sans obstacle, mène à ma vraie demeure (*bodhi/satori* = ma vraie nature de bouddha).

C'est 'ce primordial, cet ordre premier',- qui est aussi l'ultime, puisque aboutissement,- qu'à l'instar du Shinto et du Nô, - mais d'une façon universelle, puisque réduite à l'essence,- le *kare sansui* propose comme instrument à notre quête,...comme Jean de la Croix propose sa Montée au Carmel, et Ignace de Loyola ses Exercices!

Léonard de Vinci écrit quelque part: 'Une seule personne peut être à la fois à l'endroit le plus propice pour voir le tableau'. Ce qui sonne comme une vérité de Lapalisse! Et pourtant! Un texte plus 'obscur' de MERLEAU-PONTY, - que j'ai du re-traduire en français, n'ayant qu'une édition anglaise à ma disposition, lors de mon séjour à l'NIIRC de Nagoya! - (MERLEAU-PONTY : 1971 : 162-167), essaie de dire 'cette chose' de façon phénoménologique : « Ce n'est pas par hasard que fréquemment la peinture représente un intérieur vide 'digéré' par l' 'œil rond du miroir'. Cette façon 'pré humaine' de voir les choses (est symbolisée par) l'image du miroir (qui) anticipe, au dedans des choses, le travail de la vision...Le miroir s'élève au-dessus du circuit ouvert (qui) va du corps voyant au corps visible...Le miroir apparaît parce que je suis voyant visible, parce que le sensible possède une réflexivité...Le miroir lui-même est l'instrument d'une magie universelle qui transforme les choses en spectacle, et les spectacles en choses, moi-même en un autre et un autre en moi-même...L'image du corps n'est pas confinée aux frontières de son propre corps. Il les transgresse dans le miroir. Il y a une image du corps en dehors de nous-mêmes, et il est remarquable que les peuples primitifs attribuent même une existence substantielle

à l'image dans le miroir'. (P.Schilder, *The Image and Appearance of the Human Body*, New York 1950, pp.223-224). « (On peut comprendre pourquoi les peintres) ont si souvent aimé les autoportraits dans l'acte même de peindre,...ajoutant ainsi à ce qu'ils voyaient alors, ce que les choses voyaient d'eux. »

Appliqué à la problématique du kare sansui, cela peut vouloir dire,- et cela conviendrait!- que le travail de la vision (échanges entre vu et voyant, tous deux visibles) se fait à l'intérieur de ce qui est vu et de ce(lui) qui voit, cet intérieur étant vide de toute vision a priori. Le kare sansui d'une part est vide par définition, nous l'avons déjà évoqué. Le méditant, lui, s'entraîne (zen) à faire le vide en lui, pour laisser émerger sa vraie nature, son vrai visage. L'échange qui s'opère peut en vérité être possible à cause de la réflexivité du visible (du vu et du voyant). Et dans notre situation, l'échange se produit bien de moi au kare sansui, et du kare sansui à moi. Nous assistons à un double spectacle magique, dans l'arène du ma, qui me transforme en un autre et transforme l'autre en moi.

La condition de possibilité,- nécessaire et suffisante,- d'un tel évènement est que l'image du corps dépasse effectivement les frontières de ce dernier: c'est ce qui se passe dans ce miroir du futur qu'est le kare sansui, où va se révéler, au bout d'un entraînement extrême, la vraie figure du zeniste. Ce qui suppose,- comme postulat et/ou comme déduction ?- qu'il peut y avoir une image de nous-mêmes en dehors de nous-mêmes, et qui ne cesse pourtant pas d'être nous-mêmes. En ce sens, on peut ajouter, avec MERLEAU-PONTY que l'autoportrait est bien l'acte ultime de peindre, puisqu'il s'agit alors de remplir soi-même le cadre du 'miroir' avec sa propre image! Devant le kare sansui, que fait (d'autre) le méditant qui se met en chemin (dô) à la découverte, puis pour voir, enfin pour contempler son vrai visage de Bouddha,- sa bouddhéité,- ce visage qu'il a/avait déjà avant la naissance même de ses propres parents... (suivant le hua-tou / koan de Huei-neng!).

Alors effectivement, le ma est/devient cet espace UN, unifiant et ce que je vois de moi-même et ce que les choses, ici le kare sansui, voient/t de moi! Alors, le ma se met réellement à fonctionner comme une interface entre la forme et l'espace, et le kare sansui se met, lui, à distiller l'univers des futuribles, puisque aussi bien son symbolisme illimité marie, par le ma, l'impermanence et la permanence à la fois! L'éternité se concentre dans l'enclos du jardin, face au méditant zéniste progressant vers le muga mushin (sa propre suppression en tant qu'observateur) et le mugen mushin (le non attachement à toute pensée ou sensation).

De ce nouvel espace naît un nouveau temps, à la fois passé identificatoire, présent historique et avenir inchoatif, rejoignant la trinité bouddhique des Trois Bouddhas historique, contemporain et futur: Sakya, (Namu) Amida (Butsu) et Miroku (Maitreya).

CONCLUSION

"Le voyeur / voyant"

ou

Le théorème nippon du "*fascinosum & tremendum*"

Le jardin kare sansui, chef-d'oeuvre de ce siècle d'or que fut l'ère Muromachi,

Kamakura:	1190-1333
Nambokucho (cours du sud) = Yoshino	1336-1392
Muromachi (quartiers Nord de Kyoto) (Sengoku : Pays en guerre)	1392-1568 1490-1568)
Azuchi-Momoyama (du château de Nobunaga, sur le lac Biwa, au château de Hideyoshi, à Fushimi, sud de Kyoto)	1568-1615

Rappel des ères

‘- émanation la plus subtile de cette synthèse artificielle et sophistiquée du Zen- qui voyagea de Nagapattinam (près Madras) sous le nom de dhyanā, jusqu’à Kamakura, via Chang’an (Xi’an actuelle), sous le nom de ch’an et l’ancien Koryo (Corée actuelle) sous le nom de sôn,-’

est comparable à un écrin, qui, si beau soit-il, ‘ne vaut que par CE qu’il cache, protège et désigne’ à la fois. La perplexité qui demeure la nôtre,- et que partagent tous ceux que ce mystère fascine,- naît avec cette nécessité obsessionnelle, typiquement cartésienne et occidentale, qui consiste à définir avec des mots ce que, ‘là-bas’, de l’autre côté du monde, on se contente d’expérimenter, de vivre et d’entretenir dans le mystère d’une intimité silencieuse, minéralo-végétale. Ainsi, selon BARTHES, le jardin joue au signe (BARTHES 1970: 61): « comme enveloppe, écran, masque, (il) vaut pour ce qu’(il) cache, protège, et cependant désigne: (il) donne le change...; mais cela même qu’(il) renferme et signifie, est très longtemps remis à plus tard comme si la fonction du (jardin) n’était pas de protéger dans l’espace, mais de renvoyer dans le temps; c’est dans l’enveloppe (le jardin) que semble s’investir (tout) le travail, mais par là même l’objet (CE que cache le jardin) perd de son existence, il devient mirage: d’enveloppe en enveloppe (de jardin en jardin), le signifié fuit, et lorsque enfin on le tient, il apparaît insignifiant, dérisoire, vil: le plaisir, champ du signifiant, a été pris: (le jardin) n’est pas vide, mais vidé. Trouver le signifié qui est dans le signe, c’est le jeter: ce que les Japonais (enchâssent dans le jardin) avec une énergie fornicante, ce sont en somme des signes vides. »

BARTHES peut n’avoir pas ‘vu’ que c’est précisément dans le vide des signes (le ku), cachés dans le champ vide du ma, que s’établit l’échange, ou le change. Le jardin est effectivement à la fois enveloppe écran masque & révélateur catalyseur truchement: le vide du signe est la condition nécessaire de son investissement prochain.

Tout objet japonais (zen japonais, devrais-je écrire) nous semble certes fondé sur et par une hallucination qui le fait participer de deux réels de façon concomitante: celui que nous appellerions en occident la pure objectivité (ce qui n’a pas de sens ici), et celui du monde ‘enchanté’ du Shinto (le seul vrai réel ici).

La réalité du grand miroir sans tain d'Amaterasu à Ise, la réalité des revenants somptueusement masqués du nô, la réalité du vrai visage de bouddhisme en tout candidat à l'épreuve du satori, - même si elles participent d'une hallucination individuelle ou collective selon nos critères d'appréciation, - n'en demeurent pas moins les réalités fondatrices d'une psyché nationale, nullement embarrassée pour autant, quand il s'agit de s'attaquer à l'économie mondiale en vainqueur a priori consacré!...L'échange/change, - monétaire et psychologique, - c'est que

- d'une part, participer à ces deux mondes simultanément coûte très cher (l' 'ancien' et l' 'authentique': jardins, temples, théâtre, costumes, maison traditionnelle...: postes budgétaires sans fond): il faut vouloir, à tout prix, entretenir cette insularité géographique et culturelle;
- d'autre part, ce faisant, une certaine idéologie se développe, qu'on a pu appeler l'esprit samouraï qui consiste à (RANDOM 1985 :61-62): « entretenir le sentiment que les Japonais sont une 'race protégée des dieux'. En tant que 'fils du ciel', les Japonais sont (sur)naturellement supérieurs. L'unique moyen de souder fermement l'entreprise, et au-delà, la nation est que, quelles que soient les difficultés, un Japonais doit être fier de se sentir avant tout japonais, car il possède en lui-même une parcelle d'un héritage sacré...

En voici le résumé :

- L'origine de la race japonaise est divine.
- Le Japon est l'unique pays au monde où cette autorité divine est toujours manifestée depuis plus de deux mille ans dans la personne de l'empereur.
- Cet état de fait donne au Japon une suprématie unique au-dessus de toutes les nations.
- Cette suprématie doit se manifester à l'échelle planétaire.
- La civilisation matérialiste occidentale et toutes les formes de régimes qui en découlent constituent le contraire de toute vraie civilisation, et, de ce fait, toutes les nations qui participent de cet esprit matérialiste ne peuvent qu'aboutir à une impasse et s'effondrer.
- Le Japon ne craint pas la civilisation occidentale, quel que soit le prix à payer. La sur occidentalisation du Japon consiste à utiliser les armes de l'adversaire pour mieux le vaincre.
- Donner une leçon de civilisation aux pays matérialistes est tout ce que souhaite le Japon après avoir acquis une irrésistible suprématie mondiale.

Pour confirmer, KITAGAWA, de son côté, rappelle (KITAGAWA 1966 :101) : « Kitabatake Chikafusa (1293-1354), l'un des architectes de la Loi Impériale sous Go-Daigo, souligne, dans ses Jinnô-shôtô-ki, 1339 (Rapports sur la légitime succession des souverains divins), la qualité unique du Japon en tant que nation divine: il tient que les cadeaux sacrés du charisme de l'autorité impériale sont les symboles des vertus nationales :

- Le miroir = la vérité;
- Les bijoux = la pitié;
- Le sabre = la justice. »

La notion de mirage ne s'arrête d'ailleurs pas à ce que devient le 'CE QUE CACHE LE JARDIN'. Car le mirage, tout en donnant sur 'un ailleurs et un plus tard', sur lesquels on ne peut se prononcer, ouvre en outre sur un vide de parole opéré par le satori: ce vide (ku) est paradoxalement la source de tous les traits dont se sert le Zen pour donner substance et consistance à tous les arts/dô qu'il enfante, et en particulier, l'art de pratiquer le jardin/kare sansui. Ainsi l'aboutissement du mirage ne s'épuise pas sur le 'CE QUE CACHE LE JARDIN', mais bien sur le ZENISTE, dont l'acte de connaissance ne dispose ni d'un objet connu (le CE, précisément), ni d'un sujet connaissant (celui qui parvient au satori!): c'est cet état-là (muga / mushin) que SUZUKI nomme 'extase' (D.T.SUZUKI 1972: 329-379): « Pour l'esprit japonais, muga et mushin (non ego et non mental) signifient une même chose...qui s'identifie à un état d'extase.... Muga ou mushin, ou absence d'effort est ainsi la consommation de l'art. Le satori, en effet, est un phénomène d'instantanéité, une bascule: un imprévisible état d'extrême mobilité autour d'un centre d'extrême immobilité. De même que le miroir ne retient rien de ce qu'il reflète de par sa fonction même de miroir, ainsi l'extase/satori se produit à l'insu même du zeniste: ce moment même de l'évènement (le fameux ma!) envahissant le temps en amont et en aval, et l'unifiant dans un continuum désormais sans passé ni futur. Ce qui importe le plus, est d'acquiescer une certaine

attitude mentale appelée 'sagesse immuable' : cela signifie le plus haut degré de mobilité autour d'un centre immuable. Le mental atteint alors le plus haut point d'alerte, et peut diriger son attention partout où il le faut... Cette 'attitude mentale de non-ingérence' constitue l'élément le plus vital du Zen... L'idée doit être celle de l'instantanéité de l'action, d'un mouvement ininterrompu d'énergie mentale... Il y a quelque chose d'immuable 'au dedans', et qui cependant évolue spontanément avec les choses qui se présentent devant lui (le désir). Le miroir de sagesse les réfléchit instantanément les unes après les autres, tout en restant intact et serein... Vie de non effort (anabho gacharya) ou de non désir (apranihita), qui est l'essence de l'état de Bodhisattva. »

« La distinction entre passé, présent et futur n'est qu'une illusion, aussi tenace soit-elle. Le temps n'est pas du tout ce qu'il semble être. Il ne s'écoule pas dans une seule direction, et le passé et le futur sont simultanés. » C'est ce qu'avait déclaré le physicien Albert Einstein, comme en écho à la méditation du poète T.S.Eliot: « Le temps présent et le temps passé sont peut-être contenus dans le temps futur. Et le temps futur dans le temps passé ! »

Seul un événement comme la mort pourrait apporter à ces intuitions occidentales,- comme à 'l'esprit de solitude éternelle (le mot est de D.T.SUZUKI) qui est l'esprit même du zen',- sinon une réponse (qui peut dire quoi!), du moins une expérience de l'au-delà du seuil (en, engawa), que constitue le butoir de notre condition humaine. Il y a dans l'esprit samouraï,- dont la seule véritable compagne est la mort tout simplement,- la détermination, non pas de vivre, mais de mourir, même s'il s'agit de mourir dans l'honneur: non pas comme autodestruction ou annihilation, mais comme déterminisme de raffinement et accès à la plénitude. C'est par cette détermination même que le bushi est lavé de toute collusion avec un quelconque intérêt égoïste: il se trouve totalement désinhibé de toute éthique comme de toute morale. Le moment final étant alors toujours imminent, le bushi est forcé de vivre dans un 'maintenant immédiat', une pleine et permanente présence d'esprit, libre de tout remords (passé) comme de toute anxiété (avenir). Cette attitude mentale de 'l'instant', ordonnée à la pleine affirmation de soi, peut ainsi aller jusqu'au suicide, seppuku, comme ultime protestation d'engagement et de sincérité, comme dernière preuve de renoncement à toutes attaches (passé) et comme volonté dernière d'élimination de la dichotomie sujet/objet (Zen): la mort volontairement affrontée ou/et auto administrée comme 'moment' (ma) de la sérénité définitive de l'esprit. (Pour plus de développement, voir EDA, in HUME 1995 : 285) « Pour un non-initié, une telle conduite peut paraître négative et même nihiliste. On peut dire pourtant que cette discipline requiert une pratique et un effort permanents et que les dividendes en incluent un réel degré de liberté et de réalisation personnelle. Là où le perpétrant semble manquer de volonté libre, au sens de choix entre des possibilités alternatives, il exerce la liberté d'autodétermination en accord avec ses propres dispositions, motivations et idéaux. Sa liberté n'est pas une liberté de choix basé sur une rationalité d'évaluation et de délibération, mais plutôt, comme dans le Zen, une libération par rapport à l'esprit qui calcule et délibère, et qui par là contraint et limite l'action (ibidem 290) ». Ne plus calculer ni délibérer, ne plus être contraint ni limité, « comme si la force vitale était niée de façon telle que l'on devienne totalement, et presque surnaturellement, vivant » (PARKES, in HUME 1995 : 86). Comme prophétie de son seppuku ostentatoire, MISHIMA (1998 : 177) s'écrit 'derrière son masque': ... « Je me voyais profondément plongé dans le désir de la mort. C'était dans la mort que j'avais découvert le véritable but de ma vie!... » Voilà pourquoi le samouraï de Kamakura fut fasciné par le Zen et pourquoi, à Kyoto, avec le moine, il fréquentait le kare sans...: l'un et l'autre pouvaient à leur aise et dans la beauté réaliser, à l'instar des pierres et des rochers, leur spiritualité faite (voir passim MUSO 1974 : 32)

- de gravité immobile,
- de tranquillité paisible,
- de robustesse défiant les vicissitudes,
- De nudité sans vanité et
- De solitude imposante!

Une spiritualité de (la) mort!

BIBLIOGRAPHIES ANALYTIQUES

***ouvrages lus &/ou consultés &/ou cités

A- LA RELIGION JAPONAISE, LE ZEN et LE SHINTÔ

1. ***Anesaki M., History of Japanese Religion, (Kegan Paul) London/New York 1995
2. Aoki M., trans., Izumo Fudoki, Tokyo (Sphia Univ.) 1971
3. Aoki M., Ancient Myth and Early History of Japan, New York (Exposition Press) 1974
4. Aston W.G., Shintô, the Way of the Gods
5. Aston W.G., trans., Nihongi : Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697, Tokyo (Ch.Tuttle Comp.) 1978
6. ***Basabe F.M., Religious Attitudes of Japanese Man, A sociological Survey, Sophia Univ./CH.E.Tuttle, Tokyo/Rutland V.
7. ***Basic Terms of Shintô, comp.by "Shintô Committee for the IXth Intern Congress for the History of Religions", Tokyo (Jinja Honcho, Kokugakuin Univ. & Inst. For Jap. Culture & Classics) 1958
8. ***Bownas G., "Shintô", in the Concise Encyclopedia of Living Faiths, edit. R.C.Zaehner, Boston (Beacon Press) 1967, pp. 348-364
9. Brumbaugh T.T., Religious Values in Japanese Culture, Tokyo 1934
10. ***Campbell J., The Masks of God, 4 Vol. : Primitive M., Oriental M., Occidental M., Creative M., New York (Arkana) 1962
11. Chen K., The Chinese Transformation of Buddhism, Princeton 1973
12. ***Collcutt M., Five Mountains (The Rinzaï Zen Monastic Institution in Medieval Japan), Harvard 1981
13. ***De Bary W.Th., ed., Sources in Japanese Tradition, 2 vols., New York 1972
14. ***Dumoulin H., Zen Buddhism, A History, Vol.I : India & China, Vol.2 : Japan, New York 1990
15. ***Earhart H.B., Religions of Japan, San Francisco (Harper & Row) 1984
16. ***Earhart H.B., Japanese Religion, Unity and Diversity, Belmont CA. (Wadsworth Publ.Comp.) 1986
17. ***Eder M., Geschichte der japanischen Religion, 1. Band : Die alte Landesreligion, 2. Band: Japan mit und unter dem Buddhismus, Asian Folklore Studies Monographs N° 7,1 & 2, Nagoya (Nanzan Inst. f. Anthropol.) 1978
18. ***Eliot Sir Ch., Japanese Buddhism, London 1964
19. Florenz K., Shintoism
20. ***Florenz K., Japanische Mythologie, Nihongi, Zeitalter der Götter, Tokyo 1901
21. ***Florenz K., trad. & comm., Die historishen Quellen des Shintô-Religion, aus dem altjapanischen und chinesischen, übersetzt und erklärt von, (Kokiji, Nihonji, Kogo-shûi), Göttingen (Vandenhoek & Ruprecht) 1919
22. ***Franck F., ed., The Buddha Eye, An Anthology of the Kyoto School, (NIRC, Nagoya 1982) New York 1991
23. ***Hanayama Dr. Shinsho, A history of Japanese Buddhism, (Bukkyo Dendo Kyokai), Tokyo 1991
24. ***Hearn L., Ecrits sur le Bouddhisme Japonais, Paris (Minerve) 1993
25. Heaslett S., The Mind of Japan and the Religious of the Japanese, London (Religions of the East N° 1) 1947
26. ***Herbert J., La cosmogonie japonaise, Paris (Dervy) 1977
27. Herbert J., Shintô: The Fountainhead of Japan, New York (Stein & Day) 1967; Trad: Aux sources du Japon: le Shintô. Les dieux nationaux du Japon. Dieux et sectes populaires du Japon, Paris (Albin Michel) ?
28. Hirai N., Japanese Shintô, Bulletin N°18, Tokyo (Intern. Sty for Educ. Inf.) 1966
29. ***Holtom D.C., The Japanese Enthronement Ceremonies, Tokyo (Sophia Univ.)1972
30. ***Holtomo D.C., "The Meaning of Kami", Monumenta Nipponica, Tokyo (Sophia Univ.) Vol.3 (1940), 1-27, 32-53; Vol.4 (1941) 25-68
31. ***Intern.Congress for the History of Religions, 9th, Basic Terms of Shintô, Tokyo 1958
32. ***Kadowaki J.K., Le Zen et la Bible, Paris (A.Michel) 1992
33. ***Kaiten Nukariya, The Religion of the Samurai, (Luzac) London 1973

