École des Hautes Études en Sciences Sociales

Ecole doctorale de l'EHESS

ED 286

Doctorat

Discipline : Histoire et civilisations, option « architecture et paysage »

URSULA WIESER BENEDETTI

Clôtures de Kyoto.

Une analyse des délimitations spatiales des jardins d'agrément dans la ville de Kyoto. 794-1912.

Thèse dirigée par : Augustin Berque et Philippe Bonnin

Date de soutenance : le 5 décembre 2019

Rapporteurs

1 Alessia De BIASE, École nationale supérieure d'architecture de Paris La Villette

2 Masatsugu NISHIDA, Kyoto Institute of Technology, Kyoto, Japon

Jury

1 Jean-Marc BESSE, École des Hautes Études en Sciences Sociales, CNRS

2 Marc BOURDIER, École nationale supérieure d'architecture de Paris La Villette

3 Catherine GROUT, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont :

A mon directeur Augustin Berque, dont la sagesse, la disponibilité et l'acuité m'ont accompagnée tout au long de ces années de réflexion et d'écriture. Qu'il soit aussi remercié pour sa confiance et pour les nombreux encouragements qu'il m'a prodigués.

A mon codirecteur Philippe Bonnin, pour la confiance qu'il m'a accordée à tout moment, pour les discussions enrichissantes que nous avons pu avoir lors de nombreuses visites de terrain à Kyoto et dans les provinces japonaises, ainsi que pour ses fines analyses sur les questions de spatialité, et plus particulièrement sur la question des limites et des seuils.

A Emmanuel Marès, pour les échanges enrichissants que nous avons eus sur l'histoire des jardins japonais.

A Laurent Nespoulos, pour ses précieux conseils sur la préhistoire japonaise.

A mon père décédé trop tôt, ce grand marcheur qui m'apprit l'art de l'observation -même du détail le plus anodin-, mais aussi celui du questionnement et du chemin détourné, tant physique qu'intellectuel.

D'autre part, au Japon :

Au professeur Watanabe Kazumasa 渡辺 一正 pour sa gentillesse, et pour sa disponibilité à partager sa grande érudition.

A M. Inaba Hiroshi 稲葉 大 du Musée de l'université Ryūkoku, pour sa disponibilité et pour les nombreuses informations qu'il m'a données sur l'histoire des portails et grilles de cette université.

Au directeur du zoo de Kyoto, pour avoir mis à ma disposition nombre d'archives inédites.

Au directeur du jardin botanique de Kyoto, pour avoir mis à ma disposition de nombreux documents et archives inédits.

Au service des archives municipales de Kyoto, pour leur disponibilité et leur efficacité sans faille.

Au service d'information du parc Shinjuku Gyōen, pour les précieuses informations qu'ils m'ont fournies sur l'histoire de ce parc.

AVERTISSEMENT

Pour la transcription du japonais, nous utilisons le système de transcription Hepburn modifié.
En ce qui concerne les noms de personnes, le nom de famille précède le prénom, conformément à l'usage japonais.
Concernant les sources en japonais, nous donnons leur label à la fois en japonais et en transcription Hepburn.
Pour les mots japonais :

- Les noms communs sont indiqués en *italiques* (hormis pour les mots qui possèdent une transcription française officielle, ex. : samouraï, Kyoto, Tokyo).
- Les noms propres et les noms de lieu sont transcrits au format romain.

RÉSUMÉ

Dans l'art des jardins japonais, les clôtures, les limites, les seuils et les transitions semblent jouer un rôle tout à fait particulier. Focalisé sur la ville de Kyoto, ce travail de recherche propose, sous la forme d'une monographie historique, une analyse systématique de l'évolution des limites des jardins d'agrément, depuis la fondation de la ville en 794, jusqu'à l'époque Meiji (1868-1912), ère de modernisation et d'industrialisation du pays. Se plaçant dans le cadre de la mésologie (l'étude des milieux telle qu'elle a été définie par Augustin Berque), cette recherche resitue ces éléments de jardin dans un contexte culturel large - historique, sociétal, environnemental, symbolique… - afin de mettre en lumière les processus complexes qui donnent forme à leurs morphologies.

Les premières clôtures de Kyoto – les épais murs de pisé entourant les quartiers (*chō*) -, sont un héritage direct de l'urbanisme de la Chine des Tang. On assistera, au fil des siècles, à une diversification, mais aussi à une japonisation des formes, avec des dispositifs s'éloignant progressivement de cette matrice chinoise des origines. Cela se se traduit par l'introduction de nouveaux matériaux (souvent de nature organique - bambou, bois, haies vives…), par une tendance à la complexification des planimétries, mais aussi par des mises en forme de l'espace plus indirectes, procédant souvent par stratifications successives, par effets de détours, de répartition de la fonction de séparation sur une pluralité d'éléments fonctionnant de manière conjointe. Ainsi, la démultiplication des limites est souvent préférée au trait net qui signaliserait la différence entre l'*ici* et l'*ailleurs*. D'une manière générale, on est en présence d'une spatialité plutôt introvertie, indirecte et multistrates.

Avec l'époque Meiji et l'introduction de la typologie de la grille en fonte (calquée sur des modèles occidentaux), cette spatialité traditionnelle se verra profondément transformée. En effet, la grille, sa transparence, ouvrent la voie à une spatialité de l'ostentation, et d'une visibilité panoptique jusque-là inconnue. Autrefois caché, l'intérieur de la parcelle devient le centre de l'attention…

MOTS-CLEFS

Clôtures, limites, histoire des jardins, paysage, Japon, Kyoto.

ABSTRACT

In Japanese gardens, fences, boundaries, thresholds and transitions seem to be of particular importance. This research, focused on the city of Kyoto, is organized in the form of a historical monograph, based on the systematical analysis of the evolution of garden limits, from the city's foundation in 794 till the Meiji period (1868-1912) - an era during which the country undergoes profound modernization and industrialization. Placed within the theoretical framework of mesology (the study of *milieux* as defined by Augustin Berque), this research envisages garden limits within a broad cultural context – encompassing historical, societal, environmental, symbolic… aspects - in order to bring to light the complex processes which bring about their morphologies.

The first fences of Kyoto – thick earthen walls surrounding the neighbourhoods (*chō*)-, were a direct heritage of the Chinese town planning model under the Tang dynasty. With time, the types of fences within the city tend to diversify, as do building materials, with a trend away from the Chinese matrix towards an increased use of organic materials (bamboo, wood, hedges etc.). One can also observe a gradual shift to the stratification of limits, with complex spatial devices containing a succession of boundaries signalling separation, rather than clearcut lines separating the *within* from the *without.* Generally speaking, the spatiality of the urban plots is rather introverted, indirect and multilayered.

With the Meiji period and with the introduction of the typology of cast iron gates and fences (inspired from Western – especially Victorian - models), a new spatiality of ostentation and panoptic transparence emerges, something hitherto unseen in the rather shaded, hidden Kyoto parcels….

KEYWORDS

Fences, boundaries, garden history, landscape, Japan, Kyoto.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES 8

TABLE DES ILLUSTRATIONS 11

1. INTRODUCTION 31

1.1 LE PROJET DE RECHERCHE INITIAL 32
1.2 ELARGISSEMENT DU CADRE TEMPOREL 34
1.3 ELARGISSEMENT THÉMATIQUE 34
1.4 PHÉNOMÈNES TRANSCULTURELS 36
1.5 INTÉRÊT DU SUJET 37
1.6 DU *TOPOS* À L'ABSTRACTION 38
1.7 MÉTHODOLOGIE 39
1.8 SPÉCIFICITÉS DE LA LITTÉRATURE SECONDAIRE DU CHAMP ÉTUDIÉ 41
1.9 REVUE DE LA LITTÉRATURE EXISTANTE 43
1.10 PLAN GÉNÉRAL DU TRAVAIL 53

2. LIMITES. NOTIONS GÉNÉRALES ET QUESTIONS D'ÉTYMOLOGIE. 55

3. AVANT L'HISTOIRE 65

3.1 MYTHOLOGIE 65
3.2 LA PRÉHISTOIRE 95
3.2.1 TECHNOLOGIES PRIMITIVES 96
3.2.2 GÉNÉALOGIE MÉDIALE 98
3.2.3 MARQUER LE TERRITOIRE 99
3.2.4 TRACES 99
3.2.5 CERCLES ENCERCLÉS 101
3.2.6 POLARITÉS STRUCTURANTES 106
3.2.7 RUPTURES SPATIALES 107
3.2.8 CONCLUSION 109

4. ENTRE PRÉHISTOIRE ET HISTOIRE 112

5. HEIAN-KYŌ - KYOTO : DE LA FONDATION DE LA VILLE À L'ÉPOQUE AZUCHI-MOMOYAMA 122

5.1 EPOQUE DE HEIAN (794-1185) 126
5.2 LA FIN DE HEIAN 145
5.2.1 LA VILLE DÉCONTENANCÉE. VERS LE MOYEN-ÂGE 145
5.2.2 PAR-DELÀ LA KAMO, UN DAMIER… 146
5.3 L'AVÈNEMENT DES GUERRIERS. LE MOYEN-ÂGE (1185-1573). 150
5.3.1 VERS ROKUHARA. UN NOUVEAU CENTRE DE POUVOIR. OÙ SE DÉVELOPPE L'ART DES JARDINS AU MOYEN-ÂGE JAPONAIS ? 153

5.3.2 UN PAYS EN PROFONDE MUTATION. L'ÉPOQUE MUROMACHI (1336-1573). CRISTALLISATION D'UN UNIVERS CULTUREL GUERRIER ET ÉVOLUTION DU JARDIN DE VILLE. 161
5.3.3 ARCHITECTURE ET ART DES JARDINS DANS CETTE PÉRIODE DE TROUBLES 170
5.4 **LA FIN DES PROVINCES EN GUERRE. L'ÉPOQUE AZUCHI-MOMOYAMA (1573-1603)** **192**
5.4.1 UN JARDIN INVISIBLE - LE *ROJI* 196

6. L'ÉPOQUE D'EDO. **227**

6.1 REPÈRES HISTORIQUES **227**
6.1.1 VERS LA MER INTERDITE 230
6.1.2 L'ALAMBIC ET LA BRÈCHE 234
6.1.3 COMPARTIMENTATIONS 235
6.1.4 AU-DELÀ DU MONT 245
6.1.5 LA PLANTE DU PIED 250
6.2 JARDINS DE L'ÉPOQUE D'EDO **254**
6.2.1 LE JARDIN DE LA VILLA KATSURA 255
6.2.2 LES JARDINS DE SHŪGAKU-IN 262
6.2.3 JARDINS DE VILLE 265

7. L'ÉPOQUE DE MEIJI **333**

7.1 REPÈRES HISTORIQUES **333**
7.2 QUEL « ART DES JARDINS » ? **336**
7.3 LA NOTION DE « PARC PUBLIC » **337**
7.4 DANS CES CIRCONSTANCES, OÙ CHERCHER LES NOUVELLES DÉLIMITATIONS DE JARDINS DANS LA VILLE DE KYOTO À L'ÉPOQUE DE MEIJI ? **339**
7.4.1 L'UNIVERSITÉ RYŪKOKU 340
7.4.2 AUTRES EXEMPLES PRÉCOCES (AUJOURD'HUI DISPARUS) 355
7.4.3 LES PREMIÈRES DÉCENNIES : QUELQUES PRINCIPES DE COMPOSITION 368
7.4.4 LES FORMES HYBRIDES 371
7.4.5 LE MUSÉE IMPÉRIAL DE KYOTO (1895) ET LES RÉALISATIONS EN BRIQUE 379
7.4.6 L'APRÈS-MUSÉE DE KYOTO 389
7.4.7 DE NOUVELLES ÉVOLUTIONS 393
7.4.9 L' « OUVERTURE DE MEIJI » 403
7.4.10 LES ESPACES À CARACTÈRE PUBLIC ET LEURS LIMITES : UNE PREMIÈRE CONCLUSION 406
7.4.11 LE MONDE DES RÉSIDENCES PRIVÉES 410

8. CONCLUSION GÉNÉRALE **419**

8.1 AUX ORIGINES, LE CERCLE. **420**
8.2 L'APPARITION DU CARRÉ **422**
8.3 LA VILLE DE HEIAN-KYŌ. DÉBUT D'UNE HISTOIRE DES JARDINS. **426**
8.4 LE MOYEN-ÂGE (1185-1573) **433**
8.5 L'ÉPOQUE AZUCHI-MOMOYAMA (1573-1603) **439**
8.6 L'ÉPOQUE D'EDO (1603-1868) **443**
8.7 L'ÉPOQUE DE MEIJI **450**
8.8 LE *CHŌ* DE TERRE ET LE *CHŌ* DE VERRE **453**

BIBLIOGRAPHIE **456**

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1. Encyclopédie de l'époque d'Edo, entrée kaki. Sur cette illustration, divers types de clôtures (kaki) sont représentés. En bas à gauche une clôture shibagaki 柴垣 (clôture en branchages grossiers), au milieu une clôture suigai 透墻 (clôture à claire-voie), à droite une « clôture » karagaki 唐垣 (litt. « clôture chinoise » : mur de pisé, ici avec un soubassement en pierre), en haut à droite une clôture higaki 檜垣 (clôture en hinoki [cyprès du Japon]). Source image : encyclopédie de l'époque d'Edo, non datée. Coll. UWB. 63

Figure 2. Petit sanctuaire dédié aux divinités des limites en bord de route à Matsue, séparant les villages de Kyūkoshibaramura Kyūōbamura. Un petit enclos sacré (himorogi 神籬), composé de 4 tiges de bambous et d'une corde shimenawa, l'entoure. Titre de la pancarte à l'arrière de l'autel : Sakai no kami 境の神 (sai no kami 道祖神). Photo UWB, mars 2007. 69

Figure 3. Meoto Iwa 夫婦岩, les « Rochers mariés » du sanctuaire d'Okitama. 79

Figure 4. Les bateaux du rituel shintoïste Aofushigaki shinji 青柴垣神事 de Mihonoseki 美保関. Sur les deux bateaux sont recréées les haies de branchages verts du mythe. Aux quatre coins des « haies », des branches de sakaki. Des tiges de bambou vertes sont placées sur les 4 faces et une corde shimenawa est tendue afin de garder à l'écart les mauvais esprits. Source : http://mihonoseki-kanko.jp/sinji/sinji_aofushigaki/, consulté le 11/04/2015. 86

Figure 5. Plan des fouilles du site de Shimofure Ushibuse. Source: Musée de la culture Iwajuku (Midori). http://www.city.midori.gunma.jp/iwajuku/ (consulté le 15.02.2016) 100

Figure 6 : Plan des fouilles du site d'Ikehana minami. Extrait de la revue Museum Eyes n°59, Meiji Daigaku Museum, 明治大学博物館等, 2012. 101

Figure 7. Couverture de l'ouvrage Kyū sekki kanjō burokku-gun, avec une reconstitution possible du site archéologique d'Ikehana minami. 102

Figure 8. Danse shishi-odori 鹿踊 (Kesennuma 気仙沼, préfecture de Miyagi) 103

Figure 9. Un kraal zoulou. Au centre se trouve l'enclos à bétail, les maisons du village se situant sur le pourtour de cet enclos, à l'intérieur d'une « double enceinte ». Il est à noter que la clôture extérieure est plus haute que l'intérieure, ce qui traduit sa fonction de protection vis-à-vis du monde sauvage, d'animaux ou de tribus ennemies pouvant venir attaquer. Illustration tirée de : Shooter, Joseph. The Kafirs of Natal and the Zulu country. London: E. Stanford, 1857. Original conservé à la British Library, Londres. British Library HMNTS 10096.g.20. 104

Figure 10. Parcellaire rizicole reconstitué du site de Toro, préfecture de Gunma. Epoque Yayoi. On notera la trame presque parfaitement orthogonale des parcelles (N.B. la morphologie du terrain influe aussi sur la géométrie, ce qui peut donner un aspect déformé en vue en plan à des formes qui sont orthogonales sur le terrain). Sahara Makoto et Tsude Hirohi, 2000, vol. 1, p. 172, cité par DEMOULE, Jean-Paul et SOUYRI, Pierre-François, op.cit, p. 39. 112

Figure 11. Parcellaire rizicole du site de Tsushima (Okayama). Epoque Yayoi. Plan et coupe de terrain. L'orthogonalité des diguettes est bien lisible dans cet exemple datant du Yayoi archaïque. HARUNARI Hideji, 1990, p.11, cité par DEMOULE, Jean-Paul et SOUYRI, Pierre-François, op.cit, p. 37. 113

Figure 12. Habitat regroupé d'Itatsuke, schéma. Epoque Yayoi. Tsude Hiroshi, 1989, p. 397, cité par DEMOULE, Jean-Paul et SOUYRI, Pierre-François, op.cit, p. 37. Illustration de droite : détail de maquette. Reconstitution de l'enceinte de l'habitat regroupé d'Itatsuke. Au fond, sur la droite, on discerne les formes rectangulaires des parcelles rizicoles. © Musée Yayoi d'Itatsuke 板付遺跡弥生館 Itsuke iseki yayoikan. 113

Figure 13. Epoque Yayoi. Les différentes formes de tertres « à projections » que l'on trouve dans l'archipel. Dessin d'Ishii Tomohiro. Tiré de : Archéologie et patrimoine au Japon, op.cit., p.51. 115

Figure 14. Epoque Kofun. Différentes formes de tertres funéraires. Plans représentant les courbes de niveau. Tiré de : Archéologie et patrimoine au Japon, op.cit., p. 62. 116

Figure 15. Sanctuaire d'Ise : le naikū. État actuel (le nombre de clôtures concentriques a varié tout au long de l'histoire. Ainsi, au IX^{e} siècle, il y avait cinq clôtures, et aux XVIII^{e} et XIX^{e} , seulement deux). On discerne bien le système de quatre clôtures concentriques ceignant le sanctuaire. (On notera, sur la gauche, l'aire vacante adjacente au sanctuaire. Il s'agit du kodenchi 古殿地, une aire qui accueillera le sanctuaire au moment de sa reconstruction périodique, qui a

lieu environ tous les 20 ans.) Illustration: NISHI, K., HOZUMI, K., What is Japanese Architecture?, English edition. ed. Kodansha USA Inc, Tokyo ; New York, 1985. 117
Figure 16. Plan de Fujiwara-kyō 藤原京 (694-710). © Wikimedia. 119
Figure 17. Plan de Heijō-kyō 平城京 (710-784). © Wikimedia. 119
Figure 18. Plan de Nagaoka-kyō (784-794). © http://www.city.nagaokakyo.lg.jp/ 120
Figure 19. Paravent représentant la ville de Kyoto et ses alentours (détail). Milieu de l'ère Genma (1615-24). Anonyme. © Shimane Art Museum. 123
Figure 20. Miyako meisho zue 都名所図会 (lieux célèbres de la capitale [Kyoto]), 1780-1786, volume 1, p. 47 (détail). Un arbre à fleurs émerge derrière le mur qui sépare la propriété de l'espace public. Nous nous trouvons dans un quartier populaire. Détail intéressant : dans sa partie supérieure, ce mur présente une claire-voie, ce qui indique une recherche de perméabilité, permettant un certain échange visuel (et végétal aussi, le branches pouvant passer au travers des barreaux) entre le dehors et le dedans. Sur la gauche, une clôture basse de bambou de type yotsumegaki 四目垣 sépare le domaine de la rue d'un puits. Collections de la National Diet Library, Tokyo. Consulté le 15/02/2017 http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2555343?tocOpened=1 124
Figure 21. Reconstruction hypothétique de la résidence Nijō (Nijō-in 二条院) du roman Le dit du Genji. 131
Figure 22. Jardin de style shinden-zukuri. © Washington Unversity, St. Louis, Department of Art History and Archaeology. Sur cette reconstitution, les limites du jardin sont densément plantées d'arbres de hauteur importante. Ces arbres constituent une barrière visuelle forte qui referme le jardin sur lui-même, le transforme en système auto-référentiel et introverti. Mais il faut garder à l'esprit que cette représentation n'est en l'état actuel des connaissances qu'une hypothèse parmi d'autres. http://pages.wustl.edu/japaneseart/photos/4a.-genji-icon, consulté le 14/03/2017. 132
Figure 23. Reconstitution de la vue sur le jardin depuis une résidence de style shinden-zukuri. MORI, Osamu, Heian-jidai teien no kenkyū, (Recherches sur les jardins de l'époque de Heian), Kyoto, Kuwana-bunsei-do, 1945, cité par IYORI, Tsutomu, in BERQUE Augustin (ed.), La maîtrise de la ville: urbanité française, urbanité nippone, Paris, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1994, p.105. 132
Figure 24. Maquette du palais Higashi-sanjō-dono 東三条殿 (propriété de la famille Fujiwara, construit en 1125) à Heian-kyō (Musée de la ville de Kyoto). Un mur de pisé constitue l'enceinte du jardin, et l'on peut voir deux portails placés de façon asymétrique (ce n'est pas toujours le cas, souvent, ces deux portails sont placés sur un même axe est-ouest) sur les flancs est et ouest de la parcelle. Dans cette résidence de type shinden-zukuri, on voit que l'espace central du jardin est dominé par un grand lac ponctué d'îles. Sur cette maquette, aucune subdivision interne du jardin de type mur ou clôture n'est visible. Bien sûr, les corridors 廊 rō et les passages couverts wataridono 渡殿 menant aux deux pavillons de jardin constituent en eux-mêmes de fortes délimitations spatiales, qui créent comme une enceinte dans l'enceinte, ou du moins une double épaisseur de limites. On peut d'ailleurs y reconnaitre la forme en « fauteuil » dont parle Günter Nitschke. 134
Figure 25. Rouleau peint représentant une scène du Dit du Genji (détail). Musée d'art Tokugawa (Nagoya) et Musée Gotō (Tokyo). Probablement réalisé entre 1120 et1140 par des artistes anonymes proches de la cour. Certains historiens de l'art émettent l'hypothèse que ces peintres auraient été des dames de l'aristocratie de la cour. 137
Figure 26. Rouleau peint représentant une scène du Dit du Genji (détail). Musée d'art Tokugawa (Nagoya) et Musée Gotō (Tokyo). Probablement réalisé entre 1120 et1140 par des artistes anonymes proches de la cour. 137
Figure 27. Emaki représentant une scène du Dit du Genji (chaptire « Aoi »). Rouleau peint, début du XVII^{e} siècle, Musée National de Kyoto. Anonyme. On y aperçoit, éloignée de quelques mètres du corps de bâtiment, une clôture en lamelles de bambou vert encadré par des lattes en bois. La structure de la clôture rappelle celle de la plateforme située au fond. 138
Figure 28. Une scène du Dit du Genji. Epoque d'Edo, anonyme, collection UWB. Un homme dissimulé derrière une clôture rustique de type shibagaki au tracé en baïonnette, observe une femme installée sur sa véranda. A l'époque de Heian, les clôtures rustiques étaient très appréciées car elles rappelaient la campagne, le monde champêtre. 138
Figure 29. Scène du Ise monogatari (Contes d'Ise). Rouleau peint. Karasumaru Mitsuhiro. (1579-1638). The Harvard art museum. 139

Figure 30. Dans ce rouleau peint du Ise monogatari (Contes d'Ise), réalisé au XVII^e siècle et conservé au Musée d'Art de Harvard, on aperçoit un type de clôture ressemblant fortement à celui représenté dans l'illustration n° Figure 25, datant, elle, du XII^e siècle. Le ranma, surtout, est remarquable. Ce petit détail corrobore l'idée qu'au fil des siècles, les peintres se sont inspirés de leurs prédécesseurs pour représenter les environnements de l'époque de Heian._____ 139
Figure 31. Clôture de type shibagaki. (Arashiyama, Kyoto, Photo UWB, Déc. 2003) _____ 140
Figure 32. Jardin typique de style shinden-zukuri. Emaki des Miracles de l'avatar de Kasuga (Kasuga gongen kenki emaki), rouleau V (détail), Takashina Takane, 1309. Le jardin du palais de Fujiwara no Toshimori. Tokyo Metropolitan Art Museum. _____ 142
Figure 33. Rouleau des Miracles de l'avatar de Kasuga (Kasuga gongen kenki emaki), copie de 1724 de l'original représenté sur l'illustration précédente (détail). _____ 143
Figure 34. Ise Monogatari (Les contes d'Ise). Impression xylographique. 1608. Collections de la Bibliothèque Nationale de la Diète, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1287964?tocOpened=1 , consulté le 15/3/17. _____ 145
Figure 35. L'agglomération de Toba, située à la confluence des rivières Kamo et Katsura. En rouge, un mur d'enceinte, dont la forme polygonale ne suit pas la logique orthogonale de la capitale. _____ 149
Figure 36. Monastère du Daitoku-ji, Kyoto. L'allée est bordée de part et d'autre de murs ceignant différents temples secondaires._____ 155
Figure 37. Jardin sec du Ryōan-ji, Kyoto. Photo UWB, Août 2005. La date de création de ce jardin remonterait à la fin du XV^e siècle. Aucune certitude n'existe quant à son auteur, bien que certains aient attribué sa paternité à Sōami (1472-1523). Le temple ayant été ravagé par les flammes en 1797, le jardin que nous voyons aujourd'hui est une reconstruction postérieure à cette date, mais il semblerait que les rochers aient survécu à l'incendie, et soient encore dans leur position originale. _____ 156
Figure 38. Détail de mur. « Scènes de la capitale et de ses faubourgs » (Rakuchū rakugai zu 洛中洛外図), 1525 (époque Muromachi), Détail du paravent Machida (probablement dû à l'école Kanō), Musée national d'histoire japonaise, Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan, Sakura _____ 164
Figure 39. Plan de Kyoto à l'époque des provinces en guerre. On discerne bien les deux secteurs Kamigyō (ville haute) et Shimogyō (ville basse). Les fortifications (murs de pisé) sont représentées en marron. Plan tiré de l'Atlas Historique de la Ville de Kyoto. op.cit. p.146. _____ 167
Figure 40. Fortifications. « Scènes de la capitale et de ses faubourgs », Détail du paravent Machida, 1525._____ 169
Figure 41. Palais shogunal, « Scènes de la capitale et de ses faubourgs », Détail du paravent Machida, 1525 _____ 174
Figure 42. La résidence du kanrei Hosokawa. « Scènes de la capitale et de ses faubourgs » (Rakuchū rakugai zu 洛中洛外図). Milieu du XVI^e siècle (époque Muromachi), détail du paravent du Musée de Tokyo, Musée National de Tokyo. 175
Figure 43. Une résidence de buke. « Scènes de la capitale et de ses faubourgs », Détail du paravent Machida, 1525. _____ 176
Figure 44. « Scènes de la capitale et de ses faubourgs » (Rakuchū rakugai zu 洛中洛外図), Paravent Uesugi, Kanō Eitoku, réalisé vers les années 1560-1570 (Trésor national), Musée Uesugi de Yonezawa_____ 177
Figure 45. Kanō Motonobu, « Oiseaux et fleurs des quatre saisons » (1550), Hakutsuru Fine Art Museum, Kobe. Bien culturel important. Paravent (631x141cm). _____ 179
Figure 46. Résidence de buke (clan Nomura), 1583, Kanazawa, Photo UWB 2005. _____ 182
Figure 47. Mur de jardin près du Nanzen-ji, Kyoto. Photo UWB 2011. _____ 185
Figure 48. « Scènes de la capitale et de ses faubourgs », détail du paravent Machida, 1525. Détail de la Résidence du tenkyū 典厩 (ministre des chevaux) Hosokawa (cf. Figure 42). Dans le jardin tout en longueur de cette résidence, on aperçoit aussi bien des conifères que des feuillus à fleurs, ce qui montre bien la volonté du créateur de jardins d'alterner différentes essences et couleurs. Une composition de rochers est également visible, faisant face à l'une des pièces principales de la résidence. Derrière les deux personnages agenouillés sur l'engawa, on aperçoit le shōji déplacé latéralement en position « ouverte », qui cadre depuis l'intérieur la vue sur le jardin. Sur la partie gauche de l'illustration, au niveau du portail, on peut se rendre compte de l'épaisseur de la base du mur, dont une moitié seulement est visible (on peut encore rencontrer ce type de mur dans la ville d'aujourd'hui, notamment au Palais Impérial). Le mur séparant le jardin de la cour d'accueil semble avoir une structure en bois avec des pans de mur enduits, typologie que l'on rencontre également au Palais Impérial actuel (cf. illustrations suivantes)._____ 185

Figure 49. Palais impérial de Kyoto. Exemple de mur secondaire (situé à l'intérieur de l'enceinte principale) avec une structure portante en bois apparent et un remplissage de pisé. Comparer cette image avec le mur de séparation visible sur l'illustration précédente. Photo UWB 2005. 186

Figure 50. Palais impérial de Kyoto. Exemple de mur d'enceinte en pisé, coiffé d'un toit de tuiles. L'ouvrage est imposant de par sa massivité, qui est sans doute comparable à celle de nombreux murs de résidences que l'on pouvait trouver dans la Kyoto médiévale. Les striures horizontales sont à relever (comparer avec l'exemple Fig. 51, où l'on peut également discerner des striures). Photo UWB 2005. 186

Figure 52. « Scènes de la capitale et de ses faubourgs », détail du paravent Machida, 1525. 190

Figure 53. « Scènes de la capitale et de ses faubourgs », détail du paravent Machida, 1525. 192

Figure 54. Kyoto à la fin du XVI^e^ siècle. La ville se redéploie. Après la réduction que la capitale avait subie durant l'époque médiévale (les parties en gris représentent les quartiers Shimogyō et Kamigyō au Moyen-Âge), on voit qu'à la fin du XVI^e^ siècle, elle se redéploie considérablement. Les vassaux sont tenus de s'installer auprès de leurs seigneurs, ce qui provoque d'importants phénomènes d'urbanisation. La construction, en 1591, de l'« auguste enceinte » odo.i par Hideyoshi marque les nouvelles limites de la ville. Le tracé accidenté, contourné de cette enceinte se départ fortement de l'urbanisme d'inspiration chinoise des origines. On peut y déceler une nouvelle façon de concevoir l'espace, basée sur des réflexions davantage pragmatiques qu'idéologiques. Il est à noter que seul les flancs est, nord et sud de l'enceinte sont munis de portes (sans doute pour mieux protéger la zone de la forteresse shogunale). Plan tiré de l'Atlas historique de Kyoto, op.cit., p.164. 195

Figure 55. Villa Katsura. Photo UWB 2005. 200

Figure 56 A l'approche du pavillon de thé, les tobi.ishi deviennent progressivement plus hauts, permettant d'atteindre le niveau de l'engawa. Détail tiré du manuel de jardin Ishigumi sono.u yaegaki den 石組園生八重垣伝 (« Transmission sur les assemblages de pierres, les jardins et les multiples haies »), Akisato Ritō 秋里籬島, 1827, Collection UWB. 201

Figure 57. Plusieurs exemples de tobi.ishi émergeant de la terre pour s'approcher de l'engawa. Détails tirés du recueil Miyako rinsen meisho zue 都林泉名勝図会 (« Jardins célèbres de la capitale »), publié par Akisato Ritō en 1799. Collection UWB. 201

Figure 58. Les tobi.ishi s'exhaussent à l'approche du pavillon de thé. Jardin du Kayū-sō 何有荘, Kyoto. Photo UWB. 2008. (Ce jardin, datant de 1905, est bien évidemment de facture très récente, mais le style de son jardin de thé est classique, et peut nous donner une idée des jardins de thé de l'époque Momoyama. D'autre part, il faut préciser qu'aucun jardin datant du Moyen-Âge n'a survécu au grand incendie de Kyoto de 1788, et que par conséquent, il est impossible d'étudier des exemples originaux de l'époque.) 201

Figure 59. Plan tiré d'un guide de la cérémonie du thé, le Kokon sadō zensho 古今茶道全書 (1694). 206

Figure 60. Planche tirée d'un guide de la cérémonie du thé, le Kokon sadō zensho 古今茶道全書 (1694). Illustration d'un jardin de thé représenté partiellement en vue en plan (bâtiment à gauche, auvent au centre, tobi.ishi), et partiellement en vue à vol d'oiseau. 207

Figure 61. Le Fushin-an 不審菴 de l'école de thé Omote senke 表千家, Kyoto : nakakuguri-do 中潜り戸 (portail avec un « passage au travers duquel on se faufile »). L'école de thé Omote senke nous propose une subdivision des plus énigmatiques entre le soto roji 外路地 (roji extérieur) et le uchi roji 内路地 (roji intérieur). Essentiellement opaque (en effet, un porte de bois permet de fermer l'ouverture carrée), cette paroi semble tout à fait paradoxale. Sa hauteur et sa densité expriment une subdivision nette et étanche entre deux champs, et pourtant, sa position libre dans l'espace en fait un élément isolé, que l'on pourrait très facilement contourner. Les quelques végétaux qui l'encadrent ne constituent pas, visuellement, de véritables barrières, et on peut difficilement réprimer la sensation que cet objet se contredit lui-même. Il est fermé, mais tout, autour de lui, est ouvert. S'il signale une coupure, il la désamorce dans le même moment. De plus, la petite ouverture carrée (d'environ 60x60cm) qui permet, quand la porte est ouverte, de s'y frayer un passage, demande au visiteur de se contourner, de se plier pour pouvoir accéder à ce qui se trouve au-delà. Elle aussi nous questionne. La vue qu'elle cadre sur l'« autre » champ suscite la curiosité. Les tobi.ishi s'exhaussent vers ce passage, nous invitant à nous y introduire. Ils sont certainement les indices que ceci est le « bon » chemin. Curieuse interrogation de l'esprit : faut-il passer au travers ou à côté ? Est-ce une barrière, ou au contraire, une invitation à

découvrir un au-delà mystérieux ? © Omote Senke. 208

Figure 62. Modèles de clôtures pour les jardins de thé. Tirés du Ishigumisono.u yaegakiden 石組園生八重垣伝, publié par Akisato Ritō en 1827. Exemple de mise en œuvre de clôtures numazu-gaki 沼津垣 (à l'avant de l'image) et torii-gaki 鳥居垣 (sur la gauche). L'idée de séquences spatiales articulées par les subdivisions ressort de manière particulièrement expressive dans cet exemple. La perspective « à l'occidentale » un peu faussée (il y a, en réalité, une hésitation technique entre l'axonométrie et la perspective linéaire) crée de curieux rapports d'échelle entre les différentes parties. A nouveau, on observe que les tobi.ishi sont l'élément connecteur entre les différentes cellules spatiales. Du point de vue de la végétation, cette composition est assez riche. Les arbres sont taillés en forme de nuages, ce qui démontre un certain degré d'élaboration. Cela traduit l'évolution du style, qui est moins austère et minimaliste que dans sa phase de développement précoce. Une lanterne tōrō ponctue la composition. Les clôtures délimitent un compartiment spatial pour le koshikake machiai 腰掛待合, le banc d'attente pour les invités. © Collection UWB. 209

Figure 63. Jardin de thé. Tiré du Tsukiyama teizōden gohen 築山庭造伝後編, 1828. Jardin menant à un pavillon à huit fenêtres dans le style d'Enshū. Il s'agit d'une illustration représentant un jardin existant (aujourd'hui disparu) appartenant vraisemblablement à un marchand. On y voit bien la subdivision du jardin en deux parties distinctes : le soto roji et le uchi roji. La subdivision entre ces deux espaces se fait au moyen d'une clôture transparente de type yotsumegaki 四つ目垣 (elle n'est pas munie de portillon, le passage se fait donc librement). L'abri du banc d'attente koshikake machiai est visible sur la gauche. Les tobi.ishi connectent toutes les destinations entre elles. Sur la droite, on aperçoit une lanterne ponctuant le parcours, et dans la partie gauche on voit un arbre solitaire, quelque peu dégarni. © Collection UWB. 210

Figure 64. « Plan général d'un jardin de thé 'classique' » tiré du Tsukiyama teizōden gohen 築山庭造伝後編 (« Transmission sur les styles de jardins en montagnes artificielles, dernière partie »), publié par Akisato Ritō 秋里籬島 en 1828. Il s'agit d'un manuel de jardin de l'époque d'Edo dont l'influence fut considérable, constituant presque l'unique source de modèles de jardins de l'époque. Dans cet exemple, on peut voir la troublante multiplicité des types de limites représentée : à l'avant du jardin, sur le côté donnant vraisemblablement sur la rue, on aperçoit à droite du portail d'entrée une haie vive, sur la gauche une clôture de bambou ou de bois. Sur le côté latéral gauche et à l'arrière, la propriété est ceinte par des murs de pisé. L'intérieur du jardin est subdivisé en plusieurs parties. La partie gauche sert à accueillir les invités, on y voit le koshikake machiai 腰掛け待合, un petit banc protégé par une toiture, où les invités s'assoient en attendant que l'hôte vienne les chercher. La partie gauche, appelée soto roji 外路地 (roji extérieur) est séparée de l'espace principal uchi roji 内路地 (roji intérieur) par une clôture de bambou à claire-voie de type yotsumegaki 四つ目垣, munie d'un portillon. Sur la droite de l'image, on voit deux autres types de clôtures : une yotsumegaki haute à l'avant, et une clôture opaque, sans doute une clôture de brindilles. Ainsi, on a au sein d'un même jardin six types de délimitations différents. Leur opacité, leur hauteur, leur texture sont variables, ce qui conditionne fortement les différentes atmosphères du jardin. Les tobi.ishi relient toutes les parties entre elles, transgressant les limites et ayant pour destination finale le pavillon. Les rares arbres dispersés dans le jardin semblent quelque peu torturés. © Collection UWB. 211

Figure 65. Le Hōrin-in 宝輪院 du temple Tōji 東寺 à Kyoto : jardin de thé (aujourd'hui disparu). Tiré du Miyako rinsen meisho zue 都林泉名所図会 (« Guide illustré des jardins de la capitale »), par Akisato Ritō, 1799. © Collection UWB. Dans une véritable démultiplication spatiale, ce jardin relie plusieurs pavillons de thé distincts. Les types de clôtures y sont très variés, alternant des palissades en bois (sur la gauche) avec une multitude de types de clôtures de bambou, allant de l'opaque au transparent, du travaillé au rustique. En regardant ce jardin, on ne peut s'empêcher de penser à quelque chose comme une planche de jeu de l'oie. En effet, la succession d'espaces séparés par des « paravents » multidirectionnels, les tobi.ishi qui les relient, et les personnages qui semblent attendre leur tour pour passer d'une pierre à l'autre renvoient l'image d'un espace de jardin enjoué, presque ludique, où l'objectif serait de cheminer d'un pavillon à l'autre ; un itinéraire de découverte et de surprises, en quelque sorte. Cette atmosphère semble très éloignée des premiers roji, dont l'objectif était de créer une atmosphère austère invitant à la sérénité et à l'introversion, forme d'exercice zen propice à la préparation de la dégustation du thé. La variété des plantes est grande, alternant conifères avec arbres à fleurs, et bambous en arrière-plan. De toute évidence, nous sommes très éloignés de la sobriété des

premiers jardins de thé. 212
Figure 66. Le Kitano Shōrinji 北野松林寺 à Kyoto. Jardin de thé, réalisé « à la mode japonaise » (和作 wasaku). Tsukiyama teizō-den 築山庭造傳 (« Transmission sur les styles de jardins en montagnes artificielles »), 1735, par Kitamura Enkin 北村援琴 (dates inconnues). Selon Fiévé, « l'iconographie présente dans [ce livre] fut un vecteur de diffusion de formes stéréotypées du paysage ». Cette illustration figure parmi les premières représentations de clôtures, dans un manuel spécifiquement dédié à l'art des jardins, de l'histoire des jardins japonais. Cela corrobore l'émergence de cet élément comme élément jardinier à part entière. Collection UWB. 214
Figure 67. Détail de portillon battant en bambou, tiré du même ouvrage que l'illustration précédente (1735). Ce qui est étonnant dans cet ouvrage, c'est non seulement que l'on trouve, d'une part, une mise en contexte de la clôture et de son portillon dans un jardin, mais d'autre part, y figure également le mode de réalisation d'un élément spécifique, en l'occurrence un portillon. Cela montre bien le caractère éminemment didactique du manuel en question (d'ailleurs, le dessin et le texte descriptif correspondant sont très précis), et laisse supposer une mise en pratique auprès d'un public large. Il faut mentionner que ces manuels étaient publiés à de très grands tirages, et, de par leur langage très graphique, ils s'adressaient à un public étendu, même non lettré. Collection UWB. 215
Figure 68. Subdivision du jardin et son percement : un portillon de bambou tressé de type shiorido 枝折戸 permet le franchissement de cette clôture de type yotsume-gaki. [N.B. on remarquera la petite pierre (appelée 止め石 tome-ishi - « la pierre qui arrête », ou 関守石 sekimori-ishi, la « pierre gardant l'entrée ») posée sur le tobi.ishi devant le portillon : ligaturée avec une cordelette noire, elle signale l'interdiction passagère de passer]. Jardin de thé du Kayū-sō 何有荘, Kyoto. Photo UWB. 2008. 218
Figure 69. Le Fushin-an 不審菴 de l'école de thé Omote senke 表千家, Kyoto, porte Baikenmon 梅見門 : les tobi.ishi incitent à la transgression. © Omote Senke 219
Figure 70. Clôture transparente de type yotsume-gaki 四つ目垣. C'est une clôture très simple, faite de tiges de bambou ligaturées aux intersections avec des cordelettes de chanvre (ou de fibre de fougère, selon les cas). Cet exemple montre une clôture déjà relativement décrépie, en effet, on y voit apparaître des moisissures sur le bambou, et la corde, qui à l'origine était noire (ces cordes, en effet, sont toujours teintes en noir) est déjà complètement décolorée. Nanzen-in, Kyoto, 2007. Photo UWB. 220
Figure 71. Clôture de type kuromoji-gaki 黒文字垣 en branches de lespédèze (Lespedeza spp.) avec traverses de bambou. Cette clôture, malgré sa densité, n'est pas étanche, elle conserve la porosité du végétal. Jardin de thé du Kayū-sō 何有荘, Kyoto. Photo UWB. 2008. 220
Figure 72. « Clôture en forme de torches » de type taimatsu-gaki 松明垣 en branches de lespédèze (Lespedeza spp.) reliées en faisceaux. La porosité de cette clôture est modulée par les espacements entre les « torches ». Jardin de thé du Kayū-sō 何有荘, Kyoto. Photo UWB. 2008. 221
Figure 73. Détail du toit en chaume d'un pavillon de thé. Le chaume se désintègre, la mousse et d'autres plantes commencent à s'installer… L'« ermitage de montagne » est en proie aux éléments, se transforme, redevenant progressivement nature. Pavillon de thé du Kayū-sō 何有荘, Kyoto. Photo UWB. 2008. 223
Figure 74. Clôture de type kenninji-gaki 建仁寺垣. La décrépitude est mise en scène. La décoloration de cette clôture est déjà très avancée, en effet, on a complètement perdu les tons jaunes chauds du bambou et le noir d'origine des ligatures. L'effet est un ton sur ton grisonnant, vieillissant… Jardin de thé du Kayū-sō 何有荘, Kyoto. Photo UWB. 2008. 224
Figure 75. La bataille de Sekigahara (détail, paravent, XVII^e siècle). La bataille décisive mettant fin à l'époque tumultueuse du Moyen-Age japonais (1600). 228
Figure 76. Utagawa Sadahide. « Une procession de daimyō sur le Tōkaidō ». XIX^e siècle, Collections du Metropolitan Museum of Art, New York. 229
Figure 77. L'île de Dejima (gravure de Jacob van Meurs, 1669) 232
Figure 78. Un éléphant, cadeau au shogun d'une délégation hollandaise. (Illustration tirée d'une encyclopédie japonaise de la fin de l'époque d'Edo, collection UWB). 233
Figure 79. Le centre-ville de Kyoto. Au fond, les collines sont omniprésentes, 238
Figure 80. Izumi Meisho zue 和泉名所図会 (Lieux célèbres de la province d'Izumi,1796) volume 4, p.29 : La plaine

quadrillée de rizières et au fond, les montagnes boisées. Un schéma très clair se dessine. Il est à noter qu'au centre de l'image, un nuage (ou une brume) dissimule une partie du paysage. C'est une convention picturale japonaise très répandue, qui a pour fonction de donner une profondeur de champ tout en liant les plans avant et arrière. _____ *239*

Figure 81. Izumi Meisho zue 和泉名所図会 (Lieux célèbres de la province d'Izumi,1796) volume 1, p.31. Au milieu de l'image, le tumulus funéraire de l'empereur Nintoku, à Osaka. Entouré de douves, il semble flotter tel une île au milieu des rizières. A l'arrière, un tumulus plus petit et sur la gauche, un sanctuaire boisé. Collections de la National Diet Library, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2607517. Consulté le 14/09/2016. _____ *240*

Figure 82. Izumi Meisho zue 和泉名所図会 (Lieux célèbres de la province d'Izumi,1796) volume 1, p.54. Portefaix et dames près d'un puits. En contrebas, la plaine quadrillée d'où émerge un village. Collections de la National Diet Library, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2607517. Consulté le 14/09/2016. _____ *242*

Figure 83. Izumi Meisho zue 和泉名所図会 (Lieux célèbres de la province d'Izumi, 1796) volume. 2, p. 17. Un sanctuaire shintō émerge de la plaine quadrillée. Au loin, les montagnes. Collections de la National Diet Library, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2607517. Consulté le 14/09/2016. _____ *242*

Figure 84. Izumi Meisho zue 和泉名所図会 (Lieux célèbres de la province d'Izumi, 1796) volume 2 p.22. Dans la plaine en contrebas, les rizières semblent s'étendre à l'infini, seules les montagnes au lointain informent l'œil de l'observateur de leurs confins. Dans la plaine immense, émergent, çà et là, des petits îlots de sacré. Ce sont des tumuli funéraires. Collections de la National Diet Library, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2607517. Consulté le 14/09/2016. _ *243*

Figure 85. Izumi Meisho zue 和泉名所図会 (1796) volume 4, p.8. : Un îlot aux contours irréguliers émerge de la plaine sous eau. Il s'agit d'un sanctuaire. Collections de la National Diet Library, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2607517. Consulté le 14/09/2016. _____ *243*

Figure 86. Planche tirée du Tōkaidōchū hizakurige（東海道中膝栗毛 –« A pied sur le Tōkaidō », de Jippensha Ikku, 1802) : les voyageurs sur la route. Collection privée. _____ *247*

Figure 87. Jeu de société : les 53 stations du Tōkaidō 東海道五拾三次名所一覧双六 (1855) : les montagnes sont omniprésentes, constituent d'importants repères visuels du paysage. Collections de la National Diet Library, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1310713 , consulté le 18/10/2016. _____ *251*

Figure 88. Carte picturale de la grand-route du Tōkaidō. Tōkaidō bunken ezu 東海道文間絵図, 1690, rouleau peint (extrait). Carte reposant sur une étude topographique de la route réalisée en 1651. Diverses versions de cette carte virent le jour, notamment des impressions en noir et blanc pliables. Les distances sont à l'échelle, mais les orientations varient et sont indiquées par des boussoles. Les villes majeures sont représentées, ainsi que les points d'intérêt (temples, sanctuaires, paysages pittoresques) et les haltes où l'on peut se reposer ou louer un cheval. La carte mentionne également des évènements historiques liés à certains lieux, et des mythes locaux. Cette carte est donc d'une part un guide pratique pour les voyageurs, mais aussi une source d'informations sur l'histoire, les mythes, la géographie. _____ *251*

Figure 89. Exemple de guide de voyage pliable (Kaihō dōchū zukan 懐寶道中図鑒, 1852), pouvant facilement s'emporter. Collection privée. _____ *252*

Figure 90. Carte extraite de l'atlas du Japon (1837) de Inō Tadataka (伊能 忠敬), l'un des cartographes les plus célèbres de l'époque. Collection privée. _____ *253*

Figure 91. Clôture de type katsura-gaki 桂垣. Villa Katsura, Kyoto. Photo UWB, Août 2005. Faite de branches de bambou noir disposées à l'horizontale et rythmée par une succession de poteaux de bambou clair, elle présente une esthétique du contraste des couleurs et des formes qui est renforcée par son aspect légèrement belliqueux, avec l'extrémité des tiges de bambou taillées en forme de lance. Sans doute s'agissait-il d'impressionner les intrus potentiels… _____ *256*

Figure 92. Clôture rustique de type shibagaki 柴垣. Villa Katsura, Kyoto. L'utilisation de ce type de clôture reflète clairement l'influence du jardin de thé. Photo UWB, Août 2005. _____ *256*

Figure 93. Représentation (partielle) à vol d'oiseau du jardin et de la villa Katsura, Kyoto. Limites mises en évidence par UWB. Plan tiré de MIYAMOTO, Kenji, Nihon teien no mikata, 日本庭園のみかた, Tankobon, Kyoto, 1998, pp. 80-81. _____ *257*

Figure 94. Villa Katsura. Photo UWB, Août 2005. La mise en œuvre de haies taillées pour cadrer le regard sur un

élément particulier du jardin – ici un pin qui dissimule le lac situé au-delà - est tout à fait novatrice dans la manière d'utiliser les limites de jardin. _____ *258*
Figure 95. Juxtaposition de limites : on passe du poreux (une clôture rustique shibagaki, sur la gauche), au dur (un mur fin de pisé coiffé de tuiles 屋根付き塀 yanetsuki-bei). Ce genre de juxtapositions provient de l'univers du jardin du thé, où l'on procède également par juxtapositions de matériaux et de textures différents. Photo UWB, Août 2005. _ *259*
Figure 96. Limite extérieure Est du jardin de la villa Katsura, Kyoto. Photo UWB, Août 2005. Haie en bambous tressés, donnant sur le flanc extérieur l'impression d'un mur dense. Le bambou ainsi « façonné » contraste avec le même bambou (Phyllostachys spp.) au port libre, situé juste à l'arrière. _____ *260*
Figure 97. Coupe sur une haie de type katsura-gaki. On voit bien la façon dont sont pliés les bambous afin de former le mur végétal que l'on voit à l'avant de la haie. Tiré de UMABA, Eihachirō, Takegaki no hanashi. Gāden raiburarī 2 竹垣の話, ガーデンライブラリー2, Kenchiku shiryō kenkyūsha 建築資料研究者, Tokyo, 2003, p. 106. _____ *260*
Figure 98. Jardin de la villa Katsura, Kyoto, Photo UWB, 2005. Juxtapositions de limites rythmant des séquences visuelles. Une katsura-gaki côtoie une katsura-gaki (ces deux types de délimitation portent le même nom, mais la haie vive appartient à la catégorie ikegaki 生垣 : litt. « clôture vivante », c'est-à-dire haie). Le vivant côtoie l'inerte. Cette juxtaposition de bambous dans plusieurs états différents est peut-être une invitation à la réflexion, un rappel de la métamorphose des choses, du passage du temps, du devenir des plantes... A l'arrière, on peut discerner les tiges de bambou vivant qui sont ployées vers la gauche afin d'obtenir l'effet de tapis dense que l'on voit à l'avant de la haie. *261*
Figure 99. Le topiaire accompagnant le flanc de colline du jardin supérieur, Villa Shūgaku-in, Kyoto. Photo UWB, Août 2015. Le dénivelé est de 15m, ce qui donne une idée de la massivité du dispositif. _____ *262*
Figure 100. Accompagnant le chemin qui borde l'étang, ce qui semble être une simple haie est en réalité le bord supérieur du ō-karikomi représenté sur la figure précédente. Il dessine un trait d'une clarté et d'une élégance singulières dans le paysage. _____ *263*
Figure 101. Villa Shūgaku-in. Vue depuis l'autre rive de l'étang, la ligne verte du jardin supérieur semble plutôt comme le bord d'un gouffre. C'est la ligne qui tient le jardin en place. (Notons que la présence des arbres derrière la haie – bloquant la vue vers le lointain- est selon nous de nature non-intentionnelle, et ne correspond pas au dessein d'origine.). Photo UWB, oct. 2011. _____ *269*
Figure 102. Temple Entsū-ji 円通寺, situé au nord de Kyoto. Photo UWB sept. 2011 _____ *270*
Figure 103. Le temple Shōden-ji 正伝寺, à Kyoto. Photo UWB, 16 septembre 2011. (Le temple était en travaux lors de notre visite, d'où la présence d'échafaudages sur la photo.) _____ *271*
Figure 104. Zōke.in 雑華院, temple secondaire du Myōshin-ji 妙心寺 (monastère zen Rinzai), XVII^e siècle. Jardin situé au sud du hōjō. Attribué à un disciple Kobori Enshū 小堀遠州. Ce temple existe aujourd'hui encore mais a fortement changé. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit, 2000, p. 146 (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence du végétal : UWB). _____ *272*
Figure 105. Le Shinju-an 真珠庵 du monastère du Daitoku-ji 大徳寺 (monastère zen Rinzai), Kyoto. Ce temple existe encore, mais est généralement fermé au public. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, Miyako rinsen meisho zue, Kyōto no meisho meien annai, ue, 都林泉名所図会、京都の名所名園案内,上, Kodansha, Tokyo, 1999, p. 39. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites : UWB). _____ *273*
Figure 106. Jardin faisant face (côté sud) au hōjō (bâtiment principal) du Nanzen-ji 南禅寺 (temple zen Rinzai) Kyoto. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 1999, p. 186. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence du végétal : UWB). _____ *274*
Figure 107. Jardin faisant face (côté sud) au hōjō du Nanzen-ji 南禅寺. Photo UWB sept. 2011. _____ *275*
Figure 108. Jardin faisant face (côté sud) au hōjō du Nanzen-ji. Détail du mur de pisé gris strié, coiffé d'un toit en tuiles. Photo UWB sept. 2011. _____ *276*
Figure 109. Jardin faisant face (côté sud) au hōjō du Nanzen-ji. Le shakkei d'aujourd'hui ne fonctionne plus comme jadis, puisque des constructions sont venues s'intercaler entre le mur et la montagne entre temps. Photo UWB août 2005. _____ *276*
Figure 110. Jardin situé à l'est du complexe du temple du Nanzen-ji. Photo UWB août 2005. _____ *277*

Figure 111. Jōju-in 成就院, Higashiyama, Source: SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 2000, p. 20. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites : UWB). 278
Figure 112. Temple Enyō-in 円養院 situé à Higashiyama, à proximité du temple du Kyomizudera 清水寺月見 (aujourd'hui disparu). Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 2000, p.32. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites : UWB). 279
Figure 113. Un temple secondaire du Daitokuji 大徳寺. Au fond, on aperçoit le mont Hiei. Un homme s'essaie à la calligraphie. Il s'agit très probablement d'un étranger, les traits de son visage et sa barbe semblent l'indiquer. Les moines sont-ils en train de l'initier aux mystères du zen ? Source image : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 2000, p. 54. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites : UWB). 280
Figure 114. Le jardin sud du Kōhō-an 孤篷庵, Daitoku-ji, Kyoto. Photo ©Philippe Bonnin 1999. Une surface de sable parfaitement vide est encadrée par des haies successives. Sur la droite de la photo, deux haies d'une hauteur respective de 90cm et de 120cm. A noter également, sur la gauche, une haie basse bordant le pavage du coté bâtiment. 281
Figure 115. Plan du Kōhō-an (sans échelle). Source : INAJI, Toshirō, op.cit., p. 73. (Mise en évidence de la double haie : UWB). Un détail est surprenant sur ce plan : un arbre est représenté à l'intérieur de la zone sablée, qui pourtant est aujourd'hui vide. 281
Figure 116. Reconstitution de la vue depuis le Kōhō-an, avant que les arbres n'obstruent la vue vers la colline Funaoka 船岡山, (site funéraire, sacré depuis la préhistoire). Kyoto. Source : KUITERT, Wybe, op.cit., p. 213. Kuitert, dans cette reconstitution, a représenté deux arbres placés entre les deux haies. C'est une configuration assez plausible selon nous, car le principe d'arbres « sautant » entre les différents plans, passant pour ainsi dire d'une coulisse à l'autre, est assez répandu. Nous pensons qu'il s'agit d'un dispositif visant à faire « sauter » le regard de l'observateur dans un mouvement parallèle. (Dans l'état actuel du jardin, on retrouve également deux arbres intercalés entre les haies, mais leur effet visuel n'est bien sûr pas du tout le même en l'absence de paysage lointain en arrière-plan). 282
Figure 117. Le Dairei-in 大嶺院 du Myōshin-ji 妙心寺 (monastère zen Rinzai). Un jardin (aujourd'hui disparu) assez atypique pour les temples zen, où d'ordinaire prévaut le style karesansui. Celui-ci ressemble plutôt à un jardin promenade. Source image : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 2000, p. 158. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites : UWB). 283
Figure 118. Le Konchi-in 金地院, un temple secondaire du Nanzen-ji (secte zen Rinzai). Le jardin au sud du hōjō. L'imposant portail « à la chinoise » (karamon 唐門) que l'on voit sur la gauche a aujourd'hui disparu. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 1999, pp. 200-202. (Récolement de trois pages distinctes et mise en évidence des limites de type karikomi : UWB). 284
Figure 119. Le jardin du Konchi-in, Kyoto. A la différence de l'illustration de l'époque d'Edo, on voit une succession d'arbustes revêtir la pente. A première vue, on ne comprend pas bien ce qui se trouve au-delà, la présence d'un talus n'est pas nécessairement évidente, la perception est plutôt celle d'un grand mur végétal multistrates. Photo UWB 1er octobre 2011. 285
Figure 120. Le jardin du Konchi-in, Kyoto. Coupe sur le talus planté et sur le hōjō (sans échelle). Source : MARES, Emmanuel (ed.) et NOMURA, Kanji, op.cit. p.101. 286
Figure 121. Le Bantō-in 蟠桃院 du 妙心寺 Myōshin-ji (monastère zen Rinzai). Ce temple existe encore mais est fermé au public. Selon certains auteurs, il serait aujourd'hui dans un état très délabré. Date de création inconnue. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 2000, p. 156. (Récolement de deux pages distinctes : UWB). 286
Figure 122. La haie « éléphant » du château de Rockingham, Northamptonshire, Grande-Bretagne. Date de création généralement admise : seconde moitié du XVIe siècle. Ses dimensions monumentales et les formes organiques « agglomérées » présentent une forte affinité formelle avec le topiaire représenté dans l'illustration précédente. (Cliché internet libre de droits). 288
Figure 123. Quartier de Hanazono 花園, Kyoto. Haie le long d'une résidence privée. Les haies de ce type peuvent s'observer assez régulièrement dans les quartiers résidentiels de Kyoto (mais aussi dans d'autres villes du Japon), témoins que ce langage particulier des formes topiaires organiques se perpétue jusqu'à nos jours. Photo UWB, Août 2005. 288

Figure 124. Le Yōgen-in 養源院 (temple établi en 1594 et reconstruit en 1621, sans doute la date de création du jardin). Selon Akisato Ritō, le jardin fut créé par Kobori Enshū (mais aujourd'hui, les spécialistes rejettent cette attribution). Situé à l'est du célèbre temple Sanjūsangen-do 三十三間堂 (temple Shingon renfermant 1001 statues de la déesse de la compassion Kannon), le jardin était très célèbre à l'époque de la parution du Miyako rinsen meisho zue (il est représenté sur trois pages, à l'inverse de la plupart des jardins qui sont représentés sur deux pages seulement. Selon Shirahata, c'est un indicateur de son importance). Aujourd'hui, l'aspect du jardin ne correspond plus du tout à l'état original car il a été sévèrement remanié. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 2000, pp. 44-46. (Récolement de trois pages distinctes et mise en évidence des limites de type karikomi : UWB). _____ 289
Figure 125. Le jardin du temple du Daitsū-ji 大通時, Kyoto (jardin aujourd'hui disparu. Date de création inconnue). Ce karikomi semble comme extrudé vers le haut, sa taille est importante par rapport aux arbustes situés à l'avant-plan. On assiste à l'émergence d'un nouvel outil jardinier : la haie parallélipédique haute. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 2000, pp. 126-127. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites de type karikomi : UWB). _ 290
Figure 126. Il s'agit d'un jardin faisant front au hōjō 方丈 (bâtiment principal) du temple 偏照心院 Henshōshin-in, qui était situé près de la huitième avenue (hachijō 八条). Ce temple fut détruit en l'an Meiji 45 (1912) pour faire place à la ligne de train du Tōkaidō. Nous n'avons aucune information quant à la date de sa création, nous savons simplement qu'elle doit être antérieure à 1799. Sur la gauche, on aperçoit quatre dames accompagnées d'un moine. L'étalement de l'illustration sur trois pages du guide est probablement un indicateur de la renommée de ce jardin. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 2000, pp. 118-120. (Récolement de trois pages distinctes et mise en évidence des limites de type karikomi crénelés et cubiques : UWB). _____ 291
Figure 127. Jardin du Henshōshin-in : Détail de la haie crénelée. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 2000, pp. 118-120. (Récolement de trois pages distinctes et mise en évidence des limites de type karikomi en tranches de cylindre : UWB). _____ 292
Figure 128. Jardin de Levens Hall (Cumbria, Grande-Bretagne) : détail des topiaires. C'est l'un des rares exemples conservés en Angleterre de topiaires de style « hollandais », très en vogue à la fin du XVIIe siècle (ce style était courant aux Pays-Bas au XVe siècle, on voit donc le décalage temporel de son introduction en Grande-Bretagne). Ce jardin fut aménagé dans les années 1690. Le topiaire a évolué depuis l'époque de sa création, les formes devenant plus massives et plus irrégulières qu'elles ne l'étaient à l'origine. Il est difficile de dire si ce jardin est antérieur à celui du Henshōshin-in, en l'absence d'informations sur la date de création de ce dernier. La parenté de formes est cependant clairement lisible, notamment pour les formes en tranches de cylindres. (Image libre de droits, source : internet). _____ 292
Figure 129. Villa Lante, Bagnaia, Italie. Jardin de style Renaissance italienne. Détail d'une haie crénelée. XVIe siècle. Attribué à Vignola. (Image libre de droits, source : internet). _____ 292
Figure 130. Château de Vendeuvre, Normandie, France. Topiaire recréé au XX^{e} siècle d'après des plans du XVIII^{e}. Cet exemple donne un idée de la succession de strates de haies crénelées, telles qu'on peut les observer sur l'illustration Figure 126. (Image libre de droits, source : internet). _____ 293
Figure 131. Cette illustration provient du Tsukiyama Teizōden de Kitamura Enkin, ce qui atteste l'existence de ce jardin déjà en 1735, date de la publication de l'ouvrage. Il faut noter que sur cette illustration, le topiaire était encore dans un état moins « travaillé » que sur l'illustration d'Akisato de 1799. Les jardiniers ont donc réellement continué à sculpter leur œuvre, y apportant des modifications, des épaisseurs et des formes nouvelles. Mais on y voit déjà une première ébauche de « tranche de cylindre sur tige ». La lanterne de pierre que l'on aperçoit juste derrière semble avoir disparu sur l'illustration de 1799 (à moins qu'elle ne soit cachée par quelque haie…) Collection UWB. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des du karikomi en forme de tranche de cylindre : UWB). _____ 293
Figure 132. Jōju-ji 浄住寺 (temple faisant partie du célèbre complexe du Kiyomizudera 清水寺 à Higashiyama). Jardin datant probablement de la fin du XVII^{e} siècle. Aujourd'hui, il y règne une interdiction de photographier. (Source : cliché internet libre de droits, auteur : Robert Ketchell). _____ 294
Figure 133. Le Tazō-an 多蔵庵 à Maruyama 丸山 (Higashiyama). Maison de thé. On voit de nombreux personnages dans les différentes pièces, en prédominance des dames. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 1999, pp. 214-215. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites de type karikomi: UWB). _____ 296
Figure 134. Le Shōkō-an à Maruyama. Maison de thé. La hauteur du bâtiment, avec ses trois étages, est remarquable

pour Kyoto à cette époque. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 1999, pp. 222-223. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites de type karikomi : UWB). 296
Figure 135. La maison de thé Seiami 正阿弥 à Maruyama. A l'intérieur, sur la droite, on aperçoit une démonstration de calligraphie. En l'absence garde-corps, les dames traversant le pont semblent être en situation précaire (on songe au principe des montagnes russes, où il s'agit de faire frissonner l'utilisateur…). Source image : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 1999, pp. 232-233. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites et des cheminements : UWB). 297
Figure 136. Le Ryozen 霊山 à Higashiyama. Maison de thé avec divertissements. On y aperçoit une joueuse de Shamisen, des personnes dégustant un festin… Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 1999, pp. 254-255. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des cheminements : UWB). 298
Figure 137. La maison de jeu et de divertissements Seiami 正阿弥 à Maruyama. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 1999, pp. 234-235 (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des cheminements : UWB). 298
Figure 138. Détail de l'image précédente (v. encadré) : temple et portique shinto torii miniatures lovés dans la forêt. 298
Figure 139. La maison de thé Kei-ya 京屋 dans le quartier de Shimabara. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 2000, pp. 242-243 (récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des cheminements et des tōrō : UWB). 299
Figure 140. Ancien jeu de société. Chats et échelles (France, XIX^e siècle). 300
Figure 141. L'art de la transgression à son acmé. Les tobi.ishi, éléments pourtant jardiniers, entrent dans le champ de la maison de thé, par là même se l'approprient, et le client peut en faire de même. Ces pierres, en transgressant les limites, connectent les différentes sphères, brouillent la notion d'intérieur et d'extérieur. Source image : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 1999, p. 221. (Mise en évidence des tobi.ishi : UWB). 302
Figure 142. Le temple Daitsū-in 大通院 (aujourd'hui disparu) du Myōshin-ji 妙心寺 (monastère zen Rinzai). Ce jardin était très célèbre à l'époque d'Edo. Il occupe quatre pages entières dans le Miyako rinsen meisho zue. C'est le seul jardin du livre à occuper quatre pages. Les autres jardins en occupent normalement deux, parfois trois. Ce jardin aurait-il servi de modèle aux exemples précédents ? Il semble en tous cas porter la scénographie du cheminement à son paroxysme. Les petites cases des tobi.ishi sont ubiques, traversent la forêt, les rivières sèches, les fossés, franchissent des murs… Source image : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 2000, pp. 132-135. (Mise en évidence des tobi.ishi : UWB). 303
Figure 143. Un restaurant de tofu bouilli à proximité du Nanzen-ji (Higashiyama). Source image : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 2000, pp. 204-205 (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence de divers éléments de jardin : UWB). 304
Figure 144. Clôture de bambou de type kenninji-gaki ceignant le jardin d'un restaurant de nouilles situé dans le quartier de Nanzen-ji, Kyoto. Photo UWB, 2005. Cette clôture a la particularité d'être coiffée de tuiles, ce qui la protège de l'eau et prolonge sa durée de vie. Les nœuds positionnés de manière décalée produisent un effet particulièrement décoratif. 305
Figure 145. Clôture de type kōetsu-gaki, située au Shōren-in 青蓮院, Kyoto. (cf. Figure 143) 305
Figure 146. Une importante ageya 揚屋 dans le quartier Shimmachi 新町 à Osaka. Ce quartier de plaisirs (yūkaku 遊廓), fut construit entre 1615 et 1623. A l'avant, on voit le mur de pisé ceignant le quartier, à l'intérieur de l'îlot se trouvent deux jardins intérieurs. Illustration anonyme du guide de quartier Mitsukushi 見尽くし (1797). © Collections de la National Diet Library, Tokyo. 306
Figure 147. Détail de l'illustration précédente. Un petit jardin longiforme, dans lequel la clôture et son portail prennent toute leur importance, étant donnée l'exiguïté de l'espace. Il s'agit sans doute, dans ce cas, de palissades en bois itabei 板塀. On aperçoit également, accolée à la clôture, une lanterne de pierre, élément incontournable de ces micro-jardins. Le portail est semblable à un portail que l'on trouve dans le Ishigumo sono.u yaegaki-den de Ritō Akisato de 1827 (v. image de droite). (Mise en évidence des clôtures et des tōrō : UWB) 307
Figure 148. Détail de l'illustration Figure 143. Deux jardins de tailles différentes sont séparés par une clôture munie d'un portail. A nouveau, la clôture prend ici toute son importance, marquant les atmosphères des deux jardins qu'elle sépare. Il s'agit (pour la partie située à gauche du portail) peut-être d'une clôture tressée en diagonale de type numazu-gaki ? On aperçoit également les tobi.ishi, qui permettent de connecter les différentes zones de l'ageya. Une lanterne de pierre est également visible. (Mise en évidence des clôtures, des tōrō et des tobi.ishi : UWB). 307

Figure 149. Ageya Sumiya 角屋, Shimabara, Kyoto. Tsuboniwa avec clôture shibagaki, lanterne de pierre et tobi.ishi. Les éléments « emblématiques » observés sur les illustrations de l'époque d'Edo se retrouvent dans ce jardin intérieur du quartier de Shimabara. Au début de l'époque de Meiji, ce tsuboniwa a été restauré pour correspondre à l'état original de 1641. Photo UWB 12 mai 2012. 308

Figure 150 Gyō no tsukiyama no zenzu 行の築山之全図. Illustration d'ensemble d'un jardin à collines (tsukiyama) de style intermédiaire (gyō). On notera la haie de branchages (probablement une clôture de branchages de bambou takeho-gaki 竹穂垣) qui cerne la parcelle, imprimant fortement ce que nous appelons une « atmosphère de panier » au jardin. Source image : UEHARA, Keiji, Tsukiyama teizōden kōhen kaisetsu 築山庭造伝後編 解説, Kajima shoten 加島書店,Tokyo, 1967, p.12. 309

Figure 151. Sō no tsukiyama no zenzu 草の築山之全図 : « Illustration d'ensemble d'un jardin à collines de type simple ». En fond de parcelle : un mur de pisé comme on les trouve à Kyoto. Sur la gauche, on notera l'introduction d'un pan de clôture, semblant avoir pour fonction d'adoucir l'atmosphère dure générée par le mur. Cette clôture pourrait être de type takeho-gaki 竹穂垣 (clôture de branchages de bambou). Elle donne une touche de rusticité à l'ensemble. Source image : UEHARA, Keiji, op.cit., p.15. (Mise en évidence des clôtures : UWB). 310

Figure 152. Gyō no hiraniwa zenzu 行之平庭全図 : « Illustration d'ensemble d'un jardin plat de style intermédiaire. Un mur de pisé, comme on les trouve à Kyoto, cerne la parcelle. On remarquera l'introduction de deux types de clôtures, l'une d'elles correspondant exactement à une clôture présentée dans un ouvrage du même auteur dédié aux clôtures et aux arrangements de pierres (Ishigumi sono.u yaegakiden, 1827). Il s'agit d'une clôture « en manche de kimono » de type chasenhishi sode-gaki 茶筅菱袖垣 (en forme de fouets à thé), arrimée à la véranda. C'est un modèle qui, sous cette forme, n'est plus très usité de nos jours, les « fouets » étant aujourd'hui généralement plus évasés. La clôture que l'on voit au fond à droite est très probablement une clôture rustique shibagaki. Ces deux clôtures rappellent l'univers du jardin de thé (atmosphère soulignée par la présence de nombreuses lanternes). Source image : UEHARA, Keiji, op.cit., p. 21. (Mise en évidence des clôtures : UWB). 310

Figure 153. Sō no hiraniwa zenzu 草之平庭全図 :« Illustration d'ensemble d'un jardin plat de style simple ». Un mur de pisé, comme on les trouve à Kyoto, cerne la parcelle. A nouveau, nous avons une lanterne de pierre qui semble surdimensionnée par rapport à la taille du jardin, mais nous allons voir que c'est une caractéristique assez constante de ces lanternes (ce modèle est nommé sanzokunoyukimi tōrō 三足之雪見灯籠 -« tōrō à trois pieds pour regarder la neige »-, et est fréquemment représenté dans ces typologies de jardin). Une clôture d'aspect assez rustique crée un effet de paravent à l'avant du jardin. On retrouve un modèle de clôture très semblable (nommée « Clôture au-dessus des nuages ») dans le manuel Ishigumi sono.u yaegakiden du même auteur. Des tobi.ishi traversent la parcelle. Le portail perçant le mur en fond de parcelle présente une forme arrondie assez atypique. Source image : UEHARA, Keiji (ed.), op.cit., p. 23. (Mise en évidence des clôtures : UWB). 311

Figure 154. 極淋寂の茶庭之全図. « Illustration d'ensemble d'un jardin de thé de style 'extrêmement sabi' ». Se référant à Sen no Rikyū, Akisato conseille, pour ce type de jardin, de suggérer une atmosphère de « chemin de village de montagne ». En fond de parcelle, un mur de pisé. Trois autres types de clôtures sont visibles sur ce modèle de jardin, allant du transparent à l'opaque : une simple yotsume-gaki à l'avant et la même sode-gaki que celle représentée dans l'illustration Figure 152 sur la gauche. La clôture représentée sur la droite est sans doute une clôture de branchages de bambou takeho-gaki, encadrée sur le haut et latéralement par des demi-sections de tiges de bambou. A nouveau, un tōrō « pour regarder la neige » domine la scène. Source image : UEHARA, Keiji (ed.), op.cit., p. 27. (Mise en évidence des clôtures : UWB). 311

Figure 155. Shōfūtei no niwa 正風躰之庭 : « Jardin aux formes correctes ». Dans cette illustration d'un jardin de marchand situé à Kamakura, on retrouve les quelques éléments emblématiques des jardins de moyenne et de petite taille : clôture, tobi.ishi, tōrō (et même un pont, rare par contre dans les jardins de très petites dimensions). On peut supposer que Ritō y voyait une forme de jardin idéal, puisqu'il a intitulé la planche « Jardin aux formes correctes ». Au fond, on a un mur en pisé ceignant la propriété. Source image : UEHARA, Keiji (ed.), op.cit., p. 90. (Mise en évidence de différents éléments de jardin : UWB). 312

Figure 156. Selon le texte qui accompagne l'image, il s'agit d'un jardin dessiné par Akisato Ritō lui-même pour le marchand Okano 岡野 à Sakai. Le jardin semble un peu surchargé, tous les éléments classiques y sont disposés de

manière extrêmement ramassée, presque entassés. Un mur de pisé ceint la parcelle. A l'intérieur, nous avons deux pans de clôture subdivisant le jardin (celle située à l'arrière dissimule partiellement le portail devant lequel elle est positionnée), ainsi qu'une pierre qui semble énorme. La lanterne située au centre de la composition semble tout aussi démesurée. La végétation est variée. Des tobi.ishi irriguent toutes les parties du jardin, et sur la droite, on voit un puits. Ce jardin, dessiné par l'auteur du manuel, exprime très certainement ses goûts personnels. On y perçoit un certain sens de la démesure (pierre et lanterne), la densité des éléments est frappante, également._____ 312
Figure 157. Jardin du Kaifuku-in 海福院 (temple secondaire du Myōshin-ji, Kyoto), créé par Ritō lui-même. La présence d'une haie est très atypique pour un jardin situé en ville. Les nombreuses lanternes et la présence d'un clôture sode-gaki sur la gauche rattachent clairement ce jardin à l'univers du thé. Sa relative vacuité pourrait aussi en être un indice. Source image : UEHARA, Keiji (ed.), op.cit., p. 91. _____ 313
Figure 158. Jardin du Kaifuku-in 海福院 (temple secondaire du Myōshin-ji, Kyoto). Photo du jardin en 2011. Le jardin a un peu changé, mais on reconnait certains éléments de l'illustration du Tsukiyama teizōden kōhen : la lanterne au centre, les pierres dispersées dans la mousse, les arbres (qui ont poussé depuis, et semblent encore plus torturés que sur l'illustration ancienne), la haie quelque peu dégarnie. La seule différence notable est la présence d'un mur derrière la haie. Source : image libre de droits internet, auteur : Pismo, date : 15.01.2011. http://photozou.jp/photo/photo_only/219075/65453400?size=1024#content, consulté le 14/08/2017. _____ 314
Figure 159. Machiya Mankamerō 萬亀楼, Kyoto (Kamigyō-ku), construite en 1722 (restaurant). Ici, c'est la clôture kōetsu-gaki qui semble quelque peu démesurée par rapport à l'échelle de la cour. Le tōrō, quant à lui, est caché derrière la végétation, on voit son sommet apparaître en fond d'image à droite, entre les branchages. Source image : SUGIMOTO, Hidetarō, op. cit., p. 65._____ 316
Figure 160. Quelques exemples de clôtures et de portails tirés du Ishigumi sono.u yaegakiden de 1827, par Akisato Ritō. Source : UEHARA, Keiji, op.cit., 1973. _____ 318
Figure 161. Un marchand de lanternes de pierre. Cette photo, bien que beaucoup plus tardive (datant probablement des années 1920), peut donner une idée du caractère de production en série qui existait déjà à l'époque d'Edo. Source image : HARADA, Jirō, op.cit.p. 134._____ 319
Figure 162. Série de doubles pages tirées du Hanrifu 藩籬譜 (copie non datée intitulée Hyakugaki no zu 百垣之図 conservée à la National Diet Library, Tokyo). http://dl.ndl.go.jp/search/searchResult?featureCode=all&searchWord=%E7%99%BE%E5%9E%A3%E4%B9%8B%E5%9B%B3&viewRestricted=0. Consulté le 27/08/2019_____ 322
Figure 163. Planches tirées du Niwagaki-hon 庭垣本 de 1831. Source : UMABA, Eihachirō, op.cit, pp. 134-140. ___ 324
Figure 164. Quelques exemples de clôtures tirés d'un ouvrage de 1844 comprenant des images de clôtures et de tōrō (ouvrage sans textes). Source: UEHARA, Keiji (ed.), op.cit. 1973, pp. 87-105. Les formes fantaisistes de ces clôtures nous interpellent, elles peuvent paraître assez extravagantes par rapport aux modèles de clôtures « classiques » que nous connaissons._____ 325
Figure 165. « A Japanese Garden at Hara ». Photographe : Felice Beato. Date de prise de vue : années 1860. Tirage albuminé. Dimensions : 22.1 x 28 cm. © Museum of Fine Arts, Boston. Lien externe, consulté le 11/05/2017._____ 327
Figure 166. Modèle de jardin tiré du manuel Tsukiyama teizōden gōhen (cf. Figure 154) de 1828. _____ 327
Figure 167. « A Japanese family in their garden ». Lanterne, tobi.ishi et clôture sodegaki sont les éléments essentiels de cette composition (les tobi.ishi sont dissimulés sous les pots). La clôture ressemble à un modèle présenté dans les manuels cités supra. _____ 328
Figure 168. Un jardin de marchand à Fukugawa. Lanterne, tobi.ishi et clôture de bambou kenninji-gaki sont les éléments essentiels de cette composition (on notera aussi le petit torii situé à l'arrière). Photographe OGAWA Kazumasa. Années 1880-1890. Source : CONDER, Josiah, « Landscape gardening in Japan », 1893, 1992, Dover publications, New York, plate XXVIII. _____ 329
Figure 169. « Clôture de la lune découpée », tirée du Ishigumi sono.u yaegakiden, Source : UEHARA, Keiji, op.cit., p.11. _____ 332
Figure 170. Utagawa (Ando) Hiroshige, 1857. « Pin de la lune à Ueno » (tiré des « Cent vues célèbres d'Edo ») Brooklyn Museum, Gift of Anna Ferris, 30.1478.89 © Brooklyn, Museum, New York. _____ 332
Figure 171. Les « bateaux noirs » (appelés ainsi en raison de la fumée noire qu'ils produisaient) du commodore Perry.

Détail de « Assembled Pictures of Commodore Perry's Visit », anonyme, fin du XIX^e s. © Tokyo University Historiographical Institute 333
Figure 172. L'université Ryūkoku, Kyoto. Gravure datant de 1879, année de l'inauguration du complexe. On discerne le portail central positionné de façon axiale par rapport au bâtiment central, et la parfaite symétrie de l'ensemble. Ce portail est encadré par 4 piliers, les deux piliers centraux étant plus hauts que les piliers latéraux. La clôture bordant le pourtour du site est plus basse que le portail d'entrée. Elle est posée sur un soubassement de pierre et comporte des piliers de pierre intermédiaires placés aux angles (et ponctuellement sur des segments droits). Source image : 竜谷大学三七〇ねんの歩み Ryūkoku daigaku sanbyakujūnen no ayumi, Ed. Ryūkoku daigaku, 2009, p. 39. 342
Figure 173. Université Ryūkoku. Clôture d'enceinte posée sur un soubassement en pierre. Photo UWB 2011. 343
Figure 174. Université Ryūkoku. Clôture d'enceinte, détail des pointes de lance. Photo I. Sahban 2018. 343
Figure 175. Université Ryūkoku, portail principal. Photo, I. Sahban 2018. 344
Figure 176. Piliers de ponts de l'époque d'Edo. On remarque la similitude entre les chapeaux du portail de la Figure 172, et les éléments métalliques (gibōshi 擬宝珠) en forme de flamme évasée, ou de bourgeon de lotus formant la partie supérieure de ces piliers. Illustrations : à gauche, détail d'estampe : Procession sur le pont Nihonbashi, par Utagawa Sadahide, 1863 ; à droite : reproduction du pont de Nihonbashi au Musée d'Edo-Tokyo, Tokyo (photo UWB, 2011). 344
Figure 177. Trois estampes de bijin 美人 (belles femmes) : la juxtaposition de motifs sur les kimonos est caractéristique. Des motifs géométriques y côtoient des formes plus irrégulières et libres, et on observe de francs contrastes de couleurs. 345
Figure 178. Ryūkoku Daigaku, Kyoto. Sur cette photo datant de 1879, on aperçoit le portail principal et la clôture, dont les formes sont parfaitement identiques à l'état actuel. Sur cette photo, on note particulièrement bien l'étonnant décalage stylistique entre portail et clôture. C'est comme si ces éléments n'avaient pas été commandés chez le même fabricant, ne faisaient pas partie d'une seule et même commande, ou étaient chronologiquement décalés. Or, les archives prouvent que ces éléments ont tous été mis en place en 1879, lors de l'inauguration du bâtiment. 346
Figure 179. Portail de style occidental. Source image : Shinsen daiku hinagata taizen roku 新撰大匠雛形大全六, (Encyclopédie de modèles pour les bâtisseurs, nouvelle sélection, Vol. 6, par ISHII, Uzaburō 石井卯三郎 et IZUMI, Kōjirō 泉幸次郎 著, 1897), collection UWB. 346
Figure 180. Université Ryūkoku. Le portail d'entrée principal. Photo anonyme (1879). Les motifs victoriens sont bien lisibles et contrastent fortement avec le style classique et sobre du bâtiment. On comprend bien, sur cette photo, combien portail et bâtiment sont complémentaires : l'encadrement que constitue le portail est très travaillé, presque baroque, alors que le bâtiment est plein de retenue. Source image : 写真で見る京都今昔. 新潮社, 昌治菊池, Shashin de miru Kyōto imamukashi. Ed. Shinchōsha, Shōji Kikuchi, 1997. 347
Figure 181. L'université Ryūkoku, dans une illustration tirée d'un guide touristique de Kyoto datant de 1887. L'imprécision de cette illustration est évidente. La clôture et le portail ne sont pas du tout conformes à la réalité. Mais ce qui est intéressant, c'est que l'illustrateur ait fait le choix de les montrer. Si la perspective était réaliste, ces éléments devraient être complètement hors-champ. Ils sont donc représentés de manière tout à fait erronée, car beaucoup trop proches du bâtiment. Mais la volonté de montrer ces éléments traduit selon nous le fait que portail et clôtures étaient, dans l'esprit des observateurs de l'époque, indissociables du bâtiment. On les perçoit comme faisant partie de l'ensemble architectural : visuellement, le bâtiment ne peut être envisagé sans sa clôture, qui constitue une sorte d'encadrement. Source image : Détail d'un guide touristique de Kyoto datant de 1887 (京都名所案内記 見返 Kyōto meisho annaiki mikae), Ritsumeikan University, Digital Humanities Center for Japanese arts and cultures. lien, consulté le 23/12/2016. 348
Figure 182. L'université Ryūkoku, dans une illustration tirée d'un guide touristique de Kyoto datant de 1886. Comme dans l'illustration précédente, le portail et la clôture sont ici également représentés de manière complètement inexacte. Mais ils sont proéminents, ce qui reflète bien leur importance aux yeux de l'illustrateur. Source image : Détail d'un guide touristique de Kyoto datant de 1899 (Kyōto meisho annai 京都名所案内), Collection UWB. 349
*Figure 183. Logo de l'entreprise Macfarlane Saracen. Source image : MITCHELL, D.S., Macfarlane's Castings: Walter Macfarlane and Co, Saracen Foundry Glasgow, Volume 1,2, 1st edition. ed. Historic Scotland, Edinburgh, 2009, p. iii.*350
Figure 184. Showroom de la Fonderie Macfarlane Saracen à Glasgow. Gravure extraite d'un catalogue de l'entreprise

datant des années 1870. On y voit des bancs, des fontaines, des balustrades, des clôtures, des portails, des candélabres, des pavillons…. Source image : MITCHELL, David S., op.cit., p. 2. _____ 350
Figure 185. Au centre : la grille cernant le campus de l'Université Ryūkoku. De part et d'autres des modèles tirés de d'un catalogue Macfarlane Saracen des années 1870. Certes, ces fers de lance ne sont pas parfaitement identiques à ceux de l'exemple japonais, mais une certaine similitude des formes est néanmoins décelable. Sources images : MITCHELL, David S., op.cit., photo centrale : I. Sahban 2018. _____ 351
Figure 186. Portail principal de l'université Ryūkoku. Détail des rosaces formant la frise basse du portail. Photo : I. Sahban 2018._____ 351
Figure 187. Exemples de grilles et de portails tirés d'un catalogue d'éléments en fonte de Macfarlane Saracen. Le motif de la rosace en partie basse est récurrent. Source images : MITCHELL, David S., op.cit. _____ 352
Figure 188. Université Ryūkoku, Kyoto. Détail du portail. Photo : I. Sahban 2018. _____ 352
Figure 189. Université Ryūkoku, portail principal. Détail du motif en volutes situé en partie centrale du portail. A droite, un modèle de balustrade tiré du Catalogue de la Macfarlane Saracen foundry (années 1870). Sources images : MITCHELL, David S., op.cit. et I. Sabhan. _____ 352
Figure 190. Université Ryūkoku, portail principal. Détail. Photo: I. Sahban 2018. _____ 353
Figure 191. Modèle de grille et modèle de balustrade. Tirés du Catalogue de la Macfarlane Saracen foundry (années 1870). Source images : MITCHELL, David S., op.cit. _____ 353
Figure 192. Elément de balcon. A gauche le modèle du catalogue Saracen. A droite le balcon du premier étage du bâtiment de l'université Ryūkoku, Kyoto. Ils sont quasiment identiques, à quelques minimes détails près. Sources images : MITCHELL, David S., op.cit. et I. Sabhan. _____ 354
Figure 193. L'hôpital préfectoral de Kyoto (1880). Source image : 田中泰彦, 京の町並み—写真集. 京を語る会, Tanaka Yasuhiko, Kyō no machinami -shashin-shū. Ed. Miyako o kataru kai, 1972, p. 91. _____ 355
Figure 194. L'hôpital préfectoral de Kyoto (1880). Détail de la Figure 195. Source image : Tanaka Yasuhiko 田中泰彦, op.cit., p. 91. _____ 356
Figure 196. Le parc Victoria à Glasgow, Ecosse. Ce portail, érigé en 1887, est un produit de la compagnie Macfarlane Saracen de Glasgow. Les deux lanternes, de par leur échelle, occupent une place proéminente dans la structure générale du portail. (Photo : 1910, © Glasgow City Council, Libraries Information and Learning) _____ 356
Figure 197. Dans le même manuel d'architecture que celui dont est tiré la Figure 191, on trouve des lanternes dont le modèle semble pratiquement identique au modèle écossais. Ces similitudes formelles ne sont sans doute pas le fruit du hasard. La légende 鉄造ノ門 tetsutsukuri no mon, nous indique qu'il s'agit d'un portail en métal. Les piliers pourraient être en fonte ou en pierre, le dessin ne le laisse pas clairement deviner. Source image : collection UWB. _ 357
Figure 198. Un renvoi vers le catalogue de Macfarlane Saracen montre d'étonnantes congruences : la finition en « couronnes » en haut de la lanterne ressemble à s'y méprendre au dessin japonais de la Figure 197. Catalogue Macfarlane Saracen, p. 25. Source image: MITCHELL, David S., op.cit. _____ 357
Figure 199. Ecole de médecine de Kyoto Kyōto Igakkō 京都医学校, inaugurée en 1872. Photo anonyme, Meiji 36. Source image : 田中泰彦, 京の町並み−写真集. 京を語る会, Tanaka Yasuhiko, Kyō no machinami - shashin-shū. Ed. Miyako wo kataru kai, 1972, p. 91._____ 358
Figure 200. Ecole de médecine de Kyoto Kyōto Igakkō. Sur cette photo datant d'avant 1951 (on voit que le bâtiment original, au fond, a été démoli pour faire place à un bâtiment plus moderne), le détail du motif des clôtures se laisse discerner avec plus de précision. Les réminiscences à un motif de dentelle sont indéniables, tant les formes sont délicates et travaillées. Source image :ノーベル書房株式会社編集部「写真集 旧制大学の青春」Nōberu shobō Kabushikigaisha henshū-bu, « Shashin-shū kyūsei daigaku no seishun ». 1984. _____ 358
Figure 201. Modèle de lanterne, issu du catalogue Macfarlane Saracen, années 1870. Source image : MITCHELL, David S., op.cit. _____ 359
Figure 202. L'université Gakushūin 学習院 de Tokyo (1877) : piliers creux en fonte décorative (ces piliers sont à comparer avec les piliers extérieurs de la Figure 199). On notera le détail en forme de « goutte » en haut du pilier, qui ressemble aux chapeaux supérieurs des piliers de portail de l'université Ryūkoku (v. Figure 180). La différence de taille entre pilier central et pilier latéral est également un détail similaire. Cette image est intéressante car elle montre que

les portails, et clôtures, loin de n'être tenus qu'en noir, avaient souvent des couleurs vives, ce qui correspond tout à fait à l'esprit de la ferronnerie victorienne. Source : Image internet libre de droits. 359
Figure 203. Exemples de clôtures issues du catalogue Macfarlane Saracen, années 1870 (pp. 146-150). Source image : MITCHELL, D., op.cit. 360
Figure 204. Bordures en dentelle. Curieusement, les motifs décoratifs des clôtures et des portails victoriens évoquent, de par leur esthétique soignée et la délicatesse de certains dessins, des bordures de dentelles. Source image : internet. 360
Figure 205. Catalogue de la compagnie Akabane. 東京赤羽工作分局　製造機械品目, Tōkyō akabane kōsakubunkyoku seizō kikai hinmoku (Compagnie Akabane, branche de Tokyo, produits d'outillage industriel) 1881, Archives Nationales de la Diète, Tokyo, http://dl.ndl.go.jp/view/pdf/digidepo_846548.pdf?pdfOutputRanges=51-71&pdfOutputRangeType=R&pdfPageSize=, consulté le 30/04/2018. 362
Figure 206. Trois exemples de portails, tirés du catalogue de la compagnie Akabane 赤羽, Tokyo, 1881. Tout, dans ce catalogue, rappelle les catalogues britanniques de l'époque (tels que Macfarlane Saracen, Lion Foundry, Carron, Coalbrookdale…). Source image : Bibliothèque Nationale de la Diète, Tokyo. 364
Figure 207. Détail de la Figure 203. Exemple de clôture issue du catalogue Macfarlane Saracen, années 1870. 364
Figure 208. Illustration tirée d'un guide touristique de 1886. Transcription : 京都倶楽部夷西川端ニ有 Kyōto kurabu ebisu (…) nishikawabata ni aru : « Club (des étrangers ?) de Kyoto situé rue Nishikawa ». Construit en 1873 (aujourd'hui disparu). Tiré du « Guide des lieux célèbres de Kyoto après la réforme de Meiji » Meiji kaisei Kyōto meisho ichiran zue 明治改正　京都名所一覧図会, 1886. Source image: Ritsumeikan University, Digital Humanities Center for Japanese arts and cultures, http://www.dh-jac.net/db1/books/results-thum.php?f1=arcBK04-0082&f12=1&-sortField1=f8&-max=30&enter=portal#, consulté le 23/12/2016. 365
Figure 209. Illustration tirée d'un guide touristique de 1886. Centre de promotion de l'industrie, construit en 1871 (aujourd'hui disparu). Transcription : 旧勧業場 今 画学校改ムル kyū kangyōba ima gagakkō aratame muru : « Anciennement centre de promotion de l'industrie, maintenant transformé en école de peinture ». Tiré du « Guide des lieux célèbres de Kyoto après la réforme de Meiji » Meiji kaisei Kyōto meisho ichiran zue 明治改正 京都名所一覧図会, 1886. Source image: Ritsumeikan University, Digital Humanities Center for Japanese arts and cultures. http://www.dh-jac.net/db1/books/results-thum.php?f1=arcBK04-0082&f12=1&-sortField1=f8&-max=30&enter=portal# , consulté le 23/12/2016. 365
Figure 210. Illustration tirée d'un guide touristique de 1886. Transcription : 勧業場　織工場 kangyōjō okōba : « Centre de promotion de l'industrie textile ». Tiré du « Guide des lieux célèbres de Kyoto après la réforme de Meiji » Meiji kaisei Kyōto meisho ichiran zue 明治改正　京都名所一覧図会, 1886. Source image: Ritsumeikan University, Digital Humanities Center for Japanese arts and cultures. http://www.dh-jac.net/db1/books/results-thum.php?f1=arcBK04-0082&f12=1&-sortField1=f8&-max=30&enter=portal# , consulté le 23/12/2016. 366
Figure 211. Les trois illustrations des figures précédentes regroupées : on peut remarquer certaines constantes dans la structuration des portails. Source images : Ritsumeikan University, Digital Humanities Center for Japanese arts and cultures. http://www.dh-jac.net/db1/books/results-thum.php?f1=arcBK04-0082&f12=1&-sortField1=f8&-max=30&enter=portal# , consulté le 23/12/2016. 366
Figure 212. Illustration tirée d'un guide touristique de 1880. Transcription : 勧業場 Kangyōjō : « Centre de promotion de l'industrie » (il s'agit du même bâtiment que celui représenté dans la Figure 209, mais représenté ici de manière beaucoup plus détaillée). Source :京都名勝案内図会　Kyōto meisho annai zue (« Guide des lieux célèbres de Kyoto ») Source image : Ritsumeikan University, Digital Humanities Center for Japanese arts and cultures. http://www.dh-jac.net/db1/books-e/results-thum.php?f1=arcBK05-0021&f12=1&-sortField1=f8&-max=30&enter=default , consulté le 23/12/2016. 367
Figure 213. Illustration tirée d'un guide touristique de 1880. Détail de la Figure 212. 367
Figure 214. Drayton House and fore-court, from a drawing by Buck in the second quarter of the eighteenth century. Source image: Gardner, J.S., English Ironwork of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Routledge, 2017. 368
Figure 215. Bâtiment de la Croix-Rouge japonaise, branche de Kyoto, datant de 1889 (aujourd'hui disparu). Source image :京都府誌. 京都府, Kyōto fushi, Ed. Kyōto-fu, 1915. 371

Figure 216. Ecole publique départementale intermédiaire n°1 de Kyoto. Quartier de Yoshida, achevée en 1894 (aujourd'hui disparue). Source image : 写真でみる京都 100 年. 京都新聞社, Shashin de miru Kyōto hyaku-nen., Ed. Kyōtoshinbunsha, 1984. 372
Figure 217. Exemple de portail traditionnel en bois. Palais impérial de Kyoto. On notera, en particulier, la forme des piliers. Photo UWB 2005. 373
Figure 218. Modèle de portail traditionnel de type kabukimon 冠木門. On notera les couronnements de piliers de forme pyramidale. Tiré du Shinsen daiku hinagata taizen roku 新撰大匠雛形大全六, (Encyclopédie de modèles pour les bâtisseurs, nouvelle sélection, Vol. 6), Coll. UWB. 373
Figure 219. Ecole de cours du soir de la Chambre de Commerce de Kyoto. Date de construction inconnue. Source image : 京都府誌. 京都府, Kyōto fushi, Ed. Kyōto-fu, 1915. 374
Figure 220. Ecole municipale de commerce de Kyoto. Erigée en 1899 (aujourd'hui disparue). Source image : 京都府誌. 京都府, Kyōto fushi, Ed. Kyōto fu, 1915. 375
Figure 221. Ecole publique départementale secondaire de filles n°2, Kyoto, érigée en 1904 (aujourd'hui disparue). Source image : 京都府誌. 京都府, Kyōto fushi, Ed. Kyōto-fu, 1915. 376
Figure 222. 集書院 Shū shoin. Bibliothèque publique de Kyoto, située à l'ouest de Sanjō Takakura (il s'agit de la première bibliothèque publique gouvernementale du Japon). Edifiée en 1872 (aujourd'hui disparue). Source image : 京都慕情 京都の橋の歴史と町並みの変遷, 田中泰彦 出版社 京を語る会, Kyōto bojō Kyōto no hashi no rekishi to machinami no hensen, Tanaka Yasuhiko, Ed. Kyō o kataru kai, 1974. 377
Figure 223. Le Musée Impérial de Kyoto, construit en 1895. Source image : 京都国立博物館, 京都国立博物館百年史. 京都国立博物館, 京都, Kyōto kokuritsu hakubutsukan hyakunenshi. Kyōto kokuritsu hakubutsukan, Kyōto, 1997. 381
Figure 224. La façade du Palais Royal de Bruxelles. Architecte Henri Maquet, 1903. Photo UWB 2018. 381
Figure 225. Le portail impérial du Musée Impérial de Kyoto. Très extravagant dans sa forme, il ne peut être qualifié que d'atypique. La monumentalité du dispositif dissimule le bâtiment du musée qui se trouve à l'arrière. Photo UWB 2011. 381
Figure 226. Musée National de Kyoto. Elévation et plan du portail principal. Dessin de Katayama Tōkuma. On notera que les lanternes surplombant les deux piliers centraux ne correspondent pas aux lanternes actuelles. Source image : Archives du Musée National de Kyoto, reproduit dans TSENG, Alice, op.cit. 382
Figure 227. Musée National de Kyoto. Plan de Katayama Tōkuma. L'entrée pour le public est latérale et se situe au sud du site, alors que l'entrée impériale, axée sur la façade principale du musée, se situe à l'ouest du site (mise en évidence des portails : UWB). © Archives du Musée National de Kyoto. 383
Figure 228. Musée Impérial de Kyoto. Entrée impériale. Carte postale officielle du Musée (première moitié du XX^{e} siècle). Collection UWB. 384
Figure 229. Le musée impérial de Kyoto, détail d'un guide touristique datant de 1899 (Kyōto meisho annai 京都名所案内). Mise en évidence du portail ouest (portail impérial) du Musée : UWB. Image : Collection UWB. 384
Figure 230. Musée national de Kyoto. Le mur de clôture est constitué d'un soubassement en pierre et en brique, ponctué de poteaux qui soutiennent les segments de clôtures en métal (tous les éléments que l'on peut voir aujourd'hui sont d'origine). Ce type de structuration de clôture est similaire à ce que l'on peut trouver dans plusieurs réalisations de Josiah Conder, le maître de Katayama. La filiation est lisible aussi bien dans les matériaux que dans la structuration de la clôture. Photo UWB 2011. 385
Figure 231. Josiah Conder: Ministère de la marine, Kasumigaseki, Tokyo (1895). On observera le mur de clôture, constitué d'un soubassement en pierre et en brique et ponctué de poteaux qui soutiennent des segments de clôtures en métal (à comparer avec l'illustration précédente et les trois suivantes). Carte postale c. 1910. Source image: http://www.oldtokyo.com/kasumigaseki-government-district-c-1910/, consulté le 22/04/2018 385
Figure 232. Musée Impérial de Kyoto. Plan et élévation du portail est (aujourd'hui disparu), dessin de Katayama Tōkuma. On peut observer que le détail de la grille du portail correspond presque en tous points au motif du portail ouest conservé (Figure 233), et le détail de la clôture exactement à la clôture telle qu'on peut la voir encore aujourd'hui (v. Figure 230). Source image : 京都国立博物館, 京都国立博物館百年史. 京都国立博物館, 京都, Kyōto kokuritsu hakubutsukan hyakunenshi. Kyōto kokuritsu hakubutsukan, Kyōto, 1997, p.99. 386

Figure 233 Musée National de Kyoto. Portillon latéral d'entrée. On observera que les éléments pleins sont rivetés. Photo UWB 2011. 386
Figure 234. Musée national de Kyoto. Détail de la clôture. Photo UWB 2011. 388
Figure 235. Gare maritime de Tour et Taxis, Bruxelles. Détail de la clôture. Cet exemple belge datant de 1902 présente une structuration de clôture tout à fait similaire à celle du Musée de Kyoto : socle en pierre, muret en brique et poteaux de brique surmontés de chapeaux en pierre. En observant cet exemple, on comprend bien la validité internationale de ce type de langage architectural. Photo UWB, Avril 2018. 388
Figure 236. Université impériale de Kyoto (érigée en 1897, bâtiment aujourd'hui disparu). Entrée principale. On notera les colonnes baguées en brique. Source image : 京都府民の暮らし百年—写真集. 京都府, 京都府立総合資料館, Kyōtofu-min no kurashi hyaku-nen — shashin-shū. Kyōtofu, kyōtofuritsusōgōshiryōkan, 1973. 389
Figure 237. Ecole municipale des arts de Kyoto, construite en 1907 (aujourd'hui disparue). Architecte inconnu. Quartier de Yoshida. Source image : 京都府民の暮らし百年—写真集. 京都府, 京都府立総合資料館, Kyōtofu-min no kurashi hyaku-nen — shashin-shū. Kyōtofu, kyōtofuritsusōgōshiryōkan, 1973. 390
Figure 238. Ecole de formations des maîtres (construite en 1908, aujourd'hui disparue). Portail d'entrée avec piliers de brique bagués. Source image : 京都府民の暮らし百年—写真集. 京都府, 京都府立総合資料館, Kyōtofu-min no kurashi hyaku-nen — shashin-shū. Kyōtofu, kyōtofuritsusōgōshiryōkan 1973. 391
Figure 239. Ecole municipale intermédiaire n°5 de Kyoto (京都府立第五中学校山京都 Kyōto furitsu dai go chūgakkō Kyōto). Construite en 1907 (aujourd'hui disparue). Le portail d'entrée. 4 piliers de brique bagués encadrent le portail. Il s'agit d'un baguage très discret, ne comportant qu'une seule bague. Source image : Kyōtofu-min no kurashi hyaku-nen - shashin-shū. Kyōtofu, kyōtofuritsusōgōshiryōkan 1973. 392
Figure 240. Ecole municipale intermédiaire n°5 de Kyoto : photo actuelle. Aujourd'hui ne subsistent que deux des quatre piliers d'origine, et les grilles originales ont été remplacées par des éléments modernes. Ces reliques sont précieuses car elles nous permettent de juger de l'échelle imposante du dispositif. 392
Figure 241. Bâtiment du Service municipal des canaux. Quartier de Matsugasaki 松ヶ崎, Kyoto. Portail d'entrée. Carte postale de l'ère Taishō (1912-1926), collection UWB. 393
Figure 242. Le musée commercial de Kyoto 京都市立商品陳列所 Kyōto shiritsu shōhin chinretsu-sho (construit en 1909, architecte Takeda Goichi). Situé à Okazaki (aujourd'hui disparu). Il se situait à l'actuel emplacement du Musée municipal d'Art de Kyoto. Au fond, on aperçoit les collines de Higashiyama. Carte postale (avant 1929), collection UWB. 394
Figure 243. Du portail d'autrefois, seuls deux piliers subsistent. Site de l'ancien musée commercial de Kyoto, Okazaki (disparu). Photo UWB 2011. 395
Figure 244. La bibliothèque municipale de Kyoto. 京都府立図書館 Kyōto furitsu toshokan. Carte postale datant des années 1910. Collection UWB. 396
Figure 245. Vue aérienne du parc Okazaki (l'emprise du parc correspond à la zone encadrée). En observant cette vue, on s'aperçoit combien peu la notion de « parc » est pertinente, puisque le site est essentiellement occupé par des bâtiments. Devant, sur la droite, on discerne le Musée du Commerce, avec sa toiture caractéristique, et juste derrière, la bibliothèque municipale, deux bâtiments dus à Takeda Goichi. Détail de carte postale (aux alentours de 1910-20). Carte postale mise à disposition par le vice-directeur du Zoo de Kyoto Sakamoto Hidefusa 坂本秀房. 397
Figure 246. La bibliothèque municipale de Kyoto. Sur cette photo, postérieure à celle de la Figure 244, on aperçoit, sur la droite qu'un arbre de grand gabarit vient d'être planté (les tuteurs sont encore en place). On peut supposer qu'il s'agit d'une mesure qui a pour vocation de légitimer l'appellation « parc » de la zone Okazaki, en la rendant plus végétale. Source image : Shirahata, Yōzaburō, 白幡洋三郎, 京都百年パノラマ館—写真集成. 淡交社, Kyōto hyaku-nen panorama-kan - shashin shūsei. Tankōsha, 1992. 398
Figure 247. Musée de Nara. Des potelets de pierre reliés par des chaînes délimitent une zone autour du bâtiment du musée. L'entrée est ouverte, il n'y a ni portail ni barrière entravant le passage : les daims sacrés de la ville l'ont bien compris… sans peine, ils transgressent les limites. Photo UWB 2011. 399
Figure 248. Le zoo de Kyoto (inauguré en 1903). Carte postale (aux alentours de 1910-20) mise à disposition par le vice-directeur du Zoo de Kyoto Sakamoto Hidefusa 坂本秀房. 400

Figure 249. Le zoo de Kyoto (inauguré en 1903). Cage à oiseaux. Photographe : J. Mutsura. Photo réalisée en 1903, lors de l'inauguration du zoo. Tiré d'un album photos inédit mis à disposition par le vice-directeur du Zoo de Kyoto Sakamoto Hidefusa 坂本秀房 (lors de notre visite d'octobre 2015). Image de droite : note manuscrite du photographe J. Mutsura en début d'album. 400
Figure 250. Le zoo de Kyoto (inauguré en 1903). Des potelets de pierre reliés par des chaînes entourent un pin planté par l'empereur Meiji. (御手植松 go te ue matsu). Carte postale (aux alentours de 1910-20) mise à disposition par le vice-directeur du Zoo de Kyoto, Sakamoto Hidefusa 坂本秀房 (lors de notre visite d'octobre 2011). 401
Figure 251. Figurant déjà parmi les lieux célèbres de Kyoto durant l'époque d'Edo, le site de Maruyama est officiellement désigné comme « parc public » en 1886, sans que cela implique un véritable réaménagement du site (il sera réaménagé bien plus tard, en 1913 [Taishō 2], par le célèbre jardinier Ogawa Jihee). Carte postale colorisée, fin du XIX^{e} siècle, Collection UWB. 402
Figure 252. Parc Maruyama : accès ouest. Le caractère ouvert du parc différencie cet espace des typologies kyotoïtes traditionnelles. Photo datant probablement du début du XX^{e} siècle. Source image : 京都府誌, 京都府, Kyōtofu-shi. Ed. Kyōtofu,1915. 404
Figure 253. Parc Maruyama : accès ouest. Le caractère ouvert du parc a été maintenu jusqu'à l'époque actuelle. Photo UWB 2011. 404
Figure 254. Parc Maruyama, Kyoto. Années 1910. On notera le caractère ouvert du parc. Source image :京都府誌. 京都府, Kyōto fushi, Ed. Kyōto-fu, 1915. 405
Figure 255. Estampe représentant un bâtiment en brique rouge. « Le nouveau bâtiment de la Monnaie nationale à Tokiwabashi ». Hiroshige Utagawa, 1877 (extrait des Lieux célèbres de Tokyo,「東京名所 常盤橋内 紙幣局 新建之図」. Tōkyō meisho tokiwabashi nai shiheikyoku shintatsu no zu.) 409
Figure 256. La villa du Murin-an 無鄰菴 à Kyoto, réalisée entre 1894 et 1896. Le style de la façade est sobre et les matériaux très simples (bois, brique, enduit). L'architecte est Niinomi Takamasa 新家孝正 (1857-1922), un architecte relativement peu connu de l'ère Meiji. Photo UWB. 2011. 410
Figure 257. Murin-an, la salle de réception au premier étage de la villa. Richement décorée, elle est équipée d'un chauffage au charbon et d'une lampe électrique, emblèmes technologiques cette ère de modernisation. On remarquera les décorations murales de style japonais. Photo UWB 2011. 411
Figure 258. Murin-an, Kyoto. Jardin et maison de thé. Photo UWB 2011. 411
Figure 259. Murin-an, Kyoto. Le mur d'enceinte de la propriété. On ne soupçonnerait pas une architecture occidentale à l'arrière de ce mur. Photo UWB 2011. 412
Figure 260. L'ancienne usine de tabac Murai à Kyoto. Photo UWB 2011. 413
Figure 261. Cigarettes « Hero », l'une des marques de l'entreprise Murai. Murai détint jusqu'en 1904 le monopole de la production non-étatique de cigarettes. Source image : lien internet, consulté le 01/05/18 413
Figure 262. Majestueuse, la villa de l'industriel du tabac Murai Kichibei fait face au Parc Maruyama, Kyoto. On notera l'ouverture de la villa sur le parc, qui semble presque en être le jardin. Années 1910. Source image :京都府誌. 京都府, Kyōto fushi, Ed. Kyōto-fu, 1915. 414
Figure 263. Portail d'entrée du Chōrakukan, la résidence privée de Murai Kichibei. Maruyama, Kyoto. Photo UWB 2011. 415
Figure 264. Portail d'entrée du Chōrakukan, la résidence privée de Murai Kichibei. Maruyama, Kyoto : état d'origine. Photo anonyme : années 1910. Source image : http://www.chourakukan.co.jp/about/history.php, consulté le 02/05/18. 415
Figure 265. Portail d'entrée à Harvard Yard, Université Harvard, Cambridge, Massachusetts, Etats-Unis. On remarquera les vases surmontant les piliers, et l'arcade de connexion en ferronnerie. Source image: shutterstock. 416
Figure 266. Chōrakukan, Maruyama, Kyoto. Résidence de Murai Kichibei. Vue depuis l'intérieur. Photo UWB 2011. La résidence donne immédiatement sur le parc Maruyama. 417
Figure 267. A gauche, un luminaire couronnant l'une de colonnes latérales du portail d'entrée du Chōrakukan (photo UWB 2011). Au milieu, un luminaire extrait d'un catalogue Macfarlane Saracen des années 1870 (MITCHELL, David S., op.cit.). On observe à nouveau la similarité des formes. A droite, le détail d'une photo ancienne du Chōrakukan,

permettant de voir que l'élément décoratif métallique au-dessus du globe lumineux supérieur a aujourd'hui disparu. *417*
Figure 268. Cultures Iwajuku et Jōmon : morphologies de délimitation curviformes des regroupements d'habitats, principe de matriochka. *422*
Figure 269. Epoque Yayoi. Coexistence de morphologies de délimitation : formes curviformes pour les peuplements et agriculture orthogonale. *424*
Figure 270. Epoque des grands tertres : géométries de délimitation complexes dans le domaine funéraire. *425*
Figure 271. Encyclopédie de l'époque d'Edo, entrée kaki. « Clôture » karagaki 唐垣 (litt. « clôture chinoise » : mur de pisé, ici avec un soubassement en pierre). Source image : encyclopédie de l'époque d'Edo, non datée. Coll. UWB. *453*
Figure 272. Bornes routières. *455*

1. Introduction

> « Depuis 'la nature enclose' avestique (*pairie daeza*, ce que les Grecs entendirent *paradeisos* : parc, lieu planté d'arbres où l'on entretient des animaux), il est avéré que l'on peut faire tenir dans les limites physiques d'un jardin bien plus que la topographie. La clôture est là pour dire que cet espace-là ne se réduit pas aux mêmes termes que l'étendue où il s'insère matériellement. »
> Augustin Berque[1]

Durant de longues promenades dans les banlieues d'Osaka, les jardins de Kyoto et d'ailleurs, dans les campagnes japonaises sans nom... se cristallisa, progressivement, l'idée de ce travail.

Nous y avions été frappée par une sensation de singularité - au niveau des limites, des articulations, des transitions entre les espaces. Ce qui n'était à l'origine qu'une intuition devint rapidement une interrogation, qu'il s'agissait d'articuler plus clairement afin d'en faire un véritable travail de recherche.

Dans les jardins de Kyoto, mais aussi dans des banlieues anonymes, cette singularité prenait souvent des formes esthétiques particulièrement élaborées : clôtures de bambou aux tressages sophistiqués, palissades de bois aux lucarnes découpées telle de la dentelle, murets de pisé aux trames de tuiles empilées, haies taillées sculpturales…

Notre intérêt fut singulièrement attiré par cette diversité de limites rencontrées. La qualité esthétique et le soin d'exécution apportés à leur réalisation nous semblèrent remarquables, l'ingéniosité et la variété des solutions trouvées pour leur donner forme apparaissait infinie. Ce constat, simple en apparence, semblait indiquer qu'il s'agissait ici d'un élément d'une certaine importance. Un second constat fut que c'est surtout dans les jardins de ville que la variété des limites était grande.

[1] BERQUE, Augustin. *L'appareillage de l'ici vers l'ailleurs dans les jardins japonais. In :* Extrême-Orient, Extrême-Occident, 2000, n°22. L'art des jardins dans les pays sinisés. Chine, Japon, Corée, Vietnam. pp. 115-123, p.115.

1.1 Le projet de recherche initial

Une étude comparative des délimitations de jardin dans la ville de Kyoto, aux époques d'Edo et de Meiji.

Nos premières recherches documentaires montrèrent qu'une grande partie des types de clôtures que l'on peut voir encore aujourd'hui dans les jardins de ville font leur apparition à l'époque d'Edo (1603-1868), c'est-à-dire relativement tard dans l'histoire des jardins japonais. C'est également à cette époque que se développe une véritable « mode » de la clôture, un engouement sans précédent touchant aussi bien la classe aristocratique, que la classe des marchands et les couches populaires. Durant cette période, les nouveaux types de limites de jardin foisonnent et sont diffusés à grande échelle, notamment par le biais de manuels de jardin et de guides de voyage illustrés.

Un travail focalisé sur cette période de l'histoire aurait déjà présenté un intérêt certain. Mais en parallèle, un deuxième type d'interrogation s'imposa progressivement au fil de nos recherches préliminaires, nous poussant à élargir le champ de recherche. En effet, l'époque d'Edo, abruptement terminée à l'occasion de l'arrivée des Américains en 1853 et la subséquente Restauration de Meiji (1868), est immédiatement suivie d'une période historique qui, en termes d'architecture et de jardins, semble être aux antipodes de tout ce qui a précédé.

Avec l'ouverture forcée du pays et la fin du shogunat en 1868, commence une nouvelle ère, l'ère Meiji (1868-1912), dont le mot d'ordre, *bunmei kaika* 文明開化 [2], exprime la politique volontariste du gouvernement de moderniser et d'occidentaliser le pays. Une vague de réformes va engager une période de profondes mutations, au sein desquelles l'architecture jouera un rôle de tout premier plan (l'art des jardins y jouera un rôle d'importance moindre).

Il faut voir dans l'effort d'occidentaliser l'architecture un véritable projet politique, dont la fonction première sera de montrer au reste du monde - et avant tout aux puissances occidentales - le nouveau visage d'un Japon qui se veut moderne. Cette architecture d'un nouveau type, calquée sur des modèles européens et américains, sera l'expression construite d'une identité nouvelle qu'il s'agit d'affirmer avec emphase.

Ainsi, dans les années naissantes de Meiji, un vaste programme de construction sera mis en place, qui concernera en première ligne les édifices publics (bâtiments gouvernementaux, bureaux de poste, gares, musées, écoles, universités...), industriels et commerciaux. Certaines résidences privées seront également calquées sur des modèles occidentaux, même si cette tendance reste minoritaire.

Certains palais et résidences, mais aussi nombre d'écoles, d'universités, de bâtiments administratifs ou encore de musées seront entourés de jardins, jardins à leur tour entourés de limites. Durant les premières décennies de l'ère Meiji, ces jardins et les espaces attenants aux bâtiments sont généralement dessinés par les architectes eux-mêmes, et leurs formes restent bien souvent peu élaborées. Leurs limites, par contre, sont tout à fait intéressantes puisqu'elles introduisent des morphologies et des matériaux jusque-là inconnus au Japon : grilles de fonte, de fer

[2] *Bunmei kaika* 文明開化 : « Epanouissement de la civilisation ». Cette formule est due à Fukuzawa Yukichi 福澤 諭吉 (1834-1901), l'un des principaux acteurs de la politique d'occidentalisation du gouvernement Meiji.

forgé, piliers de pierre, de brique… Ces morphologies se démarquent dans le paysage de la ville, introduisant de nouvelles formes de subdivision et de transition.

Il est à noter qu'en termes d'art du jardin à proprement parler, l'introduction des grandes typologies occidentales est bien plus tardive au Japon : en effet, le premier parc public à l'occidentale, le parc Hibiya, est créé à Tokyo aussi tard que 1903. Ainsi, l'évolution de l'art des jardins n'est pas, dans un premier temps, directement déterminante pour le sujet qui nous occupe : en effet, les développements qui se firent dans la foulée du programme national de construction architecturale furent un moteur bien plus important pour l'évolution des formes des limites, nous le verrons dans le chapitre qui y est consacré. Partant, ce n'est pas nécessairement là où l'on s'y attendrait le plus -dans les nouveaux parcs publics de style occidental - qu'il faut chercher les nouvelles morphologies de délimitations de jardin. Les premières limites de jardin « à l'occidentale » furent créées avant tout par des architectes, et elles précédèrent largement celles créées par les architectes paysagistes.

Le bouleversement architectural qui s'opère durant l'ère Meiji offre un champ d'analyse complexe et riche qui donne amplement matière à recherche. Les limites de jardin, éléments jusqu'à présent peu remarqués dans le domaine de la recherche architecturale et paysagère, n'échappèrent pas aux profondes mutations qui caractérisent l'époque. L'introduction de typologies exogènes, imposée par une politique active de réforme des formes architecturales, opéra en l'espace de quelques années non seulement une transformation formidable des formes construites, c'est un fait que l'on peut constater et saisir d'emblée. Mais il va sans dire que ces influences ne se bornèrent pas à la *forme* des choses, à leur enveloppe physique et visible, elles induisirent également des nouvelles pratiques sociales, des nouveaux rituels de passage…

Le présent travail se plaçant dans le cadre de la *mésologie*[3], l'étude des milieux telle qu'elle a été définie par Augustin Berque, notre prémisse dans l'approche du sujet est que toute manifestation physique émanant au sein d'une société donnée est enchâssée dans un système éco-techno-symbolique qui lui est propre. Cela signifie que « l'étude de l'écoumène (donc celle du paysage), tout en se fondant sur la connaissance objective de cette base qu'est l'étendue terrestre, exige l'interprétation herméneutique du sens que lui donne l'histoire humaine. ».[4]

Ce sens que donne une société à son milieu, à ses formes construites, nous nous attellerons à le dégager dans le cas précis qui nous intéresse. Ainsi chercherons-nous à comprendre comment la limite physique mais aussi l'*idée* de limite, pour les humains qui l'ont façonnée, prend sens.

Pour en revenir aux époques historiques qui nous intéressent, l'époque d'Edo et l'époque de Meiji, on saisira d'emblée combien un examen mené sous forme d'étude comparative et dans la perspective conceptuelle susdite peut mettre au jour des éléments particulièrement révélateurs.

Le cadre géographique choisi est celui de la ville de Kyoto, en premier lieu parce que nous nous focalisons sur les jardins de *ville*, ensuite parce que Kyoto, en raison de son histoire de ville impériale et de centre historique de la vie religieuse, est à la fois le berceau et un lieu de développement tout à fait privilégié de l'art des jardins au Japon. Au centre de cette étude se situent

[3] *Mésologie* : l'*étude des milieux humains* - i.e. la relation éco-techno-symbolique des sociétés humaines à leur environnement -, dont l'ensemble forme l'*écoumène*. V. BERQUE, Augustin, *Ecoumène : Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, 2009.

[4] V. BERQUE, Augustin, http://crj.ehess.fr/document.php?id=204, consulté le 24/05/2017

les limites des jardins d'agrément (sans que cela exclue rigoureusement l'examen d'autres types de limites quand le sujet l'impose).

L'organisation de cette recherche sous forme d'une analyse comparative mettant en parallèle les limites des époques d'Edo et de Meiji, avait pour objectif premier de mettre en évidence les spécificités propres à chaque période. Le revirement architectural abrupt déclenché par les gouvernants de Meiji - impliquant l'importation de typologies architecturales et paysagères issues de foyers culturels sans rapport particulier avec le contexte japonais -, de par son ampleur et la radicalité de sa mise en place, s'offrait, en termes de recherche, comme une sorte d'image-miroir en négatif, un outil particulièrement à même de révéler, par contraste et par comparaison, les évolutions significatives au niveau des limites.

1.2 Elargissement du cadre temporel

Ce plan de travail initial, d'apparence très clair, nous semblait pouvoir être un outil tout à fait à même de répondre à nos questions. Mais le travail de recherche révéla des complexités inattendues en ce qui concerne l'époque d'Edo. En effet, en sondant brièvement l'histoire des délimitations de jardin depuis la fondation de la ville en 794, il s'avéra que l'origine des morphologies de l'époque d'Edo était bien plus complexe qu'il n'y paraissait, et qu'on ne pouvait rendre justice à cette complexité sans approfondir l'histoire de leur genèse. Les formes de l'époque d'Edo se révélèrent être une sorte de synthèse des époques précédentes, et une étude qui aurait traité l'histoire avant 1603 de façon trop succincte aurait comporté le risque de passer à côté d'éléments essentiels pour la compréhension du sujet.

Ainsi, il devint clair que le cadre temporel initialement envisagé ne permettait pas de gagner une compréhension fine du sujet. Etudier les clôtures de l'époque d'Edo sans en retracer l'historique semblait une impasse méthodologique.

Nous avons donc choisi d'élargir le cadre temporel pour pouvoir répondre à ce problème. Afin de pouvoir expliciter l'émergence des différentes morphologies rencontrées, nous avons pris le parti de faire démarrer notre étude en 794, date de fondation de la ville de Heian-kyō 平安京 (l'ancien nom de Kyoto). Initialement envisagé comme une analyse comparative, le travail a conséquemment pris la forme d'une histoire des délimitations de jardin dans la ville de Kyoto depuis ses origines, s'apparentant à une monographie historique. Ceci étant dit, les deux périodes clefs initialement envisagées sont et restent la partie centrale du travail, ce qui justifie le traitement plus détaillé des chapitres portant sur les époques d'Edo et de Meiji.

1.3 Elargissement thématique

Mise en contexte historique.
Archétypes : Clôtures mythologiques, clôtures préhistoriques.

L'histoire d'une ville s'inscrit dans une histoire et un imaginaire des formes qui se sont forgés au long de plusieurs millénaires. Les formes ne sont pas le fruit du hasard, elles puisent au plus profond de la culture d'un pays. Aussi, une interrogation d'ordre assez général sous-tendait

notre travail dès le départ : celle des origines archétypales des formes spatiales, et des imaginaires liés à ces formes. La recherche d'archétypes spatiaux nous semblait essentielle pour tenter de cerner quelque chose comme un point de départ, une possible origine des limites, une sorte de limite ultime. Pour paraphraser le philosophe Konrad Paul Liessman, sans début, ou sans la fiction d'un début, nous ne pouvons nous comprendre nous-mêmes. Aussi, en guise de préambule, nous ferons une brève incursion dans la mythologie mais aussi dans la préhistoire, ceci en vue de chercher à mettre en lumière des schèmes archétypaux de mise en forme de l'espace propres à l'archipel nippon. L'arc temporel peut sembler large, mais le principe des « matrices-empreintes » paysagères théorisé par Berque[5] arc-boute ce choix, choix qui, nous le verrons, permet des grilles de lecture tout à fait intéressantes d'éléments apparus bien plus tard dans l'histoire. Les formes changent, mais certaines traces, certains symboles se perpétuent, c'est en tous cas l'une des conclusions que nous fournira cette analyse succincte de la genèse des formes. Il faut également noter dans ce contexte que nombre d'historiens des jardins, dans leur introduction à l'art des jardins japonais, mentionnent les enclos *himorogi* 神籬 et *iwasaka* 岩坂*,* délimitant des aires purifiées destinées à accueillir les divinités shintoïques, comme origine lointaine de l'art des jardins, voire comme des dispositifs de « proto-jardins » (Hayakawa, Inaji, Itō, Keane, Nitschke, Schaarschmidt-Richter, Shinji …). Ces enclos magico-religieux remontent aux temps préhistoriques, ce qui étaye l'intérêt de l'étude de cette filiation. Notre choix d'explorer ces sujets n'est pas anodin : nous n'avons pas trouvé d'étude en langues occidnetales s'intéressant spécifiquement à la thématique des limites spatiales dans la mythologie[6], et pourtant les ouvrages traitant de mythologie japonaise sont pléthore. Partant, nous souhaitions contribuer à combler cette lacune. En ce qui concerne la préhistoire, autant les morphologies spatiales sont relativement bien documentées dès la période Jōmon (~ -15 000 - ~ -300), autant, pour ce qui concerne la période paléolithique, le sujet de la délimitation spatiale ne semble pour ainsi dire pas avoir été traité, faute de vestiges matériels conservés. Mais l'ethnopréhistoire est une méthode pouvant nous donner des indices intéressants quant à des possibles configurations spatiales, et nous nous sommes donc adonnée à l'exercice afin de tenter de contribuer à une meilleure compréhension de cette période peu connue.

Aux chapitres 3.1 et 3.2, nous allons donc étudier :

- Les limites dans les grands mythes fondateurs du Japon
- Les limites dans la préhistoire

En croisant les sources portant sur ces deux thématiques, notre objectif est de mettre au jour des formes de dispositifs spatiaux primordiaux, des formes d'« archétypes » de délimitations.

La caractérisation de ces formes primordiales vise à établir un catalogue des morphologies propres à l'archipel, catalogue permettant non seulement d'identifier d'éventuelles résonances avec des formes de dispositifs spatiaux plus tardifs, mais aussi avec des dispositifs spatiaux existant dans d'autres aires culturelles. De la sorte, on pourra également examiner et questionner la notion de « spécificité japonaise ».

---

[5] V. BERQUE Augustin. *Paysage-empreinte, paysage-matrice : éléments de problématique pour une géographie culturelle. In: Espace géographique,* tome 13, n°1, 1984. pp. 33-34.

[6] En japonais l'ouvrage *Kyōkai no hassei* (« La naissance des limites ») d'AKASAKA Norio traite d'une manière plus générale des limites dans le folklore japonais. AKASAKA Norio 赤坂憲雄, 境界の発生東京 *Kyōkai no hassei,* 講談社 Tōkyō, Kōdansha, 2002.

L'objectif général est d'établir une *généalogie des formes* remontant aux temps les plus reculés, et d'identifier des schèmes prégnants dans l'imaginaire des populations, ces schèmes qui façonnent le rapport au territoire au long des siècles. Comme l'écrivent Nishida Masatsugu et Philippe Bonnin, « exhumer les réalités passées, […] dégager patiemment les structures sous-jacentes au socle ancien sur lequel s'appuient [les] sociétés » permet d' « éclairer la construction, lente et profonde, des valeurs mises en jeu par la *spatialité* […]»[7].

L'analyse plurimillénaire n'est pas uniquement utile *per se*, elle est aussi éclairante dans la mesure où elle nous permet d'examiner les différentes phases d'influences culturelles provenant du continent asiatique, et plus tard, des continents européen et nord-américain. Ainsi, on peut observer que loin de fonctionner en vase clos, le Japon montre des phases d'ouverture, d'absorption, puis de repli et de transformation de modèles étrangers empruntés. Ces phénomènes ont été relevés dans le domaine de l'art, de l'architecture, de l'art des jardins…, et nous verrons que cette logique est détectable et lisible jusqu'à l'échelle élémentaire des « micro-composantes » que constituent les dispositifs de délimitation.

1.4 Phénomènes transculturels

La question des phénomènes transculturels émerge de manière récurrente dans le présent travail de recherche. L'époque de Meiji, caractérisée par l'introduction massive de formes « occidentales » vient immédiatement à l'esprit dans ce contexte, mais il ne faut pas oublier qu'au Japon, ces phénomènes transculturels existent depuis l'aube de l'histoire - on pensera notamment aux grandes vagues d'influence chinoise (VI^{e} et VII^{e} siècles, XII^{e} - XIV^{e} siècles) ou encore coréenne (préhistoire, protohistoire, VI^{e} et VII^{e} siècles…).

Comment aborder ces questions ? Si l'on prend l'exemple de l'époque Meiji, on rencontre souvent les qualificatifs d' « occidental » ou « à l'occidentale » pour caractériser ses jardins ou son architecture. Le qualificatif « occidental » laisse sous-entendre une opposition à une qualité « japonaise » qui en serait le pendant. Cependant l'analyse des formes et des processus d'échanges culturels montre généralement des interactions bien trop complexes pour que l'on puisse établir des catégories aussi nettes, et ces termes, souvent, ne sont pas véritablement opérants. Dans nombre de cas, les formes analysées ne sont ni totalement japonaises, ni totalement exogènes, mais constituent des synthèses complexes d'éléments, sont le résultat syncrétique d'interprétations et de réinterprétations, d'interpénétrations de sens et de morphologies, formes hydrides auxquelles on ne pourrait accoler ni l'un ni l'autre qualificatif. Ce sont des formes de l'entre-deux, des tierces formes qui constituent un langage formel et symbolique à part entière, et que l'on doit envisager en tant que telles. Mais pour pouvoir en décortiquer les composantes, les influences et les filiations, un premier tamis d'analyse de type binaire peut servir à discerner des grands traits.

Ainsi, ces termes sont certainement utiles en tant que pôles de réflexion initiaux, mais doivent sans arrêt être remis en question pour ne pas biaiser une lecture des phénomènes par des outils d'interprétation trop simples. Nous simplifierons parfois dans un premier temps, mais

[7] BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, JACQUET, Benoit (sous la direction de), *Dispositifs et notions de la spatialité japonaise*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2014. p. 5.

uniquement pour mieux pouvoir détailler et relativiser ce premier outil d'analyse, dont on ne pourrait d'ailleurs complètement se passer. Les formes transculturelles sont des formes dynamiques de l'entre-deux, le résultat de l'enchevêtrement complexe d'influences multiples.

Ces analyses nous inciteront aussi à nous poser des questions sur les notions d'« occidental » ou d' « oriental », d'« indigène » ou d' « importé », d'« authentique » ou non… Nous le verrons, ces notions sont en interaction dynamique permanente, et tout au long de l'histoire, les forces en jeu se redéfinissent, se repositionnent, sont remises en question pour former des langages tour à tour réinventés.

1.5 Intérêt du sujet

Pourquoi s'intéresser aux délimitations spatiales ?

Les limites, en tant qu'émanations spatiales d'une société donnée, présentent un intérêt tout à fait particulier. En effet, elles renvoient à des formes primaires de mise en forme de l'espace, de l'appropriation du territoire, de l'articulation de l'ici et de l'ailleurs… Elles sont, comme l'ont montré Philippe Bonnin et Piero Zanini dans leur article *L comme limite*[8], la condition *sine qua non* pour rendre l'espace habitable, elles articulent les relations entre les humains, organisent la vie en société, instaurent des oppositions et des relations, articulent des entités contiguës, définissent des espaces aux qualités différentes… Elles sont l'expression d'un exercice du pouvoir et des jeux de force entre les groupes humains, l'expression de liens ou de relations particulières là où elles s'ouvrent et s'interrompent, elles délimitent les zones de l'exercice de la loi, de la fiscalité, signalent le sacré, le profane… Elles peuvent tour à tour être éléments de connexion, de fermeture, d'inclusion, d'exclusion. Ces lignes déployées dans la troisième dimension, tantôt en filigrane, tantôt dures et opaques, sont comme les parois d'un tissu ligneux qui – tout autant que leur fonction de séparation-, ont une fonction de *connexion* et de maintien des cellules spatiales englobées. Cela peut de prime abord sembler paradoxal, mais ce sont des parois connectrices autant que divisantes. Ce sont les parois qui permettent aux espaces de surgir, d'exister. Elles les tiennent littéralement en place.

Elles peuvent revêtir les formes les plus variées - opaques, transparentes, hautes ou basses, simples ou doubles, percées d'une ou de multiples ouvertures… Tantôt à peine perceptibles, tantôt massives, d'une matérialité dure ou souple, éphémères ou durables - autant de signes qui articulent leur langage spatial, grammaire visuelle qui est comprise par ceux qui y habitent et qui l'ont façonnée au fil des siècles.

Il faut noter aussi que les espaces délimités ne sont jamais totalement isolés[9], ils

---

[8] BONNIN, Philippe et ZANINI, Piero, *L comme Limite*, in de Biase, A., Bonnin, Ph. (dir.), « Abécédaire de l'anthropologie de l'Architecture et de la ville », numéro thématique des *Cahiers de la recherche urbaine architecturale et paysagère*, n°20-21, 2007.
Voir aussi BONNIN, Philippe : « Dispositifs et rituels du seuil : une topologie sociale. Détour japonais ». Revue : *Communications n°70*, mai 2000, pp. 65-92.

[9] Ce serait un non-sens dans une société humaine qui justement organise la coexistence –même quand elle est de nature hostile- de différents groupes et sous-groupes sociaux.

communiquent toujours d'une manière ou d'une autre, sont plus ou moins poreux.

Aux endroits des percements, des passages, la fonction connectrice est amplifiée par la notion de seuil, de transition d'un espace à l'autre, d'une qualité spatiale à une autre, ce qui renforce les qualités respectives des espaces par effet de contraste. Les seuils sont des lieux d'une intensité particulière, qui mettent en tension les cellules contiguës et provoquent des flux. On peut les envisager comme dans la mécanique des fluides, où l'intensité des passages est conditionnée par le nombre et la taille des percements d'une membrane. Moins les ouvertures sont nombreuses, plus intenses seront les échanges à chacune d'elles. Inversement, plus une paroi est « poreuse », plus les échanges seront dilués, dispersés….

Van Gennep, dans son illustre ouvrage *Les rites de passage* (1909)[10], a montré avec prégnance combien les rites de passage entre différents types et qualités d'espaces sont constitutifs du vivre ensemble, consubstantiels des « cycles cérémoniels d'une vie » dans toute société humaine.

Dispositifs de représentation par excellence, les limites peuvent nous renseigner de manière significative sur l'imaginaire d'une société, ses codes sociaux et leur évolution. La symbolique et les rites qui y sont rattachés sont nombreux, en Orient comme en Occident. Nous verrons aussi qu'elles sont très probablement les premières formes de mise en forme de l'espace pratiquées par les humains, antécédant l'architecture de « la hutte primitive ». Vues dans cette perspective, elles revêtent une importance de premier ordre dans l'histoire de l'humanité, puisqu'elles représenteraient l'une des premières formes de dispositifs spatiaux créés par les humains. Aussi, on peut faire remonter cette généalogie aux singes hominidés, chez qui les primatologues ont documenté des pratiques de construction de dispositifs de ce type.

Ainsi, nous allons les envisager comme des *marqueurs* particuliers, des sismographes – si modestes puissent-ils sembler à première vue-, aptes à révéler toute une série de processus et de phénomènes spatio-historico-culturels. Au travers de cet angle de vision très étroit, comme par une lorgnette, nous allons observer et analyser les évolutions, afin de déceler, de déplier des processus qui y sont inscrits, processus qui reflètent non seulement l'histoire, mais aussi un certain rapport de la société à son environnement.

1.6 Du *topos* à l'abstraction

Il faut noter aussi que les limites aident à la compréhension de l'espace, permettent de définir des entités préhensibles et par conséquent com-préhensibles.

Les philosophes nous enseignent que la division, la séparation des choses permet de commencer à dis-tinguer (du latin classique *distinguere* « séparer, diviser, différencier »), à discerner le monde. Le développement du sens critique n'est possible que par l'expérience de la différence, et de la différenciation[11]. Le verbe grec *krínein* dont émane le mot « critique » signifie

[10] Même si cet ouvrage est daté en ce qui concerne certains aspects, il garde toute sa pertinence en ce qui concerne les rites liés au seuils.

[11] A ce sujet, v. LIESSMANN, Konrad Paul Liessmann, *Lob der Grenze: Kritik der politischen Unterscheidungskraft*, s.l., Paul Zsolnay Verlag, 2012, 208 p.

« séparer, différencier », ce qui passe nécessairement, selon Liessman, par le marquage de limites. Les dispositifs spatiaux subdivisant l'espace en portion congrues, appréhensibles, aident à comprendre, à distinguer et *in fine,* à réfléchir. On sépare intellectuellement les choses afin de mieux les appréhender, en visualisant des catégories matérialisées dans l'espace.

On peut imaginer que dans l'histoire intellectuelle de l'humanité, l'acte de l'abstraction a suivi la réalité, la matérialité du terrain, en d'autres mots le *topos*. Ainsi, les limites bien matérielles qui structurent l'espace sont plus que des simples marqueurs de propriété, elles permettent également à ceux qui en font l'expérience une catégorisation intellectuelle d'entités aux qualités différentes. Autrement dit, l'expérience intellectuelle de l'espace fonderait la capacité d'abstraction et de réflexion sur le monde.

C'est l'expérience du *topos* qui rend seulement possible l'abstraction. Vues sous cet angle, les limites revêtent un rôle tout à fait particulier dans l'histoire du rapport au/aux monde(s).

Dans notre travail de recherche, nous avons d'ailleurs nous-même parcouru un chemin similaire. Partant de l'observation de terrain, nous avons progressivement développé une pensée théorique.

1.7 Méthodologie

Spécificités du domaine de recherche, problèmes méthodologiques

La recherche dans le domaine de l'art des jardins se situe quelque peu en dehors des champs de recherche classiques. En effet, bien souvent, l'objet même de la recherche – le jardin- a depuis longtemps disparu ; parfois, les jardins existent encore, mais sous des formes fortement altérées… Aussi, il n'est pas toujours aisé d'identifier les éléments d'origine et les parties qui ont été modifiées, des documents retraçant ces évolutions n'existant pas toujours. Dans le cas des jardins de Kyoto, le problème est récurrent : en effet, souvent les jardins ont été remaniés au fil des siècles, les cheminements ont été adaptés afin d'accueillir les visiteurs... Reconstituer le plan d'origine d'un jardin peut ainsi s'avérer être une entreprise d'une extrême complexité.

De plus, au Japon, la recherche en général comporte une difficulté complémentaire- le pays étant régulièrement la proie de tremblements de terre et d'incendies ravageurs, cela signifie qu'au fil des siècles, nombre d'archives ont été définitivement perdues à l'occasion de tels désastres, et que par conséquent, bien souvent, il peut être extrêmement difficile de trouver des documents historiques relatifs à certains sites.

Dans ce contexte, le chercheur se doit de faire appel à un spectre de sources aussi large que possible, lui permettant de recouper le plus grand nombre d'informations afin de pouvoir se faire une image aussi précise que possible de l'objet étudié.

En ce qui concerne notre corpus, nous faisons bien évidemment appel à la large panoplie de sources secondaires disponibles en langues occidentales et en japonais, mais il était primordial pour nous de pouvoir travailler sur un aussi grand nombre de sources primaires que possible. Ainsi, nous nous référons à des ouvrages japonais bien connus traitant de l'art jardins (allant du XI^{e} au XX^{e} siècle), mais en plus de ces ouvrages déjà amplement publiés et commentés, nous avons eu la

chance de pouvoir acquérir, auprès d'antiquaires, un certain nombre d'ouvrages anciens, directement ou indirectement liés à l'art des jardins. Ces ouvrages se révélèrent être des sources d'information très riches, et souvent tout à fait originales. Nous n'avions, par exemple, pas anticipé l'importance de la place des clôtures en bambou et en bois dans les très populaires représentations d'acteurs de théâtre kabuki, et dans les romans de samouraïs de l'époque d'Edo. L'acquisition de ces ouvrages anciens, couvrant un spectre bien plus large que celui de l'art des jardins, donne un éclairage assez inédit du sujet.

Nous faisons également référence à des archives consultées au Japon (Archives municipales de Kyoto, archives du Zoo de Kyoto), ainsi qu'à des archives consultées en ligne (Archives de la Bibliothèque Nationale de la Diète, Tokyo ; Bibliothèque Hōsa, Nagoya ; BNF, Paris ; Staatsbibliothek, Berlin etc.). Cet appel à différents types de sources nous a permis de présenter un certain nombre d'illustrations inédites, ou qui n'ont jamais été mises en relation avec l'art des jardins.

Il est à noter que la lecture de certains ouvrages anciens constitua une difficulté complémentaire pour l'accomplissement du présent travail, mais nous avons, afin de pallier ce manque, suivi des cours de japonais ancien à l'Institut de Japonologie de l'Université de Vienne. Quand la difficulté outrepassait nos compétences linguistiques, nous avons demandé conseil à des spécialistes.

Un dernier point qui reste à souligner est notre attachement au travail de terrain. Nos études théoriques ont toujours, quand cela était possible, fait l'objet d'un aller-retour avec la réalité des jardins, du moins dans le cas des jardins existant encore aujourd'hui. Nous avons arpenté pour comprendre, et cherché à comprendre pour pouvoir mieux arpenter. Le travail de terrain implique l'expérience sensorielle des lieux, des matières, des formes, des échelles, des temporalités (parmi lesquelles les saisons), mais aussi des travaux de relevés au moyen de l'outil photographique et du dessin. Cette expérience physique des lieux est ensuite croisée avec l'étude de documents récents et anciens.

Notre méthodologie de travail consiste donc à travailler avec des données provenant de sources très variées :

- Recherches, observations directes et relevés sur le terrain actuel
- Sources primaires :
    - Manuscrits anciens : manuels de jardins, textes descriptifs
    - Plans et représentations graphiques anciens
    - Photographies anciennes
    - Cadastres, plans de ville
    - Littérature
    - Art
    - Guides touristiques anciens
    - Cartes postales anciennes

- Sources secondaires :
    - Littérature spécialisée
    - Plans et représentations graphiques
    - Cadastres, plans de ville
    - Manuels d'histoire, d'histoire de l'art, d'architecture…
    - Photographies
    - Documentation variée
    - Cartes postales

En inscrivant notre travail dans une démarche analytique et herméneutique, nous croisons ces différents types d'informations afin de sonder des domaines qui s'avèrent parfois peu documentés dans la littérature secondaire relative aux jardins japonais.

Ainsi, c'est par cette méthode hybride que nous avons abordé le sujet. Les résultats inattendus semblent nous conforter dans l'idée que l'entreprise présente un intérêt. En effet, nous n'aurions jamais été amenée à poser certaines questions si nous n'avions fait des détours. Et ces détours, ce sont ces exercices de l'esprit qui font que les choses, les faits, les idées, parfois se remettent en place dans des logiques insoupçonnées, qu'ils se repositionnent dans un champ bien plus large que celui de l'angle de vision, qu'ils commencent à s'ancrer dans l'épaisseur multiforme de l'histoire.

1.8 Spécificités de la littérature secondaire du champ étudié

Ensuite, il faut également relever plusieurs difficultés théoriques relatives à la littérature secondaire du champ considéré.

L'historiographie portant sur l'histoire des jardins japonais (surtout en langues occidentales, mais pour partie aussi en langue japonaise), cela a déjà été relevé par plusieurs auteurs, comporte certains biais méthodologiques voire idéologiques qui demandent au chercheur la plus grande précaution dans l'utilisation de ces sources. Une tendance à l'essentialisation, qui a vu le jour à l'époque Meiji (1868-1912) pour se développer tout au long du XX^{e} siècle, a notamment été relevée par Christian Tagsold dans son ouvrage *Spaces in translation* (2017). Le nationalisme marqué des gouvernants Meiji n'est pas étranger à ce phénomène, car l'art des jardins est à cette époque, comme l'a montré Tagsold, un puissant outil diplomatique.

Cette tendance s'est notamment traduite par une insistance par de nombreux auteurs sur le caractère « unique » du jardin japonais, et d'une certaine « immuabilité » au travers des époques, faisant émaner l'idée d'un Japon éternel, qui serait fidèle à des racines millénaires. D'ailleurs il est frappant que nombre d'ouvrages sont simplement intitulés « *Le* jardin japonais » (Nitschke, Schaarschmidt-Richter, Walker...), l'utilisation du singulier faisant émerger l'impression d'un art des jardins qui serait une sorte de bloc homogène, intemporel, que l'on peut définir d'une seule traite. Or, s'il est bien une histoire des jardins complexe et mouvementée, -même si certaines constantes peuvent être décelées-, c'est l'art des jardins japonais. Sur plus de quinze siècles d'existence, il a subi de nombreuses évolutions et développements.

En outre, certains « styles » de l'art des jardins, ont été élevés, dans le courant du XX^{e} siècle, au rang d'« icônes », ce qui a tendu à déformer la compréhension de l'histoire dans son ensemble, et à créer certains déséquilibres dans son écriture. On pensera notamment aux jardins secs, communément appelés « zen », ou encore aux jardins de thé avec leurs lanternes et leurs « pas japonais », souvent présentés comme des épitomés de *japonitude*. Plusieurs auteurs, notamment Wybe Kuitert, ont montré que l' « invention » du zen comme expression de l'âme et de la culture japonaises dans les années 1920-1930 (entre autres par le philosophe Suzuki Daisetsu), et la reprise de cette idéologie par l'auteure américaine Loraine Kuck (*One hundred gardens of Kyoto,* 1935) pour interpréter le célèbre jardin du Ryōan-ji à Kyoto comme « jardin zen », a eu des répercussions considérables sur l'historiographie des jardins. Avant l'ouvrage de Kuck, la notion de « jardin zen » n'existait pas. Ce qui ne veut pas dire que les jardins en question n'ont pas été créé dans l'esprit du bouddhisme zen, c'est plutôt à un phénomène de surinterprétation par ce prisme qu'on a pu assister dans le sillage de Kuck.

Ces facteurs combinés : la mise en avant d'*un* jardin japonais qui serait préhensible au moyen de quelques concepts-clefs valables au fil des siècles, et la surexposition de certains types de jardins – notamment le jardin dit « zen » et le jardin de thé - au détriment d'autres types, nous obligent à être particulièrement attentifs dans le traitement du sujet. Il faut également relever dans ce contexte que l'époque de Meiji et l'influence occidentale sur les jardins japonais semblent singulièrement négligés (dans les ouvrages d'histoire générale), souvent traités de manière elliptique voire complètement éludés par certains auteurs (signe, sans doute, qu'elle n'est pas considérée comme étant suffisamment « japonaise » pour figurer dans une histoire des jardins japonais).

Ce phénomène est récurrent, en particulier dans les ouvrages en langues occidentales. Par moments, à la lecture de certains ouvrages, l'impression troublante émerge que l'influence occidentale constitue une sorte d'aparté, d'exclave thématique qu'il convient de minimiser, voire d'exciser de l'histoire officielle. Il faut par conséquent tenir compte de ces biais en utilisant les sources.

La pertinence d'un regard croisé Orient-Occident portant sur cette période semble donc être d'une actualité d'autant plus pressante[12], et le présent travail est l'occasion de proposer un éclairage de ce pan d'histoire, en focalisant notre regard sur les délimitations de jardin. Aucune littérature que nous avons consultée en langue japonaise ou occidentale n'aborde ce sujet de manière spécifique et détaillée, ce qui concourt à conforter l'à-propos de notre démarche. Aussi, et d'une manière plus générale, autant le japonisme a fait l'objet d'innombrables publications, autant l'« occidentalisme » qui en est le pendant, surtout dans le domaine de l'art des jardins, est loin d'avoir joui d'un intérêt aussi marqué.

En ce qui concerne la période du Moyen-Âge, les jardins en périphérie de la ville, les jardins des monastères et les jardins de thé des marchands sont couverts par une littérature abondante, mais les jardins des élites militaires (*buke* 武家) du centre-ville de Kyoto, aujourd'hui tous disparus,

[12] La récente thèse de Mizuma Yoko contribue de manière éclairante à pallier ce manque en ce qui concerne l'influence de l'Ecole française de paysage sur l'art des jardins au Japon à l'époque Meiji. V. MIZUMA, Yoko, *Le parc public au Japon : une forme paysagère hybride – Les apports de l'école française de paysage* (direction : F. Pousin, P. Frileux) LAREP, ENSP, 2017.

semblent n'avoir fait l'objet d'aucune étude spécifique, ce qui constitue une lacune dans l'étude des jardins de cette ville.

En ce qui concerne l'époque d'Edo, un autre problème se pose : dans bon nombre d'ouvrages, les jardins des grands seigneurs (*daimyō* 大名) sont présentés comme étant *le* jardin caractéristique de l'époque, or, dans la ville de Kyoto, ce type de jardin était tout à fait minoritaire, et c'est un autre type de jardin, le jardin populaire (relativement peu documenté), qui doit attirer toute notre attention.

Compte tenu de ce contexte historiographique, un premier travail de recherche visant à compléter les champs peu étudiés s'avéra nécessaire avant de pouvoir nous focaliser sur notre sujet d'étude spécifique. Ainsi, notre démarche consiste à chercher à mettre en lumière ce qui jusqu'à présent est resté sous-exposé, peu remarqué… d'ajouter certaines pièces manquantes à un puzzle en partie déjà reconstitué par d'autres.

En ce qui concerne les subdivisions historiques et stylistiques de l'art des jardins japonais, il faut relever que selon les auteurs, et les pays[13], la classification des différents types de jardins japonais varie en partie sensiblement. Notre ligne directrice est de strictement suivre le déroulé chronologique de l'histoire de la ville de Kyoto, et de n'utiliser les subdivisions « généralement admises » de l'historiographie des jardins que lorsqu'elles sont pertinentes (notamment au vu de ce qui vient d'être dit *supra*). Se caler sur un système plutôt que sur un autre introduirait un biais dans notre travail, qui se veut en première ligne monographique. Les équilibrages des différentes sections sont déterminés par l'importance de l'objet d'étude pour chaque période considérée.

1.9 Revue de la littérature existante

Ce travail de recherche se situe à la croisée de plusieurs champs d'étude, que l'on peut résumer comme suit :

- **Histoire des jardins japonais**
- **Clôtures de jardin**
- **Ouvrages théoriques/philosophiques sur les limites**
- Ouvrages théoriques sur la spatialité
- Histoire de la ville de Kyoto
- Histoire et préhistoire du Japon
- Mythologie japonaise

La revue de la littérature ci-après porte sur les trois premiers champs, qui, combinés, constituent le noyau de notre champ d'études.

[13] Dans la littérature occidentale, les jardins sont généralement classifiés selon des systèmes assez différents de ceux de la littérature japonaise, ce qui rend une présentation homogène des styles et des époques rédhibitoire. Cela est d'autant plus vrai que notre travail ne porte pas sur l'historiographie des jardins japonais, historiographie qui est un sujet de recherche à part entière.

Histoire des jardins japonais

Dans le domaine de l'art des jardins japonais, comme on l'a déjà brièvement esquissé plus haut, l'histoire de son écriture est assez particulière, et surtout très jeune comparée à l'historiographie relative aux jardins européens.

Ce n'est qu'à la fin du XIX[e] siècle que l'on commence véritablement à écrire les premières ébauches d'une histoire des jardins japonais. Auparavant, nombre de *manuels* sur l'art des jardins avaient paru[14], mais ceux-ci n'avaient pas pour vocation de documenter l'histoire. Aussi, on peut affirmer que l'ouvrage de l'architecte britannique Josiah Conder[15] *Landscape gardening in Japan* (1893), est le premier ouvrage à esquisser l'historique du développement de l'art des jardins au Japon. Certes, la partie de l'ouvrage consacrée à l'histoire est courte et ne constitue qu'un bref survol, mais le livre a en tout cas pour objectif de documenter de manière systématique les différents styles de jardins japonais, leur succession dans l'histoire, leurs éléments constitutifs. Pour la rédaction de ce livre, Conder a procédé à une compilation et à une synthèse de plusieurs ouvrages japonais historiques et contemporains. Une grande partie de l'ouvrage est dédiée à la description de jardins existant à l'époque. Vu d'aujourd'hui, il est daté et comporte certaines erreurs qui ont depuis été révisées par les historiens, mais sa forme, ses objectifs et sa présentation, incluant des illustrations tirées d'ouvrages anciens et des photographies contemporaines, montrent l'ambition de l'auteur de publier un livre de référence. Ce qu'il fut indubitablement, puisqu'on peut affirmer qu'il fut le premier ouvrage spécifiquement dédié à l'art des jardins japonais publié en Occident. Cet ouvrage connut une diffusion très large et jeta les bases de la connaissance du jardin japonais en Europe et aux États-Unis. Très peu d'informations avaient circulé en Occident avant l'ouverture de Meiji. À partir de 1868, avec la vague de japonisme, mais aussi au travers des Expositions Universelles, les Occidentaux commencèrent à découvrir les jardins japonais, mais leur histoire demeurait encore largement dans l'ombre. L'ouvrage du zoologue et anthropologue américain Edward Morse *Japanese homes and their surroundings* (1886)*,* dédie certes quelques chapitres aux jardins, mais il s'agit uniquement de descriptions de jardins contemporains, et plus particulièrement ceux des demeures des classes moyennes. Morse a le regard descriptif de l'anthropologue, pas celui de l'historien. Dans les années 1876-1877, le Britannique Joseph Dresser entreprend un voyage au Japon et publie en 1882 *Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures,* ouvrage qui comporte quelques descriptions de jardins. Mais plus que des descriptions, ce sont des impressions de voyage. Avec les voyages de plus en plus nombreux d'Occidentaux au Japon, on assiste, dans le sillage de *Landscape gardening in Japan*, à la publication d'une série de livres sur les jardins japonais, parfois descriptifs et documentaires comme celui de Conder, parfois plus poétiques, voire romantiques comme *In a Japanese garden* (1894) de l'Irlandais Lafcadio Hearn (qui prendra plus tard le nom de Koizumi Yakumo), un essai légèrement teinté de nostalgie, rendant les impressions de l'auteur sur son jardin, en tentant d'en saisir l'essence profonde. En 1908 paraît *The flowers and gardens of Japan* des sœurs Florence et Ella Du Cane, livre qui, tout en s'attardant peu sur l'histoire, vante le caractère unique et inimitable du jardin japonais, avançant l'idée qu'aucun étranger ne serait jamais

---

[14] V. À ce sujet, v. FIÉVÉ, Nicolas, *Les jardins paysagers des seigneurs domaniaux de l'époque d'Edo et les manuels relatifs à la composition des jardins,* publié dans Projets de paysage le 15/07/2012 https://www.projetsdepaysage.fr/

[15] Josiah Conder fut engagé par le gouvernement japonais en 1877 pour introduire l'architecture de style occidental au Japon.

véritablement en mesure d'en comprendre l'esprit. L'ouvrage oppose la dichotomie cartésienne occidentale à un lien intime à la nature attribué aux Japonais. Richement illustré avec les aquarelles d'Ella Du Cane, cet ouvrage connut une large diffusion en Occident, contribuant, en insistant sur son insaisissabilité, à une certaine de forme mythification-mystification du jardin japonais. Durant la première moitié du XX^{e} siècle, l'idée que les Japonais ont une affinité innée avec la nature domine le discours en Occident (Tagsold, 2017). Harada Jirō 原田 治郎 (du Musée de la Maison Impériale), en 1928, publie en anglais *The gardens of Japan* (Numéro spécial de la revue *The Studio,* Londres), qui donne un historique plus détaillé que celui de Conder de l'évolution des jardins japonais, et propose des reproductions de planches de l'époque d'Edo, ainsi que de nombreuses photos contemporaines. A nouveau, « la passion des Japonais pour la nature » est fortement mise en avant dans ce livre, par ailleurs très informatif sur bon nombre de thématiques. Une phrase dans la section concernant l'époque de Meiji nous renseigne cependant assez clairement sur l'orientation de l'ouvrage, et de son auteur : « As a reaction against intoxication with things foreign, *cha-no-yu* was revived, which helped to retain refinement and Nippon taste in our garden ».

En 1935, dans un esprit mettant à nouveau fortement en avant l'attachement des Japonais à la nature, paraissent plusieurs livres : *Gardens of Japan : A Pictorial Record of the Famous Palaces, Gardens and Tea-Gardens* de Tatsui Matsunosuke, *Art of the landscape garden in Japan,* par Tamura Tsuyoshi (publié à l'occasion de la visite au Japon du Garden Club of America ; il sera publié en français en 1937), mais aussi le célèbre *One hundred gardens of Kyoto* de Loraine Kuck (qui vécut à Kyoto de 1932 à 1935), qui contribueront à répandre l'idée d'un jardin japonais hermétique et difficilement compréhensible par les étrangers. Tous ces livres donnent des aperçus historiques généraux plutôt brefs. En 1938-39, Shigemori Mirei publie son *Nihon teienshi zukan* 日本庭園史図鑑 (Histoire illustrée des jardins japonais, en 24 volumes) qui documente plus de 250 jardins historiques (dont il fit les relevés, ce qui constitue un travail absolument colossal), ouvrage, à l'image de celui de Kuck (ils étaient voisins à Kyoto) également fortement focalisé sur les « jardins zen ». Ceci étant dit, dans son approche, il est bien plus rigoureux et systématique que ses prédécesseurs et ouvre la voie à une littérature de type scientifique sur l'histoire des jardins japonais au Japon. Shigemori, paysagiste de formation, était autodidacte en histoire des jardins, et ses classifications étaient parfois basées sur des critères erronés (un « style » particulier étant automatiquement rattaché à une époque spécifique), ce qui l'a parfois amené à faire des erreurs de datation (aussi parce qu'à cette époque les fouilles archéologiques dans le domaine des jardins n'existaient pas encore). En ce qui concerne les styles de l'époque d'Edo, Shigemori tend à les dévaloriser, les caractérise comme étant vides de sens, relevant un caractère « pastiche ». Ceci étant dit, ses travaux de relevés et de documentation photographique de jardins historiques ont une telle valeur documentaire qu'il fait référence aujourd'hui encore.

Dans la foulée, Mori Osamu 森 蘊, historien des jardins de formation universitaire, publie, en 1945, le premier d'une importante série d'ouvrages sur l'histoire des jardins japonais, le dernier paraissant en 1993. Mori fut un pionnier de l'archéologie des jardins, et mit au jour de nombreux sites datant d'époques aussi anciennes que les époques d'Asuka (538-710), Nara (710-794), ou Heian (794-1185), périodes encore totalement méconnues durant la première moitié du XX^{e} siècle, en raison de la disparition des jardins en question. Il est certainement l'un des plus grands historiens des jardins japonais du XX^{e} siècle, et jeta les bases d'une approche véritablement scientifique de

l'étude du sujet. Il faut cependant préciser que comme Shigemori, il qualifie l'art des jardins de l'époque d'Edo comme étant inférieur à celui des autres époques.

Parmi ses ouvrages les plus importants, on peut citer :

- Recherches sur les jardins de l'époque de Heian, *Heian jidai teien no kenkyū* 平安時代庭園の研究, 1945
- Manières d'apprécier et de concevoir les beaux jardins, *Utsukushii teien kanshō to zôtei* 美しい庭園 鑑賞と造庭, 1950
- La villa Katsura, *Katsura rikyū* 桂離宮, 1951
- La villa Shūgaku-in, recherches en restauration, *Shugakuin rikyū no fukugen-teki kenkyū* 修学院離宮の復原的研究, 1954
- Les jardins japonais, *Nihon no teien* 日本の庭園, 1957
- Histoire culturelle des jardins du Moyen-Age, *Chūsei teien bunka-shi* 中世庭園文化史, 1959
- Les auteurs, écoles et styles de jardins japonais, *Nihon no niwa sakusha ryūha sakufū* 日本の庭 作者・流派・作風, 1960
- Recherches sur la localisation des jardins de style *shinden-zukuri*, *Shindendzukuri-kei teien no ritchi-teki kōsatsu* 寝殿造系庭園の立地的考察, 1962
- Les œuvres de Kobori Enshū*, Kobori Enshū no sakuji* 小堀遠州の作事, 1966
- Les jardins japonais, *Nihon no teien* 日本の庭園, 1974
- Histoire des jardins japonais, *Nihon teien shiwa* 日本庭園史話, 1981
- Le monde du Sakuteiki *Sakuteiki no sekai*「作庭記」の世界, 1986
- Jardins, *Teien* 庭園, 1993

En 1973, Hayakawa Masao, architecte et historien de l'architecture et des jardins, publie, dans la série Heibonsha survey of Japanese art *The garden Art of Japan.* Livre compact mais très informatif, il a une structure chronologique qui balaie les différentes époques de l'art des jardins japonais ; en fin d'ouvrage, une section propose une analyse des éléments spatiaux et formels, ce qui reflète sans aucun doute la formation de l'auteur. Hayakawa insiste tout particulièrement sur la « disparition apparente de l'art » dans les jardins japonais. Il est intéressant de noter que dans la section portant sur l'ère Meiji, aucun jardin d'inspiration occidentale n'apparaît.

L'Allemande Irmtraud Schaarschmidt-Richter, élève de Mori à Nara dans les années 1970, publie le premier ouvrage en langue occidentale montrant une ambition déjà plus académique : *Le jardin japonais* (1979). Essentiellement basé sur les échanges avec Mori et les recherches que celui-ci avait menées dans tout le Japon depuis les années 1930, ce livre très fouillé propose une lecture du jardin japonais novatrice par rapport à ses prédécesseurs occidentaux (les périodes et les classifications stylistiques ne correspondent pas aux classifications des ouvrages précédents), il comprend d'innombrables relevés de jardins, d'illustrations anciennes, de reproductions de manuels anciens, de photos…. Curieusement, Schaarschmidt-Richter s'inscrit dans la lignée des auteurs qui mettent en avant l'« insaisissabilité » intrinsèque du jardin japonais pour les non-Japonais. Elle en relève également le caractère « immuable » et insiste sur la notion d'« œuvre d'art ». Le livre est organisé au moyen de toute une série de thématiques (symboles, paysages célèbres, abstraction, éléments plastiques, éléments mobiles, éléments graphiques etc.) et propose également une section

sur les maîtres jardiniers, ce qui en est l'une des particularités. Schaarschmidt-Richter ne mentionne aucun jardin d'inspiration occidentale pour l'époque Meiji. L'ouvrage se clôture sur un essai de Mori Osamu, portant essentiellement sur ses travaux d'archéologie.

Avec la popularité croissante du jardin japonais en tant qu'objet de « design » après la seconde guerre mondiale, en particulier le jardin « zen » et le jardin de thé, paraissent en Occident une série d'ouvrages mettant particulièrement en avant ces deux types. Citons, parmi ceux-ci, le *Thousand years of Japanese gardens* de l'Américain Samuel Newsom (1952), *Zen in the Art of the Tea Ceremony* de l'Allemand Horst Hammitzsch (1958), ou en encore la revue américaine *Chanoyu quarterly* (1970-1999)*,* dans laquelle publia, entre autres, le paysagiste Nakane Kinsaku 中根金作, fervent promoteur du jardin de thé, présenté comme un style « national » et « typiquement japonais ».

Dès la fin des années 1970, une pléthore d'ouvrages paraît sur l'histoire des jardins japonais, navigant parfois entre une ambition « grand public » et des objectifs académiques. Il faut donc être sélectif vis-à-vis de ce type d'ouvrages, tout en gardant à l'esprit que la ligne de partage entre ces deux catégories n'est pas toujours claire, et qu'un ouvrage d'apparence « grand public » recèle parfois des détails qui peuvent être tout à fait importants… il ne s'agit donc pas de faire un tri radical, même si d'une manière générale, il faut être précautionneux. Un coup d'œil rapide sur un site libraire en ligne peut donner une idée du nombre impressionnant de livres sur le sujet. Relevons, parmi les ouvrages oscillant entre « grand public » et public spécialisé, quelques jalons en langues occidentales :

Marc Treib et Ron Herman, *A guide to the gardens of Kyoto,* 1980 - ouvrage qui donne une vision synthétique mais très pertinente sur l'histoire des jardins de Kyoto ; Hrdlička, Věnceslava & Zdeněk, *L'art des Jardins japonais,* 1981 ; *The gardens of Japan* de Itō Teiji, 1984, ouvrage illustré par de somptueuses photos, et examinant une série d'éléments constitutifs du jardin : pierres, lanternes, chemins, bassins, plantations, clôtures ; Marc Peter Keane et Ohashi Haruzo, *Japanese garden design,* 1996 ; Inaji Toshirō, *The Garden as Architecture: Form and Spirit in the Gardens of Japan, China and Korea,* 1998 – ouvrage intéressant dans la mesure où il compare l'art des jardins du Japon, de Chine et de Corée, mais également parce qu'il propose une approche éminemment spatialiste des différentes types de jardins japonais ; Marc Peter Keane et Takei Jirō 武井次郎 ont proposé une traduction anglaise commentée du *Sakuteiki,* le plus ancien manuel de jardin au Japon, datant du XI^{e} siècle - *Sakuteiki Visions of the Japanese Garden: A Modern Translation of Japan's Gardening Classic,* 2001; Günter Nitschke, *Le jardin japonais. Angle droit et forme naturelle*, 2003, ouvrage qui propose une lecture des jardins par « prototypes » et « stéréotypes ».

Au niveau académique, depuis quelques décennies, des recherches plus critiques sur l'histoire des jardins japonais mais aussi sur son historiographie se multiplient.

En France, les principales recherches depuis la fin des années 1970 sont dues à l'historien de l'art François Berthier, puis, à partir du mitan des années 1990 à l'architecte Nicolas Fiévé, qui publie de nombreux articles sur le sujet. Dans l'*Atlas historique de Kyoto* qu'il a dirigé (2008), il détaille en particulier l'histoire de certains types de jardins de cette ville. Michel Viellard-Baron, de son côté, a publié *De la création des jardins : traduction du Sakutei-Ki*, première traduction française de ce manuel de jardin antique (1997). L'architecte Sylvie Brosseau de l'université de Waseda à Tokyo, a publié nombre d'articles, entre autres sur le rôle des lieux célèbres (les *meisho* 名所)*,* dans l'art des jardins japonais, et sur les jardins de l'époque Meiji. Emmanuel Marès de

l'université de Kyōto Sangyō a de son côté dirigé, auprès de maisons d'édition japonaises, des ouvrages monographiques sur les maîtres jardiniers Kobori Enshū 小堀遠州, Ueji 植治 (Ogawa Jihee 小川治兵衛) et Shigemori Mirei 重森三玲. Augustin Berque aborde souvent, de près ou de loin, la question des jardins et du paysage au sens large.

En langue anglaise, citons les travaux de Wybe Kuitert, qui émet des thèses et des interprétations novatrices, parfois polémiques sur l'histoire des jardins japonais, tendant à en démystifier certains aspects. Ses trois ouvrages principaux - *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*, 1988 ; *Themes in the history of Japanese garden art,* 2002 ; *Japanese Gardens and Landscapes, 1650-1950* (Penn Studies in Landscape Architecture), 2017 - ont ouvert de nouvelles perspectives sur la façon d'envisager certaines facettes de l'art des jardins japonais, notamment les jardins dit « zen ». L'ouvrage récent de Christian Tagsold *Spaces in Translation, Japanese gardens and the West* (2017)*,* est éclairant en ce qui concerne la construction -entre autres de nature politique- depuis la fin du XIX^{e} siècle, d'une certaine idée du jardin japonais en Occident, idée qui tend selon lui à l'essentialisation.

En langue japonaise, la littérature spécialisée est très abondante. Nous avons consulté essentiellement les auteurs suivants : Shirahata Yōzaburō (Professeur à l'International Research Center for Japanese Studies, Nichibunken 日文研, Kyoto), l'un des chercheurs les plus importants des dernières décennies, qui a publié des ouvrages sur les jardins de Kyoto, mais aussi sur les jardins de seigneurs de l'époque d'Edo, et sur les jardins publics de l'époque Meiji… Nous avons en particulier consulté ses transcriptions commentées de guides illustrés de Kyoto de l'époque d'Edo (*Miyako Rinsen Meisho Zue* 都林泉名所図会*,* 2000*),* le livre *Kyō no teiron* 京の庭論 (*Théorie des jardins de Kyoto*, 2012), ou encore son ouvrage sur les parcs publics et leurs origines à l'époque Meiji, *Nihon bunka toshite no kōen* 日本としての公園 (1993).

En termes d'ouvrages synthétiques sur l'histoire des jardins japonais, nous avons consulté le *Nihon no teien* d'Itō Teiji (1971), le *Nihon no teien no mikata* de Miyamoto Kenji (1998), le *Nihon teien kanshō binran* publié par l'Association des jardins de Kyoto (2002), le *Nihon no teien bunka* de Nishi Katsura (2005) mais aussi le *Nihon no teien de* Shinji Isoya (2005). En ce qui concerne l'art des jardins du Moyen Âge nous avons consulté l'ouvrage de Hida Norio *Teien no chūseishi* (2006). D'un autre côté, nous avons aussi consulté de nombreux ouvrages de photographies sur les différents styles de jardins, et sur les jardins dans la ville de Kyoto (Série SUIKO BOOKS).

Ces lectures croisées entre littérature japonaise et occidentale ont permis de gagner une vision large avant d'aborder les questions plus détaillées de notre sujet d'étude. Nous avons pu trouver, dans cette littérature, des mentions de murs, de clôtures, de délimitations de jardins. Mais ces mentions sont sporadiques, et compte tenu de la nature généraliste des ouvrages, n'approfondissent pas la thématique, se résumant généralement à des descriptions sommaires des dispositifs en question et de leurs fonctions dans l'espace. Penchons-nous donc à présent sur les ouvrages portant sur les clôtures de jardin.

Ouvrages sur les clôtures de jardin et sur les délimitations spatiales en général.

Nous avons toujours cherché à consulter des livres en japonais et en langues occidentales, afin de porter un regard croisé et constamment re-croisé permettant de déceler des similitudes, des différences, en veillant à ne jamais privilégier un point de vue plus qu'un autre, mais à confronter

ces points de vue afin de développer des grilles de lectures à même de nous permettre de déchiffrer les phénomènes complexes qui nous intéressent.

En langues occidentales, mentionnons dans cette catégorie *Zäune Mauern, Hecken* (« Clôtures, murs, haies ») de Martina Rahner et Jörg Schierwagen (Callwey, Munich, 2011), ouvrage qui propose un rapide éclairage historique des délimitations au Proche-Orient et en Occident. Concis et dense, cet ouvrage est centré sur les délimitations de jardin, et identifie quelques grands jalons de développement tant dans les dispositifs considérés que dans leurs significations symboliques, politiques, sociales… Les auteurs identifient comme moment charnière de l'apparition des limites le néolithique, avec le passage du nomadisme à la sédentarité, induisant l'édification de clôtures pour protéger les bêtes et les cultures, de même que l'apparition de premières formes d'appropriation du territoire, avec plusieurs types de clôtures : clôtures en branches tressées, palissades, murs, fossés. Ils balaient ensuite toute l'histoire des jardins au travers du prisme des délimitations, depuis l'intime lien entre *paradis* persan et clôture, en passant par l'antiquité romaine et ses limites en topiaires, les *horti conclusi* du Moyen-Âge et leurs clôtures tressées investies de symboles religieux de pureté ; les murailles des villes qui séparent la civilisation du « sauvage » ; ensuite, à partir du XVI^{e} siècle, l'apparition de grilles en fer forgé, symboles de pouvoir et de prestige, qui entourent les jardins des châteaux, et dont la transparence aérienne remplace l'opacité des murs ; et finalement l'apparition, à l'ère industrielle, de limites en fonte. Les auteurs évoquent aussi la limite en tant qu'élément consubstantiel aux lois et à la vie pacifique en société. La fonction de la limite en tant que vecteur de paix est relevée, ainsi que les notions de protection et de sécurité. Il n'est dans ce contexte pas anodin que le terme allemand « Einfriedung » (enclos), signifie littéralement « pacification ».

Un autre ouvrage intéressant en langue allemande est *Mauern als Grenzen* (« Les murs comme frontières »), édité par Astrid Nunn (2008), proposant un éclairage sur les murs en tant que frontières, et leur rôle politique dans le courant de l'histoire. Cet ouvrage identifie les grands murs-frontières apparus au fil de l'histoire mondiale. Partant du mur des Amurrites en Mésopotamie, en passant par les murs cappadociens, syriens, médiques, grecs, puis par le *limes* romain, les murs des Sasanides, la grande muraille de Chine et enfin le mur de Berlin, l'ouvrage propose une réflexion générale sur l'origine et la nécessité de l'apparition des frontières, leur développement au fil des millénaires, leurs fonctions défensives, protectrices, leur rôle dans l'organisation du vivre-ensemble des sociétés et des peuples, mais aussi dans la définition des états-nations modernes.