34. ***Kamstra J.H., Encounter or Syncretism: The Early Growth of Japanese Buddhism, *Leiden* 1967
35. Kato G., Le Shintô, religion nationale du Japon, *Paris (Geuthner)* 1931
36. ***Kato G., What is Shintô?, *Tokyo* 1935
37. ***Kato G., Shinto's Terra Incognita to be explored yet, *Japan (at the author's)* 1958
38. Kegeyama H., The Arts of Shintô, *New York/Kyoto (J. Weatherhill)* 1973
39. ***Kidder J.E., Early Buddhist Japan, *London* 1972
40. ***Kitagawa J., Religion in Japanese History, *New York (Columbia UP)* 1966
41. ***Kitagawa J., Understanding Japanese Religion, *Princeton N.J. (Princeton U.P.)* 1987
42. ***Kiyota M., edit, (ass. by B. Earhart, P. Griffiths & J. Heisig,) *Japanese Buddhism, Tokyo (Kenkyusha)* 1987
43. ***Leggett T., Zen and the Ways, *Boulder Col. (Shambala Publ., Inc.)* 1978
44. ***Linssen R., Le sens du Zen, *Aix-en-Provence (Le Mail)* 1994
45. ***Martin J.-M., Le Shintoïsme, religion nationale, I. Les origines, Essai d'histoire ancienne du Japon, *Hong Kong (Imp. De Nazareth)* 1924; II. Le Shintoïsme ancien, *Hong Kong (Imp. de Nazareth)* 1927
46. Mason J.W., The Spirit of Shintô Mythology, *Tokyo* 1939
47. ***Miura I, Fuller Sasaki R., Zen Dust: The History of the Koan and Koan Study in Rinzaï (Lin-chi) Zen, *(The 1st Zen Inst. of Amer. in Japan at Ryoan in, Daitoku-ji) Kyoto/New York* 1966
48. ***Morrell R.E., Kamakura Buddhism, A Minority Report, *Berkeley CA. (Asia Humanities Press)* 1987
49. Muraoka T., Studies in Shintô Thought, *Tokyo* 1964
50. Ono S., The Kami Way (*Intern. Inst. for the Study Of Religions Bulletin N° 8*) *Tokyo* 1959
51. ***Paul G., Philosophie in Japan, Von den Anfängen bis zur Heian-Zeit, Eine kritische Untersuchung, *Munich (iudicium Verlag)* 1993
52. ***Pélerinages Les, *Paris (Seuil, Sources Orientales III)* 1960
53. Pinken S., Shintô: Japan's Spritual Roots, *New York (Kodansha Intern.)* 1980
54. ***Renondeau G., Histoire des moines guerriers du Japon, *Paris (PUF)* 1957
55. ***Renondeau G., Le Shugendô, Histoire, doctrine et rites des anachorètes dits "yamabushi", *Paris (Imp. Nat.)* 1965
56. Revon M., Le Shintoïsme, *Paris* 1907
57. ***Revon M., Worship, Japanese, in Hastings J., ed., *Encyclopedia of Religion and Ethics, XII, New York (Charles Scribner's Sons)* 802-804
58. Ross F.H., Shintô: The Way of Japan, *Boston* 1965
59. ***Rotermond H.O., Die Yamabushi, *Hamburg (Kommissionsverlag Cram/de Gruyter & Co.)* 1968
60. ***Sadler A.L., trans. The Ise Daijingu or Diary of a Pilgrim to Ise, intro. G. Kato, *Tokyo (Meiji Japan Sty),* 1940
61. Saunders E.D., "Japanese Mythology", in *Mythologies of the Ancient World*, edit. by S.N. Kramer, *New York (Doubledau Anchor Books)* 1961, pp. 409-440
62. Schiller E., Shintô, Die Volksreligion Japans
63. Schurhammer G., The Way of the Gods in Japan,
64. ***Schüttler G., Die Erleuchtung im Zen-Buddhismus, Gespräche mit Zen-Meistern und psychopathologische Analyse, *Freiburg/München (V. Karl Alber)* 1974
65. Schwartz M.L. The Great Snrines of Idzumo: Some Notes on Shintô, Ancient and Modern. "transactions of the Asiatic Sty of Japan", Vol. 61, Pt. 4 (1913, pp. 493-681)
66. ***Smedt M. de, dir., *L'Orient intérieur, la sagesse importée, Paris (Autrement)* 1985
67. ***Suzuki D.T., *Essays in Zen Buddhism, Kyoto* 1934
68. Suzuki D.T., *Manual of Zen Buddhism, Kyoto* 1934
69. Suzuki D.T., *Zen Doctrine of No-Mind, London* 1958
70. Suzuki D.T., *Zen and Japanese Buddhism, Tokyo* 1961
71. ***Suzuki D.T., *Zen and Japanese Culture, Princeton* 1973
72. ***Thomas E.J., *Les écrits primitifs du Bouddhisme, Paris (Adyar)* 1949
73. ***Toichi Yoshioka, *Zen, Osaka* 1978
74. Toshihiko Isutzu, *Le koân zen, Paris ?*,
75. ***Toshio K., Shintô in the History of Japanese Religion, *The Journal of Japanese Studies*, 7 (Winter 1981) 1-22
76. ***Ueda K., Shintô, in Tamaru N. & Reid D., *Religion in Japanese Culture*, pp: 27-42, *Tokyo (Kodansha Intern.)* 1996
77. Underwood A.C., Shintoism: The Indigenous Religion of Japan, *London* 1934
78. Visser M.W. de, *Ancient Buddhism in Japan*, 2 Vol., *Leiden (Brill)* 1935
79. ***Watts A.W., *Le Bouddhisme Zen, Paris (Payot)* 1952²

80. Yamagiwa J.K., tr. "O-Kagami" (The Great Mirror), in *Translations from Early Japanese Literature*, by Edwin O. Reischauer & Joseph K. Kamagiwa, Cambridge 1951, pp. 271-374
81. Yamasaki Taiko, Shingon, Der esoterische Buddhismus in Japan, Zurich/München 1990
82. ***Zürcher E., The Buddhist Conquest of China, Leiden 1959

B – LES JARDINS JAPONAIS ET LE JARDIN ZEN

1. ***Arisawa M. & Haussy M., Le 'Sakuteiki' illustré, ou La composition des jardins japonais, Osaka (Ichiyosha), 1980.
2. ***Berthier F., Le jardin du Ryoanji, Lire le Zen dans les pierres, Paris (Adam Biro) 1997
3. Bring M. & Wayemberg H., *Japanese Gardens: Designs and Meaning*, New York 1981
4. Clifford D.P., A History of Garden Design, ? 1963
5. Buisson D., Temples et Sanctuaires au Japon, Paris 1981
6. Clément S. & alii, Architecture du paysage en Extrême-Orient, Paris (Ecole Nat. Sup. des Beaux-Arts) 1987
7. ***Covell J. & Yamada S., Zen at Daitoku-ji, New York/Tokyo 1974
8. Harada J., Japanese Gardens, Boston 1956
9. Hayakawa M., The Garden Art of Japan, Tokyo/New York 1974
10. Hennig K., Der Kare san sui Garten als Ausdruck der Muromachi Zeit (MOAG Vol 92) Hamburg 1982
11. Hirotaro Ota, Japanese Architecture and Gardens, Tokyo 1966
12. Holborn M., The Ocean in the Sand: Japan from Landscape to Garden, London (Shambala) 1978
13. ***Itoh I., Space and Illusion in the Japanese Garden, New York 1973
14. ***Itoh I., Jardins du Japon, Paris (Hersher) 1984
15. ***Keane M.P., Japanese Garden Design, Singapore 1996
16. Keswick M., The Chinese Garden, Academy Editions, London/St Martin's Press, New York, 1986
17. Kidder J.E., Japanese Temples: Sculptures, Paintings, Gardens and Architecture, London 1964
18. ***Kinsaku Nakane, Kyoto Gardens, Osaka 1992
19. Kuck L.E., The World of The Japanese Garden: From Chinese Origins to Modern Landscape Art, New York/Tokyo 1968
20. Kuitert Wybe, Themes, Scenes and Taste in the History of Japanese Garden Art, Amsterdam (J.C.Gieben) 1988
21. Masao Hayakawa, The Garden Art of Japan, New York/Tokyo 1974
22. ***Mosher Gouverneur, Kyoto, a Contemplative Guide, Tokyo 1992
23. ***Nitschke G., Japanese Gardens, Taschen 1993
24. Osamu Mori, Cultural History of Japanese Gardens in the middle Ages. A Study of the Daigo in Garden, Tokyo 1960
25. Osamu Mori, Typical Japanese Gardens, Tokyo 1962
26. Rambach P. et S., Sakuteiki: ou le Livre Secret des jardins japonais, Genève 1973
27. Riusaku Tsunoba, The Sources of the Japanese Tradition, 2 vol., New York (Columbia UP) 1958
28. Saito K. & Wada S., Magic of Trees and Stones, Rutland, Vt (Japan Publications) 1964
29. Schaarschmidt-Richter I. & Osamu Mori, Japanese Gardens, New York 1979 (édit. fr. Le jardin japonais, Fribourg, Office du Livre, 1979)
30. Shimoyama S., Sakuteiki: The Book of Gardens, Tokyo (Town and City Planners) 1976
31. ***Slawson D., Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens (Senzui narabi ni yagyo no zu), Tokyo/New York [Kodansha] 1987
32. ***Stein R.A., Le monde en petit, Jardins en miniature et habitations dans la pensée religieuse d'Extrême Orient, Paris (Flammarion) 1987
33. Stein R.A., Jardins en miniature d'Extrême-Orient, Bulletin de l'EFEO 42, 1942.
34. Takakuwa G., The Zen Gardens, I, II, Kyoto 1962
35. Tamura T., Art of the Landscape Garden in Japan, New York (Dodd, Mead) 1936
36. Tatsui M., Japanese Gardens, Tokyo 1934
37. The Heibonsha Survey of Japanese Art, 31 vols., New York (Weatherhill/Heibonsha) 1972-79
38. ***Yoshida T., Der Japanische Garten, Tübingen (Ernst Wasmuth) 1957 (trad. angl.: Gardens of Japan, New York, - Praeger-1957)
39. Yoshinaga Y., Composition and expression in Traditional Japanese Gardens, Tokyo (Shôkokusho) 1962

C - LE THÉÂTRE ET LE MASQUE NÔ

1. ***Berthier F., Masques et portraits, (POF, Art du Japon), 1983
2. Bethe M. & Brazell, Anthology of Japanese Theater, East Asia Program, Uris Hall Cornell University, Ithaca, New York 14850-USA
3. Bethe M. & Brazell, Dance in the Nô Theater, 3 Vol., East Asia Program, Uris Hall Cornell University, Ithaca, New York 14850-USA
4. Bethe M. & Brazell, Yamamba, East Asia Program, Uris Hall Cornell University, Ithaca, New York 14850-USA
5. Bethe M. & Emmert R., Guides to Nô Performance, 7 Plays, National Nô Theater
6. Bohner H., Blumenspiegel (Kakyô), Tokyo 1953
7. ***Giroux S., Zeami et ses entretiens sur le Nô, Paris (POF) 1991
8. ***Goff J., Noh Drama and The Tale of Genji, The Art of Allusion in Fifteen Classical Plays, Princeton 1991
9. ***Gundert W., Der Shintoismus im Japanischen Nô-Drama, Hambourg MOAG XIX & Tokyo 1925
10. ***Hammitzsch H., Japan-Handbuch, (Franz Steiner V.), Stuttgart 1990 (Colonnes 1636-1647)
11. Hare Th.B., Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo, Stanford (Stanford UP) 1986
12. Hoff Fr. & Flint W., The Life Structure of Nô, Racine, Wisconsin (Concerned Theater Japan) 1973
13. ***Immoos Th., Théâtre Japonais, Zurich (Bonvent) 1974
14. Kato Shuichi, A History of Japanese Literature (The First 1,000 Years) Tokyo/New York/San Francisco (Kodansha Intern.) 1979 (Chap. 5 : The Age of Nô and Kyogen)
15. Keene D., ed., Twenty Plays of the Nô Theater, New York (Columbia UP) 1970
16. Komparu J., The Nôh-Theater-Principles and Perspectives (Weatherhill/Tankosha), New York/Tokyo/Kyoto 1983
17. Levi-Strauss Cl., Le regard éloigné ? ?
18. ***Masakazu Y., The Aesthetics of Transformation: Zeami's Dramatic Theories, in The Journal of Japanese Studies (JJS) 7 (Summer 1981) 215-258
19. Mc Cullough H.G. & W., trad., Tales of Ise, Stanford (Stanford UP) 1968
20. Mime Journal, Nô & Kyogen Masks, Okina, Panoma College, CA 1984
21. Noh Drama (The) : Ten Plays for the Japanese, Rutland Vt & Tokyo (Tuttle) 1960
22. ***Oida Y., L'acteur flottant, Arles (Actes Sud) 1992
23. O'Neill P.G., A Guide to Nô, Tokyo (Hinoki Shoten) 1953
24. O'Neill P.G., Early Nô Drama, its Background, Character & Development, 1300-1450, London (Lund Humphries) 1959
25. ***Peri Noël, Le Nô (Maison Franco-Japonaise), in-4°, Tokyo 1944 (pp. 386-396: Le Miroir de Matsuyama, auteur inconnu)
26. ***Perzynski Fr., Japanische Masken Nô und Kyogen, Berlin/Leipzig 1925
27. ***Pilgrim R., Some aspects of "Kokoro" in Zeami, Monumenta Nipponica, XXIV, 4 (1968) 393-401
28. ***Pilgrim R., The Japanese Nô Drama in Ritual Perspective, in The Eastern Buddhist, Vo.XXII, 1(New Series) Spring 1989, pp.54-70
29. ***Pilgrim R., Zeami and the Way of Nô, History of Religions, 12(Nov 72) 136-148 (voir aussi: The Japanese Nô Drama as a Religious Event, PhD Diss., University of Chicago, 1970)
30. Pound E. & Fenollosa E., The Classic Nô Theater of Japan, New York (New Directions : reprint)1959
31. Pronko L., Guide to Japanese Drama, Boston (G.K.Hall) 1973
32. ***Raz J., The Actor and His Audience, Zeami's Views on the Audience of the Noh, in Monumenta Nipponica XXXI, 3 (Autumn 1976) pp 251-274
33. ***Renondeau G., Le Bouddhisme dans les nô, (Maison Franco-Japonaise), Tokyo 1950
34. ***Rimer Th. and Yamazaki Y., On the Art of the No Drama, The Major Treaties of Zeami (Fûshikaden, Sikadô, Kakyô, Yûgaku shûdo fûken, Kyûi, Shûgyûku tokka, Sandô/Nô-sakusho, Shûdoshô, Sarugaku dangi), Princeton 1984
35. ***Sieffert R., Zeami, La tradition secrète du Nô, suivie de Une journée de Nô, (UNESCO/ Gallimard, Tome 11), 1960 (contenant le Sarugaku no nô fûshi-kaden : De la Transmission de la fleur de l'interprétation; le Kakyô: Le Miroir de la fleur; le Shikadosho : Le Livre de la voie qui mène à la fleur; le Nykyoku sanai ezu: Etude illustrée des deux éléments et des trois types; le Tûgaku shûdô kempû sho: Le Livre de l'étude et de l'effet visuel des divertissements musicaux; et le Kyûi shidai : L'Echelle des neuf degrés.)
36. ***Sieffert R., Nô et Kyôgen (printemps, été, automne, hiver), 2 tomes, tr. par, (POF), Paris 1979 (spécialement l 'intro. 7-39).

37. ***Toru Nakanashi & Kiyonori Koma, Noh masks, Osaka 1992
38. ***Ueda Makoto, Zeami on
39. the Art of the No Drama: Imitation, Yugen and Sublimity, in N.G.Hume, ed., *Japanese Aesthetics and Culture*, Albany (SUNY Press) pp177-191, 1995
40. Waley A., *The Nô Plays of Japan*, New York (Grove) 1957

D – L'ESTHETIQUE CULTURELLE JAPONAISE

1. ***A book of Zen, Koans(The Lessons of Zen), Haiku(The poetry of Zen), Sayings(The Wisdom of Zen),(Hyperion), New York 1996
2. ***Addis St., *The Art of Zen*, New York (Harry Abrams) 1989 (trad.fr.:L'art Zen, Peintures et calligraphies des moines japonais 1600-1925, Paris Bordas, 1992)
3. Anesaki M., *Art, Life and Nature in Japan*, Rutland Vermont & Tokyo (Tuttle) 1983
4. Awakawa Y., *Zen Painting*, Palo Alto (Kodansha) 1970
5. ***Barthes R., *L'empire des signes*, (Flammarion Champs), Paris 1970
6. ***Berthier Fr., *Genèse de la sculpture bouddhique japonaise*, (POF) Paris 1979
7. ***Berque A., *Le Japon et son double*, (Masson), Paris 1987
8. Bion L., *Painting in the Far East*, New York (Dover : reprint) 1959
9. ***Blofeld J., *L'art chinois du thé*, Paris (Dervy) 1986
10. Boger B., *The Traditional Arts of Japan*, New York (Crown) 1964
11. Bowie H.P., *On the Laws of Japanese Painting*, New York (Dover : reprint) 1952
12. ***Brinker H., *Zen in the Art of Painting*, London (Arcane) 1987
13. Casalis M., *The Semiotics of the Visible in Japanese Rock Gardens*, in *Semiotica* 44(March-April 1983) pp 349-362
14. ***Castile R., *The Way of Tea*, Tokyo 1971
15. ***De Bary Z.Th., edit., *The Vocabulary of Japanese Aesthetics,I,II,III*, in Nancy G.Hume, ed., *Japanese Aesthetics and Culture*, pp 43-76, Albany (Sate University of NY Press) 1995
16. ***Doi Takeo, *Le Jeu de l'indulgence*, (Le Sycomore, coll L'Asiathèque), Paris 1982
17. Fenollosa E., *Epochs of Chinese and Japanese Art*, 2 vols., New York (Dover : reprint) 1963
18. ***Fiévé N. & alii, *Les arts de la cérémonie du thé*, Paris (Faton) 1996
19. Fontein J. & Hickman M.L., *Zen Painting and Calligraphy*, Boston (Museum of Fine Arts) 1970
20. Frédéric L., *Japan: Art and Civilization*, New York 1969
21. ***Hammitzsch H. , *Japan-Handbuch*, (Franz Steiner V.), Stuttgart 1990
22. ***Harada J., *A Glimpse of Japanese Ideals*, Tokyo (Kosukai Bunka Shinkokai) 1937
23. Hiromitsu W. & Goepfer R., *Enlightenment Embodied, The Art of the Japanese Buddhist Sculptor (7th – 14th Century)*, Agency for Cultural Affairs (Bunka chō), Government of Japan, Japan Society, New York 1997
24. ***Hisamatsu S., *On Zen Art*, in *The Eastern Buddhist*, New Series 1, Sept. 1966, pp.21-33
25. Ishida Ishiro, *Zen Buddhism & Muromachi Art* , *Journal of Asian Buddhism*, 22.4 : 417-430, August 1963
26. Izutsu T.&T., *The Theory of Beauty in Classical Aesthetics of Japan*, (Martinus Nijhoff Publishers) The Hague/Boston/London 1981
27. Keene D., trans.,*Essays in Idleness: The Tsurezuregusa of Kenko*, New York (Columbia UP)1967
28. ***Keene D., *Japanese Aesthetics*, in Nancy G.Hume ed., *Japanese Aesthetics and Culture*, pp 27-41, Albany(State University of NY Press), 1995
29. Kenkō Y, *Les Heures oisives* (Trd. Ch. Grobois) Paris (Gallimard) 1958
30. ***Kitamura Y., *De l'identité japonaise*, (POF), Paris 1986
31. Kodansha Encyclopedia of Japan, Tokyo (Kodansha : new, revised, illustrated, two volume edition) 1983
32. ***Koshiro Haga, *The 'Wabi' Aesthetic through the Ages*, in N.G.Hume ed., *Japanese Aesthetics and Culture*, pp 245-277, Albany (SUNY Press) 1995
33. Matsushita T., *Ink-painting*, (Weatherhill/Shibundo) New York 1974
34. ***Mikeyo Murase, *L'Art du Japon*, (La Pochothèque), Paris 1998
35. Morris I.,*The World of the Shining Prince : Court Life in Ancient Japan*, Penguin Books, 1964
36. Munsterberg H., *The Arts of Japan*, Rutland, Vt., (Tuttle) 1957
37. ***Munsterberg H., *Zen and Oriental Art*, (Tuttle) Tokyo 1994
38. ***Musō, *Dialogues dans le rêve* (Muchu-Mondo), trad. M. & M. Shibata(Maisonneuve et Larose), Paris 1974
39. Noma S., *Artistry in Ink*, New York (Crown) 1957