A natural history of the hedgerow and ditches, dykes and dry stone walls du Britannique John Wright (2016) donne un éclairage intéressant sur l'histoire des limites végétales, mais aussi des murs, des digues et des fossés. Portant sur l'histoire des haies et des délimitations organisant les campagnes britanniques, il en retrace les évolutions, et met en avant l'évolution dans les techniques agricoles comme vecteur central de changement de l'organisation spatiale des campagnes et de leurs subdivisions. Les grandes périodes de rupture identifiées sont les défrichements néolithiques, les Âges du Bronze et du Fer, l'influence romaine, les Anglo-Saxons, l'apparition du système des *openfields,* et finalement les célèbres enclosures, ayant donné lieu aux paysages bocagers typiques du Sud de l'Angleterre.

The enclosed garden de Rob Aben et Saskia de Wit (1999) propose le *hortus conclusus* médiéval comme archétype spatial, et retrace des filiations de cette typologie, depuis le Moyen-Âge en passant par les jardins de la Renaissance et du Baroque jusqu'à l'époque contemporaine.

En français, on peut citer l'ouvrage du géographe Jean-Christophe Gay *L'homme et les limites* (2016)*,* qui se focalise sur la démultiplication des limites dans le monde contemporain, en donne des descriptions très détaillées, et évoque les multiples enjeux que les limites comportent à divers niveaux, que ce soit sociétal, politique ou géographique…

Enfin, Philippe Bonnin aborde régulièrement la question des lisières, des seuils et des passages, entre autres dans *Façons d'habiter au Japon. Maisons, villes et seuils* (2017), mais aussi dans de nombreux articles portant sur la thématique.

En japonais, l'ouvrage *Shikiri: Nihonjin to sumai 3* (« Limites : Les Japonais et l'habitat 3 »*,* 1997), dirigé par Kashiwagi Hiroshi 柏木博, critique d'architecture et de design, et professeur à l'université d'art de Musashino (Musashino Bijutsu Daigaku 武蔵野美術大学) présente un éventail très intéressant des dispositifs séparateurs propres à la spatialité japonaise. Cette publication, richement illustrée, aborde les limites en tant que dispositifs régulateurs des relations humaines, et comprend des contributions de différents auteurs, parmi lesquels certains grands noms tels Itō Teiji ou encore Inaji Toshirō, déjà mentionnés *supra*. L'ouvrage comprend, entre autres, les chapitres suivants : « Les Japonais et leur habitat », « Les limites en tant que reflet des relations sociales », « Les limites comme connexions entre dehors et dedans », « Le style *shinden-zukuri* et la vie de la noblesse de Heian », « Les parois coulissantes *shōji* – des peaux paradoxales », « La beauté du filigrane », « Limites modernes – échanges culturels ».

Après cette première publication, Kashiwagi publie, en 2004, un second livre sur les limites, cette fois-ci beaucoup plus théorique : *Shikiri no bunkaron*「しきり」の文化論 (« Théorie culturelle des délimitations »). Cet ouvrage traite des limites d'une manière générale, comme vecteurs d'organisation de la société, et souligne les différences en la matière en Occident et au Japon, notamment au travers des notions d'espace public et privé, individuel et collectif. Il aborde l'influence de modèles spatiaux occidentaux au Japon depuis l'époque moderne. Il examine la spécificité des limites au Japon, et leur rôle dans l'organisation des relations entre les humains. Il parle de porosité des limites, certaines transmettant le son et des images de manière floutée (prenant l'exemple des portes ou fenêtres coulissantes translucides *shōji*). Il envisage les limites comme phénomène culturel global, en tant que reflet d'une société et de ses codes, et axe essentiellement son argumentation sur une démarche comparative Japon-Occident. Une petite section du livre est consacrée aux jardins.

Un troisième ouvrage en japonais attirant toute notre attention dans le cadre du présent travail est *Kyōkai: sekai wo kaeru Nihon no kūkan sōsajutsu* 境界—世界を変える日本の空間操作術 – *A Japanese technique for articulating space,* édité par Kuma Kengo 隈 研吾 en 2010. C'est un ouvrage très synthétique présentant différents types d'articulations spatiales au Japon, et mettant en avant leurs spécificités. Une grande partie des limites présentées relèvent du domaine de l'architecture. Kuma subdivise l'ouvrage en plusieurs chapitres : « Limites floues entre intérieur et extérieur », « Limites douces », « Sacré et profane », « Limites suggérées », « Limites paysagères », « Limites contemporaines ». Axé sur le rapport entre architecture, jardin et paysage, résumé par la formule « architecture des relations », cet ouvrage richement illustré permet de se faire une idée d'ensemble des différents types de dispositifs spatiaux de l'archipel articulant l'espace. Kuma insiste sur leur rôle dans l'organisation et la régulation des relations humaines. Il associe aussi le

« confort » et la « tranquillité » à la présence de limites. Il met en exergue l'évolution des technologies comme vecteur de changements au niveau de leurs configurations. Enfin, il insiste sur la spécificité et l'originalité des différents types de limites au Japon. En 2002, Akasaka Norio 赤坂憲雄 publie *Kyōkai no hassei* 境界の発生 (« L'origine des limites »), livre qui balaie de manière large la question des limites dans l'histoire, la société et le folklore japonais.

Ensuite, on peut citer une série de livres japonais sur les clôtures de jardins, qui oscillent entre livres artistiques de photographies et manuels de construction, et qui sont d'une grande utilité pour obtenir un aperçu des délimitations de jardin utilisées aujourd'hui encore.
Parmi les plus intéressants, on peut citer :

- *Kaki / hei* 垣・塀 par Nakane Shiro 中根史郎 (2001), ouvrage richement illustré couvrant les clôtures en bambous, les palissades en bois, les murs en pisé, les haies vives etc., montrant aussi bien des exemples historiques que contemporains. Détail intéressant, en fin d'ouvrage il propose un aperçu historique de l'évolution des clôtures au Japon. C'est un aperçu très sommaire, mais qui permet de se faire une idée générale de cette évolution.
- *Takegaki no hanashi* 竹垣の話 (Association *Ryū.i teienkenkyūsho* 龍居庭園研究所 1990) est un ouvrage avant tout pratique, montrant les différentes manières de réaliser différents types de clôtures en bambou, avec les dimensionnements, des indications sur les modes de ligature, les types de bambous etc. Détail étonnant et très intéressant, en fin d'ouvrage y sont incluses les reproductions du manuscrit d'un manuel de clôtures datant de l'époque d'Edo (庭垣本, *Niwagaki hon* (« Livre de clôtures de jardin »), conservé au sein de la famille Eida à Matsue), très peu connu et présentant un intérêt majeur pour le présent travail de recherche.
- *Takegaki no dezain* 竹垣のデザイン par Yoshikawa Isao 古河功 (1988, puis plusieurs rééditions successives), ouvrage présentant de très belles photos et de descriptions des différents types de clôtures en bambou.

Mentionnons aussi que Yoshikawa publie en 2009 une version anglaise élargie de ses précédentes publications en japonais auprès de Princeton Architectural Press, intitulée *Bamboo fences.* C'est essentiellement un livre de photographies documentant les différents types de clôtures en bambou, mais en fin d'ouvrage, on y trouve également une histoire succincte (en trois pages) des clôtures en bambou, ainsi que des nomenclatures et différents modes de classification.

Enfin, un article très intéressant de Maruyama Hiroshi, paru en 1996 dans le *Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture*[16], attire l'attention sur l'existence d'un manuel manuscrit de clôtures en bambou (dont il n'existe aujourd'hui que 6 copies connues) datant de 1810, et comportant 300 modèles différents de clôtures. Ce manuel est le plus ancien manuel japonais de clôtures qui nous soit parvenu, et semble très peu connu, même dans le milieu des spécialistes (le spécialiste des clôtures de bambou Yoshikawa Isao par exemple, ne le mentionne

[16] MARUYAMA, Hiroshi, 丸山宏. 江戸後期の垣根図譜『藩籬譜』について *Edo kōki no kakine zufu "Hanrifu" ni tsuite.* "Hanri –Fu", A Garden Fence Figure Book, in the Late Edo Period., *in* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture, Vol. 59 (5) p. 5-8, Mars 1996.

pas, alors que dans *Bamboo fences* [2009] il cite tous les autres manuels de clôtures anciens connus).

Ouvrages théoriques / philosophique sur les limites

En ce qui concerne des ouvrages plus philosophiques ou théoriques sur les limites, citons, en langues occidentales, *Lob der Grenze* (« Eloge de la frontière ») de Konrad Paul Liessman (2012) ; les réflexions d'Immanuel Kant sur le dépassement des frontières géographiques ; *Eloge des frontières,* de Régis Debray (2010) ; *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali* (« Significations des limites. Les limites naturelles, historiques, mentales ») de Piero Zanini (1997) ; *Les hétérotopies* de Michel Foucault (2009), *Tracciare confini, realtà e metafore della distinzione* (« Tracer des limites, réalité et métaphore de la distinction »), Gian Primo Cella (2006) ; *La poétique de l'espace,* Gaston Bachelard (1957) ; *Histoire politique du barbelé,* Olivier Razac (2009) ; *Linie, Grenze, Horizont* (« Ligne, frontière, horizon ») édité par Bart Verschaffel, Mark Verminck, Herman, Parret (1993) ; *Grenze – Granica* (« Frontière – Granica »), sous la direction de Barbara Breysach, Arkadiusz Paszk, Alexander Tölle (2003) ; ou encore *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur* (« Limites dans l'espace – Limites dans la littérature ») sous la direction de Werner Besch, Norbert Otto Eke, Eva Geulen (2010)...

On peut le constater, la thématique suscite une littérature abondante. L'étude de concepts occidentaux en la matière n'a pas pour objectif de calquer certaines façons de voir sur une autre culture, bien au contraire, elle a toujours pour visée d'être croisée avec une réalité matérielle, des symboles, des mots, des pratiques, à y être confrontée pour être remise en question. Nous ne nous basons pas sur un point de vue qui serait « fixe », mais cherchons à confronter ces fondements théoriques occidentaux à une spatialité qui relève d'une autre aire culturelle, en partant toujours du principe que la réalité spatiale n'est jamais figée, elle est mouvante entre temps, espace et humains qui lui donnent sens.

On peut l'affirmer au terme de cette revue de la littérature, les marges des jardins japonais sont restées quelque peu en marge des préoccupations des historiens des jardins. En outre, les différents champs d'étude qu'elles traversent tendent à rester assez cloisonnés, ne permettant souvent pas une lecture multistrates de l'enchevêtrement des phénomènes culturels et historiques qui s'inscrivent dans cet élément spatial.

Il faut, bien sûr, saluer des livres spécialisés portant sur l'esthétique et la réalisation des clôtures par des auteurs tels Yoshikawa ou Nakane, ainsi que des livres plus théoriques sur les délimitations spatiales au Japon, comme ceux de Kuma, Kashiwagi et Akasaka. Il n'en reste pas moins que ces ouvrages ne permettent qu'une lecture sommaire des phénomènes en question, et que les clôtures de jardin du Japon n'ont pas fait l'objet, à ce jour, d'études détaillées spécifiques. Cela est encore plus vrai si l'on porte notre regard sur le cas spécifique de la ville de Kyoto. *L'Atlas historique de Kyoto* donne pour certains éléments, en particulier les murs de pisé, des informations par endroits assez précises, mais une étude couvrant de manière systématique la période s'étalant de la fondation de la ville à l'époque Meiji, et portant sur tous les types de délimitations des jardins d'agrément, n'existe, à notre connaissance, ni en langue japonaise ni en langues occidentales.

En outre, comme nous l'avons explicité plus haut, certaines distorsions ont caractérisé l'écriture de l'histoire des jardins au XX^{e} siècle, distorsions qui se répercutent sur les types de clôtures les plus représentés dans la littérature. Autant les clôtures des jardins de thé et les murs de pisé entourant les jardins secs *karesansui* jouissent d'une certaine visibilité, autant les clôtures des époques de Heian ou de Meiji n'apparaissent pratiquement pas dans la littérature secondaire. Ainsi, l'un des objectifs du présent travail de recherche sera également de rééquilibrer le poids des périodes les unes par rapport aux autres, et de mettre en lumière des types de clôtures peu connus.

Même si la limite peut revêtir un caractère universel sous certains angles de vue, sa déclinaison matérielle est par définition locale, liée à un territoire, à une société et à une temporalité donnés. C'est cette déclinaison particulière, dans le cas de la ville de Kyoto, que se propose de mettre au jour le présent travail de recherche. Cette étude monographique a pour objectif de mettre en évidence l'importance de ce dispositif spatial peu remarqué, et dont pourtant, le rôle dans l' « habiter le territoire » a été déterminant dans l'histoire des populations. En ce sens, ce travail s'inscrit également dans la perspective de recherche élaborée par le réseau franco-japonais Japarchi, perspective visant à décortiquer les mécanismes complexes donnant lieu et ayant donné lieu à des dispositifs et notions propres à la spatialité japonaise, en passant par le « détour culturel » que constitue le regard croisé Occident-Orient.

1.10 Plan général du travail

Nous avons organisé le travail de la manière suivante :

A. Chapitre introductif : Limites. Notions générales et questions d'étymologie.
B. Etude historique
   i. Introduction à la généalogie des morphologies de délimitations de l'espace au Japon, subdivisée en deux parties :
   - La mythologie
   - La préhistoire

   ii. Etude historique des délimitations de jardin dans la ville de Kyoto
   - Heian-kyō – Kyoto : De la fondation de la ville à l'époque Azuchi-Momoyama
   - L'époque d'Edo
   - L'époque de Meiji

C. Conclusion générale

2. Limites. Notions générales et questions d'étymologie.

> « Dépasser les limites n'est pas un moindre défaut que de rester en deçà. »[17]

Qu'est-ce qu'une limite ? La question peut sembler simple de prime abord, et la réponse tout autant, sans doute. Selon le dictionnaire Larousse, il s'agit d'une « ligne séparant deux pays, deux territoires ou terrains contigus », ou encore d'une « ligne qui circonscrit un espace, marque le début et/ou la fin d'une étendue. »

Cette définition paraît limpide, mais en y regardant de plus près, on verra rapidement des complexités émerger, dues essentiellement à la nature contradictoire du dispositif. Une limite sépare et institue deux champs de natures généralement différentes, elle a par conséquent des faces qui peuvent être investies de significations radicalement opposées. Pour les uns, elle signifie la protection, l'horizon rassurant de l'ici, du « chez soi », alors que pour d'autres, elle peut s'avérer cloison hostile et infranchissable. Elle inclut certains groupes sociaux en en excluant d'autres, ainsi, si l'on se réfère à la définition évoquée ci-dessus, pour les uns elle est un début, alors que pour les autres, elle est une fin. La limite est une interface : en tant que telle, elle sert à annoncer ce qui va suivre, ou parfois, au contraire, à le dissimuler. En tous cas, elle exprime une certaine finalité, voire une intentionnalité, qui s'articule dans sa grammaire spatiale. Elle peut avoir une épaisseur, être constituée de plans successifs, d'une multitude de strates, de décrochements, d'angles imprévus qui se superposent… Alors des interstices s'y glissent, complexifiant la notion de *dedans* ou de *dehors*, créant une hésitation spatiale qui ralentit la progression d'une sphère à l'autre, semant le doute quant à l'appartenance de ce champ de l'entre-deux.

Il faut relever sa nature fluctuante, aussi, tout au long de l'histoire. Rares sont les limites immuables, inscrites à tout jamais dans un territoire donné. On verra que souvent elles se voient remises en question, sont contestées par les uns et les autres, sont redessinées et redéployées dans l'espace, investies de nouvelles significations, reflétant l'évolution de la société, le cours de l'histoire, les guerres, les pacifications….

Mentionnons aussi la question de l'échelle. Les limites définissent des entités spatiales de tailles différentes - villes, quartiers, blocs, jardins, maisons, pièces…. Elles définissent différents types d'entités habitables par les humains, dans un enchaînement infini d'échelles, parfois organisées à la manière d'une matriochka, en auréoles concentriques, parfois sous forme de géométries complexes articulant les échelles entre elles, s'emboîtant ou se côtoyant.

Point de la plus haute importance, la limite comporte des percements -incitations aux passages, aux échanges- renfermant ainsi dans sa logique de séparation son contraire : une invitation à la transgression. Car qui est confronté à une limite se pose la question de son franchissement. Ou non. On est d'un côté de la limite, ou de l'autre… On se positionne, au moins

[17] Confucius (551-479 avant J.-C.). *Entretiens*, VI, 11. Traduction Séraphin Couvreur (jésuite, missionnaire en Chine et traducteur français [1835 - 1919]).

mentalement. Parfois on est tout simplement à la marge, dans ce champ ambigu qui chevauche deux réalités et les articule, qui construit une spatialité de la contiguïté - trait déployé et polysémique, qui nous oblige parfois à « choisir son camp », ou justement à rester dans l'entre-deux, car la limite peut aussi s'étendre sur un champ plus large qu'une simple ligne, devenir bande, intervalle : on peut y vivre, y exister. C'est là que vivent les marginaux, en marge de la ville, en marge du monde habité, en marge de la société organisée. Thoreau, par exemple, vivait à la marge, en exaltait la beauté[18]… Au Japon, les *kawaramono* 河原もの*,* ces « gens des rivières » du Moyen-Âge -parias de la société affectés aux tâches les plus viles-, vivaient sur les berges, car on ne leur concédait pas d'espace de vie au sein de la ville. Ils étaient relégués à la marge -ici incarnée par la rivière- poussés hors du champ de la cité.

Méfions-nous aussi du visible. On a tendance à penser l'opaque, l'impénétrable, le saillant empêchant physiquement le passage. Mais les limites ne sont pas toujours saillantes. Bien souvent elles sont faiblement visibles, tendent vers l'invisible, sont inscrites en creux dans le territoire, sous fome d'un sillon ou d'un petit fossé, ou d'un cheminement qui se faufile le long des champs. Parfois elles sont immatérielles, lignes imaginaires tissées entre des bornes, limites symboliques non incarnées dans la matière… toutes ces limites en « creux », omniprésentes, balisent le paysage, et ce parfois aussi puissamment que des murs. Aussi, bien que moins évidentes que des limites saillantes entravant le passage, nous devons intellectuellement à tout moment garder à l'esprit ces limites qui incontestablement subdivisent le paysage, l'articulent et l'organisent. Ce qui est faiblement visible, voire invisible, définit tout autant les réseaux de subdivisions qui organisent les sociétés humaines que le haut mur qui bloque le passage.

Mais les limites, ce sont aussi des mots. Des mots qui expriment des idées, mais aussi, pour le cas particulier qui nous occupe, un certain rapport au territoire. Car derrière certains termes abstraits que nous utilisons au quotidien se musse bien souvent la concrétude du terrain. Malgré le passage à l'abstraction, l'étymologie nous rappelle que nombre de termes sont ancrés non seulement dans une histoire, mais aussi dans un territoire particuliers. Chaque idiome a des spécificités dans la désignation de la clôture, de la borne, de la limite, de l'enclos… Nous le verrons, il s'avère que la terminologie se rattachant aux limites est éminemment territoriale. Alors avant toute chose, posons les mots.

Clôtures, enclos, limites… Frontières, marges…Haies, murs, jardins… Bordures, bornes, balises…

Tous ces termes désignent des idées, des dispositifs qui nous semblent familiers, voire communs. Pourtant, décortiquer leur étymologie et leur sens est un exercice qui révèle des ascendances parfois inattendues.

Dans les langues occidentales, on peut souvent retracer des étymologies remontant à des racines latines, germaniques ou slaves… Le japonais a ceci de particulier qu'outre son étymologie sémantique, il possède une écriture idéogrammatique, écriture qui traduit des idées sous forme graphique. Cette étymologie graphique nous intéresse bien évidemment au plus haut point,

[18] C'est une marginalité voulue, dans ce cas. V. THOREAU, Henry David, *Walden ou la vie dans les bois,* Gros, F., Fabulet, L., Albin Michel, Paris, 2017.

puisqu'elle peut nous donner des indices sur la nature du mot examiné, allant au-delà de son origine sémantique. Une double lecture est donc possible.

Mais avant d'aborder la question des termes japonais désignant les limites, nous souhaitons dans un premier temps donner un bref aperçu de la terminologie couvrant ce champ dans les langues européennes. Cet exercice permettra de poser quelques jalons conceptuels, quelques clefs de compréhension quant aux origines des mots et des dispositifs en question, à leur sens et utilisation dans les différentes langues. Il permettra aussi de préciser la manière dont nous utilisons ces termes dans le cadre du présent travail.

Une compréhension approfondie de ces termes permettra également d'affiner notre grille de lecture pour les mots japonais, car on ne saurait étudier avec pertinence des termes étrangers avant d'avoir éclairci le sens des mots que nous utilisons dans notre propre sphère linguistique. Ces premiers outils conceptuels nous servent ensuite à poser des questions plus précises sur le cas japonais qui nous intéresse, l'objectif étant de dégager des facettes des mots qui parfois restent enfouies sous l'usage quotidien. En outre, passer par les mots et leur épaisseur, cela contribue à étoffer le sens des dispositifs qui s'offrent à notre vue.

Le premier terme qui va nous intéresser est « clôture », sa place centrale étant déjà annoncée dans le choix du titre du présent travail de recherche.

Clôture

En français, « clôture » est certainement l'un des termes les plus communs pour désigner les limites de jardin. Notre utilisation de ce terme ne se limitera pas à son utilisation courante, qui tend à désigner un dispositif de délimitation de terrain de type léger, généralement construit en bois ou en métal. Nous l'utiliserons plutôt dans l'acception qu'en donne le dictionnaire Larousse, à savoir : « toute enceinte qui ferme l'accès d'un terrain (mur, haie, grillage, palissade, etc.). ». Ainsi, dans le présent travail, le terme clôture englobera tout dispositif de délimitation d'un terrain, qu'il soit minéral ou végétal, en bois ou métallique, lourd ou léger.
Son étymologie remonte à l'ancien français *claustura*, dérivé du latin *clausura,* (dérivé de *clausus* [part. passé de *claudere*, clore]). L'idée de clore, et plus particulièrement d'enclore, est ainsi à l'origine de ce terme.

Haie

Du germanique *hag* signifiant enclos fait d'arbustes ou clôture, qui a aussi donné *Hecke* (« haie ») en allemand, et *hedge* (« haie ») en anglais. C'est donc un enclos d'origine végétale. Des noms de lieux comme Copenhague, La Haye ou La Hague renvoient à cette étymologie, exprimant l'idée d'un lieu enclos.

Mur

Dérivé du latin *murus,* primitivement *moerus,* qui remonte à l'indo-européen « renforcer, ériger ». A l'origine, ces termes pouvaient désigner de simples levées de terre, des remblais, ou encore des digues. Ce n'est que plus tard qu'ils désigneront des murs. Dans tous les cas, il s'agit d'un type de limite de nature minérale, constituant une limite continue dans l'espace (souvent infranchissable).

Jardin
Pourquoi faire figurer le terme « jardin » dans cette liste ? Tout simplement parce que le jardin, étymologiquement, c'est une clôture. Le terme français remonte au germanique *gaert* – « branchage servant à tresser des clôtures », remontant à l'indoeuropéen *ĝher-, gher-*, signifiant « enclore », racine dont émane aussi le *grad* des langues slaves signifiant « ville » (ex. Bel*grad*e, Novi*grad*). Le terme latin *hortus* (« jardin ») a la même ascendance, de même que l'anglais *garden* et l'allemand *Garten.*

Ces étymologies nous montrent que dans l'aire culturelle européenne, la notion d'enclos semble intimement liée à l'idée de jardin, mais aussi à celle de la ville. Un autre témoin de cette intrication intime sont les nombreux toponymes « Le Plessis » que l'on trouve en France, mais aussi en Suisse, toponymes qui remontent au latin *plectere* ou *plectare* signifiant « tresser, entrelacer des branches ». L'idée de « lieu enclos » est prédominant dans cette étymologie.

En poursuivant l'exploration linguistique dans cette direction, on constate que le *town* anglais, signifiant « ville », mais aussi le *tuin* néerlandais signifiant « jardin » remontent au germanique *Zaun* signifiant « clôture de branchages tressés ».
La ville et le jardin sont donc, à certaines époques de l'histoire, des lieux foncièrement *enclos.*

Borne
A l'origine, il s'agit d'une petite élévation de terre faite sur les bords des champs. Ce mot remonte à l'ancien français *bodne,* du latin médiéval *bodĭna, butĭna,* « arbre frontière ». A partir du XI^{e} siècle, le terme désigne une borne frontière.
Les toponymes qui en émanent sont nombreux (ex. « La Haute-Borne » en Seine-et-Marne). Ces bornes servaient souvent de limites entre paroisses. Aspect intéressant, ce terme englobe aussi bien la dimension minérale que végétale (élévation de terre et arbre frontière), un reflet des différents dispositifs qui servaient, historiquement, à marquer les limites. Sa nature ponctuelle et non-continue est à relever également. La borne marque des points dans l'espace, qui sont connectés par des lignes invisibles. Que ce soit un arbre ponctuel ou une élévation de terre, elle est lisible depuis le lointain, et signale clairement les limites des différents domaines.

Marge, marque.
Du germanique *marka* signifiant « frontière », mais aussi « signe de démarcation de la frontière » (renvoyant donc à un dispositif physique marquant le territoire). Issu de l'indo-européen *mark* (« limite ») dont émane également le latin *margo* (« bord ») qui a donné *marge, marginal* en français. Les noms de lieux « Danemark » ou « Steiermark » (région d'Autriche) renvoient à cette étymologie.

Limite
Le terme dérive du latin *limes* signifiant à l'origine « chemin de traverse », « sentier », ou encore « sillon », « trace ». Ce n'est qu'avec l'avènement du célèbre *limes* romain qu'il commence à

revêtir la signification de limite. En effet, les limites de l'empire romain n'étaient souvent matérialisées que par de simples chemins qui reliaient les forts. Ainsi, il est surprenant de constater que c'est un dispositif spatial horizontal se déployant au sol (et donc pour ainsi dire invisible de loin, et ne constituant pas une barrière physique dans la troisième dimension), qui a donné naissance au terme abstrait « limite » qui peut désigner, quant à lui, tous types de dispositifs ou leur abstraction (que ce soient des murs épais ou des limites mentales).

Boundary
Le mot anglais *boundary* (« limite, frontière ») est intéressant dans la mesure où il dérive du moyen-anglais *bound, bund,* signifiant « lier », ce qui renvoie à nouveau à l'idée d'une limite tressée - d'une clôture, donc. En partant d'un dispositif concret, on passe avec le temps à un terme désignant les limites au sens abstrait.

Grenze
Il est intéressant de noter que l'allemand *Grenze* (« frontière, frontière d'un pays ») émane du slave *granica* ou *grenize,* qui signifie « petite branche, objet pointu ». Il semblerait qu'historiquement, ce terme renvoie à l'utilisation, pour le marquage des limites, de végétaux au port remarquable (parfois placés sur des petits monticules de terre pour être identifiables). C'est donc au moyen de « végétaux-bornes » qu'on balisait le territoire, ce qui rappelle immanquablement le dispositif de la borne mentionné ci-dessus. Ce sont des points matérialisés dans le territoire, reliés par des lignes imaginaires. Ainsi, dans ce mot lié à la naissance des états modernes (quand il est utilisé dans le sens de frontière politique), on retrouve des racines qui remontent au marquage végétal du territoire.

On le voit, les quelques termes ci-dessus sont à l'origine fermement ancrés dans le territoire, s'appuient sur des dispositifs spatiaux de nature végétale ou minérale.

D'autres termes, en revanche, n'émanent pas de la concrétude du territoire : nous mentionnerons ci-après les plus importants pour le sujet qui nous occupe.

Frontière
Le terme frontière, désignant généralement la limite entre deux états riverains, est dérivé du latin *frons* signifiant « front ». Il renvoie à l'idée que cette limite, c'est l'endroit où les hommes se font front, où ils se rencontrent, ou éventuellement s'*affrontent,* quand les relations sont hostiles. Dans tous les cas il s'agit de relations entre les hommes, qui demandent des lignes de partage. Etymologiquement parlant, nous ne sommes donc pas en présence d'un dispositif spatial, mais plutôt d'un dispositif humain.

Einfriedung
Enfin, il faut également mentionner le terme allemand *Einfriedung,* signifiant « clôture, enclos ». Ce terme est très intéressant car il signifie littéralement « pacification ». La clôture est ici un dispositif vecteur de paix, stabilisant et clarifiant les relations entre les riverains. Ce terme ne s'appuie pas sur un dispositif spatial, il exprime une fonction sociale dudit dispositif.

Quant au japonais, il dispose d'une panoplie très étendue pour désigner des dispositifs de délimitation, ou des concepts abstraits désignant les limites. Parmi ceux-ci, citons-en quelques-uns :

Clôtures, haies, murs…

垣 *kaki* : clôture (terme générique)
垣根 *kakine* : clôture, haie
籬 *magaki* : haie grossière en bambou
壁 *kabe* : mur
塀 *hei* : mur, clôture
柵 *saku* : palissade, barrière
牆壁 *enshō* : clôture, mur
障壁 *shōheki* : mur, clôture, barrière
矢来 *yarai* : clôture grossière
虎落 *mogari* : clôture de bambou
囲い *kakoi* : enceinte
廓 *kuruwa* : enceinte de château (avec douves et murs) / enceinte autour d'un quartier de prostitution.
丸 *maru* : enceinte de château
…

Composés de 塀 *hei* (mur, clôture) :

土塀 *tsuchibei* : mur de terre / pisé
練塀 *neribei* : mur de tuiles empilées en strates horizontales, jointoyées au moyen de terre pétrie
石塀 *ishibei* : mur de pierre
板塀 *itabei*: palissade en bois
…

Composés de 垣 *kaki* (clôture) :

柴垣 *shibagaki* : clôture en branchages grossiers
竹垣 *takegaki* : clôture en bambou
檜垣 *higaki* : clôture en *hinoki* (cyprès du Japon, *Chamaecyparis obtusa*)
中垣 *nakagaki* : clôture intérieure
外垣 *sotogaki* : clôture extérieure
透垣 *suigai* : clôture à clairevoie
姫垣 *himegaki* : clôture basse
腰垣 *koshigaki* : clôture de hauteur moyenne
瓦垣 *kawaragaki* : mur de tuiles
石垣 *ishigaki* : mur de pierre
袖垣 *sodegaki :* clôture en forme de manche de kimono

四つ目垣 *yotsumegaki* : clôture de bambou au motif orthogonal à clairevoie
生垣 *ikegaki* : haie vive
玉垣 *tamagaki* : clôture sacrée (entourant un sanctuaire shintō)
瑞垣 *mizugaki* : clôture sacrée (entourant un sanctuaire shintō)
井垣 *igaki* : enceinte de sanctuaire
斎垣 *igaki / imigaki* : clôture de temple, de sanctuaire, d'aire sacrée
唐垣 *karagaki* : clôture chinoise (désigne parfois un mur de pisé)
…

Composés de 囲い *kakoi* (enceinte)
外囲い *sotogakoi* : enceinte, clôture extérieure
裏囲い *uragakoi* : clôture arrière
板囲い *itagakoi* : clôture en bois (palissade)
…

Termes génériques :

境 *sakai* : limites
境界 *kyōkai* : limites
仕切り *shikiri* : partitions
結界 *kekkai* : limites d'une aire sacrée

Etymologies graphiques

Nous l'avons vu dans les étymologies européennes, nombre de termes désignant les frontières ou des dispositifs de délimitation ont des racines éminemment territoriales, faisant référence à des éléments d'origine végétale ou minérale permettant de marquer le territoire. Le domaine complexe de l'étymologie japonaise dépasserait quelque peu notre domaine de compétences, mais comme nous l'indiquions plus haut, les idéogrammes peuvent nous donner de précieux indices quant à certaines ascendances, et il nous semble tout à fait intéressant de relever les quelques points ci-après concernant les termes les plus importants ayant trait au sujet qui nous occupe. En effet, la question de la nature *végétale* ou *minérale* des dispositifs en question trouve souvent une réponse dans leur expression idéogrammatique.

垣 *kaki* : clôture. La clef de la terre 土 située en partie gauche de l'idéogramme renvoie à une origine minérale du dispositif, et plus précisément à un mur[19]. La partie droite 亘 signifie « encercler »[20].

[19] V. HOWELL J. Lawrence, *Etymological Dictionary of Han/Chinese Characters*, Monash University, http://nihongo.monash.edu/Etymological_Dictionary_of_Han_Chinese_Characters.pdf, consulté le 21/08/2019
[20] V. HOWELL J. Lawrence, *id.*

Il faut ici préciser que la langue japonaise, ayant hérité son écriture idéogrammatique de la Chine, est par conséquent aussi l'héritière d'étymologies graphiques chinoises.

Aussi, la civilisation chinoise a produit une spatialité où depuis l'antiquité, le mur en tant qu'élément de délimitation était omniprésent. Nous pensons que la présence de la clef de la terre est due à cette généalogie linguistique continentale[21], plutôt qu'à une réalité spatiale japonaise. En effet, les premières clôtures au Japon furent plutôt d'origine végétale[22].

垣根 *kakine* : clôture, haie. Le caractère 根 *ne,* ajouté au terme *kaki* « végétalise » la clôture, puisque *ne* signifie « racine ». La clef de l'arbre 木 nous renseigne sur la nature végétale du terme.

籬 *magaki* : haie grossière en bambou. La clef du bambou 竹 située en partie haute nous renseigne sur la nature du matériau composant cette clôture.

壁 *kabe* : mur. Ici l'étymologie graphique est limpide, puisque la clef de la terre 土 située en partie basse du *kanji* nous renseigne sur la nature minérale du dispositif.

塀 *hei* : mur. A nouveau, la clef de la terre 土 (ici située à gauche) nous renseigne sur la nature minérale du dispositif.

柵 *saku* : palissade, barrière. La clef de l'arbre 木 sur la gauche nous indique qu'il s'agit d'un dispositif de nature végétale, et plus précisément en bois.

囲い *kakoi* : enceinte. La clef de l'enceinte 口 cernant l'idéogramme permet une compréhension immédiate du concept.

園 *sono* : jardin. Ce terme ne désigne pas à proprement parler une limite, mais la clef de l'enceinte 口 qui cerne l'idéogramme semble indiquer un rapport fort, voire indissociable entre le jardin et son enclos. On se référera au terme « jardin » *supra,* qui exprime une relation semblable.

境 *sakai* : limite. Ce terme appartient au registre de l'abstrait. Cependant, si l'on décompose le *kanji,* on trouve à nouveau la clef de la terre 土 (située en partie gauche), qui renvoie plutôt à une réalité physique.

Cet aperçu linguistique, quoique très succinct, permet néanmoins de mettre en lumière trois aspects qui nous semblent intéressants.

---

[21] L'idéogramme ayant été calqué sur un mot japonais qui déjà existait auparavant, et qui ne renvoyait donc pas nécessairement à un mur / à une délimitation de nature minérale à l'origine.

[22] Des recherches plus approfondies sur la généalogie de ce terme seraient très intéressantes, mais déborderaient largement du cadre du présent travail. Mais ces premiers éléments sont déjà utiles pour une réflexion d'ordre général sur le sujet.

- Pour certains termes qui aujourd'hui appartiennent au registre de l'abstrait (ex. « limite », « boundary », « Grenze », « 境 *sakai* »), on constate que leur étymologie renvoie à des dispositifs spatiaux ancrés dans le territoire.

- Dans la généalogie linguistique, certains termes expriment une forte relation entre la notion d'enclos, et les notions de jardin / de ville (ex. « town », « tuin », « jardin », « Garten », « garden », « Plessis », « 園 *sono* »).

- Les termes ayant pour origine des marquages du territoire renvoient à deux types de dispositifs distincts : des dispositifs d'origine *végétale* (haie vive, clôture tressée, végétal-borne…) et des dispositifs d'origine *minérale* (levée de terre, chemin, sillon, monticule, mur …)

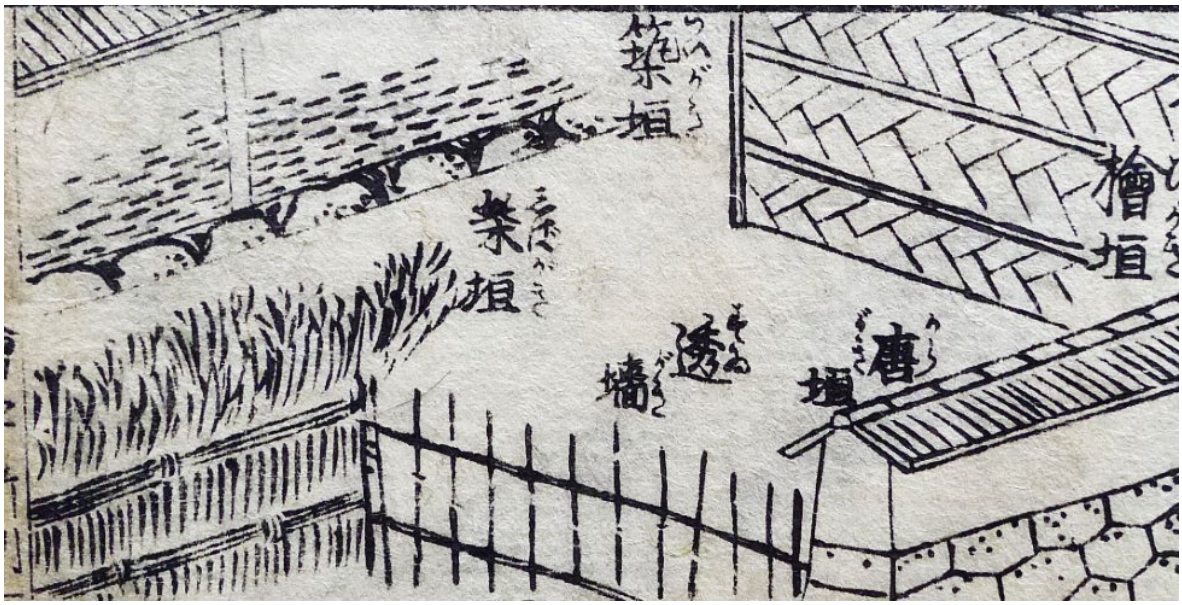


Figure 1. Encyclopédie de l'époque d'Edo, entrée *kaki.* Sur cette illustration, divers types de clôtures (*kaki*) sont représentés. En bas à gauche une clôture *shibagaki* 柴垣 (clôture en branchages grossiers), au milieu une clôture *suigai* 透墻 (clôture à claire-voie), à droite une « clôture » *karagaki* 唐垣 (litt. « clôture chinoise » : mur de pisé, ici avec un soubassement en pierre), en haut à droite une clôture *higaki* 檜垣 (clôture en *hinoki* [cyprès du Japon]). Source image : encyclopédie de l'époque d'Edo, non datée. Coll. UWB.

3. Avant l'histoire

3.1 Mythologie

Créer la finitude. À la recherche d'archétypes mythiques.

> « Pour vivre dans le Monde, il faut *le fonder,* et aucun monde ne peut naître dans le « chaos » de l'homogénéité et de la relativité de l'espace profane ».[23]
>
> « L'Histoire ne réussit pas à modifier radicalement la structure d'un symbolisme archaïque. L'Histoire ajoute continuellement des significations nouvelles, mais celles-ci ne détruisent pas la structure du symbole ».[24]

Le chapitre qui suit est consacré aux mythes des origines. Nous souhaitons nous pencher sur ces mythes afin de tenter d'y déceler des éléments pouvant nous donner des indices sur des schèmes primitifs de délimitation de l'espace, des traces primaires, des archétypes...
Il s'agit de mettre au jour des thèmes, topoï *pouvant servir de clefs pour appréhender l'idée de limite, de clôture dans l'espace japonais. Dans cette perspective, l'hypothèse de l'existence de thèmes prégnants, abreuvant l'imaginaire collectif et contribuant à forger une conception de l'espace singulière, propre à une culture donnée, est mise en avant.*
Il s'avère qu'une lecture attentive du Kojiki et du Nihongi, deux ouvrages fondamentaux de la littérature japonaise, permet de relever une multitude de scènes, d'apparitions de dispositifs spatiaux en rapport avec le sujet qui nous occupe, et de l'éclairer sous des facettes particulièrement intéressantes.

Les plus anciens ouvrages narrant les mythes japonais sont le Kojiki et le Nihongi, chroniques du Japon rédigées au VIII[e] siècle, en 712 et 720 respectivement. Quelques traces nous sont également rapportées dans le Fudoki (« Description des provinces japonaises », 713), et dans le Kogoshūi (« Additions aux récits sur l'antiquité », 807).

Ces ouvrages, mêlant mythologie et histoire, nous content l'origine des îles japonaises, celle des innombrables divinités du panthéon shintoïste (les *kami)*, et de la famille impériale, dont l'ascendance remonterait directement à *Amaterasu*, la divinité centrale du Shintoïsme. Ainsi, tout au long des récits, le mythe se transforme progressivement en histoire, histoire essentiellement narrée comme une généalogie, un grand récit de ce qu'ont fait les aïeux[25]. Les mythes cosmogoniques sont

---

[23] ELIADE, Mircea. *Le Sacré et le Profane*. Paris: Gallimard, 1987, p.26.
[24] *id.,* p.119.
[25] Comme ces premiers textes sont nettement postérieurs aux périodes qu'ils décrivent, qu'ils mêlent mythe et histoire, (il faut noter qu'ils comportent également une composante idéologique qui fait remonter l'ascendance des empereurs du Japon à la divinité Amaterasu), ils doivent être replacés dans le contexte historique particulier dans lequel leur

là pour nous révéler la création du monde et les origines des humains. Dans la mythologie japonaise, comme dans de nombreuses mythologies du monde, ce qui précéda l'apparition de la matière est une espèce de chaos-néant, ou encore masse informe et indifférenciée, une vacuité qui se métamorphose tout au long de diverses étapes de développement pour finalement devenir matière. C'est ce que Jean Herbert nomme « les stades pré-matériels de la création ».[26]

Les origines : l'infini

Au début du Nihongi*,* nous lisons : « Jadis, le Ciel et la terre n'étaient pas encore séparés et l'In (Ying) et l'Yô (Yang) n'étaient pas encore divisés[27]. Ils formaient une masse chaotique, comme un œuf dont les limites étaient obscurément définies, et qui contenaient des germes. La partie la plus pure et la plus claire en fut extraite et forma le Ciel, tandis que l'élément le plus lourd et le plus grossier se déposa et forma la Terre. L'élément plus fin devint facilement un corps uni, mais la consolidation de l'élément lourd et grossier s'accomplit avec difficulté. C'est pourquoi le Ciel fut formé d'abord et la Terre fut établie ultérieurement. »[28],[29].

Cet œuf-chaos primordial, qu'Herbert nomme « l'unité originelle non matérielle », subit donc une première métamorphose : c'est le passage de l'indistinction à des principes différenciés, à une forme de dualité. Dans la préface du Kojiki*,* nous trouvons une autre description de cette première étape de développement, donnant naissance au Ciel et à la Terre :
« Alors que le chaos commençait à se condenser, mais force et forme n'étaient pas encore définies, et rien n'était encore nommé, rien n'était fait, qui pourrait alors connaître sa forme? Néanmoins, le Ciel et la Terre furent séparés, et les Trois Divinités débutèrent la création ; le In et le Yô se séparèrent ici [...] ».

Aussi, nous apprenons qu'au début, « la Terre était jeune et semblable à de l'huile qui flotte sur l'eau […], [elle] allait à la dérive, comme une méduse » (Kojiki). Ce qui va tout particulièrement nous intéresser dans cet épisode, c'est cette première étape de différenciation de la matière. En effet, nous assistons ici à une espèce de processus de dualisation progressive, processus qui implique l'apparition de limites originelles, de lignes de partage, de frontières. Ce qui nous est narré, c'est l'apparition de la matière différenciée. Dans notre cas précis, cette matière prend la forme d'une île dans l'océan. Île encore floue et indistincte à ses débuts (« semblable à de l'huile qui flotte... »), mais qui au fil des récits, va se cristalliser pour devenir de plus en plus ferme, se consolider. Aussi, de nombreuses nouvelles îles vont venir compléter ce tableau pour finalement former un archipel entier.

Et les îles, par essence, ce sont des limites matérialisées dans l'océan, ce sont des matérialités durcies dans une étendue liquide et infinie. Dans ce vaste processus progressif de différenciation-apparition, le pays insulaire qu'est le Japon va tout d'abord voir la Terre se disjoindre du Ciel, mais d'autre part la terre elle-même, encore incomplète à ce premier stade, va devoir traverser diverses étapes de transformation avant d'être véritablement formée.

---

contenu a été élaboré. Ils nécessitent par conséquent une étude critique des sources et doivent être croisés avec d'autres sources, notamment les études archéologiques.

[26] HERBERT, Jean. *Les Dieux Nationaux du Japon*. Paris : Albin Michel, 1965, p.19.

[27] L'influence de la mythologie chinoise est ici évidente.

[28] HERBERT, Jean., *id., pp*. 35-36.

[29] N.B. Dans ce chapitre, toutes les citations du Nihongi et du Kojiki, ainsi que celles de l'Izumo Fudoki et du Kogoshūi sont tirées de l'ouvrage de Jean HERBERT : *Les Dieux Nationaux du Japon, op.cit.*

D'abord visqueuse et peu définie, dans un premier temps elle se condense en coagulant, commençant ainsi à former ses propres limites par rapport à l'eau. Des bordures apparaissent, lisières qui commencent à rendre les choses perceptibles, à leur fournir des contours.

Au sens philosophique, ce commencement, comme tout commencement, est une limite. La limite en soi est une condition absolue pour pouvoir percevoir et reconnaître les entités qui constituent le monde[30]. Si tout était indistinct, nous ne pourrions percevoir de contenus, de structures. Nous ne pourrions identifier la forme ou l'étendue des choses. La perception des différences nous permet d'appréhender le monde, d'ordonner nos impressions et leur donner sens. Ainsi, dans le mythe japonais, la création du monde passe par divers stades de différenciation des éléments, limites qui sont mises en place par les dieux pour fonder le monde, lui donner progressivement forme et y rendre possible la vie des humains. Les divinités fondent le monde, elles commencent à poser les jalons. Dans le cas du Japon, ces jalons primaires, ce sont des îles. Et qu'est-ce qu'une île ? L'île, en quelque sorte, c'est l'épitomé de la frontière. En effet, sa caractéristique principale est d'être une frontière se refermant sur elle-même, au sein d'un océan dont elle se départage par sa matérialité solide. Ainsi, tel l'*ouroboros*, la frontière de l'île serait un serpent sans fin qui se mord la queue pour devenir frontière infinie. D'ailleurs, dans l'Egypte ancienne, ce serpent était un symbole qui marquait la limite entre l'océan-chaos et le monde organisé ; entourant le monde, il symbolisait le cycle du temps et l'éternité.

Aussi, dans l'épisode qui suit la coagulation primaire de la terre, le couple Izanami et Izanagi[31], couple apparu à la suite de 15 *kami* célestes[32] aux fonctions diverses mais assez vagues, sera chargé de fixer et donner forme à cette masse encore visqueuse qu'était la terre. « Ordonnez, solidifiez et complétez ce pays à la dérive !»[33] leur ordonnent les *kami* célestes.
Ainsi, Izanami (la divinité femelle) et Izanagi (la divinité mâle), munis d'une « lance céleste ornée de joyaux », la plongent dans l'océan afin de le remuer vigoureusement. Lorsqu'ils remontent la lance de l'océan, les gouttes d'eau salée qui en dégouttent se cristallisent pour former la première île : c'est l'île d'Onogoro.

Izanami et Izanagi, ravis de cette apparition, descendent de la sphère céleste pour venir se poser sur cet îlot à peine créé et y ériger un auguste pilier céleste *ame-no-mihashira* 天御柱 [34]. Ce pilier, sorte d'épingle ancrant l'île et l'empêchant désormais de dériver, est, nous le verrons, une étape décisive dans le processus de fixation de la terre. Elle inaugure une nouvelle matérialité ancrée, stabilisée et fondée, elle inaugure un Centre. D'ailleurs, le couple, dans la foulée de cette stabilisation, y érige un « palais de huit brasses » Yahiro-dono 八尋殿 [35]. Ils fondent ainsi la

---

[30] V. LIESSMANN, Konrad Paul. *Lob der Grenze: Kritik der politischen Unterscheidungskraft*. 2de Edition. Wien: Editions Paul Zsolnay, 2012, p. 29.

[31] C'est le couple originel des *kami* créateurs du monde matériel

[32] *Kami* célestes qui sont apparus dans le ciel, sortes de préfigurations, formes antérieures en devenir du couple originel. Ils introduisent en quelque sorte le couple originel, et vont, plus tard, se cacher.

[33] Kojiki, I-III

[34] Le pilier céleste est une forme d'*axis mundi*, axe cosmique reliant le Ciel, la Terre et le Monde inférieur, tel qu'on le rencontre dans de nombreuses religions du monde. Cf. ELIADE, *op.cit.,* p. 51.

[35] Le chiffre huit n'est pas ici à prendre à la lettre. Dans les textes *shintō*, ce chiffre représente symboliquement la perfection, l'accompli, l'ordonné. C'est un symbole de « totalité », en l'occurrence de « divin ».

demeure commune, et ce palais, point fixe qui représente désormais le Centre du monde[36], sera le lieu de leur union.

C'est ici que vont naître leurs enfants. Les deux premiers, Hiru-ko et l'île d'Awa, ne sont pas comptés au nombre de leurs enfants car ils ne sont pas bien constitués.
Après avoir accompli un nouveau rituel insufflé par les *kami* célestes, Izanami et Izanagi poursuivent la procréation et engendrent huit îles, qu'ils sèment en cours de route dans l'océan. Ces huit îles prennent le nom de « Grand pays des huit îles » Ōyashima (大八洲). L'apparition du chiffre huit est ici remarquable, et laisserait a priori entendre que l'archipel est désormais « parfait » et achevé. Mais étonnamment, le couple divin n'en reste pas là et crée six autres îles après son retour à Onogoro. Faut-il y voir un illogisme ? Ou doit-on y voir une sorte de rupture de la condition divine, signe que ces terres sont déjà un peu humaines, et que la perfection y est impossible ?
L'interprétation de l'adjonction de ces six îles reste ouverte, mais cette « imperfection » du mythe doit rester présente dans nos esprits, car elle n'est certainement pas fortuite.
Maintenant, la création de l'archipel est terminée. La Terre est créée.

Jean Herbert note, à ce sujet : « Le couple de créateurs n'a créé que les îles composant l'archipel du Japon. Aucune allusion n'est faite à des terres extérieures à cet archipel. » On sent donc bien que c'est un monde borné, avec ses limites bien claires, qui vient d'être fondé par le couple originel. Il a semé quatorze îles, entités clairement délimitées dans l'océan infini, qui serviront de lieu de résidence aux générations de *kami* et d'humains voués à leur succéder. L'altérité que représenteraient des terres extérieures n'étant pas exprimée, il apparaît bien que nous sommes ici en présence d'un système autoréférentiel, où l'archipel japonais est posé comme unique monde, comme totalité parfaite, ancrée et centrée autour de l'auguste pilier du ciel de l'île d'Onogoro.

Une première cartographie sacrée a ainsi été construite, cartographie qui crée un univers balisé, centré, et marque les limites du monde connu.

L'archipel ainsi créé et complété, Izanami et Izanagi vont par la suite donner naissance à une pléthore de divinités pour le peupler. Selon le Kojiki naissent d'abord 33 divinités, parmi lesquelles les divinités de la montagne, des fleuves, des forêts, des champs etc... Mais quatre divinités vont particulièrement attirer notre attention ici : il s'agit d'Ame-no-sagiri-no-kami 天之狭霧神, Kuni-no-sagiri-no-kami 国之狭霧神. Ame-no-kurado-no-kami 天之闇戸神 et Kuni-no-kurado-no-kami 国之闇戸神.

Il s'agit respectivement du *kami* des célestes limites des cols, du *kami* des terrestres limites des cols[37], du *kami* de la céleste porte sombre et du *kami* de la terrestre porte sombre. Ces divinités restent assez mystérieuses et leurs descriptions dans les textes succinctes, mais leur existence même semble indiquer l'importance accordée aux limites et aux franchissements de celles-ci, les portes. Nous allons voir que plus tard dans la cosmogonie, vont leur succéder d'autres *kami* aux fonctions similaires. Dans le culte shintō, ces diverses divinités vont en quelque sorte se confondre pour former un ensemble composite de divinités des limites, les *sae-no-kami* 障の神 ou *sai-no-kami* 塞の神/道祖神. Encore aujourd'hui, ces divinités sont vénérées aux entrées de certains villages, au bord des routes ou aux carrefours pour tenir à l'écart les mauvais esprits....

---

[36] cf. NAUMANN, Nelly. *Die Mythen des alten Japan*. Köln, Anaconda, 2011, p. 63.

[37] Les traductions du nom de ces divinités varient. Selon certains auteurs, ce sont des divinités des brumes, *sagiri* 狭霧 pouvant être traduit par « brume » au lieu de « limite ».

Figure 2. Petit sanctuaire dédié aux divinités des limites en bord de route à Matsue, séparant les villages de Kyūkoshibaramura Kyūōbamura. Un petit enclos sacré (*himorogi* 神籬), composé de 4 tiges de bambous et d'une corde *shimenawa*, l'entoure. Titre de la pancarte à l'arrière de l'autel : *Sakai no kami* 境の神 (*sai no kami* 道祖神). Photo UWB, mars 2007.

D'ailleurs, un rapprochement intéressant peut être fait entre ces divinités et la divinité romaine Janus. Janus est la divinité qui préside aux limites et aux transitions. Il est le dieu des portes et des chemins, des commencements et des fins. Il veille sur le seuil des maisons et les portes de la ville, il est aussi le gardien des portes du Ciel. C'est le dieu introducteur qui permet le passage du monde terrestre au monde céleste, qui gouverne la vaste étendue de l'univers. Dans la mythologie romaine, cette divinité joue un rôle tout à fait central[38].

Hermès, dans la mythologie grecque, joue un rôle similaire. Gardien des bornes séparant les terres, il est aussi celui qui accompagne les morts dans l'au-delà.

Aussi, nous verrons que les divinités japonaises responsables des seuils, des frontières et des portes n'occupent pas un rôle moins important, même s'il semble plutôt se répartir sur plusieurs divinités qui remplissent des fonctions complémentaires.

Le bâton et le rocher

Ainsi, dans l'épisode successif à la génération des 33 divinités, nous allons retrouver Izanami et Izanagi au pays de Yomi 黄泉 (« la source jaune »), le monde des morts. En effet, Izanami se meurt en enfantant la dernière des 33 divinités, le *kami* du feu. Défunte, elle doit se rendre dans le

[38] V. Jean-Paul BRISSON, « JANUS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/janus/, consulté le 26 novembre 2014.

monde des Ténèbres, le pays de Yomi. Izanagi, dépité du départ de sa compagne, souhaite la revoir et la suit dans le monde des morts. « Lorsque, de la porte levée (*agedo*[39]) du palais, Izanami sortit à sa rencontre, Izanagi parla et dit : 'Ton altesse ma belle jeune sœur ! Les pays que […] nous avons faits ne sont pas achevés. Reviens donc' ». Mais Izanami, ayant déjà mangé de la nourriture du fourneau de Yomi, lui répond qu'elle doit en conférer avec les *kami* du monde inférieur, et l'implore de ne pas la regarder (car son corps est déjà en état de putréfaction). Impatient, « Izanagi ne déféra pas à son désir. ». Il ne peut attendre et « allume une dent de peigne » pour faire lumière. Horrifié à la vue du corps en décomposition de sa compagne, il prend la fuite. C'est à ce moment qu'elle donne naissance aux huit divinités des tonnerres. Ce n'est pas sans peine qu'Izanagi parvient à quitter le pays de Yomi, car nombreux sont les démons qui se mettent à sa poursuite. Il existe de très nombreuses versions de cet épisode, avec de notables différences, mais nous allons ici rapporter celle du Nihongi. Poursuivi par les affreuses démones de Yomi, les huit dieux du tonnerre et mille cinq cents guerriers, Izanagi tente de se défendre au moyen de son épée. Mais ses poursuivants ne se laissent nullement dissuader, et quand il arrive au pied de la « Colline plate de Yomi », il cueille trois pêches sur un pêcher, les lance sur les tonnerres afin de les faire reculer. « Alors Izanagi jeta à terre son bâton en disant : 'Les tonnerres ne pourront pas venir plus loin qu'ici'. »[40]. Ce bâton était à l'origine appelé Kunado-no-sae-no-kami (*kami* du non-franchissement des limites). Plus tard, il prendra le nom de Funado-no-kami 岐の神 (ou 船戸の神), le *kami* des carrefours et des limites. Ce *kami* fait encore aujourd'hui l'objet d'un culte très répandu. Les Funado-no-kami ne possèdent en général pas de sanctuaire. Ils sont vénérés en bordure des routes et des carrefours[41]. Ces divinités sont généralement représentées par des pierres érigées grossièrement sculptées, parfois disposées en couples (féminin et masculin) à l'entrée des villes, aux frontières des villages ou aux carrefours. Deux fois par an, des cérémonies sont célébrées en leur honneur. Ils protègent les limites des démons, des malheurs et des maladies.

Mais l'épisode n'en finit pas là. Izanami, pleine d'ire suite à l'humiliation subie, se met également à la poursuite de son auguste mari, et celui-ci, afin de repousser définitivement ses poursuivants, s'empare d'un rocher « si gros qu'il faudrait mille hommes pour le tirer » (Kojiki) et obstrue le passage entre le monde des morts et celui des vivants. Ce rocher est appelé Yomi-dono-fusagaru-ō-kami (ou Yomi-do-ni-sayarimasu-ō-kami), le « grand *kami* qui obstrue la porte de Yomi » ou selon d'autres versions : « Grand *kami* du retour en arrière sur la route ».[42]
Ici, Izanami déclare consommé le divorce avec sa femme. C'est la ligne de partage entre le monde inférieur et le monde des vivants qui est tirée, un retour est désormais impossible. Un bâton-divinité

[39] On trouve également la traduction « porte fermée au moyen d'une corde » chez certains auteurs, cf. Nelly NAUMANN, *op.cit,* p. 72. Cette version invite à des rapprochements avec des épisodes ultérieurs du mythe, où nous verrons que la corde joue un rôle central en tant que limite entre les mondes. Ici il s'agit de la limite entre le monde des vivants et celui des morts. D'ailleurs, dans le sanctuaire Yomo-tsu-hira-saka 黄泉比良坂 (situé à proximité du Sanctuaire d'Iya, dédié à Izanami) de Higashi-Izumo, le seuil entre le monde des morts et celui des vivants est symbolisé par un portique surmonté d'une corde.

[40] Nihongi I-24.

[41] Une exception notable est à relever cependant, il s'agit du sanctuaire-branche Funado-jinja 船戸神社 du sanctuaire Kasuga de Nara. Ce sanctuaire est dédié à la divinité Kunado - Funado.

[42] Dans le panthéon *shintō*, seules 6 divinités portent le nom honorifique de *ō-kami,* les « grands kamis ». La divinité du grand rocher séparant le pays de Yomi de l'ici-bas en fait partie. On mesure à l'aune de ce titre honorifique combien le rôle de cette divinité dans la construction des événements mythiques est crucial.

et un rocher énorme bloquent le passage. Le monde inférieur a été définitivement séparé du monde des vivants par l'action d'Izanagi : le bâton et le rocher symbolisent la séparation des sphères qui a été accomplie lors de sa fuite du monde des ténèbres. Avec cet événement, nous assistons à une nouvelle articulation du monde : le royaume des morts est à jamais séparé du monde des vivants, un nouveau jalon est institué, une nouvelle limite élémentaire est posée, qui continue à structurer le monde dans son processus de formation. A cette même occasion, une scission entre les ténèbres et la lumière a été opérée. Le monde des morts est maintenant voué à l'obscurité éternelle. La frontière entre lumière et obscurité a été tracée, et Izanami, désormais, règne sur le pays des Ténèbres.

Selon le Kojiki*,* Izanagi, finalement parvenu à s'échapper de ce pays hideux, décide de se laver afin de se purifier et de se libérer des souillures (*kegare* 穢れ) de Yomi. Il se rend à l'embouchure d'une petite rivière pour y faire ses ablutions. C'est à l'occasion de ce bain dans l'eau vive que vont naître de nouvelles divinités, les *kami* de la purification. Avant d'entrer dans l'eau cependant, il se défait de tout ce qu'il porte, et douze autres divinités voient le jour. De façon intéressante, parmi ces douze divinités, nous allons à nouveau trouver deux divinités des limites. Ainsi, lorsqu'Izanagi se défait de son bâton, naît Tsuki-tatsu-funado-no-kami, *kami* des routes et des carrefours (cette divinité est à rapprocher du Kunado précédemment mentionné, qui apparaît dans le Nihongi), puis, lorsqu'il se défait de son 袴 *hakama*[43] apparaît Chimata-no-kami 岐の神, le *kami* des carrefours (littéralement : « de la bifurcation d'un chemin »). Dans la mythologie japonaise, les *kami* des routes et des limites se confondent. Ils président aux bords des chemins, aux frontières des villages, aux carrefours et aux cols de montagnes, et sont chargés de garder à l'écart les démons et les mauvais esprits du monde inférieur.

Après s'être défait de tous ses vêtements, Izanagi entre dans la rivière pour y faire ses ablutions. Naissent alors onze divinités qui ne sont pas d'intérêt particulier pour notre étude, mais au terme de ce rituel de purification vont naître trois autres divinités qui elles, au contraire, tiennent une place tout à fait proéminente dans le panthéon shintoïste.

Il s'agit d'Amaterasu, la déesse du soleil, née quand il se lave l'œil gauche ; de Susanoo, le dieu des tempêtes et des mers, né quand il se lave le nez, et de Tsukuyomi, *kami* de la lune, né quand il se lave l'œil droit[44].

Après la naissance de ces trois divinités, Izanagi va assigner à ses trois enfants leurs rôles respectifs et ainsi départager son royaume. Ainsi, il ordonne à Amaterasu de régner sur la Plaine des Hauts Cieux *takama-ga-hara* 高天原. Elle y fait son ascension par l'auguste pilier que nous avons vu plus haut, l'*axis mundi.* C'est le pilier qui relie les mondes, l'axe de communication. Ensuite, il ordonne à Tsukuyomi de régner sur le Domaine de la nuit, et finalement, il charge Susanoo de régner sur la Plaine océane. (Kojiki).

Les épisodes qui suivent constituent des moments charnière dans la cosmogonie japonaise. Nous allons y assister à l'apparition de nouvelles frontières, de jalonnements successifs qui vont contribuer à la complexification du monde, et finalement, à sa construction.

Les enfants d'Izanagi régnèrent sur les royaumes qui leur avaient été assignés, hormis Susanoo qui ne se conforma pas à la volonté de son père. Susanoo, divinité au tempérament

---

[43] 袴 *hakama* : pantalon traditionnel japonais.

[44] La similitude de cet épisode avec le mythe chinois de P'an ku, dieu séparateur du ciel et de la terre, a été relevée par divers auteurs, entre autres Karl Florenz. Selon le mythe chinois, à la mort de P'an ku, son œil gauche se transforme en soleil, son œil droit en lune.

colérique et destructeur, ne causant que malheurs et calamités, refusa de régner sur le domaine qui lui avait été confié. Il fut alors banni par son père au « pays des racines » ou « pays inférieur » Ne-no-kuni 根の国. Mais avant d'y descendre, il voulut faire ses adieux à sa sœur Amaterasu et remonta aux cieux, « ce sur quoi toutes les montagnes et tous les fleuves frémirent et toute terre et tous pays tremblèrent. » (Kojiki). Amaterasu, effrayée par ce tumulte, en conclut que son frère venait empli d'intentions belliqueuses, et fut envahie par la crainte qu'il ne s'apprêtât à lui arracher son domaine. Alors, Susanoo se soumet à diverses épreuves pour prouver sa bonne volonté. Son honnêteté avérée, et malgré la confiance renouvelée que lui accorde sa sœur, il est à nouveau pris d'une rage destructrice, et se met à commettre d' « augustes ravages » dont les conséquences, nous le verrons, seront funestes.

Amaterasu, la déesse à l'origine de la riziculture dans l'archipel, avait, en effet, créé d' « augustes rizières dans les champs célestes. » D'après une version du Kojiki, « Amaterasu-ō-mi-kami prit une céleste rizière enclose (*kakita* 垣田 [45]) et en fit sa rizière impériale. Or, au printemps, Susanoo en combla les fossés et en abattit les diguettes[46] ; et en automne, alors que le grain était formé, il tendit autour des rizières des cordes de séparation *azenawa* 絡繩. »

Le Kogoshūi (807) donne plus de précisions sur cet épisode : « Tandis qu'Amaterasu-ō-mi-kami travaillait dans ses rizières, Susanoo s'y glissait secrètement et y plantait des pieux pour signifier ses droits de propriété sur ces champs [...] »[47].

La revendication territoriale du fougueux frère ne saurait s'exprimer avec plus de force. Susanoo, divinité des mers et des terres, empiète sur le territoire céleste de sa sœur pour y affirmer ses prérogatives. Il tend des cordes autour de rizières qui ne sont pas les siennes, il plante des pieux pour marquer son territoire. Symboliquement, il s'agit d'une prise de possession du domaine céleste d'Amaterasu, et dans le même temps, une nouvelle ligne de démarcation est tracée entre le Ciel et la Terre, de nouvelles cordes sont tendues qui séparent l'ici de l'au-delà. Le domaine terrestre s'est violemment invité au ciel, en augmentant par là même son territoire. Mais par-delà toute cette violence apparente, on sent en filigrane qu'une interaction entre ces deux sphères est indispensable à la cosmogonie. La fertilité des champs en dépend. Ainsi, cette intrusion violente revêt un caractère indispensable à l'équilibre futur de la Terre et de ses habitants. Sans coopération divine, les rizières terrestres resteront arides[48]. Et la frontière ainsi tracée par Susanoo devient *aussi* lieu de communication entre les deux mondes, un lien qui à la fois les sépare et les relie.

Non content d'avoir semé le désordre dans les rizières, Susanoo poursuit avec véhémence ses méfaits et va par la suite s'en prendre aux tisseuses d'Amaterasu, installées dans la céleste Halle de tissage du Ciel. Alors qu'elles y tissent paisiblement les augustes vêtements des divinités, le

---

[45] La céleste rizière est entourée d'une corde *shimenawa* 注連縄 qui en marque la frontière. Dans la préfecture de Hyōgo, à Ono, il existe un sanctuaire dédié à la céleste rizière enclose, le *Kakita-jinja* 垣田神社.

[46] Dans une société agraire basée sur la riziculture irriguée, la coopération sociale dans les villages est un facteur fondamental qui permet de maintenir les digues des rizières en bon état et ainsi assurer, collectivement, la préservation de la base alimentaire commune. Ainsi, chaque membre de la société assume individuellement la responsabilité du bon maintien des digues collectives, de leur entretien et de leur réparation. Aussi, quiconque enfreint cette règle, voire détruit volontairement les digues communes, se rend coupable d'un interdit majeur, et doit s'attendre à se voir exposé à l'ostracisme de sa communauté. Nous pouvons mesurer à cette auge la gravité de l'acte commis par Susanoo.

[47] HERBERT, Jean, *op.cit.*, 1965, p.103.

[48] A ce sujet, voir : HERBERT, Jean, *id.,* p.104.

Kojiki nous rapporte que Susanoo, au travers d'un orifice percé dans la toiture, y précipite un cheval écorché. Les tisseuses, terrifiées, s'effondrent sur leurs navettes et se blessent mortellement. Horrifiée par le comportement indigne de son frère et par toutes les vilenies commises, Amaterasu se retire dans la céleste caverne *ame-no-iwa-ya* 天岩屋 et ferme la porte de roc *ame-no-iwato* 天岩戸 derrière elle. Les conséquences de cette retraite sont funestes : le ciel s'obscurcit, la terre est plongée dans les ténèbres, les catastrophes se succèdent…

La source de toute lumière, le Soleil tout puissant, s'est retirée, il règne à présent une nuit éternelle...

C'est la seconde fois, dans le mythe, que nous sommes confrontés à un roc qui constitue un puissant dispositif de démarcation. Et cette fois-ci, cette porte de roche, fermée par la déesse du Soleil elle-même, plonge le cosmos dans la plus profonde confusion. Susanoo, ayant profané l'enceinte de la Halle de tissage, a violé une limite sacrée à ne pas franchir, et les conséquences en sont funestes[49]. Cette porte de pierre nous donne l'impression d'une masse immuable, d'un roc que rien ni personne ne pourra jamais plus déplacer. Le désarroi éprouvé par tous à sa vue n'en est que plus grand. C'est la masse la plus dense, la plus inerte, la plus lourde qui est ici mise en face du rayonnement du Soleil. Cette porte crée un contrepoint statique, impénétrable et infranchissable à l'intangibilité des rayons du soleil. En effet, elle est si épaisse qu'aucun rayon ne saurait la transpercer.

Les divinités célestes, désemparées par ce sombre événement, se réunissent au bord de la divine Rivière du Ciel et cherchent à imaginer une ruse pour attirer *Amaterasu* hors de son antre. L'une d'elles, Omoi-kane-no-kami, suspend un miroir et un collier de perles à un arbre *sakaki* 榊 [50] placé devant l'entrée la caverne. La déesse Ame-no-uzume[51], à moitié dénudée, exécute une danse frénétique, provocant émoi et rires chez les 800 myriades de divinités présentes. Leur clameur finit par être telle qu'elle fait vibrer la voûte céleste toute entière. C'est alors qu'*Amaterasu*, cédant à la curiosité, lorgne au dehors de la caverne. Petit à petit, elle s'avance vers l'extérieur…

Sitôt *Amaterasu* sortie de l'antre, une divinité s'empresse de tendre une cordelette de paille *shiri-kume-nawa*[52] devant l'entrée de la caverne, empêchant la déesse de revenir sur ses pas. Ciel et terre sont à nouveau illuminés, l'ordre du monde est rétabli.

Comme dans de nombreuses cosmogonies du monde[53], nous retrouvons dans le mythe

---

[49] Selon Nelly NAUMANN (2011, 111), cette salle de tissage est une enceinte sacrée, un centre ontologique du monde. Susanoo a donc violé la partie la plus sacrée de la sphère céleste, ce qui nous laisse mieux entendre la violence de la réaction de sa sœur.

[50] *Cleyera japonica :* arbre persistant appartenant au genre de la cléyère et à la famille des *Pentaphylacaceae*, que l'on retrouve dans les régions chaudes du Japon. Il s'agit de l'arbre sacré du shintoïsme, symbole de la perpétuité de la vie. Le *sakaki* est aussi l'arbre des limites, il nous intéresse donc au plus haut point.

[51] *Ame-no-uzume* est la déesse de l'aube et de la gaîté.

[52] *Shiri-kume-nawa* : Parfois traduit par « cordelette limitant vers l'arrière » (MABUCHI), ou encore « corde attachée par le bas » (MOTOORI, CHAMBERLAIN, ASTON). Selon la plupart des auteurs, c'est une corde de paille de riz fabriquée à partir de plants de riz arrachés avec leurs racines. Ces racines dépassent de la corde. A l'inverse des cordes profanes, elle est liée de droite à gauche. Le terme moderne est la contraction *shimenawa* (c'est la corde qui sert à délimiter les aires sacrées dans le culte *shintō*.)

[53] Le thème de la corde se retrouve dans la plupart les mythologies du monde. Selon les croyances de l'Egypte ancienne, une corde reliait les étoiles entre elles et organisait les constellations. Invisible, elle assurait la stabilité du ciel. Cette idée est développée dans de nombreuses traditions. Chez les Tatares « les sept animaux de la Grande Ourse étaient attachés au poteau du Ciel » (U. HARVA, *Les représentations religieuses des peuples altaïques*, p. 34,

d'*Amaterasu* l'idée que l'ordre cosmique dépend d'une corde. Mais ce qui est remarquable, c'est qu'il ne s'agit pas dans cet épisode d'une corde épaisse et solide, ce à quoi l'on s'attendrait étant donné le rôle important qu'elle assume, mais d'une fine cordelette de paille, chose fragile s'il en est.

Il peut sembler bien singulier au premier abord que cette simple cordelette, fine ligne tendue entre deux mondes, puisse maintenir l'ordre de l'univers tout entier. Le rapport semble *a priori* complètement déséquilibré. Mais ce déséquilibre n'est certainement pas fortuit. Ne doit-on pas voir justement là une expression de la puissance symbolique de la corde en question ? Cette corde ténue, tendue devant la caverne céleste, est apte à tenir le monde, le jour et la nuit en place. La corde ne doit être ni épaisse, ni solide, sa puissance réside ailleurs.

Cette ambivalence – puissance et fragilité - est intéressante. On peut l'interpréter aussi comme une mise en garde : la corde tient en place le monde, mais il ne nous faut pas oublier qu'il suffit d'un coup de couteau malheureux pour la défaire, pour déclencher le chaos.

Ainsi, l'ordre de l'univers entier *ne tiendrait qu'à un fil.*

Jusqu'à présent, nous avons rencontré dans ces épisodes mythologiques plusieurs dispositifs très puissants de délimitation de l'espace, dispositifs d'ordre physique mais aussi magique. Nous avons d'abord le bâton *Kunado* (ou *Funado*), dont les propriétés magiques empêchent le franchissement et qui fut efficace pour faire reculer définitivement les démons sur la plate colline de Yomi. Ce bâton au sol est une sorte de borne, point unique signalé par un marqueur ponctuel, qui cependant déploie une ligne de partage bien plus large de part et d'autre. Ainsi, comme dans le cas des bornes posées par les arpenteurs romains pour délimiter le territoire de l'empire, ce n'est pas le marqueur en soi qui empêche le passage mais bien la limite invisible qui se déploie de part et d'autre du point. La borne désigne une zone d'interdit bien plus large que sa matérialité physique, ainsi, une limite invisible et intangible se développe autour de cet épicentre.

Nous avons rencontré, d'autre part, des rochers énormes bloquant le passage, masses d'apparence immuable et dont la puissance statique de répulsion comporte une certaine évidence physique. Ce sont des limites – à l'opposé du principe de la borne – à la matérialité indéniable et dont l'existence physique s'oppose à tout passage. D'ailleurs, le rocher utilisé par Izanagi pour repousser ses poursuivants des mondes souterrains n'est-il pas « si gros qu'il faudrait mille hommes pour le tirer » ? Leur impénétrabilité est incontestable, leur inaltérabilité manifeste. C'est la masse ici qui parle, et qui impose sa frontière sans équivoque. Mais les rochers, en réalité, sont-ils véritablement immuables ? Une porte de roc ouverte par une déesse solaire semblerait nous indiquer le contraire...

Finalement, nous avons rencontré des cordes de paille de riz, limites filigranes et végétales

---

1959.) Si les cordes cassaient, il fallait s'attendre à des catastrophes. Zeus utilisait une corde pour tirer toutes les choses vers lui, au ciel. Et cette corde est ce qui relie toutes choses entre elles et donne une unité à l'univers. Chez Platon, la lumière est un lien qui enchaîne le ciel, une corde lumineuse qui noue l'univers. Chez les Babyloniens, le mot *markasu*, « liaison, corde », désigne dans la mythologie « le principe cosmique qui unit toutes choses » et aussi « le support, la puissance et la loi divine qui tiennent ensemble l'univers » (S. LANGDON, *Semitic Mythology*, Boston, 1931, p. 109). Nous constatons qu'un trait commun à ces représentations est l'idée que la corde maintient l'ordre de l'univers. C'est une idée que nous retrouvons de manière saisissante, quoique sous une forme quelque peu différente, dans le mythe d'*Amaterasu,* la divinité solaire.

qui servirent de délimitations aux célestes rizières d'Amaterasu mais qui jouèrent aussi un rôle bien plus primordial, plus tard dans le récit.

Les rizières d'Amaterasu symbolisent en quelque sorte le domaine céleste, la sphère d'influence de la déesse. Les cordes de paille en délimitent le pourtour. Aussi, dans l'épisode de l'incursion intempestive de Susanoo, celles-ci jouent un rôle central : tout d'abord elles ont une fonction protectrice censée mettre les rizières à l'abri des ingressions (c'est la typologie de la « rizière enclose »: *kakita* 垣田), ensuite, elles sacralisent en quelque sorte l'aire délimitée. Mais Susanoo ne se soucie guère de cette démarcation, au contraire, il transgresse intentionnellement ces limites, enfreint les frontières pourtant si clairement exprimées par sa sœur.

Ainsi, avec des « armes » identiques, des cordelettes et des pieux, il va saboter les enclos d'Amaterasu et redessiner ses propres frontières par-dessus le bornage existant, redéfinir les sphères d'influence. C'est la corde de riz qui répond à la corde de riz. Des frontières sont tracées de part et d'autre, les dessins se superposent et s'imposent les uns aux autres, le dessin de l'une efface l'autre... Susanoo viole les limites du domaine sororal pour redessiner les contours de ce monde.

Nous voyons donc que ces fines lignes de fibres végétales, tendues entre quelques plots fichés dans la terre, sont chargées d'une puissance symbolique très forte puisqu'elles représentent les lignes de front d'une guerre de fratrie, qui finalement, sera remportée par l'intrus. Il n'est pas nécessaire à ce dernier de construire des fortifications pour manifester son autorité sur le territoire, quelques traits de paille de riz suffisent pour appuyer ses prérogatives et asseoir son autorité.

Durant l'épisode de la retraite d'Amaterasu dans la caverne céleste, nous pouvons à nouveau mesurer cette puissance presque magique de la corde. En effet, tendue devant la caverne juste après la réapparition de la déesse, elle empêchera à tout jamais son retour et maintiendra ainsi l'ordre de l'Univers en place.

Ainsi, ultimement, en réaction à l'ingression du frère, une nouvelle frontière a été dessinée – celle entre le jour et la nuit -, frontière qui, à nouveau contribue à articuler le monde, à créer de nouveaux principes structurants.

Et Susanoo, le dieu transgresseur, sera finalement puni pour ses violations de territoire, ses ingressions dans des domaines enclos. Il sera banni parce qu'il a doublement enfreint les limites – celles de la céleste Halle de Tissage, et celles des célestes rizières encloses....

C'est ce double percement des limites qui conduit à sa mise au ban définitive au pays inférieur.

La descente de Susanoo au pays des racines et le serpent octocéphale

Après son expulsion de la plaine des Hauts Cieux Takagama-hara, Susanoo fut envoyé vers le monde d'en-bas (la Terre) pour y régner. Il est dit que Susanoo descendit en pays d'Izumo, à Torikami près de la rivière Hi. Arrivé en ces lieux, il rencontra un couple âgé qui pleurait. Une jeune fille les accompagnait, c'était leur fille cadette. S'enquérant de la raison pour laquelle ils pleuraient, Susanoo apprit qu'un serpent octocéphale avait dévoré leurs sept autres filles, une tous les ans.

Sur ce, il demanda au vieillard si celui-ci voulait lui offrir sa dernière fille. Quand le vieux couple apprit que Susanoo était le frère d'Amaterasu, ils répondirent : « S'il en est ainsi, avec

respect nous te [...] l'offrirons. » (Kojiki). Ils lui demandèrent cependant de tuer le serpent octocéphale avant de la prendre pour épouse.

Le stratagème que va imaginer Susanoo pour vaincre le monstre à huit têtes a de quoi surprendre. Avant toute chose, il ordonne aux parents de la jeune fille de distiller du saké. Ce après quoi il leur demande de construire une clôture munie de huit portes ; finalement de confectionner huit plateformes destinées à accueillir des baquets remplis du saké précédemment distillé.
L'idée en est simple : que le serpent s'enivre afin que Susanoo puisse, par la suite, le terrasser avec facilité. Le thème du dragon dévorant des jeunes filles n'est pas sans évoquer la légende biblique de saint Georges. A ceci près que la tactique pour vaincre l'horrible créature diffère du tout au tout dans les deux récits. Dans le cas de saint Georges, c'est l'affrontement qui va mener à la victoire, alors que dans la légende japonaise, nous avons à faire à une ruse astucieuse destinée à neutraliser l'animal avant de l'occire.

Aussi, la construction de la clôture aux huit portes est-elle un détail fort curieux du récit. Quelle est la véritable fonction de cette clôture ? Est-elle indispensable à la victoire sur le monstre ? En vérité, on n'en comprend pas très bien le rôle dans le dispositif mis en place. Pour enivrer le monstre, la clôture, en soi, n'est pas véritablement nécessaire afin de mener à bien l'opération. Cela laisse supposer qu'il s'agirait plutôt d'un dispositif magique qui sera à même d'aider Susanoo à accomplir sa mission. A ce sujet, Nelly Naumann nous suggère quelques indices intéressants : le serpent à huit têtes représente une force destructrice absolue destinée à anéantir le monde terrestre. Susanoo doit vaincre cette force maléfique afin de le sauver, et pour ce faire, il a besoin d'une sorte de construction magique qui permettra de le protéger. Ainsi, la clôture représenterait une défense divine « qui encercle et protège le monde dans toutes les directions »[54]. Dans cet épisode, il faudrait donc interpréter le dispositif comme une clôture qui protège le monde terrestre du mal.

Une fois le serpent enivré, Susanoo le coupe en morceaux, jusqu'à ce que son épée heurte quelque chose de dur à l'intérieur de l'une des queues du monstre. Etonné, il extrait l'étrange objet de la chair : il s'agit d'une grande épée acérée. C'est la légendaire épée *kusanagi* 草薙[55] (« la grande épée qui éteint les feux d'herbe »). En gage de déférence et de réconciliation, Susanoo décide de l'offrir à sa sœur Amaterasu.

Une fois sa mission accomplie et le monstre anéanti, Susanoo peut finalement convoler avec Kushinada-hime pour fonder un foyer. Il « chercha dans le pays d'Izumo un lieu où il pourrait construire un palais ».
C'est à ce moment qu'il compose l'un des chants les plus connus du *Kojiki* et du *Nihongi :*

> « Huit nuages s'élevèrent
> Les nuages qui s'avancent sont une octuple barrière,
> Pour que le mari et la femme s'y retirent.
> Oh ! Cette octuple barrière ! »[56]

[54] NAUMANN, Nelly, *op.cit.,* p. 154. (trad. UWB)
[55] Cette épée deviendra plus tard l'un des trois trésors sacrés, insignes des empereurs japonais.
[56] Kojiki, I, XIX, traduction de Jean HERBERT, *op.cit.,* p. 128.

(*Yakumo tatsu* 八雲立つ
Izumo yaegaki 出雲八重垣
Tsuma gomi ni 妻ごみに
Yaegaki tsukuru 八重垣作る
Sono yaegaki wo その八重垣を)

Les traductions et les interprétations de ce chant varient notablement selon les auteurs, mais le thème de la barrière, de la clôture précédant la fondation du palais est toujours présent. Pour fonder la demeure commune, Susanoo et Kushinada doivent d'abord ériger une clôture, l'« octuple barrière ». C'est l'acte qui préexiste à la fondation de l'habitat. Notons également que nous sommes à nouveau en présence ici d'un chiffre huit, chiffre qui nous renseigne sur le caractère parfait, accompli, divin de l'enclos en question. Nous n'avons pas affaire à une barrière quelconque, mais à un enclos qui transcende le monde ordinaire, se situe sur un autre plan. D'ailleurs, dans cette traduction, ce sont les nuages qui se métamorphosent en barrière[57], c'est donc de toute évidence une clôture de nature extraordinaire.

Le fait que la barrière octuple soit mentionnée par deux fois dans ce court poème doit aussi nous interpeller : c'est comme si l'auteur voulait redoubler notre attention, accentuer par la répétition presque pléonastique du terme son importance, le mettant ainsi en exergue. D'ailleurs, la dernière ligne du poème, *« Oh, cette octuple barrière ! »* revêt un ton quasiment élégiaque, empreint d'un caractère d'ode ou de louange, semblant comme tirée d'un hymne voué spécifiquement à la barrière.

Les textes ne s'attardent pas davantage sur cette enceinte, mais c'est un thème qui doit d'ores et déjà retenir notre attention, car il va réapparaître plus tard dans le mythe, sous une forme quelque peu différente mais imprégnée d'une symbolique tout à fait similaire, quand les divinités célestes apportent sur Terre un mystérieux enclos sacré destiné à consacrer l'arrivée du Céleste Petit-fils Ninigi. Mais nous reviendrons là-dessus plus avant.

Dans la province actuelle d'Izumo, plusieurs sanctuaires sont en lien direct avec l'« octuple barrière » jadis chantée par Susanoo, dont le plus remarquable est sans aucun doute le Yaegaki-jinja 八重垣神社 de Matsue, qui en tire directement son nom[58]. Il revendique l'honneur d'avoir été érigé sur le lieu même de la mythique barrière. Mais aussi le sanctuaire d'Izumo, l'un des plus anciens et importants sanctuaires du Japon[59], se targue d'être le lieu où fut jadis dressée l'auguste clôture. Susanoo y est vénéré comme protecteur des mariages. Le lien entre la fondation du foyer et la réalisation du rituel de mariage, est, on le voit, très étroit. Aussi, selon Jean Herbert, l'octuple barrière revêt dans toute la région d'Izumo un certain prestige rituel.

Revenons-en à présent aux événements mythiques qui nous occupent.
A Suga, Susanoo construit la demeure commune où il pourra s'installer avec son épouse.

---

[57] Dans d'autres traductions, notamment celles de FLORENZ, d'ASTON ou de REVON, ce n'est pas le cas.

[58] *Yaegaki* 八重垣: « octuple barrière ».

[59] Avec le sanctuaire d'Ise, le sanctuaire d'Izumo constitue l'un des deux plus importants sanctuaires *shintō* du Japon. Le sanctuaire d'Ise, situé dans la péninsule de Kii à l'Est du Kansai, est dédié à la déesse solaire Amaterasu, alors que le sanctuaire d'Izumo, situé en province d'Izumo à l'Ouest du pays, est dédié à son frère Susanoo.