40. ***Paine R.T., *The Art and the Architecture in Japan.*, (Yale University Press), Hong Kong 1981
41. ***Random M., *Japon, La stratégie de l'invisible*, (Félin), Paris 1985
42. Reischauer. & Yamagiwa J.K., trans. *Translations from Early Japanese Literature*, Cambridge, Ma., 1951
43. Ross N.W., *The World of Zen*, New York 1960
44. Sawa Takaaki, *Art in Japanese Esoteric Buddhism*, Tokyo (Weather hill/Heibonsha)1972
45. Shimizu Yoshiaki, & Wheelwright C., ed., *Japanese Ink Paintings from American Collections : The Muromachi Period*, Princeton, N.J.(The Art Museum, Princeton University) 1976
46. ***Soutel-Gouiffres S.J., *La voie des Quatre Vertus (Voie du thé)*, Paris (La Table d'Emeraude) 1994
47. . ***Stevens J., *Brushstrokes of Enlightenment, The Interpretation and Appreciation of Zen Art*, in *The Transactions of the Asiatic Society in Japan*, Vol.&-2 (1986-1987) pp.79-107
48. Tanaka I., *Japanese Ink-painting : Shubun to Sesshu*, (Weatherhill) New York 1972
49. Tokitsu K., *Etude sur le rôle et les transformations de la culture traditionnelle dans la société contemporaine japonaise*, Paris 1982
50. Yanagi S., *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*, adpt. by Bernard Leach, Tokyo (Kodansha Intern.) 1972

E – L'ANTHROPOLOGIE CULTURELLE JAPONAISE

1. ***Allioux Y.-M., *Cent ans de pensée au Japon*, édit. établie par, Arles/Paris 1993
2. ***Ames R.T., *Bushido: Code or Ethic*, in N.G.Hume, *Japanese Aesthetics and Culture*, Albany (SUNY Press) pp279-294, 1995
3. Anesaki M., *Buddhist Art in its Relation to Buddhist Ideas with Reference to Buddhism in Japan*, (Houghton Mufflin) Boston 1915 & (J.Murray) London 1916
4. ***Barnet S. & Burto W., *Zen Ink Painting*, Tokyo (Kodansha Intern.) 1982
5. ***Beardsley R.K., *Japan before History*, *Far Eastern Quarterly*, May 1955
6. Befu H., *Japan, An Anthropological Introduction*, (Chandler Publishing Co.), London 1971
7. ***Benedict R., *The Chrysanthemum and the Sword*, Rutland, Vt., (Tuttle) (1946)1954 (édit. fr., *Le Chrysanthème et le sabre*, Arles (Picquier Poche) 1995)
8. ***Berque A., *sous la dir. de*, *Dictionnaire de la civilisation japonaise*, (Hazan), Paris 1974
9. Caillet L., et alii, *Etudes japonaises : dieux, lieux, corps, choses, illusion*, in *L'Homme*, N° 17, Paris 1991
10. Colcutt M. & alii, *Cultural Atlas of Japan*, New York (Oxford : Facts on File) 1988
11. ***Cole W., *Kyoto in the Muromachi Age*, Univ. of Oklaohama Press, 1967
12. ***Coward H., *JUNG and Eastern Thought*, Albany (SUNY) 1985
13. Des Longrais J.Fr., *Age de Kamakura*, Tokyo (Maison Franco-japonaise) 1950
14. ***Doi T., *L'endroit et l'envers*, Arles/Paris 1985
15. ***Eliade Mircea, *Le Sacré et le Profane*, (Payot) Paris 1957
16. ***Elisseeff D. & V., *La civilisation japonaise*, Arthaud 1987
17. ***Eusden J.D., *Chartres and Ryôan-ji: Aesthetic Connections between Gothic Cathedral and Zen Garden*, in *The Eastern Buddhist*, VolLXVIII,2 (New Series) Autumn 1985, pp.9-18
18. ***Frédéric L., *La vie quotidienne au Japon à l'époque des samurâi*, Paris (Hachette) 1968 (angl: *Daily Life in Japan et the time of the Samurai, 1185-1603*, Ch.Tuttle, Tokyo 1973)
19. Frédéric L., *Shintô, esprit et religion au Japon*, Paris (Bordas) 1975
20. ***Fromm E., Suzuki D.T. & de Martino R., *Zen Buddhism and Psychoanalysis*, (Harper Colophon Books) New York 1960
21. Godel Q. et Kano K., trad., prés., et ann. par, *La Lande des Mortifications*, (Gallimard/Unesco), Paris 1994
22. Hall J.W. & Takeshi T. edit., *Japan in the Muromachi Age*, Berkley, L.A., London, [UCP] 1977
23. Hayashima T & Nakamura M., *Japanese Art and the Tea Ceremony*, Tokyo 1974
24. Hearn L., *Kokoro: Hints and Echoes of Japanee Inner Life*, Boston 1927
25. ***Hearn L., *Japan : An Attempt at Interpretation*, Rutland, Vt., (Tuttle, reprint) 1955
26. Heaslett S., *The Mind of Japan and the Religious of the Japanese*, London (Religions of the East N° 1) 1947
27. Heike, *Le dit des*, trad.Sieffert R., Paris (POF) 1978
28. Hempel R. *The Golden Age of Japan 794-1192* (Rizzoli International Publications Inc.) New York 1983
29. ***Hisamatsu S., *Zen and the Fine Arts*, Palo Alto/Tokyo (Kodansha) 19711971 (rec. by Inada K., in *the Eastern Bouddhist*, New Series 5, May 1972, pp 146-149).

30. ***Holtom D.C. The Japanese Enthronement Ceremonies, Tokyo (Sophia Univ.)1972
31. ***Hoover Th., Zen Culture, (Arkana) London 1977
32. Ienaga Saburô, Nihon shisoshi ni okeru hitei no ronri no hattatsu (Le développement d'une logique de la négation dans l'histoire de la pensée japonaise), Tokyo (Shinsensha) 1983
33. ***Japon Pluriel 1 & 2, Actes des 1er & 2ème Colloques de la Société Française des Etudes Japonaises, Paris (Philippe Picquier) 1995 & 1998
34. Kaiten Nukariya, The Religion of the Samurai, (Luzac) London 1973
35. ***Kato Shuichi, Caractéristiques fondamentales de la culture et de la société japonaises, in Cent ans de pensée au Japon, 1996
36. ***Kazulis T.P., Zen Action, Zen Person, Honolulu (UHP) 1971
37. Kojiki, trad. Philippi D., Tokyo 1968 (trad. de Shibaya M., Paris (Maisonneuve et Larose)1989)
38. ***Kosakai T., Les Japonais sont-ils des Occidentaux? Paris (L'Hamattan) 1991
39. ***Lebra T.S. & W.P. edit., Japanese Culture and Behavior, Selected Readings, Honolulu 1994
40. ***Levi-Strauss Cl., L'anthropologie face aux problèmes du monde moderne, Ishizaka Lectures N°8, Tokyo (The Simul Press Inc.) 1988
41. Mc Cullough H.C., trans., Ô Kagami, The Great Mirror, Fujirawa Machinaga (900-1027) and His Time, Princeton (Princeton UP) 1980
42. Matsumoto N., Essai sur la mythologie japonaise, Paris 1928
43. Matsumura T., Etudes sur la mythologie japonaise, Tokyo 1954
44. Memmi A., La Dépendance, Paris (Gallimard) 1979
45. Minami H, Nihonteki jiga (Le moi japonais), Tokyo (Iwanami shôten) 1983
46. Minamoto R, Giri no ninjô (L'obligation et le sentiment d'humanité), Tokyo (Chikuma Shobo) 1969
47. ***Mishima Y., Confession d'un masque, Paris (Gallimard/Folio 1455) 1998
49. ***Mishima Y., Le Pavillon d'Or, Paris (Gallimard/Folio 649) 1998
50. ***Mishima Y., Five Modern Nô Plays, Tr. & Intro. By D.Keene, Tokyo (Charles Tuttle Co.) 1998
51. ***Miyamoto M., Japon, société camisolée de force, Paris (Philippe Picquier) 1996
52. ***Moore C.A.,The Japanese Mind, Honolulu (UHP) 1967 (spécialement : Kishimoto Hideo, Some Japanese Cultural Traits and Religions, pp 110-121)
53. Morris I.,The World of the Shining Prince : Court Life in Ancient Japan, Penguin Books, 1964
54. ***Nakane Chie, Japanese Society, Tokyo 1973 (édition française: La société japonaise, (Armand Colin), Paris 1974)
55. ***Nakamura H., Ways of Thinking of Eastern People, Honolulu (East-West Center Press) 1964
56. Nishida K., Le problème de la culture japonaise, Paris 1990
57. Nishitani K., The Self-Overcoming of Nihilism, Albany (SUNY Press) 1990
58. ***Nitobe I., Bushido: The Soul of Japan, New York (Knickerbocker) 1905
59. Nosco P. (edit), Confucianism and Tokugawa Culture, Princeton (PUP), 1984
60. Ogino Koishi, Bunka to seishin byori (Culture et Psychopathologie) Tolyo (Kobundo) 1978
61. Okakura K., The ideals of the East. ? , ?
62. ***Okakura K., The Book of Tea, Fore- & Afterword by Soshitsu Sen XV (a direct descendant of Sen Rikyu, 1522-1591) Tokyo/ New York 1991
63. ***Okakura T., La religion dans l'art extrême-oriental, in Cent ans de pensée au Japon, Allieux 1996
64. Ohnuki-Tierney E., The Monkey as mirror: Symbolic Transformations in Japanese History and Ritual, Princeton,N.J.(Princeton U.P.) 1987
65. ***Oshima H., Le développement d'une pensée mythique: pour comprendre la société japonaise, (édit. Osiris), Niort 1994
66. Parkes G., edit., Heidegger and Asian Thought, Honolulu (HUHP) 1987
67. ***Parkes G., Ways of Japanese Thinking, in N.G.Hume, Japanese Aesthetics and Culture, Alabany (SUNY Press), pp 77-108, 1995
68. ***Pezzeu-Massabuau J., La terre et les hommes, Repères historiques, Exprimer le Beau : les arts et les lettres, Introductions au Guide Bleu du Japon, pp 91-128, (Hachette) Paris 1989
69. ***Pezzeu-Massabuau J., La maison japonaise : plaisir esthétique et harmonie sociale, in Cahiers internationaux de Sociologie, vol. LXV, Paris 1978
70. ***Pezzeu-Massabuau J., Des valeurs qui sont maintenant du passé ?, in Le Vase de beryl, Etudes sur le Japon et la Chine, en hommage à Bernard Franck, (Ed.Philippe Picquier), Paris ?
71. ***Pinguet M., La mort volontaire au Japon, Paris (Gallimard) 1987 (Mishima : 293-316)
72. ***Rosenberger N.R., edit., Japanese Sense of Self, Cambridge (Cambride U.P.) 1994
73. Rotermond H.O., Le Japon antique, Paris 1970

74. Rotermond H.O., dir. Religions, croyances et traditions populaires au Japon, I: Au temps où arbres et plantes disaient les choses, Paris 1988
75. ***Sadler A.L., Cha-no-yu, The Japanese Tea Ceremony, Rutland Vt & Tokyo (Charles E.Tuttle) 1998
76. Sakuta K., Haji no bunka saiko (Révision du concept de la honte), Tokyo (Shikuma Shobo) 1967
77. ***Sansom Sir G.B., Japan in World History, New York (Inst.of Pacific Relations) 1951
78. ***Sansom Sir G.B., The Western World and Japan, Tokyo (Charles Tuttle) 1977
79. ***Sansom Sir G.B., Japan, A short Cultural History,(Reprinted Stanford University Press, Appleton-Century Crofts revised edition 1943) New York 1978 (fr. :Le Japon, (Payot) Paris 1938)
80. Shulman F.J., Japan, Oxford (Clio Press, vol.103, World Bibliographic Series)1989
81. ***Singer K., Mirror, Sword and Jewel, New York 1973
82. Smih R.J. & Beardsley R.K., edits., Japanese Culture: Its Developments and Characteristics, Viking Fund Publ. In Anthropol., Vol.34, Chicago (Aldine Publ. Comp.) 1992
83. ***Varley P., A Syllabus of Japanese Civilization, New York (Columbia Univ.Press) 1972
84. ***Varley P., Japanese Culture, Honolulu (University of Hawaii Press) 1984
85. ***Varley P. & Elison G.The Culture of Tea: From Its Origins to Sen no Rikyû, in Warlords, Artists and Commoners, Japan in the Sixteenth Century, ed.G.Elison & B.L.Smith, Honolulu (UHP) 1987, pp.188-222
86. Waley A., Zen Buddhism and its Relations to Art, London 1922
87. ***Watanabe T. et Iwata J., La voie des éphèbes, (Shudo, Histoire et histoires des homosexualités au Japon), Paris (Trismégiste) 1987
88. Yanagida K., Tsumi no bunka, haji no bunka, (Cultures de la faute, cultures de la honte), in Oeuvres Complètes ?
89. ***Yourcenar M., Mishima, ou la Vision du vide, (Gallimard), Paris 1981
90. ***Yuasa Yasuo, The Body: Towards an Eastern Mind-Body Theory, Albany (SUNY Press) 1987 (Chap. V : Theories of Artistry = geidô: Performance and Mind in Zeami)

F – L'ESPACE : PAYSAGE, PERCEPTION, ORGANISATION, TRADITION.

1. ***Ashibara Y., L'ordre caché, Tokyo, la ville du XXI^e siècle? Paris (Hazan) 1994
2. Bachelard G., La Poétique de l'espace, Paris (PUF) 1957
3. ***Berque A., Vivre l'espace au Japon, (PUF) Paris 1982
4. Berque A., Paysage-empreinte, paysage-matrice, in L'espace géographique, XII, 1984, 1, pp 33-34
5. ***Berque A., Le Sauvage et l'Artifice, (Gallimard BSH), Paris 1986
6. Berque A., Médiante : de milieux en paysages, Montpellier/Paris (Reclus/Documentation Française) 1990
7. Berque A., dir. Cinq propositions pour une théorie du paysage, Seyssel (Champ Vallon) 1991
8. ***Berque A., Les raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse, (Hazan) Paris 1995
9. ***Berque J., L'Orient second, Paris (Gallimard) 1970
10. ***Buisson D., L'architecture sacrée du Japon, Paris (ACR édit.)1989
11. Cauquelin A., L'invention du paysage, Paris (Plon) 1989
12. Cheng Fr., Souffle-Esprit: textes théoriques chinois sur l'art pictural, Paris (Seuil) 1989
13. CIEREC, Lire le paysage, Lire les paysages, Université de Saint-Etienne, 1984
14. Dagognet Fr., dir. Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage, Seyssel (Champ Vallon) 1982
15. Durand G., Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris (Bordas) 1969
16. ***Fiévé N., L'architecture et la ville du Japon ancien, Kyoto XIV^e - XV^e siècles, Paris (Maisonneuve & Larose) 1993
17. Isosaki Arata, MA: Space-Time in Japan, Catalogue of the Cooper-Hewitt Museum, 1976
18. Kemp M., The Science of Art? Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat, New Haven/London (Yale UP) 1990
19. Luginbuhl Y., Paysages, textes et représentations du paysage du Siècle des Lumières à nos jours, Paris (La Manufacture) 1989
20. Ninio J., L'empreinte des sens, Paris (Odile Jacob) 1989
21. ***Merleau-Ponty M., Phenomenology of Perception (Phénoménologie de la perception) London (Routledge & Kegan Paul, trad. Colin Smith) 1970
22. ***Merleau-Ponty M., The Visible and the Invisible (Le visible et l'invisible) Evanston (Northwestern University Press, trad. Alphonso Lingis) 1975

23. ****Merleau-Ponty M., *Sense and Non-Sense (Sens et Non-sens)* Evanston (*Northwestern University Press*, trad.& pref. H.L.Dreyfus & P.Allen Dreyfus) 1973
24. ****Merleau-Ponty M., *The Primacy of Perception (comprenant : La crise de l'entendement, Le Yogi et le prolétaire - extr. de Humanisme et terreur-, & L'Oeil et l'esprit)* Evanston (*Northwestern University Press*, edit. J.M. Edie) 1971
25. Mondada L. & alii, dir. *De la beauté à l'ordre du monde: paysage et crise de la lisibilité*, Université de Lausanne, 1992
26. Pigeot J., Michiyuki-bun.Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien, Paris (*Maisonneuve et Larose*) 1982
27. Quillet B., *Le paysage retrouvé*, Paris (*Fayard*) 1991
28. Roger A., *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris (*Aubier*) 1978
29. Tange K. & Kawazoe N., *Ise: Prototype of Japanese Architecture*, Cambridge (*MIT Press*) 1965
30. Vandier-Nicolas N., *Esthétique et peinture de paysage en Chine (des origines aux Song)*, Paris (*Klincksieck*) 1982
31. Wanatabe Y., *Shinto Art: Ise and Izumo Shrines*, *Heibonsha Survey of Japanese Art, Vol.3*, New York (*Weatherhill/Heibonsha*) 1974
32. Warner L., *The Enduring Art of Japan*, Cambridge 1952

BIBLIOGRAPHIE ALPHABETIQUE

*** ouvrages lus &/ou consultés &/ou cités

1. ***A book of Zen, Koans (The Lessons of Zen), Haiku (The poetry of Zen), Sayings(The Wisdom of Zen),(Hyperion), New York 1996
2. ***Addis St., The Art of Zen, New York (Harry Abrams) 1989 (trad.fr.:L'art Zen, Peintures et calligraphies des moines japonais 1600-1925, Paris Bordas, 1992)
3. ***Allioux Y.-M., Cent ans de pensée au Japon, édit. établie par, Arles/Paris 1993
4. ***Ames R.T., Bushido: Code or Ethic, in N.G.Hume, Japanese Aesthetics and Culture, Albany (SUNY Press) pp279-294, 1995
5. Anesaki M., Buddhist Art in its Relation to Buddhist Ideas with Reference to Buddhism in Japan, (Houghton Mifflin Co.) Boston 1915 & (J.Murray) London 1916
6. Anesaki M., Art, Life and Nature in Japan, Rutland Vermont & Tokyo (Tuttle) 1983
7. ***Anesaki M., History of Japanese Religion, (Kegan Paul) London/New York 1995
8. Aoki M., trans., Izumo Fudoki, Tokyo (Sphia Univ.) 1971
9. Aoki M., Ancient Myth and Early History of Japan, New York (Exposition Press) 1974
10. ***Arisawa M. & Haussy M., Le 'Sakuteiki' illustré, ou La composition des jardins japonais, Osaka (Ichiyosha), 1980.
11. ***Ashibara Y., L'ordre caché, Tokyo, la ville du XXI^e siècle?, Paris (Hazan) 1994
12. Aston W.G., Shintô, the Way of the Gods,
13. Aston W.G., trans., Nihongi : Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697, Tokyo (Ch.Tuttle Comp.) 1978
14. Awakawa Y., Zen Painting, Palo Alto (Kodansha) 1970
15. Bachelard G., La Poétique de l'espace, Paris (PUF) 1957
16. ***Barnet S. & Burto W., Zen Ink Painting, Tokyo (Kodansha Intern.) 1982
17. ***Barthes R., L'empire des signes, (Flammarion Champs), Paris 1970
18. ***Basabe F.M., Religious Attitudes of Japanese Men, A sociological Survey, Sophia Univ./CH.E.Tuttle, Tokyo/Rutland V.
19. ***Basic Terms of Shintô, comp.by "Shintô Committee for the IXth Intern Congress for the History of Religions", Tokyo (Jinja Honcho, Kokugakuin Univ. & Inst. For Jap. Culture & Classics) 1958
20. ***Beardsley R.K., Japan before History, Far Eastern Quaterly, May 1955
21. Befu H., Japan, An Anthropological Introduction, (Chandler Publishing Co.), London 1971
22. ***Benedict R., The Chrysanthemum and the Sword, Rutland, Vt.,(Tuttle) (1946) 1954 (édit. fr., Le Chrysanthème et le sabre, Arles (Picquier Poche) 1995
23. ***Berque A., sous la dir. de, Dictionnaire de la civilisation japonaise, (Hazan), Paris 1974
24. ***Berque A., Vivre l'espace au Japon, (PUF) Paris 1982
25. Berque A., Paysage-empreinte, paysage-matrice, in L'espace géographique, XII, 1984, 1, pp 33-34
26. ***Berque A., Le Sauvage et l'Artifice, (Gallimard BSH), Paris 1986
27. ***Berque A., Le Japon et son double, (Masson), Paris 1987
28. Berque A., Médiance : de milieux en paysages, Montpellier/Paris (Reclus/Documentation Française) 1990
29. Berque A., dir. Cinq propositions pour une théorie du paysage, Seyssel (Champ Vallon) 1991
30. ***Berque A., Les raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse, (Hazan) Paris 1995
31. ***Berque J., L'Orient second, Paris (Gallimard) 1970
32. ***Berthier Fr., Genèse de la sculpture bouddhique japonaise, (POF) Paris 1979
33. ***Berthier F., Masques et portraits, (POF, Art du Japon), 1983
34. ***Berthier F., Le jardin du Ryoanji, Lire le Zen dans les pierres, Paris (Adam Biro) 1997
35. Bethe M. & Brazell, Anthology of Japanese Theater, East Asia Program, Uris Halln Cornell University, Ithaca, New York 14850-USA
36. Bethe M. & Brazell, Dance in the Nô Theater, 3 Vol.,East Asia Program, Uris Halln Cornell University, Ithaca, New York 14850-USA
37. Bethe M. & Brazell, Yamamba, East Asia Program, Uris Halln Cornell University, Ithaca, New York 14850-USA
38. Bethe M. & Emmert R., Guides to Nô Performance, 7 Plays, National Nô Theater
39. Bion L., Painting in the Far East, New York (Dover : reprint) 1959

40. ***Blofeld J., *L'art chinois du thé*, Paris (Dervy) 1986
41. Boger B., *The Traditional Arts of Japan*, New York (Crown) 1964
42. Bohner H., *Blumenspiegel (Kakyô)*, Tokyo 1953
43. Bowie H.P., *On the Laws of Japanese Painting*, New York (Dover : reprint) 1952
44. Bownas G., "Shintô", in *the Concise Encyclopedia of Living Faiths*, edit. R.C.Zaehner, Boston (Beacon Press) 1967, pp. 348-364
45. Bring M. & Wayemberg H., *Japanese Gardens: Designs and Meaning*, New York 1981
46. ***Brinker H., *Zen in the Art of Painting*, London (Arcane) 1987
47. Brumbaugh T.T., *Religious Values in Japanese Culture*, Tokyo 1934
48. ***Buisson D., *Temples et Sanctuaires au Japon*, Paris 1981
49. ***Buisson D., *L'architecture sacrée du Japon*, Paris (ACR édit.)1989
50. Caillet L., et alii, *Etudes japonaises : dieux, lieux, corps, choses, illusion*, in *L'Homme*, N° 17, Paris 1991
51. ***Campbell J., *The Masks of God*, 4 Vol. : Primitive Mythology, Oriental M., Occidental M., Creative M., New York (Arkana) 1962
52. Casalis M., *The Semiotics of the Visible in Japanese Rock Gardens*, in *Semiotica* 44(March-April 1983) pp 349-362
53. ***Castile R., *The Way of Tea*, Tokyo 1971
54. Cauquelin A., *L'invention du paysage*, Paris (Plon) 1989
55. Chen K., *The Chinese Transformation of Buddhism*, Princeton 1973
56. Cheng Fr., *Souffle-Esprit: textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris (Seuil) 1989
57. CIEREC, *Lire le paysage, Lire les paysages*, Université de Saint-Etienne, 1984
58. ***Clément S. & alii, *Architecture du paysage en Extrême-Orient*, Paris (Ecole Nat. Sup. des Beaux-Ars) 1987
59. Clifford D.P., *A History of Garden Design*, ?, 1963
60. ***Cole W., *Kyoto in the Muromachi Age*, Univ. of Oklaohama Press, 1967
61. ***Collcutt M., *Five Mountains (The Rinzaï Zen Monastic Institution in Medieval Japan)*, Harvard 1981
62. Colcutt M. & alii, *Cultural Atlas of Japan*, New York (Oxford : Facts on File) 1988
63. ***Covell J. & Yamada S., *Zen at Daitoku-ji*, New York/Tokyo 1974
64. ***Coward H., *JUNG and Eastern Thought*, Albany (SUNY) 1985
65. Dagognet Fr.,dir., *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel (Champ Vallon) 1982
66. ***De Bary W.Th., ed., *Sources in Japanese Tradition*, 2 vols., New York 1972
67. ***De Bary W.Th., ed., *The Vocabulary of Japanese Aesthetics,I,II,III*, in Nancy G.Hume, ed., *Japanese Aesthetics qnd Culture*, pp 43-76, Albany (Sate University of NY Press) 1995
68. Des Longrais J.Fr., *L'Age de Kamakura*, Tokyo (Maison Franco-japonaise) 1950
69. ***Doi Takeo, *Le Jeu de l'indulgence*, (Le Sycomore, coll L'Asiathèque), Paris 1982
70. ***Doi Takeo., *L'endroit et l'envers*, Arles/Paris 1985
71. ***Dumoulin H., *Zen Buddhism, A History*, Vol.I : India & China, Vol.2 : Japan, New York 1990
72. Durand G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris (Bordas) 1969
73. ***Earhart H.B., *Religions of Japan*, San Francisco (Harper & Row) 1984
74. ***Earhart H.B., *Japanese Religion, Unity and Diversity*, Belmont CA. (Wadsworth Publ.Comp.) 1986
75. ***Eder M., *Geshichte der japanischen Religion*, 1. Band : Die alte Landesreligion, 2. Band: Japan mit und unter dem Buddhismus, *Asian Folklore Studies Monographs* N° 7,1 & 2, Nagoya (Nanzan Inst. f. Anthropol.) 1978
76. ***Eliot Sir Ch., *Japanese Buddhism*, London 1964
77. ***Eliade Mircea, *Le Sacré et le Profane*, (Payot) Paris 1957
78. ***Elisseeff et V., *La civilisation japonaise*, Arthaud 1987
79. ***Eusden J.D., *Chartres and Ryôan-ji: Aesthetic Connections between Gothic Cathedral and Zen Garden*, in *The Eastern Buddhist*, VolLXVIII,2 (New Series) Autumn 1985, pp.9-18
80. Fenollosa E., *Epochs of Chinese and Japanese Art*, 2 vols., New York (Dover : reprint) 1963
81. ***Fiévé N., *L'architecture et la ville du Japon ancien*, Kyoto XIV° - XV° siècles, Paris (Maisonneuve & Larose) 1993
82. ***Fiévé N. et alii, *Les arts de la cérémonie du thé*, Paris (Faton) 1996
83. Florenz K., *Shintoism ?*
84. Florenz K., *Japanische Mythologie, Nihongi, Zeitalter der Götter*, Tokyo 1901

85. ***Florenz K., trad. & comm., Die historishen Quellen des Shintô-Religion, aus dem altjapanischen und chinesischen, übersetzt und erklärt von, (Kokiji, Nihonji, Kogo-shûi), Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1919
86. Fontein J. & Hickman M.L., Zen Painting and Calligraphy, Boston (Museum of Fine Arts) 1970
87. ***Franck F., ed., The Buddha Eye, An Anthology of the Kyoto School, (NIRC, Nagoya 1982) New York 1991
88. ***Frédéric L., La vie quotidienne au Japon à l'époque des samurâi, Paris (Hachette) 1968 (angl: Daily Life in Japan at the time of the Samurai, 1185-1603, Ch.Tuttle, Tokyo 1973)
89. ***Frédéric L., Japan: Art and Civilization, New York 1969
90. Frédéric L., Shintô, esprit et religion au Japon, Paris (Bordas) 1975
91. ***Fromm E., Suzuki D.T. & de Martino R., Zen Buddhism and Psychoanalysis, (Harper Colophon Books) New York 1960
92. ***Giroux S., Zeami et ses entretiens sur le Nô, Paris (POF) 1991
93. Godel Q. et Kano K., trad., prés., et ann. par, La Lande des Mortifications, (Gallimard/Unesco), Paris 1994
94. ***Goff J., Noh Drama and The Tale of Genji, The Art of Allusion in Fifteen Classical Plays, Princeton 1991
95. ***Gundert W., Der Shintoismus im Japanischen Nô-Drama, Hambourg MOAG XIX & Tokyo 1925
96. Hall J.W. & Takeshi T. edit., Japan in the Muromachi Age, Berkeley, L.A./London, (UCP) 1977
97. ***Hammitzsch H., Japan-Handbuch, (Franz Steiner V.), Stuttgart 1990
98. ***Hanayama Dr. Shinsho, A History of Japanese Buddhism, (Bukkyo Dendo Kyokai), Tokyo 1991
99. ***Harada J., A Glimpse of Japanese Ideals, Tokyo (Kosukai Bunka Shinkokai) 1937
100. Harada J., Japanese Gardens, Boston 1956
101. Hare Th.B., Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo, Standford (Standford UP) 1986
102. Hayakawa M., The Garden Art of Japan, Tokyo/New York 1974
103. Hayashima T & Nakamura M., Japanese Art and the Tea Ceremony, Tokyo 1974
104. Hearn L., Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life, Boston 1927
105. ***Hearn L., Japan : An Attempt at Interpretation, Rutland, Vt., (Tuttle, reprint) 1955
106. ***Hearn L., Ecrits sur le Bouddhisme Japonais, Paris (Minerve) 1993
107. Heaslett S., The Mind of Japan and the Religious of the Japanese, London (Religions of the East N° 1) 1947
108. Heike, Le dit des, trad. Sieffert R., Paris (POF) 1978
109. Hempel R. The Golden Age of Japan 794-1192, (Rizzoli International Publications Inc.) New York 1983
110. Hennig K., Der Kare san sui Garten als Ausdruck der Muromachi Zeit, (MOAG Vol 92) Hamburg 1982
111. Herbert J., Shintô: The Fountainhead of Japan, New York (Stein & Day) 1967 ; trad.: Aux sources du Japon: le Shintô. Les dieux nationaux du Japon. Dieux et sectes populaires du Japon, Paris (Albin Michel) ?
112. ***Herbert J., La cosmogonie japonaise, Paris (Dervy) 1977
113. Hirai N., Japanese Shintô, Bulletin N°18, Tokyo (Intern. Sty for Educ. Inf.) 1966
114. Hiromitsu W. & Goepfer R., Enlightenment Embodied, The Art of the Japanese Buddhist Sculptor (7th – 14th Century), Agency for Cultural Affairs (Bunka chô), Government of Japan, Japan Society, New York 1997
115. Hirotaro Ota, Japanese Architecture and Gardens, Tokyo 1966
116. ***Hisamatsu S., Zen and the Fine Arts, Palo Alto/ Tokyo (Kodansha) 1971 (rec. by Inada K., in the Eastern Bouddhist, New Series 5, May 1972, pp 146-14149.
117. Hoff Fr. & Flint W., The Life Structure of Nô, Racine, Wisconsin (Concerned Theater Japan 2, Spring 1973, pp 209-256
118. Holborn M., The Ocean in the Sand: Japan from Landscape to Garden, London (Shambala) 1978
119. ***Holtom D.C., "The Meaning of Kami", Monumenta Nipponica, Tokyo (Sophia Univ.) Vol.3 (1940), 1-27, 32-53.
120. ***Holtom D.C. The Japanese Enthronement Ceremonies, Tokyo (Sophia Univ.) 1972
121. ***Hoover Th., Zen Culture, (Arkana) London 1977
122. Ienaga Saburô, Nihon shisoshi ni okeru hitei no ronri no hattatsu (Le développement d'une logique de la négation dans l'histoire de la pensée japonaise), Tokyo (Shinsensha) 1983
123. ***Immoos Th., Théâtre Japonais, Zurich (Bonvent) 1974
124. ***Intern. Congress for the History of Religions, 9th, Basic Terms of Shintô, Tokyo 1958
125. Ishida Ishiro, Zen Buddhism & Muromachi Art , Journal of Asian Buddhism, 22.4 : 417-430, August 1963, pp. 417-432

126. Isosaki Arata, MA: Space-Time in Japan, Catalogue of the Cooper-Hewitt Museum, 1976
127. *** Itoh I., *Space and Illusion in the Japanese Garden*, New York 1973
128. *** Itoh I., *Jardins du Japon*, Paris (Hersher) 1984
129. Izutsu T.&T., *The Theory of Beauty in Classical Aesthetics of Japan*, (Martinus Nijhoff Publishers) The Hague/Boston/London 1981
130. *** Japon Pluriel 1 & 2, Actes des 1er & 2ème Colloques de la Société Française des Etudes Japonaises, Paris (Philippe Picquier) 1995 & 1998
131. *** Kadowaki J.K., *Le Zen et la Bible*, Paris (A.Michel) 1992
132. Kaiten Nukariya, *The Religion of the Samurai*, (Luzac) London 1973
133. *** Kamstra J.H., *Encounter or Syncretism: The Early Growth of Japanese Buddhism*, Leiden 1967
134. *** Kato G., *Le Shintô, religion nationale du Japon*, Paris (Geuthner) 1931 (*A Study of Shintô: The Religion of the Japanese Nation*, Tokyo 1926)
135. *** Kato G., *What is Shintô?*, Tokyo 1935
136. *** Kato G., *Shinto's Terra Incognita to be explored yet*, Japan (*at the author's*) 1958
137. *** Kato Shuichi, *A History of Japanese Literature (The First 1,000 Years)* Tokyo/New York/San Francisco (Kodansha Intern.) 1979 (*Chap. 5 : The Age of Nô and Kyogen*)
138. *** Kato Shuichi, *Caractéristiques fondamentales de la culture et de la société japonaises*, in *Cent ans de pensée au Japon*, 1996
139. *** Kazulis T.P., *Zen Action, Zen Person*, Honolulu (UHP) 1971
140. *** Keane M.P., *Japanese Garden Design*, Singapore 1996
141. Keene D., trans., *Essays in Idleness: The Tsurezuregusa of Kenko*, New York (Columbia UP) 1967
142. Keene D., edit., *Twenty Plays of the Nô Theater*, New York (Columbia UP) 1970
143. *** Keene D., *Japanese Aesthetics*, in Nancy G.Hume ed., *Japanese Aesthetics and Culture*, pp 27-41, Albany (State University of NY Press) 1995
144. Kegeyama H., *The Arts of Shintô*, New York/Kyoto (J.Weatherhill) 1973
145. Kemp M. *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/London (Yale UP) 1990
146. Kenkô Y, *Les Heures oisives (Trd. Ch. Grobois)* Paris (Gallimard) 1958 ; Keene D., trans., *Essays in Idleness: The Tsurezuregusa of Kenko*, New York (Columbia UP) 1967
147. Keswick M., *The Chinese Garden*, Academy Editions, London/St Martin's Press, New York, 1986
148. Kidder J.E., *Japanese Temples: Sculptures, Paintings, Gardens and Architecture*, London 1964
149. *** Kidder J.E., *Early Buddhist Japan*, London 1972
150. *** Kinsaku Nakane, *Kyoto Gardens*, Osaka 1992
151. *** Kiyota M., edit, (ass. by B. Earhart, P. Griffiths & J. Heisig,) *Japanese Buddhism*, Tokyo (Kenkyusha) 1987
152. *** Kitagawa J., *Religion in Japanese History*, New York (Combian UP) 1966
153. *** Kitagawa J., *On Understanding Japanese Religion*, Princeton N.J. (Princeton U.P.) 1987
154. *** Kitamura Y., *De l'identité japonaise*, (POF), Paris 1986
155. Kodansha *Encyclopedia of Japan*, Tokyo (Kodansha : new, revised, illustrated, two volume edition) 1983
156. Kojiki, trad. Philippi D., Tokyo 1968 (trad. de Shibaya M., Paris (Maisonneuve et Larose) 1989
157. Komparu J., *The Nôh-Theater-Principles and Perspectives (Weatherhill/Tankosha)*, New York/Tokyo/Kyoto 1983
158. *** Kosakai T., *Les Japonais sont-ils des Occidentaux?*, Paris (L'Hamattan) 1991
159. *** Koshiro Haga, *The 'Wabi' Aesthetic through the Ages*, in N.G.Hume ed., *Japanese Aesthetics and Culture*, pp 245-277, Albany (SUNY Press) 1995
160. Kuck L.E., *The World of The Japanese Garden: From Chinese Origins to Modern Landscape Art*, New York/Tokyo 1968
161. Kuitert Wybe, *Themes, Scenes and Taste in the History of Japanese Garden Art*, Amsterdam (J.C.Gieben) 1988
162. *** Lebra T.S. & W.P. edit., *Japanese Culture and Behavior, Selected Readings*, Honolulu 1994
163. *** Leggett T., *Zen and the Ways*, Boulder Col. (Shambala Publ.,Inc.) 1978
164. *** Levi-Strauss Cl., *L'anthropologie face aux problèmes du monde moderne*, Ishizaka Lectures N°8, Tokyo (The Simul Press Inc.) 1988
165. Levi-Strauss Cl., *Le regard éloigné,...? ?*
166. *** Linssen R., *Le sens du Zen*, Aix-en-Provence (Le Mail) 1994
167. Luginbuhl Y., *Paysages, textes et représentations du paysage du Siècle des Lumières à nos jours*, Paris (La Manufacture) 1989
168. Mc Cullough H.C. & W., trad., *Tales of Ise*, Standford (Standford UP) 1968

169. Mc Cullough H.C., trans., Ô Kagami, The Great Mirror, Fujirawa Machinaga (900-1027) and His Time, Princeton (Princeton UP) 1980
170. ***Maruoka D., A. and Yohikoshi T., Noh, Osaka 1996
171. ***Martin J.-M., Le Shintoïsme, religion nationale, I. Les origines, Essai d'histoire ancienne du Japon, Hong Kong (Imp. De Nazareth) 1924; II. Le Shintoïsme ancien, Hong Kong (Imp. de Nazareth) 1927
172. ***Masakazu Y., The Aesthetics of Transformation: Zeami's Dramatic Theories, in *The Journal of Japanese Studies (JJS)* 7 (Summer 1981) 215-258
173. Masao Hayakawa, The Garden Art of Japan, New York/Tokyo 1974
174. Mason J.W., The Spirit of Shintô Mythology, Tokyo 1939
175. Matsumoto N., Essai sur la mythologie japonaise, Paris 1928
176. Matsumura T., Etudes sur la mythologie japonaise, Tokyo 1954
177. Matsushita T., Ink-painting, (Weatherhill/Shibundo) New York 1974
178. Memmi A., La Dépendance, Paris (Gallimard) 1979
179. ***Merleau-Ponty M., Phenomenology of Perception (Phénoménologie de la perception) London (Routledge & Kegan Paul, trad. Colin Smith) 1970
180. ***Merleau-Ponty M., The Visible and the Invisible (Le visible et l'invisible) Evanston (Northwestern University Press, trad. Alphonso Lingis) 1975
181. ***Merleau-Ponty M., Sense and Non-Sense (Sens et Non-sens) Evanston (Northwestern University Press, trad. & pref. H.L. Dreyfus & P. Allen Dreyfus) 1973
182. ***Merleau-Ponty M., The Primacy of Perception (compreant : La crise de l'entendement, Le Yogi et le prolétaire - extr. de Humanisme et terreur-, & L'Oeil et l'esprit) Evanston (Northwestern University Press, edit. J.M. Edie) 1971
183. ***Mikeyo Murase, L'Art du Japon, (La Pochothèque), Paris 1998
184. Mime Journal, Nô & Kyogen Masks, Okina, Panoma College, CA 1984
185. Minami H., Nihonteki jiga (Le moi japonais), Tokyo (Iwanami shôten) 1983
186. Minamoto R., Giri no ninjô (L'obligation et le sentiment d'humanité), Tokyo (Chikuma Shobo) 1969
187. ***Mishima, Y., Confession d'un masque, Paris (Gallimard/Folio 1455) 1998
188. ***Mishima Y., Le Pavillon d'Or, Paris (Gallimard/Folio 649) 1998
189. ***Mishima Y., Five Modern Nô Plays, Tr. & Intro. By D. Keene, Tokyo (Charles Tuttle Co.) 1998
190. ***Miura I, Fuller Sasaki R., Zen Dust: The History of the Koan and Koan Study in Rinzaï (Lin-chi) Zen, (The 1st Zen Inst. of Amer. in Japan at Ryoan in, Daitoku-ji) Kyoto/New York 1966
191. ***Miyamoto M., Japon, société camisole de force, Paris (Philippe Picquier) 1996
192. Mondada L. & alii, dir. De la beauté à l'ordre du monde: paysage et crise de la lisibilité, Université de Lausanne, 1992
193. ***Moore C.A., The Japanese Mind, Honolulu (UHP) 1967 (spécialement : Kishimoto Hideo, Some Japanese Cultural Traits and Religions, pp 110-121)
194. ***Morrell R.E., Kamakura Buddhism, A Minority Report, Berkeley CA. (Asia Humanities Press) 1987
195. Morris I., The World of the Shining Prince : Court Life in Ancient Japan, Penguin Books, 1964
196. ***Mosher Gouverneur, Kyoto, a Contemplative Guide, Tokyo 1992
197. Munsterberg H., The Arts of Japan, Rutland, Vt., (Tuttle) 1957
198. ***Munsterberg H., Zen and Oriental Art, (Tuttle) Tokyo 1994
199. Muraoka T., Studies in Shintô Thought, Tokyo 1964
200. ***Muso, Dialogues dans le rêve, (Maisonneuve et Larose), Paris 1975
201. ***Nakamura H., Ways of Thinking of Eastern People, Honolulu (East-West Center Press) 1964
202. Nakamura Y., Noh, the Classical Theater, Tokyo/New York 1971
203. ***Nakane Chie, Japanese Society, Tokyo 1973 (édition française: La société japonaise, (Armand Colin), Paris 1974)
204. Ninio J., L'empreinte des sens, Paris (Odile Jacob) 1989
205. Nippon Gakujutsu Shinkokai (Japanese Classics Translation Committee), The Nô Drama, Rutland Vt. (Tuttle), vol.1, 1955 ; vol.2, 1959 ; vol.3, 1960
206. Nishida K., Le problème de la culture japonaise, Paris 1990
207. Nishitani K., The Self-Overcoming of Nihilism, Albany (SUNY Press) 1990
208. ***Nitobe I., Bushido: The Soul of Japan, New York (Knickerbocker) 1905
209. ***Nitschke G., Japanese Gardens, Taschen 1993
210. Noh Drama (The) : Ten Plays for the Japanese, Rutland Vt & Tokyo (Tuttle) 1960
211. Noma S., Artistry in Ink, New York (Crown) 1957
212. Nosco P. (edit.), Confucianism and Tokugawa Culture, Princeton (PUP) 1984
213. ***Nukariya K., The Religion of the Samurai, (Luzac) London 1973