S'ensuit la naissance de nombreux enfants, parmi lesquels Ō-kuninushi[60] est certainement le plus illustre. Cette divinité jouera, nous le verrons, un rôle considérable dans le parachèvement de la genèse de la terre. La mission de ce *kami* terrestre est de poursuivre le travail d'Izanami et d'Izanagi, le couple originel qui avait commencé à créer la Terre[61]. « Tous les éléments nécessaires avaient été apportés par le couple divin, mais il restait à les imbriquer les uns dans les autres et à les protéger, de telle sorte qu'ils pussent constituer une architecture structurée, permanente et vivante. »[62] Mais avant de pouvoir commencer « à faire le pays », Ō-kuninushi doit d'abord endurer toute une série d'épreuves, qui peuvent être interprétées comme des rites d'initiation. Il a 80 *kami* pour frères, *kami* qui lui feront subir les ordalies les plus odieuses, lui tendront des pièges et tenteront à plusieurs reprises de le tuer en imaginant les stratagèmes les plus fantasques. Son père Susanoo aussi le soumettra à des épreuves dangereuses et pernicieuses. Ainsi, Ō-kuninushi doit s'imposer face à ses nombreux ennemis afin de prouver qu'il est digne de régner sur la Terre. Dans l'un des derniers épisodes de ces péripéties, il doit se rendre dans le pays inférieur (Ne-no-kuni) pour consulter Susanoo. Aussitôt arrivé dans ce pays, il tombe amoureux de la fille de ce dernier, Suseri-bime. Susanoo essaie par tous les moyens de se défaire de l'importun, mais Ō-kuninushi brave les épreuves l'une après l'autre, et réussit, par une ruse, à mettre Susanoo hors d'état de nuire. Ayant attaché les cheveux de son père aux poutres de la maison pendant qu'il dormait et obstrué la porte de celle-ci au moyen d'un puissant rocher, il prend la fuite avec sa bien-aimée Suseri-bime pour rejoindre le monde terrestre. Un bruit éveille cependant le père en sursaut au moment où ils prennent la fuite, mais le jeune couple est déjà bien loin. Susanoo les poursuit jusqu'à la limite de son royaume, et, se résignant finalement à reconnaître la puissance d'Ō-kuninushi, l'enjoint de devenir le « maître du grand pays » et de régner sur la Terre.

Ō-kuninushi, maître du grand pays, consolidateur de la terre

Avec cet épisode, c'est une étape fondamentale du développement de la cosmogonie qui va prendre son cours, et nous verrons que le rôle d'Ō-kuninushi dans la consolidation de la Terre va s'exprimer sous des aspects très intéressants.

Ainsi, selon l'Izumo fudoki[63], l'une des premières actions qu'il va exercer une fois devenu maître du monde terrestre, est le *kuni-hiki* 国引き, le « tirage de la terre ». Considérant que la terre d'Izumo était incomplète et trop étroite, il décide de faire une chose fort curieuse : y « amarrer » d'autres terres afin de la compléter. « Le pays d'Izumo, où se lèvent les huit nuages, est une bande étroite de jeunes terres, qui fut d'abord faite petite [à l'époque d'Izanagi et Izanami]. Aussi faut-il la compléter en [y] amarrant [d'autres terres] ». Se tournant vers le cap de Shiragi, il aperçoit qu'il y en a une abondance de ce côté, et décide d'en « harponner » pour augmenter son territoire. Il prend une bêche, arrache un lopin de terre et commence à le tirer vers lui, comme s'il se servait d'un

[60] Littéralement : « grand maître de la terre ». Seul le Nihongi rapporte qu'Ō-kuni-nushi est le descendant direct de Susanoo. Selon les autres textes, plusieurs générations les séparent. D'autre part, ce *kami* porte un très grand nombre de noms différents (qui expriment les différents aspects de son être) dans les divers textes, mais nous le désignerons ici uniquement par son nom le plus connu, afin de ne pas créer de confusion dans l'esprit du lecteur.

[61] Mais cette création de la Terre avait été interrompue par la descente d'Izanami dans le monde inférieur.

[62] HERBERT, Jean, *op. cit.*, p. 133.

[63] Fudoki *:* « Description des provinces japonaises ». Il s'agit d'une sorte d'index géographique des provinces, augmenté de récits mythiques et historiques, rédigé durant l'époque de Nara (710-794). L'Izumo fudoki*,* la « Description de la province d'Izumo » (733), est le seul de ces index qui ait été préservé dans sa totalité.

hameçon. « Alors, attachant cette terre avec une corde à trois torons, il la tira lentement, lentement, comme [on hale] un bateau fluvial […] ». Il s'exclame : « Viens, terre ! Viens, terre ! »[64]. C'est le cap Kizuki qu'il rattache ainsi. Ō-kuninushi va par la suite, et de la même manière, « harponner » trois autres lopins de terre, et fermement les relier à la terre au moyen de cordes afin d'accroître son territoire.

C'est un tableau saisissant que nous découvrons là, et immanquablement, l'image des rochers mariés *meoto iwa* 夫婦岩 du sanctuaire d'Okitama (préfecture de Mie), avec ses rochers en mer reliés par une corde *shimenawa,* s'impose à notre esprit. Ces deux rochers sont en général décrits comme symbolisant l'union d'Izanami et d'Izanagi, mais ne peut-on également y voir une réminiscence de cet épisode du mythe ? L'image s'y prêterait bien... et, par-delà la poétique de la réunion du féminin et du masculin, ne peut-on imaginer, sous forme de palimpseste recouvert de significations multivalentes, qu'Ō-kuninushi y est également à l'œuvre, en train d'arrimer des terres et de les faire siennes ?

Figure 3. Meoto Iwa 夫婦岩, les « Rochers mariés » du sanctuaire d'Okitama.
Source image : Encyclopédie de l'époque d'Edo, non datée. Collection UWB.

Le mythe nous rapporte également que ces terres furent attachées à des « pieux d'amarrage » : en l'occurrence des montagnes se situant sur la terre ferme. Cette image nous frappe, aussi, car elle nous renvoie à l'ancrage de l'île originelle d'Onogoro, ancrage qui, nous l'avons vu plus haut, avait

[64] Traductions de Jean HERBERT, *op.cit.,* p. 141.

été opéré au moyen de l'auguste pilier céleste *ame-no-mihashira* 天御柱. Ainsi, nous sommes ici en présence d'un même motif, quoique quelque peu altéré dans sa morphologie. L'île d'Onogoro avait été fixée au moyen d'un pieu central qui la stabilise et la relie aux mondes inférieur et supérieur, ce pieu étant une sorte d'épingle fixatrice, révélant avec une grande clarté symbolique sa fonction transcendante. Les terres arrimées par Ō-kuninushi , d'un autre côté, sont attachées par un lien souple et flexible à leur point d'ancrage, les montagnes (qui représentent elles aussi des *axes mundi*[65]). Ce motif est donc bien plus complexe dans sa structure, et il convient d'en analyser les éléments constitutifs afin de tenter d'en mieux comprendre les principes sous-jacents.

La corde d'Ō-kuninushi est utilisée comme une sorte de lasso[66] géant ceignant les îles, il s'en sert comme d'un câble d'amarrage. La matérialité de la corde lui confère une nature souple, flexible, changeante. Cette matérialité semble naturellement en contradiction avec l'idée de stabilisation et de fixation. D'ailleurs, le passage « [...] il tira [la terre] lentement, lentement, comme [on hale] un bateau fluvial [...] » nous en dit long à ce sujet. Ainsi, l'action d'Ō-kuninushi n'est pas *stricto sensu* une fixation de la terre, mais plutôt la création d'un chapelet de terres lâchement connectées à leur centre respectif, la montagne-centre du monde. Cette relation entre fixité (le Centre) et souplesse (la corde) est intéressante. Nous sommes ici confrontés à l'idée qu'une union, une unification est possible tout en gardant des entités distinctes qui ne seraient qu'en relation flexible les unes avec les autres.

Aussi, peut-être trouvons nous dans cet apparent paradoxe une expression de l'essence même de l'archipel japonais : tout en étant composé d'unités bien distinctes - des îles qui à elles seules constituent des entités à priori complètes, finies, détourées-, l'archipel, malgré son hétérogénéité, est un monde unifié clos, un *cosmos* qui se différencie de l'au-delà, du monde inconnu et indéfini du *dehors.* Ainsi, il faudrait imaginer cette multiplicité de limites closes et parfaites qui se réunissent pour constituer un limite plus ample englobant l'archipel tout entier.

A ce stade, une petite excursion sur les aspects symboliques liés aux cordes et aux nœuds peut nous fournir des indications précieuses quant à la signification de cet épisode.

Comme nous le signale Hartmut O. Rotermund[67], l'acte de lier, de faire des nœuds, *musubu* 結ぶ est, dans le shintoïsme, un action qui permet de fixer les esprits vitaux dans le nœud, dans la matière même de la corde et dans l'objet noué. Dans l'épisode du tirage de la terre, le lasso qui encercle l'île, pourrait, dans cette perspective, être envisagé comme un lasso qui concentre le contenu de l'île, condense son essence, et en fait une terre plus achevée qu'une terre qui serait sans circonscription. Aussi, il est bien spécifié dans les textes qu'Ō-kuninushi « entoure » l'île de la corde, elle n'est pas simplement attachée à quelque pieu qui servirait d'ancrage. Ainsi, le

---

[65] En ce qui concerne les *axes mundi*, les axes symbolisant le Centre du monde, il n'est pas contradictoire d'en rencontrer plusieurs dans les mythes d'une même cosmogonie. En effet, dans la logique non cartésienne des anciennes civilisations orientales, un nombre illimité de « Centres » est possible. Cf. ELIADE, Mircea. *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*. Gallimard, 1979, p.55.

[66] Les populations préhistoriques se servaient de lacets-lasso comme armes de chasse. Il n'est pas à exclure que le motif du lasso du *kuni-hiki* trouve son origine dans ces pratiques archaïques. cf. Lindner, Kurt, *La Chasse Préhistorique.* Paris, Payot, 1941, 480 pages.

[67] ROTERMUND, Hartmut, O., Collectif. *Religions, croyances et traditions populaires du Japon*. Maisonneuve & Larose, 2000, *pp.* 99-100.

redoublement de la limite naturelle de l'île - la côte-, par une limite jumelle qui l'enserre – la corde-, peut être comprise comme un acte opérant une concentration des esprits de l'île sur son territoire, redoublement qui intensifie sa substance et la rend plus précieuse. Cette double bordure donne à ces îlots un statut très particulier. Et si nous revenons un moment à l'analogie du sanctuaire d'Okitama mentionné plus haut, nous pouvons relever que ses rochers sont entourés d'une corde *shimenawa* 注連縄. La corde *shimenawa* marque une limite qui signale le lieu ou l'objet sacré. Ainsi, la conclusion qui s'esquisse au terme de ces réflexions est que par-delà la fonction mécanique qu'elles revêtent, les cordes utilisées par Ō-kuninushi sacralisent les îlots qu'elles entourent, les faisant accéder au statut du divin.

D'une manière plus générale, et comme l'a savamment mis en lumière Mircea Eliade[68], le motif du liage est très répandu dans les mythologies du monde et en particulier celles indo-européennes. Il s'en dégage un « archétype du liage » dont le symbolisme relève d'une logique générale de la domination, de l'autorité exercée sur les objets ou les personnes liées. Ainsi, les divinités « maîtresses des liens », neutralisent leurs adversaires en les liant par des ligatures magiques. Le complexe du liage serait ainsi constitutif de l'exercice d'une autorité magique.

Si nous nous remémorons la tâche que Susanoo avait octroyée à Ō-kuninushi, celle de « devenir maître du grand pays », cette mise en œuvre d'une arme magique pour dominer les terres amarrées prend tout son sens. Ō-kuninushi n'augmente pas simplement le territoire de nouveaux îlots ; en les enserrant de son lacet magique, il assoit son autorité et se montre par-là véritablement digne de la tâche que son père lui a confiée.

D'autre part, Rotermund nous signale que l'action de nouer, par-delà sa fonction de fixation des esprits, peut, en parallèle, aussi servir à attacher ces esprits à quelque chose d'extérieur, de créer une connexion avec une nouvelle entité. Dans le cas des îles nouées d'Ō-kuninushi, le symbolisme est très évident : il rattache au moyen de cordes ces terres au pilier central, à la montagne-Centre du monde. Ce sont donc des terres directement connectées à l'*axis mundi.*

Nous voyons donc que toute une série de symbolismes se concentrent dans l'acte de la ligature, et c'est un thème qui est d'un intérêt tout particulier, car nous en trouverons des résonances dans l'espace construit des humains, notamment dans les lieux de culte et les jardins. Mais nous nous pencherons plus avant sur ces questions.

Après l'épisode du tirage de la terre, il est dit qu'« Ō-kuninushi eut beaucoup de femmes et beaucoup d'enfants. ». Un jour où il se trouvait au cap de Miho, un mystérieux bateau s'approcha de la côte. À son bord, une minuscule divinité vêtue d'une robe de plumes... Etonné de cette apparition, Ō-kuninushi demande à l'inconnu son nom, mais celui-ci ne répond pas. Mais Kuye-biko, « le prince qui s'effrite », lui révèle que le dieu nain venu de l'au-delà des mers se nomme Sukuna-bikona, et que c'est le fils de Kami-musubi, l'un des trois divins *kami* créateurs. Kami-musubi, averti par un *kami* de cette rencontre, enjoint Ō-kuninushi de s'allier avec son fils « Que lui et toi deveniez […] frères, et que vous fassiez et consolidiez le pays ».[69] Le Kojiki poursuit : « A partir de ce moment, les deux *kami,* Ō-kuninushi et Sukuna-bikona, firent et consolidèrent ensemble le pays. »

---

[68] Cf. ELIADE, Mircea. *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux.* Gallimard, 1979, p.130 *sqq.*

[69] *Kojiki,* I, XXVII.

Cette notion de consolidation du pays tient une place prééminente dans le mythe, et c'est une tâche tellement importante qu'il apparaît qu'Ō-kuninushi ne peut la réaliser seul, il a besoin du concours d'une deuxième divinité afin de pouvoir la mener à bien. Selon Rotermund, cette divinité est une sorte d'alter ego, un esprit divin qui lui est indispensable pour pouvoir déployer ses forces, pour devenir créateur.

Conjointement, ils plantent des forêts, déterminent les moyens de guérir les maladies de l'humanité et des animaux et créent des protections magiques contre les calamités. Content des œuvres qu'il sent accomplies, Ō-kuninushi s'écrie : « Ne pourrions-nous pas dire que le pays que nous avons construit est bien achevé ? ». Et Sukuna-bikona lui répond : « En certains endroits, il est achevé, mais en certains endroits, il n'est pas achevé. » (Nihongi). Peu après, Sukuna-bikona s'en retourne dans l'au-delà des mers, au pays de *tokoyo*[70]. Mais Ō-kuninushi, attristé par ce départ impromptu, s'écrie : « Comment à moi seul […] serai-je capable de compléter ce pays ? Avec quel *kami* puis-je faire ce pays ? » (*Kojiki).* De la plaine océane surgit à ce moment un énigmatique *kami,* « dont l'éclat illuminait la plaine océane. » Ce *kami* dit à Ō-kuninushi : « Si tu veux bien me révérer, je puis le faire avec toi. Sinon, le pays ne peut être fait. » Alors Ō-kuninushi dit : « S'il en est ainsi, quelle est la manière de te mettre respectueusement en repos ? » et il répond : « Adore-moi respectueusement sur la verte barrière du Yamato[71], au sommet de la montagne de l'Est. ». Ce mystérieux *kami*[72], qui n'a pas de nom, habite au sommet du mont Mimoro[73]. Ō-kuninushi y édifiera son sanctuaire, et la divinité aura pour descendants les seigneurs de Kamo et d'Ō-miwa.

Au sujet de la « verte barrière du Yamato », Chamberlain[74] fait observer que le Mont Mimoro constitue « une barrière protectrice dans la province de Yamato ».

Une double interprétation de la barrière serait ainsi possible. Est-ce la barrière qui précède la construction du sanctuaire, ou est-ce la barrière géographique du Mont Mimoro, comme le suggère Chamberlain ? Nous pensons que ces deux symboles se superposent : d'une part, nous sommes en présence d'un thème déjà rencontré plus tôt dans le mythe, celui de l'édification de la clôture précédant l'érection du sanctuaire (ou du palais). Ceci nous rappelle immanquablement l'épisode durant lequel Susanoo érigea une « octuple clôture » avant de construire le palais conjugal. D'autre part, la « verte barrière du Yamato » protégeant la plaine de Nara sur son flanc Est prend tout son sens si l'on considère que cette terre fut élue par Ō-kuninushi et son double pour y établir le berceau de la dynastie impériale japonaise.

Cet épisode très dense prend fin avec le règne d'Ō-kuninushi sur la Plaine centrale des roseaux, la Terre. Il devient le Maître du Monde terrestre. L'ordre cosmique de la partie centrale du cosmos, niveau intermédiaire entre la sphère céleste et le monde d'en-bas, a été établi et achevé.

---

[70] *Tokoyo* 常夜 (litt. « la nuit éternelle ») est le lieu de résidence des esprits, situé au-delà des mers, v. ROTERMUND, Hartmut, O., *op.cit,* p. 18.

[71] « Verte barrière du Yamato » : *Yamato no aogaki* 大和青垣.

[72] Selon plusieurs auteurs, cette divinité serait une réincarnation de Sukuna-bikona, l'esprit qui aide Ō-kuninushi à accomplir sa tâche.

[73] Le mont Mimoro 三諸 est également appelé Mont Miwa 三輪. Il se trouve dans la province de Nara, près de la ville de Sakurai.

[74] CHAMBERLAIN, Basil. *The Kojiki: Japanese Records of Ancient Matters*. Forgotten Books, 2008.

La grande tâche que lui avait assignée Susanoo était de compléter et de solidifier la Terre, car celle-ci était jusque-là une contrée inhospitalière, sauvage et indomptée. Ō-kuninushi achève la tâche de solidification des terres, y plante des forêts et crée des protections contre les calamités. Finalement il transforme une nature sauvage, adverse et inhabitable en un paysage cultivé, apte à accueillir les humains qui viendront le peupler. Il a dessiné plus précisément les contours de ce monde. Une nouvelle grande limite se dessine dans la cosmogonie : le processus matériel de la création a été achevé, la terre a été formée et elle est apte à accueillir l'arrivée des humains.

Est-ce significatif ou fortuit que cet épisode s'achève sur l'injonction lancée à Ō-kuninushi d'adorer le mystérieux *kami* du Mont Mimoro sur une verte clôture ? Nous ne pourrions tirer de conclusion définitive à ce sujet, mais nous souhaitons replacer cette apparition dans une chronologie plus large, contingente sans doute, et qui n'a pas pour l'instant l'ambition de la logique ou de la causalité. Mais peut-être cette chronologie permettra-t-elle de mettre en évidence certaines récurrences, des motifs qui peuvent être d'intérêt pour le sujet qui nous occupe.

Ainsi, si nous réexaminons les épisodes du mythe, nous constatons que l'apparition de barrières, de clôtures, semble étroitement liée à des événements d'ordre extraordinaire, à des moments charnières du récit. La première apparition d'une clôture remonte à l'épisode du serpent octocéphale. Barrière magique par excellence[75], cette clôture aux huit faces aida Susanoo à terrasser le dragon, à vaincre les forces du mal pour sauver le monde terrestre. L'utilisation du mot *kaki* 垣 [76] (« clôture ») à cette occasion figure d'ailleurs parmi les plus anciennes apparitions du terme. L'occurrence suivante survient juste avant la construction du palais conjugal de Susanoo et de son épouse Kushinada. L'octuple barrière chantée par Susanoo à cette occasion est une sorte de préambule nécessaire à la construction du palais. Cette construction du palais va de pair avec la fondation du foyer. D'ailleurs, cet événement peut être rapproché de la pratique, dans le shintoïsme, de faire précéder la construction d'une maison ou d'un sanctuaire par une cérémonie *jichinsai* 地鎮祭 [77]. Le *jichinsai* est un « rituel d'apaisement » pratiqué sur le terrain d'une future construction. Ainsi, pour en appeler à la bienveillance des divinités, on érige une clôture *himorogi* 神籬 qui délimite une portion de terrain purifiée et sacralisée. Au sein de cette clôture, les divinités du terrain pourront venir « se poser » et être vénérées, le temps d'une cérémonie. La parenté formelle entre cette pratique et l'octuple barrière qu'érigea jadis Susanoo avant la construction de son palais est indéniable. Peut-être nous est-il permis, alors, de déceler dans ce divin enclos du mythe un antécédent à une pratique, qui, remontant sans doute à des temps immémoriaux, est encore très répandue dans la vie des Japonais d'aujourd'hui.

La troisième apparition d'une clôture dans le récit est la plus mystérieuse. « Adore-moi respectueusement sur la verte barrière du Yamato [...] » est l'injonction adressée à Ō-kuninushi au

---

[75] D'ailleurs, nous avons ici, comme dans l'épisode suivant, une barrière octuple, configuration géométrique basée sur le chiffre huit, chiffre qui exprime le caractère divin, accompli, parfait du dispositif.

[76] Voir à ce sujet : BONNIN, Philippe, NISHIDA MASATSUGU, INAGA Shigemi, et BERQUE, Augustin, Collectif. *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. CNRS, 2014 : entrée *kaki* 垣, p. 216.

[77] BONNIN, Philippe, NISHIDA MASATSUGU, INAGA Shigemi, Collectif, et BERQUE, Augustin, *op.cit.*. : entrée *jichinsai* 地鎮祭, p. 192.

terme de sa mission terrestre. Ici, le contexte textuel ne permet pas de clairement discerner la nature de la barrière en question. Mais il est à relever qu'Ō-kuninushi érigera par la suite un sanctuaire pour la divinité du Mont Mimoro, ce qui nous ramène à l'idée du *jichinsai* mentionné plus haut. Il semblerait donc que cette clôture soit à nouveau un dispositif rituel antécédant l'érection d'une construction. Aussi, dans la structure du récit, cette barrière apparaît comme une sorte de point d'orgue clôturant l'activité d'Ō-kuninushi sur terre.

Et la mise en ordre du Cosmos terrestre, qui avait été initiée par Susanoo avec le terrassement du serpent – sa victoire avait été rendue possible, souvenons-nous en, par l'érection d'une clôture magique -, semble trouver sa fin dans cette autre clôture, cette « verte barrière du Yamato ». C'est comme si ces deux clôtures, telles des parenthèses s'ouvrant et se refermant, servaient de points d'ancrage au récit, ponctuant son début et sa fin...

La pacification de la terre par les *kami* célestes

Le processus de création matérielle de la terre ayant été achevé, il restait à pacifier ce pays, qui restait discordant, violent et tumultueux. Amaterasu, la divinité solaire, trouva que l'état des choses sur la terre n'était pas satisfaisant et décida, pour y remédier, d'y envoyer son fils. « La luxuriante plaine des roseaux, le pays des frais épis de riz de mille automnes […] est le pays que devra gouverner mon auguste enfant Ame-no-oshi-ho-mimi » ordonne-t-elle. Mais avant de procéder, elle va élaborer un plan pour préparer la descente de l'auguste enfant. Elle réunit les huit-cents myriades de *kami* dans le lit asséché de la divine rivière du Ciel et demande à Omoi-kane-no-kami[78] d'imaginer un stratagème. Il fallait dans un premier temps envoyer des divinités célestes pour assujettir les *kami* terrestres violents et sauvages. Au terme du conciliabule, il est décidé d'envoyer Ame-no-hohi sur terre pour pacifier les divinités avant la descente de l'auguste enfant. Mais Ame-no-hohi ne donne pas de nouvelles pendant trois ans (Kojiki) et les divinités célestes, après cette tentative avortée, décident d'envoyer une deuxième divinité sur terre.

Toujours selon le *Kojiki,* un deuxième émissaire du nom d'Ame-waka-hiko - muni d'un carquois et de flèches - fut envoyé sur terre, et épousa la fille d'Ō-kuninushi, Shitateru-hime. Ame-waka-hiko resta huit ans sur terre, lui aussi sans faire de rapport.

Alors Amaterasu et Takami-musubi interrogèrent à nouveau les divinités célestes pour décider d'un nouveau *kami* à envoyer sur terre. Au terme de l'assemblée, ils décidèrent d'envoyer Nanaki-me, la « faisane qui crie le nom ». Nanaki-me vola se poser sur un cannelier, se mit à parler pour rappeler sa céleste mission à Ame waka hiko, mais ce dernier, méfiant à la vue du volatile, prit une flèche de son carquois et le tua. Cette flèche transperça la faisane et remonta vers la voûte céleste, à l'endroit même où se trouvaient les divinités assemblées. Une des divinités prit la flèche et la renvoya au travers du trou qui avait été percé dans la voûte du ciel à cette occasion. La flèche s'en retourna occire son expéditeur, Ame waka hiko. Devant ce nouvel échec, l'assemblée fut à nouveau réunie, et cette fois il fut décidé de faire descendre les *kami* Takemika zuchi et Ame no tori bune (le céleste oiseau-bateau) pour maîtriser les sauvages *kami* terrestres. (Kojiki)

[78] Celle-là même qui avait conseillé les *kami* lors de la retraite d'Amaterasu dans la caverne céleste.

« Alors, » nous dit le Kojiki, « les deux *kami* descendirent sur la petite plage d'Inasa, dans le pays d'Izumo, tirèrent leurs épées de dix empans, les plantèrent la pointe en l'air sur la crête d'une vague et s'assirent jambes croisées sur la pointe de leurs épées. »
Installés de la sorte, ils demandèrent à Ō-kuninushi s'il consentait à abdiquer en faveur de l'auguste enfant, ce sur quoi il répondit qu'il devait d'abord consulter ses fils pour répondre à leur demande. Le premier fils, Yaekotoshironushi, interrogé, répond ainsi : « 'J'obéirai. Offre respectueusement ce pays à l'auguste enfant des *kami* célestes.' Sur quoi il appuya le pied sur le bord de son bateau pour le faire chavirer ; les mains croisées dos à dos, il transforma son bateau en une haie de branchages verts (*aofushigaki* 青柴垣) et disparut. » (Kojiki).
Selon le Nihongi « il fit dans la mer une octuple haie de branchages verts, puis, appuyant le pied sur l'avant de son bateau, il partit ».

Le deuxième fils d'Ō-kuninushi, Takemi nakata, consentira également à la demande des *kami* célestes. Les enfants ayant acquiescé au transfert du règne de leur père, les deux divinités célestes vont à présent s'adresser à Ō-kuninushi : « Tes enfants […] ont dit qu'ils se conformeront, et qu'ils ne s'opposeront pas aux ordres de l'auguste enfant des *kami* célestes. Quelle sera ton attitude? ». Ō-kuninushi répond qu'il cédera le Pays Central de la Plaine des Roseaux à l'auguste enfant céleste. En contrepartie, il demande qu'on lui érige un palais dont les poutres iront jusqu'aux cieux et dont les piliers atteindront l'assise rocheuse la plus profonde. Il promet de se « retirer respectueusement » dans ce temple et de régner sur un nouveau royaume, celui des Ténèbres.

Dans une certaine version du *Nihongi,* les faits sont narrés quelque peu différemment : les deux *kami* émissaires descendent sur terre pour informer Ō-kuninushi du dessein d'Amaterasu. Takami-musubi, l'esprit divin, ordonne à Ō-kuninushi de céder son règne à l'auguste petit-fils, et lui promet, en contrepartie, de lui construire un palais. « Je prendrai une corde de mille empans en écorce de mûrier et j'y nouerai 180 nœuds. Quant aux dimensions du palais, ses piliers seront hauts et massifs, et ses planches larges et épaisses. »[79],[80]. A cela Ō-kuninushi répond : « Les instructions du *kami* céleste sont si courtoises que je n'aurai pas la présomption de désobéir à ses ordres. Que l'auguste petit-fils dirige les affaires publiques dont j'ai la charge. Je me retirerai et je dirigerai les affaires secrètes. » Dans cette même version, il est dit qu'Ō-kuninushi confie à Funado (le *kami*-bâton du « non-franchissement des limites » rencontré plus haut, sur la plate colline de Yomi) son règne sur Terre, et qu'il se retire définitivement : « Il devint invisible pour toujours ».

L'abdication d'Ō-kuninushi, encouragée par les divinités célestes, comprend plusieurs éléments qui demandent explication. L'arrivée des deux *kami* célestes qui « plantent leur épées à l'envers sur la crête d'une vagues » est surprenante. Nelly Naumann (2011 : 194) y voit un geste destiné à intimider Ō-kuninushi afin d'obtenir son abdication plus aisément. La consultation du premier fils donne également lieu à une scène étonnante : celle où il transforme son bateau en une octuple haie de branchages verts.[81] Aussi bien le Kojiki que le Nihongi s'accordent sur le fait

[79] Dans l'Izumo fudoki*,* cet épisode est relaté de façon plus détaillée et laisse entendre que la corde en question est une corde d'arpenteur : « Pour les dimensions du Palais de l'auguste Nid du Soleil, en longueur et en largeur, il faudra prendre une corde de 1000 empans en mûrier, y faire 100 nœuds puis 80 nœuds, et avec cette dimension céleste il faudra créer le Palais du Grand Dieu qui a aménagé la terre. »

[80] Le palais ainsi décrit n'est autre que le grand sanctuaire d'Izumo à Kizuki, en province de Matsue. Ō-kuninushi en est la divinité tutélaire.

[81] Le thème de la haie octuple est récurrent, souvenons-nous du poème chanté par Susanoo avant l'érection du palais conjugal. Il semblerait que ce soit un *motif* du mythe, une forme stéréotypée qui est mise en scène de diverses

qu'une haie de branchages fut créée dans la mer avant le départ du fils. Est-ce un rituel particulier qui annonce sa disparition ? Selon Naumann, les mains croisées dos à dos seraient un indicateur d'un départ vers l'au-delà. Yae-koto-shiro-nushi, après avoir acquiescé au départ de son père, prépare son propre départ en transformant son bateau en une haie de branchages verts. C'est une scène saisissante que cette haie qui émerge de la mer, et les anciens Japonais ont dû éprouver quelque chose de similaire, car il existe en province de Matsue une célébration shintoïste remontant à des temps fort reculés, qui réactualise cette scène mémorable tous les ans. Il s'agit du festival Aofushigaki shinji 青柴垣神事, qui se tient au sanctuaire de Miho 美保神社 à Mihonoseki 美保関. Tous les ans, au mois d'avril, ce rituel met en scène le départ du fils d'Ō-kuninushi. La haie de branchages verts dont Kotoshiro-nushi entoura son bateau avant de disparaître est recréée sur deux embarcations qui s'avancent dans le port, accompagnés du son de flûtes et de tambours...

Figure 4. Les bateaux du rituel shintoïste Aofushigaki shinji 青柴垣神事 de Mihonoseki 美保関. Sur les deux bateaux sont recréées les haies de branchages verts du mythe. Aux quatre coins des « haies », des branches de sakaki. Des tiges de bambou vertes sont placées sur les 4 faces et une corde shimenawa est tendue afin de garder à l'écart les mauvais esprits. Source : http://mihonoseki-kanko.jp/sinji/sinji_aofushigaki/, consulté le 11/04/2015.

La création d'une haie verte au beau milieu de l'océan est une image curieuse : l'élément de l'eau ne semble pas a priori compatible avec les végétaux terrestres qui en émergent. Aussi, devons-

manières et dont la signification précise laisse encore ample espace à interprétation. Des influences chinoises ne sont pas à exclure pour expliciter l'origine ce thème.

nous sans doute voir dans cette émergence végétale un affleurement de vie, un dernier relent de vitalité qui antécède la mort, celle de Yae-koto-shiro-nushi. Mais c'est aussi à la mort d'un cycle que nous assistons ici, en effet, le fils d'Ō-kuninushi enjoint à ce dernier d'abdiquer, la passation de pouvoir est imminente, les divinités terrestres vont céder le pas aux *kami* célestes, venus pour régner sur cette Terre tumultueuse à l'excès. Et d'une certaine manière, les verts branchages symbolisent *aussi* la nouvelle vitalité que représente cette prise de pouvoir, le passage à une nouvelle ère.

Ainsi, cette haie verte émergée des eaux[82] accompagne et ponctue de sa force vitale[83] un rite de passage. La cosmogonie suit inéluctablement son cours, une nouvelle ère point, et Ō-kuninushi va se retirer dans le majestueux palais que lui construiront les divinités célestes.
Au sujet du palais, les descriptions n'abondent pas mais le détail suivant est mis en avant : une corde de mille empans sera utilisée afin d'en déterminer les proportions. Il faudra y faire d'abord 100 nœuds, puis 80 autres nœuds. Le chiffre 180 correspond à la moitié d'une année lunaire de 360 jours[84]. Selon Naumann, ce chiffre symbolise une représentation du Cosmos et condense le temps et l'espace en une proportion divine et donc parfaite.

Nous avons déjà esquissé quelques aspects symboliques liés aux cordes plus haut, mais la corde de 1000 empans du palais d'Ō-kuninushi est selon nous d'un ordre tout autre, et ne saurait être rapportée au même cadre d'analyse. C'est à une corde d'arpentage que nous avons affaire ici, et cette fonction comporte certaines implications que nous nous proposons d'exposer ci-après. Sa caractéristique la plus remarquable est certainement le nombre de nœuds dont elle est affublée, en l'occurrence 180. Les nœuds sont la marque de la corde des bâtisseurs, ils définissent des entités mathématiques qui permettent de développer une géométrie dans l'espace. Il nous est permis de faire une petite digression dans l'espace et dans le temps, qui apportera certainement un éclairage intéressant au sujet qui nous occupe.

Les premières traces de pratiques d'arpentage apparaissent dans l'Egypte ancienne, dans les zones bordant le Nil. Il est généralement admis que la fonction d'arpenteur occupait une place prééminente dans la hiérarchie du royaume ; la corde y revêtait une importance symbolique de tout premier ordre[85]. L'acte fondateur pour ériger un édifice sacré était de tendre le cordeau. Le patron des arpenteurs, Khnoum-Chou[86], était réputé celui qui anime toute forme, qui est à l'origine des êtres et du monde. D'ailleurs, le Pharaon célébrait quotidiennement la création du monde par un rite d'arpentage, l'idée de proportion divine dominant ces pratiques. Christian Jacq, dans son ouvrage « Le monde magique de l'Egypte ancienne » met en évidence l'importance de la corde et l'utilisation des nœuds, étroitement liée à la magie des nombres[87]. « Le magicien égyptien passe son temps à faire des nœuds. Un nœud magique est un point de convergence des forces unissant monde

---

[82] Selon Florenz, il pourrait s'agir d'un dispositif de pêche primitive constitué d'une clôture servant à piéger les poissons, dispositif qui est également mentionné dans le Man.yō.shū. Nous ne nous alignerons pas, ici, sur cette interprétation.

[83] Le fait que tous les textes mentionnent que la haie est « verte » souligne cet aspect vital du végétal.

[84] C'est aussi, selon le *Kojiki,* le nombre d'enfants d'Ō-kuninushi.

[85] Voir JACQ, Christian, *Le monde magique de l'Egypte ancienne,* Ed. Tallandier, Paris, 2011

[86] Qui arbore le rôle de répartiteur des terres et chef des champs.

[87] Nous pouvons également citer un exemple beaucoup plus proche de nous, celui de la corde à treize nœuds du Moyen-Âge en Occident. La corde à treize nœuds (ou corde des druides) était un outil des bâtisseurs qui pouvait communiquer des ordres de construction aux artisans, même à ceux qui ne maîtrisaient pas la lecture ou le calcul. Elle permettait de déterminer des angles droits et de nombreuses figures géométriques nécessaires à l'édification d'un bâtiment.

divin et monde humain. […] La magie des nombres est indissociable de celle des nœuds. Le nombre est considéré comme un nœud abstrait. »[88]. Le lien étroit entre nœud, nombre et cosmos est ici évident et nous souhaitons suggérer qu'une corrélation similaire existe dans le cas japonais qui nous occupe. Le nœud, telle une ponctuation, structure la corde et lui donne sens : système signifiant, la corde d'arpentage se met à déployer une épaisseur d'informations qui recèle des aspects mathématiques, symboliques... s'entrelaçant. Pour pouvoir signifier, la corde doit être ponctuée de ces nœuds qui lui donnent sens. C'est le nœud qui donne à la corde son spectre signifiant particulier. Il en constitue la charpente. A celui qui sait lire les nœuds, la corde dévoile une abondance de signes, signes destinés *in fine* à permettre la mise en ordre du monde.

Le rituel d'arpentage qui précède l'édification implique le contrôle de l'espace par la mesure, et cette mesure, d'origine divine, marque l'édifice projeté de l'empreinte de la perfection du Cosmos. La corde d'arpentage est ainsi *l'outil essentiel* de l'acte fondateur d'une construction. Aussi, la corde de 1000 empans du palais d'Ō-kuninushi a-t-elle sans aucun doute une fonction rituelle, celle de *situer* le palais à sa juste place, de le *fonder* dans la géographie du mythe. Selon Naumann, comme dans le cas du palais de huit brasses érigé par Izanami et Izanagi sur l'île d'Onogoro, nous sommes ici en présence d'un palais qui, situé au centre du monde, représente le Cosmos tout entier. L'importance historique du sanctuaire d'Izumo, réputé être le palais d'Ō-kuninushi, semble d'ailleurs étayer cette thèse, si l'on considère l'ampleur de la sphère d'influence qu'il a pu déployer tout au long des siècles. Dans la logique du récit mythique, l'édification de ce palais signale - tout comme l'avait fait la verte haie de Yae-koto-shiro-nushi - une articulation fondamentale, il ponctue la progression du récit et enracine le départ définitif d'Ō-kuninushi dans le monde de l'au-delà.

La terre, solidifiée et organisée par les *kami* terrestres, va pouvoir à présent entrer dans la dernière phase de sa genèse, pour être divinisée par les *kami* célestes. Ce que nous voulons mettre en lumière, c'est cette progression dans la constitution du monde : il devient de plus en plus défini, de plus en plus articulé. Façonné par des générations de divinités successives, ses contours se dessinent de plus en plus nettement, limites qui se précisent, se densifient et accumulent de l'épaisseur. La finitude prend forme.

La descente du céleste petit-fils sur terre

La terre ayant été pacifiée au terme de ces préliminaires actions divines, Amaterasu décida finalement d'y envoyer son fils Ame-no-oshi-ho-mimi pour régner. Mais juste avant sa descente sur terre, il naît un fils à Ame-no-oshi-ho-mimi. « C'est cet enfant qu'il faudrait envoyer » dit-il à sa mère et à Taka-mi-musubi. Ces derniers lui donnent leur accord et c'est donc le petit-fils d'Amaterasu, le Prince Ninigi, qui aura pour tâche de régner sur « les luxuriantes plaines des roseaux et le pays des frais épis de riz ».

Un incident curieux se produit au moment même où il doit descendre sur terre. A l'« octuple embranchement de la route » un gigantesque *kami,* d'aspect menaçant, lui barre le chemin. Questionné par Ame-no-uzume[89] sur le pourquoi de son obstruction intempestive, le mystérieux *kami* répond : « Je suis un *kami* terrestre nommé Saruda-hiko. La raison pour laquelle je suis venu ici, c'est qu'ayant appris la descente de l'auguste enfant des *kami* célestes, je suis venu humblement

[88] V. JACQ, Christian, *ibid.*

[89] La divinité dont les ébats dénudés avaient attiré Amaterasu hors de la caverne lors de l'épisode de sa retraite.

à sa rencontre pour m'offrir respectueusement comme guide de son Altesse ». Saruda-hiko a pour autre nom Chimata-no-kami, c'est le *kami* des carrefours qui était né lors des ablutions de Susanoo après son retour du monde des Ténèbres[90], et que nous retrouvons ici dans un nouveau rôle. Il va indiquer à Ame-no-Uzume l'endroit où Ninigi doit se poser sur terre : « L'enfant des *kami* célestes se rendra au Pic de Takachiho en Hyuga dans le pays de Tsukushi, et j'irai sur le cours supérieur de la rivière Isuzu à Sanada en Ise ». Saruda-hiko, le *kami* des carrefours, est ici en quelque sorte un *kami* « baliseur », qui pointe sur terre les différentes étapes du futur parcours de l'auguste enfant. Lors de sa descente sur Terre, le Prince Ninigi est escorté par un grand nombre de *kami,* les *mitomono-no-kami* 御伴神, les « *kami* de la suite ». Parmi ceux-ci, des représentants de toutes les corporations de métiers, mais aussi trois *kami* qui méritent notre attention particulière : Toyo-iwa mado no kami 豊石窓神 (le *kami* de la luxuriante vraie porte de roc), Ama-no-iwato-wake-no-kami 天石戸別神 (le kami qui ouvre la céleste porte de roc) et Kushi-iwa-mado no kami 櫛磐間戸神 / 櫛石窓神 (le *kami* de la mystérieuse vraie porte de roc). Ce sont des divinités gardiennes des portes, qui sont d'ailleurs encore vénérées de nos jours dans de nombreux sanctuaires[91].

Toutefois, les textes ne nous apprennent rien sur eux. Nous devons donc rester dans l'ombre quant à leurs rôles respectifs, mais leur présence accompagnatrice lors de la descente du céleste petit-fils est très certainement à interpréter comme un indice de leur importance. Et, comment ne pas associer leurs noms à l'un des épisodes les plus marquants du mythe ? Seraient-ce eux, qui, derrière les scènes, auraient actionné les leviers nécessaires à la remise en ordre du monde lors de la retraite d'Amaterasu dans la caverne céleste ? Ama-no-iwato-wake-no-kami, le « kami qui ouvre la céleste porte de roc » en particulier semble ne pas laisser de doute sur cette question.
Mais, inexplicablement, ni le *Kojiki* ni le *Nihongi* ne font à aucun moment allusion à leur intervention durant l'épisode en question. Auraient-ils agi de manière invisible, implicite ? Leur apparition bien après les événements reste énigmatique, mais leurs noms nous laissent à penser qu'ils n'ont pu y rester complètement étrangers...

Pour en revenir à Saruda-hiko, c'est l'un des *kami* les plus populaires du Japon. Notons au passage que c'est aussi l'une des six divinités du panthéon shintō portant le titre de *Ō-kami,* c'est-à-dire « grand kami », en signe de son importance. Sa popularité est liée entre autres au fait qu'il fut un guide fiable et loyal au céleste Prince Ninigi sur terre. Mais les fidèles voient en lui surtout un *kami* de la route[92]. Et, comme nous l'avons indiqué plus haut, les *kami* de la route, au Japon, se confondent avec les *kami* des limites, car les chemins, les voies, les sentiers, ce sont autant de frontières qui ordonnent le paysage, qui départagent les champs, les provinces, les propriétés, qui structurent le cadre de l'existence humaine. On attend des *kami* de la route « qu'ils protègent les limites de la demeure et les chemins qui y conduisent »[93]. Selon certaines autorités shintoïstes, « les *kami* des routes n'ont pas besoin de temples, parce qu'ils nous accompagnent constamment »[94]. Cette affirmation n'est que partiellement vraie puisqu'on les retrouve également dans nombre de

---

[90] Il est d'ailleurs plutôt considéré comme un *kami* de la route par les Japonais, *kami* qui, nous l'avons vu plus haut, se confondent avec les *kami* des limites, d'où l'intérêt tout particulier dans le cadre de notre étude. Voir à ce sujet : HERBERT, Jean, *Dieux et sectes populaires du Japon, op. cit.,* chap. III.

[91] Kushi-iwa-mado no kami par exemple est vénéré au Kasama-inari-jinja 笠間稲荷神社 de la ville de Kasama 笠間 dans la préfecture d'Ibaraki.

[92] HERBERT, Jean, *op.cit*, p.183.

[93] Ninomiya Masaaki, cité par HERBERT, Jean, *op. cit.* 1967, p.76.

[94] HERBERT, Jean, *ibid*, p. 78.

sanctuaires[95], mais il est vrai que l'on trouve, au Japon, d'innombrables templions et autels qui leurs sont voués le long des routes, des carrefours, des sentiers du pays. Ainsi, ce sont véritablement des divinités qui balisent les parcours des humains, les accompagnent dans leurs déplacements quotidiens... Aussi, l'idée de *kami* « baliseur » que nous avons suggérée plus haut semble apte à décrire cette dualité intrinsèque qui manifestement leur est propre : d'une part ils balisent, créant un réseau de points connectés par des lignes imaginaires et invisibles, d'autre part ils marquent des limites, tiennent à l'écart, empêchent l'intrusion des forces néfastes.

Il est digne d'attention que le dieu des bornes romain, Terminus, semble présenter des caractéristiques très analogues. Gardien des bornes[96] et des limites, il est habité par le même type de dualité : il relie et sépare, il balise et marque la différence. Et c'est là tout le paradoxe des divinités des limites : elles divisent, elles connectent, elles incluent, elles excluent, elles sont osmotiques ou imperméables... Leur nature complexe et contradictoire reste souvent difficile à saisir.

De la descente sur terre du Prince Ninigi, Le Nihongi nous fournit une version alternative très intéressante. Avant la descente du fils d'Amaterasu, Taka-mi-musubi, la divinité de l'esprit divin, ordonna : « Je vais élever une céleste haie divine *himorogi* et un céleste enclos de roc *iwasaka* où pratiquer l'abstinence religieuse pour mes descendants. Vous deux, Ame-no-koyane et Futo-tama, emportez la céleste haie divine et descendez au Pays central des Plaines de roseaux. ». Les divinités célestes confieront également à Ninigi les trois insignes impériaux : le miroir d'Amaterasu, les joyaux courbes *yasaka* et l'épée *kusanagi.*

Selon le Kōgoshui, d'autre part, Amaterasu et Takami-musubi promulguèrent l'édit suivant : « En ce qui nous concerne, nous adorerons dans l'Enceinte sacrée des divines haies et des célestes enclos de rocs pour le Céleste Petit-fils et vous, Ame-no-koyane et Futo-tama, vous descendrez au Pays central des Plaines de roseaux avec le divin *himorogi* et vous prierez avec vénération les *kami* pour le bonheur du Céleste Petit-fils, le protégeant par votre service et sous le même toit contre tout ce qui peut arriver [...] ».

L'apparition impromptue d'une « haie divine »[97] (*himorogi* 神籬) et d'un « céleste enclos de roc »[98] (*iwasaka* 岩境 *)* pour accompagner le céleste petit-fils est étonnante. C'est la première apparition de ces deux motifs dans le mythe. Le contexte nous laisse entendre qu'il s'agit de lieux de prière et d' « abstinence religieuse ». Les divers commentateurs qui se sont penchés sur ces textes se sont bien souvent intéressés de près à l'étymologie des termes, mais n'ont pas été très expansifs pour expliciter l'apparition de ces deux dispositifs, leur rôle dans le mythe. En ce qui

---

[95] Saruda-hiko est la divinité tutélaire et protectrice du sanctuaire Tsubaki Ôkami-yashiro 椿大神社, à Suzuka dans la préfecture de Mie, mais il est également vénéré à l'Enomoto jinja 榎本神社, un sanctuaire subsidiaire du Kasuga-Taisha 春日大社 de Nara, au Yûtoku-inari-jinja 祐徳稲荷神社 de Kashima dans la préfecture de Saga, au Fushimi-inari-Taisha 伏見稲荷大社 de Kyoto, dans un sanctuaire subsidiaire du Mitsumine-jinja 三峯神社 en préfecture de Saïtama, au Saruta-hiko-jinja 猿田彦神社 d'Ise en province de Mie (un sanctuaire subsidiaire du sanctuaire d'Ise) et dans de très nombreux autres sanctuaires.

[96] Chez les Romains, les bornes pour délimiter les champs étaient considérées comme sacrées. Les déplacer ou les déterrer constituait un sacrilège. V. *Les vocabulaires techniques des arpenteurs romains*, Actes du Colloque international (Besançon, 19-21 septembre 2002), PUFC, 2006, p. 69.

[97] HERBERT, Jean, *Aux sources du Japon, Le Shintō,* Ed. Albin Michel, 1964, p. 158

[98] *Id.,* p. 158.

concerne le *himorogi*, son étymologie est très controversée et a donné lieu à des interprétations multiples.
Selon Anzu Motohiko[99] il s'agirait de la forme la plus ancienne du lieu de culte shintō. Selon Mabuchi[100], il s'agit d'un « lieu de rituels ». Chamberlain et Hirata s'accordent sur le fait qu'il s'agirait d'une haie faite de branches de *sakaki* fichées dans le sol, censée représenter une maison. Ils l'interprètent comme une préfiguration de la maison.

Florenz, Herbert et Naumann traduisent *himorogi* par « enceinte divine ». Selon Aston, il s'agirait d'une « rangée ou groupe sacré de bâtons de quelque sorte », alors que Motoori[101] le fait dériver de « arbuste », « maison » et « arbre ». Une lecture alternative des sinogrammes en question est *kamigaki,* ce qui signifie « haie divine ». L'idée générale que nous retenons de ces différentes interprétations est celle d'une enceinte sacrée de nature végétale.

A l'opposé, l'*iwasaka* a posé aux auteurs moins de problèmes de traduction car son étymologie est plus limpide, *iwa* 岩 signifiant « rocher » et *saka* 境 signifiant « limite, frontière ». Ainsi, on le traduit généralement par « enclos de roc » ou « enceinte rocheuse ».

La parenté formelle entre ces deux dispositifs est remarquable, en effet il s'agit dans les deux cas d'aires sacrées délimitées par une forme de clôture. Mais il est curieux de constater que ces deux dispositifs apparaissent en parallèle pour accompagner la descente du céleste Petit-fils – on peut difficilement se défaire de l'impression qu'elles font doublon, qu'il y a une sorte de tautologie dans l'action perpétrée par les dieux. Pourquoi mettre en place ces deux enclos sacrés sur terre ? Sont-ils indispensables l'un aussi bien que l'autre ? N'ont-ils pas une fonction tout à fait similaire qui pourrait se réduire à un seul et unique appareil ?

C'est sans doute ici le lieu de se pencher de plus près sur les caractéristiques de ces deux dispositifs afin de tenter d'y déceler quelque détail significatif. Mais mentionnons avant toute chose l'analogie frappante avec le *templum* de la Rome antique, *templum* qui*,* de la même manière, désigne une portion d'espace sacré délimité par une forme de clôture. Le *templum* est « un espace particulier où s'établit la correspondance entre la terre et le ciel. »[102]. De la même manière, l'*iwasaka* constitue une enceinte rocheuse délimitant une portion de territoire dédiée à la communication divine, pure et à l'abri de toute souillure. Le *himorogi*, quant à lui, présente une morphologie quelque peu différente : il n'est pas rocheux, minéral, statique, au contraire, sa limite est composée de matière bien vivante, le végétal. A ce sujet, un détail du mythe doit ici tout particulièrement retenir notre attention : Taka-mi-musubi enjoint aux divinités Ame-no-koyane et Futo-tama d'*emporter* la céleste haie divine et de descendre sur Terre. Cela veut dire que cet enclos est *mobile,* par extension *déplaçable* et *transportable.* A l'opposé de l'*iwasaka,* statique, immuable et ancré dans le lieu de par la masse même de ses éléments constitutifs, le *himorogi* se caractérise donc par une nature légère, mobile et changeante. Les végétaux qui en constituent la limite se développent, muent et dépérissent, alors que les rochers de l'*iwasaka*, impérissables et pesants, ne

---

99 ANZU, Motohiko, *Fundamental Elements of Shinto Rituals, in* Cultural Nippon, IX (1941).

100 KAMO NO MABUCHI 賀茂 真淵 (24 avril 1697 - 27 novembre 1769) est un philologue et poète japonais.

101 MOTOORI Norinaga 本居 宣長 (21 juin 1730 - 5 novembre 1801), est un célèbre philosophe et érudit japonais, initiateur des « Etudes Nationales » *kokugaku* 国学.

102 BERQUE, Augustin, Conférence du 7 janvier 2015 École supérieure d'art et de design d'Orléans, *Pouvons-nous dépasser l'espace foutoir (junkspace) de la Basse Modernité ?* Voir : http://ecoumene.blogspot.co.at/2015/02/pouvons-nous-depasser-lespace-foutoir.html, consulté le 3/10/2016

changeront ni de forme ni de place, ils perdureront, éternellement, presque insensibles aux changements du monde alentour. Cette opposition entre végétal et minéral est très certainement significative, et nous laisse à penser que les deux enclos, conjugués, représentent une complétude, englobant la dimension inanimée et la dimension animée qui constituent le monde terrestre. Ainsi, l'*iwasaka* serait une forme de pendant contradictoire au *himorogi* : son essence minérale et statique s'oppose à l'essence végétale et mobile du second. Aussi, la nécessité d'équiper le Petit-fils céleste de ces deux appareils trouverait ici toute son explication : ce sont des dispositifs complémentaires et indissociables, ce sont deux truchements d'une même réalité. Tous les aspects du monde terrestre doivent être impliqués dans le processus de communication-communion avec le divin. Ainsi, l'*iwasaka* et le *himorogi* sont des dispositifs médiateurs qui représentent deux aspects opposés et inséparables d'un même monde. Cette dualité, d'ailleurs, se prêterait aussi à d'autres interprétations : il pourrait également s'agir de l'idée d'un principe féminin et d'un principe masculin qui, associés, forment un tout, une totalité.

Il est également important de relever qu'en même temps qu'ils confient à Ninigi l*'iwasaka* et le *himorogi,* les divinités célestes lui confient également les trois insignes impériaux, insignes qui revêtent une importance suprême dans la symbolique du pouvoir nippon. Cette contemporanéité est-elle fortuite ? Cela semble peu probable. Et cela nous laisse à penser qu'en termes de valence symbolique, les deux enclos arborent un rôle très particulier. Est-ce à dire que nous pouvons placer sur un même plan symbolique les trois insignes impériaux et les deux enclos sacrés ? Les enclos sacrés seraient alors le pendant numineux de ce que les insignes représentent en termes de pouvoir, c'est-à-dire des éléments tout à fait fondamentaux. Pour aller régner sur terre, le Petit-fils céleste requiert tous ces attributs, ce sont eux qui vont lui donner sa légitimation ultime. Ce n'est ici qu'une hypothèse, mais elle mériterait certainement d'être examinée plus en détail.

Intéressons-nous à présent au vide qu'entourent ces clôtures. Il n'est pas superflu de rappeler que les cultures orientales archaïques entretiennent un rapport très particulier à la notion du vide. Pour reprendre les mots de Rudolf Otto, « à côté du silence et de l'obscurité, l'Orient connaît un troisième moyen de produire une impression puissamment numineuse : c'est le vide. Le vide spacieux est pour ainsi dire le sublime dans le plan horizontal. »[103].

Le vide est par essence insaisissable, c'est un néant qui se soustrait à la perception. Et c'est cette insaisissabilité qui est au cœur du phénomène sacré, la *conditio sine qua non* pour que la hiérophanie puisse se réaliser. « Comme l'obscurité et le silence, le vide est une négation : elle exclut toute présence concrète de telle sorte que le 'tout autre' se réalise en acte. »[104] Mais si l'on dessine en négatif son pourtour, sa trace d'inexistence sur le territoire, le vide surgit, prend subitement corps dans l'espace. C'est son empreinte que perçoivent les humains, la trace qu'a laissé sa volumétrie éthérée au sol. Et c'est la limite – paradoxe ultime – qui permet le surgissement de l'illimité, c'est elle qui trace le contour de l'incommensurable. Avec le *himorogi* et l'*iwasaka*, nous avons donc deux variantes d'un même schème qui sont à l'œuvre : le premier, comme nous l'avons vu plus haut, constitué d'une limite végétale, et le second d'une limite minérale. Ces éléments de clôture sont donc de puissants outils pour *construire* le sacré, pour laisser surgir le « tout autre » en leur sein de vacuité. En ce qui concerne l'*iwasaka,* il est frappant de constater que c'est un thème

[103] OTTO, Rudolf, *Le Sacré*. Payot, Paris, 1995, *pp.* 129-130.

[104] OTTO, Rudolf, *id.*, *pp.* 130-131.

auquel font mystérieusement écho certains dispositifs archaïques de sociétés non orientales. Pensons par exemple au cercle de menhirs de Stonehenge en Angleterre du Sud, ou encore aux cromlechs de Bretagne, d'Ecosse ou du Portugal... autant de cercles mégalithiques qui semblent tirer leur configuration d'une même et unique aspiration au sacré, aspiration qui serait commune par-delà les frontières géographiques et culturelles. A ce sujet, Otto note : « […] l'érection de ces gigantesques blocs de pierre, bruts ou taillés, isolés ou formant de puissantes enceintes, a eu à l'origine un sens magique, celui d'accumuler massivement le numineux, de le localiser et de s'en assurer ainsi la possession […] »[105]. Nous voyons qu'il s'agit d'un thème répandu dans de nombreuses sociétés archaïques, et qui ne saurait donc se limiter à la seule aire culturelle japonaise.

D'autre part, il y a lieu de relever qu'au Japon, le vide (et son corollaire, l'invisibilité) présente une forte affinité avec l'idée de pouvoir et de sa représentation. La création d'une aura d'invisibilité autour des centres de pouvoir a été, depuis les temps les plus reculés, un artifice auquel les puissants ont volontiers recouru. L'idée d'une vacuité au centre, sorte de force centripète et insaisissable, a prévalu pour nombre d'empereurs, qui vivaient retirés dans des palais abrités du regard collectif. Le sanctuaire d'Ise, centre de pouvoir religieux, est également construit sur cette logique de centre invisible, se dérobant aux regards....

L'invisibilité du centre concourt à sa dimension inexplicable, intangible et incompréhensible. Un centre vide, c'est un centre sur lequel le commun des mortels n'a pas prise, que l'on ne peut discerner, dont on ne peut deviner la vraie nature. Et c'est ce manque de prise qui assure son pouvoir absolu, son intangibilité. C'est une cellule de pouvoir détachée du monde alentour, sorte de centre négatif empreint d'une imperceptibilité implacable.
Si l'on se place dans cette perspective, les dispositifs *iwasaka* et *himorogi* pourraient se lire comme des symboles par excellence de ce « mécanisme du centre vide », sortes de matrices d'un dispositif spatial de représentation du pouvoir à venir. Ainsi, ils seraient non seulement des lieux de communication avec le sacré, mais ils symboliseraient également la mission suprême confiée à Ninigi, celle de prendre le pouvoir et de gouverner sur Terre. Ninigi est l'ancêtre du mythique empereur Jimmu, fondateur de l'empire japonais et père de la dynastie du Yamato. La multiplication de symboles de pouvoir l'accompagnant lors de sa descente sur Terre prendrait ainsi tout son sens.

Conclusion

Ces premiers épisodes de la mythologie japonaise recèlent de nombreuses mentions de clôtures, de bornes, de limites. La création du monde est par définition la tentative de créer des balises, de cerner un territoire afin qu'il devienne habitable par les humains, compréhensible par eux… Cette construction se fait par étapes successives qui impliquent, nous l'avons vu, la multiplication progressive des délimitations. Délimitations physiques mais aussi symboliques, et qui instituent des sphères d'influence et d' « habitabilité ». Le monde est habitable par les humains quand il est circonscrit, quand les confins sont établis. Les confins sont rassurants, car ils permettent

[105] OTTO, Rudolf, *op. cit.*, p. 124.

de discerner le bord, d'identifier l'endroit où se termine l'*ici* et là où commence l'*ailleurs*. Ils constituent un horizon. Ils sont bien évidemment aussi une protection - protection contre l'inconnu, ou d'éventuels ennemis…. C'est la limite qui institue un monde, ce qui n'exclut pas que ce monde puisse être contigu à d'autres mondes. La possibilité d'avoir des mondes contigus est d'ailleurs souvent conditionnée par la présence ou non de limite. La limite sépare tout en permettant la coexistence.

Telles sont les quelques idées fondamentales que nous avons pu retenir de notre lecture de la mythologie. Mais qu'en est-il des limites réelles qu'édifièrent les premiers humains ? Peut-on y déceler quelque correspondance avec les épisodes mythiques ?

C'est ce que nous allons tenter de sonder dans le chapitre suivant.

3.2 La préhistoire

Clôtures préhistoriques ?
De vestiges disparus en matrices liminales

Pourquoi se pencher sur la préhistoire ? Sujet complexe qui bien souvent, soulève plus de questions qu'il n'en résout. Cela est d'autant plus vrai dans le cas de l'archéologie japonaise, car l'archipel, confronté à des conditions géographiques particulièrement peu propices (instabilité sismique permanente), et dont les sols en prédominance acides sont défavorables à la conservation des ossements humains et des vestiges organiques, ne livre que des traces archéologiques fragmentaires, ce qui, comme le dit Jean-Paul Demoule, « constitue d'importantes limites à nos connaissances concernant les populations, les pratiques ou encore l'alimentation »[106]. Ou, comme le formule Nelly Naumann, « too many things [are] gone without leaving a trace, but also too many traits of the 'living culture' [are] irretrievably lost. »[107] Mais l'on dispose néanmoins, dans l'état actuel des recherches, d'un patrimoine archéologique intéressant et très varié (particulièrement à partir de l'époque Jōmon), témoin d'une préhistoire japonaise particulièrement dynamique et dont les spécificités n'ont de cesse de surprendre. En effet, loin de correspondre aux découpages classiques de la préhistoire telle qu'elle s'applique aux autres régions du monde, la préhistoire japonaise a ceci de particulier qu'elle s'articule selon une chronologie qui en diffère sensiblement. Les archéologues japonais la subdivisent en 4 phases[108], auxquelles ils ont donné des noms de cultures :

- Culture d'Iwajuku (période précéramique paléolithique). Des premiers peuplements sont attestés il y a environ 45 000 ans. Des objets lithiques témoignent de ces peuplades de nomades chasseurs-cueilleurs.
- Culture Jōmon -10500 à -400. Apparition de la poterie. Populations de chasseurs-cueilleurs pratiquant une forme primitive de sylviculture et d'horticulture (utilisation sélective de végétaux) qui ne s'apparente pas encore à proprement parler à l'agriculture. Débuts de sédentarisation.

PROTOHISTOIRE[109]

- Culture Yayoi -400 – III^{e} siècle apr. J.C. Riziculture et métallurgie, début de la stratification sociale.
- Culture Kofun III^{e} siècle – VI^{e} siècle. Apparition de grands tumuli funéraires (tombeaux de chefs).

---

[106] DEMOULE, Jean-Pierre et Pierre-François SOUYRI. *Archéologie et patrimoine au Japon*. Paris: FMSH Editions, 2008, p. 5.

[107] NAUMANN, Nelly. *Japanese Prehistory: The Material and Spiritual Culture of the Jōmon Period*. Edition Otto Harrassowitz, 2000, p. XI.

[108] cf. DEMOULE, Jean-Pierre et Pierre-François SOUYRI, *op. cit,*p.17.

[109] Le Japon est mentionné à cette époque dans certains textes chinois, mais l'écriture n'est pas encore connue dans l'archipel.

Au VII[e] siècle, le Japon entre dans l'Histoire avec l'importation massive d'éléments de civilisation chinoise, parmi lesquels l'écriture.

Les premières populations japonaises sont d'origine hétérogène, provenant principalement de la Sibérie orientale et de la péninsule coréenne. A cette époque reculée, les quatre îles principales de l'archipel forment encore un arc terrestre continu, connecté au continent par plusieurs langues de terre, ces ponts naturels permettant des migrations pédestres depuis le continent. Il y a environ 15-20.000 ans, suite au réchauffement climatique de la fin du Würm, l'archipel est envahi par les eaux montantes et prend à peu près la forme qu'il a aujourd'hui[110].

De par la rareté des vestiges, on ne sait que peu de choses des premiers humains ayant peuplé l'archipel (des objets lithiques sont les seuls témoins de leur existence)[111] : comment vivaient-ils, quelles étaient leurs formes de peuplements, d'habitat, leurs structures défensives ? Peuplades nomades vivant de la chasse et de la cueillette, la quête de nourriture est le facteur central conditionnant leurs déplacements. On peut imaginer qu'elles érigeaient des campements provisoires au fil de leurs pérégrinations pour se protéger des intempéries, des animaux sauvages, de toutes sortes d'ennemis potentiels....

Mais quelle forme prenaient ces peuplements, comment étaient construits ces abris primitifs, ces clôtures défensives, ces premiers dispositifs spatiaux de mise en forme de l'espace habité ? On ne saurait répondre à ces questionnements de façon définitive, mais une branche intéressante de l'ethnologie, l'ethnopréhistoire[112], peut nous aider à nous faire une idée plus claire de ce qu'ont pu être le quotidien de ces populations, leurs *modi vivendi*.... La reconstruction ethnopréhistorique est une méthode diachronique qui, alliant l'analyse de vestiges préhistoriques à celle de pratiques traditionnelles contemporaines (traditions orales, techniques de constructions, noms de lieux, données linguistiques, pratiques sociales etc.) cherche à y décrypter des éléments pouvant être replacés dans une chronologie parfois plurimillénaire... Dans le cas précis du Japon, la richesse des traditions aux origines anciennes encore vivantes aujourd'hui semble être un terreau de recherche tout à fait prometteur pour éclairer notre sujet.

3.2.1 Technologies primitives

Dans leur ouvrage « Technologie und Ergologie in der Völkerkunde »[113], les ethnologues Walter Hirschberg and Alfred Janata ont montré que, dans le quotidien des sociétés traditionnelles, les technologies dites « fibroconstructives »[114] jouent un rôle tout à fait central. Les outils sont rares, les mains constituant de fait l'outil principal. Ainsi, ces sociétés utilisent en priorité les matériaux les plus largement répandus, faciles d'obtention et aisément transformables : ceux qui sont d'origine végétale. Branches, feuilles, fibres, tiges.... Tous ces matériaux sont disponibles dans l'environnement immédiat et peuvent se couper, se transformer, se lier, se plier, se combiner de

[110] cf. SOUYRI, Pierre-François. *Nouvelle Histoire du Japon*. Paris: Perrin, 2010, p.19.

[111] En 1946, l'archéologue amateur 相沢 忠洋 AIZAWA Tadahiro met au jour des outils lithiques (couteaux, grattoirs, lames...) fournissant les premières preuves de l'existence de populations paléolithiques sur l'archipel.

[112] Voir à ce sujet en particulier les travaux du prof. Karl R. WERNHART de l'Ecole viennoise d'ethnologie.

[113] HIRSCHBERG, Walter, Alfred JANATA, Wilhelm P. BAUER, et Chris F. FEEST. *Technologie und Ergologie in der Völkerkunde.* Bibliographisches Institut., 1966.

[114] Technologie « fibroconstructive » : technologie de construction dont les matériaux de base sont d'origine végétale.

manière à créer des structures allant du simple au complexe, du léger au massif, du mobile au permanent....

Faisant remonter cette généalogie constructive encore plus loin, les primatologues Ada et Robert Yerkes[115] furent les premiers à postuler une origine de l'évolution des techniques fibroconstructives dans l'activité de construction de nids observée chez certains primates hominidés, ces nids présentant des caractéristiques s'apparentant clairement au tressage, au ligaturage... L'observation des comportements de ces animaux montre qu'ils maîtrisent les principes de résistance structurelle des matériaux dont ils se servent, on les voit par exemple plier et casser des tiges de bambou qu'ils vont ensuite lier pour former des triangles, triangles qui seront à leur tour ligaturés à d'autres triangles afin de créer de grandes tours. Ces tours, construites sur le principe de la triangulation, présentent une étonnante stabilité, et peuvent supporter des charges structurelles importantes.

Le principe de la combinaison d'éléments de différentes natures (rigides et souples) ouvre la porte à d'importantes possibilités structurelles, les éléments rigides (les tiges) étant connectés entre eux par et les éléments souples (les ligatures), cela permet de rigidifier la structure et de démultiplier sa résistance aux déformations. Dans ces constructions animales savamment assemblées sembleraient bien s'esquisser les premières lignes d'une « proto-architecture », le principe de l'élément rigide combiné au joint souple constituant indéniablement un jalon technico-structurel fondamental. Ces nids d'hominidés peuvent sembler bien éloignés de notre sujet initial, mais nous verrons plus loin que leur évocation présente une certaine pertinence pour étayer notre propos.

En 1978, dans son ouvrage « Les outils des Aïnous »[116], Kayano Shigeru 萱野茂 a montré que la culture matérielle des Aïnous repose en majeure partie précisément sur ces techniques fibroconstructives : paniers tressés, filets, pièges à poissons, besaces, bateaux, armes, outils, jouets d'enfants, cages, petites cabanes....Les fibres végétales y tiennent la place centrale. Cette culture matérielle serait l'héritière lointaine de techniques existant déjà aux temps paléolithiques. Selon Egenter[117], la culture matérielle des sociétés préhistoriques est bien plus riche que l'image qu'en projettent les études archéologiques. Il émet l'hypothèse que l'évolution de la culture paléolithique pourrait être intimement liée à des objets de nature *non durable*. Selon Deniker[118], les premiers matériaux à être utilisés pour la construction d'habitats de type fixe (huttes, etc.) étaient d'origine végétale. Le professeur Matsui Akira 松井章 (Nara National Cultural Properties Research Institute / Université de Kyoto), lors du *France-Japan academic forum* d'octobre 2013 à Paris, a confirmé la très forte probabilité de l'existence de technologies fibroconstructives chez les populations paléolithiques japonaises[119].

---

[115] YERKES, Robert M. & Ada W. YERKES. *Great Apes*. 1st edition. Yale University Press, 1929.

[116] KAYANO Shigeru 萱野茂 *Ainu no mingu* アイヌの民具. すずさわ書店 Suzusawa Shôten, 1978.

[117] EGENTER, Nold, entrée « Architectural anthropology » *in* BIRX, H. James. *Encyclopedia of Anthropology*. SAGE Publications, 2005.

[118] DENIKER, Joseph, *The Races of Man*, An Outline of Anthropology and Ethnography, Walter Scott, London, 1900. (N.B. : Nous nous distancions explicitement de toutes les parties de cet ouvrage portant sur les théories raciales. Nous avons uniquement cité des parties de l'ouvrage n'ayant aucune connotation de ce type [et plus précisément : portant sur les formes d'habitat traditionnelles] et dont la validité scientifique n'est pas à mettre en corrélation avec lesdits passages).

[119] France-Japan academic forum, « Interplay between Hominids and Environment Over Time », qui a eu lieu les 24 et

3.2.2 Généalogie médiale

Il faudrait donc imaginer une préhistoire « augmentée » de tous les aspects que ces vestiges manquants ont dissimulés à notre vue. Et dans cette préhistoire de l'ombre, il est plus que probable que la question de la clôture, de la défense du territoire tient une place de premier ordre. En effet, le thème de la prise de possession du territoire, de la démarcation de l'espace anthropisé par rapport à l'espace sauvage a très certainement été une des préoccupations humaines premières, préoccupation émanant de nécessités vitales d'ordre pratique, répondant à la volonté humaine archaïque de contrôle et de possession de l'espace physique, mais aussi d'une certaine *Weltanschauung*. Car, comme l'écrit Eliade, l'homme traditionnel ne peut s'envisager sans sa dimension religieuse : « [il vit] dans un Cosmos sacralisé, [participe] à une sacralité cosmique »[120]. Ainsi, la question de la délimitation du territoire humain condense des dimensions multiples, strates de sens et de concrétude qui s'enchevêtrent et interagissent, créant une épaisseur singulière dans son inscription territoriale.

Et cette inscription dans le territoire, c'est une expression du sens que donne une société à son milieu : c'est ce qu'Augustin Berque a nommé la *médiance*[121]. Car c'est bien cela qui nous intéresse dans le présent travail, c'est de mettre au jour les spécificités de la relation médiale dans le cas liminal et japonais qui nous occupe, de tenter de discerner les mécanismes trajectifs[122] qui ont mené à la construction d'une certaine réalité. Et si nous nous plaçons dans cette perspective, la question de la clôture préhistorique, si incongrue puisse-t-elle paraître de prime abord, commence à prendre sens, car c'est elle qui nous permet de poser les premiers jalons d'une dialectique d'empreinte-matrice, dialectique qui serait à l'origine de schèmes primordiaux de mise en forme de l'espace. Pour Berque, « le paysage est une empreinte, car il exprime une civilisation ; mais c'est aussi une matrice, car il participe des schèmes de perception, de conception et d'action [...] qui canalisent en un certain sens la relation d'une société à l'espace et à la nature, donc le paysage de son oecoumène. ».[123] Ainsi, en focalisant notre attention sur les limites, nous nous proposons de sonder les origines de ces mécanismes d'empreinte-matrice, afin de mettre en lumière des dynamiques plurimillénaires (façonnées et refaçonnées au fil des générations) dont les résonances[124], tels des palimpsestes dynamiques, se liraient jusque dans les jardins de l'époque d'Edo. Mais nous verrons où nous mène cette quête...

---

25 octobre 2013 au Muséum d'Histoire Naturelle de Paris. (Réponse à une question posée par l'auteure).

120 cf. ELIADE, Mircea. *Le Sacré et le Profane*. Gallimard, 1988. p.22

121 ou: « le moment structurel de l'existence humaine » (*ningen sonzai no kōzō keiki* 人間存在の構造契機), comme l'a défini le philosophe japonais Watsuji Testurō. Cf. BERQUE, Augustin, *Médiance : de milieux en paysages*. [2e éd.]. Montpellier; [Paris]: Belin, 1999.

122 Trajectif, trajective: qui est de l'ordre de la trajection. Trajection: combinaison médiale et historique du subjectif et de l'objectif, du physique et du phénoménal, de l'écologique et du symbolique, produisant une médiance. Cf. BERQUE, Augustin, *id.*

123 BERQUE, Augustin. *Paysage-empreinte, paysage-matrice : éléments de problématique pour une géographie culturelle.* In: Espace géographique, tome 13, n°1, 1984. pp. 33-34. www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1984_num_13_1_3890 (consulté le 07/02/2016).

124 Dans le même ordre d'idées, la japonologue Nelly NAUMANN, dans son livre « Japanese Prehistory » (*op.cit.*), parle de pérennité des symboles : « [...] what is expressed in symbols at one time might be found still living millenia

3.2.3 Marquer le territoire

> « […] toutes les civilisations marquent leur territoire de traits qui lui donnent sens »[125].

Marquer le territoire, signaler sa zone d'influence dans l'espace n'est pas le propre que de l'humain. De nombreuses espèces animales procèdent à de tels rituels, signalisent leur rayon d'action afin d'exclure l'intrus, l'ennemi, le concurrent inconnu. Mais chez les humains, d'autres motivations viennent se superposer à la simple fonction de défense de l'espace habité, épaississent de sens l'objet, le déploient pour l'enchâsser dans un monde symbolique qui leur est propre. « Les sociétés archaïques et traditionnelles conçoivent le monde environnant comme un microcosme. Aux limites de ce monde clos, commence le domaine de l'inconnu, du non-formé. ».[126] Dans ce passage éliadien, deux idées nous intéressent en particulier, celle de monde *clos*, et celle du « non-formé » se situant au-delà des limites. Pour créer un microcosme, il faut le clore, lui donner forme, définition, silhouette, démarcation. Et c'est ce dé-marquer de l'espace humain qui le rend singulier, qui permet l'existence toute entière. Le territoire habité doit être organisé, un ordre établi y règne. Le non-différencié doit être tenu à l'écart afin de ne pas mettre en danger le monde ainsi construit.
Car ce qui est au-delà effraie, est informe, dangereux, insaisissable. « Il est fort probable que les défenses des lieux habités […] commencèrent par être des défenses magiques […] »[127]. Ces défenses servaient à exorciser les dangers invisibles, empêchaient l'invasion des mauvais esprits, tout en enchâssant l'habitat humain dans leur giron protecteur. C'est la création d'un horizon défini qui permet la création du centre. Car pour habiter, l'humain a besoin non seulement d'une enceinte, mais aussi d'un centre. Et comme nous l'avons vu plus haut, dans la mythologie japonaise, l'ancrage du centre, symboliquement parlant, prend la forme d'un pilier central, pilier céleste qui s'apparente à l'arbre cosmique ou Arbre du Monde[128].

3.2.4 Traces

On ne peut que spéculer sur les formes d'habitat de la culture d'Iwajuku, car comme nous le mentionnions plus haut, ne nous sont parvenus que des vestiges lithiques ne laissant qu'entrapercevoir une infime partie de cette culture dont nous ne pouvons que deviner les contours. Mais certains sites ont révélé des formes, des traces dans le sol qui peuvent être utilisées comme repères dans l'espace, autant d'indices d'une certaine façon d'habiter le lieu, de se relier au milieu. On aurait facilement pu imaginer, après la lecture de l'épisode mythologique dans lequel Amaterasu, divinité du soleil, s'était retirée dans une caverne céleste, que les premiers Japonais avaient des affinités avec les cavernes, les grottes, les creux dans la terre. Les archéologues,

---

later [...] », p. XII.

125 BERQUE, Augustin, 1999, *op. cit.,* p. 120.

126 ELIADE, Mircea. *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*. Gallimard, 1979, p.52.

127 ELIADE, Mircea, *id.,* p. 54.

128 Le pilier céleste est une forme d'*axis mundi*, axe cosmique reliant le Ciel, la Terre et le Monde inférieur. C'est une forme archétypale présente dans de nombreuses mythologies du monde. Cf. ELIADE, *op.cit.,* 1991, p. 57 *sqq.*

toutefois, nous apprennent qu'il n'en est rien. Peuples nomades chasseurs-cueilleurs, ces humains arpentaient les terres, se déplaçant au fil des saisons et réglant leur rythme de vie sur les disponibilités alimentaires, édifiant des campements au fil de leurs pérégrinations. Ces campements ont disparu à tout jamais, effacés par le passage du temps, mais ce qui nous est parvenu, ce sont les pierres. Et ces pierres, autant de témoins indirects, racontent, tels des palimpsestes inversés dont on ne verrait que la strate sous-jacente, une trame spatiale dont nous tenterons de restituer les strates superposées. A Isesaki 伊勢崎市, sur le site de Shimofure Ushibuse 下触牛伏遺跡 (préfecture de Gunma), on a découvert des vestiges d'outils préhistoriques lithiques, mais aussi des gravillons et des déchets lithiques (résidus du travail de la pierre) éparpillés telles des paillettes ou des éclats, parfois encore des restes de charbon et des galets brûlés nous indiquant qu'un foyer se trouvait là. Leur champ de dispersion forme une espèce de grand anneau d'un diamètre de 50 mètres, gravitant autour d'un pôle quelque peu excentré, l' « unité centrale », dont l'exacte fonction n'est pas claire.

Figure 5. Plan des fouilles du site de Shimofure Ushibuse. Source: Musée de la culture Iwajuku (Midori). http://www.city.midori.gunma.jp/iwajuku/ (consulté le 15.02.2016)

Les paléontologues[129] nous apprennent que ces traces en révèlent d'autres, disparues : leurs champs de dispersion coïncideraient avec l'emplacement de campements, de lieux de travail et de repos. En effet, les hommes et les femmes d'Iwajuku laissaient derrière eux une multitude de traces lithiques et carboniques, déchets du travail de la pierre, de la préparation des aliments, de l'affûtage des outils... Ainsi, on peut y lire, comme dans une vue en négatif, une autre strate qui se développe dans la troisième dimension.

[129] cf. TSUTSUMI, Takashi. *Rettō no kōkogaku kyūsekkijidai. Tōkyō: Kawadeshobōshinsha* 2011.堤隆. 列島の考古学 旧石器時代. 東京：河出書房新社.

3.2.5 Cercles encerclés

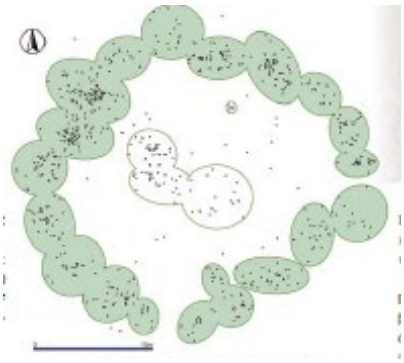


Figure 6 : Plan des fouilles du site d'Ikehana minami. Extrait de la revue *Museum Eyes n°59,* Meiji Daigaku Museum, 明治大学博物館等, 2012.

Ces configurations de campements circulaires (qui apparaissent essentiellement entre -35.000 et - 30.000 ans[130]), avec des diamètres allant de quelques mètres jusqu'à 60 m et plus, forment comme des enceintes poreuses délimitant un centre parfois « vide », parfois polarisé par une structure dont on peut supposer qu'elle était d'une certaine importance, raison pour laquelle elle était positionnée à l'intérieur du cercle. Il pourrait s'agir d'un foyer, ou encore de l'emplacement de la tente de quelque membre important du clan, de l'emplacement où l'on dépeçait les animaux qu'on venait d'abattre....[131] Spatialement, il s'agit d'une forme de point de gravitation qui structure la vie de ce village provisoire. Selon Inada Takashi, les peuples paléolithiques demeuraient sur un site donné pour une durée variant de quelques jours à quelques semaines[132]. Sur certains sites, on a retrouvé les empreintes laissées par des poteaux fichés dans le sol qui suggèrent l'érection d'habitats de forme conique de type tente[133]. Près de la montagne Hasami dans la préfecture d'Osaka, on a découvert un site avec des restes de poteaux disposés autour d'un cercle en légère dépression, d'un diamètre de 6 mètres environ. Sur la couverture de la publication *Kyū sekki kanjō burokku-gu* 旧石器環状ブロック群 [134] (« Les cercles de pierre du paléolithique »), on trouve une reconstitution possible du campement d'*Ikehana minami* 池花南 (préfecture de Chiba) d'un diamètre d'environ 30 mètres, tel qu'il aurait pu se présenter il y a environ 30.000 ans. La configuration est saisissante. On y voit, disposées en cercle, un groupe de tentes coniques gravitant autour d'un centre dont on ne discerne pas bien la nature. Une évidence

[130] On en a identifié plus d'une centaine, essentiellement dans la région du Kanto (Shimada : 2011). Dans les autres régions du Japon, ce genre de formations est rare voire inexistant durant l'ère Iwajuku, mais des villages de plan circulaire vont se développer massivement tout au long de l'ère Jōmon. Cet aspect sera traité plus avant.

[131] A l'époque paléolithique, les humains de l'archipel chassaient des éléphants (éléphants de Naumann), des mammouths, des cerfs géants, des bisons ou encore des ours...

[132] L'occupation répétée d'un même site est également un phénomène récurrent constaté par les spécialistes. Les humains revenaient aux mêmes endroits à des périodicités plus ou moins espacées, inscrivant et réinscrivant leurs marques sur un même territoire, créant des palimpsestes écouménaux d'une épaisseur considérable. cf. Inada, Takashi. *Yudo suru Kyusekkijin*. Tokyo: Iwanami Shoten, 2001.

[133] A Fujiidera-shi 藤井寺市, Osaka, on a retrouvé les vestiges d'une habitation circulaire de type tente, supportée par plusieurs poteaux inclinés fichés dans le sol. Cf. NAUMANN, Nelly, *op.cit.* p.7.

[134] 旧石器環状ブロック群 3 万年前の巨大集落を追う. *Kyū sekki kanjō burokku-gun. Sanmannen mae no kyodai shûraku wo ou.* 第 40 回企画展 *Dai 40-kai kikaku-ten* , 笠懸野岩宿文化資料館, éd. Kasakakeno Iwajuku bunkashiryōkan, 2005.

s'impose à la vue de dispositif spatial : l'espace habité est circonscrit, ou, mieux encore, il circonscrit.

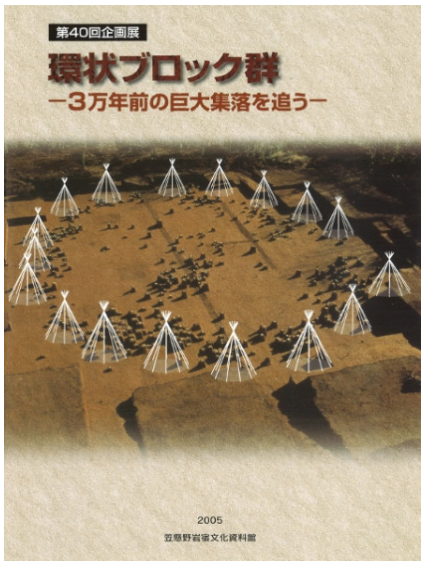


Figure 7. Couverture de l'ouvrage *Kyū sekki kanjō burokku-gun,* avec une reconstitution possible du site archéologique d'Ikehana minami.

Circonscrit au sens le plus propre du terme car *circumscribere,* en latin classique, c'est « tracer un cercle autour ; enclore, borner, limiter »[135]. Circonscrire l'espace, c'est donc tracer un cercle. La forme première serait le cercle. Cela s'observe d'ailleurs dans de nombreux dispositifs préhistoriques, au Japon ou ailleurs. Il suffit de penser au cercle de Stonehenge en Angleterre, aux cromlechs bretons, bulgares ou portugais, aux cercles de pierre paléolithiques de Tanzanie[136]... A partir d'un centre (le centre du Monde) un rayonnement structurant s'opère. Cela a d'ailleurs une logique géométrique : en effet, lorsque l'on se déplace à distance équidistante autour d'un point fixe, on décrit un cercle. Et ce cercle c'est pour ainsi dire l'horizon. La démarcation crée un horizon, une espèce de stabilisateur de civilisation. Car l'infini déstabilise, il est impalpable, toujours plus distant. La finitude, au contraire, donne une assise, elle assure la stabilité nécessaire à l'existence. Spatialement parlant, nous avons donc un dispositif double : enceinte et centre. L'enceinte ne fonctionne pas sans le centre et le centre ne fonctionne pas sans l'enceinte. Ils se co-définissent dans un permanent va-et-vient de sens entre enveloppe et contenu : c'est donc un dispositif spatial dynamique qui structure ces premiers peuplements humains.

Selon J.-P. Muret, ce seraient les traces de cérémonies archaïques qui auraient servi de matrices aux premiers villages[137] ; l'organisation spatiale des établissements humains paléolithiques serait ainsi liée à des pratiques magico-religieuses antécédant leur apparition. Ces pratiques magico-

[135] *Circumscribere* est composé de *circum* (élément préf. *circum- :* autour) et de *scribere (écrire).* cf. www.cnrtl.fr, Centre National des Ressources Textuelles Lexicales du CNRS.

[136] A Olduvai (Tanzanie), on a pu repérer une concentration de cailloux de basalte, groupés en petits tas et formant un cercle presque entier à l'intérieur duquel la surface était légèrement déprimée. Il s'agit des traces les plus anciennes d'un aménagement humain (-1,8 million d'années).