214. Ogino Koishi, Bunka to seishin byori (Culture et Psychopathologie) *Tolyo (Kobundo)* 1978
215. Ohnuki-Tierney E., The Monkey as mirror: Symbolic Transformations in Japanese History and Ritual, Princeton, N.J. (Princeton U.P.) 1987
216. ***Oida Y., L'acteur flottant, *Arles (Actes Sud)* 1992
217. Okakura K., The ideals of the East. ? ?
218. ***Okakura K., The Book of Tea, Fore- & Afterword by Soshitsu Sen XV (a direct descendant of Sen Rikyu, 1522-1591) Tokyo/ New York 1991
219. ***Okakura T., La religion dans l'art extrême-oriental, in Cent ans de pensée au Japon, *Allioux* 1996
220. O'Neill P.G., A Guide to Nô, Tokyo (*Hinoki Shoten*) 1953
221. O'Neill P.G., Early Nô Drama, its Background, Character & Development, 1300-1450, *London* 1959
222. Ono S., The Kami Way (*Intern.Inst. for the Study Of Religions Bulletin N° 8*) Tokyo 1959
223. Osamu Mori, Cultural History of Japanese Gardens in the middle Ages. A Study of the Daijo in Garden, *Tokyo* 1960
224. Osamu Mori, Typical Japanese Gardens, *Tokyo* 1962
225. ***Oshima H., Le développement d'une pensée mythique: pour comprendre la société japonaise, (édit. *Osiris*), *Niort* 1994
226. ***Paine R.T., The Art and the Architecture in Japan., (*Yale University Press*), *Hong Kong* 1981
227. Parkes G., edit., Heidegger and Asian Thought, *Honolulu (HUHP)* 1987
228. ***Parkes G., Ways of Japanese Thinking, in N.G.Hume, *Japanese Aesthetics and Culture*, Albany (*SUNY Press*), pp 77-108, 1995
229. ***Paul G., Philosophie in Japan, Von den Anfängen bis zur Heian-Zeit, Eine kritische Untersuchung, *Munich (iudicium Verlag)* 1993
230. ***Pélerinages Les, Paris (*Seuil, Sources Orientales III*) 1960
231. ***Péri Noël, Le Nô, (*Maison Franco-Japonaise*) , in-4°, Tokyo 1944 (pp. 386-396: *Le Miroir de Matsuyama, auteur inconnu*)
232. ***Perzynski Fr., Japanische Masken Nô und Kyogen, 2 Vols., *Berlin/Leipzig* 1925
233. ***Pezeu-Massabuau J., La terre et les hommes, Repères historiques, Exprimer le Beau : les arts et les lettres, Introductions au Guide Bleu du Japon, pp 91-128, (*Hachette*) *Paris* 1989
234. ***Pezeu-Massabuau J., La maison japonaise : plaisir esthétique et harmonie sociale, in *Cahiers internationaux de Sociologie*, vol. LXV, *Paris* 1978
235. ***Pezeu-Massabuau J., Des valeurs qui sont maintenant du passé, in *Le Vase de beryl, Etudes sur le Japon et la Chine, en hommage à Bernard Franck*, (*Ed.Philippe Picquier*), *Paris* ?
236. Pigeot J., Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien, *Paris (Maisonneuve et Larose)* 1982
237. ***Pilgrim R., Some aspects of "Kokoro" in Zeami, *Monumenta Nipponica*, XXIV, 4 (1968) 393-401
238. ***Pilgrim R., Zeami and the Way of Nô, *History of Religions*, 12(Nov 72) 136-148 (voir aussi: The Japanese Nô Drama as a Religious Event, *PhD Diss., University of Chicago*, 1970)
239. ***Pilgrim R., The Japanese Nô Drama in Ritual Perspective, in *The Eastern Buddhist*, Vo.XXII, 1(*New Series*) *Spring* 1989, pp 54-70
240. ***Pinguet M., La mort volontaire au Japon, *Paris (Gallimard)* 1987 (*Mishima* : 293-316)
241. Pinken S., Shintô: Japan's Spritual Roots, *New York (Kodansha Intern.)* 1980
242. Pound E. & Fenollosa E., The Classic Nô Theater of Japan, *New York (New Directions : reprint)* 1959
243. Pronko L., Guide to Japanese Drama, *Boston (G.K.Hall)* 1973
244. Quillet B., Le paysage retrouvé, *Paris (Fayard)* 1991
245. Rambach P. & S., Sakuteiki: ou le Livre Secret des jardins japonais, *Genève* 1973
246. ***Random M., Japon, La stratégie de l'invisible, (*Félin*), *Paris* 1985
247. ***Raz J., The Actor and His Audience, Zeami's Views on the Audience of the Noh, in *Monumenta Nipponica* XXXI, 3 (*Autumn* 1976) pp 251-274
248. Reischauer. & Yamagiwa J.K., trans, Translations from Early Japanese Literature, *Cambridge, Ma.,* 1951
249. ***Renondeau G., Le Bouddhisme dans les nô, (*Maison Franco-Japonaise*), *Tokyo* 1950
250. ***Renondeau G., Histoire des moines guerriers du Japon, *Paris (PUF)* 1957
251. ***Renondeau G., Le Shugendô, Histoire, doctrine et rites des anachorètes dits "yamabushi", *Paris (Imp.Nat.)* 1965
252. Revon M., Le Shintoïsme, *Paris* 1907
253. ***Revon M., Worship, Japanese, in *Hastings J. ,edt., Encyclopedia of Religion and Ethics*, XII, *New York(Charles Scribner's Sons)* 802-804

- 254.***Rimer Th. and Yamazaki Y., On the Art of the No Drama, The Major Treaties of Zeami (Fūshikaden, Sikadō, Kakyō, Yūgak shūdo fūken, Kyūi, Shūgyuku tokka, Sandō/Nō-sakusho, Shūdoshō, Sarugaku dangi) , Princeton 1984
- 255.Riusaku Tsunoba, The Sources of the Japanese Tradition, 2 vol., New York (Columbia UP) 1958
- 256.Roger A., Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art, Paris (Aubier) 1978
- 257.***Rosenberger N.R., edit., Japanese Sense of Self, Cambridge (Cambridge U.P.) 1994
- 258.Ross F.H., Shintō: The Way of Japan, Boston 1965
- 259.Ross N.W., The World of Zen, New York 1960
- 260.***Rotermund H.O., Die Yamabushi, Hamburg (Kommissionsverlag Cram/de Gruyter & Co.) 1968
- 261.Rotermund H.O., Le Japon antique, Paris 1970
- 262.Rotermund H.O., dir. Religions, croyances et traditions populaires au Japon, I: Au temps où arbres et plantes disaient les choses, Paris 1988
- 263.***Sadler A.L., trans ,The Ise Daijingu or Diary of a Pilgrim to Ise, intro. G.Kato, Tokyo (Meiji Japan Sty), 1940
- 264.Sadler A.L., Cha-no-yu, The Japanese Tea Ceremony, Rutland Vt & Tokyo (Charles E.Tuttle) 1998
- 265.Saito K. & Wada S., Magic of Trees and Stones, Rutland, Vt (Japan Publications) 1964
- 266.Sakuta K., Haji no bunka saiko (Révision du concept de la honte), Tokyo (Shikuma Shobo) 1967
- 267.***Sansom Sir G.B., Japan in World History, New York (Inst.of Pacific Relations) 1951
- 268.***Sansom Sir G.B., The Western World and Japan, Tokyo (Charles Tuttle) 1977
- 269.***Sansom Sir G.B., Japan, A short Cultural History,(Reprinted Stanford University Press, Appleton-Century Crofts revised edition 1943) New York 1978 (fr. :Le Japon, (Payot) Paris 1938)
- 270.Saunders E.D., "Japanese Mythology", in Mythologies of the Ancient World, edit. by S.N.Kramer, New York (Doubleday Anchor Books) 1961, pp. 409-440
- 271.Sawa Takaaki, Art in Japanese Esoteric Buddhism, Tokyo (Weather hill/Heibonsha)1972
- 272.Schaarschmidt-Richter I. & Osamu Mori, Japanese Gardens, New York 1979(édit. fr.: Le jardin japonais, Fribourg, Office du Livre, 1979)
- 273.Schiller E., Shintō, Die Volksreligion Japans
- 274.Shimizu Yoshiaki, & Wheelwright C., ed., Japanese Ink Paintings from American Collections : The Muromachi Period, Princeton, N.J.(The Art Museum, Princeton University) 1976
- 275.Shulman F.J., Japan, Oxford (Clio Press, vol.103, World Bibliographic Series)1989
- 276.Schurhammer G., The Way of the Gods in Japan,
- 277.***Schüttler G., Die Erleuchtung im Zen-Buddhismus, Gespräche mit Zen-Meistern und psychopathologische Analyse, Freiburg/München (V.Karl Alber) 1974
- 278.Schwartz M.L., The Great Shrines of Idzumo: Some Notes on Shintō, Ancient and Modern. " Transactions of the Asiatic Sty of Japan", Vol.61, Pt.4 (1913, pp. 493-681
- 279.Shimoyama S., Sakuteiki: The Book of Gardens, Tokyo(Town and City Planners) 1976
- 280.***Sieffert R., Zeami, La tradition secrète du Nō, suivie de Une journée de Nō, (UNESCO/ Gallimard, Tome 11), 1960 (contenant le Sarugaku no nō fūshi-kaden : De la Transmission de la fleur de l'interprétation; le Kakyō: Le Miroir de la fleur; le Shikadosho : Le Livre de la voie qui mène à la fleur; le Nykyoku sanai ezu: Etude illustrée des deux éléments et des trois types; le Tūgaku shūdō kempū sho: Le Livre de l'étude et de l'effet visuel des divertissements musicaux; et le Kyūi shidai : L'Echelle des neuf degrés.)
- 281.***Sieffert R., Nō et Kyōgen (printemps, été, automne, hiver), 2 tomes, tr. par, (POF), Paris 1979 (spécialement l 'intro. 7-39).
- 282.***Singer K., Mirror, Sword and Jewel, New York 1973
- 283.***Slawson D., Secret Teachings in the Art of Japanese Gardens (Senzui narabi ni yagyo no zu), Tokyo/New York [Kodansha] 1987
- 284.***Smedt M. de, dir., L'Orient intérieur, la sagesse importée, Paris (Autrement) 1985
- 285.Smith R.J. & Beardsley R.K., edits. Japanese Culture: Its Developments and Characteristics, Viking Fund Publ. In Anthropol., Vol.34, Chicago (Aldline Publ. Comp.) 1992
- 286.***Soutel-Gouiffres S.J., La voie des Quatre Vertus (Voie du thé), Paris (La Table d'Emeraude) 1994
- 287.Stein R.A., Jardins en miniature d'Extrême-Orient, Bulletin de l'ESEO 42, 1942
- 288.***Stein R.A., Le monde en petit, Jardins en miniature et habitations dans la pensée religieuse d'Extrême Orient, Paris (Flammarion) 1987
- 289.***Stevens J., Brushstrokes of Enlightenment, The Interpretation and Appreciation of Zen Art, in The Transactions of the Asiatic Society in Japan, Vol.&-2 (1986-1987) pp.79-107
- 290.***Suzuki D.T., Essays in Zen Buddhism, Kyoto 1934
- 291.Suzuki D.T., Manual of Zen Buddhism, Kyoto 1934
- 292.Suzuki D.T., Zen Doctrine of No-Mind, London 1958

293. Suzuki D.T., *Zen and Japanese Buddhism*, Tokyo 1961
294. ***Suzuki D.T., *Zen and Japanese Culture*, Princeton 1973
295. Takakuwa G., *The Zen Gardens, I, II*, Kyoto 1962
296. Tamura T., *Art of the Landscape Garden in Japan*, New York (Dodd, Mead) 1936
297. Tanaka I., *Japanese Ink-painting : Shubun to Sesshu*, (Weatherhill) New York 1972
298. Tange K., & Kawazoe N., *Ise: Prototype of Japanese Architecture*, Cambridge (MIT Press) 1965
299. Tatsui M., *Japanese Gardens*, Tokyo 1934
300. *The Heibonsha Survey of Japanese Art, 31 Vols.*, New York (Weatherhill/Heibonsha) 1972-79
301. ***Thomas E.J., *Les écrits primitifs du Bouddhisme*, Paris (Adyar) 1949
302. ***Toichi Yoshioka, *Zen*, Osaka 1978
303. Tokitsu K., *Etude sur le rôle et les transformations de la culture traditionnelle dans la société contemporaine japonaise*, Paris 1982
304. ***Toru Nakanashi & Kiyonori Koma, *Noh masks*, Osaka 1992
305. Toshihiko Isutzu, *Le koân zen*, Paris ?
306. Toshio K., *Shintô in the History of Japanese Religion*, *The Journal of Japanese Studies*, 7 (Winter 1981) 1-22
307. ***Ueda K., *Shintô*, in Tamaru N. & Reid D., *Religion in Japanese Culture*, pp:27-42, Tokyo (Kodansha Intern.) 1996
308. ***Ueda Makoto, *Zeami on the Art of the No Drama: Imitation, Yugen and Sublimity*, in N.G.Hume, ed., *Japanese Aesthetics and Culture*, Albany (SUNY Press) pp177-191, 1995
309. Underwood A.C., *Shintoism: The Indigenous Religion of Japan*, London 1934
310. Vandier-Nicolas N., *Esthétique et peinture de paysage en Chine (des origines aux Song)*, Paris (Klincksieck) 1982
311. ***Varley P., *A Syllabus of Japanese Civilization*, New York (Columbia Univ.Press) 1972
312. ***Varley P., *Japanese Culture*, Honolulu (University of Hawaii Press) 1984
313. ***Varley P. & Elison G., *The Culture of Tea: From Its Origins to Sen no Rikyû*, in *Warlords, Artists and Commoners, Japan in the Sixteenth Century*, ed. G.Elison & B.L.Smith, Honolulu (UHP) 1987, pp.188-222
314. Visser M.W. de, *Ancient Buddhism in Japan*, 2 Vol., Leiden (Brill) 1935
315. Waley A., *Zen Buddhism and its Relations to Art*, London 1922
316. Waley A., *The Nô Plays of Japan*, New York (Grove) 1957
317. Wanatabe Y., *Shinto Art: Ise and Izumo Shrines*, *Heibonsha Survey of Japanese Art*, Vol.3, New York (Weatherhill/Heibonsha) 1974
318. ***Watanabe T. & Iwata J., *La voie des éphèbes*, (Shudo, Histoire et histoires des homosexualités au Japon), Paris (Trismégiste) 1987
319. Warner L., *The Enduring Art of Japan*, Cambridge 1952
320. ***Watts A.W., *Le Bouddhisme Zen*, Paris (Payot) 1952²
321. ***Wright T. & Mizuno Katsuhiko, *Zen Gardens*, Kyoto (Mitsumura Suiko Shoin) 1990
322. Yamagiwa J.K., tr. "O-Kagami" (The Great Mirror), in *Translations from Early Japanese Literature*, by Edwin O. Reischauer & Joseph K. Kamagiwa, Cambridge 1951, pp. 271-374
323. Yamasaki Taiko, *Shingon, Der esoterische Buddhismus in Japan*, Zurich/München 1990
324. Yanagi S., *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*, adpt. by Bernard Leach, Tokyo (Kodansha Intern.) 1972
325. Yanagida K., *Tsumi no bunka, haji no bunka*, (Cultures de la faute, cultures de la honte), in *Ouvres complètes*. ? ?
326. ***Yoshida T., *Der Japanische Garten*, Tübingen (Ernst Wasmuth) 1957 (trad. angl.: *Gardens of Japan*, New York, - Praeger-1957)
327. Yoshinaga Y., *Composition and expression in Traditional Japanese Gardens*, Tokyo (Shôkokusho) 1962
328. ***Yourcenar M., *Mishima ou la Vision du vide*, (Gallimard), Paris 1981
329. ***Yuasa Yasuo, *The Body: Towards an Eastern Mind-Body Theory*, Albany (SUNY Press) 1987 (Chap. V : *Theories of Artistry = geidô: Performance and Mind in Zeami*)
330. ***Zürcher E., *The Buddhist Conquest of China*, Leiden 1959

G L O S S A I R E

1. **AGATA NUSHI** : propriétaire terrien
2. **AGEMAKU** : rideau qui ferme la loge du **shite (Nô)**
3. **AI** : l'interlude dans la pièce **Nô**. **Aussi** Amour, harmonie, unification.
4. **AIDAGARA** : réseau
1. **AKAKI KOKORO** : cœur brillant
2. **AMA OCHI** : recueille-pluie (jardin)
3. **AMAE** : (Psy. **DOI Takeo**) indulgence ou dépendance, souvent prise comme synonyme de l'attachement au groupe. Le noeud de l'argumentation est le suivant : la culture et la langue japonaises auraient pour originalité de privilégier et de prolonger cette phase précoce du développement durant laquelle la mère entretient avec son enfant une relation exclusive, non médiatisée par la figure paternelle et sous-tendue par une dialectique de la compassion où le désir infantile rencontre toujours la sollicitude de l'amour maternel, par delà même la souffrance dont son exigence peut être la cause. La rupture de cette relation, source d'anxiété, tendrait à être niée, et l'individu japonais, sa vie durant, orienterait sa conduite non par apport à une instance légiférante abstraite, vis-à-vis de laquelle il aurait à répondre, mais en fonction du seul souci de maintenir une situation de dépendance . Celle-ci peut être égalitaire ou inégalitaire, mais la bienveillance n'y est jamais étrangère à l'autorité. (**P. BEILLEVAIRE, Ethos et Oikos, in BERQUE 1993 : 40**).
4. **AMATERASU OMI KAMI**: ' La grande et auguste divinité qui brille dans le ciel' : déesse du soleil, ancêtre de la famille impériale, vénérée au temple d'Ise.
5. **AMATSI IWASAKA** : barrières célestes (**shintô**)
6. **AMA TSU HI TSUGI** : lignage impérial, au sens de "succession céleste du soleil"
7. **ANABHO GACHARYA** : (sanskrit) vie de non effort
8. **ANGIMONO** : porte-bonheur
9. **APRANIHITA** : (sanskrit) vie de non désir
10. **ARAHITOGAMI** : dieu vivant (l'empereur)
11. **ARARE KOBOSHI** : pierres de grêle.
12. **ARASHIMADO** : fenestron, dans la loge du **shite**, pour observer la scène et l'assistance(**Nô**)
13. **ARIGATO** : Merci (m..à m :cette chose difficile)
14. **ASHIGARU** : guerriers à pied
15. **ATOSA** : arrière scène, au théâtre **Nô**
16. **ATSUIA**: costume de scène pour les *hommes* : une sorte de tunique (**Nô**)
17. **AWARE (Mono no aware)** : émotion esthétique devant la tristesse qui se dégage de l'éphémère.
-
18. **BA** : un acte, dans la pièce **Nô**
19. **BAI** : prune
20. **BAKUFU** : "gouvernement de la tente": centre du gouvernement shogunal
21. **BASHIRA** : piliers sur la scène **Nô**
22. **BASSHU** : maîtres bouddhiques
23. **BE** : guilde
24. **BIGAKU** : esthétique
25. **BIWA** : sorte de luth à 4 cordes d'origine indienne
26. **BO-JITSU** : technique du bâton long.
27. **BOKUSEKI** : calligraphie
28. **BON** : fête des morts et/ou des lanternes
29. **BONSEI, BONSEKI** : deux types de paysages miniature (Muromachi)
30. **BOSATSU** : **Bodhisattvas** acolytes du **Bouddha** dans beaucoup de ses représentations
31. **BUDO** : voie ou technique du guerrier, arts martiaux, influence du Zen (Kamakura)
32. **BUKE** : aristocratie militaire (**kuge** : patriciens)
33. **BUKE YASHIKI** : résidence des guerriers **samurai**, à l'époque **Muromachi**
34. **BUKE ZUSUKI** :style d'architecture militaire
35. **BUN** : une part dans un ensemble
36. **BUNKE** : maison détachée, branche
37. **BUNRAKU** : théâtre traditionnel de poupées en association au XVI^e siècle avec des chanteurs de joruri et des monteurs de marionnettes ambulants.
38. **BUSHI, BUSHIDAN, BUSHIDO** : guerriers, voie des guerriers (**Edo**)
39. **BYOBU** : paravent