[137] MURET, Jean-Pierre, et Michel COURTOIS. *La Ville comme paysage*. Paris : Éditions du Centre de recherche et de rencontres d'urbanisme, 1980, p. 9.

religieuses, liées essentiellement à la chasse et à la fécondité, marquent l'espace de signes... Muret met également en avant une possible signification magique de l'élément géométrique du cercle. « La forme du village [est] régulière, fréquemment circulaire [...] »[138]. Il semblerait qu'une constante se dessine. Traversant les géo-graphies et les ethnies, le cercle dessine l'espace des humains. D'ailleurs, la danse et la forme géométrique du cercle présentent de fortes affinités, ainsi, des cérémonies dansées auraient pu marquer de leur empreinte le territoire, pour progressivement venir s'y matérialiser. La survivance, dans le folklore japonais, de danses (par exemple les « danses de daims » *shishi-odori* 鹿踊 [139] ou les « danses de hérons » *sagi mai* 鷺舞, où les danseurs sont déguisés en animaux) dont on pense qu'elles sont d'origine chamanique, pourrait être l'indice de telles pratiques ancestrales[140].

Figure 8. Danse *shishi-odori* 鹿踊 (Kesennuma 気仙沼, préfecture de Miyagi)
Source : http://nippon-kichi.jp/article_list.do?kwd=3782 (consulté le 04/03/2016)

En ce qui concerne l'organisation des campements archaïques, Lévi-Strauss a souligné son ordre non-arbitraire, souvent lié aux mythes qui relient les humains à l'univers et aux relations de parenté au sein du clan. D'une manière générale, les formes géométriques correspondraient à une partition symbolique de l'espace, partition qui aurait précédé sa partition physique[141]. Une autre dimension est également à relever : celle de la défense. En effet, le cercle est la forme géométrique présentant le périmètre le plus réduit pour une surface donnée, ce qui présente d'évidents avantages, le linéaire à défendre étant réduit au strict minimum. Cette forme est donc la plus « efficace » en termes défensifs, et, ne présentant pas de recoins, elle permet une vue panoptique optimisant la visibilité,

[138] MURET, Jean-Pierre, et Michel COURTOIS, *ibid.* p. 9.

[139] Dans l'encyclopédie du Shintō de l'université Kokugakuin, on trouve la description suivante de cette danse, qui se déroule selon un motif circulaire : « Deer dance. A folk ritual performance in which the dancers wear decorative deer heads with antlers. In ancient times, deer bones were also used in divination. The basic form of *shishi odori* involves eight or twelve dancers centered around a lead pair representing a male and female deer. The dancers beat small drums attached to their chests and also sing dance songs. *Shishi odori* can be found throughout Japan, but is most common in the Tōhoku region. — YONEI, Teruyoshi., http://eos.kokugakuin.ac.jp/modules/xwords/entry.php?entryID=1018, consulté le 03/03/2016

[140] cf. BERTHIER, François. *Les temps d'avant l'histoire*. Paris: Pof - Publications orientalistes de France, 2011.

[141] MURET, Jean-Pierre, et Michel COURTOIS, *ibid.* p. 9.

permettant le repérage d'un danger potentiel provenant du dehors. Dans le cas de ces campements nomades, nous avons donc des entités individuelles, les tentes, elles-mêmes de forme circulaire, qui s'organisent en forme d'anneau. Nous ne développerons pas ici le thème de la hutte primitive / la tente, celle-ci ayant déjà fait l'objet d'études érudites par d'innombrables spécialistes[142], et n'étant que secondaire à notre sujet. La tente constitue en elle-même un monde, un microcosme axé autour d'un pilier central, forme d*'axis mundi*. Mais ces micromondes ombelliformes - correspondant à des unités familiales - se regroupent à leur tour circulairement autour d'un nouveau pôle centripète qui les organise, qui leur donne leur assise, leur orientation dans le territoire. Tous équidistants, on peut imaginer qu'ils avaient les mêmes droits, le même rang, et qu'ils gravitaient autour d'une entité spéciale. Entité de nature supérieure ? Difficile de le dire. Mais nous proposons un détour par l'analogie ethnographique pour imaginer un scénario possible. En observant cette configuration spatiale, immanquablement, l'exemple africain des *kraals* zoulous vient à l'esprit, ces enceintes circulaires « magico-défensives » protégeant des hameaux ou des troupeaux de bétail, ou encore les deux. Aux temps les plus reculés, la nécessité de se défendre aurait été une des premières motivations pour regrouper les habitations isolées et former des villages. Ces villages étaient généralement entourés de clôtures, de palissades ou de fossés, ou d'une combinaison de ces éléments.[143]

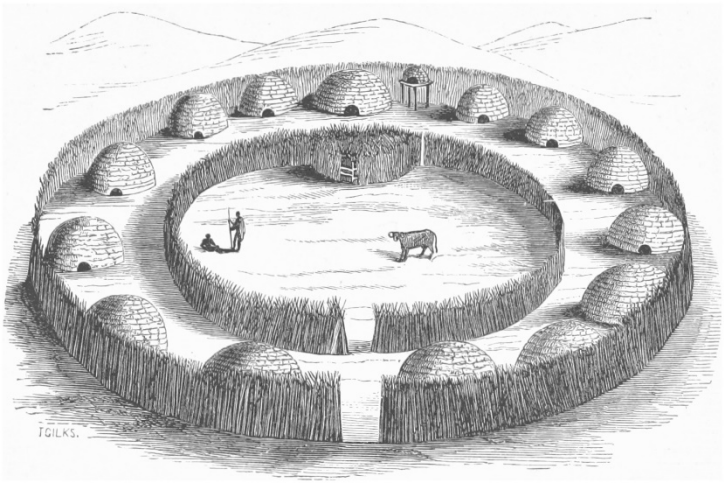


Figure 9. Un *kraal* zoulou. Au centre se trouve l'enclos à bétail, les maisons du village se situant sur le pourtour de cet enclos, à l'intérieur d'une « double enceinte ». Il est à noter que la clôture extérieure est plus haute que l'intérieure, ce qui traduit sa fonction de protection vis-à-vis du monde sauvage, d'animaux ou de tribus ennemies pouvant venir attaquer. Illustration tirée de : Shooter, Joseph. *The Kafirs of Natal and the Zulu country*. London: E. Stanford, 1857. Original conservé à la British Library, Londres. British Library HMNTS 10096.g.20.

Les *kraals* d'Afrique australe, héritiers de cette longue tradition de l'habitat, présentent généralement des clôtures concentriques, dont la première, située à l'extérieur, enceint un groupe d'habitats, et la seconde, plus petite et située à l'intérieur du cercle de huttes, constitue l'enclos à bétail. Les clôtures constituent l'élément unificateur du groupe d'habitats. Et une évidence s'impose : le centre véritable, c'est l'enclos à bétail. C'est ce qu'il y a de plus précieux. D'ailleurs,

[142] Voir entre autres : RAPOPORT, Amos. *House Form and Culture*. 1st edition. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice, 1969.
[143] cf. DENIKER, Joseph, *op. cit.* p.168.

les Zoulous montrent envers leurs animaux une vénération très particulière : ils les considèrent comme un cadeau divin. Ainsi, le troupeau n'est-il pas une simple ressource alimentaire, une présence utilitaire dans le campement, au contraire, il représente aussi un lien avec les divinités, est entouré de nombreux rituels. Partant, cet espace central arbore une double fonction : il abrite les bêtes mais il est aussi un lieu de culte, le lieu de communication avec les dieux. Et ce centre, qui de prime abord peut sembler architecturalement vide, il s'avère que tout au contraire, c'est un espace dont la charge symbolique est très forte, qui a pour fonction de connecter le village à la dimension divine. Au centre de l'enclos se déploie le sacré.

Dans cet exemple africain, nous sommes en présence de nomades pastoraux, populations pratiquant déjà l'agriculture[144]. Dans le cas des campements circulaires d'Iwajuku, nous sommes encore en présence de nomades chasseurs-cueilleurs. La fonction que l'on doit imaginer pour le centre est donc autre. Les archéologues pensent que des activités de dépeçage de carcasses d'animaux se tenaient à l'intérieur de ces campements (les innombrables outils trouvés en sont les témoins). En effet, la chasse étant au cœur de la vie de ces populations, elle tenait très certainement une place importante dans l'organisation spatiale, aussi. A nouveau, les preuves archéologiques nous font défaut pour ces populations lointaines, mais du moins a-t-on trouvé, sur des sites plus tardifs, des traces pouvant nous donner quelque idée. Ainsi a-t-on trouvé sur divers sites de l'époque Jōmon des crânes de dauphins enterrés[145], alignés, arrangés en forme demi-lune ou en constellation radiale (Ōtsuka 1988 : 129). Selon Nelly Naumann, il s'agirait là d'enterrements cultuels qui s'apparentent à des pratiques observées chez les populations paléolithiques européennes, qui pratiquaient des enterrements de crânes d'ours, forme d'offrandes dans le cadre d'un culte de l'ours. Elle fait un rapprochement avec des pratiques de chasse à l'ours ou au sanglier encore bien vivantes dans certaines régions du Japon au début du 20e siècle, pratiques basées sur la croyance que dans les os des animaux se trouvent leurs âmes, et qu'en les enterrant, ils pourront renaître. En plus des rituels d'enterrement, souvent des offrandes étaient faites aux divinités de la montagne[146] pour les remercier et les apaiser, dans certains cas des formules magiques étaient récitées.... D'autres rites complexes entouraient le dépeçage des animaux, la préparation et la consommation de la viande[147]. Naumann y discerne d'étonnants parallèles avec les cultes anciens. Selon elle, les cultes entourant la chasse seraient parmi les plus anciens de l'humanité, et seraient à replacer dans une généalogie remontant aux temps des chasseurs-cueilleurs préhistoriques : « Concepts and beliefs concerning game animals and fish seem indeed to represent one of the oldest layers of religious ideas [...] »[148].

---

144 La raison d'être de l'enclos est donc manifeste : il faut protéger le bétail contre les bêtes sauvages - lions, éléphants... il faut aussi l'empêcher de s'échapper. Il faut aussi noter qu'en termes d'économie de matériaux de construction - et c'est pour ces populations un paramètre essentiel - la forme circulaire de l'enclos est la plus avantageuse.

145 Dauphins dont on pense qu'ils avaient été chassés et consommés.

146 On pensait, en effet, que l'ours était la manifestation d'une divinité de la montagne.

147 CHIBA : 1969, cité par NAUMANN, Nelly, *op. cit.*

148 NAUMANN, Nelly, *ibid.*

3.2.6 Polarités structurantes

Aussi, pour revenir à la fonction spatiale du centre de notre cercle paléolithique, on pourrait imaginer qu'il s'agissait là d'un lieu où l'on dépeçait les animaux, où l'on préparait et consommait des repas[149]. Cette fonction, nous venons de le voir, rendrait ce lieu « hors du commun », car en relation avec le divin. En effet, les animaux étant considérés comme des manifestations divines, nous nous trouverions ici en face d'un lieu de communication avec le sacré, un lieu de rites collectifs centrés autour de la chasse et de l'alimentation. Ce n'est bien sûr qu'une hypothèse, mais elle semble être en cohérence avec ce que l'on sait du mode de vie de ces chasseurs-cueilleurs. Et curieusement, d'une certaine manière, une symétrie avec l'exemple zoulou se dessinerait : le centre, c'est le lieu des animaux et de la communication avec le sacré (les animaux étant bien vivants dans le *kraal*, mais déjà morts dans l'enceinte japonaise !). On le conçoit aisément, l'alimentation est au centre des préoccupations préhistoriques, l'alimentation est au centre de la vie. Elle est aussi au centre du campement. Mais elle ne saurait s'envisager sans tout l'appareil symbolico-religieux y afférent, et ces lieux arborent donc une dimension très particulière. De dimensions parfois très importantes (certains cercles paléolithiques pouvaient atteindre un diamètre de 60 m), ils auraient pu servir de lieux de rituels communautaires, de célébrations à grande échelle, gravitant autour de points particuliers, par exemples des foyers... Ainsi, on verrait s'amorcer des premières trames d'organisation spatiale, avec un espace central ouvert, au caractère « public », communautaire, et un espace périphérique où se déroule la vie privée, les tentes formant comme un chapelet enserrant l'esplanade. Les tentes, nous l'avons vu, ce sont des mondes individuels, microcosmes de l'intime au sein desquels se déroule la vie du quotidien. Et ces mondes s'emboîteraient dans un autre monde, supérieur, le monde circulaire du village[150], monde qui à son tour s'emboîterait dans un monde encore plus vaste : un réseau éphémère de cercles balisant le territoire. C'est l'image que nous ont fournie les fouilles archéologiques. Ainsi, nous pourrions visualiser ces dispositifs comme un gigantesque système de balisage du territoire, matriochkas[151] circulaires où des cercles s'emboîtent dans des cercles, pour s'emboîter dans un réseau de cercles, réseau qui finalement, s'emboîte dans le cercle ultime : l'île. Poches matricielles enchâssées les unes dans les autres, et dont la cellule la plus petite offre l'abri nécessaire à la vie des humains, forme le noyau protecteur. Peter Sloterdijk a théorisé sur cette idée de « bulles » et a développé l'idée que les êtres humains produisent une multitude de bulles se chevauchant, s'englobant, se transformant...[152] Nous voyons donc apparaître un système de polarités structurantes, système dont le motif profond est à chercher dans l'idée de protection. En effet, le moteur le plus pressant pour ces populations, c'est la sécurité, la protection du lieu de vie[153]. A nouveau, une brève mise en parallèle avec les installations des singes hominidés

---

[149] « […] early hominids were actively using these central places to share food with other members of the social group. » SCHICK, Kathy D., et Nicholas Patrick TOTH. *Making Silent Stones Speak: Human Evolution And The Dawn Of Technology*. Simon and Schuster, 1994, p. 210.

[150] Une forme de coquille protectrice.

[151] L'étymologie de matriochka (russe : матрёшка) renvoie au latin *mater* (mère). Le caractère quasi utérin de ces cercles est ainsi souligné.

[152] SLOTERDIJK, Peter. *Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. 4e éd. Suhrkamp Verlag, 2006.

[153] cf. BOLLNOW, Otto Friedrich. *Mensch und Raum*, 11e éd., Kohlhammer, 2010. (N.B. : L'affiliation de Bollnow [un élève de Heidegger] au parti national-socialiste allemand NSDAP a terni sa réputation en tant que philosophe. Nous nous distancions explicitement de ses écrits sanctionnant le régime nazi. Cependant, ses écrits sur la spatialité ne

s'impose. Selon Sabater Pi[154], les groupes de pongidés, quand ils construisent leurs nids, cherchent à créer un point fixe, le lieu de « sécurité maximale ». Pour les humains aussi, la protection nécessite la création d'un centre, pôle de calme et de repos, pôle qui abrite la vie de ses habitants durant la phase diurne, mais aussi et surtout durant la phase nocturne, phase où l'humain n'est pas conscient et où, partant, le danger guette. « This need for security may be one of the reasons why man has to define place [...] »[155]. La création d'un point fixe, pôle de gravitation d'une communauté, n'est dans le cas des populations nomades que provisoire, mais durant la période d'établissement du campement, c'est lui et lui seul qui constitue le centre du monde qu'ils se sont construit. Et ils gravitent tout autour, pénétrant dans la forêt qui les entoure, dans des mouvements d'allers-retours qui traversent la barrière poreuse que constitue le cercle. Ils passent le seuil pour aller au « dehors », et ils repassent le seuil pour rentrer au dedans. Dans son ouvrage *Mensch und Raum*[156], Otto Friedrich Bollnow décrit ces doubles mouvements d'allées et venues, ainsi que les polarités qui les engendrent. En effet, les individus se déplacent le long de trajectoires qui relient leurs différents points d'intérêt. Mais ces trajectoires ramènent toujours au point central, l'unité vitale. Car la nuit venue, l'humain doit se reposer, s'abriter du froid et du danger. Ces va-et-vient entre le dehors et le dedans, entre les différents points d'attraction, Bollnow les a systématisés en une théorie de principes antagoniques complémentaires[157], principes qui structurent l'expérience humaine de l'espace. Il développe aussi l'idée que la conception de l'espace chez les populations premières était par essence de nature plutôt resserrée, étroite. Le monde archaïque était étroit. Ses bornes étaient clairement marquées : et ces bornes, c'est la limite de l'espace habité. Bollnow insiste sur la sécurisation des limites et du seuil, sur la mise en place de marqueurs territoriaux qui les matérialisent.

3.2.7 Ruptures spatiales

Comme Eliade, Bollnow parle de non-homogénéité de l'espace. L'espace humain n'est ni isotrope, ni infini, il est situé dans le lieu, il est orienté, polarisé. Il est ancré selon une orientation par rapport aux astres, par rapport aux vents, au relief, aux dangers qui guettent, par rapport aux croyances... Il est qualitativement différent de l'espace alentour. Et l'humain se déplace, passant de la sphère qu'il a organisée à la sphère sauvage du dehors. C'est cette expérience-là du monde qui est structurante. Aussi, le passage de l'un à l'autre doit être articulé, formulé et spatialement mis en forme.

Parlant des populations nomades traditionnelles, Rapoport écrit : « For nomads the tent [...] is usually surrounded by a fence which delimits semisacred ground ; the fence may be as much for the separation of sacred and profane as for defense »[158]. La limite est multivalente, s'y imbriquent

---

comportant pas de dimension idéologique que l'on peut rapprocher du national-socialisme, leur valeur pour ce champ d'étude en reste inaltérée).

154 SABATER Pi, Jordi : *Una Vida a l'Àfrica Dedicada a La Recerca Naturalista*. Edicions Universitat Barcelona, 1997.

155 RAPOPORT, Amos, *op. cit.* p. 80.

156 BOLLNOW, Otto Friedrich, *op.cit.*

157 Tels le proche et le lointain, le connu et l'inconnu, l'exigu et l'étendu, l'avant et l'arrière, la gauche et la droite, le haut et le bas, l'espace dangereux et l'espace sans dangers etc.

158 RAPOPORT, Amos, *id*, p. 41.

des dimensions pratiques, symboliques, religieuses... Nous l'avons vu de manière éloquente dans le cas du *kraal,* la limite entre cosmos formé et au-delà inculte y est dessinée telle une épaisse membrane incluante – excluante, munie d'une ou de plusieurs ouvertures[159], de ce que Philippe Bonnin a appelé des « opercules »[160], ces percements permettant le passage de l'un à l'autre, de l'autre à l'un. Et c'est là que s'opère une transformation. Car l'humain, une fois passé le seuil pour se rendre au-dehors, se transforme en chasseur, en cueilleur, en être aux aguets. Il pénètre dans le monde ténébreux, il gravite vers la forêt nourricière pour y chasser, y récolter châtaignes et baies sauvages. Car c'est la forêt qui le nourrit, elle est la base de sa subsistance. Mais entrer dans la forêt, c'est aussi s'enfoncer dans un monde qui échappe au contrôle, dans le monde inconnu qui abrite des bêtes sauvages, et peut-être même des êtres surnaturels. La mythologie japonaise regorge de tels récits. On le sent, la forêt est ambivalente : elle est la source vitale de l'alimentation, mais elle aussi une source de dangers, l'habitat de démons et d'esprits imprévisibles qu'il ne faut pas indisposer... Et dans la forêt, on perd l'orientation. Les orbites que décrivent nos chasseurs-cueilleurs se recentrent donc toujours vers le pôle attracteur, la rassurante portion de territoire anthropisée, ce cercle qui se détache de la dense forêt, ce cercle qui est une respiration verticale, ouvre la vue vers un ciel qui depuis le sein arboré sylvestre, reste occulté par les sombres silhouettes des cryptomères. On perçoit donc bien la forte tension spatiale qui se construit entre la forêt, dense et sombre, et la clairière circulaire[161], fonctionnant comme une sorte de puits de lumière. Nous décelons ici l'une de ces polarités antinomiques dont parle Bollnow : le sombre et le clair. Mais sont également à l'œuvre des antinomies géométriques : le contraste entre les troncs verticaux du boisement et l'horizontalité de l'espace du campement, entre la masse dense de la forêt et le « vide » de l'esplanade. Les troncs encadrent : à l'échelle supra-ordonnée, ils constituent la limite spatiale du campement. Si l'on porte son regard vers le haut, ils constituent aussi l'encadrement du ciel. La silhouette élancée des arbres crée une forte aspiration vers la sphère céleste. Et, -c'est ici le lieu d'ouvrir une parenthèse- peut-être n'est-ce pas un hasard si nous trouvons dans l'étymologie du terme japonais désignant l'espace – 空間 *kūkan* – l'idéogramme du ciel ? 空間 *kūkan* est composé du kanji 空 (*kū* en lecture on, *sora* en lecture kun) signifiant ciel, et de 間 (*kan* en lecture on, *aida* ou *ma* en lecture kun[162]), signifiant « intervalle ». L' « espace » serait donc un intervalle de ciel. Vu du sol, c'est une portion de ciel dégagée. 空間 *kūkan* renverrait-il à l'intervalle de ciel que les humains archaïques virent depuis leurs clairières ?[163] Nous laisserons les linguistes trancher là-dessus.

Cette parenthèse refermée, revenons à notre chasseur-cueilleur. De retour dans l'enceinte du campement, il se retransforme en être domestique. Un dualisme s'instaure, qui est conditionné par cette membrane et ses percements. Pour reprendre les mots de Bollnow, l'homme est « habitant et

---

[159] Munies d'une porte ou d'une barrière, en général.

[160] BONNIN, Philippe. « Dispositifs et rituels du seuil ». *Communications* 70, n°1 (2000) : 65-92.

[161] Inévitablement, l'on songe au saisissant effet spatial qui se produit au sanctuaire d'Ise, lorsque, après avoir traversé la forêt de haut fûts, on découvre la grande aire dégagée du sanctuaire principal, le *naiku* 内宮.

[162] Au sujet de l'étymologie et du sens de 間 *ma*, v. BERQUE Augustin, entrée « Ma » *in* BONNIN, Philippe, NISHIDA Masatsugu, INAGA , Collectif, et Augustin BERQUE. *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. CNRS, 2014, p. 294.Shigemi

[163] Au sujet de l'étymologie et du sens de 空間 *kūkan* v. BONNIN, Philippe, NISHIDA Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *ibid,* p. 281.

promeneur » (« Wohnender und Wanderer »), il change de statut. Il est centré et il s'excentre. Aussi, c'est précisément la ligne de rupture entre ces espaces qualitativement différents qui nous intéresse. Symboliquement, elle est de la plus haute importance. Dans le cas de notre cercle paléolithique, nous nous posons donc la question de ce qu'a pu être la configuration de son ourlet, comment était formé ce filtre de protection entre l'espace humain, et l'au-delà...

Les archéologues n'aiment pas parler de ce qu'ils ne voient pas. Et nous le savons, les traces organiques sont une denrée rare dans l'acide sol nippon. Comme nous l'avons vu plus haut, les premières technologies constructives étaient très probablement de nature « fibroconstructive ». Aussi, si marqueurs spatiaux il y eut, ils n'ont laissé aucune trace. Les tiges, les branches, les fibres et feuilles qui auraient pu servir de bornes ne nous ont pas laissé d'indice palpable de leur éphémère existence. Mais l'absence de preuves n'est pas la preuve de l'absence. Et nous souhaitons suggérer que le campement, cette extension de la cellule habitée, aurait pu être cerné, d'une façon ou d'une autre. Qu'aurait été la fonction de ce filtre spatial ? Elle aurait pu être multiple. Ours, cerfs, bisons, loups... tous ces animaux peuplaient les forêts au paléolithique japonais. On peut imaginer qu'il fallait empêcher qu'ils ne pénètrent dans la zone habitée, attirés par les aliments peut-être... Les facteurs climatiques jouent un rôle, aussi. L'être humain recherche une forme de confort pour son lieu de vie, il cherche à influencer le microclimat favorablement. Aussi, des brise-vents auraient-ils pu être disposés du côté des vents dominants afin d'en atténuer l'action... Y avait-il d'autres groupes humains qui auraient pu mettre en danger la vie du campement ? Nous ne le savons pas. Mais le contrôle de l'espace, avatar de l'instinct territorial, a certes de tous temps été une forte motivation humaine. L'humain aime à décider à qui il ouvre la porte (et par corollaire, à qui il ne l'ouvre pas)[164]. On ne peut prouver l'existence de tels dispositifs, qu'ils aient pris la forme de brise-vents, de grossières clôtures de branchages entrelacés ou d'autres dispositifs plus légers... mais on ne peut pas non plus complètement écarter la possibilité de leur existence[165]. Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la mythologie japonaise contient une pléthore de divinités gardiennes des limites et des seuils. Quelle est leur origine, quand sont-elles apparues ? Une mise en relation avec les données archéologiques précoces semble hasardeuse, trop rares sont les vestiges. Nous ne pouvons donc qu'émettre des hypothèses, amorcer une interprétation des traces.

3.2.8 Conclusion

Nous avons cherché à le montrer dans ces quelques pages, la partition de l'espace est un acte primordial de l' « habiter le territoire ». Il sert à ordonner, à articuler le monde. Il sert à créer les polarités structurantes nécessaires à l'existence humaine, son point fixe et ses limites. Dans le cas des sites paléolithiques que nous avons analysés, les traces semblent très ténues, mais si incomplètes soient-elles, elles peuvent néanmoins nous révéler, en filigrane, des intentions, des premières formes d'inscription dans le territoire d'une certaine façon d'habiter le lieu. La forme

---

[164] Selon ELIADE, les sociétés traditionnelles ont tendance à rejeter l'altérité. cf. ELIADE, Mircea, 1988, *op. cit.*.

[165] En ce qui concerne la chasse préhistorique, certains auteurs décrivent des méthodes de chasse qui impliquent l'érection de clôtures pour encercler les animaux afin de pouvoir les abattre plus facilement. cf. MILAN, Wolfgang. *Zäune aus Holz: Alte Vorbilder neue Formen*. 1re éd. Stocker, 2006, *pp.* 12-13 : « Il y a des milliers d'années, les chasseurs érigeaient des clôtures de branchages et de ronces pour empêcher le gibier de fuir, et pour pouvoir s'en approcher avec leurs arcs à flèches. » (Trad. UWB).

géométrique du cercle a donné une expression prégnante à cette inscription, et il convient de rappeler ici que ce motif n'est aucunement une spécificité de l'archipel, on le retrouve dans de nombreuses configurations paléolithiques de par le monde[166]. Les humains circonscrivent. Ils inscrivent leur présence sur le territoire sous forme de cercles. Selon les primatologues, la forme du cercle s'inscrirait dans une phylogénèse dont les racines sont bien antérieures à l'apparition de l'humanité. Chez les grands singes, on peut observer la construction de « campements » de forme circulaire. « The campsites of human nomada [*sic*], and by extension the fix-points of humans in general, have the same basic plan as those of apes [...] »[167]. Il s'agirait donc d'une forme archétypale. Le besoin de protection du groupe, au centre des préoccupations, est en tous cas l'un des facteurs qui génèrent cette forme si particulière. Nous en avons évoqués d'autres plus haut. Ainsi, les humains installent un point fixe et irradient tout autour. La mythologie nous informe de cette nécessité existentielle d'ancrer le territoire à l'aide d'un point fixe. Ne fut-ce pas l'une des premières actions d'Izanami et Izanagi de fixer l'île d'Onogoro à l'aide du pilier central ? Telle une épingle fixatrice connectant les humains aux niveaux supérieur et inférieur, elle est la *conditio sine qua non* de l'existence. La forêt, nous l'avons vu, constitue la source de subsistance, le campement y est lové. Aussi, entre cette portion de territoire organisée par les humains et sa matrice sylvestre se construit une relation très forte, impliquant des dimensions multivalentes : utilitaires[168], nous le savons, mais aussi très certainement symboliques et religieuses.

D'ailleurs, à des millénaires d'écart, un curieux parallèle semble se dessiner avec le rapport qu'entretiennent la *polis* et l'*astu* du monde grec[169]. Dans les deux cas, nous avons une corrélation structurelle entre le noyau habité et le territoire qui l'englobe. Aussi, nous avançons qu'une telle relation avait nécessairement des implications dans l'aménagement de l'espace, dans la façon de configurer le lieu humain, et le fort contraste entre forêt (zone de dangers potentiels) et le lieu habité (îlot de protection) nécessitait la matérialisation d'une transition, d'une démarcation spatiale qui bornait la sphère humaine, l'instituait en tant que telle[170]. « C'est la rupture opérée dans l'espace qui permet la constitution du monde, car c'est elle qui découvre le 'point fixe' […]»[171].

Et cette limite est aussi un lieu de métamorphose, la membrane paradoxale où s'accomplit le passage – l'ouverture sur le dehors, la transformation de l'être intérieur en être extérieur (sur la défensive). Nous ne savons pas si nous pouvons parler, à ces stades très précoces, de l'idée du *uchi* 内 et du *soto* 外[172], du dedans et du dehors si chers à la pensée japonaise. Mais la configuration s'y prêterait. Cette insularité dans la forêt, elle a une certaine qualité, c'est une écriture particulière de l'installation de ces populations dans leur territoire. Elle dessine la frontière de l'identité humaine.

---

166 Cf. Laurent NESPOULOS, le 24/02/2016. Réponse à une question posée par l'auteure.

167 SABATER PI, Jordi, *op.cit.*

168 Elle fournit la nourriture, le bois de chauffage, le bois de construction....

169 Voir BERQUE, Augustin, *La* chôra *chez Platon,* paru dans Thierry PAQUOT et Chris YOUNÈS (dir.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale,* Paris, La Découverte, 2012, 316 p., pp. 13-27.

170 YERKES fait remarquer que l'une des différences principales entre le comportement des primates et celui des humains est que les seconds pratiquent une manipulation et une *modification* accrue de leur environnement. cf. YERKES, Ada M. & Robert W. YERKES, *op.cit.*

171 ELIADE, Mircea. *op.cit.* 1988, p. 27..

172 v. BONNIN, Philippe et NISHIDA, Masatsugu, entrée « uchi / soto » *in* BONNIN, Philippe, Masatsugu NISHIDA, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE. *op.cit,* p. 517.

Et cette écriture correspond aussi à une certaine *Weltanschauung*, elle nous donne une idée de ce monde qui était *leur* monde.

Mais nous ne voudrions pas étourdir le lecteur en tournant en rond, et nous nous proposons donc de clore cette boucle de réflexion sur ces quelques mots de Jean-Christophe Gay : « […] la mise en sociétés de la Terre n'a pu se faire qu'en la fragmentant, qu'en créant à l'infini des unités spatiales de formes et de tailles diverses.»[173]

[173] GAY, Jean-Christophe. *L'homme et les limites*. Economica, 2016.

4. Entre préhistoire et histoire

Les époques préhistoriques suivantes (Jōmon, Yayoi, Kofun) étant assez bien documentées, ce ne sera pas notre propos, ici, de les évoquer en détail, mais quelques jalons spatiaux doivent retenir notre attention, jalons qui, nous le verrons, jouent un rôle important dans l'évolution des formes.

Tout au long de l'époque Jōmon, les campements (ou « regroupements de bâtiments »[174]), se présentent sous forme circulaire ou semi-circulaire (avec une esplanade en leur centre), mais aussi, bien souvent, sans ordre apparent d'organisation[175]. Une culture sélective de plantes est pratiquée, mais on ne peut encore parler d'agriculture à proprement parler. On ne trouve donc pas de champs autour des regroupements de bâtiments à cette époque.

C'est à l'époque Yayoi 弥生 (~800 AEC - ~250 EC), sous l'influence continentale et avec l'introduction de la riziculture, que les choses changent profondément. Avec l'avènement de l'agriculture, une nouvelle matrice spatiale fait son apparition : les formes orthogonales. Les fils tendus pour établir les contours des rizières, les digues retenant l'eau, supposent des lignes droites, ces lignes délimitant des champs carrés ou rectangulaires…. En effet, une exploitation rationnelle du terrain implique des parcelles contiguës sans délaissés interstitiels, et les formes orthogonales sont particulièrement adaptées pour résoudre ce problème géométrique[176].

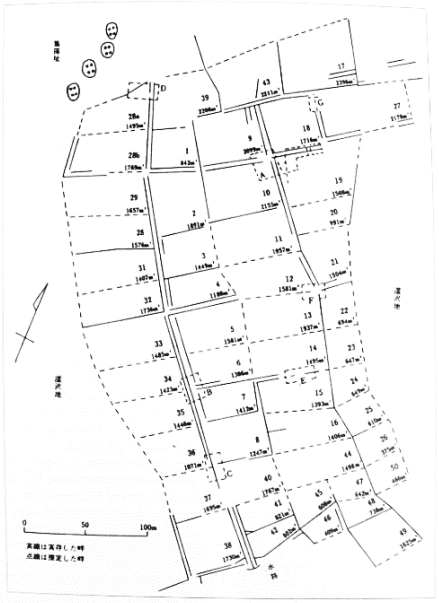


Figure 10. Parcellaire rizicole reconstitué du site de Toro, préfecture de Gunma. Epoque Yayoi. On notera la trame presque parfaitement orthogonale des parcelles (N.B. la morphologie du terrain influe aussi sur la géométrie, ce qui peut donner un aspect déformé en vue en plan à des formes qui sont orthogonales sur le terrain). Sahara Makoto et Tsude Hirohi, 2000, vol. 1, p. 172, cité par DEMOULE, Jean-Paul et SOUYRI, Pierre-François, *op.cit,* p. 39.

---

[174] « Pour parler des regroupements de bâtiments formant l'habitat, les archéologues évoquent des '*shūraku*' 集落, littéralement des 'regroupements', ou encore utilisent beaucoup le terme de '*mura*' 村, 'village' ». NESPOULOS, Laurent, *in* Archéologie et patrimoine au Japon, *op.cit.,* p. 43.

[175] HABU, Junko. *Ancient Jomon Japan*. UK: Cambridge University Press, 2004.

[176] Le cercle, en revanche, est une figure géométrique qui n'admet pas cette subdivision rationnelle du terrain sans espaces résiduels.

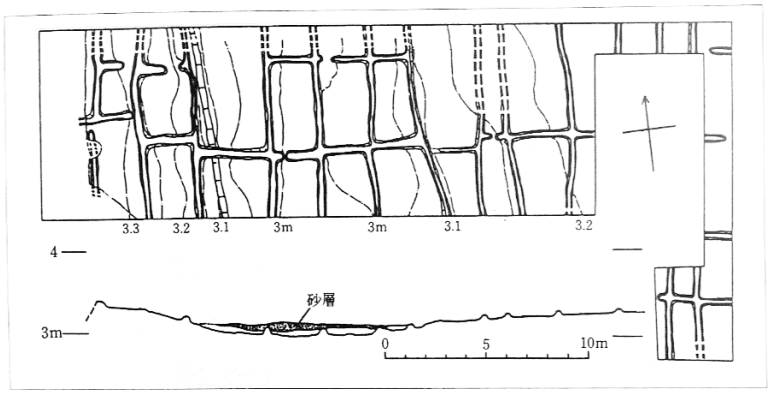


Figure 11. Parcellaire rizicole du site de Tsushima (Okayama). Epoque Yayoi. Plan et coupe de terrain. L'orthogonalité des diguettes est bien lisible dans cet exemple datant du Yayoi archaïque. HARUNARI Hideji, 1990, p.11, cité par DEMOULE, Jean-Paul et SOUYRI, Pierre-François, *op.cit,* p. 37.

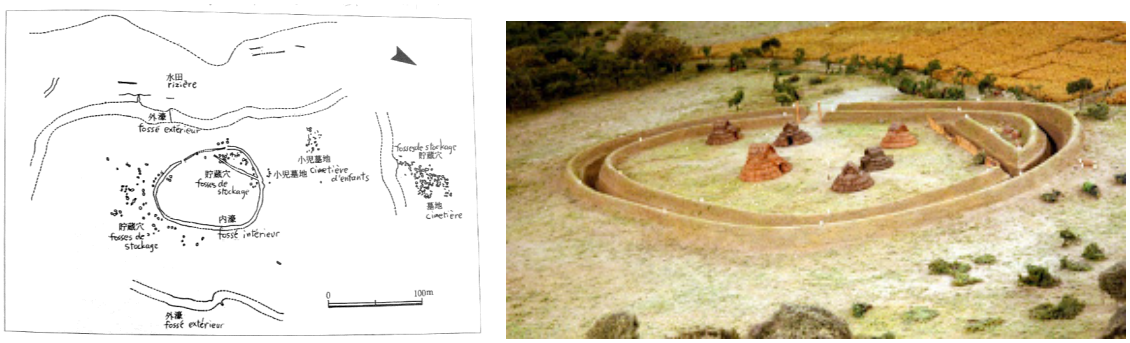


Figure 12. Habitat regroupé d'Itatsuke, schéma. Epoque Yayoi. Tsude Hiroshi, 1989, p. 397, cité par DEMOULE, Jean-Paul et SOUYRI, Pierre-François, *op.cit,* p. 37. Illustration de droite : détail de maquette. Reconstitution de l'enceinte de l'habitat regroupé d'Itatsuke. Au fond, sur la droite, on discerne les formes rectangulaires des parcelles rizicoles. © Musée Yayoi d'Itatsuke **板付遺跡弥生館** *Itsuke iseki yayoikan.*

La forme circulaire ou ovoïde des campements se perpétue[177], et coexiste avec ces formes orthogonales qui structurent les terres agraires. L'époque Yayoi voit également l'apparition de grands fossés et de palissades d'enceinte autour des villages, ce qui est un reflet l'influence de modèles continentaux, et de nouveaux paramètres de défense.[178] En effet, les différents groupes humains instituent leurs sphères de pouvoir respectives, et l'aspect défensif devient de plus en plus important. On assiste à l'apparition de systèmes de chefferies, et la société devient de plus en plus hiérarchisée. « [La] division au sein de l'habitat s'intensifie »[179]. Ainsi, les humains dessinent de plus en plus de limites sur le territoire. Dans certains habitats regroupés, on trouve même des

[177] NESPOULOS, Laurent, *in* Archéologie et patrimoine au Japon*, op. cit.,* p. 43.

[178] DEMOULE, SOUYRI, *op.cit.* p. 22.

[179] Division qui reflète la hiérarchisation sociale. NESPOULOS, Laurent, *in* Archéologie et patrimoine au Japon*, op. cit.,* p. 59.

systèmes d'îlots entourés de fossés[180] s'insérant dans la grande enceinte principale : la subdivision de l'espace se fait par îlots dans des îlots, des bulles dans des bulles qui s'apparentent au système de la *matriochka.* « On perçoit un changement dans la gestion de l'espace de vie […] : c'est à une progressive compartimentation de l'espace que nous assistons. »[181]. L'époque Yayoi est donc une époque qui voit la démultiplication des limites[182].

L'introduction de la riziculture, quant à elle, donne lieu à une logique de subdivision spatiale nouvelle : la géométrie orthogonale[183]. Le sinogramme de la rizière, *ta* 田 [184], nous le rappelle d'ailleurs avec grande clarté : sa forme univoque exprime cette compartimentation du territoire géométrique et rationnelle.

Reviennent en outre à l'esprit les épisodes du mythe où Susanoo empiète sur les rizières sacrées de sa sœur Amaterasu (v. § 3.10 ci-dessus), épisode que l'on peut très probablement rattacher à ces premiers développements rizicoles dans l'archipel.

Ainsi, nous voyons que durant le Yayoi les limites changent d'une part de forme, mais qu'elles changent aussi de nature (palissades, fossés, digues…). Elles définissent l'espace différemment. On passe d'une logique essentiellement curviligne à une logique où le curviligne (de l'habitat) côtoie le rectiligne (de l'agriculture).

Un enclos qui change de forme, de matière, ce n'est plus le même enclos. Ces modifications impriment donc des caractères tout à fait nouveaux aux espaces ainsi définis.

Et nous verrons que pour comprendre les formes que prennent les dispositifs d'enclosure dans la ville de Heian-Kyoto bien plus tard dans l'histoire, il sera très utile de garder en tête ces premières matrices spatiales et leurs origines.

A côté de ces géométries de type « simple » (cercle, rectangle, carré, formes ovoïdes…), dès la fin de l'époque Yayoi, mais surtout à l'époque Kofun, (III^e^ siècle - VI^e^ siècle de l'ère commune), on assiste à l'émergence de formes complexes, propres à l'archipel. Ces formes n'apparaissent pas dans l'habitat ou dans le domaine agraire, mais dans l'architecture des tertres funéraires[185].

A la fin de l'époque Yayoi, les élites commencent à se faire construire des tertres funéraires de dimensions imposantes : ces *tumuli* se présentent généralement sous forme de parallélépipèdes ou de cercles munis de saillies ou « projections ».

---

[180] Par exemple sur le site de Yoshinogari (dpt. de Saga, Kyūshū, Yayoi récent), où deux « îlots » s'insèrent dans le grand « îlot » de l'enceinte de l'habitat regroupé. V. NESPOULOS, Laurent, *in* Archéologie et patrimoine au Japon*, op. cit.,* p. 47.

[181] NESPOULOS, Laurent, *in* Archéologie et patrimoine au Japon*, op. cit.,* p. 48.

[182] Au sujet de cette phase de développement, Laurent Nespoulos écrit : « «[L'] investissement en temps et en énergie des groupes humains dans le façonnage de leur milieu […] semble se différencier de ce que l'on observe antérieurement à l'échelle de l'archipel ». (NESPOULOS, Laurent, *in* Archéologie et patrimoine au Japon*, op. cit.,* p. 39.). L'époque Yayoi est donc une phase décisive dans l'histoire de l'interaction des hommes avec leur milieu, et l'institution de nouvelles limites semble constituer un aspect fondamental de cette interaction.

[183] Dans le cadre de la présente étude, nous nous en tenons strictement aux formes de délimitations définissant des espaces extérieurs, et non pas aux plans des maisons, par exemple, dont on trouve déjà des exemples aux formes orthogonales dès l'époque Jōmon.

[184] Bien que d'introduction ultérieure, puisque les sinogrammes sont introduits au Japon au VI^e^ siècle.

[185] Dispositifs où la dimension utilitaire n'est pas à l'avant-plan.

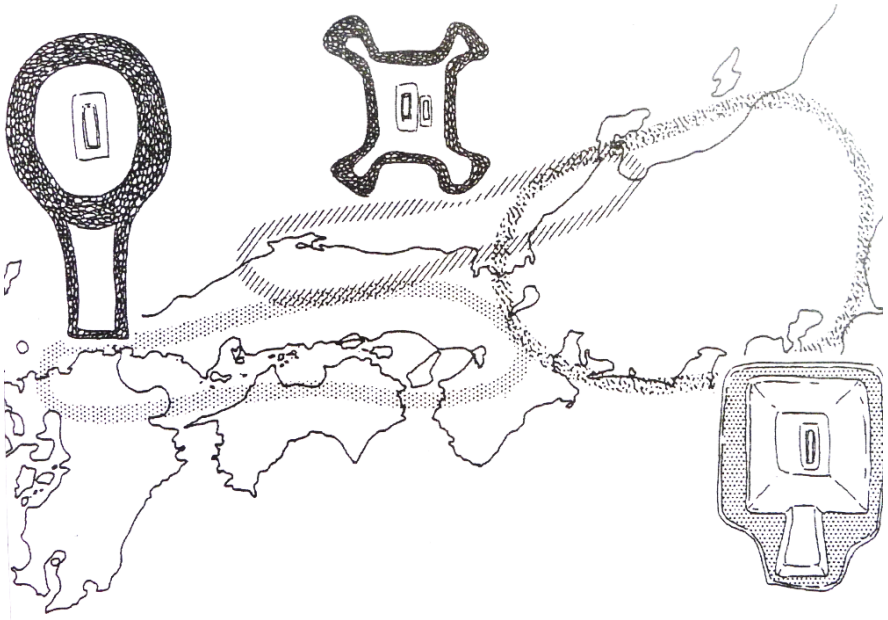


Figure 13. Epoque Yayoi. Les différentes formes de tertres « à projections » que l'on trouve dans l'archipel. Dessin d'Ishii Tomohiro. Tiré de : Archéologie et patrimoine au Japon*, op.cit.,* p.51.

A l'époque Kofun, on voit apparaître une tendance au gigantisme funéraire, certaines tombes pouvant faire jusqu'à près de 500 mètres de long. Ces tertres présentent des formes très diverses : trapèze sécant un cercle (les emblématiques tertres en forme « de trou de serrure »), trapèze sécant un carré, cercle sécant un carré ou un rectangle, carrés, cercles[186], et en fin de période, tertres octogonaux. Ils sont généralement sertis d'une ou de plusieurs « clôtures » de *haniwa* 埴輪*,* petites figurines de terre cuite à base cylindrique disposées à leur pied et le long de leurs crêtes (les *haniwa,* sorte de barrière magique protégeant les tombes contre les mauvais esprits, jouent en même temps un rôle structurel de soutènement des talus).

[186] On trouve également des *tumuli* de forme circulaire en Corée. Cette typologie aurait été importée au Japon par des immigrés d'origine coréenne. D'une manière générale, la période Kofun est caractérisée par une forte influence culturelle venant de la péninsule coréenne.

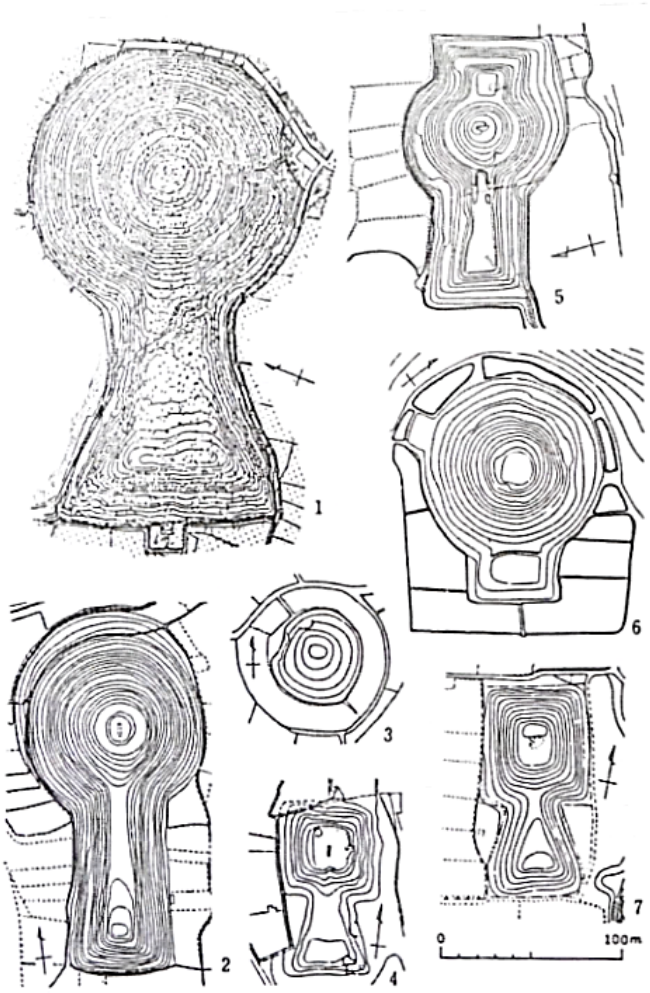


Figure 14. Epoque Kofun. Différentes formes de tertres funéraires. Plans représentant les courbes de niveau. Tiré de : Archéologie et patrimoine au Japon*, op.cit.,* p. 62.

Cette démultiplication des formes géométriques complexes[187] a de quoi surprendre, mais il faut garder à l'esprit qu'elles ne sont utilisées que dans le cadre de la mise en forme de l'espace funéraire. Il s'agit donc d'un usage tout à fait particulier, qui ne s'applique pas à l'espace du quotidien. D'ailleurs, à cette époque, l'habitat a tendance à se disperser, et ne présente plus de configurations géométriques ou de délimitations claires[188].

En ce qui concerne la compartimentation de l'espace et la répartition des terres agricoles, une nouvelle progression peut être observée par rapport à l'époque précédente : les délimitations se multiplient ; une forme embryonnaire de propriété « privée » est mise en place, et « chaque communauté se voyant reconnaitre, par une autorité supérieure, une légitimité de propriété sur *ses* terres, les tensions entre groupes voisins sont […] supposées moins grandes. »[189]

[187] Formes qui, dans l'histoire, n'ont pas véritablement eu de descendance.

[188] Avec la disparition du fossé et des palissades autour des villages, notamment (ce n'est qu'autour de la maison du chef que se maintiendront ces dispositifs). V. NESPOULOS, Laurent, *in* Archéologie et patrimoine au Japon*, op.cit.,* p.65.

[189] V. NESPOULOS, Laurent, *in* Archéologie et patrimoine au Japon*, op. cit.,* p. 75.

Pour conclure, nous voyons que chacune des périodes préhistoriques développe son langage géométrique propre, qui se reflète dans l'inscription de la société dans son territoire. Depuis le paléolithique jusqu'à l'époque Kofun, on assiste à une diversification et à une complexification des formes géométriques utilisées pour délimiter l'espace. La variété des dispositifs spatiaux mis en œuvre augmente donc tout au long de cet arc temporel.

A la fin du VI[e] siècle, avec l'importation massive d'éléments de la culture chinoise, le Japon bascule dans l'histoire. En quelques décennies, les élites japonaises adopteront de nombreuses connaissances provenant du continent : l'écriture, le bouddhisme, le confucianisme, l'architecture, l'urbanisme, les principes d'administration, les systèmes fiscaux…

Dans ce formidable processus d'assimilation culturelle, l'architecture et l'urbanisme joueront un rôle central. Des concepts chinois de planification monumentale, d'ordre et de hiérarchie sont introduits dans l'archipel[190]. Ainsi, à Ise par exemple, qui jusque-là avait été un sanctuaire shintō dans son expression la plus simple – une aire de gravillons ceinte d'une corde de paille de riz – on surimpose, aux alentours du VII[e] siècle[191], un nouveau dispositif architectural et spatial beaucoup plus substantiel[192], dont le cœur constitue un sanctuaire construit. Ce sanctuaire sera ceint de pas moins de quatre clôtures rectangulaires et concentriques[193].

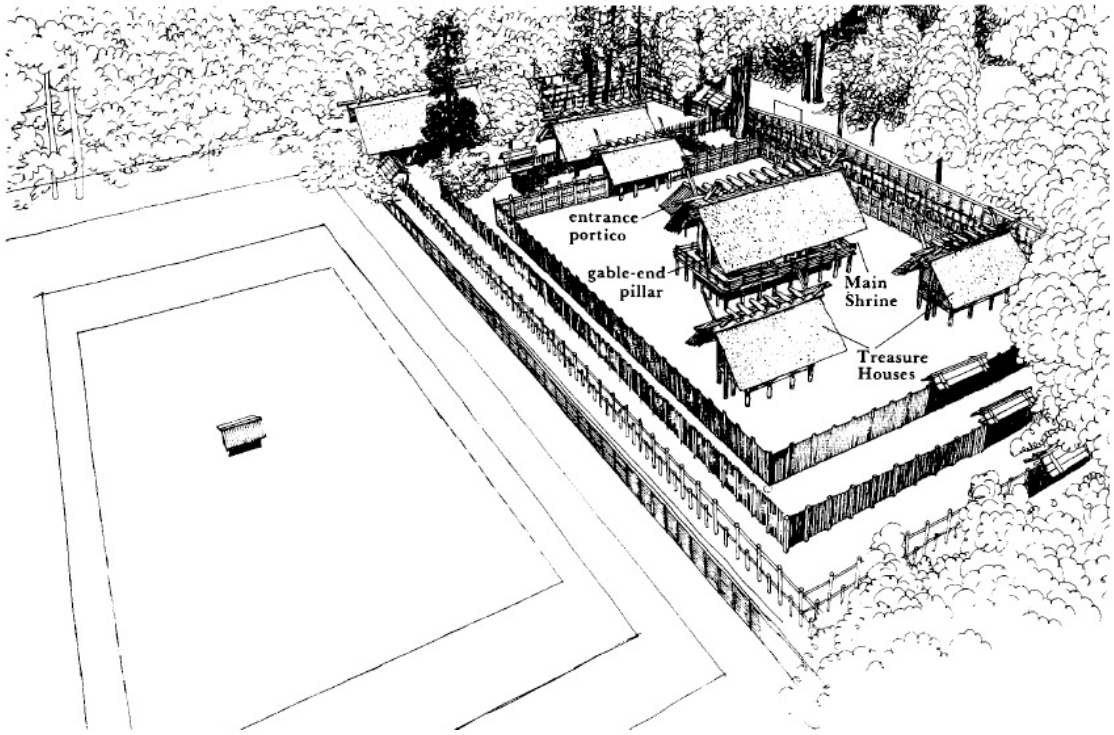


Figure 15. Sanctuaire d'Ise : le *naikū*. État actuel (le nombre de clôtures concentriques a varié tout au long de l'histoire. Ainsi, au IX[e] siècle, il y avait cinq clôtures, et aux XVIII[e] et XIX[e] , seulement deux[194]). On discerne bien le système de quatre clôtures

[190] COALDRAKE, W.H., Architecture and Authority in Japan, 1e Edition, Routledge, London ; New York, 1996, p. 19.
[191] COALDRAKE, W.H., *id.,* p. 19.
[192] L'actuel 内宮 *naikū* ou sanctuaire intérieur. L'orientation du sanctuaire est également modifiée : en effet, axé à l'origine sur un axe est-ouest (suivant la trajectoire du soleil), il sera réorienté sur un axe nord-sud afin de correspondre à la pratique chinoise. V. COALDRAKE, W.H., *ibid.,* p. 19.
[193] En allant de l'extérieur vers l'intérieur : *itagaki* 板垣, *tamagaki* 玉垣 intérieure, *tamagaki* 玉垣 extérieure, *mizugaki* 瑞垣.
[194] COALDRAKE, W.H., *op. cit.,* p. 31.

concentriques ceignant le sanctuaire. (On notera, sur la gauche, l'aire vacante adjacente au sanctuaire. Il s'agit du *kodenchi* 古殿地, une aire qui accueillera le sanctuaire au moment de sa reconstruction périodique, qui a lieu environ tous les 20 ans.) Illustration: NISHI, K., HOZUMI, K., *What is Japanese Architecture?,* English edition. ed. Kodansha USA Inc, Tokyo ; New York, 1985.

Avec le sanctuaire d'Ise, c'est très probablement la première fois[195] que des palissades et des clôtures en bois ajouré prennent des formes orthogonales. Avant cette époque, les palissades (que l'on trouve autour des villages –formant leur enceinte-, dès le Yayoi) présentent toujours des formes curvilignes, et à première vue, ce n'est que dans les domaines de l'agriculture et funéraire que l'on trouve des formes orthogonales[196]. Mais une question subsiste, cependant, et qui concerne les *himorogi,* ces enclos sacrés ceints d'une cordelette de paille. Il est généralement admis qu'ils existent depuis la préhistoire la plus ancienne, mais faute de vestiges, il est impossible, en l'état actuel des connaissances, de retracer une généalogie exacte de leur morphologie. D'ailleurs, on peut se poser la question s'ils étaient déjà ceints d'une cordelette aux temps les plus reculés ? Présentaient-ils des contours orthogonaux ou curvilignes ? Coaldrake précise que dans le cas d'Ise, la forme de l'aire sacrée existant avant le VII^e^ siècle reflétait celle de la course du soleil. Ce paramètre induit tout naturellemet une configuration longiforme, qui se rapprocherait plutôt de la forme du rectangle. On peut donc raisonnablement émettre l'hypothèse qu'il existait des *himorogi* aux formes orthogonales[197], sans que cela exclue la possibilité que des *himorogi* aux contours plus curvilignes aient également existé[198]. Selon nos recherches, la question de la forme du *himorogi* durant la préhistoire n'a pas été traitée de manière spécifique par les préhistoriens. Il faudra donc sans doute attendre les résultats de recherches futures afin de pouvoir y répondre de manière plus précise.

Pour en revenir au sanctuaire d'Ise, on peut observer que le principe spatial de la *matriochka*, déjà observé dans les villages Yayoi, est ici porté à son comble, puisqu'on assiste à un quadruplement (!) de la limite. La difficulté de son franchissement est évidente. Cet épaississement saisissant de la limite évoque un dispositif défensif, or nous sommes dans la sphère du sacré. Cette impressionnante configuration, séparant le profane et le sacré, montre bien combien le centre, le noyau, le Saint des Saints[199] devait être précieux aux yeux de ceux qui l'ont édifié.

La forme rectangulaire du dispositif témoigne sans doute d'une ascendance hybride : celle originelle du *himorogi* qui préexistait au sanctuaire mis en place au VII^e^ siècle, et celle de la typologie des enceintes des temples bouddhiques, d'origine continentale.

Les premières capitales japonaises, établies dès la fin du VII^e^ siècle dans un pays désormais centralisé, seront calquées sur le modèle continental chinois, et adopteront des plans rigoureusement géométriques, s'inspirant de la capitale des Tang, Chang'an. Ainsi, à Fujiwara-kyō 藤原京 (694-

[195] Selon l'état actuel des connaissances archéologiques.

[196] Pour délimiter les espaces extérieurs. En architecture, on trouve des formes orthogonales.

[197] Formes qui rapprocheraient tout naturellement ce dispositif des délimitations des terrains agricoles, qui se font également au moyen de petits pieux reliés par des cordelettes de paille de riz.

[198] La cordelette tendue entre deux poteaux constitue toujours un segment droit. Cependant, selon la disposition des potelets et leur nombre, la forme d'ensemble peut être plus ou moins curviligne.

[199] En l'occurrence la résidence de la déesse Amaterasu.

710), à Heijō-kyō 平城京 [200] (710-784) et à Nagaoka- kyō 長岡京 (784-794) dominent le carré[201], le rectangle et la symétrie axiale.

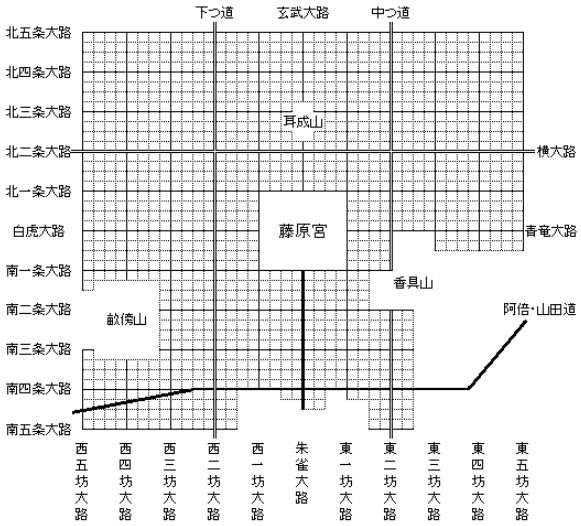


Figure 16. Plan de Fujiwara-kyō 藤原京 (694-710). © Wikimedia.

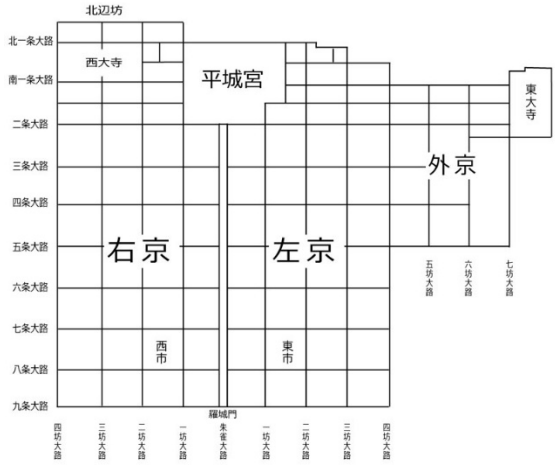


Figure 17. Plan de Heijō-kyō 平城京 (710-784). © Wikimedia.

[200] L'actuelle Nara.

[201] Le plan de Chang'an est carré. Il faut rappeler que selon les mythes chinois, la terre a la forme d'un carré.

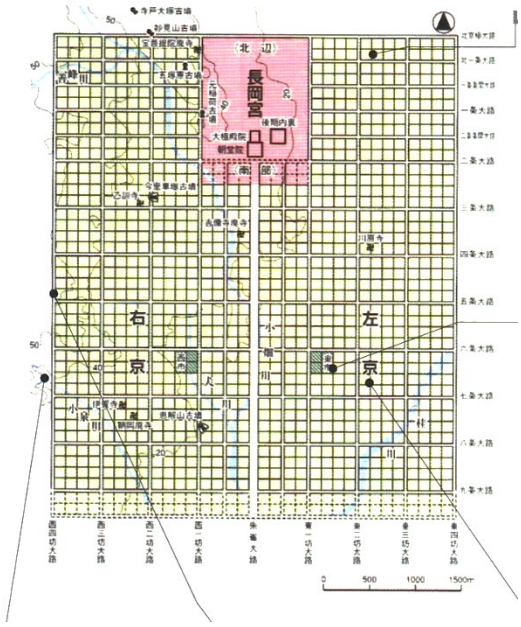


Figure 18. Plan de Nagaoka-kyō (784-794). © http://www.city.nagaokakyo.lg.jp/

Ce qui les différencie cependant du modèle chinois, c'est l'absence d'enceinte défensive. En termes spatiaux, on peut à nouveau observer le principe de la *matriochka* spatiale dans le cas l'enceinte du palais impérial, qui se présente sous forme d'un carré dans le carré de la ville, ou d'un rectangle dans un rectangle selon le cas. Le reste de la ville est quadrillé selon une trame dénommée *jōbō-sei* 条坊制 (s'apparentant au quadrillage agricole dénommé *jōri-sei* 条里制). Le palais impérial est toujours situé sur une axe central nord-sud (l'avenue de l'oiseau rouge) qui divise la ville en deux secteurs est et ouest[202].

Ainsi, avec l'influence chinoise et le passage à l'histoire, les figures du rectangle et du carré s'affermissent et deviennent les matrices spatiales dominantes dans les grandes capitales antiques. C'est une inscription dans le sol unifiée qui détermine la trame de la ville : la géométrie des Tang, orthogonale, axiale et symétrique, domine désormais. Et c'est dans cette généalogie des formes tout à fait particulière, dans cette évolution des morphologies qui s'étend des premiers peuplements humains jusqu'à l'ère historique, que l'on doit envisager la fondation, et l'inscription dans le territoire de la ville de Heian-kyō - Kyoto, qui constitue le terrain d'étude central de la présente étude.

Cette première partie introductive nous a donné un aperçu général de l'évolution des formes de délimitations dans l'archipel avant la fondation de la ville de Kyoto, ce qui permettra, tout au

[202] En ce qui concerne l'art des jardins, il est attesté que des jardins d'agrément existaient dans les villes antiques, mais on sait très peu sur leur configuration, si ce n'est qu'ils comportaient généralement un lac avec une île, ou encore des petites rivières *yarimizu* 遣水.

long des différents chapitres qui suivent, de contextualiser les morphologies rencontrées dans un cadre chronologique large.

Nous allons à présent entamer la partie centrale du présent travail de recherche, consacrée à la ville de Heian-Kyō, future Kyoto.

Penchons-nous, dans un premier temps, sur la fondation de Heian-kyō. Quelles y sont les délimitations spatiales qui organisent la ville et ses jardins ? Mais avant tout, qu'est-ce qu'un jardin de ville ?

5. Heian-kyō - Kyoto : de la fondation de la ville à l'époque Azuchi-Momoyama

Limites de la ville, ville de limites…
Jardins de ville. Jardins *en* ville. La ville comme réceptacle.

Comment parler des jardins de ville ? Si l'on cherche à comprendre leur structure, il faut avant toute chose comprendre la structure de la ville elle-même. Car qu'est-ce qu'un jardin, dans une ville ?

C'est avant tout une portion de territoire délimitée, une parcelle de terrain qui se distingue des alentours par une limite qui peut prendre les formes les plus variées, mais cette limite-là est toujours nécessaire, indiquant que l'ici n'est pas l'ailleurs et que l'ailleurs n'est pas l'ici, empêchant la transgression des intrus, offrant une certaine protection climatique, et marquant bien souvent aussi les limites de la propriété. Il en va tout autrement des limites intérieures du jardin, de ces subdivisions qui peuvent séparer des fonctions, dissimuler certaines parties pour mieux en révéler d'autres, guider le promeneur vers un point d'intérêt tout particulier, subdiviser le terrain en portions diverses… Ces limites-là sont d'un ordre tout autre (subordonné) et nous aborderons le sujet dans un second temps.

Car avant tout il nous faut comprendre comment fonctionne la limite extérieure, cette limite primaire, fondatrice pour ainsi dire du jardin, car elle l'institue en tant que portion de territoire distincte, comme entité identifiable, compréhensible et cohérente.

A l'époque ancienne, plusieurs termes japonais désignaient les jardins. Parmi ceux-ci : *niwa* 庭*, sono* 園*, shima* 島 (ou graphie alternative 池中), *yado* 宿 sont les plus importants[203]. Ils apparaissent dans le Man.yōshū, la plus ancienne anthologie de poésie japonaise, datant du VIII^{e} siècle. Le terme *sono* 園 va nous intéresser tout particulièrement car cet idéogramme[204] est encadré par la clef de la clôture 口 (ou de l'enceinte, sa forme exprimant clairement ce concept), qui en marque la caractéristique principale : le jardin est un espace *clos.* Shirahata donne la définition suivante du terme : « Espace clos où l'on cultive des plantes (et en particulier des arbres fruitiers et des arbres à fleurs) pour le plaisir des gens »[205]. L'idée principale qui en ressort est un espace clôturé et planté, créé pour l'agrément. Cela semble particulièrement apte à décrire un jardin de ville.

---

[203] Voir SHIRAHATA Yozaburō, 白幡洋三郎. 京都の古寺 庭［にわ］を読み解く, *Kyoto no koji niwa wo yomitoku*. Kyōto-shi, Tankōsha, 2012, p.6. Le terme moderne le plus usité pour parler de jardins est *teiein* 庭園 (composé des caractères *niwa* et *sono* lus en lecture sino-japonaise *on*), mais celui-ci est relativement récent, datant de la fin de l'ère Meiji (1868-1912).

[204] En parlant de l'Orient, Henri Lefebvre fait la remarque suivante: « Il est possible [...] que [les] idéogrammes contiennent indissolublement une présentation de l'ordre du monde (espace-temps) et une saisie de l'espace-temps concret (pratique et social) dans lesquels se déploient les symbolismes, se composent les œuvres d'art, se construisent les édifices, temples et palais. » LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. 4e édition. Paris: Economica, 2000, p. 53.

[205] Voir SHIRAHATA Yozaburō, *id.,* p.6.

Figure 19. Paravent représentant la ville de Kyoto et ses alentours (détail). Milieu de l'ère Genma (1615-24). Anonyme. © Shimane Art Museum.
Derrière le mur émergent des masses végétales : leurs formes suggèrent qu'il s'agit de conifères et de feuillus.

D'ailleurs, si l'on observe les paravents de la fin du Moyen-Âge et de l'époque d'Edo illustrant la ville de Kyoto et ses alentours[206], on trouvera beaucoup d'exemples correspondant à cette description. Bien souvent, des masses végétales y apparaissent derrière d'épais murs de pisé, ou des palissades en bois, ces lignes tridimensionnelles qui découpent des cases dans la ville…. Car la clôture, ce n'est pas un véritable volume, un objet massif dans l'espace, c'est n'est qu'une ligne, un trait matérialisé dans la troisième dimension [207]: elle ne fait que marquer un cadre, n'emplit pas la surface qu'elle cerne d'une quelconque masse, comme le ferait un bâtiment par exemple. La case dessinée par la clôture est a priori vide, il faut encore la remplir.

[206] Ces paravents, nommés 洛中洛外図屏風 *rakuchū rakugai zu byōbu* (vues de la ville de Kyoto et de ses alentours) illustrent la ville de Kyoto et ses faubourgs. Représentées sous forme d'axonométries, elles sont en partie très précises et on peut identifier des temples, des sanctuaires, des châteaux, des résidences, des quartiers marchands, des quartiers populaires… Y sont également représentés des fêtes religieuses (*matsuri*) et des représentations de kabuki, de même que les quartiers de plaisir (Shimabara).

[207] Dans certains cas plus rares, une limite peut ne pas être matérialisée du tout. Pensons aux conventions sociales qui dictent une certaine utilisation de l'espace, créant parfois des limites invisibles, mais socialement connues et partagées.

Figure 20. *Miyako meisho zue* 都名所図会 (lieux célèbres de la capitale [Kyoto]), 1780-1786, volume 1, p. 47 (détail). Un arbre à fleurs émerge derrière le mur qui sépare la propriété de l'espace public. Nous nous trouvons dans un quartier populaire. Détail intéressant : dans sa partie supérieure, ce mur présente une claire-voie, ce qui indique une recherche de perméabilité, permettant un certain échange visuel (et végétal aussi, le branches pouvant passer au travers des barreaux) entre le dehors et le dedans. Sur la gauche, une clôture basse de bambou de type *yotsumegaki* 四目垣 sépare le domaine de la rue d'un puits. Collections de la National Diet Library, Tokyo. Consulté le 15/02/2017 http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2555343?tocOpened=1

La ville et sa trame fonctionnent ainsi comme une sorte de réceptacle pour les multiples jardins dont il sera question. Un jardin de ville, c'est donc un jardin dans un réceptacle. La ville est réceptacle et ses compartiments, ses subdivisions et artères, ses murs de pisé et ses venelles conditionnent la forme du jardin, lui donnent sa forme extérieure. Car le jardin de ville, c'est – pour schématiser- une forme de remplissage d'une case vide de l'échiquier, une œuvre d'art qui insère ses formes dans un cadre -généralement déjà prédéfini- qui façonne sa morphologie liminale. Ainsi, bien souvent, dans la ville, la forme extérieure du jardin n'émane pas du jardin lui-même ou de son concepteur, mais ce sont des facteurs extérieurs qui l'imposent. Droit de propriété, limites fiscales et légales, lois somptuaires... Le jardin ne décide pas de sa forme extérieure, celle-ci est commandée par la logique de la ville, ses compartimentations, ses allées, ses rues, ses venelles de connexion qui inversement sont le négatif de la forme construite, ou de la forme remplie… Ni véritablement construit, ni vide, le jardin représente dans la ville une troisième sorte d'espace : ce n'est pas un volume comme le serait une maison, mais ce n'est pas une case vide non plus… Ni voie ni bâtiment, le jardin est creux et plein, vide et rempli à la fois. C'est un espace de nature artificielle qui s'insère dans un interstice, dans un compartiment urbain.

La ville est par essence compartimentée. Les entrecroisements multiples de rues, d'allées et de chemins créent une trame qui dessine les bordures de propriétés privées et des espaces publics, ces bordures étant généralement marqueées dans la dimension verticale par un mur, une palissade, une clôture, une haie… Ces limites mettent en place un système d'oppositions structurantes dont les pôles primaires sont les notions d'espace privé et d'espace public. Un autre type d'espace, l'espace

religieux, n'appartient à proprement parler ni à l'une ni à l'autre de ces catégories, mais parfois leurs caractères s'y confondent, créant un troisième type d'espace urbain (nous verrons d'ailleurs que dans le cadre de l'étude des jardins, cet espace religieux tient un rôle tout à fait important). Toutes sortes de gradations entre ces pôles se construisent dans l'espace réel. A ce sujet, Lefebvre écrit : « Dans l'espace historique, les lieux se diversifient en s'opposant et en se marquant de plus en plus fortement »[208].

Comme nous l'avons indiqué dans notre introduction, en ce qui concerne les délimitations de jardin à Kyoto, c'est la période d'Edo qui est la plus riche en termes de diversité des dispositifs rencontrés. Le chapitre qui y est consacré est par conséquent plus développé que les sections qui le précèdent. Mais il faut garder à l'esprit que les époques historiques, si utiles soient-elles pour dessiner un cadre d'étude, ne présentent pas nécessairement une cohérence particulière dans le domaine de l'art des jardins. Ainsi, même si parler de « Jardins de l'époque d'Edo » peut sembler une subdivision commode permettant de s'orienter par rapport aux grands repères de l'histoire (c'est d'ailleurs une subdivision que l'on rencontre fréquemment dans la littérature sur les jardins japonais), l'histoire des jardins, c'est une évidence, n'est bien souvent pas en phase avec la « grande Histoire ». Ainsi, une subdivision temporelle calée sur certaines périodes historiques ne coïncide pas toujours avec un style, un mouvement cohérent correspondant qui couvrirait toute la période en question. Mais ces contraintes chronologiques peuvent aussi mettre au jour des contradictions, des complexités de développement qui justement peuvent nous aider à mieux comprendre la nature des dynamiques en question.

Aussi, il est évident que le cadre temporel de l'époque d'Edo, s'étendant sur plus de deux siècles et demi, ne saurait en aucun cas se lire comme un bloc monolithique qui aurait engendré un style de jardin bien particulier, même si, bien sûr, certaines formes spécifiques émergèrent et sont caractéristiques de l'époque. Plus que d'un style particulier, nous souhaiterions parler d'une pluralité de styles. D'ailleurs, c'est l'une des spécificités de l'art des jardins japonais que d'avoir de tous temps fait coexister des styles très différents sans s'en offusquer outre mesure[209]. L'apparition d'un style nouveau n'a jamais véritablement signifié le rejet du style précédent. Tout au long de son histoire, l'art des jardins a tendu à être un art de la cohabitation, de l'assemblage. Comme le dit François Berthier « l'histoire du jardin japonais est nourrie par la coexistence et la compénétration de l'ancien et du nouveau. »[210].

Ainsi, nous verrons comment ces styles pluriels s'insèrent dans les différentes cases de la ville et selon quelles logiques[211], et nous tenterons de discerner dans cette pluralité des constantes, des éléments nous permettant de caractériser l'époque en focalisant notre regard en particulier sur les limites.

---

[208] LEFEBVRE, Henri, *op.cit.,* p. 190.

[209] A la différence de l'Europe par exemple, où l'émergence de nouveaux styles a tendu à démoder et à dévaloriser les styles des époques précédentes (pensons par exemple à l'antagonisme « jardin baroque » et « jardin à l'anglaise »), même s'il faut nuancer cette affirmation, car des exceptions existent et l'on a pu voir des exemples de cohabitation de styles d'époques différentes.

[210] BERTHIER François. *Les jardins japonais : principes d'aménagement et évolution historique. In*: Extrême-Orient, Extrême-Occident, 2000, n°22. L'art des jardins dans les pays sinisés. Chine, Japon, Corée, Vietnam. pp. 73-92. http://www.persee.fr/doc/oroc_0754-5010_2000_num_22_22_1117. Consulté le 15/02/2017.

[211] En fonction du statut social (lois somptuaires), du type d'espace (sacré/profane, privé/public, naturel/artificiel etc.), de fonctionnalités diverses…

D'autre part, dans la notion même de jardin, il convient de faire des distinctions. Car un jardin de seigneur n'est pas un jardin de marchand, et les jardins d'un temple bouddhique ne sont pas ceux de la classe guerrière[212]…

Afin de cerner au mieux cette complexité et la multiplicité des formes utilisées dès le XVII^{e} siècle, il nous est apparu important de cerner l'origine des formes, de sonder leur historique afin d'en éclairer la genèse. Ainsi, le détour par l'histoire s'est avéré indispensable, et ce détour nous a ramené à la fondation de la ville, en 794. Rappelons ici que les caractéristiques murs de pisé qui, nous le verrons, ont tant marqué l'image de la cité tout au long de son histoire, firent leur apparition à cette époque précoce.

5.1 Epoque de Heian (794-1185)

Morphologie d'une ville

Si l'on se pose la question des formes que prennent les limites de jardin dans la ville de Kyoto à l'époque d'Edo, il est utile avant toute chose de se poser la question de la provenance de ces formes, de leur genèse et de leur évolution. Ces questions sont assez complexes, et il convient ici de retracer brièvement la chronologie de leur évolution, afin d'en comprendre les fonctions, les valences, les modifications successives.

Si l'on regarde un plan actuel de la ville de Kyoto, on est avant tout frappé par la trame orthogonale dominant ses tracés. Certaines de ses caractéristiques ont peu changé depuis sa fondation, en 794. Ainsi, ses origines peuvent se lire encore aujourd'hui dans certains tracés de parcelles. Comme le formule Henri Lefebvre, « l'étymologie des lieux, c'est-à-dire ce qui s'y passa en modifiant les endroits et places, tout cela vient s'inscrire dans l'espace. Le passé a laissé ses traces, ses inscriptions, écriture du temps. »[213]. La ville de Kyoto a, depuis sa fondation, eu un statut tout à fait particulier au Japon. Deuxième capitale fixe du pays[214], elle fut calquée sur le modèle de la capitale chinoise des Tang, Chang'an. Centre du pouvoir politique et spirituel, elle était organisée autour du palais de l'empereur, localisé dans la partie nord de la ville. Située dans une grande plaine qui évolue en pente douce depuis le nord-est vers le sud-ouest, elle est encadrée sur ses flancs nord, est et ouest par des montagnes boisées, et formait à l'origine un rectangle de 4.5km dans le sens est-ouest et 5,2km dans le sens nord-sud, situé à l'ouest de la rivière Kamogawa (dont le cours avait été détourné afin de faire place au rectangle de la ville). Ce site avait été choisi par les conseillers impériaux du Ying et du Yang (*onmyōdō* 陰陽道) de la cour, en fonction de critères géomantiques d'origine chinoise, en raison de sa morphologie naturelle qui semblait particulièrement propice à l'établissement d'une capitale[215]. Le plan d'origine présentait un tracé parfaitement symétrique

---

[212] Leurs limites aussi diffèrent, pour des raisons complexes que nous allons sonder dans les chapitres qui suivent.

[213] LEFEBVRE, Henri, *op.cit*, p. 47.

[214] Jusqu'en 710, les capitales avaient systématiquement été déplacées à la mort de chaque empereur, la mort étant considérée comme une souillure.

[215] Au sujet de fondation de Heian-kyō (« Capitale de la paix et de la tranquillité », nom de Kyoto durant l'époque Heian) et de la géomancie chinoise, voir FIÉVÉ, Nicolas, *L'architecture et la ville du Japon ancien : Espace architectural de la ville de Kyôto et des résidences shôgunales aux XIV^{e} et XV^{e} siècles*. Paris: Maisonneuve & Larose, 1996, p. 63 *sqq.*

construit autour d'un axe central qui menait du palais impérial, au nord, à la célèbre porte Rashōmon, au sud. Cet axe monumental, l' « avenue de l'Oiseau rouge », large de 83 mètres, divisait la ville en deux dans l'axe est-ouest. La partie ouest était appelée *ukyō* 右京(« ville de droite » - [elle était située à droite si l'on regarde depuis le palais de l'empereur vers le sud]), et la partie Est appelée *sakyō*[216] 左京 (« ville de gauche »). Deux temples étaient situés à proximité immédiate et de façon parfaitement symétrique de part et d'autre de la porte Rashōmon 羅生門, et un peu plus haut sur le damier, deux marchés – le marché de l'est et le marché de l'ouest – s'intégraient dans la trame urbaine de part et d'autre de l'avenue de l'Oiseau rouge. Le palais impérial était situé dans une vaste enceinte rectangulaire (大内裏 Daidairi[217]) aux proportions analogues à celles de la ville. Le reste de la ville était subdivisé en parcelles parfaitement carrées de 120m de côté, les *chō* 町 [218]. 16 *chō* constituent un *bō* 坊(arrondissement), et 4 *bō* constituent un *jō* 条(district). Ce système administratif découpant la ville est appelé *jōbōsei* 条坊制. La ville, à l'origine, est donc organisée comme une multitude de parcelles carrées qui s'emboîtent dans un système géométrique surordonné de carrés qui à leur tour sont intégrés dans des carrés qui s'intègrent dans le rectangle de la ville. L'unité de base, le *chō,* est entourée d'un mur de pisé (*tsuchibei* 土塀) coiffé d'un toit de tuiles (*kawara* 瓦), doublé d'un fossé (堀 *hori*). Le mur de pisé avait normalement une hauteur de 3,00m, mais pouvait dans certains cas aller jusqu'à 4,50m de haut[219]. Selon son statut social, on se voyait attribuer des parcelles de tailles différentes, ainsi, des fonctionnaires à partir du 3e rang pouvaient se voir attribuer un *chō* entier (voire plus dans certains cas), alors que tous les rangs inférieurs n'avaient droit qu'à des sous-multiples de *chō*[220]. Dans les quartiers populaires, situés dans la partie sud de la ville, les *chō* étaient subdivisés en trente-deux parcelles *henushi* 戸主 (de 15m x 30m).

Véritable ossature urbaine, on peut bien imaginer combien les murs de pisé ceignant les *chō* marquaient l'image de la ville de leur trame régulière. Cependant, l'utilisation interne des *chō* était très différente selon la classe sociale à laquelle appartenaient leurs habitants. Ainsi, ce qui se passait derrière un mur dans les quartiers nord de la ville, à proximité du palais impérial, différait du tout au tout de ce qui se passait au sud, dans les quartiers plus populaires. La morphologie de la ville, malgré l'uniformité des unités de base, les carrés des *chō,* était donc profondément marquée et structurée par cette hiérarchie sociale nord-sud. Les cases sont identiques, mais les contenus sont

---

216 D'ailleurs, ces dénominations existent aujourd'hui encore, et témoignent de la persistance du modèle antique.

217 Littéralement : « La grande enceinte ». Le Daidairi se présente comme une succession d'enceintes comprenant une multitude de bâtiments. Structuré par emboîtements successifs d'enceintes dans des enceintes, conteneurs dans des conteneurs abritant le centre spirituel de la ville et de l'état, il suit le modèle chinois et reproduit la typologie de la ville à échelle réduite.

218 La forme carrée des parcelles est inspirée du système *jōrisei*, système cadastral qui servait à subdiviser les rizières. Les campagnes rizicoles se présentaient comme de vastes plaines quadrillées. Le quadrillage de la ville est en correspondance avec ces carrés agricoles. La forme carrée du *chō* de Heian-kyō s'apparente donc au monde agricole. D'ailleurs ce n'est pas un hasard si l'idéogramme *machi* 町 désignant la ville, le quartier, a pour clef le caractère de la rizière 田 (*ta, den*). L'intime relation entre le quadrillage agricole et le quadrillage urbain s'exprime de façon prégnante dans cette étymologie. Il faut également noter que dans la géomancie chinoise, la terre a une forme carrée.

219 V. HALL, John, et Jeffrey MASS, Ed., *Medieval Japan: Essays in Institutional History*. New edition. Stanford University Press, 1988, p.12, et, IYORI, Tsutomu, *Tradition et avenir de l'expression de la nature dans la ville de Kyôto,* in *La maîtrise de la ville, Urbanité française, urbanité nippone*, Augustin BERQUE (dir.), Editions de l'EHESS, Paris, 1994, pp.75-124, p. 82

220 V. FIÉVÉ, Nicolas, *id.*, p. 69.

différents. Ainsi nous pouvons retenir qu'à cette époque précoce du développement de la ville, d'une manière générale, le contenant – l'enceinte de pisé - est constant, mais le contenu, quant à lui, est variable selon les quartiers.

Au nord de la ville, les murs de pisé pouvaient abriter de vastes jardins aristocratiques, alors que dans la partie méridionale de la ville, l'intérieur des *chō* était subdivisé en une multitude de parcelles habitées, qui pouvaient tout au plus contenir de petits jardins potagers….[221] « Dans les arrondissements les plus urbanisés, l'étendue de la ville devait donner l'image d'un espace fermé qui contrastait avec l'espace intérieur des résidences et de leurs jardins développés en espace ouvert. »[222]. L'histoire des jardins de par le monde le montre : pendant de nombreux siècles, ce fut l'apanage des élites de créer des jardins, car ce sont elles qui ont les capacités financières nécessaires pour réserver des terrains à un usage non utilitaire, et qui pour les mêmes raisons, ont le loisir de s'adonner aux arts. Ainsi, ces premiers jardins seigneuriaux se développent surtout dans les quartiers nord de la ville, à proximité du palais impérial. Détail singulier, Heian-kyō, à la différence de son modèle chinois, ne fut pas munie d'une enceinte à ses origines. Il semblerait qu'une très petite section seulement ait été réalisée autour de la porte Rashōmon, mais uniquement pour des raisons de monumentalité[223]. Le rectangle de la ville était simplement serti d'un petit merlon et d'un fossé qui n'avaient aucune fonction défensive[224]. On peut en déduire qu'au Japon, une telle enceinte n'avait pas d'utilité, des fortifications contre des ennemis potentiels n'étaient pas indispensables. Cela ne signifie cependant pas que la ville n'eût pas eu de limites. Seulement, celles-ci n'étaient pas nécessairement matérialisées dans l'espace. Ainsi, de nombreux rites étaient associés aux 4 points cardinaux et aux divinités protégeant les limites[225]. « […] la césure entre l'intérieur et l'extérieur de la cité relevait probablement davantage du domaine religieux. De ce point de vue, les frontières ainsi élaborées étaient sans doute plus nombreuses, comme en témoignent plusieurs rites que l'on pratiquait alors, comme les célébrations des divinités des Chemins (*michiae no matsuri*), les célébrations des dieux des Maladies (*ekijinsai*) faites aux quatre points cardinaux, les célébrations des démons et des miasmes (*kikisai*) ou encore les rites de la grande purification (*ōharae*) et de la cérémonie du renvoi des démons (*tsuina*). »[226]. Ainsi, dans la conscience collective, un cadre se dessinait autour de la ville, un fil rectangulaire invisible se tendait autour des 4 points cardinaux et formait une sorte de barrière magique contre les maux et les intrus. Le rite de purification suggère aussi son caractère sacré, car l'étendue de la ville, telle une enceinte religieuse, se trouvait ainsi démarquée des alentours comme une aire d'où l'impureté est écartée, en marquant une frontière

---

[221] Il y a des exceptions à cette règle cependant, car on trouvera également quelques résidences avec jardins dans la partie sud de la ville. Toutefois, d'une manière générale la structuration nord-sud (ville haute-ville basse) peut déjà être relevée comme grand principe structurant de la ville à cette époque. Cette structure est due en partie au positionnement des deux grands marchés (marché de l'est et marché de l'ouest) dans la partie sud de la ville, et de la localisation, par conséquent, de la population des marchands et des artisans dans cette zone.

[222] FIÉVÉ, Nicolas, *op.cit.,* p. 68.

[223] V. FIÉVÉ, Nicolas, *id.,* p. 89.

[224] V. HALL, John, et Jeffrey MASS, *op.cit*, p.12.

[225] A ce sujet, v. aussi FRANK, Bernard, *Michi-ae no matsuri, in* Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1974-1975, EPHE, Paris, 1975, p. 783 *sqq*.