-
40. **CHA KAI/ CHA JI** : tea-party
41. **CHAKIN** : la nappe pour le thé
42. **CHANOYU** : Cérémonie du thé (voir **sa-dô**)
43. **CHA NO YUCHA** : paysagiste pour les lieux de la cérémonie du thé
44. **CHASCHAKU** : la cuillère à thé
45. **CHASHITSU** : pavillon isolé réservé à la cérémonie du thé (= **chaseki**)
46. **CHAWAN** : la tasse pour le thé
47. **CHIGAI DANA** : étagères d'exposition d'objets d'art, à coté du **tokonoma** (voir ce mot)
48. **CHIGO** : l'enfant (masque)
49. **CHIKU** : bambou
50. **CHIRINIA** : puits à poussière (poubelle) : fonction symbolique (pour y déposer la poussière de l'esprit) (jardin)
51. **CHISEN** : étang, source
52. **CHITEI** : jardin avec plan d'eau
53. **CHI VARI** : diviser le sol, cad commencer à dessiner le jardin (terme ancien)
54. **CHOJO** : succession de dalles sur le chemin (de la maison de thé)
55. **CHOKEN** : manteau de soie (costume **Nô** féminin)
56. **CHUZUBACHI** : lavabo de pierre pour ablutions (voir **tsukubachi**)
57. **CHÛ** : loyauté
58. **CHUIKON** : apaisement des âmes (magie : **shugendô**)
59. **CHÛKUN AIKOKU** : amour du pays et loyauté envers l'empereur
60. **CHU MON** : porte intermédiaire ou moyenne, dans le jardin
-
61. **DAIJOSAI** : gustation solennelle des prémices (**shintô**)
62. **DAIMIO** : (**DAIMYO**) seigneurs féodaux possédant un fief (**Edo**)
63. **DAISU** : la petite portable pr le **sadô**.
64. **DARUMA** : **Bodhidharma**, l'exportateur/importateur du **dhyana (Zen)** en Chine
65. **DARANI / SHINGON** : charmes, incantations (**shugendô**)
66. **DATSUZOKU** : extra-mondanité
67. **DO** : voie (**sado, kyudo, kendo**,etc...)
68. **DOBOSHU** : conseiller esthétique (**Kyoto**)
69. **DOCHU NO KUFU** : méditation en mouvement (voir aussi **SAMU**)
70. **DOKAN** : identification
71. **DÔJÔ** . école des arts martiaux
72. **DOMA** : pièce, de terre battue, donnant sur la cour de la ferme (**niwa**)
73. **DOMEN** : masque en terre cuite (**Jomon**)
74. **DOTAKU** : cloche de bronze sans battant de forme semi-cylindrique (**Yayoi**)
75. **DÔZUKU** : même parenté
76. **EMAKI/EMAKIMONO** : long rouleau illustré, déroulé de droite à gauche, et où alternent texte et images.
77. **EN** : véranda
78. **EN** : charmant
79. **ETA** : "souillures nombreuses" : individus et groupes socio-professionnelles vouées à des tâches sales.
-
80. **FUBITO** : notaire,scribe, écrivain
81. **FUDO** : environnement naturel
82. **FUDOKI** : recueil de chroniques locales, imité des Chinois ('notes sur les climats et les sols')
83. **FUDOSHIN** : esprit imperturbable et calme devant le danger
84. **FUE** : une flûte
85. **FUE BASHIRA** : pilier scénique, dans le **Nô**, appelé pilier du flûtiste
86. **FUIN** : humeur, rythme
87. **FUJOKAI** : sens de l'indéfini, les choses vagues
88. **FUKANZENSEI** : sentiment de l'incomplétude
89. **FUKEI** : paysage (équivalents : **kesuki et kokei** – **kei** = scène, et **kô** = lumière)
90. **FUKINSEI** : asymétrie
91. **FURYU NÔ** : répertoire du **Nô** mettant en scène de la danse
92. **FUSHI** : notation du chant **Nô**
93. **FUSUMA** : panneaux intérieurs à glissières

94. **FUTOMANI** : divination à partir de l'omoplate de cerf passée au feu
95. **FUZEI** : esprit et/ou bon goût personnel/s
96. **FUZUKU-ZU** : paravents : scènes de mœurs
-
97. **GAINEN** : idée
98. **GAKAYA** : Loge de tous les autres acteurs (**Nô**), hors le **shite**
99. **GARAN**: le monastère bouddhique et l'ensemble des bâtiments conventuels
100. **GAWATAMI ISHI** : pierres de gué (jardin)
101. **GEI WO SHITEIRU** : allure artistique
102. **GEKI NÔ** : répertoire du **Nô** mettant en scène un drame
103. **GENKAN** : entrée des hôtes. (jardin)
104. **GENSHIN** : sorte d'intuition ou de prémonition
105. **GENRÔ** : les Anciens (conseillers autour de l'empereur)
106. **GENZAI MONO** : pièces de **Nô** sur le temps présent
107. **GENZAI NÔ**: répertoire du **Nô** mettant en scène un être vivant
108. **GIGAKU** : danses d'origine d'Asie Centrale et du Tibet, introduites par l'impératrice Suiko (592-628)
109. **GISEITEKI** : relations de parenté fictives ou formelles
110. **GIRI** : obligation
111. **GOHEI** : bandes de papier ou de tissu servant de support aux divinités **Shintô**; offrandes symboliques
112. **GONIN GUMI** : association de 5 familles, constituant l'unité administrative de base du village, sous le régime féodal
113. **GO NYORAI** : les 5 Bouddhas de la sagesse (ésotériques) : **Dainichi, Amida, Ashuku, Hôshô et Fukûjôjû**
114. **GOSHINTAI** : (symboles de la) présence divine
115. **GOKAN IWAGUMI** : arrangement de pierres sur la rive de la pièce d'eau du jardin
116. **GYAKU MITATE** : voir comme l'invers
117. **GYÔ** : style semi-formel (voir aussi **shin** et **sô**, styles formel et informel)
118. **GYORI MEMMITSU** : observation stricte de toutes les règles pour chaque chose
-
119. **HA** : **Nô** , deuxième séquence:entrée du **shite** avec son chant **issei** ; réparties avec le **waki (mondo)**, et la révélation de sa vraie nature **rongi**
120. **HAGAKURE** : = caché sous la feuille, titre d'un célèbre ouvrage sur le bushidô, en 11 volumes, 1716, par **Yamamoto Tsunemoto**
121. **HAHA** : fossé dans le jardin
122. **HAIDEN** : lieu de l'assemblée des fidèles (**shintô**)
123. **HAKANA** : jupe-pantalon portée en **kendô, kyudô** et **aikidô**
124. **HAIKU** : court poème de 17 syllabes, comprenant 3 vers de 5, 7 et 5 pieds
125. **HANA** : **la fleur**, succès auprès du public, comprenant tous les degrés possibles, depuis le plus élémentaire jusqu'à l'ineffable.
126. **HANAKAGAMI** : Le Miroir de la Fleur (Traité de **Zéami**)
127. **HANA NI** : « regarder les fleurs » (de cerisier) (Heian).
128. **HANIWA** : figures de terre cuite (des tombes princières **Jomon**) surtout féminines, au visage ovale et aux traits réguliers: ancêtres des masques **Nô**?
129. **HAPPI** : costume de lutteur (**Nô**)
130. **HARA** : ventre, centre, la zone pelvienne.
131. **HARAI** : exorcismes (purification : **shugendô**)
132. **HARE/KE** : extraordinaire & ordinaire, à la fois: caractérisant une vision bidimensionnelle
133. **HASHI** : pont
134. **HATSU HANA** : les premières fleurs de l'année
135. **HEI** : haie
136. **HIBASHI** : sorte de braséro de forme carrée ou arrondie, servant à chauffer l'eau pour le thé
137. **HIDEN** : tradition secrète, arcane, science cachée
138. **HIGAN** : cérémonie pour les morts, en automne et au printemps
139. **HIJIRI** : pratiquants de l'ascèse (**shugendô**)
140. **HIKO** : Seigneur (Religion); prince, au sens de "enfant du soleil"
141. **HIME** : (Notre-) Dame (Religion); princesse, au sens de "enfant du soleil"
142. **HIMOROGI** : haie divine (**Shintô**)
143. **HINTEKI NA MONO** : aspects ou éléments divins
144. **HIRA NIWA** : jardin plat

- 145.**HISHAKU** : la passoire pour le thé
146.**HITARARE** : un pardessus (costume **Nô**)
147.**HOJO** : résidence de l'Abbé dans un temple
148.**HOMBUTAI** : espace scénique central pour la danse, (d'environ 30 m²), orienté au nord, et limité aux 4 coins par 4 poteaux, **bashira** : les **bashira du shite et du waki**, ceux du flûtiste, **fue bashira**
149.**HONCHA** : « vrai » thé
150.**HONDEN** : bâtiment principal du sanctuaire **shintô**
151.**HONDO** : pièce principale dans la résidence
152.**HONKE** : maison originaire
153.**HON 'I** : l'essence intérieure d'un rôle
154.**HOKADORI** : art de la suggestion
155.**HONNE/TATEMAE** : vraie voix = sincérité; voix du groupe = adaptation à l'extérieur
156.**HONRAI NO MEMMOKU** : la nature première de l'âme/esprit
157.**HONSHO MYOSHU**: Illumination première et merveilleux exercice
158.**HONTAI** : la maîtrise du corps et de l'esprit
159.**HYAKUSHO** : les 100 familles
-
- 160.**ICHIBOKU (ICHIBOKUZUKURI)** : technique de sculpture consistant à tailler une statue dans un seul morceau de bois (**Heian**)
161.**IE** : (**KA, KE** en lecture sino-japonaise) désigne à la fois la demeure, le groupe de personnes, apparentées ou non, vivant sous le même toit, et le patrimoine réel ou symbolique dont ces personnes ont la responsabilité
162.**IEMOTO** : structure institutionnelle spécifique autour du père/maître/chef , procurant sécurité et protection. Anciennement: chef d'une école de peinture
163.**IE SEIDO** : système domestique traditionnel
164.**IESUJI** : dimension généalogique
165.**IGI SOKU BUPPO** : « obéir aux Règles, c'est obéir au **Bouddha.** »
166.**IHAI** : tablette funéraire bouddhiste portant le nom du défunt et déposée sur l'autel
167.**IKEBANA** : l'art des fleurs et du bouquet (**Muromachi**)
168.**IKI** : chic (**Edo**), le vivant, sous toutes ses formes
169.**IKI/YABO** : chic, élégance et manières des habitués des quartiers réservés
170.**IKIKUCHI** : possession par les âmes vivantes
171.**IMI** : tabou
172.**IN/INKAN** : sceau
173.**INGA** : loi de la rétribution du karma (Bouddhisme)
174.**ISHI** : pierres
175.**ISHIBASHI** : pont naturel
176.**ISHI DATAMI** : tatami de pierres (voir **nobe dan**)
177.**ISHIDORO** : lanternes de pierre
178.**ISHIGUMI/IWAGUMI** : arrangements de pierres
179.**ISSEI** : chant du **shite**, lors de la deuxième séquence (**Nô**)
180.**ITTAIKAN** : sentiment de ne faire qu'un
181.**IREZUMI** : tatouages, censés protéger (**Edo**)
182.**IWA KI** : demeure de pierre (**Shintô**)
183.**IWAKURA** : siège de pierre du dieu (**shintô**)
-
- 184.**JAKU** : solitude
185.**JAKU METSU** : paix absolue
186.**JIBAN** : sol plat
187.**JIBUN** : soi-même (voir **SEKEN** = opinion publique)
188.**JIKKYO** : les Dix Lieux célèbres de l'ancienne Chine qui servent de paysage d'emprunt aux **shakkei niwa** (jardins d'emprunt)
189.**JIN** : bienveillance
190.**JINJA** : nom du sanctuaire **shintô**,— appelé aussi **MIYA, MORI, YASHIRO, HOKORA**
191.**JINKI** : être surnaturel (masque)
192.**JIRIKI** : le pouvoir, la capacité personnelle
193.**JISUTZAI** : l'être; l'existence authentique
194.**JISUTZAI E NO KANCHI** :l'immédiate perception de l'authentique réalité

195. **JIZENFUKEISHIKI TEIEN** : jardins de thé : c'est alors plutôt un chemin, un véritable paysage en extraits (avec arbres, buissons, mousse, lampes de pierre, etc...)
196. **JO** : le vieil homme (masque)
197. **JO** : **Nô** , première séquence : entrée du **waki** avec musique (**shidai**), avec sa propre présentation (**nanori**), et celle de l'intrigue (**tsukisferu**)
198. **JOCHU NO KUFU** : méthode de méditation immobile (voir **SAMU** et **DOCHU O KUFU**)
199. **JO DO KYO** : la Terre Pure
200. **JODOSHIKI TEIEN** : jardin de paradis
201. **JOGENNIDANSHIKI TEIEN** : jardin à deux terrasses
202. **JO – HA – KYU** : intro – développement – final : séquence de la pièce **Nô**
203. **JÔKYO** : contexte
204. **JÔNEN** : passion; notion
205. **JUDO** : voie de la souplesse
206. **JUJUTSU** : magie (**shugendô**)
207. **JUNIHITOE** : kimono de cérémonie (12 épaisseurs)
208. **JUNSHI** : coutume de suivre son maître dans la mort: aussi suicide collectif
-
209. **KA** : la Fleur , la beauté (Zeami)
210. **KACHÔ** : maître de maison
211. **KADÔ** : la voie des fleurs (voir **Ikebana**)
212. **KAGAMI ITA** : cloison miroir, fond de scène, représentant un pin
213. **KAGAMI NO MA** (loge au miroir), **loge du shite**, à gauche, fermée par un **agemaku** : l'acteur y contemple son apparence avant son entrée en scène ; elle possède aussi un fenestron (**arashi-mado**) par lequel scène et assistance peuvent être observées. La seconde loge est celle de tous les autres, **gakaya**. (**Nô**)
214. **KAGI KITO** : rituels magiques (**shugendô**)
215. **KAGO** : palanquin
216. **KAGURA** : danses et musiques de cour
217. **KAISHA** : lieu de travail, mais en fait lieu de vie d'une communauté d'hommes et de femmes
218. **KAISHO** : salle des banquets. Style kaisho(opposé au , - voir, **-wabicha**)
219. **KAIYUSHIKI TEIEN** : jardin d'agrément.
220. **KAKI** : murs; aussi : pot de fleurs
221. **KAKOI** : la petite maison de thé
222. **KAMA** : la petite bouilloire
223. **KAMI** : les dieux du **Shintô**
224. **KAMIKUCHI** : possession par un dieu/démon
225. **KAMI MONO**: repertoire **Nô** mettant en scène des dieux,
226. **KAMI NAGARA NO MICHU** : à la manière des dieux
227. **KAMI TARASHIMERU NANIKU** : le divin qui transcende tout le créé
228. **KAMPAKU** : conseiller en chef, en matière de jardin.
229. **KAMUS(Z)ANE** : noyau sacré, semence divine
230. **KANJIN** : être relationnel
231. **KANSHI SEPPUKU** : seppuku (suicide) de remontrance
232. **KANSHITSU** : technique du laque sec (**Nara**) dont sont composés certains masques
233. **KANSHO** : jardin de méditation
234. **KANSHO NIWA** : jardin de contemplation
235. **KANSO KOTAN** : simple et raffiné (voir **yuga enrei** : élégant et sensuellement beau)
236. **KAO** : face de la pierre
237. **KARAMONO** : 'chinoiseries' (voir **wamono** : nipponeries)
238. **KARAORI** : tissu de Chine(pour costume **Nô** féminin)
239. **KARATE** : technique du combat à main nue
240. **KARA-YÔ** : **style chinois: zenshu-yô**, type d'architecture introduit à l'époque Kamakura
241. **KARE-E** : peinture de style chinois
242. **KARE SAN SUI** : le jardin sec (eau/montagne), utilisant un minimum d'éléments naturels ; il exprime les principes du **zen** et sa référence pour sa simplicité
243. **KARE TAKI** : eau « sèche » : une cascade faite de pierres et de sable blanc
244. **KARI KOMI** : buisson, tendance à l'ornementation
245. **KARIGINU**: costume de chasseur (**Nô**)(ou **noshi**) ;
246. **KARUMI**: d'un léger doigté

- 247.**KASHIGAKAZI** : un pont de scène (10 m fois 2,4 m) qui fait le lien avec le passé, les enfers et l'oubli ; on y voit apparaître des deux et des esprits et c'est là qu'ont lieu les rencontres avec l'au-delà.
- 248.**KATA** : pas de danse (**Nô**)
- 249.**KATAJIKENAI** : Merci (m. à m. : je suis outragé)
- 250.**KATAJIKENAI MONO** : le sacré (au sens de R.Otto)
- 251.**KATACHI** : posture de méditation
- 252.**KATEBOTOKE** : stèles du **Shugendô**
- 253.**KATOKU SÔZOKU** : direction de la maison
- 254.**KATSURA MONO** : pièces de **Nô** à perruques
- 255.**KATSURA ONNA** : pièces de **Nô** à rôles féminins
- 256.**KAZOKU** : famille
- 257.**KAZOKU KOKKA** : Etat-famille
- 258.**KASUGA ZUKURI** : style d'architecture de Kasuga, avec des innovations bouddhiques
- 259.**KAYU URA** : divination par la bouillie de riz
- 260.**KAWARA** : rive de fleuve
- 261.**KAWARA MONO** : ceux qui vivent près de la rive du fleuve : non admis en ville ou par la société.
- 262.**KAWASHI** : sentiment du beau, comme qualité intrinsèque de la chose; fin, raffiné, détaillé (voir **utsukushi** et **kyoshi** : **kyora**)
- 263.**KAZOKUTEKI KÔSEI** : structure familiale
- 264.**KEI** : attitude de révérence
- 265.**KEIKAN** : Landshaft (scène = **kei** + regard = **kan**)
- 266.**KEIKO** : entraînement exigeant (**nenrenkeiko** = ...et permanent)
- 267.**KENDO** : la voie du sabre (Nara)
- 268.**KENRI** : droit particulier (par opposition à **GIRI**, obligation)
- 269.**KENSHO** : terme **zen**, exprimant le regard intérieur dans sa vraie nature
- 270.**KENSHO NO SHO** : l'endroit de l'endroit qu'il regarde (acteur **Nô**)
- 271.**KESHODOKEN** : avoir la même perspective que la salle (**Nô**)
- 272.**KESHODOSHIN** : ne faire qu'un esprit avec
- 273.**KESSAI** : purification magique (**shugendô**)
- 274.**KETSUEN** : liens du sang
- 275.**KETSURAKU** : sentiment du manque
- 276.**KI** : energie originelle créatrice de la terre et de l'univers, présente en tout homme
- 277.**KIBOKU** : divination à partir de la carapace de tortue passée au feu
- 278.**KICHIKU NÔ** : pièces de **Nô** sur les kobolds.
- 279.**KIMON** : la direction néfaste par excellence, en géomancie
- 280.**KINO DOKU** : Merci (m. à m. : ce sentiment empoisonné)
- 281.**KINKI** : interdits (magie : **shugendô**)
- 282.**KINSHIN** : Repentir. Période de retraite pour disparaître (m. à m. : la rouille du corps)
- 283.**KIRI ISHIBASHI** : pont couvert
- 284.**KIRINI** : pièces de **Nô** sur la fin
- 285.**KITO** : prière de demande
- 286.**KITSUKE** : nom du **kimono**, à la scène
- 287.**KIYOKI KOKORO** : coeur pur
- 288.**KO** : enfant
- 289.**KÔ** : piété filiale
- 290.**KOAN** : phrase à répéter, incompréhensible, mais qui n'attend pas de réponse, méthode du **Rinzai Zen**, pour mener le méditant à une prise de conscience psychologique de sa vraie nature
- 291.**KOFUN** : sépulture ancienne
- 292.**KOGO** : demeure divine (**Shintô**)
- 293.**KOHAKASE** : forme neumatique du chant bouddhique (cf Grégorien)
- 294.**KOKKAI** : clairières dans une forêt, aménagées autour de certains arbres (ou pierres) et recouvertes de sable blanc, en signe de purification(?) (**Shintô**)
- 295.**KOKKA NO SÔSHI** : rites d'Etat
- 296.**KOKEN** : le régisseur du **Nô**, situé à l'angle
- 297.**KOKÔ** : patine, âge
- 298.**KOKORO** : coeur, volonté, intention, idée, esprit, pensée
- 299.**KOKUSUI** : essence nationale (+ **SHUGI** = idéologie nationale)
- 300.**KOKUTAI** : le pays comme valeur suprême
- 301.**KOMAGAKU** : musique de scène coréenne

- 302.**KONOMU** : créer suivant les standards du **wabi zen**
 303.**KO-OMOTE** : masques (*écoles Kumparu et Kita*).
 304.**KOSEKI** : registres domestiques
 305.**KOSHI KAKE MACHIAI** : banc couvert pour « attendre » et s'habiller l'âme (près de la porte d'entrée de la maison de thé
 306.**KO SHINTÔ** : le shintô ancien, originel
 307.**KOSHU** : maître de maison (voir aussi **Kachô**)
 308.**KOTSUZUMI** :un petit tambour
 309.**KOTATSU** : braséro des maisons anciennes, sous le plancher
 310.**KOTO** : cithare à 13 cordes (chinoise)
 311.**KOTO DAMI** : puissance de la parole émise
 312.**KU** : le vide
 313.**KUYI NO MIYATSUKO** : chefs locaux
 314.**KURABE URA** : divination à partir de la course de chevaux
 315.**KURAI** : degré d'intensité dramatique du masque et de la pièce. Aussi: mental paisible
 316.**KURIU MONO**: pièces de **Nô** : folies
 317.**KUTSUGUMI ISHI**: pierres plates (sur le chemin)
 318.**KYNI SHIDAI** : perfection esthétique
 319.**KYÔ** : folie
 320.**KYOGEN** : "paroles insensées" : pièces comiques qui viennent s'intercaler entre 2 Nô
 321.**KYORA** : voir suivant
 322.**KYOSHI / KYORA** : sentiment du beau, au sens de pureté, sans tache (voir **utsukushi et kawashi**)
 323.**KYU** : **Nô**, troisième séquence :rentrée du **shite** sans déguisement, et sa danse finale.
 324.**KYUDO** : la voie de l'arc (samurai)