[226] KŌZAI Katsuhiko, *in* FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, et Collectif. *Atlas historique de Kyoto : Analyse spatiale des systèmes de mémoire d'une ville, de son architecture et de son paysage urbain*. Editions de l'Amateur, 2008, pp.56-57.

entre pur et impur (*hare* 晴 et *kegare* 汚れ). Ces deux notions sont très importantes dans la pensée japonaise et servent très souvent de pôles structurants dans l'espace[227]. Une aire purifiée, c'est une aire apte à accueillir des divinités. L'idée d'enceinte invisible renvoie également à la notion de 結界 *kekkai*[228], cet espace protégé contre les maux et les démons, mais aussi à la notion de *himorogi*, l'aire purifiée rectangulaire du rite shintō censée accueillir les divinités venant des monts. Nous voyons donc que plusieurs idées –d'origine continentale et indigène- se superposent et se mêlent pour donner à ces limites une épaisseur symbolique qui va bien au-delà du simple trait tiré dans l'espace. Le rectangle de la Chine des Tang se voit réinvesti de significations multiples qui lui donnent une nouvelle valence symbolique.

Autre détail intéressant, l'unique porte d'entrée à la ville, la porte Rashōmon, présente des dimensions monumentales (32 mètres de large pour 7,9m de haut). Cela souligne bien l'importance donnée à ce lieu de passage, de transition entre des champs de qualités différentes. D'ailleurs l'idée d'un portail monumental surgissant pour ainsi dire de nulle part, - ou du moins, non inséré dans des murailles ou des palissades qui lui donneraient sa logique spatiale, sa raison d'être[229]-, est assez troublante, pour l'esprit occidental du moins. Car une porte n'implique-t-elle pas un mur, une limite dont elle permettrait le franchissement ? Ce détail semble assez étrange, mais la spatialité japonaise nous confronte plus d'une fois à cette typologie, qui aurait d'ailleurs des origines très lointaines. Pensons aux *torii* 鳥居, ces portails qui marquent la limite entre profane et sacré dans les sanctuaires shintō, et qui sont en règle générale des dispositifs isolés dans l'espace, et ne constituent pas le franchissement d'une limite matérialisée. Le portail présidant à des limites invisibles semble donc avoir une généalogie très ancienne au Japon.

Quant aux temples, aux monastères et aux sanctuaires, ils sont situés hors la ville, hormis les deux temples qui flanquent la porte Rashōmon, à l'extrémité sud de la ville. La construction de monastères bouddhiques avait dès l'origine été proscrite à l'intérieur de la ville, car une certaine méfiance régnait vis-à-vis des institutions religieuses. Le pouvoir impérial souhaitait ainsi s'assurer de son hégémonie absolue sur l'espace de la ville[230].

Nous le voyons, la ville à l'époque de Heian est basée sur un modèle idéal, dans lequel la géométrie et la symétrie symbolisaient la perfection du monde. Cette parfaite géométrie est le résultat d'un modèle intellectuel transposé dans la topographie particulière du site, elle n'est pas le résultat d'une évolution progressive, organique. Heian-kyō est une ville qui fut à ses origines *pensée* par le pouvoir impérial, c'est une ville planifiée du haut par les élites.

Alors, comment les jardins s'insèrent-ils dans cette trame géométrique parfaite, polarisée par le palais impérial ? Les premiers jardins à s'insérer dans les cases de la ville sont les jardins de la cour et de la noblesse, les classes populaires ne possédaient pas, à cette époque, de jardins d'agrément[231]. Le jardin de ville, nous l'avons vu plus haut, insère ses formes dans le cadre

---

[227] v. BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit,* entrée *Ke-hare-kegare* , p237.

[228] Terme d'origine bouddhique remontant au IX^e^ siècle. Voir BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit,* entrée *kekkai,* p. 243.

[229] Une porte, à première vue, implique le passage au travers de quelque paroi, limite. Au Japon, il semblerait que cette logique ne soit pas toujours respectée.

[230] Avec le temps, cette proscription s'assouplit cependant et les monastères commencèrent à investir le cœur de la cité V. FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, *op.cit* , p. 51.

[231] C'est-à-dire non dédiés à un usage utilitaire type potager.

préexistant de la trame urbaine. L'une des caractéristiques des jardins de Heian-kyō est qu'ils sont systématiquement entourés d'un épais mur de pisé, sur le mode orthogonal. Cette orthogonalité répond à la géométrie de la ville. En ce qui concerne les enceintes de pisé, Günter Nitschke a relevé que celles-ci remplissaient aussi un rôle géomantique[232]. En effet, selon la géomancie chinoise, il est propice de positionner une ville, une maison ou un jardin dans une situation « de fauteuil », c'est-à-dire encadrée sur au moins trois côtés (le nord, l'est et l'ouest) par une forme d'enceinte. Pour l'ensemble de la ville, ce sont les montagnes qui jouent ce rôle d'enceinte, pour le jardin, ce sont les murs de pisé (rappelons ici que dans la géomancie chinoise, la terre prend la forme d'un carré). Le cadre extérieur du jardin est sévèrement dicté par la géométrie de la ville, mais en ce qui concerne les formes du contenu, elles sont libres, « naturelles », comprenant étangs, îles, collines, végétation et ponts… Nitschke a montré que ce contraste entre géométrie orthogonale et formes libres est une caractéristique constitutive de l'art des jardins japonais[233]. Dans le cas des jardins seigneuriaux de type *shinden-zukuri* 寝殿作り [234], les enceintes étaient normalement percées sur trois côtés : à l'est, au nord et à l'ouest[235]. Le sud ne possédait pas d'ouverture car c'était le « côté jardin ». Trois portails (parfois plus dans des propriétés plus importantes) connectaient le dehors et le dedans, le portail situé à l'est étant généralement le portail principal pour les invités[236].

[232] NITSCHKE, Günter. *Le jardin japonais : Angle droit et forme naturelle*. Köln: Taschen, 2002, p. 34.

[233] NITSCHKE, Günter, *op.cit.*, p.10.
Mais il faut aussi relever que cette morphologie existait déjà auparavant en Chine, dans les jardins de lettrés.

[234] *Shinden-zukuri* : style de résidences apparu à l'époque Heian, Voir BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit,* entrée *shinden-zukuri,* p. 433.

[235] Cette configuration se départait du modèle chinois. Dans les villes chinoises, le portail principal d'une propriété était toujours situé au sud de l'enceinte pour les bâtiments officiels ou d'une certaine importance (v. COALDRAKE, William, *op.cit.* p. 89), mais les Japonais modifièrent cette typologie en raison de la morphologie de leurs jardins, qui généralement comportaient un grand lac en partie sud. Ainsi, une spécificité de l'adaptation japonaise du modèle chinois est de situer les entrées principales sur les flancs est et ouest de la propriété. Ces portails sont d'ordinaire appelés 東門 *higashi mon* (porte de l'est) et 西門 *nishi mon* (porte de l'ouest).

[236] V. FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, *op.cit*, p. 86.

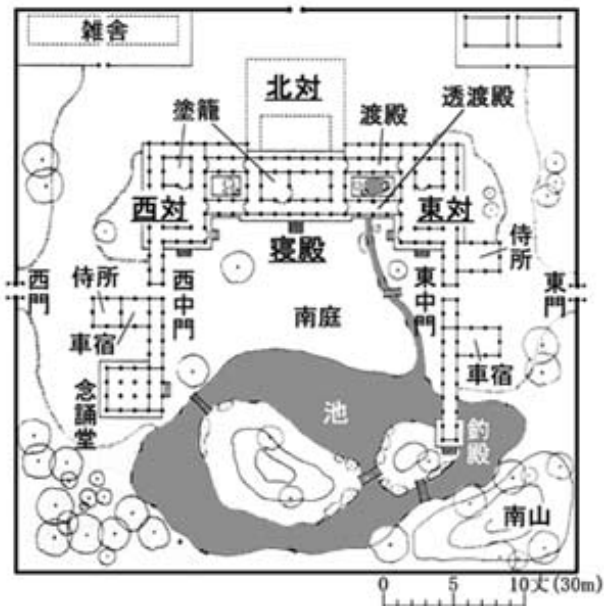


Figure 21. Reconstruction hypothétique de la résidence Nijō (*Nijō-in* 二条院) du roman *Le dit du Genji.*
On y aperçoit bien les trois percements de l'enceinte à l'est, au nord et à l'ouest. Ce plan représente une configuration typique de jardin de style *shinden-zukuri.*
Site officiel de la Ville de Kyoto : https://www2.city.kyoto.lg.jp/somu/rekishi/fm/nenpyou/htmlsheet/bunka06.html. Consulté le 20/3/2017.

Mais il faut toutefois signaler que l'édification de portails était un privilège réservé aux hauts fonctionnaires au-delà de la troisième classe. Ces portails étaient donc un signe distinctif de statut et de pouvoir[237]. Dans les *chō* des quartiers populaires, les habitants n'avaient pas le droit de percer des ouvertures dans les parties des enceintes donnant sur les avenues[238]. D'une manière générale, nous sommes donc en présence d'un modèle urbain très introverti, où les ouvertures sur le dehors sont rares, et où la logique spatiale est centrée sur le cœur de l'îlot, pas sur ce qui se passe au-dehors. La porosité est réduite. Cela est de toute évidence vrai dans les quartiers populaires, mais si l'on pense aux grandes résidences, les murs de 3,00 m de haut qui les ceignaient devaient constituer une limite forte qui formait une sorte d'horizon du monde. Toutefois, on peut argumenter qu'étant données les dimensions parfois très importantes de ces jardins, la hauteur de 3,00 du mur devient toute relative, et que le regard pouvait divaguer au loin, au-delà des murs vers les collines… Mais le jardin était essentiellement orienté vers le sud, où il n'y a pas de collines, et les vues latérales étaient certainement d'importance moindre dans la scénographie des jardins.

On n'a pu à ce jour établir avec certitude si la périphérie de ces jardins fut densément plantée. Sur certaines reconstitutions, une ceinture arborée semble « doubler » le mur d'enceinte de son épaisseur végétale[239]. Si l'on adopte cette hypothèse, le jardin aurait véritablement fonctionné

[237] V. COALDRAKE, William, *op.cit.*, p.87, et IYORI, Tsutomu, *op.cit.,* p. 82.

[238] Les sections de murs donnant sur les avenues étaient nommées *bōjō no kaki* 坊条の垣.

[239] Dans la littérature de l'époque, il est souvent question de plantations d'arbres (dans le *Dit du Genji* par exemple*,* ils sont souvent mentionnés : il est à un endroit fait mention d'une « multitude » d'arbres, ensuite de « vergers » et d' « arbres forestiers de haut fût », ou encore d'un « mur de conifères »…) ce qui tendrait à corroborer ces reconstitutions. D'autre part, il faut également mentionner le rôle climatiseur des arbres (ombre, abaissement de la

en univers clos, peu ouvert sur le dehors, un véritable microcosme. Cette spatialité serait en tous cas en phase avec « la nature introvertie de la société de Heian », dont parlent Keane et Takei[240].

Figure 22. Jardin de style *shinden-zukuri.* © Washington Unversity, St. Louis, Department of Art History and Archaeology. Sur cette reconstitution, les limites du jardin sont densément plantées d'arbres de hauteur importante. Ces arbres constituent une barrière visuelle forte qui referme le jardin sur lui-même, le transforme en système auto-référentiel et introverti. Mais il faut garder à l'esprit que cette représentation n'est en l'état actuel des connaissances qu'une hypothèse parmi d'autres.
http://pages.wustl.edu/japaneseart/photos/4a.-genji-icon, consulté le 14/03/2017.

La ville alentour semble en tous cas amplement « effacée » dans ce système spatial. De plus, si l'on garde à l'esprit que l'on profitait souvent du jardin depuis l'intérieur de la demeure[241] ou des corridors latéraux, cela ne fait que corroborer cette qualité fermée du jardin de ville et il devient clair combien cerné était l'horizon.

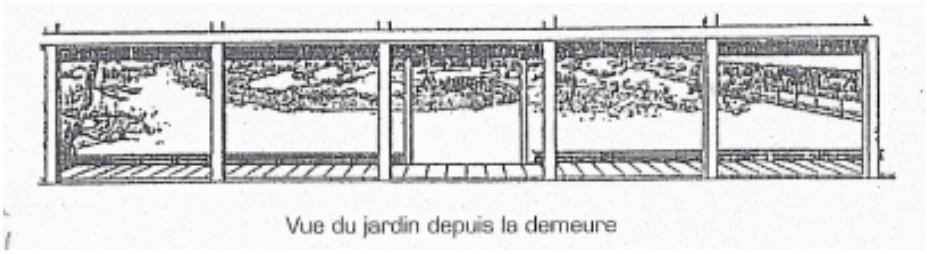


Figure 23. Reconstitution de la vue sur le jardin depuis une résidence de style *shinden-zukuri.* MORI, Osamu, *Heian-jidai teien no kenkyū,* (Recherches sur les jardins de l'époque de Heian), Kyoto, Kuwana-bunsei-do, 1945, cité par IYORI, Tsutomu, *in* BERQUE Augustin (ed.), *La maîtrise de la ville: urbanité française, urbanité nippone*, Paris, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1994, p.105.
On sent, dans cette représentation, la finitude de l'univers du jardin *shinden-zukuri*. Depuis la résidence, on ne voit pas au loin, on n'aperçoit que son propre univers, univers que l'on a soi-même inventé, univers maîtrisé, univers maîtrisable.

température ambiante), ce qui, dans le climat chaud et humide de Kyoto, rend leur utilisation étendue dans les jardins plus que probable.

[240] KEANE, Marc P. et TAKEI, Jirō. *Sakuteiki: Visions of the Japanese Garden: A Modern Translation of Japan's Gardening Classic*. Tuttle Publishing, Boston, 2001, p. 29, trad. UWB.

[241] C'est certainement le cas pour les femmes habitant ces palais, qui passaient la majeure partie de leur temps à l'intérieur. Mais d'un autre côté, de temps à autre, on organisait aussi des fêtes de canotage (surtout au printemps), qui donnaient l'occasion d'entrer physiquement dans l'espace du jardin. V. KUITERT, Wybe, *op.cit.*, p.47 et NITSCHKE, Günter, *op.cit.*, p. 37.

D'ailleurs, il est très intéressant de relever que dans le Sakuteiki, le plus ancien traité de jardin connu au Japon[242], écrit à l'époque de Heian, il n'est à aucun moment fait mention des vues alentour. Simple omission ? Cela semble peu probable.

Les cases de la ville auraient ainsi formé des sortes d'îles introverties, conteneurs concentrant les énergies et la vision sur leur monde intérieur. Des îles dans l'archipel de la ville, en quelque sorte.

D'ailleurs, il est significatif que le terme *shima* 島 (île) ait désigné les jardins à cette époque. Car qu'est-ce qu'une île sinon l'épitomé de la finitude, du monde clos qui se suffit à lui-même ? L'île du jardin se situe dans l'étang qui constitue sa mer, mer qui à nouveau se situe dans l'île du compartiment urbain. Ile dans l'île, c'est un système qui se replie sur lui-même.
Nous pouvons donc nous faire une idée générale du type de limite entourant ces jardins de l'époque de Heian : la typologie de base, c'est l'enceinte de pisé aux formes orthogonales s'insérant parfaitement dans la trame géométrique dans la ville. Ce court extrait du Chitei-ki 池亭記 est éclairant à ce sujet : « Je me suis fait attribuer le terrain abandonné au nord de Roku-jō, puis j'ai construit quatre murs et ouvert la porte…[…] »[243]. La première action avant d'ériger la demeure semble être la construction de la clôture. Immanquablement, nous reviennent à l'esprit les épisodes de la mythologie où les divinités, avant de construire leurs palais ou temples, édifient une clôture[244]. Car la clôture de jardin, comme le suggèrent Bonnin et Nishida, c'est en réalité le mur de la demeure, c'est ça sa véritable enveloppe extérieure et c'est pour cela qu'elle est si importante, et si épaisse[245]. Dans cette perspective, il semble évident que le rituel d'édification de la clôture tienne une place si importante : c'est un acte fondateur qui précède l'érection du bâtiment, qui *spacie* le lieu pour faire place à la demeure.

Mais qu'en est-il des limites intérieures de ces jardins aristocratiques ? Les historiens de l'architecture ont insisté sur l'importance du partitionnement[246] de l'espace intérieur des bâtiments des résidences *shinden-zukuri*. De nombreux paravents mobiles, parois coulissantes et autres dispositifs permettaient de composer et de recomposer les espaces intérieurs selon les besoins du moment.

Dans ces circonstances, il est permis de se demander pourquoi, à l'opposé, l'espace extérieur du jardin semblerait ne pas être subdivisé du tout (il est subdivisé par les corridors de jardin *rō* 廊 et les galeries couvertes *wataridono* 渡殿, mais ce sont là des subdivisons architecturales à grande échelle qui n'entrent pas directement dans le cadre de notre recherche). Certes, le jardin n'est pas

---

[242] Traité datant probablement de la fin du XI[e] siècle, et qui aurait été rédigé par Tachibana no Toshitsuna, un fils naturel de Fujiwara no Yorimichi.

[243] *Chitei-ki,* de Yoshishige no Yasutane (934 ?-997). Ce texte, datant du milieu de l'époque Heian, est célèbre pour ses descriptions de la capitale. Yasutane y relate la construction d'une maison où il peut vivre une vie libre loin des soucis du monde. Cité par IYORI, Tsutomu, *in* BERQUE Augustin (ed.), *op.cit.*, 1994., p. 97.

[244] Notamment l'épisode durant lequel Susanoo érigea une « octuple clôture » avant de construire le palais conjugal, mais aussi l'épisode où Ō-kuninushi révère la « verte barrière du Yamato » avant d'édifier son temple. Cf. chapitre 3.1.

[245] « La maison semblerait n'avoir pas de mur [...], mais c'est bien parce que celui-ci est en fait déporté aux limites de la parcelle. » v. Voir BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, et Augustin BERQUE, *op.cit,* entrée *kaki*, p. 217.

[246] Partitionnement généralement flexible.

soumis à la même logique spatiale que la résidence : les fonctions en sont différentes, et l'héritage de pratiques chinoises (présence d'eau et de collines artificielles, représentation de paysages réels ou mythiques, principes géomantiques) a joué un rôle central dans leur aménagement. Le besoin de « substitution à une nature sauvage […] absente en milieu urbain »[247] a également été un facteur déterminant conditionnant l'esthétique de ces jardins. Et la nature sauvage n'aime pas les lignes droites. Des clôtures n'y auraient donc vraisemblablement pas eu leur place. D'autre part, il est évident que la présence d'un grand étang empêchait par définition l'érection de subdivisions de l'espace. Quelles que soient les raisons de ces différences de traitement, le contraste entre espace intérieur des résidences et espace extérieur du jardin reste en tous cas frappant et doit être relevé, d'autant plus que quelques siècles plus tard, à l'époque d'Edo, on assistera à une démultiplication foisonnante des limites au sein des jardins, phénomène qui bien sûr interpelle si l'on se place dans la perspective de cette évolution historique.

Aucun jardin de l'époque de Heian n'a survécu aux aléas de l'histoire, mais ils sont souvent évoqués dans la littérature et représentés dans l'art. Selon les reconstructions des historiens des jardins[248], il s'agirait, comme nous venons de le voir, plutôt de grands espaces ouverts sans subdivisions.

Figure 24. Maquette du palais Higashi-sanjō-dono 東三条殿 (propriété de la famille Fujiwara, construit en 1125) à Heian-kyō (Musée de la ville de Kyoto). Un mur de pisé constitue l'enceinte du jardin, et l'on peut voir deux portails placés de façon asymétrique (ce n'est pas toujours le cas, souvent, ces deux portails sont placés sur un même axe est-ouest) sur les flancs est et ouest de la parcelle. Dans cette résidence de type *shinden-zukuri,* on voit que l'espace central du jardin est dominé par un grand lac ponctué d'îles. Sur cette maquette, aucune subdivision interne du jardin de type mur ou clôture n'est visible. Bien sûr, les corridors 廊 *rō* et les passages couverts *wataridono* 渡殿 menant aux deux pavillons de jardin constituent en eux-mêmes de fortes délimitations spatiales, qui créent comme une enceinte dans l'enceinte, ou du moins une double épaisseur de limites. On peut d'ailleurs y reconnaitre la forme en « fauteuil » dont parle Günter Nitschke.

Cependant, la littérature et les œuvres d'art, d'un autre côté, suggèrent qu'il y a bien eu des subdivisions dans ces jardins. Et selon Yoshikawa Isao, « les clôtures de bambou se sont développées rapidement durant les périodes de Heian et de Kamakura » [249]. En ce qui concerne les

[247] V. FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, *op.cit*, p. 89.

[248] Voir entre autres les travaux de MORI Osamu, *Heian-jidai teien no kenkyū,* (Recherches sur les jardins de l'époque Heian), Kyoto, Kuwana-bunsei-do, 1945.

[249] V. YOSHIKAWA, Isao. Building Bamboo Fences. Tokyo; New York: Japan Publications Trading, 2001. YOSHIKAWA, outre cette affirmation, ne donne pas plus de precisions à ce sujet.

parties centrales des jardins, les rouleaux peints semblent confirmer l'idée qu'aucune paroi verticale n'a subdivisé ces parties. Mais si l'on se rapproche des bâtiments, la chose semble se présenter quelque peu différemment : sur certaines représentations, il semblerait que de petites partitions apparaissent aux abords des bâtiments. Licence artistique de leurs auteurs ? Toute recherche architecturale et paysagère requiert la plus grande précaution dans l'utilisation de sources iconographiques, surtout si elles sont de type artistique. Mais aucun jardin de l'époque de Heian ne nous étant parvenu, ces documents sont très précieux, et il convient de les recouper avec les sources écrites afin de vérifier la plausibilité des détails représentés. De nombreux rouleaux peints (ou leurs copies) ont été réalisés plus tardivement que les environnements qu'ils représentent : l'éloignement temporel, la réinterprétation de détails, ou bien la représentation d'éléments éventuellement erronés ou anachroniques n'est bien sûr pas à exclure, tout comme la licence artistique des peintres. Cependant, nous avons pu relever certains détails qui peuvent nous donner des indices sur ces délimitations internes précoces, même si ce ne sont pas là des preuves définitives et irrévocables de leur existence. Selon Itō[250], la plupart des créateurs de jardins de l'époque de Heian auraient été des peintres d'*emaki* 絵巻 [251]…. Si tel était le cas, ces peintres n'auraient-ils pas eu tendance à représenter les jardins dont ils auraient eux-mêmes été les auteurs de manière réaliste ? D'autre part, les peintres d'*emaki* étaient souvent très proches de l'aristocratie, ou en faisaient partie. On suppose que nombre d'*emaki* ont été peints par des dames de la cour. Si tel fut le cas, ces peintres étaient en contact immédiat avec les lieux qu'ils représentaient, et il y a donc de fortes chances qu'ils (ou elles) aient observé les différents détails de l'architecture et des jardins *de visu.* Bien sûr, chaque peintre exprime aussi un style, a sa propre fantaisie, mais on peut supposer que celle-ci se soit ancrée dans des objets véritables. De même, la transmission des styles et des motifs d'emaki (notamment le genre *genji-e* 源氏絵 : peintures de Genji, représentant les scènes du roman du Genji) se faisait de génération en génération de peintres, et par conséquent, les artistes qui illustrèrent des scènes de l'époque de Heian durant les siècles successifs avaient des modèles qui auraient été plutôt fiables. On ne peut affirmer ces différentes hypothèses avec une certitude absolue, mais il semble légitime de penser que les artistes de l'époque de Heian se soient inspirés de détails qu'ils avaient pu observer dans la réalité. Il faut encore soulever un dernier point, très important pour le sujet qui nous occupe : même si les représentations artistiques de jardins et de clôtures ne correspondaient pas parfaitement à la réalité construite, elles n'en sont pas moins des façons de *penser* l'espace et le jardin par l'intermédiaire du regard de l'artiste. C'est ce que Berque appelle des prises écouménales[252], ces entreliens avec le milieu qui ont été façonnés par un regard, une interprétation, et qui façonnent à leur tour le regard de leurs observateurs… C'est le principe de l'empreinte-matrice. Les *genji-e* ont été un genre très répandu pendant des siècles, et ce jusqu'à l'époque d'Edo. Les concepteurs de jardin, avec une très grande probabilité, avaient l'occasion de voir de telles illustrations. Dans ce cas, ne peut-on pas raisonnablement avancer l'idée que ces illustrations, non seulement étaient le reflet (plus ou moins précis) d'une réalité, mais qu'à leur tour elles se sont reflétées dans les regards des jardiniers, leur insufflant de l'inspiration, façonnant, parmi d'autres influences multiples, leur façon d'imaginer des jardins ? La précision de la

[250] ITŌ, Teiji, *Nihon no niwa* 日本の庭, Chūō Kōronsha ed., Tokyo, 1971, p 150.

[251] *Emaki* : rouleau peint.

[252] Sur le concept de « prise écouménale », voir BERQUE, Augustin, *Prises et dé-prises,* http://ecoumene.blogspot.co.at/2011/01/prises-et-de-prises-BERQUE-catastrophes.html, consulté le 30/3/17

représentation, dans ce cas, est de peu d'importance, son importance réside dans l'influence qu'elle a pu avoir dans la création de nouvelles formes, formes qui ont éventuellement pu trouver certaines de leurs sources dans ces nombreuses illustrations.

En littérature[253], le célèbre *Dit du Genji* est une précieuse source d'information si l'on veut se faire une idée des atmosphères des palais de l'époque de Heian. Détail étonnant, les clôtures semblent jouer un rôle tout à fait central dans la structure narrative du récit. Au sein de la succession de jardins[254] dans lesquels se déroulent les nombreuses scènes du roman, le thème des messieurs épiant les dames, cachés dans les jardins derrière divers types de paravents ou de clôtures, n'est-il pas un thème récurrent ? Des clôtures rustiques de type *shibagaki* 柴垣 [255] y sont plusieurs fois mentionnées[256], mais aussi d'autres clôtures, de type *suigai* 透垣 (clôture à claire-voie), *tatejitomi* 立蔀 (clôture mobile constituée d'un cadre en bois avec un remplissage de bambou tressé ou de bois, qui parfois s'utilisait également à l'intérieur des demeures[257]) ou encore 檜垣 *higaki* (clôture de cyprès japonais, constituée de fines lames tressées à la manière de la vannerie). Ces clôtures apparaissent aussi dans d'autres œuvres célèbres de la littérature de Heian, telles le *Livre de l'oreiller* de Sei Shōnagon, ou encore dans les contes d'Ise….[258] « Bien qu'à l'époque de Heian, la construction de clôtures de bambou n'eût pas encore atteint le degré de développement que l'on connaît aujourd'hui, de nombreux modèles prédécesseurs des clôtures de bambou actuelles furent créés durant cette période ».[259]

---

253 Les mêmes précautions méthodologiques que celle que nous venons de préciser au sujet de l'iconographie s'appliquent bien sûr également au domaine de la littérature, qui n'est ni science exacte, ni exercice descriptif objectif.

254 Dans les palais impériaux et aristocratiques, il existait, hormis le jardin principal (avec son étang et ses îles) une série de « micro-jardins », situés entre les différents corps de bâtiments. Espèces d'espaces interstitiels, ils constituaient des petites « clos » nommés *tsubo* 壺 (vase), ce qui exprime bien leur caractère « emboîté », encastré dans l'architecture. Ils étaient généralement ornés de plantes à fleurs qui leur donnaient leur nom (par ex. « Clos des glycines », « Clos des paulownias »…)

255 *Shibagaki* 柴垣 : Clôture rustique faite d'un assemblage de branchages verticaux généralement maintenus par des branchages ou des lattes horizontaux. Selon YOSHIKAWA, il y aurait eu trois grands types de *shibagaki* à l'époque Heian : ceux constitués d'une simple rangée de branchages arrangés à la verticale ; des clôtures aux branchages verticaux maintenus au moyen des traverses horizontales et, finalement, des clôtures faites d'entrecroisements diagonaux de rangées de branchages, basées sur la structure de la tente. V. YOSHIKAWA, Isao, *op.cit.*, 2001, p. 6. La clôture de branchages figure certainement parmi les typologies de clôture les plus primitives que connaisse l'humanité. Il est communément admis que son origine remonterait à la préhistoire.

256 Ci-après une citation du Genji monogatari mentionnant une clôture *shibagaki* : « 日もいと長きにつれづれなれば、夕暮れのいたう霞みたるにまぎれて、かの***小柴垣***のもとに立ち出て給ふ。» *Nichi mo ito nagaki ni tsurezure nareba, yūgure no itau kasumitaru ni magirete, kano ko shibagaki no moto ni tachi dete tamafu.* « En cette saison, les jours étaient fort longs. Comme il s'ennuyait, Ghennji [*sic*] sortit du monastère ; et sous le brouillard du soir, il alla vers un bâtiment qu'une petite [clôture] entourait. ». Traduction d'après Michel Revon, *Anthologie de la littérature Japonaise. Des Origines au XX° siècle,* Delagrave, Paris, 1913.

257 Selon le dictionnaire de terminologie architecturale JAANUS, ce type de clôture était également utilisé le long de la voie connectant le portail d'entrée au portail du milieu. V. JAANUS, on-line Dictionary of Japanese Architectural and Art Historical Terminology compiled by Dr. Mary Neighbour Parent, http://www.aisf.or.jp/%7Ejaanus/, consulté le 20/3/17.

258 V. YOSHIKAWA, Isao, *op.cit.,* 2001, pp. 6,7.

259 V. YOSHIKAWA, Isao, *Bamboo fences,* Princeton architectural Press, New York, 2009, p. 148 (Traduction UWB).

Le célèbre rouleau peint du *Dit du Genji,* réalisé par des auteurs anonymes au début du XII[e] siècle nous livre en tous cas quelques très beaux exemples de clôtures.

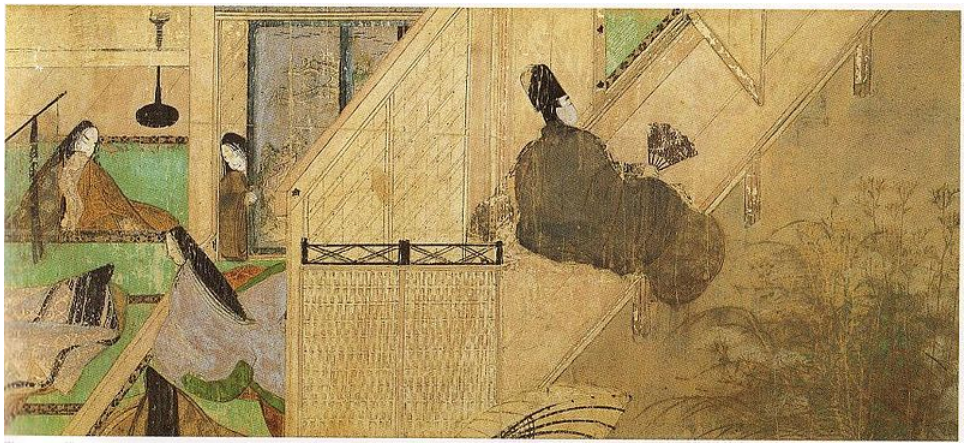


Figure 25. Rouleau peint représentant une scène du *Dit du Genji* (détail). Musée d'art Tokugawa (Nagoya) et Musée Gotō (Tokyo). Probablement réalisé entre 1120 et1140 par des artistes anonymes proches de la cour. Certains historiens de l'art émettent l'hypothèse que ces peintres auraient été des dames de l'aristocratie de la cour.
Au devant de la scène, on voit une clôture de bambou tressée surmontée d'une sorte de *ranma*[260]. La clôture se trouve encore sur la véranda, ce qui pose la question de savoir si elle appartient au domaine du jardin ou à celui de la maison. La transition est floue. Cependant, le détail rappelant un *ranma* semble formellement la rattacher plutôt à la sphère du bâtiment. La forme de cette clôture est très travaillée, on aperçoit un entretressage de fines lames de bambou fendu, ce qui rappelle les techniques ancestrales du tissage et de la vannerie, déjà connues à l'époque préhistorique (voir chapitre 3.2). Il s'agit probablement d'une clôture mobile de type *tatejitomi.*

Chapter 45 Hashihime (The Tokugawa Art Museum)

Figure 26. Rouleau peint représentant une scène du *Dit du Genji* (détail). Musée d'art Tokugawa (Nagoya) et Musée Gotō (Tokyo). Probablement réalisé entre 1120 et1140 par des artistes anonymes proches de la cour.
Sur la droite, on aperçoit une clôture de bambou (probablement de type *suigai,* puisque l'homme regarde au travers) réalisée en bambou encore vert, et située à quelques mètres de la véranda, c'est-à-dire dans le jardin à proprement parler. Les images mettant en scène le Genji qui, dissimulé derrière un paravent épie des femmes, sont nombreuses. Cette vision à la dérobée est dénommée *kaimami* 垣間見, littéralement « regard à travers la clôture ».

[260] Le *ranma* 欄間 est une imposte en bois sculpté ajouré ou en bambou, généralement placée au-dessus des panneaux coulissants à l'intérieur des demeures, et permettant de laisser passer la lumière.

Figure 27. *Emaki* représentant une scène du *Dit du Genji* (chaptire « Aoi »). Rouleau peint, début du XVII[e] siècle, Musée National de Kyoto. Anonyme. On y aperçoit, éloignée de quelques mètres du corps de bâtiment, une clôture en lamelles de bambou vert encadré par des lattes en bois. La structure de la clôture rappelle celle de la plateforme située au fond.

Figure 28. Une scène du *Dit du Genji*. Epoque d'Edo, anonyme, collection UWB. Un homme dissimulé derrière une clôture rustique de type *shibagaki* au tracé en baïonnette, observe une femme installée sur sa véranda. A l'époque de Heian, les clôtures rustiques étaient très appréciées car elles rappelaient la campagne, le monde champêtre[261].

[261] V. YOSHIKAWA, Isao, *op.cit*, 2001, p.6. "In the Heian period, brushwood fences were regarded as something of the countryside scenery, and people of the day who preferred simple and quiet taste were attracted to them. This taste has something in common with the ancient Chinese people's yearning for a hermitic life […]"

Figure 29. Scène du *Ise monogatari* (Contes d'Ise). Rouleau peint. Karasumaru Mitsuhiro. (1579-1638). The Harvard art museum.
Devant la véranda, on aperçoit une clôture *shibagaki* particulièrement pittoresque, formée en L, encadrant un massif fleuri (les fleurs étaient très appréciées dans les jardins *shinden-zukuri*). L'aspect campagnard, un peu sauvage de cette clôture ressort de manière très expressive dans cette représentation.

Figure 30. Dans ce rouleau peint du *Ise monogatari* (Contes d'Ise), réalisé au XVII[e] siècle et conservé au Musée d'Art de Harvard, on aperçoit un type de clôture ressemblant fortement à celui représenté dans l'illustration n° Figure **25**, datant, elle, du XII[e] siècle. Le *ranma,* surtout, est remarquable. Ce petit détail corrobore l'idée qu'au fil des siècles, les peintres se sont inspirés de leurs prédécesseurs pour représenter les environnements de l'époque de Heian.

Il semblerait, dans ces exemples, qu'il s'agisse de subdivisions plutôt secondaires, souvent de faible longueur et surtout : situées à proximité immédiate des bâtiments. Leur disposition suggère le concept du paravent, élément qui ne divise et ne ferme pas complètement les espaces puisqu'on peut le contourner (sur les illustrations, on observe qu'il y a systématiquement au moins un côté ouvert, le passage est donc toujours possible). Parfois, elles s'inscrivent dans la continuité de l'architecture, avec des formes très travaillées et nettes, semblant en constituer comme des prolongements, et dans le cas de la clôture *shibagaki,* c'est l'effet contraire qui se produit : c'est l'irruption de la campagne, du rugueux, de l'imparfait, de l'esthétique de l'ermitage[262]. C'est une

[262] Au sujet de l'esthétique de l'ermitage, v. BERQUE, Augustin, *Nostalgie du Lu-Shan*, in *Daruma*, Revue

forme de ruralité sublimée. Ces deux pôles esthétiques sont très intéressants à relever car ils seront, nous le verrons plus tard, déterminants dans le développement de l'esthétique des clôtures aux époques de Momoyama et d'Edo.

Figure 31. Clôture de type *shibagaki.* (Arashiyama, Kyoto, Photo UWB, Déc. 2003)

Dans le *Dit du Genji*, tout semble être question d'emboîtements spatiaux, de paravents, de vu et de non vu, de dehors de dedans, de cette séparation entre monde féminin et masculin si prégnante pour la spatialité japonaise. Il est tout à fait significatif dans ce roman que les hommes sont le plus souvent dans les jardins, et les femmes dans les pièces des résidences. Les clôtures contribuent à la construction de cet espace polarisé, et participent des fines gradations entre dehors et dedans[263], entre dedans et dehors, à ces nuances, ces transparences et opacités, ces transitions…L'idée de *miegakure* 見え隠れ [264], du « montrer et du cacher », semble omniprésente dans la structuration de l'espace. D'ailleurs il est intéressant de noter que des clôtures mobiles ont existé dans ces jardins. Cela implique le même type de flexibilité que celui que l'on trouvait dans l'espace intérieur, ce qui, a priori, est un concept assez étranger à l'univers du jardin. Dans les jardins, les choses sont ancrées (hormis les barques et les animaux peut-être). Ne serait-ce pas là le signe que ces dispositifs ont « migré » du dedans vers le dehors[265]? Cette caractéristique est très remarquable. Dans tous les cas, elle semble s'être perdue au fil de l'histoire des jardins…. Il ne reste à ce jour aucune trace physique de ces différentes clôtures internes des jardins de l'époque de Heian, hormis dans l'art[266].

---

internationale d'études japonaises, Numéro 14, Printemps 2007, pp. 45-60.

263 *Soto* 外 (le dehors) et *uchi* 内 (le dedans) sont deux notions qui structurent fortement l'habitat, les jardins et les villes japonaises, mais aussi la manière de penser et les relations sociales. Voir BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, et Augustin BERQUE, *op.cit.,* entrée *uchi/soto,* p. 517.

264 *Miegakure* 見え隠れ : littéralement : montrer et cacher. Dans l'art des jardins, il s'agit d'une technique qui consiste à cacher certaines parties pour mieux en révéler d'autres. « Désigner de manière trop évidente, frontale, montrer pleinement serait considéré comme une faute ». « Se cacher et se montrer forment les deux faces d'une même médaille. La question majeure est celle du regard intérieur que le sujet porte sur l'objet. » Voir SENDAI, Shōichirō, entrée *miegakure, in* BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, et Augustin BERQUE, *ibid.,* p. 329.

265 Le langage des formes suggère cette parenté, également. En particulier le détail du *ranma* coiffant certains *tatejitomi* semble trahir une origine domestique de ces partitions (c'est d'ailleurs un détail qui se perdra au fil de l'histoire des jardins, il ne s'agissait donc peut-être que d'une forme de transition avant le développement de styles de clôtures véritablement propres au jardin).

266 Et très probablement également dans d'autres types de documents relatifs aux résidences, tels des descriptifs de

Mais on peut imaginer qu'on devait en trouver dans de nombreux jardins de la capitale. A l'intérieur des murs de pisé, il faut donc également imaginer des clôtures plus fragiles, plus subtiles, plus périssables, qui subdivisaient l'espace du jardin à proximité des bâtiments. Les unes d'aspect très net, les autres d'aspect sauvage, elles créaient un contraste esthétique fort qui devait répondre aux aspirations esthétiques des habitants, imprégnés du sentiment du *mono no aware*[267]. Il semblerait que ce type de clôtures n'ait pas existé dans les jardins chinois, il s'agirait donc ici d'un développement propre à l'archipel.

Un point très important reste encore à élucider. Le Sakuteiki fut écrit à la fin du XI^e^ siècle, c'est-à-dire au beau milieu de l'époque de Heian. Ce traité donne des indications sur de nombreuses techniques de conception et de réalisation, en abordant les thèmes les plus variés, notamment l'arrangement des pierres, la disposition des étangs et des îles, les cascades, les ruisseaux, les tabous, les différents styles, les arbres….

Mais détail surprenant : il n'y est à aucun endroit fait mention de clôtures, de murs, de délimitations… Omission fortuite ? Incomplétude de l'ouvrage qui ne rendrait pas la totalité du savoir jardinier, qui à l'époque se transmettait essentiellement par voie orale ? Nous ne le pensons pas. Il nous semble plutôt que les limites, dans les jardins de la capitale[268], étaient implicites, allaient de soi. Le mur de pisé rectilinéaire ceignant les propriétés était un donné tellement évident, presque universel, qu'il ne fallait même pas le mentionner. La ville prédéfinissait ce cadre, le créateur de jardins n'y intervenait donc pas. Aucune nécessité, par conséquent, d'y consacrer des explications, d'autant plus que des règlements urbanistiques s'appliquaient à leur hauteur, à leurs percements…. C'étaient des éléments imposés par le haut.

Mais comment expliquer la chose dans le cas des clôtures intérieures ? Nous l'avons vu plus haut, les clôtures que nous avons pu identifier semblent toujours se trouver *aux abords immédiats* des bâtiments. Etaient-elles peut-être considérées comme appartenant encore au domaine de l'architecture, éléments prolongeant la logique spatiale interne vers l'extérieur ? Dans ce cas, ce serait comme si l'architecture avait élargi son champ, en créant des interstices complémentaires entre bâti et jardin, espèces d'antichambres qui annoncent le bâti, mais qui ne sont pas encore des éléments jardiniers à part entière. Ces interstices seraient alors comme des cellules spatiales greffées sur l'architecture, ayant la spécificité d'avoir transgressé le rebord de la véranda, dans un saut qui les a projetés un niveau plus bas : dans le domaine du jardin. A nouveau une troublante imprécision dans la définition des espaces et des champs se discerne, caractéristique que l'on rencontre si souvent dans la spatialité japonaise.

Si l'on adopte cette hypothèse, les clôtures n'étaient pas encore véritablement devenues un élément jardinier, un élément fonctionnel et esthétique à part entière qui méritait description dans un traité. Et pour prolonger cette réflexion, il se peut, tout simplement, qu'il se soit agi d'une question de compétences professionnelles. On peut tout à fait imaginer que les clôtures étaient du ressort du bâtisseur, et non de celui du jardinier. Les clôtures, dans ce cas, ne seraient véritablement

---

travaux, des relevés de dépenses etc. dont nous n'avons pas, à ce jour, connaissance. Il serait certainement très intéressant de réaliser une recherche approfondie dans cette direction, mais cela déborderait largement le cadre de notre recherche, qui ne porte pas de manière spécifique sur les clôtures de l'époque Heian.

[267] *Mono no aware* もののあわれ: Sentiment nostalgique prévalant chez les aristocrates de Heian, imprégné de l'impermanence des choses, d'une sensibilité pour l'éphémère et la nature évanescente.

[268] L'aristocratie était concentrée à Heian-kyō et c'est essentiellement elle qui s'adonnait à l'art des jardins à cette époque. Le Sakuteiki s'adressait donc principalement à ces nobles de la capitale.

entrées dans le champ de compétences des concepteurs de jardins que plus tard dans l'histoire. Ainsi, l'absence totale de clôtures dans le Sakuteiki pourrait s'expliquer par cette simple question de domaines de compétences.

Figure 32. Jardin typique de style *shinden-zukuri. Emaki* des Miracles de l'avatar de Kasuga (*Kasuga gongen kenki emaki*), rouleau V (détail), Takashina Takane, 1309. Le jardin du palais de Fujiwara no Toshimori. Tokyo Metropolitan Art Museum.
On aperçoit, devant la véranda, un paysage miniature en plat (*bonkei* 盆景).

Nous allons clore cette partie sur les jardins de style *shinden-zukuri* avec un petit élément qui peut sembler de prime abord assez anodin : le *bonkei* 盆景 (paysage miniature en plat). Il semblerait que la noblesse de Heian ait particulièrement apprécié ces petits paysages[269], qu'ils disposaient sur des tréteaux à proximité de leurs vérandas. Cela peut sembler quelque peu éloigné de notre propos, mais à y regarder de plus près, le *bonkei* n'est il pas un petit paysage enserré dans une épaisse bordure rectangulaire ? Sorte de mise en abyme du jardin et de sa bordure de pisé, il permet une vision du monde miniaturisée, il permet d'avoir prise sur le monde[270], de l'appréhender dans sa totalité sur une aire minuscule[271]. Un monde parfait, rectangulaire, maîtrisable, cerné... Dans cet emboîtement de sens et dans un mécanisme de récursivité infini, le cadre du *bonkei* renvoie au cadre du jardin, qui à son tour renvoie au cadre de la ville, qui à son tour renvoie à des cadres encore plus larges (les montagnes enserrant la ville, le pays, l'évocation de lieux lointains et mythiques…), emboîtés les uns dans les autres. Jeu de miroirs sans fin qui reflètent vers des horizons au-delà de l'horizon, la miniature renvoie vers un infini incommensurable. Mais c'est bien le cadre, la limite donc, qui permet le saut de l'un à l'autre, le changement d'échelle, la projection vers un lointain imaginaire. Sans limites, l'entité serait impalpable, indiscernable[272]. Le bond ne

[269] Une tradition héritée de Chine.

[270] « Le jardin donne prise sur le monde à toute échelle, du bac à fleurs jusqu'aux […] immenses jardins […] ». BERQUE, Augustin, intervention au séminaire *Questions de Mésologie,* Paris, 28 Avril 2011.

[271] Sur les paysages en miniature, voir STEIN, Rolf A. *Le Monde en petit*. Paris, Flammarion, 2001.

[272] Sur le rôle des limites dans les jardins japonais, voir, BERQUE, Augustin, *L'appareillage de l'ici vers l'ailleurs dans les jardins japonais, in* Extrême-Orient, Extrême-Occident, n° 22, PUV, 2000, pp. 115-121.

serait pas possible. « Pour déclencher […] l'appareillage vers l'ailleurs, le jardin se doit justement d'être un ailleurs, séparé du monde ordinaire par sa clôture »[273]. La limite condense le monde, lui donne la possibilité d'ex-ister en grand. La miniature est un condensé de monde et révèle, en quelque sorte, la structure de l'univers[274].

Figure 33. Rouleau des Miracles de l'avatar de Kasuga (*Kasuga gongen kenki emaki*), copie de 1724 de l'original représenté sur l'illustration précédente (détail).
Sur cette copie, on peut bien discerner les détails du dispositif du *bonkei.*
Collections de la Bibliothèque Nationale de la Diète, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2610038. Consulté le 15/3/17.

Vers la fin de l'époque de Heian apparaît, surtout dans les temples, mais aussi dans les résidences aristocratiques, un nouveau style de jardin dit « de la Terre pure », style d'inspiration bouddhique qui cherche à représenter le Paradis du Bouddha Amida. La spatialité de ces jardins étant extrêmement proche de celles des résidences *shinden-zukuri* (un grand espace central comportant un étang, une île, des ponts, des pierres...), il n'est pas utile ici de les mentionner plus en détail, car ils n'apportent aucune évolution significative en termes de délimitations de jardins. Le symbolisme du jardin change, mais sa forme, dans l'essence, demeure.

Aussi, pour en revenir à nos cases de la ville de Heian-kyō, ces conteneurs des jardins que nous venons de parcourir, retenons-en les grandes lignes : les limites extérieures du jardin, ces épais murs de pisé qui sont le module standard de la ville, sont l'ossature commune à tous les quartiers et à leurs contenus. Cette typologie est un héritage direct de l'urbanisme chinois des Tang. Quant aux contenu des cases, du moins celles qui nous intéressent car elles comportent des jardins d'agrément, elles présentent la morphologie générale suivante : les murs de pisé en constituent l'horizon, claire ligne tracée au cordeau qui répond à la logique de la ville, au quadrilatère du *chō*, à des facteurs extérieurs, donc. Ces grands jardins dont l'étang est l'élément principal[275], se présentent comme de vastes espaces limités par les constructions des palais sur trois côtés et par le mur d'enceinte, mais ne présentant pas de subdivisions internes majeures. Cela est bien sûr dû à la nature même de l'élément de l'eau, très présent, qui interdit toute érection de limites ou partitions. Nous l'avons vu,

[273] BERQUE, Augustin, intervention au séminaire *Questions de Mésologie,* Paris, 28 Avril 2011.
[274] V. STEIN, Rolf A., *id.*
[275] Itō appelle d'ailleurs les jardins de l'époque de Heian « Jardins d'eau » (*mizu teien* 水庭園), c'est dire l'importance centrale de cet élément. Voir ITŌ, Teiji, *op.cit.,* p. 153.

les délimitations intérieures, plus légères (faites de branchages, de bois ou de bambou) se trouvent à proximité des bâtiments, et semblent être d'ordre plutôt secondaire. Elles fonctionnent comme des espèces d'antichambres au bâti, créant des effets de *miegakure,* délimitant parfois des massifs de fleurs, souvent mises en œuvre comme modules d'une scénographie de la dissimulation et de la surprise qui est orientée vers la maison, et non pas vers le jardin. A cette époque, il semblerait donc que ces subdivisions internes soient des éléments encore fortement corrélés au bâti, y trouvant en partie même leur origine formelle (pour le type *tatejitomi* en tous cas, type que l'on trouve aussi à l'intérieur des demeures).

Les aspects généraux que nous retenons pour l'époque de Heian, c'est que la spatialité des jardins présente un caractère fortement introverti, les murs de pisé jouant un rôle déterminant dans cette structuration de l'espace. Il s'agit d'un univers peu intéressé au paysage alentour, sans ouvertures dans ses limites hormis les portails. Cette introversion est conditionnée par l'adoption d'un modèle chinois : celui de la cour cernée d'une enceinte. Ainsi, à l'époque de Heian, dans le cas des jardins de ville, l'épais conteneur de pisé conditionne la relation au dehors, et son opacité en est la caractéristique la plus prégnante. Le traité Sakuteiki ne mentionne aucun type de limite de jardin, ce qui semble indiquer que cet élément n'entrait pas encore dans le domaine de compétences du concepteur de jardins à l'époque de Heian. Cet ouvrage ne mentionne pas, non plus, les vues vers l'extérieur, ce qui renforce cette impression d'univers fortement introvertis.

La courte analyse des modèles liminaux dans les jardins de l'époque de Heian qui précède nous aura fourni quelques clefs pour comprendre les fondements des typologies rencontrées. Ces clefs nous seront très utiles pour comprendre l'évolution ultérieure des typologies de délimitation dans les jardins. L'évolution du jardin sur les huit siècles suivants ayant suivi l'étonnante évolution que l'on sait, à savoir la progression depuis une relative paucité de variété limites vers une profusion liminale presque déconcertante à l'époque d'Edo[276], cette analyse aura montré son utilité pour établir ces deux pôles de réflexion. Nous souhaitons donc mettre en exergue ces deux antipodes de notre champ de recherche, afin de pouvoir bien en clarifier l'évolution et la chronologie.

[276] Le manuel manuscrit *Hanrifu*, datant de 1810, en est l'exemple le plus saisissant : y sont présentés 300 types de clôtures différents. Mais ce n'est pas le seul ouvrage sur le sujet, nous le verrons plus avant.

Figure 34. Ise Monogatari (Les contes d'Ise). Impression xylographique. 1608. Collections de la Bibliothèque Nationale de la Diète, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1287964?tocOpened=1 , consulté le 15/3/17.

5.2 La fin de Heian

5.2.1 La ville décontenancée. Vers le Moyen-Âge

La géométrie urbaine idéale héritée de Chine ne tardera pas à se déliter. L'ossature si parfaite des carrés emboîtés dans le rectangle impérial commence à se désaxer dès la fin de l'époque de Heian. Le monde carré parfait de la Chine des Tang va être rattrapé par une réalité géographique, démographique et sociale qui va profondément en modifier les contours. La ville d'origine avait été planifiée avec 1088 *chō*. Mais il semblerait que déjà à l'époque, cette planification à grande échelle ait été trop ambitieuse, car elle dépassait de loin la réalité démographique[277]. Selon un décret promulgué en 828, soit 34 ans après la fondation de la ville, environ la moitié des *chō* étaient occupés (520 sur 1088)[278]. Il apparaîtrait même que certains districts n'aient jamais été réalisés et qu'ils aient, dès l'époque de la fondation, été occupés par des rizières ou des champs. Ainsi, la limite entre campagne et ville semble ne jamais avoir été complètement nette, une certaine imbrication de ces deux sphères était donnée dès le départ.

Dès la fin de l'époque de Heian la ville commence à se décentrer vers le nord-est, débordant de son cadre d'origine, outrepassant les limites de sa forme rectangulaire parfaite. La partie ouest de la ville, de nature marécageuse et donc peu propice à l'habitat, avait rapidement été abandonnée au profit de la moitié est, et dès le XI^{e} siècle, l'avenue de l'Oiseau rouge (Suzaku Ōji 朱雀大路), qui avait à l'origine constitué l'axe central, devint la limite ouest de la cité. Cela donne une idée de la façon radicale dont cette migration refaçonna les contours de la cité. Cela signifie que la totalité de la ville de droite *ukyō* fut abandonnée, ou transformée en terres arables. Cette migration de nature

[277] V. FIÉVÉ, Nicolas, et WALEY, Paul, Ed. *Japanese Capitals in Historical Perspective: Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo*. London; New York: Routledge, 2002, p.6.
[278] V. FIÉVÉ, Nicolas, et WALEY, Paul, *id*., p.6.

plutôt spontanée vers l'est constitue une première évolution de la ville ; plus tard, ce seront des forces politiques et sociales qui continueront à accentuer cette dynamique, jusqu'à complètement désaxer le dessin d'origine.

A l'image de forces politiques changeantes, ce ne sera désormais plus le palais impérial, situé dans l'axe primordial, qui présidera au destin de la ville. Suite à l' « émiettement du pouvoir impérial » dont parle Fiévé, de nouvelles forces émergent qui vont accaparer le pouvoir et faire apparaître de nouveaux pôles urbains structurants au sein de la cité. Dès le IX[e] siècle, le clan des Fujiwara commence à affermir son pouvoir, ses membres occupent des postes clefs (ministres, régents) dans la hiérarchie impériale. Sorte de puissance cachée derrière le trône impérial, ils réussissent à asseoir leur position par d'habiles stratégies de mariage, les liant par le sang à la famille impériale. Enrichis grâce à l'augmentation de leurs domaines en province et aux progrès de l'agriculture[279], ils construisent de somptueux palais au nord-est de la ville[280].

L'organisation spatiale symétrique est-ouest (*ukyō* et *sakyō*) de la ville se perd complètement pour faire place a une structuration nettement axée nord-sud (structuration qui avait déjà en partie été amorcée plus tôt, mais pas aussi clairement, car une certaine mixité des classes existait encore) avec en outre une forte tendance de décentrement vers le nord-est. Les Fujiwara établissent de fastueuses résidences dans un secteur situé entre la première et la deuxième avenue (Ichijō et Nijō), déplaçant ainsi le centre du pouvoir vers le nord-est. Dans ce secteur, on trouvera également les palais provisoires des empereurs, les *sato dairi* 里内裏 [281].
« La décentralisation progressive de la cité et l'abandon de l'espace de représentation qui en résulte, révèlent l'évolution politique du pays et le rôle qu'y jouèrent les grandes familles aristocratiques.»[282]

5.2.2 Par-delà la Kamo, un damier…

Une deuxième décentralisation, plus radicale, survient à la fin du XI[e] siècle, après que la famille des Fujiwara eut perdu sa mainmise et que les empereurs eurent recouvré le pouvoir par le système des empereurs retirés *insei.* Empereurs retirés au sens le plus propre du terme, puisqu'ils commencent à urbaniser une zone qui jusque là avait été interdite à l'extension urbaine[283], car elle se trouvait hors la ville. La rivière Kamo, qui avait été détournée et rectifiée afin de faire place au rectangle de la ville des origines, en avait jusque là constitué la limite est. Il n'y avait jamais eu d'urbanisation au-delà de cette limite.

Mais à la fin du XI[e] siècle, cette règle se verra transgressée. Après 1086, s'alliant avec le clergé bouddhique, les empereurs retirés reprennent un certain pouvoir et commencent à aménager de somptueuses résidences-temples au pied des collines de l'est, dans la zone de Shirakawa. Six résidences-temples (門跡 *monzeki*) sont créées dans ce secteur, reflétant la relation nouvelle entre

---

279 Les rendements sont plus élevés grâce à l'introduction d'outillage en fer et d'animaux de trait, et on assiste à une création de surplus agricoles. V. KUITERT, Wybe, *op.cit.,* p. 57.

280 V. COALDRAKE, William H., *op.cit.,* p. 90.

281 Palais où résidaient les empereurs quand ils ne pouvaient pas résider au Daidairi, après des incendies par exemple.

282 V. FIÉVÉ, Nicolas, 1996, *op.cit.*, p. 94.

283 « A l'origine, les terres situées à l'extérieur de la capitale étaient interdites d'accès […] ». FIÉVÉ, Nicolas, *ibid.* p.92.

clergé bouddhique et noblesse de la cour. Cette alliance était sous-tendue par de forts intérêts économiques et politiques. « La noblesse s'allia au clergé surtout pour des raisons financières ».[284] Ils créent une espèce d'annexe à la capitale, petit damier urbain dont le carroyage ressemble fortement à celui de Heian-kyō mais qui en diverge néanmoins. Les opinions des historiens de l'urbanisme divergent sur la question de savoir si cette zone fut projetée ou si elle se développa de manière progressive, empirique…[285] Les légères irrégularités dans le plan semblent remettre en question la possibilité d'une planification centralisée, venant du haut. Il se peut que cette imperfection soit l'indice d'une nouvelle évolution de la ville qui se départ du modèle idéal chinois, en devenant semble-t-il plus progressive, organique.

Les six temples-résidences, connues sous le nom de Rokushōji 六勝寺, axés autour du temple Hosshōji édifié par l'empereur Shirakawa (construction de 1075 à 1083), constituent le noyau de cette urbanisation, située dans la prolongation de la Deuxième avenue, au pied de la colline Yoshida 吉田. Fortement imprégnés du bouddhisme ésotérique *mikkyō* 密教, ces ensembles montrent un plan très continental, c'est-à-dire : axial, symétrique et orienté vers le sud. On assiste ainsi à une resinisation marquée des typologies spatiales, le modèle chinois transparaissant sans équivoque dans ces compositions. La typologie de l'enceinte-conteneur (mur de pisé) ceignant une cour avec des bâtiments implantés axialement prédomine fortement, et marque l'influence de la religion bouddhique. Il est à noter également qu'à l'image du modèle chinois, les portes principales se trouvent à nouveau au sud, ce qui n'est pas le cas dans les résidences de type *shinden-zukuri*, nous l'avons vu. Dans cette même agglomération, des aristocrates érigent des palais détachés, et l'on trouve également deux résidences impériales et des sanctuaires shintō. Ce satellite de la capitale constitue une concentration urbaine importante, la multitude de temples et de sanctuaires s'expliquant sans doute en partie par l'interdiction de construire des établissements religieux *intra muros*[286]. La proximité avec la montagne de l'est, avec le monde du sauvage, peut également donner des indices quant aux motivations qui on pu mener à l'édification des ces établissements religieux : « il fallait édifier des temples et des sanctuaires [aux] lieux frontières côtoyant l'autre monde […] »[287].

Les pagodes et les pavillons imposants des monastères qui caractérisaient le paysage urbain de Shirakawa devaient avoir une apparence saisissante qui se démarquait fortement du reste de la capitale. Ces silhouettes élancées pointant vers le ciel, se découpant sur le fond des collines de l'est ont dû marquer les esprits de l'époque… La splendeur de Shirakawa, son échelle jusque là inconnue (la pagode octogonale du Hosshōji culminait à 82m de hauteur, ce qui en fait l'édifice le plus élevé de l'architecture ancienne au Japon), étaient le reflet d'une prodigieuse expression de puissance et de richesse. Les élites avaient créé dans le damier-satellite de Shirakawa un univers exclusif, appendice à la ville où le pouvoir se donnait à voir dans toute sa somptuosité.

A l'inverse de leurs prédécesseurs, les empereurs retirés s'installent hors les limites originelles de la ville, loin de l'ancien centre idéal du Daidairi, créant un nouveau pôle urbain dans

---

[284] V. HALL, John, et Jeffrey MASS, *op.cit*, p.21.

[285] FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, collectif. *Atlas historique de Kyoto : Analyse spatiale des systèmes de mémoire d'une ville, de son architecture et de son paysage urbain*. Editions de l'Amateur, 2008, p. 113.

[286] YAMADA, Kunikazu, *in* FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, collectif. *id.* p. 114.

[287] KŌZAI, Katsuhiko, *in* FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, collectif. *id.* p.112.

une zone qui auparavant avait été rurale. Les avenues commencent alors à déborder du cadre d'origine, projetant la ville dans ce qui jusque là avait été un hors-champ[288]. Le pouvoir se projette dans un hors-champ pour mieux contrôler la situation. Cette position de « ville hors la ville » leur permet de commander à distance, en échappant à une influence trop directe des Fujiwara, dont les palais étaient implantés à proximité du palais impérial. Il semblerait qu'une autre raison pour se réfugier vers ces zones hors-la-ville ait également été le manque d'eau duquel aurait souffert la zone de la cité d'origine en raison de son urbanisation croissante[289].

Qu'est-ce que cela signifie pour les jardins ? Mi-résidences, mi-temples, les *monzeki* sont fortement imprégnés du bouddhisme. Aussi, à l'inverse du style *shinden-zukuri*, c'est ici surtout l'idée de cour gravillonnée qui prédomine, le jardin en tant que paysage végétalisé est beaucoup moins présent, les plantes y sont rares, les collines aussi. Les *monzeki* présentent une surface essentiellement plane, encadrée par un mur de pisé ; parfois la composition axiale est agrémentée d'un étang avec une île. En comparaison avec le style *shinden-zukuri,* on assiste donc dans ces ensembles à une regéométrisation de l'espace. Et le mur de pisé est l'élément spatial fondamental pour la construction de cette typologie basée sur le principe de l'enceinte ceignant une cour.

Une deuxième agglomération *extra muros* fut créée au sud de la ville, à Toba. Sur un site situé à la confluence des rivières Kamo et Katsura, l'empereur Shirakawa se fit construire, en 1086, un palais détaché, le Toba-dono 鳥羽殿, dans une propriété aux dimensions impressionnantes (800m x 1000m). Cet ensemble englobait également des sous-résidences, villégiatures pour les nobles, constituant une sorte de petite agglomération située à 3km au sud de la porte Rashōmon. Cette position était entre autres de nature stratégique, car elle permettait de contrôler le port de Toba, port par lequel transitaient les marchandises à destination de la capitale, en provenance de Sakai et de la mer intérieure. A la différence du quartier de Shirakawa, cette agglomération ne suit pas le système de damier *jōbosei.* Détail intéressant pour le sujet qui nous occupe : son enceinte, un mur de pisé, abandonne le mode orthogonal pour suivre un tracé polygonal qui se love dans l'embranchement des deux fleuves qui confluent à cet endroit.

[288] Un « hors-champ dans les champs », pour ainsi dire.

[289] Voir ITŌ, Teiji, *op.cit.* p. 157.

Figure 35. L'agglomération de Toba, située à la confluence des rivières Kamo et Katsura. En rouge, un mur d'enceinte, dont la forme polygonale ne suit pas la logique orthogonale de la capitale.

(Plan tiré de l'*Atlas Historique de Kyoto*, FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, collectif, *op.cit*).

On sait que d'autres villas détachées (*rikyū* 離宮), lieux de villégiature des nobles, ont également existé aux alentours de Kyoto[290], mais il ne subsiste malheureusement que peu de traces[291] de ces ensembles. Il est donc difficile de savoir, en l'état actuel des connaissances, quelle était leur configuration précise. On suppose qu'ils étaient, comme en ville, basés sur le modèle du jardin étang-île. Quant à la forme de leurs limites, on ne peut que conjecturer. Etaient-ce des murs de pisé, ou bien des clôtures de nature plus légère ? La notion de protection suggérerait plutôt une limite solide et massive telle un mur. Leur forme externe était-elle orthogonale ? L'exemple du Toba-dono semblerait indiquer que la topographie était susceptible de conditionner la forme des limites et la faire dévier du modèle à angles droits. Mais en l'absence, actuellement, de résultats de fouilles, cela ne peut être que de l'ordre de la conjecture.

---

[290] Voir SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit.*, p. 4 ; SHINJI, Isoya, 進士五十八, 日本の庭園 － 造景の技術とこころ, 東京: 中央公論新社, *Nihon no teien : zōkei no waza to kokoro*. Tokyo, Chuōkōron Shinsha, 2005, p. 26, et NITSCHKE, Günter, *op.cit.*, p.42 : « Depuis l'époque de Nara, les nobles avaient coutume de faire construire des villas et des jardins en bordure de la capitale ».

[291] Au nord-est de Kyoto subsistent des traces de l'un de ces jardins : l'étang Ōsawa (*Ōsawa no ike* 大沢池) du palais *Sagano in* 嵯峨野院. L'empereur retiré Saga avait fait construire ce palais et son jardin au début du IX^{e} siècle.
Une autre villa de l'époque Heian dont quelques traces subsistent est le jardin du Palais de Fujiwara Miyamichi, situé sur l'actuel site du temple du Kanjū-ji 勧修寺, à l'est de Kyoto. On pense que le thème de ce jardin était un étang comportant les îles des Bienheureux, v. NITSCHKE, *id.*, p.43.
En ce qui concerne ces deux jardins, des informations précises quant à la nature de leurs limites semblent indisponibles d'après les recherches que nous avons effectuées.

5.3 L'avènement des guerriers. Le Moyen-Âge (1185-1573).

En 1185, avec la prise de pouvoir des militaires et l'avènement du *bakufu* 幕府[292] de Kamakura, une nouvelle mutation importante s'opère dans la morphologie de la ville. Après la victoire des Minamoto sur les Taira, Minamoto no Yoritomo devient shogun et en 1192, il installe le gouvernement militaire à Kamakura, dans la région du Kantō[293]. C'est la première occurrence, au Japon, d'un pouvoir ainsi scindé géographiquement. A Kyoto, la cour garde encore un certain pouvoir, mais le gouvernement militaire est situé à plus de 400km à l'est, dans la ville de Kamakura.

C'est en 1221[294] que le *bakufu* installe un gouverneur militaire délégué (*tandai* 探題) à Kyoto, dans le district de Rokuhara 六波羅, secteur situé à l'est de la rivière Kamo, au sud de Shirakawa (au niveau des cinquième et sixième avenues), ce qui, du point de vue urbanistique, inaugure une troisième décentralisation majeure de pôles urbains vers la périphérie. On observe ainsi clairement la migration des centres de pouvoir dans le tissu de la ville en fonction des forces politiques en jeu. Les centres de gravité deviennent multiples, ainsi, à cette époque, trois pôles majeurs[295] se cristallisent dans la trame de la ville : les quartiers des résidences aristocratiques, le secteur de Rokuhara -centre du pouvoir militaire-, et les institutions religieuses, qui commencent à se multiplier, surtout du côté des collines de l'est[296].

Les profonds changements politiques et sociaux de l'époque inscrivent leurs formes dans la trame urbaine de manière multiforme et variée. Les anciennes structures perdent en partie leurs raisons d'être et ouvrent la voie à de nouvelles typologies spatiales. Au sein du rectangle urbain des origines, on assiste à la construction de temples, qui auparavant avaient été proscrits *intra muros*. D'autre part, avec la prise de pouvoir par les militaires, la place de l'empereur dans la ville se met à changer. La géométrie parfaite disparaît pour faire place à une croissance organique, non symétrique, polycentrique[297]. Le cadre d'origine a été complètement outrepassé, refaçonné par les forces sociales et politiques en jeu. Le développement de la ville va de pair avec « l'établissement de relations complexes entre les différents pôles de pouvoir ».[298]

Le palais Daidairi disparut complètement en 1227 suite à un incendie, et ne fut plus jamais reconstruit. Le palais disparu, ce pôle structurant cessa de régir la forme de la ville, et ce furent de nouvelles dynamiques qui se mirent à façonner la trame urbaine. La ville s'adapta aux demandes de la société médiévale[299]. Les différentes classes de la société donnèrent chacune leurs propres impulsions à cette évolution. Nous l'avons vu, la ville du nord et de l'est est en prédominance occupée par les élites, mais il en va tout autrement de la partie sud. La population croissante conduit

---

[292] *Bakufu* 幕府 : gouvernement militaire.

[293] Région située à l'est du Japon.

[294] « Le pouvoir militaire ne fit véritablement son apparition à Kyôto qu'après les troubles de l'ère Jôkyû (1221) ». HONGŌ, Keiko, *in* FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, collectif, *op.cit.*, p.118.

[295] Voir HONGŌ, Keiko, *in* FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, collectif, *id.*, pp. 117-120.

[296] La ville d'aujourd'hui est clairement l'héritière de ce développement urbain, avec sa multitude de temples et sanctuaires situés près ou dans les collines de l'Est.

[297] V. FIÉVÉ, Nicolas, 1996, *op.cit.*, p.88.

[298] V. FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, collectif, collectif, *ibid.*p. 120.

[299] FIÉVÉ, Nicolas, 1996, *id.*, pp. 92-131.

à une densification du tissu urbain. Dans les quartiers populaires, cela se traduit par un morcellement et une multiplication des parcelles au sein des *chō*, qui deviennent par conséquent de plus en plus étriquées. Aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, avec l'intensification de l'agriculture et l'expansion des terres arables[300], les dignitaires accroissent leurs domaines en province et par la même occasion leurs richesses, ce qui conduit à une demande accrue en produis artisanaux. Le nombre d'artisans et de marchands dans la ville augmente rapidement. Une autre évolution accentue cette tendance : avec l'arrivée de nombreux militaires et de leurs suites au début de l'époque Muromachi (1336–1573), la demande en biens et services s'accroît davantage, et un important artisanat se développe autour de ces familles, qui désormais constituent une nouvelle élite, et se doivent de mener un train de vie correspondant à leur statut.

Les lois rigides qui jadis régissaient le commerce[301] se voient assouplies, et les commerçants peuvent désormais établir leurs propres échoppes hors des marchés officiels. Ce phénomène va profondément remodeler les caractéristiques urbaines du *chō*. Dans les quartiers populaires, les murs de pisé vont progressivement disparaître pour faire place à des alignements de boutiques *miseya* 店屋 ou étals *misedana* 店棚 qui ouvrent le *chō* sur la rue. Artisans et commerçants s'installent sur les bordures. Cette évolution va complètement modifier la morphologie du *chō*, cette unité urbaine de base de la ville. « De fermé qu'il était, le quartier […] s'ouvre véritablement sur la rue, centre d'activité de la ville médiévale. »[302]. Cette ouverture sur le dehors instaure une nouvelle porosité de la bordure du quartier, qui, de limite opaque et étanche qu'elle était, se mue en espace de communication et de commerce. Le commerce ouvre le *chō*. C'est aux marges du *chō* que les échanges auront lieu désormais, c'est là que la population se mélange, se rencontre. Les marges sont en effervescence. Aussi, de nouveaux passages apparaissent, les *zushi* 図子, petites voies qui traversent les *chō* en créant de nouvelles connexions. Ces *zushi* introduisent une nouvelle complexité dans le tracé des rues car, apparaissant de manière empirique, ils forment souvent des coudes multiples, ce qui oppose leur géométrie à la logique cardinale ancienne. Mais il faut noter aussi que d'anciennes structures de *chō* continuèrent à exister en parallèle avec ces nouvelles formes, nous avons donc une grande diversité de typologies dans le tissu urbain au Moyen-Âge. Entre les XII^e^ et XV^e^ siècle, les *chō* commencent à développer des caractères propres. « The way medieval Kyoto was composed was remarkably eclectic from the point of view of architecture and urban planning ».[303]

Dès l'époque de Kamakura, c'est également l'image mentale de la ville qui change : on ne pense plus la ville en termes de blocs –les *chō*-, mais en termes de voies. Ce n'est plus le noyau du *chō* qui en est l'essence, mais sa marge. La ville commence à se tourner vers la rue, une forme d'extroversion des *chō* a lieu, même si le cœur de l'îlot reste toujours une sphère privée. Mais la nouvelle limite que forment les boutiques est d'ordre semi-public, instaurant donc un nouveau rapport entre le dehors *soto* et le dedans *uchi*[304], et changeant par là même les notions de ce qui est

---

[300] Expansion obtenue par des campagnes de défrichements.

[301] Il y avait obligation pour les commerçants de s'installer dans l'un des deux marchés officiels de la ville, celui de l'est ou de l'ouest, et les prix étaient fixés par l'administration de la ville. V. FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, collectif, *ibid.*p. 124

[302] FIÉVÉ, Nicolas, 1996, *op.cit,* p. 117.

[303] v. FIÉVÉ, Nicolas, et WALEY, Paul, *id.,* p. 8.

[304] Sur les notions d'*uchi* et *soto* (dedans et dehors) v. BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi,

devant et derrière (*omote / ura*[305]*)*. Ces notions co-constitutives qui structurent l'espace et la pensée acquièrent dans le courant du Moyen-Âge de nouvelles modalités, insufflant aux typologies spatiales une complexité nouvelle. Au XV^e^ siècle, le *chō* des quartiers populaires sera complètement centré sur la rue. Preuve en est que ses contours ne correspondent plus au bloc d'antan, mais chevauchent la rue, englobant deux triangles situés de part et d'autre. Le *chō* devient un losange à cheval sur une rue, c'est ce qu'on nomme le *ryōgawa chō* 両側町. Le *chō* a fait le mur, pour ainsi dire. On voit donc que l'entité du *chō* n'est plus en relation avec le système administratif, mais avec les activités qui s'y déroulent et les communautés qui y vivent. Ainsi, ce sont les mouvements humains qui refaçonnent la ville *pensée*, qui redéfinissent ses cases ; c'est la « pratique spatiale »[306] dont parle Lefebvre.

Il faut aussi noter l'épaississement considérable de la limite que constitue l'alignement des maisons-commerces qui sont venues s'y ancrer. On a donc une nouvelle porosité couplée à un épaississement des limites de quartier. Ainsi, ces *chō* s'ouvrent sur le dehors : dans un surprenant mouvement d'inversion des polarités, le *chō*, entité essentiellement fermée à ses origines, entité opaque et introvertie, se réinvente pour devenir une entité poreuse dont le centre de gravité est désormais la rue. Le mur de pisé, élément chinois par excellence, disparaît progressivement du paysage urbain de la ville basse. Dans ces quartiers, le morcellement des parcelles et l'apparition de nouveaux passages *zushi* génère des espaces résiduels intérieurs de plus en plus étriqués, aux formes de plus en plus imprévisibles. Une nouvelle complexité urbaine se substitue à l'évidence géométrique du modèle initial. Les parcours humains brouillent les cases, commencent à laisser leurs traces dans l'espace construit.

Le bloc compact d'antan, ce carré de 120x120m, est révolu dans sa forme ancienne, les quartiers commencent à se redéfinir par leurs activités économiques et à outrepasser les murs d'autrefois. Ces nouvelles entités spatiales mais aussi sociales, appelées *machi* 町*,* sont structurantes dans l'imaginaire collectif de la ville[307]. On passe d'un centre géométrique, idéal, *pensé,* à un centre humain, conditionné par l'activité et la sociabilité humaines. Ces quartiers d'un dynamisme jusque-là inconnu inventent ce nouveau schème spatial, qui se départ complètement du modèle chinois et redéfinit profondément la ville japonaise, amorçant des dispositifs spatiaux véritablement propres à l'archipel.

Que cela signifie-t-il pour nos jardins ? Dans les quartiers populaires, il semblerait qu'il n'y ait pas eu de jardins d'agrément avant la fin du Moyen-Âge. Selon les chercheurs, ils seraient apparus durant la seconde moitié du XVI^e^ siècle[308]. Mais la nouvelle morphologie des quartiers

---

Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit,* entrée *uchi / soto*, p. 517.

[305] Sur les notions d'*omote* 表 et *ura* 裏 (la face et l'envers), v. BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *ibid.,* entrée *omote / ura* , p. 375.

[306] LEFEBVRE, Henri, *op.cit.,* p. 48. Lefebvre définit la « pratique spatiale » comme étant l'interaction dialectique de la société avec son espace.

[307] FIÉVÉ, Nicolas, et WALEY, Paul, *op.cit.,* p.7.

[308] Il n'y aurait eu, au cœur des îlots, que des potagers ou des surfaces communes utilitaires (bains, puits). V. FIÉVÉ, Nicolas, et WALEY, Paul, *ibid.,* p.14. Nous renvoyons ici à la définition du terme *sono* 園 (jardin) évoqué plus haut : c'est un espace où l'on cultive des plantes « pour le plaisir des gens ». Le jardin d'agrément possède donc cette dimension de « plaisir esthétique » que n'a pas le jardin utilitaire.
Dans les quartiers des commerçants et des artisans, les jardins d'agrément à proprement parler (*tsubo niwa* 坪庭*, nakaniwa* 中庭 et *uraniwa* 裏庭) à l'arrière des maisons de ville *machiya* 町屋 seraient apparus au XVI^e^ siècle

médiévaux posera les bases de ce que seront les jardins des quartiers populaires de l'époque d'Edo, les *tsubo niwa* (坪庭)*, nakaniwa* (中庭) et *uraniwa* (裏庭). Ces jardins intérieurs s'insèreront dans ces morphologies internes de *chō* apparues dès le Moyen-Âge. Mais nous reviendrons sur ce point plus avant.

5.3.1 Vers Rokuhara. Un nouveau centre de pouvoir. Où se développe l'art des jardins au Moyen-Âge japonais ?

Tournons-nous vers la ville haute et ses *chō*. Dans une dynamique semblable à celle des quartiers populaires, mais néanmoins différente dans sa forme, dans les quartiers plus aisés, on assiste également à une subdivision des parcelles[309]. « By the close of the Heian period, Kyoto's one-*chō*- city-block grid had been subdivided into sites measuring one fourth- and one-eigth-*chō*. This degree of reduction in site size […] would naturally impact the scale and configuration of the architecture and the gardens […] »[310]. Mais ce morcellement, à la différence de la ville basse, est plus planifié, moins organique. A première vue donc, la ville haute change moins radicalement – les murs de pisé des *chō* y sont conservés-, mais en examinant les jardins qui y furent créés au Moyen-Âge, nous verrons que l'évolution dans le partitionnement des parcelles aura des répercussions considérables. Certes, ce n'est qu'un facteur parmi d'autres, mais le morcellement des parcelles et le changement d'échelle qu'il introduisit fut, selon Inaji[311], l'un des facteurs déterminants pour donner une nouvelle direction à l'art des jardins. Ainsi, nous voyons que le conteneur, cet élément au centre de notre attention, peut jouer un véritable rôle de catalyseur.

Que se passa-t-il ?

A la fin de l'époque de Heian déjà, le déclin de la noblesse de la cour était apparu comme inéluctable. Mais avec l'avènement de la classe guerrière au Moyen-Âge, ce déclin s'avère irrévocable, et ce seront les militaires qui insuffleront un nouveau développement culturel à la capitale. Dans leur insatiable velléité de prestige et de représentation, les guerriers s'initient aux arts et à la culture, s'approprient les codes de l'aristocratie de cour, notamment en imitant leurs modèles paysagers et architecturaux. L'influence de la Chine est grande, aussi, sa peinture et sa littérature sont très appréciées et imprègnent les esprits. Mais assez rapidement, et l'influence croissante du bouddhisme zen n'est pas étrangère à cette évolution, la classe guerrière va développer son propre langage architectural et artistique, langage qui marquera de son empreinte la période médiévale. Le Bouddhisme zen, qui jouit d'un grand prestige[312], va se développer très rapidement dans tout le pays[313]. Son austérité et la discipline qu'il prône entrent en forte résonance avec les idéaux des

(HYŪGA, 1995 et NAKA, 1995 ; cités par KUITERT, Wybe, *op.cit.* p.147) et JAANUS, Online Dictionary of Japanese Architectural and Art Historical Terminology, entrée *niwa*. http://www.aisf.or.jp/~jaanus/. Consulté le 14/04/17.

309 L'augmentation de la population de guerriers dans la ville, qui survient dans la foulée de l'installation du *tandai,* explique cette densification du tissu urbain, qui concerne donc non seulement la ville basse, mais aussi la ville haute.

310 INAJI, Toshiro. *The Garden as Architecture: Form and Spirit in the Gardens of Japan, China and Korea*. Tokyo: Kodansha International, 1998, p.32.

311 INAJI, Toshiro, *id.*, p.32.

312 Il était en Chine pratiqué par les intellectuels et par le milieu impérial, ce qui lui conférait ledit prestige.

313 Notamment grâce au soutien financier de la classe guerrière, mais aussi de la maison impériale (les monastères du Daitoku-ji et du Myōshin-ji par exemple furent financés par cette dernière).

guerriers. Ce qui différencie fondamentalement cette école des courants précédents, c'est qu'elle place les exercices de méditation au centre de sa pratique religieuse. Ainsi, avec ce nouveau courant, on passe d'une religion qui mettait au centre de sa pratique des cérémonies et rituels tenus dans de grandes cours, à une religion de nature plus introspective, et dont la base est la méditation individuelle[314]. Cette métamorphose, nous le verrons, contribuera à altérer profondément les dispositifs spatiaux des complexes religieux. Les exercices de méditation vont conditionner des formes nouvelles d'espaces intérieurs, mais aussi de jardins, ce qui retiendra tout particulièrement notre attention. Les nouveaux temples du bouddhisme zen ne nécessiteront plus, comme c'était le cas auparavant, de grands espaces de représentation et de cérémonie (les caractéristiques esplanades de gravier *niwa* 庭 [315]), mais inventeront de nouveaux espaces propices à la méditation. Aussi, les cérémonies qui jadis s'étaient déroulées sur les vastes esplanades extérieures adopteront une échelle bien plus intime et se tiendront désormais *à l'intérieur* des bâtiments. On imagine bien combien ce retournement entre fonctions des espaces extérieurs et intérieurs ne pouvait manquer d'avoir des répercussions fortes sur ces deux sphères. Le *uchi* et le *soto* vont revêtir des rôles nouveaux, ce qui appellera à de nouvelles solutions architecturales, solutions qui constitueront une petite révolution des formes et des dispositifs mis en œuvre. Ainsi, le jardin du temple changera complètement de fonction, d'échelle et d'utilisation. Aussi, c'est précisément dans ces temples qu'aura lieu l'une des évolutions les plus originales de l'art des jardins japonais : l'émergence du *karesansui* 枯山水 (littéralement « paysage sec »). Style emblématique du Moyen-Âge japonais, il se développa d'abord dans les temples de l'école zen Rinzai. Vers la fin du XV^{e} siècle, la stricte hiérarchie monacale qui avait régné dans les monastères jusque-là s'assouplit pour faire place à des modes de gestion plus souples, moins influencés par le modèle chinois. La manifestation la plus intéressante de cette nouvelle forme de gestion fut l'apparition de temples secondaires dans les monastères, gérés de manière plus ou moins autonome et privée[316]. Le célèbre monastère du Daitoku-ji, que l'on peut (en partie) encore visiter aujourd'hui à Kyoto, est un exemple représentatif de cette multiplication des temples secondaires. On n'en dénombre pas moins de vingt-deux[317]. Véritable dédale de venelles, de murs et de cours, on se rend compte en le parcourant combien cette démultiplication de subdivisons intérieures crée une multitude d'espaces très étroits, emboîtés dans l'enceinte générale du monastère.

[314] Voir SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit*, p. 3.

[315] v. BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit,* entrée *niwa*, p. 364.

[316] KUITERT, Wybe. *Themes in the History of Japanese Garden Art*. Illustrated edition. University of Hawai'i Press, 2002, p. 87: "Japanese versions of temple management came to replace the strict monastic hierarchy of early medieval times".

[317] Mais à l'époque, certains temples pouvaient comporter jusqu'à une centaine de temples secondaires. V. KUITERT, Wybe, *id.,* p.91

Figure 36. Monastère du Daitoku-ji, Kyoto. L'allée est bordée de part et d'autre de murs ceignant différents temples secondaires. Photo UWB, Août 2011.

Dans les temples secondaires, le changement majeur dans l'agencement des espaces extérieurs s'observe au niveau de la résidence du supérieur, le *hōjō* 方丈 [318]. Comme nous venons de le voir, l'espace devant la résidence n'est désormais plus voué aux cérémonies, et de nouvelles compositions de pierres et de gravier vont y apparaître, compositions auxquelles on donnera le nom de *karesansui* 枯山水. Ces jardins furent imaginés par des moines mais probablement réalisés par des *kawaramono* 河原者 [319].

Les moines, fortement influencés par la peinture de paysage à l'encre des Song[320], créèrent dans ces espaces exigus des compositions complètement dépourvues d'eau, et souvent de végétation. Quelques mousses agrémentent les compositions lithiques, parfois un arbuste ou l'autre complète la scène. Mais ces espaces, parfois guère plus grands que la pièce à laquelle ils font front, sont d'une nature tout autre que les jardins qui les précédèrent. On n'y pénètre plus[321], ils sont

[318] *Hōjō* toujours orienté vers le sud.

[319] *Kawaramono*: Gens des rivières. Le travail de la terre étant considéré comme impur, on faisait appel aux « gens des rivières », personnes sans statut ni classe sociale qui vivaient dans les zones inondables des rivières, pour exécuter nombre de métiers entachés de « souillure » : tannerie, boucherie, travail de la terre, etc. On pense également que les *kawaramono* ont eux-mêmes pu contribuer à la conception de ces jardins, mais les références artistiques et littéraires provenaient plutôt des moines, cultivés. V. KUITERT, Wybe, *op.cit*., p. 114.

[320] Le *sansui-ga* 山水画.