 325.**MA** : espace vide (en peinture et dans les jardins). (Caractère qui peut se prononcer d'au moins 5 façons différentes : **ma – aida – ken – kun – gen**) : c'est l'effet d'événements ou d'objets qui « encadrent » un « vide » (spatial ou temporel) et le font exister : ainsi la cadence des mouvements de la danse du **Nô**, les « silences » en musique, la distance sociale entre hôte et invité dans la « **sadô** », le « vide » laissé dans la peinture à l'encre. Dans le jardin, ce peut être, dans la contemplation, un espace visuel où ne peut pénétrer que l'esprit. C'est, en fait, l'équivalent du concept « **mu** » (le rien, le vide) pont central du Bouddhisme **Zen**. Les dessinateurs utilisent le « **ma** » pour rendre le « **yohaku no bi** ».
 326.**MABI** : divination à partir du tir à l'arc (voir yumigito)
 327.**MAENIWA** : jardin de devant (voir '**nakaniwa**' et '**uraniwa**')
 328.**MAGATAMA** : joyau en forme de dents de fauves ou de griffes d'ours
 329.**MAIGINU** : habit de danse (costume **Nô** féminin)
 330.**MAJINAI UTA** : chants magiques (**shugendô**)
 331.**MAME URA** : divination à partir des haricots
 332.**MAMORI / OMAMORI** : petites amulettes **shintô**
 333.**MANDARA** : = mandala, système schématique du bouddhisme ésotérique, pour représenter l'univers
 334.**MASAGO** : sable granuleux se déposant dans les rivières autour de Kyoto, et servant aux jardins '**kare sansui**
 335.**MATCHA** : thé vert en poudre de **Yoshino ou de Uji**
 336.**MATSUO BASHO** : Ne cherchez pas à vous mesurer aux Maîtres Anciens / Cherchez ce qu'ils ont cherché ! (en matière de jardins)
 337.**MATSURI** : fête **Shintô** locale
 338.**MATSURI GOTO** : gouvernement, au sens d'"obervance religieuse"; La 'chose festive'.
 339.**MATTAKU TA NARU MONO** : quelque chose de différent de tout le reste
 340.**MEISHO** : sites célèbres
 341.**MEN MATSU** : pin rouge (pin féminin)
 342.**METSUKE BASHIRA** : pilier scénique du **Nô**, appelé pilier du porteur de masque
 343.**MIAI** : mariage arrangé (contraire du **RENAI KEKKON**)
 344.**MICHIYUKI** : chemin dans le jardin , ou qui mène à la maison de thé; terme emprunté au théâtre **Kabuki**, pour le mouvement de l'acteur sur scène
 345.**MIE GAKURE** : technique du tracé de chemin, faisant apparaître et disparaître certaines scènes, au fur et à mesure de la progression
 346.**MIETEIRU** : faire semblant
 347.**MINKA** : maisons traditionnelles : chaumières, maisons de pêcheurs, etc
 348.**MINUZASHI** : la petite théière

- 349.**MIRIKI** : style d'arrangement
350.**MISOGI** : ablutions
351.**MITATE** : voir comme
352.**MITATE MONO** : sélection de vieilles choses, que l'on voit d'un oeil neuf
353.**MIKOTO** : l'illustre (Religion)
354.**MISASAGI** : tombe princière
355.**MITAMA SHIRO** : substitut de l'esprit ; miroir, représentation symbolique du Dieu, dans le sanctuaire **Shintô**
356.**MIZU** : eau
357.**MIZUGAKI** : les barrières liquides (**Shintô**)
358.**MIZUHIKI** : ficelles de papier (pour les cadeaux)
359.**MIYABI** : élégance et goût raffiné de la cour (**Heian**)
360.**MIYATSUKO** : magnats
361.**MOJIRI** : art de la parodie
362.**MOKUZEN SHINGO** : 'l'oeil droit devant, l'esprit tourné vers l'arrière'
363.**MON** : armoiries, blason
364.**MONDO** : réparties du **shite** avec le **waki**, lors de la deuxième séquence (**Nô**)
365.**MONO NO REALITY NI CHOKUSETSU NI FURETU** : expérimenter la réalité des choses
366.**MONO O LOETA SHINJITSUTZAI** : la réalité authentique qui transcende tout phénomène
367.**MU** : le rien (voir **ma**)
368.**MUGA MUSHIN** : Elimination du moi qui observe: cela s'obtient après entraînement
369.**MUGEN MUSHIN** : état sans idée et sans pensée.
370.**MUGEN NÔ** : répertoire du **Nô** mettant en scène une apparition (dimension du rêve)
371.**MONOMANE** : identification avec le rôle, devenir le rôle, imiter l'essence intérieure du rôle (**hon'i**)
372.**MUJO** : impermanence de l'être et des êtres
373.**MUJOKAN** : caractère éphémère des choses et des êtres
374.**MUKE STUKE** : échanges de salutations
375.**MURAJI** : duc, administrateurs
376.**MUSHIN** : coeur vide : surnom du bambou
377.**MUSUBI NO KAMI** : les dieux de l' 'esprit de l'engendrement mystérieux'
378.**MUTAI** : jardin du néant : le Ryoan ji
-
- 379.**NAGARE ZUKURI** : style d'architecture **shintô**, dit **Nagare**
380.**NAKA KUGURI** : porte moyenne de la maison de thé
381.**NAKA JIMA** : île de l'étang
382.**NAKA NIWA** : un jardin fermé, complètement entouré par constructions et véranda (voir ' **maeniwa**' et ' **uraniwa**')
383.**NANURI** : autoprésentation du **waki** sur scène (**Nô**)
384.**NAOKI KOKORO** : coeur droit
385.**NARI KABURAYA** : flèche
386.**NEJU GYOJI** : fêtes annuelles des samurai
387.**NETSUKE** : petit bouton-fermoir, dont le travail fait un objet d'art
388.**NIHON SHOKI** : 720, avec le **Kojiki**, les plus anciennes chroniques mythologiques relatant la cosmogonie de l'archipel et la fondation de l'Etat nippon
389.**NIJIRI GUCHI** : la minuscule entrée proprement dite de la maison de thé : porte d'humilité
390.**NIWA** : nom du jardin (voir aussi **shima**, **sono** et **teien** !)
391.**NIWA KI** : plantes de jardin : pin, azalée, érable, camélia
392.**NOBE DAN** : tatami de pierres (ou **ishi datami**)
393.**NOGAKU-FO** : théâtres modernes **Nô** , qui placent la scène et les sièges de l'assistance sous le même toit : cependant le toit au-dessus de la scène et le gravier blanc (**shirasu**) sont encore des rappels des origines de plein air devant les temples.
394.**NOKISHITA** : espace sous les avant-toits (entre l'intérieur et l'extérieur)
395.**NOREN** : rideau servant d'enseigne: magasin, restaurant
396.**NORITO** : extraits des mythes, introduisant le rite et les prières
397.**NOSHI** : costume du chasseur (**Nô**)
398.**NOSHIME**: un vêtement plus informel, pour les rôles d'hommes dans le **Nô**
399.**NUSA** : pôle orné d'un linge flottant des deux cotés : symbole de sainteté (**Shintô**)
400.**NUSHI** : Maître (Religion)
-

- 401.**OBAN** : banquets dans le **kaisho**.
402.**OBİ** : large ceinture
403.**OBON** : cérémonie pour un mort, en été
404.**OGI** : éventail pliant, à l'ossature de bambou
405.**OCHA** : thé vert, introduit de Chine dès le IX^e siècle
406.**OKASHI** : qui provoque un sourire de plaisir ou d'amusement
407.**OKINA** : le dieu de la longévité (masque)
408.**OKU NO IN** : oratoire secret du fond (de la montagne) : shintô
409.**OKUYUKASHISA** : grâce profonde et raffinée
410.**OMAMORI/MAMORI** : petites amulettes **shintô**
411.**OMIKUJI** : billet portant la prédiction divine
412.**OMIYAGE** : souvenirs de voyages : la passion du cadeau
413.**ON** : cadeaux reçus de façon passive
414.**ONARI** : visites officielles du shogun
415.**ON MATSU** : pin noir (pin masculin)
416.**ONMYORYO** : divination de cour
417.**ONNA** : la femme (masque)
418.**OMI** : ministres supérieurs
419.**OMOTE** : *deux sens* : masque Nô ; surface (par rapport à intérieur, 'URA')
420.**OTOKO** : l'homme (masque)
421.**OTOKO MONO** : répertoire du **Nô** mettant en scène des rôles masculins
422.**OTSUZUMI** : un gros tambour,
423.**OYA** : père
424.**OYABUN/KOBUN** : filiation symbolique entre deux individus de statut inégal, le supérieur (**oyabun**) jouant le rôle de parent (**oya**) vis-à-vis d'un inférieur (**kobun**) assumant celui de l'enfant (**kobun**)
425.**ÔYAKE** : à la fois chose publique et gouvernement

426.**RAKAN** : arhat, ermites et saints disciples du Bouddha
427.**RAKU** : cérémonies de Kyoto, sobres et appréciées
428.**RAKUCHU – RAKUGAI – ZU** : paravents : vues de Kyoto et environs
429.**REI** : âme (voir 'tama shii')
430.**RENNAI KKKON** : mariage d'amour « romantique » (contraire du **MAI**)
431.**RIGYO SEKI** : pierre représentant la carpe (dans la Cascade de la Porte du Dragon)
432.**RIKEN NO KEN** : Le regard de l'acteur se regardant lui-même comme s'il était le public (Zeami)
433.**RINGIGAKU** : éthique
434.**ROJI** : jardin de thé : en fait le chemin moussu qui mène au **shoin** et qui est supposé créer un « état d'esprit du thé » ; mot à mot « sol couvert de rosée »
435.**ROJI NIWA** : le chemin et le jardin menant à la maison de thé
436.**RONIN** : termes péjoratif désignant les samurai errants
437.**RYN MON BAKU** : La cascade de la Porte du Tigre
438.**RYOMIN** : le bon peuple

439.**SABI** : patine des ans (voir **wabi et wabi sabi**). Désolé, 'rouillé'. Prendre plaisir à ce qui est ancien, fané, démodé, abandonné. La cérémonie du thé en est le lieu par excellence
440.**SABI RU** : fondre
441.**SABISHII** : abandonné, isolé (voir **wabishii**)
442.**SAISEI ITCHI** : union antique du religieux et du politique
443.**SAKAKI** : arbre (**ki**) des limites (**saka/sakai**), dans les enceintes sacrées, servant de repositoires-incarnations aux **kami –dieux-** lors de leur visitation.
444.**SAKUI** : le flair créateur
445.**SAKURA** : cerisier, symbole de l'éphémère
446.**SAMU** : méthode de méditation en mouvement (voir aussi **DOCHU NO KUFU**)
447.**SAMURAI** : "celui qui sert": les guerriers japonais
448.**SAN SUI GA** : paysage (peinture)
449.**SANZON SEKI GUMI** : agencements de trois pierres (**jardin**)
450.**SAREI –ZU** : paravents : scènes de fêtes et de rites
451.**SARUGAKU** : spectacle de pantomimes, des T'ang, puis en **Héian**, devant les temples
452.**SATORI** : **bodhi (sanskrit)**, illumination, réalisation de sa nature propre
453.**SATTIPATHANA** : (sanskrit) pleine présence d'esprit

454. **SEI** : pureté
 455. **SEIMEI SHIN** : pureté et joie de l'esprit
 456. **SEISO** : élégant
 457. **SEITAI** : forme de gouvernement altérable (par opposition à **KOKUTAI**, Le pays)
 458. **SEKEN** : opinion publique (voir : **JIBUN** = soi-même)
 459. **SEKITEI** : jardin de pierres.
 460. **SENGOKU JIDAI** : l'Epoque des Royaumes Combattants
 461. **SENSEI** : un homme de sagesse et d'enseignement
 462. **SENZOGAMI** : dieux ancestraux (voir '**soshin**')
 463. **SEMMIN** : la plèbe
 464. **SEPPUKU** : suicide par éviscération, privilège réservé seulement à la noblesse d'épée
 465. **SESSHA** : bâtiments intérieurs secondaires du sanctuaire **shintô**, - aussi **MASSHA**
 466. **SESSHU GA** : nature morte (mot à mot : tableau d'une branche brisée)
 467. **SESSHIN** : discipline rigoureuse, concentration de la pensée (**Zen**)
 468. **SHADATSU** : personne non conventionnelle
 469. **SHAKA** : **Sakyamuni**, le **Buddha**
 470. **SHAKAI** : société de la maison. Terme qui véhicule toute une série de connotations concrètes autour de la fierté patriote : limitation de soi et souci d'autrui, respect de l'autorité et de l'ordre institué, dévouement et fidélité au groupe dont on est membre.
 471. **SHAKKEI** : paysage fermé, sécurisé : plat, sans aucune forme animée ni riche, avec très peu d'éléments : sable, pierre, mousse et buissons. Tout doit être concentré sur l'étendue de la surface plane elle-même ; on peut le construire dans la perspective d'une montagne réelle. (vient du chinois : *chieh-ching*).
 472. **SHAKKEI NIWA** : jardin d'emprunt (voir le mot précédent)
 473. **SHAMISEN** : sorte de mandoline à 3 cordes, jouée avec un plectre d'ivoire, venant des Philippines, vers la fin du XV^e siècle
 474. **SHARE** : à la mode (**Edo**)
 475. **SHIBONDANA** : danses et chants: service pour les morts
 476. **SHI/NO/KO/SHO** : guerriers,/paysans/artisans/marchands: les 4 casses sociales de **Edo**
 477. **SHIKI** : les 4 saisons
 478. **SHIBUMI** : beauté simple et sans prétention (**Edo**)
 479. **SHICHIGOSAN IWAGUMI**: pierres en arrangements de 7-5-3 (jardin)
 480. **SHIKANTAZA** : être-assis-là (**zen**)
 481. **SHIKI** : couleur
 482. **SHIKI SANSUI** : paysage des 4 saisons
 483. **SHIKUSHI** : possession par l'esprit d'un mort
 484. **SHIMA** : nom du jardin (voir aussi **sono**, **niwa** et **teien**)
 485. **SHIMAGUMI** : "pays insulaire" : auto-désignation des Japonais, donnant à leur insularité des propriétés spécifiques et uniques (avec **KONJO** = esprit de clocher)
 486. **SHIMEI ZUKURI** : style d'architecture **shintô**
 487. **SHIME NAWA** : corde de démarcation entre sacré et profane (**Shintô**)
 488. **SHIN** : style formel (voir aussi **gyô** et **sô**, styles semi-formel et informel)
 489. **SHINDEN** : résidence aristocratique, avant **Muromachi**
 490. **SHINDENZUKURIKEI TEIEN** : jardin aristocratique
 491. **SHINGON / DARANI** : charmes, incantations (**shugendô**)
 492. **SHIN GYO SO** : (**shin** = sobriété ; **so** = naïveté, d'origine ; **gyo**= sobre et authentique) secrète authenticité des choses
 493. **SHINJÔ** : discipline de soi. Entraînement mental.
 494. **SHINJU** : suicide prémédité à deux
 495. **SHIN NO MIHASHIRA** : pilier central du temple **shintô**, sacrement de la présence du dieu dans le sanctuaire
 496. **SHINOBU KOI** : l'amour caché, secret
 497. **SHINSHU** : terre des dieux (le Japon)
 498. **SHINTAI** : corps du dieu, placé dans une châsse
 499. **SHINTÔ** : l'ensemble des croyances primitives, animistes : la voie des dieux ; le culte des esprits (passion et instinct : agricoles, panthéistes et animistes) comprenant : religion, culture, coutumes, poésie, folklore, politique, magie, entre autres..., où le Chef, - l'Empereur,- est garanti par la grande Déesse du Soleil, avec laquelle il est identifié.
 500. **SHINZAN NO TEI** : 'atmosphère de la Montagne Profonde', créée pour le jardin de thé

501. **SHINZAN YUKOKU** : 'profondes montagnes et mystérieuses vallées' (**kare san sui**).
502. **SHINZEN-BI** : l'authentique vérité, beauté, bonté
503. **SHIORE** : (beauté) fanée, surannée.
504. **SHIRAKAWA SUNA** : sable blanc
505. **SHIRASU**: le gravier blanc devant la scène du **Nô**, et qui rappelle le théâtre de plein air et le **karesansui** (jardin sec)
506. **SHIRYO** : âme d'un mort
507. **SHISEN NO YOSERU** :se projeter dans la nature
508. **SHITE** : l'actant, par excellence, dans le théâtre **Nô**
509. **SHO** : pin
510. **SHOIN** : structure centrale de l'habitation, du quartier de l'Abbé dans un temple, style « bureau du lettré chinois, frugal et simple »
511. **SHOIN ZUKURI** : style de l'alcôve **shoin** (chambre-bureau **Muromachi**)
512. **SHOJI** : panneau de papier à glissière (habitation)
513. **SHOKUBUTSU** : plantations
514. **SHOZUKU**: déguisements , très beaux et riches : le style contemporain en est une synthèse de divers styles et époques, entre les 14ème et 18ème siècle
515. **SHUGENDÔ** : voie de l'acquisition des pouvoirs par l'ascèse, jusqu'à l'abandon volontaire du corps', cad le suicide. Cette voie suit trois étapes : l'ascèse, l'union avec les dieux et l'utilisation des pouvoirs. Le shugendo est un facteur important dans l'élaboration de différents aspects de la culture japonaise: arts graphiques (**mandala**); arts plastiques (**katabotoke** = stèles); architecture; danse; spectacle; médecine, et techniques diverses...
516. **SHUGI** : réjouissant
517. **SHUGOSEKI**: pierre protectrice (jardin)
518. **SHÛKYÔTEKI NA JITSUZAIKAN** : la contemplation intuitivo-affective de la réalité authentique
519. **SHUMA MONO** : répertoire du **Nô** mettant en scène des pièces d'**Asura**
520. **SHUMIMASEN** : Merci/ je suis désolé (m. à m. : cela ne finit jamais)
521. **SHUMISENSEKI** : pierre représentant le **Mont Sumeru**
522. **SHUNGA** : peintures de printemps : estampes érotiques
523. **SHÛSHIN** : enseignement moral
524. **SHUSHIN MONO** : pièces de **Nô** : possessions ;
525. **SHUTAI DÔ** : Voie de la personnalité, de la subjectivité. Personne authentique. Homme du thé.
526. **SÔ** : style informel (voir aussi **shin** et **gyô**, styles formel et semi-formel)
527. **SOAN** : hutte au toit de chaume, pour la cérémonie du thé (**Kamakura/Muromachi**)
528. **SODE GAKI** : haie basse, plus étroite que haute, reliant un bâtiment à une entrée : haie d'aile
529. **SODO** : bâtiment clé dans le monastère **Zen**, où les moines étudient et pratiquent la méditation
530. **SONO** : nom du jardin (voir aussi **niwa**, **teien** et **shima**)
531. **SOREISHIN** : âmes ancestrales des morts, devenus dieux (**shintô**)
532. **SORI HASHI** : pont rond (pour relier la Terre et le Ciel)
533. **SOSEN SÛHAI** : culte des ancêtres
534. **SOSHIN** : dieux ancestraux (voir '**senzogami**')
535. **SOTETSU** : espèce de palmier
536. **SOTO** : extérieur (voir **UCHI** : intérieur)
537. **SOTO (ou ROJI) MON** : la porte d'entrée de la rue, qui sépare les deux mondes, celui de l'extérieur et celui du jardin
538. **SUGATA WO UTSURU** : une forme (esthétique)
539. **SUI** : mondain, « high society » (**Edo**)
540. **SUIBOKU GA** : peinture à l'encre de Chine ou lavis (= **Sumi e**)
541. **SUKI** : savoir de l'amateur; sens de l'ouverture, d'espace vide; différence
542. **SUKIMA** : le vide, l'absence de pensée, d'action, le "temps mort"
543. **SUKISHA** : connaisseur
544. **SUKIYA** : architecture de la maison de thé ('la petite hutte')
545. **SUKUYA** : style, plus vaste, ouvert et riche, avec des éléments de la nature, qui remplaça le style « **shoin** » (voir ce mot)
546. **SUMIYOSHI ZUKURI** : style d'architecture shintô dit Shimoshi
547. **SUNAMORI** : monticule de sable
548. **SUNYATA** : (sanskrit) le vide
549. **SURIHAKU** : costume de scène (**Nô**) pour les femmes, il peut être coloré
550. **SUSHO ITTO** : UN = Illumination + Ecercice