[321] Hormis pour les entretenir, ce qui pour les moines zen, faisait partie de la pratique religieuse. Dans de nombreux temples, les gravillons étaient ratissés avec des motifs de vagues, censées évoquer la mer.

conçus pour être observés depuis le dedans, dans une nouvelle posture statique qui est en complète opposition avec les jardins *shinden-zukuri,* où il était possible de s'immerger - en barque, à pied - dans l'espace du jardin pour le découvrir de manière dynamique. Ici, on n'entre pas dans le jardin. On l'observe, généralement depuis la véranda *hiroen* 広縁. L'observateur n'est plus en mouvement, il observe depuis un point fixe. Ce caractère statique est bien sûr favorable à la méditation, qui se fait en position assise. Les rochers qui sont disposés en groupes irréguliers et ponctuent la surface de gravillons ou de sable semblent comme des îles à la dérive dans un océan incertain…

Figure 37. Jardin sec du Ryōan-ji, Kyoto. Photo UWB, Août 2005. La date de création de ce jardin remonterait à la fin du XV^e^ siècle. Aucune certitude n'existe quant à son auteur, bien que certains aient attribué sa paternité à Sōami (1472-1523). Le temple ayant été ravagé par les flammes en 1797, le jardin que nous voyons aujourd'hui est une reconstruction postérieure à cette date, mais il semblerait que les rochers aient survécu à l'incendie, et soient encore dans leur position originale.

De nombreuses interprétations symboliques leur ont été attribuées[322], mais nous ne nous attarderons pas sur ce point, car ce qui nous intéresse dans ces compositions, c'est la toile de fond, ce mur en torchis qui, sur trois faces (ou parfois deux, selon les jardins), crée cette petite boîte contenant l'océan. La quatrième face, c'est la pièce du temple. Etrange congruence d'échelle et de contenu, qui crée comme un effet miroir. Car l'espace extérieur commence à prendre des proportions proches

[322] Voir, entre autres: NISHI, Katsura, *Nihon no teien bunka,* Kyoto, Gakkei shuppansha, 西桂，日本の庭園文化，京都：学芸出版社, 2005, p. 87 *sqq.* et NITSCHKE, Günter, *op.cit.,* p. 93. ; FIÉVÉ, Nicolas, *La représentation de mondes en miniature dans l'architecture et les jardins japonais*, *in* BONNIN, Philippe, et al., *Dispositifs et notions de l'architecture japonaise*, Lausanne, Presses de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2014, p. 53-78.

de celles de l'espace intérieur (ce qui est très rare dans l'histoire des jardins de par le monde - en effet, d'une manière générale, les espaces extérieurs ont toujours été bien plus grands que les espaces intérieurs), et il reflète aussi en quelque sorte les murs intérieurs, car les paysages peints à la mode *sansui-ga* qui s'y trouvent suspendus sont en quelque sorte déployés dans la troisième dimension dans l'espace opposé du jardin. Jeu de miroirs, cette petite boîte spatiale se mue en univers autoréflexif qui joue avec les deuxième et troisième dimensions. L'objectif ultime de la méditation zen était la non-pensée, le *mu-shin* 無心, qui devait finalement mener à la dissolution du soi[323]. Quels étaient, alors, les mécanismes du jardin qui stimulaient le chemin vers cette dissolution totale ? C'est certes une question bien trop complexe et métaphysique pour que l'on puisse y apporter une réponse univoque. Mais quelques réflexions peuvent être faites à cet endroit, qui éclaireront peut-être le sujet.

L'espace intérieur du temple est résolument tourné vers le dehors. Ce dehors, c'est un exigu jardin pris dans un quadrilatère d'épais murs de pisé, ces limites si caractéristiques de la capitale. Le conteneur du jardin semble étanche, autoréférentiel. Il ne présente pas (ou peu) d'ouvertures vers le dehors. Et dans les jardins enchâssés dans ces espaces réduits au minimum, on renonce à l'eau, on renonce (souvent) aux plantes[324], on renonce à la représentation « figurative –interprétative » de paysages réels ou mythiques, on réduit le jardin a l'extrême, dans tous les sens du terme. Comme le ferait l'art culinaire de la réduction, qui, par évaporation, concentre les saveurs pour mieux les exprimer, le jardin médiéval a évaporé l'art de ses prédécesseurs pour arriver à une forme d'essentialisation extrême. Une espèce de dessiccation a été opérée qui n'en laisse plus que l'ossature la plus fondamentale : les pierres, les gravillons, le mur. Guère plus. La palette des couleurs est réduite aussi, ainsi les tons gris dominent et se détachent du tapis de gravillons et du fond clair[325] du mur, le vert du végétal a quasiment disparu (les mousses que l'on voit aujourd'hui ne seraient, selon certains chercheurs, apparues que plus tard). La monochromie des *sansui-ga* vient à l'esprit. Seule la couleur du ciel complète cette palette froide, ou encore les couleurs d'un paysage situé au-delà du mur. Dans une réduction d'échelle et de moyens, on arrive en quelque sorte à un *condensé* de jardin, un art de l'art. Depuis l'intérieur des temples, on regarde au-dehors ; on n'est plus directement physiquement impliqué dans le jardin, on s'y projette mentalement.
On a souvent souligné l'influence de la peinture à l'encre chinoise des Song sur ce type de jardin, alors *ut pictura hortus*[326]*,* le jardin devient-il une image?

Il ne faudrait pas risquer ce raccourci. Car le jardin peut quelque chose que la peinture ne peut pas. Nous allons tenter de le démontrer dans les quelques lignes qui suivent.

---

[323] Voir NITSCHKE, Günter, *op,cit.*, p. 67.

[324] Dans la première phase de développement de ce style de jardin, du moins. Durant cette phase, les plantes jouent encore un rôle généralement secondaire, ne sont pas l'élément dominant de la composition. Plus tard, à partir de l'époque Momoyama mais surtout à l'époque d'Edo, on trouvera des exemples de jardins de style *karesansui* où les végétaux joueront un rôle plus important, surtout sous la forme de *karikomi* 刈り込み (plantes taillées/topiaire). Nous reviendrons sur ce point plus avant.

[325] Ces murs avaient généralement des teintes claires (ocre ou blanc) à l'origine. De nos jours, certains murs de jardins secs, comme ceux du Ryōan-ji, présentent une patine qui ne correspond plus à cette teinte originale.

[326] *Ut pictura hortus* : « Le jardin est comme une image », expression d'Alain Roger, *in* DAGOGNET, François. *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage : actes du colloque de Lyon*. Editions Champ Vallon, 1982, p. 95.

Dans le bouddhisme, la notion de vide joue un rôle central. Alors, les jardins *karesansui* sont-ils vides ? Certains auteurs l'ont affirmé[327], mais cette affirmation ne va pas de soi, car la présence de pierres, de mousses, de tous ces minimes éléments qui viennent ponctuer l'espace, semble nous indiquer que cet espace-là n'est pas vide. Alors faut-il se référer à la peinture *sansui-ga* des moines-peintres zen, où le trait d'encre a aussi pour fonction de mieux exprimer le vide alentour ? Les pierres seraient alors les traits d'encre du jardin…

Günter Nitschke nous indique que selon le bouddhisme zen, les pierres représentent les difficultés que l'on rencontre pour résoudre les *kōan* 公案 [328]. Si l'on suit cette interprétation, ces pierres seraient comme des pierres d'achoppement, pierres sur lesquelles bute l'esprit pour accéder à une vérité profonde… Le facteur Cheval les aurait appelées « pierres d'échappement »[329], très certainement. Une curieuse congruence de sens par-delà les siècles. Car l'idée de la dissolution du moi, n'est-ce pas un « échappement » du monde réel, tangible ? La méditation vise au retrait de la réalité, à une non-accroche aux choses, afin de « diriger vers le centre, vers la conscience, des énergies habituellement dirigées vers l'extérieur »[330]. Alors paradoxalement, les pierres seraient-elles l'élément qui donne prise au regard pour mieux échapper au monde ? Certains auteurs ont fait remarquer que les pierres des jardins secs créent une dynamique visuelle qui fait voyager le regard d'une pierre à l'autre[331].

Mais il faut ajouter à cela que le mouvement, une fois toutes les pierres observées, l'une après l'autre, dans l'ordre ou le désordre, tend à devenir cyclique, à devenir un mouvement infini, de par la nature du conteneur, qui, étant fermé, tend à faire « tourner en rond ».

Alors quelle est la fonction des pierres du jardin ? Si le but de la méditation est de se libérer de la *physis*, pourquoi la boîte n'est-elle pas simplement vide, sans aucun élément ? Ne serait-ce pas là l'expression la plus pure du vide ? En réalité, les pierres déclenchent quelque chose que l'on pourrait appeler des ricochets visuels. Faisant - par leur caractère singulier et asymétrique- divaguer le regard de l'observateur d'une pierre à l'autre, elles induisent une dynamique et le mur, ce puissant conteneur, est l'élément indispensable pour faire fonctionner ce mécanisme. Sans les pierres, la perception ne se mettrait pas en mouvement, et sans le conteneur, les énergies se disperseraient au dehors, au loin. Ainsi, le conteneur a pour fonction de répercuter les énergies vers le *dedans.* Dans cette perspective zéniste, le jardin se mue donc en réceptacle qui condense les énergies pour les répercuter vers le méditant. Et c'est le mur épais, cette surface massive, qui permet au mécanisme spatial de fonctionner. Le mur est minéral, sa surface lisse réverbère bien dans cet univers aux éléments en prédominance durs, et donc percutants.

---

[327] Par exemple HISAMATSU Shin'ichi (1889-1980), Philosophe Zen et professeur à l'université de Kyoto, cité par SCHAARSCHMIDT-RICHTER, Irmtraud. *Japanische Gartenkunst: Der Garten als Bild*. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2008, p. 66. Voir aussi NITSCHKE, qui, à propos du Ryōan-ji, à Kyoto, écrit que c'est un jardin vide. NITSCHKE, Günter, *op.cit*., p. 90.

[328] NITSCHKE, Günter, *id.*, p. 93. « Un *kōan* est une question ou une assertion sur laquelle le moine zen médite jusqu' à ce qu'il ait compris sons sens existentiel ».

[329] Ferdinand Cheval, créateur du « Palais Idéal » à Hauterives dans la Drôme (construit entre 1879 et 1912), avait expliqué que l'idée du Palais lui était venue lorsqu'il avait trouvé une pierre de forme bizarre, pierre qu'il appela « pierre d'échappement », un lapsus sans doute révélateur.

[330] NITSCHKE, Günter, *op.cit.*, p. 90.

[331] V. par exemple, KUITERT, Wybe, *op.cit.,* p. 101 ; NITSCHKE, Günter, *id.* pp. 92, 93.

Le vide en soi est impalpable, il provoque sans doute l'ennui, et ne déclenche rien en soi. Il lui faut les pierres pour *ek-sister*. Dans ces jardins, les pierres sont les déclencheurs du mouvement qui mène au néant. Ces accroches sont nécessaires, le vide est trop indéfini pour pouvoir surgir sans appui dans l'esprit du méditant. Ainsi, ces pierres constituent des prises qui font surgir le vide. Et le mur, dans ce dispositif, se mue en boîte réverbérante. Sans le mur, le dispositif s'effondrerait, se dissoudrait dans un alentour incertain et indéfini. Le trait est épais, car la densité de ce qu'il doit contenir est grande. Ce mur-là doit être à la hauteur de l'activité intellectuelle et religieuse qui se déroule dans l'espace qu'il contient. Question de proportions, ces murs de pisé, bien que leur épaisseur soit identique à celle de murs de jardins aux dimensions plus vastes, s'épaississent visuellement à mesure que le jardin se rétrécit. Mais il faut aussi noter que le mur du célèbre jardin du Ryōan-ji, à Kyoto, présente une épaisseur exceptionnellement importante (v. Figure 37).

Pour conclure, nous voyons que le jardin crée une dynamique visuelle que la peinture ne peut déclencher, faute d'une troisième dimension.

Mais nous voyons aussi que durant l'époque de Muromachi, une sublimation de l'élément du mur a eu lieu au sein de ces temples. Le mur, élément d'origine chinoise, est mis en œuvre de manière nouvelle dans ces typologies spatiales, il n'est plus simplement un élément standardisé et prédéfini du carroyage de la ville, délimitant les quartiers et les propriétés. Les Chinois n'ont jamais eu de jardins aussi exigus[332], ces subdivisions étroites de l'espace constituent donc un élément novateur dans la mise en œuvre de ces éléments séparateurs par rapport au modèle chinois. Le rapport visuel du mur à son contenu s'en voit complètement modifié, car ce n'est pas la même chose d'avoir un mur à quelques mètres à peine de sa véranda, que de l'apercevoir à des dizaines voire des centaines de mètres de distance, émergeant derrière une masse végétale. La perception de sa hauteur, de son épaisseur s'en voient complètement altérés. L'échelle change pour donner lieu à de nouveaux rapports entre les choses.

Il est un autre facteur dont il faut souligner l'importance. L'exiguïté de ces jardins, nous venons de le voir, est remarquable. Cette exiguïté du champ contribue grandement à l'efficacité des mécanismes visuels : car un espace trop vaste dissoudrait les processus, les disperserait au loin. Cette nouvelle dimension de jardins, couplée à la dimension non-physique de l'expérience (l'observateur ne peut y pénétrer, sa perception reste donc d'ordre plutôt mental) brouille aussi toute notion claire d'échelle. Cet espace devient ainsi un espace avant tout mental, imaginé, et dont l'échelle, par conséquent, n'est plus que très relative. Dans l'esprit de l'observateur, elle peut devenir infinie, mais aussi se réduire à l'infime. Les repères semblent faussés, car les proportions mutuelles des différents objets ne sont-elles pas complètement erronées ? Le caillou devient falaise, les gravillons la mer agitée, et notre imagination est agitée aussi, car ici, tout signifie autre chose, et les choses ne suivent plus l'ordre des choses…. L'espace se dérobe à notre entendement, en quelque sorte : car ce que nous avons là devant nous n'est-ce pas, peut-être et tout à coup, un gigantesque *bonseki*[333] dont nous ne serions plus que la petite figurine de porcelaine ? Le bord du plat du paysage miniature que l'on observait à distance, depuis les vérandas des résidences *shinden*, se mue ici en gigantesque mur de pisé et nous devenons le jouet du plat, le jouet de l'imagination du créateur, assis que nous sommes, justement, au bord de ce plat, et nous devenons infiniment petits,

[332] KUITERT, Wybe, *op.cit.,* p. 87.

[333] Le *bonseki* 盆石 (paysage de pierres en plat) est une forme particulière, exclusivement minérale, de *bonkei* 盆景 (paysage miniature en plat). Ces paysages miniatures en plat comportent parfois de petits personnages en porcelaine.

dans un jeu d'échelles et de proportions faussées qui trouble nos sens et qui relativise notre position dans le monde. Car si les cailloux deviennent des monts, que sont, dans ce cas-là, les murs de pisé ? Nous devons repenser le monde, recadrer nos certitudes, nous repérer dans un univers où tout semble être fait pour brouiller les repères, où l'eau est solide, où la montagne est minuscule, où je suis plus grand que la montagne… et pourtant la montagne me dépasse de loin. Les liens entre signes et sens semblent tous quelque peu déplacés, et le mur change de registre, car il est investi de valences nouvelles.

Nous le voyons, dans ces jardins, le mur, c'est toujours un mur, mais en même temps, ce n'est plus le même mur. Oserons-nous paraphraser Magritte en disant « ceci n'est pas un mur » ? Certes c'est un mur, mais tout en étant physiquement encore le même mur, ce n'est plus le même mur. Cela pourrait être de l'ordre du surréalisme, bien sûr, mais peut-être, et pour rester dans notre propos, tout simplement de l'ordre du *kōan.* Une aporie du mur. Le mur est mur, mais il est déjà bien plus qu'un mur. Ou bien il n'est plus mur du tout, car il est un outil créateur de vide, il n'est donc, pour celui qui médite, plus perceptible en tant que mur. C'est un catalyseur de vide. Le jardin devient ainsi une boîte à créer du vide. La boîte n'est pas vide, elle est un *dispositif* à créer le vide[334]. Le vide se crée dans la conscience humaine, mais il lui faut un catalyseur dans la *physis* du jardin.

L'évolution vers la typologie *karesansui* ne se fit pas de manière abrupte, plusieurs étapes successives d'évolution conduisirent à cette forme particulière. Cette typologie nous intéresse tout particulièrement au motif qu'elle représente un développement significatif pour le sujet qui nous occupe. Les étapes intermédiaires entre le style *shinden-zukuri*[335] et le *karesansui* ne montrèrent pas d'innovations particulières au niveau de leurs limites[336]. De plus, et surtout en Occident, le jardin sec *karesansui* est souvent considéré comme étant le jardin japonais par excellence, ce qui lui confère par conséquent un statut particulier dans l'histoire des jardins. Les raisons et la validité de ce statut restent l'objet de nombreux débats entre spécialistes, mais il nous semble néanmoins important de considérer cette circonstance. D'ailleurs, on peut aussi ajouter que ce type de jardins est apparu pour la première fois au Japon, mais que sous une autre forme et à une autre échelle, celle du *bonseki,* il eut une forme d'antécédent provenant de Chine, aux origines beaucoup plus anciennes. Les compositions de pierres en miniature jouissaient d'une grande popularité auprès des lettrés chinois au moins depuis la dynastie des Tang, mais sans doute déjà beaucoup plus tôt[337]. Dans cette perspective, l'invention des moines japonais aurait été avant tout l'introduction d'une nouvelle échelle…

Il faut garder à l'esprit que durant tout le Moyen-Âge, on a continué à créer des jardins de styles plus anciens (*shinden-zukuri* ou d'inspiration bouddhique autre que zen) dans certaines

---

334 Toujours au sens zéniste du terme, s'entend.

335 Ces étapes incluent les jardins d'inspiration bouddhique (bouddhisme ésotérique et de la Terre pure) qui constituent une forme de réinterprétation du style *shinden-zukuri,* ainsi que des jardins zen de type paysager, et des jardins paysagers à échelle réduite.

336 En ce qui concerne le type particulier des clôtures de bambou, YOSHIKAWA Isao écrit : « From the Heian period through the Kamakura and Muromachi periods, there was no remarkable change in the design and variety of bamboo fences. », YOSHIKAWA, Isao, 2001, *op.cit.*, p.7.

337 V. STEIN, Rolf A., *op.cit.*, p.34 *sqq*.

résidences de nobles ou dans des temples d'écoles non zénistes. Cela, nous l'avons vu plus haut, est caractéristique de l'art des jardins japonais, où la coexistence de styles variés et diachroniques a de tous temps existé. Ainsi, l'objet principal de cette partie a été le jardin des temples zen, mais nous souhaitons rappeler ici qu'il ne s'agissait nullement d'un style unique et universellement adopté. Cependant son influence fut grande, surtout au sein des guerriers de la capitale qui étaient de grands adeptes et mécènes du bouddhisme zen, et qui, pour cette raison, ne tardèrent pas à reprendre certaines de ses caractéristiques.

5.3.2 Un pays en profonde mutation. L'époque Muromachi (1336-1573). Cristallisation d'un univers culturel guerrier et évolution du jardin de ville.

Pour resituer ces développements jardiniers dans la chronologie historique, il faut rappeler que le mitan du XIV^e^ siècle correspond au Japon à une période de profondes mutations. Suite à la destruction du clan des Hōjō[338] et à l'effondrement du régime de Kamakura en 1333, les pouvoirs de l'empereur sont rétablis (sous le règne de l'empereur Go-Daigo), mais cette période de règne impérial n'est que de courte durée car rapidement, Ashikaga Takauji[339] va s'arroger le pouvoir et devenir shogun[340]. Takauji inaugure ainsi l'ère des Ashikaga, dont l'hégémonie durera plus de deux siècles (1336-1573) et s'étendra jusqu'à la fin du Moyen Âge japonais[341]. Le siège du gouvernement sera rapidement redéplacé de Kamakura vers Kyoto, dans le quartier de Muromachi, quartier qui donnera son nom à la période de règne des Ashikaga[342]. Ce regroupement des pouvoirs au sein de la ville de Kyoto, la cohabitation entre les différentes aristocraties (celle de la cour, celle des guerriers et celle du clergé) qu'il engendre « finissent par faire naître des formes originales de synergie »[343]. Le dénominateur commun de ces synergies, c'est l'amour de la culture chinoise[344]. Les apports culturels venant de Chine se multiplient sous l'impulsion de Takauji mais aussi du

---

[338] Le clan des Hōjō s'était arrogé les fonctions de *shikken* 執権 (régents) sous les shoguns Minamoto. Ce clan gouvernait dans les faits au travers de shoguns désormais devenus marionnettes et les empereurs ne tenaient qu'un rôle purement titulaire. V. SOUYRI, Pierre-Francois, *op. cit.*, p. 275.

[339] Takauji Ashikaga s'était auparavant rallié à l'empereur Go-Daigo pour rétablir le pouvoir impérial.

[340] Durant cette période, on a, en plus du caractère bicéphale des gouvernements shogunal et impérial parallèles, un second degré de bicéphalisme, puisque deux empereurs concurrents vont lutter pour le pouvoir pendant près de soixante ans, entre 1333 et 1392, durant la période dite des cours du Nord et du Sud (*Nanboku-chō jidai* 南北朝時代) marquant le début du *bakufu* de Muromachi. La cour du Nord, à la tête de laquelle se trouve l'empereur Komyo, et soutenue par Ashikaga Takauji, est située à Kyoto, alors que la cour du Sud de l'empereur Go-Daigo se trouve à Yoshino, au sud de Kyoto. Ce sera finalement la cour du Nord qui l'emportera.

[341] Quinze shoguns Ashikaga se succéderont de 1338 à 1573.

[342] En 1378, Ashikaga Yoshimitsu construira un somptueux palais sur l'avenue Muromachi, le Muromachi-dono, aussi connu sous le nom de « Palais des Fleurs ». Ce palais est construit dans le style *shinden-zukuri.* Situé à proximité du palais impérial, il constitue un nouveau recentrement des lieux de pouvoirs dans l'histoire de la ville. En effet le quartier de Rokuhara, où avait été concentrée l'élite guerrière auparavant, sera partiellement délaissé au profit de ce nouveau pôle. Le palais est détruit par un incendie en 1476. V. FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, Collectif, *op.cit.*, p. 129.

[343] V. ELISSEEFF, Danielle. *Jardins japonais*. Paris: Nouvelles éditions Scala, 2010, p.46.

[344] V. ELISSEEFF, Danielle, *id.*, p.46.

puissant moine Musō Sōseki[345], qui est une figure centrale pour le rétablissement des échanges commerciaux avec le continent, échanges qui étaient restés longuement interrompus. Ces échanges commerciaux nouvellement rétablis donnent aussi lieu à une effervescence intellectuelle et culturelle qui marqueront la période de leur empreinte continentale. Nous avons déjà relevé cette influence dans le contexte du bouddhisme zen, mais nous souhaiterions montrer que loin de se limiter à la sphère religieuse, le rayonnement de la culture chinoise fut très large : arts et systèmes de pensée venus du continent vont commencer à se diffuser dans toute la société. Le dynamisme économique lié aux échanges avec le continent contribue à l'émergence de nouvelles couches sociales urbaines –artisans, marchands...- qui sont en contact étroit avec leur clientèle, les élites citadines, et s'imprègnent de leurs codes et modes de vie. Les modes de vie se transforment, et ces transformations, nous le verrons, auront une incidence forte sur la spatialité des jardins.

Peinture, céramique, art des jardins… tels sont les thèmes de prédilection de l'aristocratie, et l'idée continentale de jardin en tant qu'espace informel de rencontre commence à se diffuser, et à se traduire dans les principes de composition du jardin des élites. Pourtant, ce n'est pas dans le jardin à proprement parler que l'on se rencontre, mais dans de petits pavillons qui y sont dispersés. Les monastères zen avaient déjà préfiguré ce développement : dans le courant du XV^{e} siècle, ils commencèrent à se muer en lieux de rencontres culturelles[346] et disposaient souvent d'un petit pavillon *kyakuden* 客殿 spécialement réservé à l'accueil des invités. Ces pavillons comportaient généralement un petit espace dédié à la lecture et à l'écriture, le *shoin* 書院, espace qui donnera son nom au style naissant du *shoin-zukuri* (style bibliothèque)[347]. Ces *kyakuden* sont des lieux de réunion qui s'apparentent fortement à l'idée de « salon culturel ». L'aristocratie guerrière et des membres du clergé, mais aussi, fait nouveau, de riches marchands s'y rencontrent pour s'entretenir de littérature, de philosophie, d'art, mais aussi pour y admirer les nombreux objets précieux ramenés de Chine : céramiques, ustensiles pour la préparation du thé, peintures de paysage, calligraphies... C'est à cette époque que le Daitoku-ji 大徳寺 de Kyoto, par exemple, devient un important centre culturel[348]. Ce monastère était principalement financé par de riches marchands de Sakai, ce qui illustre bien le nouveau positionnement social qu'a acquis la classe des marchands, qui jusque-là, avait constitué la strate la plus basse de l'échelle sociale. Le Daitoku-ji joue également un rôle important dans le développement de la cérémonie du thé, art du thé, qui nous le verrons, aura une incidence non négligeable sur l'évolution des jardins vers la fin du Moyen-Âge.

L'apparition des pavillons *kyakuden* inaugure une ère où la fonction des temples se développe bien au-delà de la sphère du religieux. Les monastères deviennent des foyers de savoir et de culture, qui font figure de véritables points nodaux pour la transmission de la culture continentale. Pour les nouvelles élites citadines en quête de repères culturels, ils constituent des

---

[345] Musō Sōseki 夢窓疎石 (1275-1351) est un moine bouddhiste de la secte zen Rinzai. Maître de l'art des jardins et de la calligraphie, il est l'une des figures de proue du développement du bouddhisme zen au Japon. Les célèbres jardins des temples du Saihō-ji et du Tenryū-ji lui sont attribués. Avec ses compositions de pierres audacieuses et par l'invention d'une spatialité de jardin où le concept de promenade séquentielle prédomine, il insuffla une nouvelle esthétique à l'art des jardins du Moyen-Âge. Il joua également un rôle politique important, agissant comme conseiller des shoguns Ashikaga.

[346] KUITERT, Wybe, *op.cit.* p. 90.

[347] Ce style sera surtout développé par les shoguns Ashikaga dans leurs résidences, notamment au Higashi-dono (Résidence des Collines de l'Est).

[348] V. KUITERT, Wybe, *id.* p. 93. Le Daitoku-ji est un monastère zen de la très influente secte Rinzai.

points d'attraction forts, sortes de contre-pôles à la culture de l'ancienne aristocratie de Heian, désormais considérée comme décadente[349] et complètement déphasée par rapport à la réalité politique tumultueuse du pays. Le *mono no aware* appartient à une époque révolue. Les guerriers aspirent à un univers plus austère, plus âpre, et vont, au sein de leurs résidences, créer leurs propres formes architecturales et jardinières, fortement marquées par ces vecteurs de culture que sont les monastères zen.

Pendant ce temps, derrière les murs des monastères et des résidences, l'époque est tumultueuse et incertaine, la violence omniprésente. Aussi, ces murs commencent à revêtir un rôle assez nouveau. Durant la période de paix que constitue l'ère Heian, les murs ceignant les parcelles avaient été essentiellement des marqueurs de propriété, matérialisation d'un héritage architectural du modèle chinois Tang. Mais en l'absence de véritables ennemis, leur fonction défensive était plutôt secondaire, voire symbolique. Il s'agissait de tenir à l'écart les intrus, pas les ennemis[350]. Durant le Moyen-Âge, leur fonction va profondément se transformer, car ils vont se muer en éléments défensifs de premier ordre, assurant la sécurité des résidents contre les menaces les plus variées. « In medieval society every residence with some status had to be protected against robbers and vagabonds »[351]. Des bandes de brigands et des groupes armés venant des provinces sèment l'insécurité dans la ville. Les temps sont incertains et il faut se protéger. Ainsi, une nouvelle forme d'introversion spatiale peut être décelée dans la ville, mais ce n'est plus un repli d'ordre poétique ou philosophique, comme cela l'avait été à Heian, ce repli est maintenant généré par de véritables dangers, guettant de toutes parts. La ville doit se protéger, les résidents doivent se protéger, les monastères doivent se protéger… On va assister à une fortification progressive de la cité. Les murs deviennent de plus en plus défensifs, et on va en créer de nouveaux afin de parer aux dangers.

[349] D'ailleurs, l'aristocratie de cour ne jouera aucun rôle dans le développement de l'art des jardins à l'époque médiévale, car, perpétuant des modèles anciens, elle ne démontre plus aucune capacité d'innovation.

[350] L'absence d'ennemis est d'ailleurs la raison pour laquelle Kyoto n'avait pas été munie d'une enceinte à ses origines, nous l'avons vu plus haut.

[351] KUITERT, Wybe, *id.*, p. 91.

Figure 38. Détail de mur. « Scènes de la capitale et de ses faubourgs » (*Rakuchū rakugai zu* 洛中洛外図), 1525 (époque Muromachi), Détail du paravent Machida (probablement dû à l'école Kanō), Musée national d'histoire japonaise, *Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan*, Sakura
A l'angle de cette propriété, on peut bien juger de l'épaisseur du mur[352], dont la base pourrait bien comporter un mètre de largeur, voire plus si l'on considère les proportions de l'ouvrage, qui en règle générale avait une hauteur de 3,00m à Kyoto. Une certaine marge reste bien sûr à concéder à la licence artistique du peintre.

Les limites se durcissent, revêtent de nouvelles valences pour devenir de véritables fortifications. L'époque des provinces en guerres[353] (1467-1573) surtout, et les troubles d'Ōnin qui en marquent le début, va être décisive dans le développement de la ville. La structure urbaine va s'en trouver complètement bouleversée. La guerre d'Ōnin, opposant deux factions rivales défendant

[352] Concernant les murs de pisé, Itoh Teiji écrit : « Le mur-clôture est constitué de poteaux dressées, d'une armature de planches bloquée de terre argileuse, le tout enduit et couvert de tuiles. La coupe transversale est trapézoïdale, la partie basse large, la partie haute plus étroite. D'après les recueils de règlements (de 927) Engi-shiki 延喜式, il existe deux types de mur de clôture : grand et petit. Le plus grand mesure 13 pieds de hauteur (4 mètres) et 6 pieds à la base (1,8 m), 4 pieds (1,2 m) en partie haute. Le plus petit a 7 pieds de haut (2,1 m), 3 pieds au bas (0,9 m) et 2 pieds en haut (0,6 m). Pour édifier le plus grand on compte environ 13 maçons *Ninkû* 人工 et 4,5 ouvriers pour les finitions par longueur de 10 shaku. Et pour le plus petit : 2,5 maçons et 1 ouvrier respectivement. »
(ITOH Teiji, *Kekkai no bi*, Trad. Philippe Bonnin et Marie-Elisabeth Fauroux, à paraître, ed. CNRS)

[353] Epoque des provinces en guerre : *sengoku jidai* 戦国時代. Cette époque, s'étalant sur plus d'un siècle (1467-fin XVI[e]), est marquée par des luttes de pouvoir entre les *daimyō* des différentes provinces en vue de dominer le Japon. C'est une période de chaos, et la guerre y règne en permanence. La maison impériale et l'aristocratie de cour sont fortement affaiblies, leur pouvoir se limitant à un rôle d'ordre symbolique. Cette perte de pouvoir est précipitée par la perte de *shōen* 荘園 (domaines), que les gouverneurs militaires des provinces (*shugo* 守護) s'arrogent par la force. Le pouvoir shogunal est également fortement affaibli. Les communautés urbaines, commerçantes et villageoises s'organisent en ligues (一揆, *ikki*) pour faire valoir leurs droits et se soulèvent régulièrement dans des révoltes d'une grande violence. Au début du XVI[e] siècle, les différentes sectes bouddhiques, en particulier les sectes *Hokke-shū* 法華宗 et *Jōdo shinshū* 浄土真宗 s'affrontent dans des conflits ouverts au sein de la ville de Kyoto. La ville est également le théâtre de batailles entre les différents clans militaires, la noblesse de cour et des sectes religieuses (certains temples avaient leurs propres armées). Ainsi, il faut considérer la ville de Kyoto dans ce contexte de violence et de guerre permanents.

chacune leur prétendant à la succession du shogun Ashikaga Yoshimasa[354], aura un effet dévastateur sur la cité. Pendant plus d'une décennie, elle sera le théâtre de guerres sanglantes qui la réduiront en cendres. On estime qu'entre un tiers et un quart seulement de la ville échappa aux destructions. Ce fut avant tout la ville haute Kamigyō qui fut détruite, car la présence des élites la rendait stratégiquement plus importante. Ainsi, la guerre d'Ōnin représente un tournant décisif dans l'histoire de la capitale, et quasiment aucun bâtiment antérieur à 1467 n'existe encore dans la ville d'aujourd'hui (à quelques exceptions près, situés essentiellement en périphérie). A la fin de la guerre, le nombre de familles *kuge* 公家[355] avait très fortement diminué, et beaucoup de militaires s'en retournèrent dans leurs provinces d'origine[356]. Selon Hall, la population de la ville aurait atteint le nombre de 40.000 habitants à la fin du XV^{e} siècle[357,358], alors qu'on l'estime à environ 100.000 habitants avant la guerre. Ces chiffres sans appel traduisent l'ampleur de l'impact qu'eurent ces guerres sur la structure et la population de la ville.

La fin de la guerre d'Ōnin, en 1477, loin d'amener la paix, laisse le pays dans un état de guerroiements incessants. Ce conflit n'ayant pas eu d'issue claire, il ouvre la voie à des luttes de pouvoir qui vont s'étendre au pays tout entier, opposant des *daimyō* de diverses provinces, tous en quête d'un objectif unique, la domination successive de provinces, en quête de l'élargissement de leur sphère de pouvoir. Le pouvoir du shogun est fortement affaibli, et l'instabilité est permanente[359].

5.3.2.1 Une ville fortifiée.

Dans le centre de Kyoto, beaucoup de terrains resteront en friche, et la structuration nord-sud (Kamigyō 上京 et Shimogyō 下京) qui avait déjà été clairement lisible avant les événements, divisant la ville en une ville haute réservée aux élites et une ville basse essentiellement habitée par les artisans et les marchands, s'accentue davantage pour devenir un véritable principe structurant.

Après la guerre, le *bakufu* ne reconstruira pas l'ancien système de rues et de blocs à l'identique. La ville haute Kamigyō et la ville basse Shimogyō (éloignées l'une de l'autre de plus d'un kilomètre) avaient été munies de fortifications *kamae* 構え durant les troubles, ce qui en faisait des entités isolées et défendables, et c'est essentiellement au sein de ces deux secteurs que se réfugiera ce qui reste de la population de Kyoto. A l'intérieur de ces deux ensembles fortifiés, des routes, des nouveaux *chō* et des logements seront construits selon les besoins[360]. Nous voyons sur le

---

354 Cette guerre fut en outre précipitée par les famines et les révoltes paysannes qui ébranlent le pays entier à cette époque.

355 *Kuge* 公家: famille aristocratique de la noblesse de la cour

356 V. HALL, John, et Jeffrey MASS, Ed. *Medieval Japan: Essays in Institutional History*. New edition. Stanford University Press, 1988, p. 30.

357 HALL, John, et Jeffrey MASS, *id.*, p. 30.

358 Mais selon d'autres sources, ce chiffre serait d'environ 100.000 habitants. Voir WALEY, Paul et FIÉVÉ, Nicolas, *op.cit.,* p.8.

359 SOUYRI, P.-F., *op.cit.,* p. 301.

360 WALEY, Paul et FIÉVÉ, Nicolas, *ibid.,* p. 8.

plan *infra* que ces secteurs sont relativement restreints si l'on considère la superficie qu'avait pu avoir la ville jadis, aussi, on construira de manière plus compacte, avec des parcelles plus étriquées qu'auparavant. De plus, les *chō* seront généralement desservis par une avenue qui les sépare en deux, ce qui permet un désenclavement des parcelles depuis l'intérieur. Ainsi, dans ces deux parties de ville ceintes de fortifications, les subdivisions se multiplient, rendant l'univers urbain de plus en plus découpé, et l'horizon des habitants se rétrécit en conséquence.

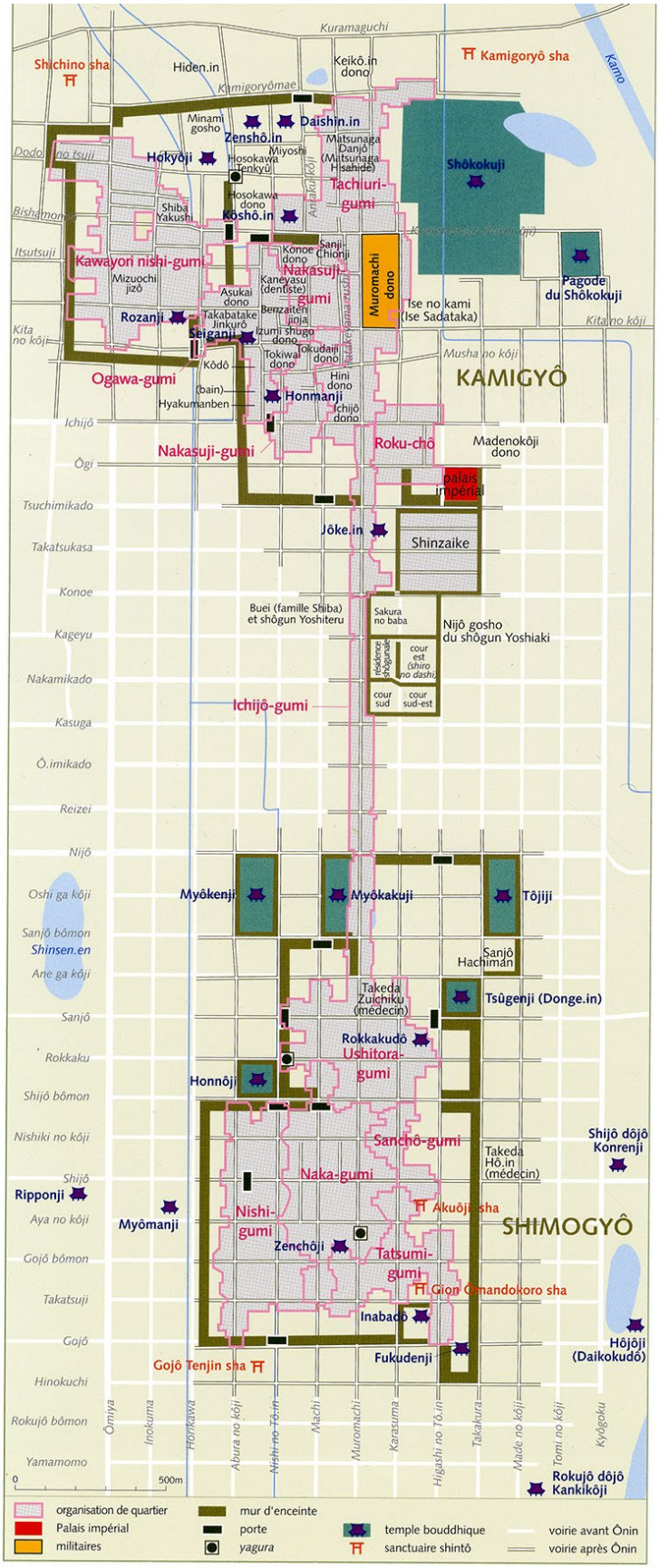


Figure 39. Plan de Kyoto à l'époque des provinces en guerre. On discerne bien les deux secteurs Kamigyō (ville haute) et Shimogyō (ville basse). Les fortifications (murs de pisé) sont représentées en marron. Plan tiré de l'Atlas Historique de la Ville de Kyoto. *op.cit.* p.146.

Par leur omniprésence, ces nouvelles fortifications (pouvant prendre la forme de murs et de fossés, mais aussi de palissades) modifient sensiblement le paysage de la ville. « Le quartier […] organise […] la défense collective contre les soudards des armées seigneuriales ou contre les brigands qui sévissent en l'absence d'un pouvoir fort. Barricades, chicanes et postes de guet permettent de fermer les issues la nuit. »[361]

> « Pour protéger leur vie et leurs propriétés, les gens adoptèrent des mesures de défense. Les fortifications et les fossés figurent parmi les dispositifs défensifs mis en place. On peut trouver dans des sources diverses qu'à Kamigyō, il y avait, entre autres, les fortifications Jissōin kamae, Hakuun kamae, Yanagihara kamae, Sanshū kamae, Gosho Higashigamae, Yamana kamae, Fushimi dono kamae, Kitakouji kamae, Buei kamae, Mitama kamae**…** Ces fortifications peuvent grossièrement être divisées en deux types distincts : les fortifications des guerriers, et les fortifications protégeant des résidences de nobles ou de civils. A Kamigyō, il y avait de toutes parts des fortifications et des fossés de ce genre, et on pense qu'à cette époque, ce secteur entier de la ville présentait un paysage urbain essentiellement fortifié. »[362]

[361] SOUYRI, P.-F., *op.cit.,* p. 306.

[362] Texte tiré du site officiel de la ville de Kyoto (section histoire de Kamigyō) : http://www.city.kyoto.lg.jp/kamigyo/page/0000012410.html. Consulté le 15/06/2017. Traduction UWB.
Texte original :
《 人々は生命財産を守るため様々な自衛手段を採った。「構（かまえ）」や「堀」などの防御施設の建設もそのひとつである。上京の構は，［実相院構，白雲構，柳原構，讃州構，御所東構，山名構，伏見殿構，北小路構，武衛構，御霊構］などが諸文献にみえるが，それは，武家の要害的なものと公家や庶民の自衛的なものとに大別できる。上京の随所にこうした構や堀があり，当時の上京は全域が要害化された都市景観を呈していたと思われる。》
(Hitobito wa seimei zaisan o mamoru tame samazamana jiei shudan o totta. `kamae' ya`hori' nado no bōgyo shisetsu no kensetsu mo sono hitotsu de aru. Kamigyō no kamae ha, Jissōin kamae , Hakuun kamae , Yanagihara kamae , Sanshū kamae , Gosho Higashigamae, Yamana kamae , Fushimi dono kamae , Kitakouji kamae , Buei kamae , Mitama kamae nado ga sho bunken ni mieruga, soreha, buke no yōgai-tekina mono to kuge ya shomin no jiei-tekina mono to ni taibetsu dekiru. Kamigyō no zuisho ni kōshita kamae ya hori ga ari, tōji no jōkyō wa zen'iki ga yōgai-ka sa reta toshi keikan o teishite ita to omowa reru.)

Figure 40. Fortifications. « Scènes de la capitale et de ses faubourgs », Détail du paravent Machida, 1525.
Sur la gauche, on aperçoit les fortifications (*kamae*) entourant la ville basse Shimogyō.

Après Ōnin, ce ne seront plus les classes dominantes, mais les artisans et les marchands qui insuffleront une nouvelle vitalité à la ville[363]. Dans la ville haute Kamigyō, quelques résidences aristocratiques subsistent, souvent entourées de groupes d'artisans œuvrant à leur service, mais c'est le sud Shimogyō qui va connaître une véritable expansion grâce à une activité commerciale florissante. L'avenue Shijō (la quatrième avenue) en constitue la colonne vertébrale. Avec le déclin de l'autorité politique, la ville émergera à cette époque plutôt en tant que centre de commerce que centre d'administration. Pendant le XVI[e] siècle, les circonstances firent que les shoguns résidaient de plus en plus rarement à Kyoto, ce qui eut des répercussions fortes sur l'évolution de la cité. « Privée de ses dirigeants les plus puissants, Kyoto était prête désormais à accueillir de nouvelles classes sociales. »[364]

Au niveau national, Kyoto acquiert une réputation sans cesse grandissante pour la qualité de son artisanat. Le XVI[e] siècle voit dans la ville l'avènement d'une nouvelle classe urbaine s'apparentant à une « bourgeoisie » au sens européen du terme. La présence du clergé est toujours forte, mais ce sont les marchands et artisans, très dynamiques, qui vont transformer la vie citadine. Dans le secteur de Shimogyō, la secte Nichiren, très populaire, va commencer à s'implanter en force en construisant de nombreux temples. Les temples et monastères, durant cette période toujours dangereuse, se transforment en refuges en temps de conflits. Ainsi, concernant le Honkokuji et le Honnōji[365], Hall écrit: « [They] were enclosed by walled and moated defenses, and could be converted into armed bastions for the protection of their adherents ». Ainsi, les considérations défensives étaient omniprésentes dans la matérialisation des limites. « The unrest

[363] HALL, John, et Jeffrey MASS, *op.cit.*, p. 30.
[364] AKAMATSU, Paul, *in* FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, Collectif, *op.cit.,* p. 132.
[365] Deux temples de la secte Nichiren.

[…] of the Age of Warring States[366] led to various collective defence measures being taken […] such as the building of enclosures and fences […] »[367]. Souvent, ce sont les habitants eux-mêmes qui prennent l'initiative de munir leurs quartiers d'enceintes[368].

Dans le courant du XV^e^ siècle, Kyoto est la cible de nombreuses attaques de groupes de paysans armés (*tsuchi ikki* 土一揆). Au XVI^e^ siècle, ce seront surtout les adeptes de la secte Ikkō 一向 qui sèmeront la terreur par des incursions armées répétées dans la ville[369]. Mais malgré ces troubles incessants, la ville semble prospérer et on y constate une importante activité de construction. Les militaires y aménageront de somptueuses résidences, et au XVI^e^ siècle déjà, l'aspect général de la ville devait faire impression, car les visiteurs étrangers qui ont l'occasion d'y séjourner sont éblouis par sa beauté. Parmi eux, le père jésuite portugais Luis Frois, qui, en 1565, s'émerveille de la propreté de la ville, des rues bien nivelées et entretenues, et de la beauté du palais et des jardins impériaux[370]. La situation économique florissante se reflète dans l'opulence des formes de l'architecture et de la ville de l'époque.

5.3.3 Architecture et art des jardins dans cette période de troubles

5.3.3.1 Les résidences des guerriers

En 1481, juste après la guerre d'Ōnin, Ashikaga Yoshimasa, dans une sorte de fuite de la réalité qui semble complètement dénier les événements dramatiques qui se déroulent autour de lui, fait construire le *Higashiyama-dono* 東山殿 (Résidence des Collines de l'Est)[371], résidence qui fera date dans l'histoire de l'architecture japonaise. C'est là en particulier que le *shoin-zukuri*[372] se libérera du modèle *shinden-zukuri* et fixera certains des codes centraux de son vocabulaire architectural. La suppression du corps de logis principal, le *shinden*, et la disposition non axiale des bâtiments dans l'espace constitue l'un des traits principaux de cette nouvelle architecture. Caractérisé par la présence d'un cabinet de lecture et d'écriture dont il tire le nom, ce style d'architecture se répandra très rapidement au sein de la classe guerrière. Le fractionnement des espaces intérieurs par de nouveaux types de cloisons apporte un changement d'échelle considérable à l'intérieur de ce type de demeure. Les palais *shinden* possédaient un grand espace ouvert que l'on

366 « Warring states » : provinces en guerre

367 WALEY, Paul et FIÉVÉ, Nicolas, *op.cit.,* p. 8.

368 FIÉVÉ, Nicolas, 1996, *op.cit.,* p. 113.

369 HALL, John, et Jeffrey MASS, *op.cit*., p. 31.

370 HALL, John, et Jeffrey MASS, *id*., p. 31.

371 Le Higashiyama-dono correspond à l'actuel Temple du Pavillon d'argent (Ginkaku-ji 銀閣寺), mais la configuration des bâtiments et du jardin a fortement changé depuis sa création.

372 *Shoin-zukuri :* Style Bibliothèque. Le *shoin* désignait à l'origine le cabinet de travail du lettré. C'est la secte zen Rinzai qui importe ce dispositif chinois à l'époque de Kamakura, dispositif qui sera ensuite repris par les élites militaires dans leurs résidences. Il s'agit à l'origine du cabinet de travail du supérieur du monastère, donnant en règle générale sur un jardin. Le *shoin* désigne aussi bien la table de travail que le cabinet, et en vient, au cours de l'époque Muromachi, à désigner tout un style architectural. v. BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit,* entrée *shoin-zukuri*, p. 447.

pouvait subdiviser de manière flexible avec des cloisons mobiles ; la résidence de style *shoin,* en revanche, présente des subdivisions de l'espace prédéfinies sous forme de cloisons coulissantes.

Une autre caractéristique importante dans les résidences de l'époque Muromachi est l'apparition de pavillons de jardin, dispersés de façon asymétrique dans les propriétés. Le *kyakuden* 客殿 (pavillon de réception), en particulier, tient un rôle important. Inspirés des *kyakuden* des monastères zen, ces pavillons de réception feront rapidement leur apparition dans les habitations de la classe des guerriers, les *buke* 武家. L'aristocratie civile ne les introduira dans ses jardins que plus tard. Ces *kyakuden* font fonction de petits salons culturels où il fait bon entretenir ses invités. On y boit le thé, admire les collections d'objets d'art chinois et s'entretient de littérature, de peinture, d'art des jardins. Réunions informelles, banquets, accueil des voyageurs, cabinets de lecture ou de méditation... Dans les jardins, plusieurs pavillons seront désormais dédiés à des fonctions assez variées, entre autres le pavillon des réunions *kaisho* 会所*,* réservé à l'accueil des invités de passage, aux réunions informelles, aux fêtes... Les intérieurs de ces pavillons sont d'ordinaire décorés avec des éléments de style chinois[373]. Le protocole rigide du cérémonial qui avait régné à l'époque de Heian s'efface progressivement pour faire place à des pratiques sociales plus informelles, pratiques qui s'inscrivent dans l'espace et donnent lieu à une asymétrie de plus en plus marquée des plans.

La Résidence des Collines de l'Est fut fortement influencée par l'esthétique du Saihō-ji (très probablement créé par Musō Sōseki en 1339[374]) ; Yoshimasa aimait à s'y promener et en admirait la beauté. Musō avait déjà introduit le principe de la disposition asymétrique de pavillons dans le jardin. Fortement influencé par les principes d'aménagement chinois (notamment la disposition « en vol d'oies »[375] des bâtiments, et l'introduction de pavillons à deux étages – ce qui n'existait pas au Japon auparavant- qui permettaient de découvrir le jardin dans une position de « belvédère »)[376] le jardin du Saihō-ji démontre une approche résolument nouvelle dans le domaine de la conception spatiale. En effet, l'architecture n'y est plus au centre des préoccupations, c'est l'idée de promenade qui prime, avec un chemin contournant un lac, et permettant des vues successives de scènes paysagères méticuleusement composées sous forme de séquence. Les pavillons sont subordonnés à cette logique de promenade et constituent comme des points d'ancrage aux méandres du chemin. Ils sont la ponctuation d'un récit paysager, en articulent les phrases, permettent le passage d'un thème au suivant. Ils introduisent des points forts dans la déambulation, dans une syntaxe d'ensemble qui envisage et articule jardin et pavillons comme une composition complémentaire et dynamique. On entre dans les pavillons pour s'y élever et découvrir le jardin sous un angle nouveau, pour se recueillir, méditer, pour s'adonner à la lecture… Yoshimasa reprendra ces principes de conception et de la même manière, on trouvera à Higashiyama des pavillons disposés de façon asymétrique sur le site, et un chemin épousant les formes du lac. « […] Le plan général indiffère, et seul compte l'ordre de la progression, qu'il s'agisse des espaces intérieurs des pièces d'habitation ou de la promenade à travers les différents paysages du jardin. L'espace architectural de l'époque de

[373] L'esprit de ces pavillons est imprégné de bouddhisme et de taoïsme, mais aussi de mythologie chinoise.

[374] Cette paternité est généralement admise dans la littérature sur le thème, mais Wybe Kuitert, dans son ouvrage « Themes in the history of Japanese Garden art », la réfute. V. KUITERT, Wybe, *op.cit.*, p. 60.

[375] Il s'agit d'une disposition en zig-zag.

[376] V. KUITERT, Wybe, *ibid.*, p. 60.

Muromachi est aréolaire et multiple, constitué d'un chapelet d'espaces originaux et indépendants les uns des autres »[377]. Cette nouvelle typologie de jardins inaugure une manière particulière de progresser dans l'espace qui, nous allons le voir plus avant, préfigure aussi certaines caractéristiques des jardins de promenade de l'époque d'Edo.

Ainsi, on va voir comment la vision d'un moine jardinier va donner l'impulsion à une conception complètement nouvelle de l'architecture. Il faut préciser qu'à cette époque, les jardiniers, provenant des classes les plus basses de la société, commencent à occuper des positions clefs auprès des puissants, ce qui montre bien l'importance accordée à cet art par les guerriers.

La nouvelle architecture *shoin* trouve son inspiration dans cette nouvelle conception de l'espace atomisé, où les bâtiments sont fragmentés en pavillons dispersés, et qui au fond est essentiellement une conception paysagère. Le jardin est pensé comme un paysage comportant des éléments architecturaux, qui fonctionnent comme des accroches au déroulement du chemin. L'inversion des polarités dans l'usage de l'espace, avec le déplacement vers l'intérieur du cérémoniel qui jadis se déroulait à l'extérieur (voir *supra*) n'est pas étrangère à ces nouvelles typologies spatiales. Cette nouvelle configuration permet de s'immerger dans le paysage tout en restant dans les pavillons. Dans les grandes propriétés des shoguns (à Kitayama et Higashiyama), ces pavillons sont avant tout des pavillons d'agrément, loin du protocole et du cérémoniel. Leurs fonctions sont diverses : cabinets de travail, chapelles, lieux de méditation… leurs noms poétiques trouvent souvent leur origine dans l'univers du lettré chinois ou de la religion. L'idéal de l'ermite de montagne, hérité de Chine, va fortement imprégner leur atmosphère.[378]

> « L'époque de Muromachi est une période charnière dans l'évolution de l'architecture résidentielle, au cours de laquelle va disparaître un modèle d'organisation spatiale fondé sur des valeurs anciennes, héritées de l'aristocratie civile. Celui-ci est remplacé par une architecture propre à la classe des guerriers, qui au cours de la période moderne, va influencer l'ensemble de l'habitat domestique. »[379]

5.3.3.2 De la périphérie vers la ville. L'après Ōnin.

Après la dévastation de la ville causée par les troubles d'Ōnin, il fallait reconstruire. Le style architectural et paysager développé au sein des résidences des Ashikaga eut une influence considérable sur les nouvelles constructions. En effet, « les charpentiers et bâtisseurs généralisèrent [les] nouvelles techniques architecturales [des palais Ashikaga] à l'habitat civil. »[380]. Ces nouvelles formes architecturales nées en périphérie, là où les espaces sont grands et les jardins spacieux, migrent ainsi, par l'intermédiaire des bâtisseurs, vers l'intérieur de la ville, où ils subissent des transformations, avant tout en raison de l'exiguïté des parcelles. Ainsi, les formes sont pour ainsi dire « comprimées » pour tenir dans des *chō* de plus en plus subdivisés. Les résidences de guerriers,

---

377 FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, Collectif, *op.cit,* p. 139.
378 V. FIÉVÉ, Nicolas, *op.cit.,* 1996, p. 207.
379 FIÉVÉ, Nicolas, *ibid.,* p. 249.
380 FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, Collectif, *op.cit,* p.135.

situées en prédominance dans la ville haute Kamigyō no kamae[381], sont situées sur des parcelles ne comportant guère plus que 60x60m (un quart de *chō*) ou 60x30m (un huitième de *chō*)[382].

> « La concentration de l'espace urbain dans les quartiers fortifiés de la ville haute (*Kamigyô no kamae)* et les phénomènes de densité urbaine qui caractérisèrent par la suite les débuts de la ville moderne furent des facteurs qui contribuèrent à la densification des espaces intérieurs des palais. D'un modèle ancien où les corps de bâtiment étaient espacés les uns des autres et reliés entre eux par des galeries, on passa à un regroupement des différents pavillons juxtaposés les uns aux autres, pour former désormais un espace intérieur d'un seul tenant. Ce nouveau dispositif spatial fut aussi à l'origine de l'apparition fréquente de courettes intérieures (*nakaniwa* et *tsuboniwa*), nécessaires à l'éclairage et a l'aération des pièces, et d'un système de liaison des pièces entre elles : ainsi naquit la véranda ouverte (*engawa*) courant sur le pourtour des édifices. »[383]

Nous le voyons, la taille des parcelles a non seulement une incidence sur les configurations des bâtiments, que l'on dispose de manière plus compacte et « soudée », mais aussi sur les espaces interstitiels. D'autre part, la relation entre espace intérieur et extérieur se voit redéfinie avec la nouvelle fonction de la véranda, qui se mue en espace de circulation dans l'entre-deux bâtiment-jardin. Celle-ci, en effet, se mue en espace de connexion entre les différentes pièces. Alors que dans les résidences *shinden*, la circulation se faisait librement à l'intérieur du bâtiment principal, qui ne comportait qu'une seule grande pièce, l'apparition, dans l'architecture *shoin*, de cloisons fixes qui subdivisent l'espace en pièces séparées oblige à créer un corridor de circulation permettant de les desservir. Or, ce corridor se trouve à l'extérieur des pièces, à l'interface entre jardin et bâti. La circulation le long de cet espace d'entre-deux devient donc obligatoire pour rejoindre les différentes parties du bâtiment, ce qui, on l'imagine aisément, crée une toute nouvelle relation au jardin, le long duquel on se déplace souvent, et que l'on perçoit de manière dynamique, tout en n'y mettant jamais le pied. En effet, tout comme le jardin des monastères zen, le jardin des guerriers est un jardin à voir, on n'y pénètre pas *de facto*. L'observateur se trouve à un peu moins d'un mètre du sol, observe donc l'espace depuis une position surélevée, et découvre le panorama de manière cinétique, mais toujours en position de mise à distance.

Sur ce détail du paravent Machida des « Scènes de la capitale et de ses faubourgs »[384], on peut se faire une idée de l'échelle de la résidence du shogun au début du XVI[e] siècle. Sa taille

---

381 Kamigyō no kamae (littéralement « fortifications de Kamigyō ») est le nom donné à la ville haute à cette époque.

382 INAJI, Toshirō, *The garden as architecture,* Kodansha International, Tokyo, 1998, p 55.

383 FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, Collectif, *op.cit,* p. 135.

384 « Scènes de la capitale et de ses faubourgs » (*rakuchū rakugai zu* 洛中洛外図), 1525 (époque Muromachi), Musée national d'histoire japonaise, *Kokuritsu rekishi minzoku hakubutsukan*, Sakura.
A l'époque des guerres entre les provinces (*sengoku jidai,* 1467-1573), de nombreuses représentations de la capitale et de ses faubourgs en vues à vol d'oiseau (*rakuchū rakugai zu* 洛中洛外図) seront réalisées par des peintres célèbres, faites sur des paravents destinés à orner les résidences des guerriers. Leur production commence au début du XVI[e] siècle. Ils démontrent une précision exceptionnelle dans l'exécution de détails et sont des documents riches en informations historiques (cf. FIÉVÉ, Nicolas, *op.cit.*, 1996, p. 44). Certaines parties de la ville y sont représentées de manière très détaillée et peuvent par conséquent donner une idée assez précise des typologies architecturales et paysagères de l'époque. « […] ces peintures demeurent des sources d'information de premier plan, tant pour l'histoire de l'art, que pour la connaissance de l'histoire urbaine de la période ».

interpelle, la troublante sensation que tout est un peu tassé, que son échelle n'est pas tout à fait à la hauteur d'un shogun ne peut être complètement écartée[385]. Sa superficie est de 1 *chō*. Si l'on pense aux 80 *chō* (1,4km x 1,15km) que comportait l'enceinte du palais impérial de l'époque de Heian, on conçoit bien que la question de l'échelle, dans la ville médiévale, se pose de façon tout à fait pressante et centrale. Les conséquences de cette problématique d'échelle se traduiront directement dans les nouvelles typologies de jardin qui accompagnent les résidences, donnant des résultats tout à fait surprenants et inédits.

Figure 41. Palais shogunal, « Scènes de la capitale et de ses faubourgs », Détail du paravent Machida, 1525
La parcelle est ceinte d'un épais mur de pisé couronné de tuiles. Si l'on en juge par l'échelle des personnages, la base du mur doit avoir plus d'un mètre de largeur, ce qui montre bien la massivité de l'ouvrage. Ce mur est percé de plusieurs portails permettant le passage. On en aperçoit deux à l'avant de l'image : leur forme très travaillée montre leur caractère représentatif. De plus, leur style diffère, ce qui est lié à leurs fonctions distinctes en termes de représentation. Ainsi, selon leur rang, les visiteurs pourront entrer soit par le portail de gauche (dont le style est plus travaillé et dont la valeur de représentation est par conséquent plus élevée) ou par le portail de droite, si l'on a un statut de moindre importance. A l'arrière de l'image, sur la gauche, on en aperçoit un troisième, qui à l'inverse, est de facture très simple : il s'agit d'un portail en bois très rudimentaire, sans doute une entrée de service. La parcelle est en outre subdivisée par plusieurs dispositifs séparateurs distincts : d'une part, au centre de l'image, on voit un mur de pisé à plusieurs coudes (de dimensions plus modestes que le mur extérieur, étant donné son rôle secondaire en termes défensifs), d'autre part, à l'arrière sur la droite, on aperçoit une palissade en bois très simple. Ces deux dispositifs subdivisent la parcelle en deux parties distinctes : sur la partie droite de l'image, on a une cour sans végétation, zone de transition qui permet d'accueillir les visiteurs, et le cas échéant, de les faire patienter ; sur la partie gauche de l'image, on a une partie plus privée, qui comprend l'ensemble des bâtiments, ainsi que le jardin attenant. On voit bien le caractère soudé et compact des bâtiments, dû essentiellement à l'exiguïté de la parcelle. Le petit jardin paysager comprend un étang, des rochers, et des arbres. On ne voit aucune clôture à l'intérieur de ce jardin. Un détail reste à préciser : sur la droite de l'image on aperçoit un petit sanctuaire *shintō* occupant la même parcelle, mais situé hors les murs. Il est très probablement destiné à protéger la résidence, étant situé à l'angle N-E de la parcelle, angle considéré comme néfaste dans la géomancie chinoise.

Beaucoup a été écrit sur les jardins des temples zen au Moyen-Âge, de même, de nombreux textes s'intéressent aux jardins des shoguns Ashikaga hors la ville[386]. Mais, étrangement, il est très difficile de trouver des études qui évoquent, même de manière générale, les jardins des résidences de guerriers (*buke* 武家) au sein de la ville[387]. Et pourtant, d'innombrables résidences de *buke*

[385] Mais cette petite taille est sans doute aussi le reflet de la perte de pouvoir des shoguns Ashikaga, dont le déclin avait déjà commencé dès le XV^e^ siècle. V. SOUYRI, P.-F-, *op.cit.,* p. 285.

[386] Les jardins des villas Kitayama-dono et Higashiyama-dono.

[387] HARADA (1928 : 4,26), HAYAKAWA (1973 : 73), INAJI (1998 : 43 *sqq.*, 55 *sqq.*) et KUITERT (2002 : 86) les mentionnent, mais leur morphologie n'est généralement pas expliquée de manière précise, ou quand elle l'est (Inaji),

existaient à Kyoto au Moyen-Âge, surtout dans la ville haute Kamigyō. Leurs jardins ne semblent pas avoir attiré l'intérêt des chercheurs. Peut-être est-ce en raison de l'absence d'exemples conservés, ou encore de leur nature peu spectaculaire ? Cela est difficile à dire, mais nous pensons qu'il est d'autant plus important de les mettre en lumière, car loin de n'être qu'un détail de l'histoire, il nous semble que cette typologie a joué un rôle important dans le développement de l'art des jardins, ouvrant la voie à des mises en formes de l'espace spécifiques, qui ont laissé leur empreinte sur les styles successifs, et notamment le *roji* (v. chapitre 5.4.1). En consultant des documents iconographiques de l'époque, et en nous basant sur des exemples de jardins de *buke* conservés dans d'autres villes (ex. : Kanazawa) ou de jardins de temples ayant des structures similaires, nous allons extrapoler des typologies probables, et ainsi, du moins partiellement, tenter de combler cette lacune qui semble se dessiner dans l'histoire des jardins de Kyoto.

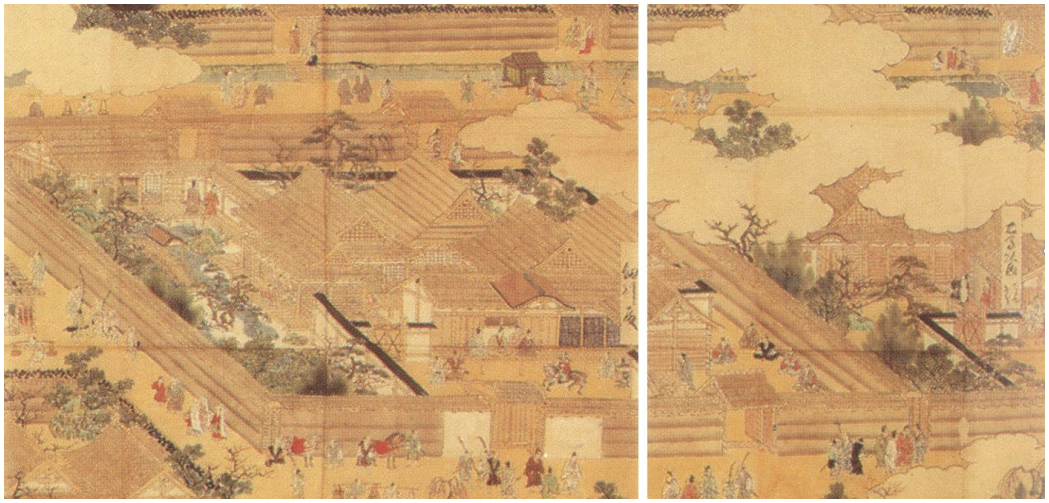


Figure 42. La résidence du *kanrei* Hosokawa[388]. « Scènes de la capitale et de ses faubourgs » (*Rakuchū rakugai zu* 洛中洛外図). Milieu du XVI^{e} siècle (époque Muromachi), détail du paravent du Musée de Tokyo, Musée National de Tokyo.
Lorsqu'on observe le jardin situé sur la gauche de l'illustration, la sensation de paysage interstice, comprimé entre mur et résidence, transparaît très fortement. Par rapport au style *shinden*, on constate une considérable compression (dans une direction seulement !) de l'espace. Le jardin s'en trouve étiré tout en longueur, il mesure environ 1/5^{e} de la largeur de la parcelle, et semble comme repoussé contre le mur par la masse du bâtiment. C'est-à-dire qu'il a des proportions largeur-longueur de 1:5 environ, ce qui montre bien la morphologie en étroite bande allongée de ce type de jardins.

elle ne correspond pas spécifiquement aux morphologies de jardins de *buke* que l'on rencontre dans le contexte intraurbain de la ville de Kyoto.

[388] Les Hosokawa sont l'une des familles militaires les plus influentes du Japon durant l'époque Muromachi. Ils détiennent la charge de *kanrei* 管領 (député du shogun à Kyoto) pendant près de deux siècles, alternant dans cette fonction avec les clans Hatakeyama et Shiba. Ils sont aussi l'un des deux clans à l'origine de la guerre d'Ōnin.

Figure 43. Une résidence de *buke.* « Scènes de la capitale et de ses faubourgs », Détail du paravent Machida, 1525. Résidence du *tenkyū* 典厩 Hosokawa (ministre des chevaux). La taille de la parcelle indique le grade inférieur de ce *buke*, car elle ne comporte qu'un sous-multiple de *chō* assez étroit (l'arrière disparaît dans un nuage doré, il faut donc imaginer que la parcelle se poursuit sous ce nuage). On le voit, cela a une incidence directe sur le jardin, qui s'en trouve comme « aplati » entre bâti et mur d'enceinte (les proportions largeur-longueur sont, davantage encore que dans les résidences plus amples, écrasées dans les parcelles plus petites). La distance entre véranda et mur de propriété ne comporte guère plus que quelques mètres. Les résidents vivent pratiquement nez à nez avec leur mur de jardin.

5.3.3.3 La ville comprimée

Ainsi, pour schématiser, au Moyen-Âge la ville s'est comprimée ; des 4,5 km x 5,2 km qu'elle faisait à l'origine, elle se réduit plus ou moins à ces deux îlots Kamigyō et Shimogyō. Les enceintes de ces deux parties de la ville avaient toutes deux un périmètre d'environ 1,5km x 0.8km[389]. La plaine de Kyoto est vaste mais l'espace à disposition pour habiter, paradoxalement, est restreint. Une densification extrême de l'habitat en est la conséquence. C'est le reflet d'une époque, reflet des troubles qui ont repoussé la ville dans ses retranchements, on s'est replié sur ces surfaces exiguës cernées par des fortifications. Inévitablement, l'espace du jardin se trouve également considérablement modifié par ce contexte urbain nouveau. On replie ces espaces qui jadis se déployaient dans de vastes propriétés, et on en fait des jardins de poche, en quelque sorte. Les murs se rapprochent des maisons, et nous verrons qu'ils vont commencer à arborer un rôle nouveau dans l'agencement du jardin.

5.3.3.4 Les murs se rapprochent

En ville, les parcelles sont exiguës, et dans les propriétés des *buke,* on adapte, on réduit, on condense ce qui avait été réalisé dans les propriétés des shoguns en périphérie. Les guerriers vivent dans de petits mondes en réduction. La ville s'est rétrécie, et les réceptacles de jardins se sont rétrécis en conséquence. Ainsi, tout se rétrécit et ce que l'on voit apparaître dans les résidences, ce sont en quelque sorte des condensés de paysage. Les temples zen avaient déjà pratiqué cet art de la réduction plus tôt, mais pour des raisons tout à fait différentes, nous l'avons vu. Aussi, les guerriers, très proches des monastères zen, avaient déjà développé une certaine familiarité avec ces espaces jardiniers étriqués, réduits au minimum, et où le mur est tout à coup devenu un élément prédominant et spatialement très rapproché. Mais à la différence des moines zen, les guerriers conservent l'élément végétal comme élément central de leur composition ; ils ne se privent pas de

[389] FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, Collectif, *op.cit,* p. 149.

sa vitalité, de sa mutabilité, de ses tons de verts en dégradés et ses textures en métamorphose tout au long de l'année[390]. Ce que les moines avaient évacué, ils le gardent pour créer de petits paysages dans ces boîtes que forment les murs des parcelles, et l'échelle de ces jardins, bizarrement, hésite entre le *bonkei* et la grandeur nature. Comme dans les jardins *karesansui*, nous avons ici à nouveau de troublantes juxtapositions d'échelles, car le réceptacle semble a priori trop petit pour son contenu. Autant les moines avaient éliminé toute forme de végétation arbustive ou arborée[391], autant ici on garde tout, on ne renonce à rien, on veut faire tenir l'univers tout entier dans le petit conteneur urbain que forme l'omniprésent *tsuchibei* 土塀[392]. Plantes, eau, îlots, pierres, tout y est. On ne renonce à rien. Mais les plantes ont une certaine échelle, qui est leur échelle naturelle. Et quand on observe certaines illustrations de l'époque Muromachi, l'impression nous gagne insensiblement que certains végétaux « débordent » de leur cadre. En effet, des arbres de dimensions impressionnantes émergent très souvent de toutes petites parcelles.

Figure 44. « Scènes de la capitale et de ses faubourgs » (*Rakuchū rakugai zu* 洛中洛外図), Paravent Uesugi, Kanō Eitoku, réalisé vers les années 1560-1570 (Trésor national), Musée Uesugi de Yonezawa
Sur cette illustration, on aperçoit des arbres de grande taille émergeant d'un interstice entre l'enceinte et les bâtiments d'une propriété. L'espace est très exigu et semble presque trop étroit pour accueillir des végétaux de cette dimension.

Ainsi, cet art des jardins de ville va tendre à devenir un art de la réduction, de la création d'univers réduits, comprimés dans les interstices qui se dessinent entre la résidence et le mur de propriété. Les murs se sont rapprochés des hommes. Et les hommes se rapprochent des murs. Ils apprivoisent ces murs, ces murs qui dans les grandes propriétés de jadis, n'avaient été que de lointains éléments de délimitation, et dont la matérialité n'avait été que vaguement discernable, derrière une plantation, une colline ou un bosquet… Dans la résidence du guerrier, le mur devient une présence forte. Symbole de protection, de puissance (ces murs pouvaient atteindre des hauteurs et des largeurs très importantes en raison de leur fonction défensive), ils sont l'expression d'un contexte historique particulièrement tumultueux, et embrassent les propriétés de leur giron

[390] Il faut relever également le rôle climatiseur que joue la végétation. Sans doute les moines zen étaient-ils suffisamment détachés des choses de ce monde pour ne plus ressentir les chaleurs opprimantes de l'été kyotoïte, mais le guerrier, quant à lui, peut-être plus humain et plus pragmatique, se sert sans doute aussi de la végétation pour quelque peu adoucir le climat de sa résidence.

[391] Dans la première phase de développement des jardins secs, du moins. A l'époque d'Edo, on verra aussi apparaître des arbustes taillés *karikomi* 刈込み et des arbres dans ces compositions.

[392] *Tsuchibei* 土塀 : Mur de pisé

rassurant. Plus encore qu'à l'époque de Heian peut-être, il semblerait que le véritable mur de la maison, ce soit le mur de propriété[393].

Et ce mur, témoin d'une époque, témoin de conflits armés et sanglants, s'est épaissi à mesure que sa fonction défensive devait augmenter. Les *buke* vivent dans des sortes de minuscules forteresses, situées au sein d'une ville fortifiée.

5.3.3.5 L'envers et l'endroit

A l'époque Muromachi, on a appris à vivre avec le mur. On ne réfute pas le mur, on ne le cache pas, on le révèle dans toute son ambiguïté. Car il y a une face rue, et il y a la face de l'intime. Et comme le serait la face intérieure d'un bijou caché, la face intérieure du mur va se muer en véritable toile de fond pour des compositions délicieuses et raffinées, agrémentées de petits lacs, d'îlots et d'arbustes en fleur… Le monde de l'intime se développe dans toute sa splendeur dans ces écrins dont la face extérieure est pourtant un dispositif de défense au sens le plus technique et implacable du terme. Ce sont les deux faces paradoxales d'une même réalité. A l'extérieur, les révoltes et les guerres font rage, mais à l'intérieur, les guerriers se sont créé des mondes où il fait bon vivre, et à l'image de l'architecture *shoin* qui sublime l'intime, les jardins se font l'écho de ces nouvelles modalités de mise en forme de l'espace privé. La sphère privée prend le dessus sur le cérémoniel, c'est aussi l'une des raisons pour lesquelles a complètement disparu la cour de sable blanc *nantei* 南庭 qui jadis jouxtait les bâtiments de style *shinden-zukuri*.

5.3.3.6 Intérieurs, extérieurs

Autre phénomène intéressant que nous souhaiterions remarquer ici, car il élargit notre questionnement sur les limites : la décoration intérieure des résidences. Ce qui avait déjà été amorcé dans les temples zen sous forme de peintures de paysage *sansui-ga,* va se voir développé de manière spectaculaire dans les résidences des guerriers. En effet, tout au long de l'époque, les motifs paysagers et naturalistes vont y occuper une place de plus en plus importante, et les techniques devenir de plus en plus décoratives et opulentes. Des paysages monochromes à la mode chinoise de la phase précoce, on va évoluer vers de somptueuses décorations couvrant d'entières parois, représentant paysages, oiseaux, végétaux à une échelle de plus en plus rapprochée et monumentale. Dès le XVI^{e} siècle, sous l'impulsion de l'école Kanō, et en particulier Kanō Motonobu, la peinture va se japoniser[394], progressivement devenir plus décorative et colorée. Ainsi, on va voir apparaître dans les pièces des décors aux dimensions monumentales, arbres et oiseaux plus grands que nature, comme découpés à l'emporte-pièce, sur des panneaux coulissants qui

[393] Cette notion est développée par Philippe BONNIN et NISHIDA Masatsugu dans le *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, entrée *kaki*. V. BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit,* p. 216.

[394] V. SHIMIZU, Christine, *L'art japonais*, Flammarion, Paris, 2001, p. 231.

cernent les pièces. « La vue d'arbres en gros plan, le tronc coupé, les branches cadrées arbitrairement donnent l'illusion d'un paysage vu d'une fenêtre »[395]. A la fin de l'époque, l'école Kanō va développer un style spectaculaire rehaussé à la feuille d'or, style qui va inaugurer le splendide et magistral sens du décor caractéristique de l'époque Azuchi-Momoyama (1573-1603).

Figure 45. Kanō Motonobu, « Oiseaux et fleurs des quatre saisons » (1550), *Hakutsuru Fine Art Museum*, Kobe. Bien culturel important. Paravent (631x141cm).

Le végétal a envahi les résidences. Les décors somptueux des panneaux coulissants *fusuma* 襖 ont introduit le jardin *dans* la maison, car tels des cadrages de paysages réels, ils donnent l'illusion d'une ouverture. La relation étroite entre jardin et maison japonaise a été soulignée par de nombreux auteurs, mais ce à quoi l'on assiste ici, c'est une véritable *irruption* du jardin dans la maison. On redonne au jardin ses faces manquantes. Les parcelles de la Kyoto médiévale étant trop exiguës pour permettre un jardin sur les quatre faces des résidences, on y introduit un jardin d'illusion qui ouvre l'espace sur un infini végétal. La technique du cadrage est particulièrement frappante, ainsi que l'échelle rapprochée, qui tel un mouvement de *zoom*, va au plus près des choses. Car c'est exactement ce qui se passe de l'autre côté aussi, dans le « vrai » jardin, mais avec d'autres moyens. Le *medium* artistique n'est pas le même, mais la bidimensionnalité de l'espace jardinier, presque écrasé sur un seul plan projeté sur le mur de fond, est comparable aux représentations sur les panneaux coulissants, dont « les motifs […] sont disposés au premier plan, réduisant la profondeur de l'espace et créant un mouvement articulé qui évite au regard d'être attiré par les lointains »[396]. Les majestueux arbres du jardin se reflètent dans les troncs des peintures, et vice-versa. Depuis l'intérieur des résidences, le découpage du jardin en pans distincts au travers des baies des *shōji*[397] le révèle uniquement par sections ressemblant à des cartes postales, un effet

[395] V. SHIMIZU, Christine, *id.*, p. 231.

[396] V. SHIMIZU, Christine, *op.cit.*, p. 231

[397] Les panneaux coulissants *shōji* caractéristiques de l'architecture *shoin-zukuri* signifient qu'à l'inverse des résidences *shinden-zukuri*, où l'on pouvait avoir une vue d'ensemble panoramique du jardin depuis l'intérieur lorsque les *shitomi* (volets battants fermant l'espace central *moya,* et pivotant vers le haut pour s'ouvrir) étaient ouverts, on n'a jamais de vue d'ensemble quand un panneau est ouvert. En effet, dans une pièce, un pan de panneau bloque toujours la moitié de la vue quand il est déplacé latéralement, cadrant ainsi des vues toujours incomplètes sur le jardin.

miroir puissant qui fait que les espaces s'intensifient les uns les autres, dans un étrange effet démultiplicateur. Démultiplicateur d'espace sans doute. Car n'est-ce pas là l'ingéniosité de ce dispositif, de nous donner, dans ces résidences pourtant si étriquées, l'illusion d'un lointain, d'un infini, d'une ouverture sans fin ? Formidable puissance d'un mécanisme visuel, qui tout en évitant d'attirer le regard au loin, déploie un paysage bien plus grand que l'espace physique dans lequel il tient.

Alors, si dans l'espace des jardins tout est question de limites[398], comprenons-nous, ici, exactement où elles se situent ? Il semble qu'il n'y ait plus de réponse claire à cette question, car dans cet univers énigmatique où les arts se répondent et s'amplifient, la question de la limite semble déplacée vers un hors-champ, vers la sphère de l'intangible. Une seule certitude cependant : le jardin ne s'arrête pas au bord de l'*engawa.*

Tout en mettant à distance le paysage (on n'y pénètre plus), on l'a rendu omniprésent, il est panoptique et multiforme. Ainsi, le style *shoin* pose la question du paysage de manière tout à fait nouvelle, car en créant l'illusion du miroir, il l'introduit dans la maison[399]. Paysage qui se reflète dans un paysage qui perd sa troisième dimension. Où commence le « vrai » paysage, où s'arrête le « faux » ? La maison est-elle paysage, le paysage est-il tableau ? Dans cet univers métonymique de renvois en forme de ricochets, les repères se brouillent et le paysage se replie, se déplie, se déploie tout à la fois.

Rendons-nous à présent au-dehors, pour essayer de mieux cerner la chose. Nous avons déjà suggéré plus haut que le mur, loin de n'être qu'un élément secondaire[400] et négligeable dans la composition des jardins de ville médiévaux, est, au contraire, un élément structurant et fédérateur. Nous avons éclairé cet aspect dans le cas des jardins secs des monastères, et souhaitons à présent mettre en lumière la chose dans le cas des jardins de *buke.*

5.3.3.7 Qu'est-ce que le mur ?

On pourrait penser qu'un mur qui apparaît et disparaît derrière des plantations, ce n'est qu'une toile de fond, une chose sans grand intérêt. Entre-deux blanc qui se détache derrière les contours de la végétation luxuriante, hasard d'une trouée dans les plantations. Mais cet entre-deux là n'est pas un hasard. Nous avons déjà vu que les jardins secs *karesansui* trahissent une forte affinité avec la peinture de paysage, ses vides et ses pleins, ses plans avants, arrières, médians…. Le

---

398 A ce sujet, voir BERQUE, Augustin, *Pourquoi les jardins sont-ils clos?,* Séminaire « Questions de mésologie ». Compte rendu de la séance du jeudi 28 avril 2011, http://ecoumene.blogspot.co.at/2011/05/pourquoi-les-jardins-sont-ils-clos.html, Consulté le 17/07/2017.

399 Déjà à l'époque Heian, les résidences avaient eu une forte connexion avec le jardin de par leur ouverture, mais au Moyen-Âge, on va encore une étape plus loin en faisant littéralement pénétrer le jardin dans les intérieurs.

400 Ce qu'affirme Wybe Kuitert par exemple, lorsque, parlant des jardins médiévaux, il écrit : « […] the enclosing aspect is far less important than the formal composition of the garden itself. ». KUITERT, Wybe, *op. cit.* p. 61.

jardin de style *shoin*[401], de la même manière, continue à s'inscrire dans cette intime interrelation des arts[402], et, envisagé sous cet angle, présente quelques caractéristiques tout à fait intéressantes.

Il y a deux manières possibles de percevoir l'espace du jardin. Soit depuis les pièces de la résidence, ce qui, nous venons de le voir, implique inévitablement un cadrage par les baies que découpent les *shōji*, avec un effet de vues successives en « cartes postales »[403], selon les pièces dans lesquelles on se trouve ; soit, si l'on se déplace le long de l'*engawa*, de manière cinétique et continue. La première façon de voir, statique, est conditionnée par des cadrages prédéfinis, toujours identiques. En effet, le *shōji* se déplace toujours de la même manière, le long de glissières prédéfinies. Seule la largeur de l'ouverture peut être modulée. Mais chacune de ces baies ouvre sur des « cartes postales » singulières, différentes, et parfaitement composées. Chaque « carte postale » a été pensée en fonction de l'ouverture à laquelle elle fait face, c'est-à-dire que chacune de ces scènes a été composée comme pendant exact à l'ouverture qui la découpe en négatif, et qui constitue son cadre éloigné. Le cadre est détaché de son tableau, en quelque sorte. Le cadre appartient à la maison, le tableau est situé à distance, dans l'espace du jardin[404]. La variation apportée à chacune des scènes fait qu'elles constituent entre elles une séquence qui, recomposée, fait défiler un récit paysager. Pourtant, elles sont aussi par-faites en elles-mêmes, peuvent fonctionner de manière totalement autonome, c'est-à-dire constituer un tableau accompli et achevé sans être mises en relation les unes avec les autres. Il ne leur manque rien. C'est un chapelet de cartes postales déconnectées, proposant chacune une scène différente, mais formant dans le même temps une logique esthétique cohérente sur l'ensemble de la séquence. C'est un film avec des coupures en quelque sorte, un film muet peut-être, ou l'entre-deux se devine plus qu'il ne s'exprime…C'est à l'observateur d'imaginer les blancs, de compléter par l'imagination les parties occultées.

[401] Jardin accompagnant l'architecture *shoin-zukuri.*

[402] « The mature *shoin-zukuri* garden became progressively more ornate and representational in expression as a result of influence from [screen and wall] paintings. ». INAJI, Toshirō, *op.cit.,* p. 55.

[403] Nous désignons ici ces vues par « cartes postales » afin de souligner leur caractère iconique.

[404] S'agit-il de faire reculer l'observateur pour mieux voir ?

Figure 46. Résidence de *buke* (clan Nomura), 1583, Kanazawa, Photo UWB 2005.
L'ouverture qui apparaît quand les *shōji* sont en position ouverte permet de se faire une idée du phénomène de cadrage depuis l'intérieur d'une résidence, et des effets d'échelle rapprochée des végétaux qui émergent dans ce genre de typologie. Le tronc semble disproportionnément grand et proche par rapport à la taille de l'ouverture. Cela provoque un effet de *zoom*, cette sensation d'éléments hors-échelle. Dans cette résidence, différentes scènes de jardin – ces « cartes postales » évoquées plus haut- sont visibles depuis les différentes pièces, scènes successives formant une séquence que l'observateur recompose mentalement.

La deuxième manière de percevoir l'espace, cinétique car l'observateur se déplace le long de la véranda, fait découvrir le jardin de manière très différente. Les scènes sont liées entre elles, forment un *continuum* qui se déroule lors de la déambulation. L'*engawa* étant située à une hauteur d'environ 90cm au-dessus de l'espace du jardin, l'observateur, de par sa surélévation, est mis en position de *spectateur*. De plus, la nature inaccessible du jardin en fait un espace lointain (même s'il est proche), mis à distance. Finalement, la compression spatiale opérée dans ces jardins interstitiels, très peu profonds, ramène tous les plans sur un plan quasiment unique et presque bidimensionnel, la troisième dimension ayant été fortement tassée, repliée. Avec un regard contemporain, on peut y discerner des qualités proto-cinématographiques, en effet, le caractère bidimensionnel et cinétique, la mise à distance de l'observateur (qui n'est pas acteur mais spectateur), rapprochent cette expérience de celle du cinéma. On peut considérer le mur comme l'écran de projection sur lequel se déploient des scènes paysagères, qui par la déambulation du spectateur le long de la véranda, sont mises en mouvement. Mais peut-être est-il plus opportun de le rapprocher du principe de *l'emaki,* ce rouleau peint que l'on déroule au fur et à mesure que les scènes se déploient sous nos yeux, scènes qui semblent se mettre en mouvement au fil du déroulement. De manière semblable à la représentation sur rouleau, le jardin est mis à distance, aplati, ce n'est plus un espace physique dans lequel on s'immerge. Cette mise à distance le rend un peu irréel, détaché. Nous pensons que cette mise à distance joue un rôle important dans le mécanisme du surgissement de l'œuvre d'art, qui semble émerger plus puissamment par son inaccessibilité[405]. Sa perception est essentiellement

[405] Nous pensons aussi que le caractère « inutile » de ces jardins renforce leur statut d'œuvre d'art. En effet, les jardins des époques précédentes comportaient toujours des parties fonctionnelles - par exemple des espaces cérémoniels, des espaces dédiés à des jeux divers ou des espaces de circulation…- ce qui leur conférait, entres autres, une dimension utilitaire. Le jardin de *buke* ne présente aucune fonction de ce genre (c'est le corollaire de son

visuelle (éventuellement olfactive), mais intangible dans sa matérialité. Le jardin a une matérialité mise à distance, à laquelle on a en outre ôté une dimension pour le rendre plus abstrait. D'autre part, le format du mur, s'étendant tout en longueur[406], avec deux bordures nettes –le pied et la crête - présente de fortes affinités avec le format de l'*emaki.* C'est un mur en longueur, dont la fin n'est pas visible[407], un rouleau que l'on déroulerait à l'infini.