-
551. **TACHI BACHI** : petit bassin d'eau en surélévation (pour ablution rituelles)
552. **TADASHIKI KOKORO** : coeur correct
553. **TAIKO** : une trompette
554. **TAI KYÔ** : grand enseignement
555. **TAKAMAGA HARA** : les plaines du ciel
556. **TAKI** : cascade
557. **TAMA SHII** : âme (voir '**rei**')
558. **TANKA** : poésie de **Heian** : expression de soi à travers la description de la nature
559. **TANZAKU** : feuille de papier de forme rectangulaire, servant à écrire un poème ou une prière ; le mot est aussi employé pour nommer le pont de pierre dans un jardin **zen**
560. **TATAMI ISHI/SHIKI ISHI** : voie pavée (jardin)
561. **TATARI** : Châtiment du Shintô pour ceux qui 'maltraitent' les pierres
562. **TATEMAE** : patent (voir **HONNE** = latent)
563. **TATESHAKKAI** : société verticale, typique de la japonaise
564. **TATHATA** : (sanskrit) le caractère des choses 'qui sont ce qu'elles sont'
565. **TEIEN** : nom du jardin (voir aussi **sono, shima et niwa**)
566. **TEIGI** : définitions
567. **TEINEI** : soigneux, poli (emballage cadeau)
568. **TEMPYO** : Paix au ciel et sur la terre
569. **TEN** : sommet (ciel) de la pierre
570. **TENGU** : esprit malin, du folklore japonais
571. **TENJIKU YO** : l'architecture bouddhique dans son évolution
572. **TENKEIBUTSU** : ornements sculpturaux (jardin)
573. **TENNÔ SEI** : souveraineté impériale
574. **TENNÔ SUHAI** : culte de l'empereur
575. **TEPPU GAKI** : haie de bambous et de bois (jardin)
576. **TOBI ISHI** : pierres,- irrégulières,- du chemin du jardin de thé, pour y marcher
577. **TOCHA** : taste-thé
578. **TOKONOMA** : la place d'honneur de l'habitation, en forme d'alcôve
579. **TOKOYO NO KIMI** : l'au-delà (= un lointain pays au-delà des mers)
580. **TOKOYO SHISO** : Utopie, paradis éternel (**Amida Boudha** : la Terre Pure ; **Horai** : les Iles des Immortels ; **Shimase** : le Mont **Suméru** de la cosmologie bouddhiste)
581. **TOME** : repos
582. **TOMO** : corporation
583. **TOMO NO MIYATSUKO** : chefs de corporations
584. **TONARIGUMI** : groupements de voisinage
585. **TONSEI SHA** : d'abord : ermite reclus; puis, moine ayant prononcé ses vœux.
586. **TORIAWASE NO BIGAKU** : procédé de l'association d'idées
587. **TORI-I** : structure (bois ou pierre) à l'entrée du sanctuaire **shintô**
588. **TORO** : lanterne décorative de pierre
589. **TSU** : connaisseur, « pro » (**Edo**)
590. **TSUBA** : garde de sabre, véritable oeuvre d'art
591. **TSUBO NIWA** : un jardin, surtout dans les maisons particulières, pas plus grand qu'un « pot », ce que le mot **tsubo** signifie
592. **TSUKISFERU** : présentation de l'intrigue par le **waki** (**Nô**)
593. **TSUKUBAI** : ensemble de la construction qui constitue le lavoir pour ablutions (voir **chozubachi**)
594. **TSUMI** : péché (mais pas au sens occidental du terme)
595. **TSUNA HIKI** : divination à partir du tir à la corde
596. **TSUTSUMI** : emballage
597. **TSURE** : rôles figuratifs dans le théâtre **Nô**.
598. **TSURI YAMA** : pierre debout
599. **TSURU KAME** : grue et tortue ; deux éléments du jardin **zen**, vertical et horizontal , symbolisant respectivement la longévité et la sagesse
600. **TSURU SHIMA** : l'île de la grue : élément minéral vertical du jardin **zen**

601. **UBA** : la vieille femme (masque)
602. **UBASOKU ZENJI** : ascète laïc (magicien, guérisseur, médecin...)
603. **UBUSUNA KAMI** : dieux de la terre maternelle

604. **UCHI** : intérieur (voir **SOTO** = extérieur)
605. **UCHIWA** : éventail non plian
606. **UJI** : unité patriarcale, clan
607. **UJIGAMI** : divinité tutélaire du clan (ou **UJI KAM**)
608. **UJI NO KAMI** : chef du clan
609. **UKIYO E** : "peinture du monde flottant" ,VII° siècle: estampes représentant les plaisirs fugitifs de la vie (Edo)
610. **URA** : l'intérieur, par rapport à la surface '**omote**'
611. **URABE** : devins
612. **URANAI** : divination (voir : **futomani, kiboku, onmyoryo, kayu ura, mame kura, tsuma-hiki, kurabe ura, mabi/yumigito**)
613. **URANIWA** : jardin de derrière (voir '**maeniwa**' et '**nakaniwa**')
614. **UN SUI** : jeune moine initié (nuage-eau)
615. **UTAI** : art du chant transmis oralement
616. **UTSUKUSHI** : sentiment du beau mêlé d'affection et d'attachement (voir : **kawashi et kiyoshi/kyora**)
617. **UTSUROI** : éphémère, idée du temps qui coule; attitude qui tente de définir l'espace par la vibration

618. **VIVIKTADHARMA** : (sanskrit) esprit de solitude éternelle

619. **WA** : le Japon ancien (voir aussi **yamato**); harmonie, paix
620. **WABI** : le don d'apprécier la patine du temps (voir **sabi et wabi sabi**)
621. **WABI CHA** : forme « rustique » de la cérémonie du thé
622. **WABI RU** : s'inquiéter, souffrir
623. **WABI SABI** : amateur de simplicité
624. **WABICHA** : style du thé de pauvreté (oppoé à,- voir,- **kaisho**)
625. **WABISHII** : abandonné, isolé (voir **sabishii**)
626. **WAGE FUZEI WO MEGURASHITE** : suivre son propre goût (**Sakuteiki**)
627. **WAKA ONNA** : masques (**école Kanze**)
628. **WAKI** : ce moine voyageur, du **Nô**, qui arrive le premier sur scène, et va s'asseoir immédiatement pour assister avec nous et en notre nom aux évolutions du **shite** (l'actant, par excellence)
629. **WAKI KAGAMI ITA** : cloison miroir , de côté, à gauche de la scène.
630. **WAKI NÔ** : répertoire du **Nô** mettant en-scène des seconds rôles
631. **WAKISA** : coté jardin, théâtre **Nô**
632. **WAMONO** : 'nipponneries' (voir 'karamono' **chinoiseries**)
633. **WATARI ROKA** : couloirs extérieurs, autour du bâtiment
634. **WASUREGUCHI**: passage d'entrée du chœur, coté jardin (**Nô**)
635. **WAYO SECCHU** : compromis entre le Japon et l'Ouest
636. **WAZA** : technique d'interprétation

637. **YABUSAME** : tir à l'arc pratiqué par des cavaliers
638. **YAKKO** : esclaves
639. **YAMABUSHI** : ascètes montagnards
640. **YAMA** : la montagne
641. **YAMAJIRO**: chateau fort
642. **YAMA NO KAMI** : les dieux de la montagne
643. **YAMATO** : ancien nom du Japon, région de Nara et Kyoto (voir aussi **wa**)
644. **YAMATO E** : peinture dite "à la japonaise" , triomphe de Heian
645. **YASHIRO** : maison divine en miniature (**Shintô**)
646. **YAWARABI** : élégance par excellence
647. **YAZA** : méditation devant le jardin
648. **YOKAKU NO BI** : esthétique de la « pauvreté » (de l' « extra blanc », cad du « laissé en blanc » dans un tableau par exemple) ; rejoint le vide, et le rien, du **Zen**
649. **YOJO** : débordement émotionnel
650. **YOM NO KUMI** : l'au-delà souterrain
651. **YOMI** : l'obscurité des ténèbres, d'où émergent les acteurs **Nô** par ex.
652. **YOSEGI** : technique particulière de la statuaire bouddhique: tailler des morceaux, pour les assembler ensuite
653. **YOSEMUNE** : toitures

654. **YOSHO** : présage
655. **YOSONAGARA** : désirer à distance
656. **YOTAKU** : espace vierge dans la peinture, qui n'est pas un simple vide
657. **YOWAKI** : le plus ancien style chanté
658. **YOYO** : émotion persistante
659. **YUGA ENREI** : élégant et sensuellement beau (voir **kanso kotan** : simple et raffiné)
660. **YÛGEN**: **le charme subtil** (trad.*Sieffert*), une définition esthétique, contenant une dimension « douloureuse » : c'est **le principe même du Nô** . La *dimension profonde, lointaine et mystérieuse* des choses, impossible à exprimer. Ce que **E.A.Poe** appelle la suggestion indéfinissable, et partant *l'effet spirituel*; ou selon **T.S.Eliot**: un moment dans et en dehors du temps, le passage à quelque chose d'autre, le symbole d'une région éternelle, d'un éternel silence:...

*Les mots, quand tout se tait, atteignent /
Au silence. Seule la forme, ou le modèle
Permettent aux mots ou à la musique d'atteindre
Le repos, comme la jarre chinoise ne cesse
D'être animée encore dans son repos...*

Un texte de 1430 dit : L'esprit peut comprendre le **yûgen**, mais il ne peut le dire. Sa qualité peut être suggérée par le spectacle d'un léger nuage voilant la lune ou la brume d'automne diluant les feuilles écarlates sur une pente. Si l'on demande où se trouve le **yûgen** dans ces spectacles, on ne saurait dire, et il n'est pas surprenant qu'un homme qui ne comprend pas cette vérité semble préférer le spectacle d'un ciel parfaitement dégagé et sans nuage...Le **yûgen** peut se saisir intuitivement,...il peut émouvoir jusqu'aux larmes: c'est la qualité de la cime de l'art, *un domaine absolu où se rejoignent toutes les formes*. Il faut en parler en termes simples, pour empêcher l'esprit de s'attarder trop à la beauté formelle et lui permettre de sauter jusqu'à ce domaine:...le son de la flûte du Nô, qui nous dépêche de manière imprécise mais avec une urgence presque douloureuse, à saisir la présence de quelque chose au-delà de la forme...car **c'est dans le Nô que le yûgen est porté à son degré le plus haut** : les actions les plus importantes ne doivent pas être représentées mais suggérées".

661. **YUKATA** : sorte de kimono domestique et léger
662. **YUME NO CHIMATA** : carrefour des songes (définition du **Nô**)
663. **YUME NO YUME** : songes d'un songe (définition du **Nô**)
664. **YUMI** : arc de guerre
665. **YUMIGITO** : divination à partir du tir à l'arc (voir **mabi**)
666. **YUSHUFU** : intérioriser le personnage (**Nô**)
-

667. **ZA** : piédestal d'une statue
668. **ZABUTON** : coussins carrés que l'on dépose sur les tatamis
669. **ZAZEN** : méditation assise du zen
670. **ZENDO** : hall de méditation
671. **ZENKI** : activité zen, toutes.
672. **ZETTAIKEKI NA MONO** : quelque d'absolu, d'immuable
673. **ZOGAN** : décor d'incrustations ou damasquinage
674. **ZOKI** : assortiment d'arbres
675. **ZO ONNA**: masques féminins (*féminité d'une pureté et d'une grâce divines*)

Petite histoire du jardin japonais

Époque des KOFUNS 310-552

Dès l'an 300, on assiste aux prémices des jardins japonais engendrées par l'arrivée d'une nouvelle vague d'immigrants venus de Corée. Ces derniers, en imposant leur culture aux autochtones, poseront la base de la culture japonaise et permettront la naissance d'un art nouveau, celui des jardins japonais.

La construction des jardins dans de petits espaces clos découlerait vraisemblablement d'une pratique coréenne relative au culte des morts. Les sépultures des souverains étaient construites dans des espaces clos composés de gigantesques tumuli (les kofuns) ornés par des poteries et pouvant aller jusqu'à 800 mètres de long. L'art des jardins aurait donc emprunté à cette pratique le concept d'enceinte, caractéristique des jardins japonais. Ce n'est cependant qu'avec l'émergence d'un culte à l'égard de la nature, le shintoïsme, que seront réellement posés les fondements de l'art des jardins japonais. Par cette religion propre au Japon, les japonais vénèreront la nature et toutes ses forces. Ainsi les montagnes, les rivières, le tonnerre ou tout autre phénomène seront considérés comme des manifestations divines. Certaines pierres ou arbres, en raison de leur forme particulière, deviendront des objets sacrés, demeures des esprits divins.

Mais le shintoïsme n'est pas seulement une religion, il est aussi et surtout un mode de vie élaborant un code de bonne conduite entre l'Homme et la Nature.

Époque ASUKA, 593-710

C'est en 594 que le prince Shôtoku Taishi impose le bouddhisme comme religion d'État. Les croyances chinoises se mêleront alors aux croyances japonaises, les cultes Shintô et Bouddhiste cohabiteront pacifiquement mélangeant parfois les divinités, et même certains rites. Les nombreux points communs entre les deux religions faciliteront largement son assimilation par la population japonaise et leur traduction sur le terrain sera très proche.

En effet, la réalisation des jardins japonais, comme des jardins chinois, répond à un besoin de rapprochement de l'homme avec l'au-delà. Les jardins se doivent d'être une représentation du paradis où l'homme n'occupera qu'une part infiniment modeste, où son action sur la nature ne sera que supposée. Et si dans la tradition Bouddhiste, le paradis est représenté par des lacs, des îles et des montagnes entourant de vastes résidences qui symbolisent la demeure du bouddha, il est, dans la tradition Taoïste, représenté par un groupe d'îles-montagnes flottant sur l'océan où vivent des Immortels. C'est donc à cette époque que l'on assistera à la naissance des « jardins îles ».

Époque NARA, 710-794

La synthèse entre les jardins japonais et les jardins chinois s'opèrera peu à peu lors de la période Nara, ne se limitant pas aux éléments essentiels – l'eau, les îles et les montagnes – mais en intégrant des éléments votifs venant de Chine – fontaines de pierre, ponts – et en modifiant les dimensions des jardins. Ils ne cesseront alors de croître tout au long de cette ère. L'influence de la Chine à cette époque est grandissante. Toute l'architecture de la capitale japonaise sera construite selon les critères chinois : des palais et de grands sanctuaires bouddhistes y seront édifiés selon le style et les méthodes du continent. En effet, les japonais se verront enseigner les Arts - art du tissage de la soie, orfèvrerie, art de la laque ou de la charpenterie - par des techniciens et savants chinois.

Période HEIAN, 794-1185

À la fin du IX^{ème} siècle (en 894), les relations avec la Chine sont interrompues. À cette époque, les jardins seront des reproductions quasi identiques des paysages naturels sur le plan physique comme spirituel. Car l'objectif n'est pas seulement d'imiter point par point les paysages mais avant tout de tenter de refléter leur esprit dans le respect des croyances bouddhistes. Les jardins seront aménagés au rythme des saisons : la mise en évidence du sentiment de l'éphémère que procure la nature constituera l'axe central de la création des jardins. C'est à cette époque que le Sakutei-ki (« De la création des jardins ») fut rédigé. Il s'agit d'un mode d'emploi reprenant une à une les règles de création des jardins, restées jusqu'alors au stade oral. L'ouvrage est composé de onze rubriques relatives à la mise en place des pierres et aux différents styles qu'elles représentent, aux styles de rivages et de formes d'îles, aux cours d'eau, aux cascades, aux enseignements ancestraux. Il régleme en outre les devoirs et les interdits des initiés.

Si aujourd'hui, les croyances énoncées dans cet écrit n'ont plus cours, l'art du jardin japonais repose encore et toujours sur ce traité.

Époque KAMAKURA, 1185-1333

Le bouddhisme continue son ascension au sein du pays et l'on assiste dès le début du XII^{ème} siècle à la naissance du bouddhisme zen. La culture Zen gagna très rapidement l'ensemble du Japon en annihilant les croyances religieuses au profit de la laïcisation des rapports entre l'Homme et le Divin. Cette culture Zen portée par les castes guerrières omniprésentes au Japon ces derniers siècles, repose en effet sur la recherche personnelle du salut, sans aucune référence aux textes et icônes, afin de s'adresser exclusivement à la maîtrise de soi. Les jardins zen (ou secs), fidèles traductions de cette quête, auront un style parfaitement épuré où les îles et les pièces d'eau, éléments jusqu'alors essentiels des jardins japonais, se verront remplacées par leur stylisation. Ces jardins sont alors composés exclusivement de sable blanc et de pierres, dont la profondeur du vide est considérée propice à la méditation.

Époque MUROMACHI, 1333-1568

Les jardins devenus secs n'auront plus alors qu'un rôle purement esthétique et seront bâtis comme une extension de la maison où il fait bon vivre. Les dimensions des jardins redeviennent, dès lors, plus raisonnables, voire assez petites.

Période MOMAYAMA, 1573-1603

La cérémonie du thé est alors une pratique en pleine expansion. Elle se déroule dans un petit pavillon spécialement conçu pour, séparé de la maison que l'on atteint en traversant un jardin composé d'éléments typiques des jardins ultérieurs : sentiers de pierre, lanternes, bassins.

Époque EDO, 1600-1868

Le Japon vivra coupé du monde, recentré sur lui-même, les étrangers seront alors renvoyés. Cette période correspond à l'apparition des jardins promenades où les pierres et arbres de grande taille servent alors le plus souvent à reproduire des paysages connus et célèbres ; il s'agit tout simplement de reproduction sur des schémas répétés à l'infini. Dans ces jardins, on retrouvera simultanément les jardins secs et les jardins de thé, les jardins îles et jardins empruntés. Les préoccupations esthétiques prédominent dorénavant sur les considérations religieuses, bien que le bouddhisme zen soit durant toute cette période encore à l'honneur.

Époque CONTEMPORAINE, 1868 à aujourd'hui

En 1868, le Japon s'ouvre de nouveau sur le monde, et l'on assiste à l'apparition dans les jardins de massifs de fleurs et de pelouse, ainsi qu'à la naissance des jardins lettrés. Ces derniers reposeront sur des règles rigoureusement autochtones et sur des critères de simplicité et de raffinement. Le shintô sera alors imposé comme religion d'État avant d'être aboli à la fin de la seconde guerre mondiale.

L'Art des jardins japonais s'est écrit tout au long des siècles, s'enrichissant à chaque nouvelle époque de l'Histoire du pays, des préceptes issus des grandes religions et philosophies orientales. De l'Histoire du Japon naîtront cinq différents styles de jardins, reflétant ainsi l'identité du pays du Soleil Levant.

4 de couverture



L'auteur : Vincent-Paul Toccoli, né à Alger en 1942, a poursuivi pendant plus de 17 ans des études multiples en sciences humaines et religieuses : missionnaire en Amérique Latine et en Chine, psychanalyste, conférencier, écrivain, consultant international, il est actuellement Délégué à la Culture pour le Diocèse de Nice.

« Le jardin, le jardin sec, le *kare sansui* s'imposa dès l'abord, et sans hésitation. Celui du *Daisen in*, au *Daïtoku-ji*, ou celui du *Ryoan-ji*, dans la parure polychrome et nette de l'automne sec: matinée, fin d'après-midi, je ne m'en lassais pas durant mon séjour chez mes amis Koga, de Takatsuki, près Osaka. Je rentrai à Hong Kong, l'âme lourde d'une mélancolie mêlée de nostalgie qui ne m'a pas quitté depuis lors, encore maintenant où je suis en train d'écrire ces lignes...

Une beauté prise sur le vif, et que l'on a suspendue dans une '*époque merleau-pontyenne*' de la vision, '*un point de suspension*', comme un '*arrêt sur image*'. *Un instantané*... Le temps continue de passer, mais ce millième de seconde-là ne fait plus partie du comput : il y aura désormais un 'vide' dans le passé, car cet 'instantané' s'est éternisé ! L'œil est rivé maintenant à '*de l'éphémère qui dure*' ! J'aurais pu croire que le 'baroque' de Nikko et de Kamakura m'aurait fait oublier les dérisoires arpentés de sables et de pierres des cours bouddhistes du Yamato : eh bien il n'en fut rien, et devant ceux-là, c'est ceux-ci que je (re)voyais en surimpression ! C'est mon absence de Kyoto que je contemplais dans les stucs du Tushendo et les parcs de l'Engaku-ji : mon absence '*encadrée*' dans les miroirs sans tain de l'antique Miyako de Heian...

Dans le jardin zen de mon âme, s'en allaient des masques Nô féminins... Je ne me suis pas demandé longtemps, *pourquoi ce masque en ce jardin* : j'ai senti cette '*présence d'esprit*' comme une clé pour mon essai à venir. Entrer dans le regard nippon de cette époque qui crée à partir d'une doctrine bouddhiste, - *le ch'an devenu zen*, - un art de vivre: de boire le thé, de manier le sabre, d'arranger les fleurs, de jouer de l'éventail, de peindre à l'encre noire... Entrer dans le regard, c'est-à-dire voir à travers l'œil du Nô le champ forclos d'une concentration de l'absence : devenir vision, et ne plus distinguer entre l'organe de la vue, le sens de la vue et la vue elle-même. Disparaître derrière le masque et s'évanouir dans le jardin. Devenir une présence, dont jardin et masque signifient l'absence et la célèbrent si magnifiquement ! »