Dans ces deux cas d'expérience spatiale, le mur est le liant, la toile sur laquelle se déploie l'œuvre. C'est en quelque sorte un puissant ruban connecteur ceignant la résidence et sur lequel on peut « projeter » les différentes scènes de jardin. Et sur lequel, selon l'heure du jour ou de la nuit, prenant leur effet sur le fond blanc, se déploient les ombres changeantes, évanescentes…

Mais tout au long du déroulement de ces scènes, un point reste essentiel : il y a toujours des segments de mur qui, découverts, restent blancs. Plan neutre sur lequel peuvent se développer les formes, le mur, de par sa nature statique, fait contrepoids aux branches contournées du végétal, aux ombres portées, aux mouvements du vent. Il semble mettre en mouvement les arbres qui y défilent, car il reste immobile alors que les feuilles se meuvent au gré des vents, projetant sur ce fond des ombres chinoises[408] en permanente métamorphose. Le mur est surface de projection. Faisons l'exercice d'imaginer un instant le jardin sans son mur : jamais nous ne pourrions percevoir les formes et les jeux du végétal avec tant de force, car il lui manquerait précisément cette surface de projection pour surgir dans toute sa mutabilité. Le mur expose le végétal, tout comme le fait le *fusuma* à l'intérieur des résidences.

Elément d'articulation entre les pleins, le mur offre des respirations, créant un entre-deux indéfini, riche de potentialités par sa vacuité. C'est la page blanche qu'il convient de compléter. Ou peut-être sont-ce les formes déchiquetées de quelques *kumogasumi* 雲がすみ[409], ces nuages que les Japonais affectionnent tant, et qui apparaissent dans nombre de leurs œuvres d'art, dissimulant certaines parties pour mieux en révéler d'autres. Muables nuages qui se dessinent entre les végétaux... Sans aucun doute, sans ces parenthèses de vide, un sentiment d'étouffement spatial se ferait rapidement jour[410]. Ce sont ces intervalles de vide qui permettent aux arbres, si grands soient-

inaccessibilité) et est uniquement là « pour être regardé ».

406 Etant donnée la configuration des parcelles des *buke* à Kyoto, la forme du jardin était souvent une longue bande étroite faisant toute la longueur de la parcelle. Cette morphologie est en quelque sorte un espace résiduel dans la parcelle, le reste étant affecté aux constructions. Souvent, la largeur de ce jardin comportait environ 1/5e de la largeur de la parcelle, (voire moins), ce qui lui donne des proportions très longiformes (relation de 1:5).

407 Vu depuis la résidence, du moins, puisque le format allongé des jardins empêche, depuis cette position rapprochée, de jamais voir le mur dans sa totalité. Lorsqu'on évolue le long de l'*engawa,* en revanche, on voit le mur tourner à l'angle et disparaître derrière le bâtiment.

408 Bien mal nommées, en l'occurrence.

409 Les peintres d'*emaki* déjà avaient utilisé une technique qui consiste à utiliser de larges bandes de nuages qui obscurcissent une partie du tableau, divisant l'espace, mais permettant aussi de connecter des scènes apparemment indépendantes. Cette technique sera utilisée tout au long de l'histoire de l'art japonais, trouvant en particulier des interprétations très intéressantes durant les époques de Muromachi et Momoyama. Voir INAJI, Toshirō, *op.cit.,* p. 38.

410 Il suffit d'imaginer, comme contre-exemple, l'effet que ferait un dense bosquet occultant complètement le mur, ce qui, dans un jardin comportant au plus quelques mètres de profondeur, apparaîtrait sans doute pour les résidents

ils, d'exister dans un jardin si exigu. Si tout était plein, il n'y aurait pas de progression visuelle, pas de récit paysager. On aurait face à soi une masse inarticulée et monolithique. Les intervalles sont nécessaires pour comprendre les pleins, et on peut sans doute y lire une forme de ce que les Japonais appellent le *ma* 間. « Un *ma* est […] un espace impliqué dans une suite spatiale ou temporelle, dont les actants s'appellent les uns les autres ».[411]

5.3.3.8 Les résidences de *buke*. Un monde aplati

Un autre aspect qui mérite d'être relevé est la nature rapprochée de ces jardins. En effet, quelle que soit sa position (assis ou en mouvement le long de la véranda), l'observateur est systématiquement, de par la nature du dispositif, dans une position très rapprochée du jardin[412], et sa vue est par conséquent très rapprochée, également. Donc il voit le tronc, la branche qui se détachent de ce mur, il ne voit pas l'arbre dans son ensemble (sauf s'il se contorsionne). Il ne voit pas une île ou un bosquet qui apparaîtraient au loin ; il est en quelque sorte en mode *zoom* permanent. La distance de perception n'a donc plus rien à voir avec celle des jardins *shinden-zukuri*, que l'on pouvait admirer depuis le lointain. Ainsi, de la même manière que les *fusuma* cadrent des découpages audacieux de végétaux dans les intérieurs, de la même manière, dans le jardin, c'est le bord du mur qui opère ce découpage, car il offre la surface cadrée sur laquelle on perçoit la partie de jardin ainsi détachée de son contexte. Je perçois la silhouette du tronc dans toute sa splendeur sur le fond blanc du mur. Au-delà, il se fond dans l'arrière-plan du paysage. Cette nature rapprochée fait de ces jardins des jardins véritablement « aplatis ». Cet aplatissement les rend exigus, mais ils ne sont pas miniaturisés à proprement parler, plutôt, il faudrait parler de condensation. Ce n'est pas la même chose. En effet, la miniaturisation impliquerait une réduction d'échelle systématique de tous les éléments, mais nous l'avons vu, les arbres par exemple ne sont pas miniaturisés et conservent par conséquent une échelle tout à fait normale. Les *buke* vivent dans un monde densifié. C'est un monde « déformé »[413], intensifié, sursignifiant, et c'est le conteneur qui conditionne cette surdensification du contenu, car ses proportions (longueur-largeur) sont inégales. Les lacs y sont trop étroits, les îlots plus hauts que larges, et les arbres bien trop grands. C'est un jardin repoussé dans ses retranchements, pris en tenaille entre le mur et la résidence.

C'est précisément ce qui rend ces espaces si particuliers, car les relations entre les proportions y sont manipulées de façon inhabituelle, si on les replace dans la généalogie des typologies de jardins japonais.

---

comme une masse peu amène.

411 BERQUE, Augustin, entrée *ma*, *in* BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit,* p. 294.

412 Mais paradoxalement, dans cet univers *shoin*, on vit dans le jardin sans y vivre. Sa présence est immédiate, mais reste abstraite, d'une certaine manière.

413 Au sens propre du terme c'est-à-dire « dé-former » : on dénature les formes, leurs proportions habituelles.

Figure 47. Mur de jardin près du Nanzen-ji, Kyoto. Photo UWB 2011.
A titre d'exemple, un mur tel qu'il aurait pu se présenter dans une résidence de *buke*, avec des troncs d'arbres très rapprochés se détachant sur son fond. En l'absence de résidences de *buke* conservées à Kyoto, et afin d'illustrer notre propos, nous montrons cet exemple de mur de temple avec ses arbres antéposés, dont la configuration et les proportions se rapprochent de la typologie des jardins de guerriers, et peuvent en donner une idée.

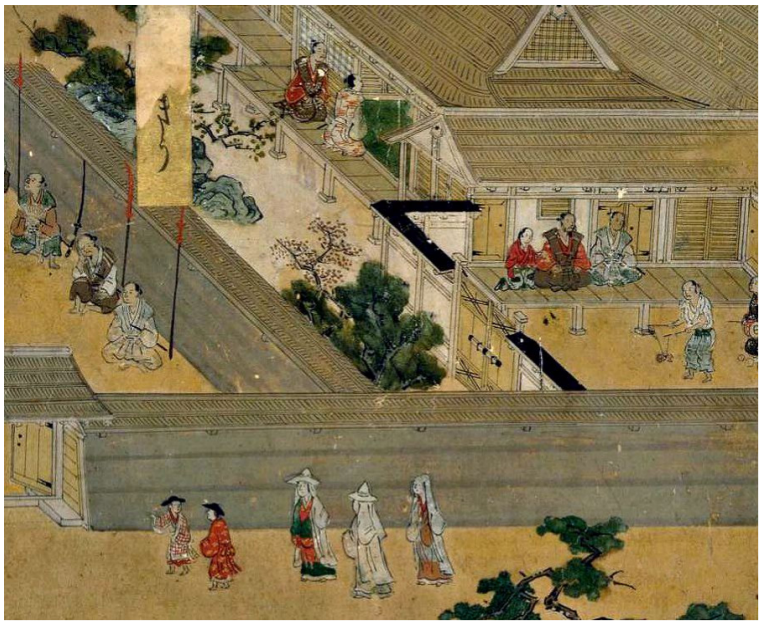


Figure 48. « Scènes de la capitale et de ses faubourgs », détail du paravent Machida, 1525. Détail de la Résidence du *tenkyū* 典厩 (ministre des chevaux) Hosokawa (cf. **Figure 42**). Dans le jardin tout en longueur de cette résidence, on aperçoit aussi bien des conifères que des feuillus à fleurs, ce qui montre bien la volonté du créateur de jardins d'alterner différentes essences et couleurs. Une composition de rochers est également visible, faisant face à l'une des pièces principales de la résidence. Derrière les deux personnages agenouillés sur l'*engawa*, on aperçoit le *shōji* déplacé latéralement en position « ouverte », qui cadre depuis l'intérieur la vue sur le jardin. Sur la partie gauche de l'illustration, au niveau du portail, on peut se rendre compte de l'épaisseur de la base du mur, dont une moitié seulement est visible (on peut encore rencontrer ce type de mur dans la ville d'aujourd'hui, notamment au Palais Impérial). Le mur séparant le jardin de la cour d'accueil semble avoir une structure en bois avec des pans de mur enduits, typologie que l'on rencontre également au Palais Impérial actuel (cf. illustrations suivantes).

Figure 49. Palais impérial de Kyoto. Exemple de mur secondaire (situé à l'intérieur de l'enceinte principale) avec une structure portante en bois apparent et un remplissage de pisé. Comparer cette image avec le mur de séparation visible sur l'illustration précédente. Photo UWB 2005.

Figure 50. Palais impérial de Kyoto. Exemple de mur d'enceinte en pisé, coiffé d'un toit de tuiles. L'ouvrage est imposant de par sa massivité, qui est sans doute comparable à celle de nombreux murs de résidences que l'on pouvait trouver dans la Kyoto médiévale. Les striures horizontales sont à relever (comparer avec l'exemple **Fig**. **51**, où l'on peut également discerner des striures). Photo UWB 2005.

5.3.3.9 La belle face

La face intérieure du mur, celle que l'on observe depuis les résidences, c'est la belle face, on y dessine des scènes charmantes, à l'aide de plantes, d'eau, de rochers… Mais, et nous l'avons évoqué plus haut, le mur est un élément biface, et l'intériorité prononcée que l'on ressent à l'intérieur de ces microcosmes est aux antipodes du caractère de la face extérieure du mur. Ainsi, je ne suis pas le même être humain à l'intérieur et à l'extérieur, je n'exprime pas les mêmes sentiments. Une fois passé le portail, de personne privée je me transforme en personne publique, et pour les hommes, je me transforme en guerrier. C'est-à-dire que cette interface-là provoque une formidable transformation des rôles, des psychologies, des comportements. Une fois franchie la

membrane du mur, je ne suis plus la même. Et pourtant, c'est juste l'épaisseur d'un mur qui me sépare du dehors, ces quelques dizaines de centimètres qui séparent mon foyer de la ville. Le mur est une membrane particulièrement double, elle contient en elle à la fois l'intimité et la défensivité : cette épaisseur-là comprend tout et son contraire, elle est le privé et le public en un seul dispositif dont les deux faces sont antinomiques. Au Moyen-Âge, le mur masque une brutalité si proche. Nous sommes dans une époque paradoxale : au-devant, la violence, et à l'arrière, des univers empreints d'élégance, de calme, de confort studieux…. Le mur est toujours équivoque, car il fonctionne *en tant que* beaucoup de choses différentes, pour des personnes différentes, dans des situations différentes. Durant l'époque des provinces en guerre *sengoku*, ce mur sera toujours en quelque sorte un mur « aux aguets ». Comment pourrait-il en être autrement puisque des attaques sont possibles à tout moment. A l'intérieur pourtant, il contribue à créer l'illusion de la beauté et du calme, alors que son autre face, c'est la face de la guerre.

Alors peut-être que cette tendance que l'on peut déceler dans les résidences de l'époque de Muromachi, qui est de faire entrer le jardin dans la maison tout en le rendant inaccessible au dehors, est aussi une question de permutations spatiales en lien avec le contexte urbain. Une sorte d'intériorisation afin de ne plus s'exposer aux dangers qui sont désormais associés à la sphère extérieure. On aurait ramené les jardins vers les intérieurs car l'extérieur, par ces temps de guerre, a changé de statut, est un espace chargé de danger, de brutalité. Il y aurait ainsi eu une permutation des fonctions afin de ne plus devoir s'exposer à cette extériorité hostile.

5.3.3.10 Introversion spatiale, perte d'importance du jardin ? Le jardin : décoration ou œuvre d'art ?

Cette introversion signifie-t-elle un perte d'importance du jardin ? A ce sujet, Fiévé écrit : « Le jardin est un élément décoratif, mais pas le centre de la vie sociale ou intellectuelle. Pour faire face au cœur du lieu, on se tourne désormais vers l'intérieur, vers les alcôves ornementales. »[414]. Cela est vrai dans une certaine mesure, puisqu'on ne s'immerge plus physiquement dans l'espace du jardin, et que sa perception est devenue essentiellement visuelle et mise à distance. Et il est certain que les intérieurs, avec leurs décorations somptueuses, avec les compositions de fleurs qui illuminent les pièces, font certainement concurrence, visuellement, à leurs pendants extérieurs. Mais la présence de l'*engawa*, qui contraint les résidents à circuler à la marge du jardin, n'est-elle pas un indicateur de la volonté, dans ce type d'architecture, de renforcer le lien avec l'extérieur ? On aurait tout aussi bien pu créer des espaces de circulation internes, mais ils ont été placés dans cet entre-deux, créant une connexion visuelle permanente avec le dehors. Où que l'on aille, on aura toujours une vue qui englobe l'espace du jardin. L'*engawa* agit comme puissant connecteur entre le dehors et le dedans. D'autre part, comment expliquer l'importance des vues découpées par les *shōji*, qui semblent également l'expression d'une mise en valeur particulière de cette extériorité, désormais encadrée comme une œuvre d'art[415]? Ces cadrages focalisent le regard sur le jardin, et, comme le ferait le diaphragme d'un appareil photo, ils aiguisent la perception, rendent les scènes ainsi cadrées plus précieuses. Nous pensons que les espaces intérieurs et extérieurs sont deux truchements d'une

[414] FIÉVÉ, Nicolas, *op.cit.*, 1996, p. 234.

[415] Dans le même ordre d'idées, le coin bibliothèque (ce *shoin* si important qu'il donne son nom au style de ces résidences), s'ouvre toujours sur l'espace du jardin.

même œuvre, ils ne peuvent fonctionner l'un sans l'autre. Le caractère introverti des résidences *shoin* a souvent été souligné, mais nous pensons que cette introversion fonctionne à l'échelle de la parcelle entière. C'est depuis les murs de jardin que s'intravertit la résidence : les murs de la résidence, ce sont les murs de la parcelle[416], c'est là que se réfléchissent les intérieurs. Ce sont des univers qui se réverbèrent l'un l'autre, s'intensifient par là même, en mettant en dialogue le végétal avec sa représentation artistique. Ils se subliment mutuellement, et constituent par là une œuvre d'art totale. Sans le jardin, les parois illustrées ne fonctionneraient pas, visuellement, de manière aussi saisissante, puisqu'il n'y aurait pas d'effet de mimétisme et de métamorphose, de mystérieuse transmutation des moyens et des formes, de profondeur dans l'espace. Les intérieurs ne seraient pas lumineux si le jardin ne déclenchait leur luminosité. Ils sont des catalyseurs mutuels. D'ailleurs, il faut souligner qu'à cette époque, les artistes créateurs de jardins étaient très souvent aussi peintres de leur état. Dans ces circonstances, il est difficilement imaginable qu'ils eussent considéré l'une de leurs activités artistiques comme inférieure à l'autre. De même, durant l'époque Muromachi, les jardiniers étaient des hommes très influents, proches conseillers des shoguns et de l'aristocratie guerrière. Leur art devait, par conséquent, faire l'objet d'une estime particulière. Loin de n'être qu'un décor, le jardin, nous semble-t-il, est un élément qui participe fortement de la construction d'une nouvelle forme de spatialité, créant une mise en relation très originale entre dehors et dedans, et mettant ces deux sphères en perpétuelle tension mutuelle.

Aujourd'hui, on appellerait sans doute cela « installation ». En tous cas, dans ces dispositifs mêlant différentes formes d'art, l'idée de paysage semble surgir avec une puissance singulière.

5.3.3.11 Manuels de jardins, créateurs de jardins

Comme à l'époque de Heian, les manuels du Moyen-Âge (ceux qui nous sont parvenus, du moins) semblent éluder les questions de délimitation de l'espace. Deux manuels apparaissent à cette époque : le *Saga-ryū niwa kohō hiden no sho* 嵯峨流庭古法秘傳之書 (Livre des traditions secrètes de l'école Saga sur les anciennes techniques de composition des jardins) et le *Senzui narabi ni nogata no zu* 山水幷野形畳 (Paysages de montagnes et de plaines).

Le *Saga-ryū niwa kohō hiden no sho*, ouvrage anonyme très probablement rédigé durant la seconde moitié du XIV^e^ siècle, comporte cinq pages de texte et neuf pages d'illustrations. Il semblerait qu'il ait été rédigé par un noble de cour et ait été diffusé dans les milieux bouddhiques de Kyoto[417]. Le *Senzui narabini nogata no zu*, dont la plus ancienne copie connue date de 1466, aurait également circulé dans le milieu des moines à Kyoto, notamment au sein du Ninna-ji[418]. Dans ce dernier ouvrage, il n'est à aucun moment fait mention de murs. Une clôture y est mentionnée, mais on n'y parle pas de la clôture en soi, on conseille simplement de planter des corêtes à proximité[419].

---

[416] Pour revenir au concept développé par BONNIN et NISHIDA, voir note 393.

[417] V. FIÉVÉ, Nicolas, *Les jardins paysagers des seigneurs domaniaux de l'époque d'Edo et les manuels relatifs à la composition des jardins, Première partie : Des manuels de paysage médiévaux aux parcs paysagers prémodernes.* « […] Cet ouvrage anonyme constitue […] l'une des sources majeures sur les jardins de Kyōto à la fin du Moyen Âge », http://www.projetsdepaysage.fr/les_jardins_paysagers_des_seigneurs_domaniaux_de_l_epoque_d_edo_et_les_manuels_relatifs_a_la_composition_des_jardins, Consulté le 23/07/2017.

[418] Le Ninna-ji joue un rôle important comme centre d'art des jardins dans la capitale. V. FIÉVÉ, Nicolas, *id.*

[419] « 山吹は主として、沼地のある山水に植えるべきである。普通の山水に植えたければ、**垣の際などに植**えるべきであ

Toujours est-il que la simple mention d'une clôture démontre qu'elles étaient utilisées dans la composition des jardins.

Mais la difficulté que nous rencontrons dans le cas des résidences de *buke,* c'est que les manuels cités circulaient essentiellement dans les milieux des nobles de la cour, et faisaient l'objet d'une diffusion très restreinte. Ainsi, leurs modèles jardiniers étaient destinés à l'aristocratie civile[420]. Or, la classe guerrière visait très clairement à se démarquer des modèles architecturaux et paysagers de la cour : « they intentionally began to cultivate their own cultural heritage to reinforce the position of the new shogunate »[421]. Aussi, une nouvelle classe d'artistes-jardiniers avait-elle émergé, issue des couches les plus basses de la société : les *senzui kawaramono* 山水河原者. Très proches des shoguns et de la classe militaire, qui les emploient comme conseillers[422], ils vont devenir des personnages très influents et appréciés. Mais leur apprentissage n'était pas passé par la lecture de manuels ou par l'initiation à des traditions orales, au contraire, il était passé essentiellement par l'expérience pratique. On pense que beaucoup d'entre eux avaient œuvré en tant qu'hommes de main au sein de temples zen. D'une certaine manière, cela les libérait du joug de la théorie et de la tradition. Ainsi, nous devons voir les créations jardinières dans les résidences des *buke* sous cet angle : ces hommes, dont c'était la profession de créer des jardins, avaient une approche très différente de celle de leurs prédécesseurs.

ると言われている。» *Yamabuki wa shutoshite, numachi no aru sansui ni ueru beki de aru. Futsū no sansui ni uetakereba, kaki no sai nado ni ueru beki de aru to iwarete iru* : « Le corête devrait être planté dans un paysage de marécages. On dit que si on veut le planter dans un paysage ordinaire, il faut le planter à côté d'une clôture. ». Source de la transcriptions des textes originaux de manuels jardins : Nakatani seminar lab, Université de Waseda, Tokyo. http://www.nakatani-seminar.org/kozin/niwa/sannsuinogatazu/sannsuinogatazu.html, consulté le 18/06/2017.

420 V. FIÉVÉ, Nicolas, *ibid.*

421 KUITERT, Wybe, *op.cit.*, p. 60.

422 Le shogun Ashikaga Yoshimasa officialisera d'ailleurs le statut de ces hommes de basse provenance en constituant une guilde d'artistes. Parmi les plus célèbres de ces artistes (souvent peintres et jardiniers à la fois), Zen.ami (1386-1482) et Sōami (1455-1525), qui figurent parmi les plus grands artistes de l'histoire de l'art japonais.

Figure 52. « Scènes de la capitale et de ses faubourgs », détail du paravent Machida, 1525.
Jardin de la résidence de *buke* Buei, situé dans la ville basse, Shimogyō. La forme allongée caractéristique du jardin est analogue aux exemples examinés précédemment. Rochers, conifères et arbres à fleurs sont disposés dans ce jardin, dont l'arrière-plan est constitué par l'imposant *tsuchibei* ceignant la parcelle (sur ce détail, on peut l'observer particulièrement bien en raison de l'angle de vue orienté vers le sud). Le jardin semble très ornemental, il en émane une sorte de sensualité esthétique très éloignée de l'esthétique des jardins secs *karesansui,* pourtant contemporains. Vu depuis la résidence, le tronc du conifère situé au milieu du jardin doit faire un effet particulièrement pittoresque, sur le fond de mur devant lequel il se déploie.

Venant de la pratique, leur vision était esthétique avant d'être théorique ou religieuse. Souvent peintres autant qu'artistes-jardiniers, il est évident que cette pratique multiple des arts ne pouvait manquer de laisser des traces dans la composition des jardins : « alors même que [l'artiste-jardinier] crée en trois dimensions, il recherche, paradoxalement, des effets propre aux deux dimensions ».[423] Aussi, leurs créations démontrent, malgré l'exiguïté des espaces, une forme de générosité et de volupté esthétique très éloignée des jardins *karesansui* des temples zen. Et l'utilisation de la végétation est un paramètre central conditionnant l'esthétique de ces compositions, car il introduit les variations saisonnières, les textures diverses des essences… Nous avons montré que l'interaction visuelle entre végétation et mur était un aspect essentiel dans l'esthétique de ces jardins, créant des effets de découpages, d'ombres chinoises, de mouvement et d'immobilité… Et nous pensons que ces effets ont été créés de manière tout à fait intentionnelle, en intégrant donc *sciemment* le mur dans les compositions, en intégrant cet élément imposé par la ville et en le transformant en élément jardinier à part entière. Sur la face intérieure des parcelles, le mur guerrier se mue donc en mur jardinier.

Et les juxtapositions d'échelles inhabituelles que l'on trouve dans ces compositions, où des arbres de haut fût côtoient rochers et lacs aplatis, où les troncs sont tellement proches qu'ils se muent en formes graphiques à la plasticité exaltée, tout cela peut se déployer grâce à la présence du mur, car il est le référent universel par rapport auquel l'œil mesure tout, une toise en quelque sorte, un horizon stabilisateur qui définit les relations d'échelle des différents éléments entre eux.

[423] ELISSEEFF, Danielle, 2010, *op.cit.,* p. 47.

On lit souvent que les guerriers étaient empreints d'idéaux d'austérité et de sobriété, mais leurs jardins semblent parler un langage quelque peu différent. Certes, l'influence zen peut se lire dans les mécanismes de ricochets visuels entre espace extérieur et intérieur de la résidence. Mais les artistes-jardiniers y apportent une dimension plus ornementale, plus enjouée. En effet, les compositions végétales variées, le jeu avec les échelles, l'art de l'aplatissement, l'habileté des séquences et les effets de miroir… montrent un art des jardins qui s'est émancipé de ses modèles et a appris à jouer avec la contrainte pour en faire un atout. Ainsi, l'exiguïté de la parcelle, son format tout en longueur et l'omniprésence du mur ont donné lieu à des solutions jardinières tout à fait originales, solutions qui, nous le verrons dans un prochain chapitre, ouvriront la voie à des avancées considérables dans l'art des jardins japonais.

Dans les résidences de *buke*, le mur, c'est le fil conducteur, c'est le rouleau déroulé sur lequel peuvent se déployer les scènes jardinières. Il donne la continuité et permet les respirations, éléments sans lesquels le microcosme du jardin, nous l'avançons, ne fonctionnerait pas.

Sans écran, le film ne peut être projeté ; sans mur, le jardin ne peut émerger comme œuvre d'art (ce serait une simple collection de végétaux, de pierres...).

5.3.3.12 Question subsidiaire

Une dernière question qui nous intéresse dans le cas des jardins de *buke* est de savoir si l'on rencontre des clôtures secondaires dans ces jardins. Y trouve-t-on des clôtures de bambou ou de bois, qui à l'instar des clôtures-paravents qui existaient à proximité des bâtiments *shinden* de l'époque de Heian, créent des petits compartiments attenants au bâti ? Il semblerait plutôt que non. Ce type de dispositif semble avoir complètement disparu. Dans la limite des documents que nous avons pu examiner, il n'apparaît dans aucun exemple consulté de clôtures *à l'intérieur* du jardin. Cela peut être dû au type d'iconographie, qui représente le paysage à l'échelle de la ville. Mais le degré de détail apporté aux différents éléments urbains dans les *rakuchū rakugai zu* est tel qu'il devrait, selon nous, inclure l'échelle de détail d'une clôture de ce type. Notre conclusion, suite à la consultation de différentes sources, est que d'une manière générale, dans le type du jardin de ville de *buke* de style *shoin*, des clôtures intérieures ne sont pas utilisées. Et l'explication semble en être très simple. L'espace est étroit et le style est paysager. Dans un tel environnement, une clôture serait sans doute un élément incongru, et quelque peu hors échelle (bien que l'idée de proportionnalité ne soit pas toujours pertinente, nous l'avons vu). D'autre part, à l'époque de Heian, les clôtures à l'intérieur des jardins sembleraient avoir été avant tout des dispositifs créés à l'attention des messieurs souhaitant s'approcher discrètement des appartements de dames. Mais le jardin du guerrier est un espace inaccessible. Cette fonction de « dispositif d'approche » depuis le jardin est donc complètement caduque et les pratiques sociales ont également évolué. En effet, « la maison du courtisan […] a laissé la place à celle du lettré, de l'intellectuel »[424].

Nous pensons qu'il y a très certainement eu des clôtures de bambou dans la ville de Kyoto durant l'époque Muromachi. Elles étaient sans doute utilisées dans les quartiers populaires, pour

[424] ELISSEEFF, Danielle, *Histoire du Japon,* Editions du Rocher, Monaco, 2001, p. 104.

subdiviser des fonctions dans des cours intérieures, ou dans l'espace (semi-) public. Mais nous n'avons, en l'état actuel de nos recherches, pu trouver qu'un seul document les représentant[425].

En revanche, la présence de clôtures ou palissades en bois est bien documentée (notamment pour fermer les quartiers la nuit, ou bien, dans les résidences des aristocrates, pour séparer la cour d'accueil de la partie privée). Mais ce type de clôture n'entre pas à proprement parler dans notre angle de vue car elles ne sont pas en relation directe avec les jardins d'agrément, le sujet qui nous occupe. Nous nous contenterons donc simplement, en marge de notre propos, de noter leur existence.

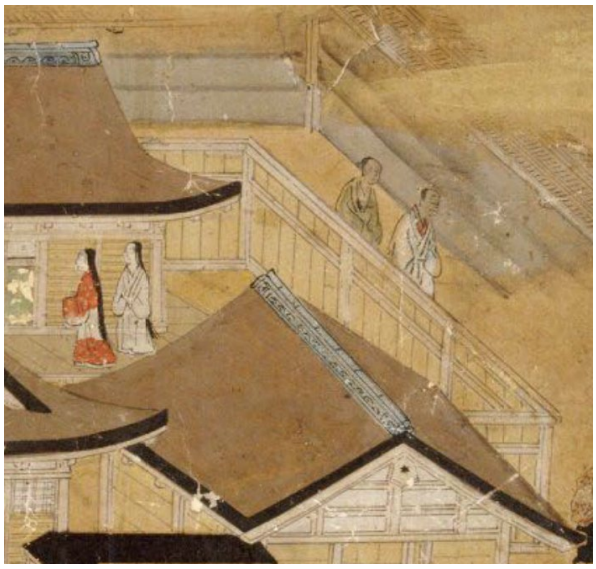


Figure 53. « Scènes de la capitale et de ses faubourgs », détail du paravent Machida, 1525.
Détail du Palais du shogun, partie arrière (Nord). Une palissade en bois sépare la cour « publique » de la sphère privée.

5.4 La fin des provinces en guerre. L'époque Azuchi-Momoyama (1573-1603)

Epoque charnière entre le Moyen-Âge et l'époque moderne, l'époque Azuchi-Momoyama, saillante dans l'histoire de l'art par son architecture et ses décors luxueux, est surtout, du point de vue de l'histoire, l'époque où commença la réunification du pays après la longue période des provinces en guerre. Les seigneurs de guerre Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi, et Tokugawa Ieyasu vont successivement mettre en place un pouvoir central fort dont le siège sera installé à Edo en 1603.

A cette époque, Kyoto est le théâtre de profondes modifications urbanistiques. Après les assauts par les troupes de Nobunaga[426] en 1573, une majeure partie de la ville haute Kamigyō avait

[425] Par contre, on peut trouver beaucoup de documents représentant des clôtures situées hors la ville, à proximité de temples de campagne par exemple. Mais en ce qui concerne l'intérieur de la ville de Kyoto, il semble plus difficile de trouver des illustrations de clôtures de bambou, ce qui ne peut, à notre sens, refléter la réalité. En effet, il nous semble que quel que soit le contexte, la simple subdivision de fonctions dans une courette, ou la création d'un petit enclos pour des animaux (par ex. des lapins ou des poules) sont des nécessités courantes, où l'emploi d'une clôture de simple facture est indispensable.

[426] Il s'agit d'Oda Nobunaga (織田 信長 1534 - 1582). N.B. : Il est d'usage de ne citer que le prénom des trois grands

été réduite en cendres. La subséquente prise de pouvoir par Hideyoshi, et la relative stabilité qu'elle entraîna donnèrent lieu à un formidable essor de la construction. « The stability he established gave rise to an extravagant upsurge of building and rebuilding projects. »[427]. Hideyoshi va profondément réorganiser la ville : il fait déplacer les temples de la secte Nichiren vers le nord[428], regroupe les nobles autour du palais impérial[429], et remodèle profondément la morphologie des *chō*. Doublant le nombre d'avenues orientées nord-sud, il scinde les *chō* d'origine en deux, ce qui a pour résultat l'apparition de *chō* rectangulaires dont la surface est diminuée de moitié. Dans un second mouvement de regroupement des temples, il va créer le « quartier des monastères », Teramachi 寺町, quartier qui prend la forme d'une bande toute en longueur, située à l'est de la ville, le long de la rivière Kamo. Le découpage de la ville en fonctions spatialement distinctes est la caractéristique la plus importante de cette réorganisation spatiale. C'est une forme d'organisation qui bouleverse complètement la structure urbaine médiévale, qui avait été bien plus mixte dans ses fonctions. Ainsi, après le relatif « désordre » médiéval, le pouvoir assignera à chaque catégorie sociale et professionnelle une position bien précise dans la ville.

Aussi, en 1591, et pour la première fois dans son histoire, Kyoto va se voir munie d'une enceinte (*odo.i* 御土居) construite de manière centralisée par un pouvoir en place[430]. Elle cernera l'ensemble de la ville, englobant Kamigyō et Shimogyō dans une vaste zone qui ré-agrandit la capitale après la période des provinces en guerre. L'objectif de Hideyoshi était de faire de Kyoto une ville fortifiée autour du château, un centre de pouvoir fort et centralisé. Mais lorsque Tokugawa Ieyasu reprend le pouvoir en 1600, il coupe court à ce projet en décidant de transférer la capitale administrative à Edo, la future Tokyo. Kyoto restera la capitale impériale et sera néanmoins un modèle pour les « villes sous le château »[431] à venir.

Hideyoshi fit également construire de somptueux palais, parmi lesquels figurent la forteresse Jūrakudai (聚楽第)[432], mais aussi le palais de Fushimi à Momoyama[433], la plus célèbre de ses réalisations. Aucun de ces ensembles ne subsiste, mais l'on sait, par les descriptions qui en furent faites, que c'étaient des lieux d'un luxe éblouissant, entourés de jardins dont la renommée était grande. En effet, Hideyoshi était non seulement un grand amateur d'architecture, mais aussi de jardins. Il serait d'ailleurs à l'origine de la conception du jardin du temple Sanbō-in 三宝院 (temple secondaire du Daigo-ji 醍醐寺) à Fushimi[434], jardin que l'on peut visiter aujourd'hui encore. Ce jardin, caractérisé par son opulence et sa variété, est représentatif du style des élites de l'époque Momoyama[435]. Dans ce jardin aux amples dimensions dont un étang constitue l'élément central, on

---

réunificateurs du pays (« Nobunaga », « Hideyoshi » et « Ieyasu »).

427 HAYAKAWA, Masao, *op.cit.,* pp. 100-101.

428 Dans le quartier *tera no uchi* 寺の内, achevé dans les années 1590. V. FIÉVÉ, Nicolas, Paul AKAMATSU, Tadashi FUJII, Francine HÉRAIL, Collectif, *op.cit.*, p. 165.

429 Dans le quartier *kuge no machi* 公家の町.

430 Elle avait déjà été fortifiée, auparavant, mais ces fortifications avaient souvent été érigées par des associations de quartier, ou par des habitants de la ville.

431 « Ville sous le château » : *jōkamachi* 城下町, v. entrée *jōkamachi,* in *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit,* p. 204.

432 Forteresse qui constituera le nouveau centre politique de Kyoto sous Hideyoshi.

433 Château dont l'emplacement donna son nom à l'époque tout entière.

434 Aujourd'hui un quartier de Kyoto.

435 HAYAKAWA, Masao, *op.cit.,* p. 101.

trouve des compositions de pierres particulièrement sophistiquées, encadrées par une végétation très présente. L'ampleur des dimensions du jardin, la variété des éléments et la forte présence végétale en sont les éléments les plus caractéristiques, et on peut sans doute y déceler le besoin de représentation de son auteur. Ce style, pour le sujet qui nous occupe, n'a pas apporté d'aspects particulièrement novateurs. En effet, la présence éloignée de murs en fond de parcelle (partiellement dissimulés par la présence de la végétation), le rapproche plutôt de la typologie *shinden-zukuri,* et l'on n'y trouve pas d'autres types d'éléments de délimitation. A l'opposé de l'art de la condensation pratiqué dans les résidences de *buke* en centre-ville, on redéploie ici le jardin sur une plus grande surface, et on en multiplie les éléments constitutifs. Le château de Nijō, à Kyoto, nous donne également une idée du splendide style de Momoyama, un style très emphatique, expressif[436].

Paradoxalement, en même temps que dans les demeures des grands se développe un style de plus en plus ostentatoire, dans une espèce de contre-courant idéologique et esthétique, va se développer un style de jardin qui semble situé aux antipodes du caractère rutilant de la culture Momoyama : le *roji* 露地, ce chemin, « terre de rosée » qui mène au pavillon de thé, et qui deviendra, avec le *karesansui,* l'un des styles les plus emblématiques de l'art des jardins japonais. Les riches commerçants apportèrent une contribution décisive à ce style, car les premiers maîtres de thé, Murata Jukō, Takeno Jōō et Sen no Rikyū étaient issus de leur milieu.

[436] Construit par Tokugawa Ieyasu en 1603. Cet ensemble, bien qu'appartenant chronologiquement à l'époque d'Edo, comporte néanmoins de nombreuses parties réalisées dans le style de l'époque Momoyama.

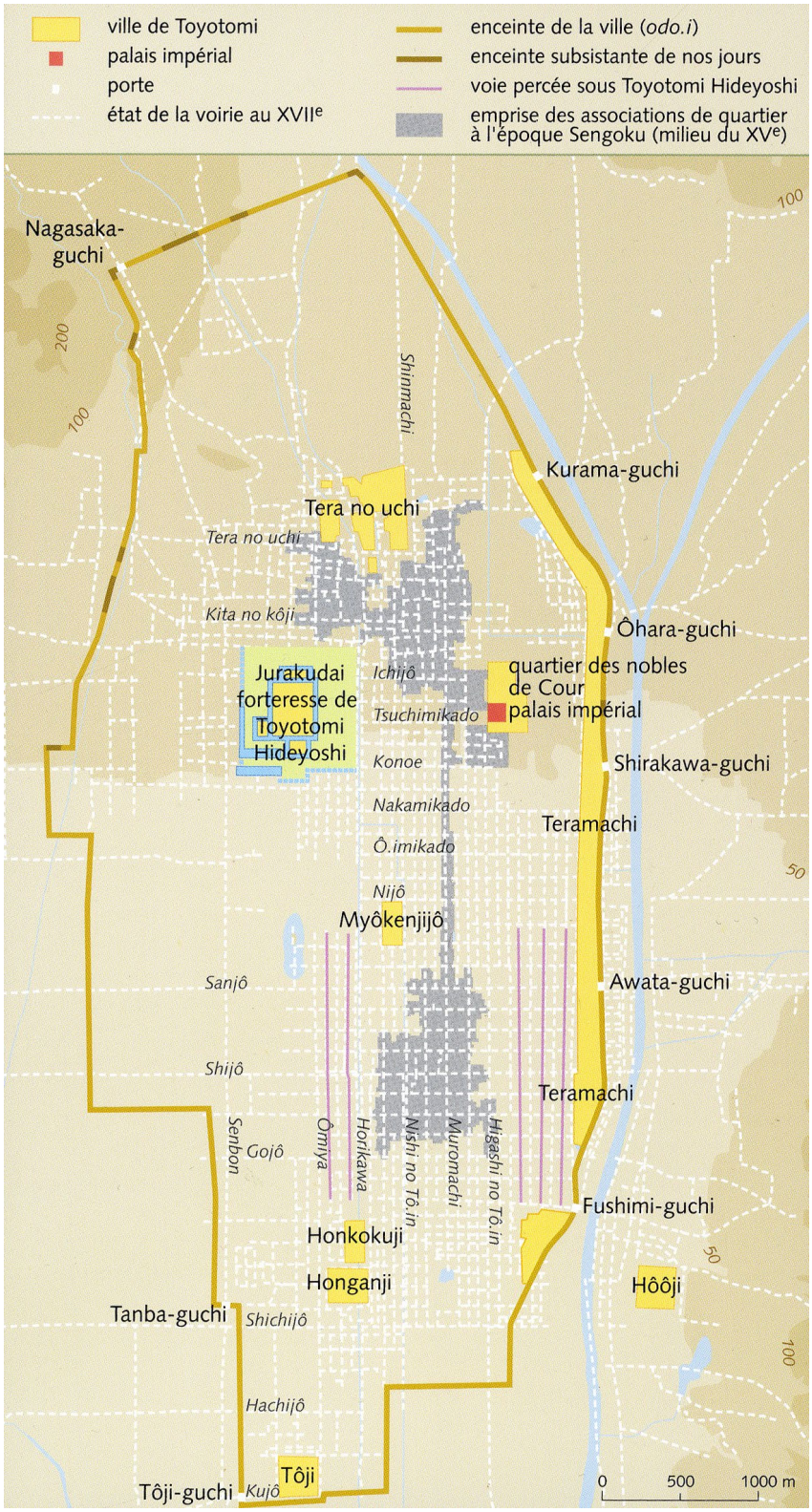


Figure 54. Kyoto à la fin du XVIe siècle. La ville se redéploie. Après la réduction que la capitale avait subie durant l'époque médiévale (les parties en gris représentent les quartiers Shimogyō et Kamigyō au Moyen-Âge), on voit qu'à la fin du XVIe siècle, elle se redéploie considérablement. Les vassaux sont tenus de s'installer auprès de leurs seigneurs, ce qui provoque d'importants phénomènes d'urbanisation. La construction, en 1591, de l'« auguste enceinte » *odo.i* par Hideyoshi marque les nouvelles limites de la ville. Le tracé accidenté, contourné de cette enceinte se départ fortement de l'urbanisme d'inspiration chinoise des origines. On peut y déceler une nouvelle façon de concevoir l'espace, basée sur des réflexions davantage pragmatiques qu'idéologiques. Il est à noter que seul les flancs est, nord et sud de l'enceinte sont munis de portes (sans doute pour mieux protéger la zone de la forteresse shogunale). Plan tiré de *l'Atlas historique de Kyoto, op.cit.,* p.164.

5.4.1 Un jardin invisible - le *roji*

En parallèle à l'explosion de splendeurs dans les palais et châteaux, se développe, pour accompagner la cérémonie du thé qui durant cette période est en plein essor, un art des jardins tout à fait particulier. D'ailleurs, parler de jardin quand on parle des *roji,* est-ce un terme approprié ? La question se pose fondamentalement, car les principes du jardin y semblent tellement inversés que la notion même de jardin ne semble pas nécessairement apte à décrire ce genre d'espaces[437]. Le *roji*, c'est un chemin qui mène au pavillon de thé. « La particularité du *roji* est d'être avant tout un lieu de passage[438]. » Durant la phase précoce de développement de ce type de jardin, sa structure est très simple : souvent, il n'inclut pas de plantations (il était proscrit d'y planter plus d'un arbre[439]), consiste en un simple chemin de *tobi.ishi* 飛び石 [440] traversant un tapis de mousse… Encadré de part et d'autre par des murs ou des clôtures, il nous invite à ne pas le fréquenter, à progresser, à le transgresser, à le dépasser. C'est un espace qui nous invite à ne pas y rester, en somme, un espace qui nous invite vers un autre part, un au-delà. Curieuse idée de jardin que celle d'un jardin qui nous invite à le quitter... Il existe deux graphies du terme *roji* : 路地 ou 露地, la première signifiant tout simplement ruelle, ou passage étroit. C'est la plus ancienne, et elle renvoie aux morphologies primitives de ces « jardins », qui étaient tout simplement de petites venelles.

La particularité de cette morphologie s'explique de plusieurs manières. D'une part, il faut remonter un peu dans le temps. Rappelons-nous les *zushi*, ces petites ruelles qui irriguent les intérieurs des îlots de la ville basse de Kyoto depuis le début du Moyen-Âge. Permettant d'accéder aux intérieurs des *chō*, elles sont aussi le passage privilégié pour des visites de nature « confidentielle ». Après la guerre d'Ōnin, avec l'autonomie croissante des groupements de quartiers - surtout dans la ville basse-, de nouvelles pratiques sociales avaient commencé à émerger, donnant lieu à des échanges inédits entre les différentes strates de la société. Ainsi, des visites de membres des élites à Shimogyō sont amplement documentées, et commencèrent à faire partie des pratiques sociales courantes, en parallèle à la montée en puissance de la classe des marchands. Dès le XV^{e} siècle[441] de petits pavillons, ou des pièces séparées à l'arrière des *machiya* 町屋 [442], avaient commencé à émerger dans les quartiers des marchands, lieux de rendez-vous privilégiés pour recevoir les invités de façon informelle[443]. Une certaine mixité sociale avait commencé à voir le jour, des moines rendant parfois visite à de riches marchands de la ville basse. Les poètes itinérants étaient également souvent de passage dans ces lieux, où l'on organisait régulièrement des concours

---

[437] Du moins en ce qui concerne la première phase de développement de cette typologie, car nous verrons que sa morphologie va fortement évoluer dans le courant de l'époque d'Edo.

[438] V. MARES, Emmanuel, entrée *roji,* in *Vocabulaire de la spatialité japonaise,* BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit.,* p. 380.

[439] BERTHIER, François, *op.cit.,* p. 86.

[440] *Tobi.ishi* 飛び石 : littéralement : « pierres que l'on saute », réminiscence de leur inspiration première : les pierres d'un torrent montagnard – c'est le sens premier de *sansui* (chinois *shanshui* 山水), devenu au IV^{e} siècle « paysage » – que l'on traverse en sautant de l'une à l'autre.

[441] V. HRDLICKA, Zdenek, Venceslava HRDLICKOVA, et Zdenek THOMA, *Japanische Gartenkunst*. Hanau/M: Dausien Werner, 1995, p. 82.

[442] *Machiya* 町屋 : (litt. « maison de ville ») maison de marchand ou d'artisan (les *chōnin* 町人: « gens des villes »). V. entrée *machiya,* in *Vocabulaire de la spatialité japonaise,* BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit.,* p. 302.

[443] V. KUITERT, Wybe, *op.cit,* p. 146.

de *renga* 連歌…[444]**.** Mais nous sommes dans une phase de transition, et la discrétion était encore de mise, ainsi, il valait sans doute mieux pour le supérieur d'un monastère ne pas être aperçu lors de sa visite chez un brasseur de saké. L'accès à ces pavillons par l'arrière des maisons, cette prédilection pour les murs et leur opacité s'explique donc aisément. Il ne fallait pas être vu. On longeait les murs des *zushi,* ces petits endroits secrets dans lesquels on ne s'attarde pas, pour rester dans l'ombre. Ce n'est que plus tard, avec le développement de la cérémonie du thé[445] et l'apparition de pavillons consacrés, que ce passage étroit commencera à revêtir une dimension tout autre, fortement corrélée au bouddhisme zen. Mais il ne faudrait pas oublier que le passage par le *zushi* – passage obligé en quelque sorte - avait commencé pour des raisons tout à fait prosaïques.

Ainsi, le jardin du thé, dans sa forme la plus simple[446], ne semble pas avoir beaucoup à nous proposer, hormis sa mise en scène du mouvement à travers l'espace. « Il n'est pas souhaitable que l'apparence du *roji* soit trop raffinée »[447]. Mais si le jardin est toujours (aussi) un lieu de représentation[448], que représente le *roji* ? Il semble ne vouloir rien représenter. Car représenter c'est aussi re-présenter, ainsi aux époques précédentes on recréait des scènes de paysages mythiques ou réels, lieux de mémoires et de projections imaginaires. Mais dans le *roji*, point de compositions de pierres, de végétaux remarquables, d'évocations de lieux célèbres… ces schèmes qui avaient marqué l'histoire des jardins nippons jusque-là. Tout y semble question de sous-entendus, d'atmosphère plus que de visible, un art de la litote plus que de l'articulé. Alors comment s'expliquer ce phénomène alors que dans le même temps, se déployait dans les palais[449] une splendeur décorative jusque-là inconnue ? La réponse est sans doute à chercher dans le bouddhisme zen. Car ce que - dans une vision sans doute assez européocentrique du monde - nous concevons comme des oppositions, ne se conçoit pas en tant que telles dans le zen. Le zen les considère comme les deux faces d'une même réalité, dont l'une, en vérité, ne saurait exister sans l'autre[450]. Ainsi, l'extravagant peut coexister avec le discret, la laideur avec la beauté, la cabane de l'ermite avec les palais flamboyants…

---

[444] *Renga* 連歌: litt. « poème enchaîné » (type de poésie rédigé par plusieurs auteurs, chacun devant relier son propre vers au à celui de l'auteur précédent en suivant l'atmosphère qui en émane). V. TERADA, Sumie, *Figures poétiques japonaises, la genèse de la poésie en chaîne,* Paris, Collège de France, Institut des Hautes Etudes Japonaises, 2004.

[445] Le thé était connu au Japon depuis le VIII[e] siècle, mais ce n'est qu'à partir de la fin du XV[e] siècle, dans les milieux marchands, que se développe l'art de la cérémonie du thé, avec les maîtres de thé Murata Jukō, Takeno Jōō et Sen no Rikyū.

[446] Nous parlons de la phase initiale du développement du jardin de thé, car nous verrons que tout au long des XVII[e] et XVIII[e] siècles il va s'élargir et se transformer en véritable « jardin », perdant son caractère de venelle.

[447] Chadō kyūbunroku 茶道旧文禄 (Recueil d'anciennes histoires sur la voie du thé, 1712 ?), cité par MARES, Emmanuel, *Vocabulaire de la spatialité japonaise,* BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit.,* p. 380.
Ce texte, bien que beaucoup plus tardif, nous donne cependant une idée des intentions qui étaient déjà à l'ordre du jour dans la première phase de développement du *roji*.

[448] Tout au long de son histoire, le jardin d'agrément a été le lieu de représentation par excellence, permettant aux élites de faire montre de leur richesse, de leur goût et de leur puissance. V. JAKOB, Michael, *Le jardin et les arts : le domaine de la représentation*, Infolio, 2009.

[449] Les palais de ceux qui souvent, étaient en même temps les commanditaires d'austères *roji.*

[450] Hideyoshi par exemple, dans son château d'Osaka, avait un pavillon de thé doré, et un pavillon dont l'esthétique était inspirée de celle de la cabane de l'ermite.

Dès le XV^e siècle, avec le maître de thé Murata Jukō[451] 村田珠光, de nouveaux rituels liés au bouddhisme zen commencèrent à se superposer à l'ancienne pratique de la dégustation du thé, et l'idée que sa consommation n'est pas un simple amusement va progressivement s'établir. Le thé avait été introduit par des moines bouddhistes chinois à l'époque de Nara, la tradition de dégustation était donc ancienne dans les milieux monastiques. Mais à l'époque de Kamakura, elle va se répandre au sein de la classe des *buke,* revêtant une dimension plus ludique, avec l'apparition de concours de thé[452], souvent accompagnés de concours de poèmes enchaînés *renga* 連歌, de musique et de danse, mais aussi de banquets très arrosés…

Murata considérait que la dégustation du thé, mais aussi chaque acte de la vie quotidienne, étaient une expression des principes zen. Il commence à introduire une esthétique du quotidien et du dépouillé, très éloignée de la magnificence des objets de collection et des ustensiles de thé précieux qui avait prévalu jusque-là[453]. Il affectionne l'idée de l'imperfection, de ce qui est légèrement voilé, ébréché. Il s'éloigne des accessoires de thé rutilants pour se tourner vers une esthétique du terne, du simple, du rustique… Prenant sa suite, le maître de thé Takeno Jōō continuera à développer ces idées. Tous deux fils de marchands, ces hommes contribuèrent fortement à la diffusion de cette esthétique dans les milieux populaires, mais c'est surtout avec le maître de thé Sen no Rikyū, durant la seconde moitié du XVI^e siècle, que va être développée l'esthétique qui sera prégnante pour l'espace du *roji*.

Ces trois maîtres posent les bases de ce qui est une esthétique de l'absence, du vide, de l'invisible. L'ostentation s'efface pour faire place à la modestie. On n'est plus dans l'idée d'un art expressif, mais au contraire, dans celle d'un art de la suggestion. Aussi, il s'agissait de s'éloigner du monde quotidien afin d'entrer dans un état d'esprit propice à la dégustation du thé. Signe de cet éloignement, les maîtres de thé cherchent à recréer l'atmosphère solitaire d'un chemin de montagne, menant à une cabane d'ermite (*sōan* 草庵)[454].

Selon Sen no Rikyū, l'essence même de l'expérience zen est qu'elle relie ce que l'esprit d'ordinaire oppose : le laid et le beau, le voyant et le terne, le religieux et le séculaire, le noble et le roturier… Ainsi, dans ces univers, tout se redéfinit, et se relie ce qui dans un autre contexte pourrait sembler antinomique.

5.4.1.1 L'espace du roji

Alors comment se présentent ces premiers *roji* ? Espaces longiformes, ils sont encore plus étroits et « aplatis » que ne l'étaient les jardins de *buke.* Ils sont la forme la plus exiguë de jardin que l'on puisse imaginer. Le *roji,* de par sa nature linéaire et étroite, est foncièrement introverti.

---

[451] Murata Jukō (1422-1503), moine zen qui étudia à Kyoto avec Ikkyū Sōjun, est le premier à avoir développé une cérémonie du thé dont le but n'était plus l'amusement, mais une expression intime du zen.

[452] Concours consistant à reconnaître différentes sortes de thé, et leurs provenances.

[453] C'était l'habitude d'importer de Chine des ustensiles de thé précieux, ces objets étant des signes de prestige pour leurs propriétaires. Les shoguns Ashikaga, par exemple, étaient célèbres pour leurs collections de céramiques et d'ustensiles de thé provenant du continent.

[454] Au sujet de l'origine de l'esthétique de l'ermitage au Japon, v. BERQUE, Augustin, *Nostalgie du Lu-Shan*, in *Daruma*, Revue internationale d'études japonaises, Numéro 14, Printemps 2007, pp. 45-60, et *Histoire de l'habitat idéal. De l'Orient vers l'Occident*, Paris, Le Félin, 2010, chap. V.

Mais il est tellement introverti qu'il n'a plus la place d'être introverti. Car il ne renvoie pas à lui-même, il ne projette pas vers une intériorité précieuse, centrale, au contraire, il incite à avancer, à le quitter. Et autour du visiteur, il ne semble subsister que l'ossature de ce que serait un jardin : le sol, les limites, quelques feuilles parsemées. On n'y compose pas de scènes avec des pierres ou des plantes, on n'y cadre pas de vues, on n'y met en valeur aucun arbre remarquable, on n'y emprunte pas de paysages situés au-delà du mur, on n'y trouve point de cours d'eau ou d'étang… C'est un jardin de l'absence. D'ailleurs, Sen no Rikyū faisait remarquer que le souvenir des choses est bien plus intense que les choses réelles.

La vision essentiellement latérale des murs ne donne pas, comme dans le cas du jardin de *buke*, la largeur d'angle de vision, le point de vue adapté pour y déployer une scène de paysage que l'on verrait depuis une certaine distance. Nous avons atteint le degré le plus poussé de l'exiguïté : le corps humain se déplace entre deux parois si proches que l'angle de vision se réduit au minimum absolu (certaines venelles de la ville d'aujourd'hui sont les témoins parlants de ces proportions, en effet on peut facilement y trouver des passages ne faisant guère plus de quatre-vingts centimètres de large). Il faut relever cette position tout à fait particulière des corps dans l'espace : on n'est pas face au mur, on le longe. La vision est dynamico-latérale. On perçoit les murs qui encadrent le chemin du coin de l'œil, on ne les voit pas de manière frontale. Ainsi, une composition de scènes successives latérales n'aurait sans doute que peu de sens, puisqu'on ne les percevrait pas avec le recul nécessaire (comme depuis une véranda par exemple) pour pouvoir bien les appréhender du regard. Cette absence de scènes jardinières semble indiquer que ce jardin n'est pas fait pour être regardé.

Mais à y regarder de plus près, d'autres qualités émergent. Les *tobi.ishi,* ces pierres « que l'on saute » émergeant de la mousse, nous pressent à avancer. En effet, leurs espacements savamment étudiés rythment notre pas, nous ne pouvons rester en suspens, puisqu'un pas appelle l'autre, ils sont dessinés comme les traces d'un promeneur qui aurait traversé la mousse il y a longtemps, pressentant notre parcours et nous guidant dans notre itinéraire incertain. Il faut d'ailleurs noter que le principe des *tobi.ishi* est foncièrement différent de celui du chemin : en effet, un chemin est un ruban d'une certaine largeur, sur lequel je peux hésiter, retourner sur mes pas, stationner… Les *tobi.ishi* n'admettent pas cela, car si je vais trop vite ou trop lentement, je risque de perdre l'équilibre et tomber dans la mousse. Ce précieux tapis moëlleux qu'il ne faut pas fouler.

Figure 55. Villa Katsura. Photo UWB 2005.
A l'approche du pavillon de thé, les *tobi.ishi* émergent de la mousse.

Ce sol traité en tapis de mousse donne un étrange sentiment de nappe végétale tendre, fragile et inaccessible. Et les pierres qui en émergent sont très curieuses. En effet, elles n'affleurent pas, ce à quoi on s'attendrait, mais transpercent littéralement la peau de mousse pour en émerger, dépassant de plusieurs centimètres du tapis. Elles semblent ne pas faire à proprement parler partie du jardin, car perçant la nappe de mousse par le bas, elles apparaissent comme des îlots émergés du fond de l'eau. Cette impression de pierres dans l'eau renvoie à des motifs bouddhiques : un torrent montagnard et un sentier rocailleux qu'il faut passer à grand peine, en sautant de pierre en pierre, pour accéder à l' « autre rive », *higan* 彼岸 -le nirvana-[455], symbolisé par la cabane de thé. Des images archétypales font surface, et les pierres nous donnent l'illusion de marcher dans ce torrent tourmenté et imprévisible, mais nous sommes à l'abri des remous, car les pierres sont stables et immuables. C'est comme si une poussée d'Archimède avait remonté ces corps vers le haut, ils semblent surgir du fond de la terre, nous révéler une ossature qui d'ordinaire doit rester dissimulée au regard humain, quelque chose d'enfoui, de profondément invisible.

Ainsi, l'illusion devient parfaite, ces pierres-là, par un mécanisme visuel de co-définition symbolique[456], désignent la mousse comme le torrent incertain sur lequel nous n'avons pas prise, mais que nous devons précautionneusement tenter de traverser. Elles donnent l'impression d'une sorte de flottabilité, d'une apesanteur momentanée… Ces pierres sont antigravitaires. Notre raison nous dit qu'elles devraient s'engloutir dans la nappe de mousse, plus lourdes qu'elles sont que tout ce qui les entoure, et, étrangement, comme par un effet de *kōan* qui se serait fixé dans la matière, la pierre fait ce qu'elle ne devrait jamais faire : elle remonte à la surface. Et d'ailleurs, plus on s'approche du pavillon (et donc de l' « autre rive »), plus ce sentiment s'exacerbe, car elle remonte

[455] Cette thématique trouve son origine dans l'érémitisme de la Chine des Six Dynasties, v. BERQUE Augustin, *Histoire de l'habitat idéal : De l'Orient vers l'Occident*, Paris, Editions du Félin, 2010, 396 p.

[456] Sur ce type de mécanismes visuels, voir LASSUS, Bernard, *Jardins Imaginaires,* Collection « Les Habitants-Paysagistes », Editions Presses de la Connaissance Weber, Paris, 1977.

de plus en plus, dévoilant progressivement sa morphologie secrète. Par ce mouvement vers le haut, elle affirme son côté incompréhensible.

Figure 56 A l'approche du pavillon de thé, les *tobi.ishi* deviennent progressivement plus hauts, permettant d'atteindre le niveau de l'*engawa*. Détail tiré du manuel de jardin *Ishigumi sono.u yaegaki den* 石組園生八重垣伝 (« Transmission sur les assemblages de pierres, les jardins et les multiples haies »), Akisato Ritō 秋里籬島, 1827, Collection UWB.

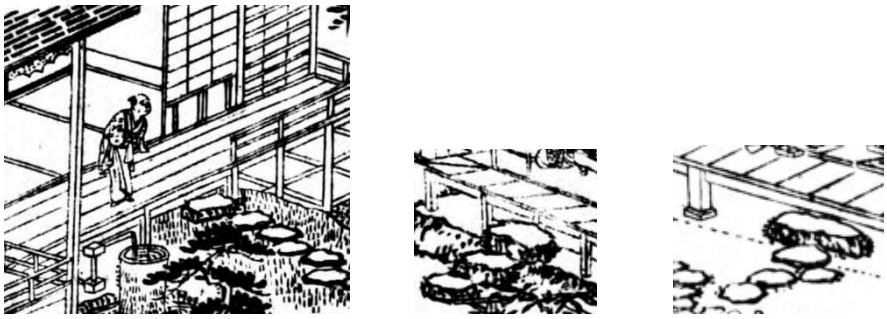


Figure 57. Plusieurs exemples de *tobi.ishi* émergeant de la terre pour s'approcher de l'*engawa.* Détails tirés du recueil *Miyako rinsen meisho zue* 都林泉名勝図会 (« Jardins célèbres de la capitale »), publié par Akisato Ritō en 1799. Collection UWB.

Figure 58. Les *tobi.ishi* s'exhaussent à l'approche du pavillon de thé. Jardin du Kayū-sō 何有荘, Kyoto. Photo UWB. 2008. (Ce jardin, datant de 1905, est bien évidemment de facture très récente, mais le style de son jardin de thé est classique, et peut nous donner une idée des jardins de thé de l'époque Momoyama. D'autre part, il faut préciser qu'aucun jardin datant du Moyen-Âge n'a survécu au grand incendie de Kyoto de 1788, et que par conséquent, il est impossible d'étudier des exemples originaux de l'époque.)

Ainsi, les *tobi.ishi* invalident nos clefs habituelles de perception du monde, nous montrent qu'au sein du *roji*, les processus s'inversent, que nos certitudes ne sont qu'illusion : par opposition à l' « autre rive », « cette rive-ci » (*shigan* 此岸) est l'illusion mondaine dont il faut se départir.

5.4.1.2 Réembrayage des corps

Il faut bien sûr relever que déjà dans les jardins *karesansui* et les jardins de *buke*, on avait développé un art des espaces étriqués. Mais les corps étaient abstraits de ces scènes de jardins, on en avait une vision à distance. Avec le *roji,* les corps sont littéralement replongés dans l'espace jardinier, ils changent de niveau, redescendent de l'*engawa*. On descend dans le champ du réel pour reprendre prise avec le jardin. Ce jardin qu'on avait délaissé pour l'admirer depuis les intérieurs, on le réinvestit. Et ce sont les *tobi.ishi* qui donnent prise. Semblables à des prises d'escalade, ils sont comme des osselets qui émergent du sol et nous dirigent dans notre quête du pavillon de thé. Ils ne sont que des émergences qui nous dévoilent un monde souterrain bien plus profond, qui nous raccrochent à cette réalité-là, réalité de laquelle on s'était largement déconnectés dans les jardins de vue[457]. Peut-être, d'ailleurs, cette déconnexion était-elle le reflet d'une forme d'escapisme, de mise à distance du réel, à l'image de ces shoguns qui avaient perdu prise sur une réalité qui leur échappait[458] ; mais les maîtres de thé, et en particulier Sen no Rikyū, enjoindront littéralement les hommes à remettre les pieds sur terre. Le caractère impérieux des *tobi.ishi* oblige à fouler le plan de la réalité, le niveau zéro, ce niveau qui connecte à ce qui se trouve en dessous. Avec les « pierres que l'on saute », c'est l'enfoui, le caché, le somnolent que l'on voit de temps à autre pousser vers le haut, comme une pousse de bambou qui serait en train d'émerger à la surface du sol, et dont on ne connaît pas bien la profondeur. Elles nous connectent au sol, car elles pénètrent plus en profondeur que ce que nous pouvons voir, peut-être très profondément, mais leur surface ne le laisse pas deviner.

Par cette réimmersion dans l'espace du jardin, le *roji* réembraye les corps, et les *tobi.ishi* sont les outils essentiels de ce réembrayage, car ils enjoignent le visiteur à mesurer son pas, à réfléchir à chaque mouvement de ses pieds.

4.5.1.2 Des cases vides ?

Mais hormis les *tobi.ishi* et les murs qui les encadrent, le jardin, matériellement, ne semble pas nous offrir grand-chose. Il semble plutôt incarner un anti-jardin, nier l'idée de jardin puisqu'il ne nous offre rien de tangible, de visible, et que ses *tobi.ishi* ne sont que le chemin vers un *autre part*, le pavillon de thé. Ainsi, ce jardin semble dénier sa propre existence pour concentrer toute l'attention vers un ailleurs. Alors est-ce un jardin invisible, un jardin de l'absence ? Entre-deux indéfini, il semble se désincarner pour mieux introduire au pavillon. Il refuse la distraction pour tendre vers autre chose. Il se présente comme une parenthèse de vide, un néant de jardin.

---

[457] Jardins de vue : jardins qui sont uniquement conçus pour être vus sans que l'on y pénètre (en l'occurrence les jardins *karesansui* et les jardins de *buke*)

[458] V. SOUYRI, P.-F., *op.cit.,* p. 285.

Mais c'est un vide structurant, car sans lui, la transition entre ville et pavillon de thé serait trop abrupte. C'est une articulation d'espace et de temps, c'est la respiration nécessaire pour le passage d'une sphère à l'autre. Au sujet de l'absence, Murielle Hladik écrit : « Dans l'esthétique japonaise, il semblerait que l'absence même – la chose absente – […] peut être aussi considérée comme richesse. »[459] Ainsi, nous pouvons sans doute retenir l'idée que cet intervalle de vide est indispensable et fédérateur, et que son déploiement entre les parois qui le définissent n'est pas de nature fortuite.

Dans la phase précoce du développement du *roji,* le jardin ne comporte pas de subdivisions, pas de paliers de repos, pas de pauses… Un mouvement unique et ininterrompu tend vers le pavillon de thé. Cette première phase a donné lieu à des formes très épurées, minimalistes, mais nous allons voir que tout au long de son évolution, le jardin de thé va devenir de plus en plus complexe, évoluant vers des typologies particulièrement intéressantes du point de vue liminal. D'ailleurs, au milieu de l'époque d'Edo, il prendra le nom de *chaniwa* 茶庭 (litt. « jardin de thé »), changement qui reflète aussi l'évolution de sa morphologie. En effet, d'espace simple et linéaire[460], il va se muer en espace complexe et compartimenté, s'élargissant considérablement et proposant une expérience dynamique et multidirectionnelle de l'espace. De venelle qu'il était, le *roji* commence à se métamorphoser de plus en plus en ce qui ressemble à un jardin...[461]

Durant la première phase du développement du *roji*, la forme du jardin en venelle était conditionnée par un pré-donné de la ville : les passages étroits traversant les *chō* et permettant d'accéder aux *machiya* en cœur d'îlot. La morphologie du jardin, façonnée en première ligne par les éléments délimitateurs que sont les murs[462], était plus le *résultat* d'une configuration urbaine particulière qu'une *forme* de jardin propre. Mais avec le temps, et avec l'évolution des pratiques, nous verrons qu'il va fortement se transformer pour s'affirmer en tant que morphologie jardinière à part entière.

5.4.1.3 Compartimentations

C'est surtout Sen no Rikyū[463], durant la seconde moitié du XVI^{e} siècle, qui a marqué de son empreinte le développement du *roji.* Il introduit plusieurs éléments nouveaux : le *tsukubai* 蹲踞*,* ce bassin de pierre permettant de se laver les mains à mi-chemin, les *tōrō* 灯籠, lanternes de pierre ou

---

459 HLADIK Murielle, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, Editions Mardaga, Liège, 2008, p. 57.

460 Ce *roji* de type simple est appelé *ichijuu roji* 一重露地.

461 Pour comprendre cette évolution, une rapide incursion dans l'époque d'Edo s'avère nécessaire, même si cette époque sera abordée de manière plus détaillée dans un prochain chapitre. Mais il sera plus aisé pour le lecteur d'avoir une vue d'ensemble de l'évolution du jardin de thé par-delà les époques, car l'histoire des jardins n'étant pas nécessairement en phase avec la « grande » Histoire, il n'est pas toujours pertinent de la rapporter aux grands découpages chronologiques historiques. D'autre part, la chronologie de l'évolution du jardin de thé n'est pas toujours clairement retraçable (ainsi, on ne peut souvent pas, en l'état actuel des connaissances, déterminer le moment exact où les formes ont commencé à changer). C'est l'une des difficultés inhérentes à l'étude de l'histoire des jardins : les jardins eux-mêmes ayant parfois disparu, et ne laissant pas toujours de traces écrites ou graphiques, il est particulièrement difficile d'en établir une chronologie précise.

462 Murs ou palissades, selon les cas.

463 Sen no Rikyū (1522-1591), né à Sakai et issu d'une riche famille de marchands, fut l'élève de Takeno Jōō. Il est considéré comme le maître de thé ayant eu l'influence la plus profonde sur la cérémonie du thé et sur l'aménagement des pavillons et des jardins, prônant une esthétique du rustique rappelant un ermitage de montagne.

de bois qui ponctuent le parcours[464], mais aussi et surtout, pour le sujet qui nous intéresse, l'idée de compartimentation de l'espace. Ainsi, les jardins commencent à être subdivisés à l'aide de clôtures intermédiaires, structurant la progression du promeneur en créant des séquences spatiales. C'est surtout à l'époque d'Edo, avec l'apparition des grandes écoles de thé[465] que sera développée cette structuration de l'espace par « cases » contiguës. Cette compartimentation de l'espace constitue une innovation majeure dans la structuration des jardins, et pour le sujet liminal qui nous intéresse, elle est du plus grand intérêt. En effet, c'est la première fois, dans l'histoire des jardins du Japon, que l'espace est systématiquement structuré en séquences entrecoupées par des limites[466]. Cela est en partie lié au fait que dans certains jardins de thé, on ne se contente plus d'un seul, mais de plusieurs pavillons de thé, ce qui rend nécessaire d'articuler un espace de nature complexe et multidirectionnel. Les clôtures qui existaient dans les jardins *shinden-zukuri* de l'époque de Heian formaient, il est vrai, déjà des formes embryonnaires de subdivision de l'espace. Mais leur logique spatiale, nous l'avons vu, était quelque peu différente : en effet, elles ne servaient pas véritablement à créer une mise en scène de l'espace du jardin en soi[467], elles faisaient plutôt office de « paravents » pour les pièces intérieures des bâtiments (v. Chap. 5.1).

Avec le jardin de thé, les clôtures vont revêtir des rôles tout à fait nouveaux, créant de véritables dynamiques spatiales qui rythment le mouvement. Les quelques exemples que nous allons montrer ci-après proviennent d'une part d'un ouvrage sur la cérémonie du thé datant du XVII[e] siècle, d'autre part d'ouvrages publiés par le célèbre auteur et concepteur de jardins Akisato Ritō[468]. Publiés respectivement en 1694, 1799, 1827 et 1828, ils illustrent de manière éloquente l'évolution du jardin de thé, jardin qui passe d'un espace d'une extrême simplicité – l'espace pour ainsi dire monocellulaire de la venelle, à un espace polycellulaire d'une grande complexité.

---

[464] Les *tōrō* sont à l'origine des objets que l'on trouvait uniquement dans les sanctuaires shintō ou dans les temples bouddhiques. L'introduction de cet élément ainsi que la présence du bassin où l'on se purifie les mains (élément qui renvoie à des pratiques religieuses shintō), confèrent une dimension sacrée à l'espace du *roji.* V. MARES, Emmanuel, *in Vocabulaire de la spatialité japonaise,* BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit.*, p. 381.
En ce qui concerne les *tōrō,* Sen no Rikyū limitait leur utilisation à une seule par jardin, mais ses successeurs ne se tinrent pas à cette règle et en multiplièrent le nombre.

[465] Les trois grandes écoles de thé (Urasenke 裏千家, Omotesenke 表千家 et Mushakōjisenke 武者小路千家) furent créées à Kyoto par les petits-fils de Rikyū, qui avaient hérité de la propriété familiale (située rue Ogawa dans le quartier Kamigyō-ku).

[466] Une exception notable existe cependant : le jardin du Daisen-in, au Daitoku-ji de Kyoto, jardin de style *karesansui* datant de 1509, comporte une paroi intermédiaire subdivisant l'espace en deux parties distinctes. Sa célèbre ouverture en forme de cloche trahit certainement une influence chinoise. Mais il s'agit d'un exemple exceptionnel dans le cas des *karesansui*, exemple qui par conséquent, ne saurait être qualifié comme étant caractéristique de ce style. (Il faut aussi noter que selon certains chercheurs, cette paroi n'aurait été introduite que plus tard).

[467] Elles étaient d'ailleurs toujours situées à proximité immédiate des bâtiments.

[468] Au sujet d'Akisato Ritō, v. WIESER BENEDETTI, Ursula, *Le jardin japonais en Europe : un héritage lointain d'Akisato Ritō ?* publié dans « Projets de paysage, revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace », le 11/07/2012. http://www.projetsdepaysage.fr/le_jardin_japonais_en_europe

« Dans le courant du développement de la cérémonie du thé, les grandes écoles commencèrent à aménager des complexes comprenant plusieurs pavillons de thé et plusieurs jardins reliés entre eux. En parallèle à cette évolution se développa un artisanat de grande qualité spécialisé dans les clôtures et les portails […] »[469]

« [An] important stage in the development of bamboo fences in Japan took place during the Momoyama period, when the tea ceremony was refined by such masters as Sen no Rikyu. Tea ceremony gardens were developed, and bamboo fences became a requisite fixture of these. Simple see-through fences, such as four eyed fences, and subdued brushwood fences were used most. Eventually, wing fences were erected next to tea ceremony houses as well. These fences were not made to serve as mere barriers, but were built to add the proper atmosphere to the garden and to fit the spirit of the tea ceremony itself. As such, they are a superb expression of Japanese aesthetics. » [470]

[469] V. HRDLICKA, Zdenek, Venceslava HRDLICKOVA, et Zdenek THOMA, *op.cit*, p.99, trad. UWB.
[470] YOSHIKAWA, Isao, *op.cit.,*2009, pp. 149-150.

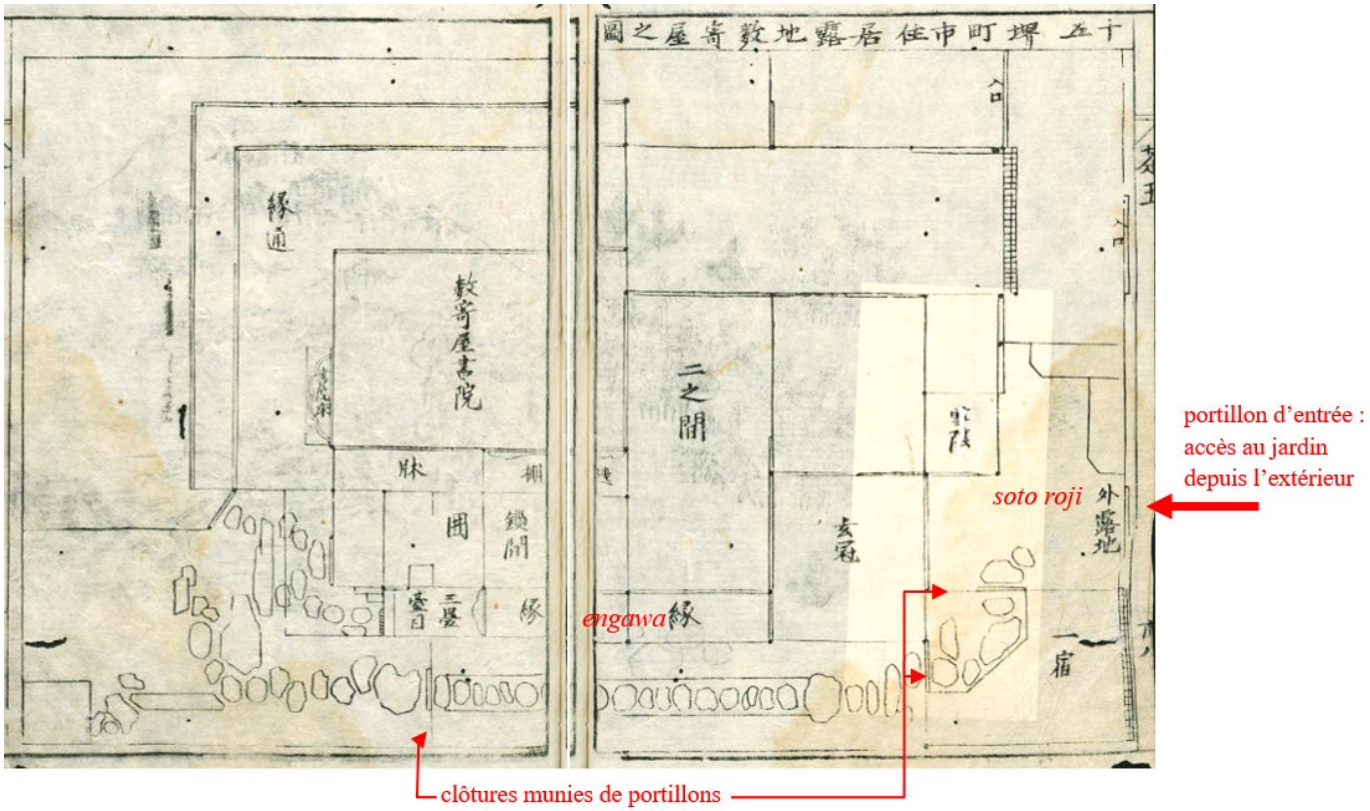


Figure 59. Plan tiré d'un guide de la cérémonie du thé, le Kokon sadō zensho 古今茶道全書)1694).
Sur ce plan, on trouve la typique morphologie en venelle des premiers *roji*, qui emmène le visiteur dans un espace étroit et longiforme. La progression se fait par sas successifs. Ainsi, le *soto roji* 外露地 (*roji* extérieur, situé sur la droite) est séparé de la suite du jardin par ce qui doit être un portillon. Ensuite, le visiteur retraverse deux portillons de ce type. Nous n'avons pas d'informations sur la nature des clôtures et portillons ainsi représentés. Mais le plan laisse bien saisir la structuration de l'espace en sas spatiaux successifs, qu'il faut franchir au niveau des clôtures. Les *tobi.ishi* dominent la composition, semblent en être l'élément central.
Source : Bibliothèque Nationale de Berlin. Historische Drucke, Ostasiatica, Japonica. Projekt: SSG 6,25: Digitalisierung des Sondersammelgebiets Ost- und Südostasiender Staatsbibliothek zu Berlin - ostasiatischer Bestand. http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN3303601364&PHYSID=PHYS_0066&DMDID=DMDLOG_0006&view=picture-toolbox
consulté le 18/08/2017

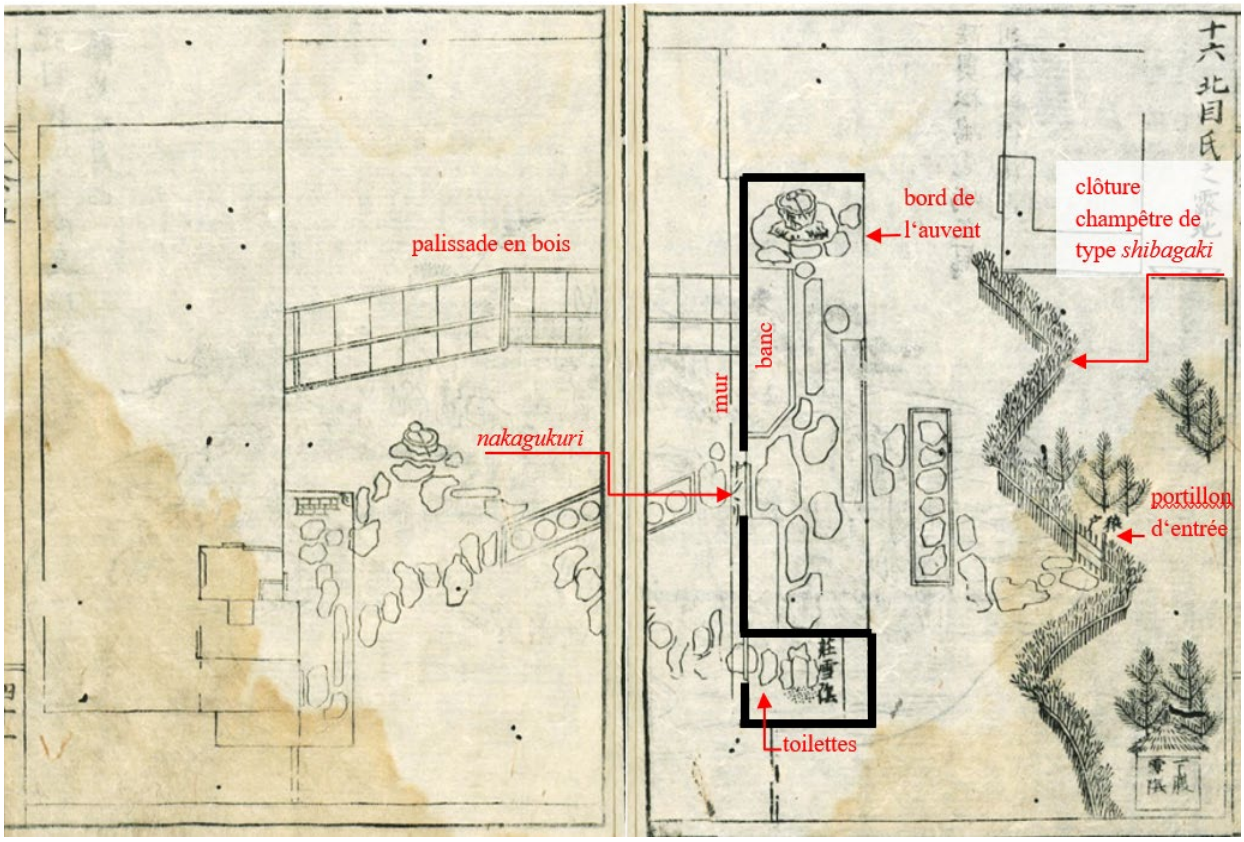


Figure 60. Planche tirée d'un guide de la cérémonie du thé, le Kokon sadō zensho 古今茶道全書 (1694). Illustration d'un jardin de thé représenté partiellement en vue en plan (bâtiment à gauche, auvent au centre, *tobi.ishi*), et partiellement en vue à vol d'oiseau.

Ce plan est très intéressant pour plusieurs raisons. D'une part, il représente une clôture extérieure dont la configuration en zigzag dénote une grande liberté formelle (cela est sans doute dû au fait que ce jardin est situé à la campagne, et non en ville). Ensuite, un grand auvent (dont n'apparaît dans cette représentation que le bord) protège le banc d'attente *koshikake machiai* 腰掛待合, ainsi que les toilettes sèches *secchin* 雪隠. Un mur (que nous avons rehaussé d'un trait noir superposé au dessin original afin d'en faciliter la lecture), auquel le banc est adossé, sépare cette partie du *uchi roji* 内路地, le *roji* intérieur. La légende nous indique que le mur est muni d'une ouverture *nakakuguri,* c'est-à-dire une petite ouverture rectangulaire surélevée au travers de laquelle doivent se faufiler les invités (cf. illustration suivante).

Source : Bibliothèque Nationale de Berlin. Historische Drucke, Ostasiatica, Japonica. Projekt: SSG 6,25: Digitalisierung des Sondersammelgebiets Ost- und Südostasiender Staatsbibliothek zu Berlin - ostasiatischer Bestand. http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN3303601364&PHYSID=PHYS_0066&DMDID=DMDLOG_0006&view=picture-toolbox

consulté le 18/08/2017

Figure 61. Le Fushin-an 不審菴 [471] de l'école de thé Omote senke 表千家, Kyoto : *nakakuguri-do* 中潜り戸 (portail avec un « passage au travers duquel on se faufile »). L'école de thé Omote senke nous propose une subdivision des plus énigmatiques entre le *soto roji* 外路地 (*roji* extérieur) et le *uchi roji* 内路地 (*roji* intérieur). Essentiellement opaque (en effet, un porte de bois permet de fermer l'ouverture carrée), cette paroi semble tout à fait paradoxale. Sa hauteur et sa densité expriment une subdivision nette et étanche entre deux champs, et pourtant, sa position libre dans l'espace en fait un élément isolé, que l'on pourrait très facilement contourner. Les quelques végétaux qui l'encadrent ne constituent pas, visuellement, de véritables barrières, et on peut difficilement réprimer la sensation que cet objet se contredit lui-même. Il est fermé, mais tout, autour de lui, est ouvert. S'il signale une coupure, il la désamorce dans le même moment. De plus, la petite ouverture carrée (d'environ 60x60cm) qui permet, quand la porte est ouverte, de s'y frayer un passage, demande au visiteur de se contourner, de se plier pour pouvoir accéder à ce qui se trouve au-delà. Elle aussi nous questionne. La vue qu'elle cadre sur l'« autre » champ suscite la curiosité. Les *tobi.ishi* s'exhaussent vers ce passage, nous invitant à nous y introduire. Ils sont certainement les indices que ceci est le « bon » chemin. Curieuse interrogation de l'esprit : faut-il passer au travers ou à côté ? Est-ce une barrière, ou au contraire, une invitation à découvrir un au-delà mystérieux ? © Omote Senke.

[471] Ce pavillon et son jardin furent construits autour de 1594 par Shōan, l'un des fils de Sen no Rikyū. En 1788, l'incendie qui ravagea Kyoto détruisit l'ensemble, mais on pense que le jardin a été reconstruit en gardant le caractère d'origine. V. Nara National Research Institute for Cultural Properties/Nabunken : https://www.nabunken.go.jp/org/bunka/jgd/pages/FushinanGarden.html, consulté le 28/07/2017

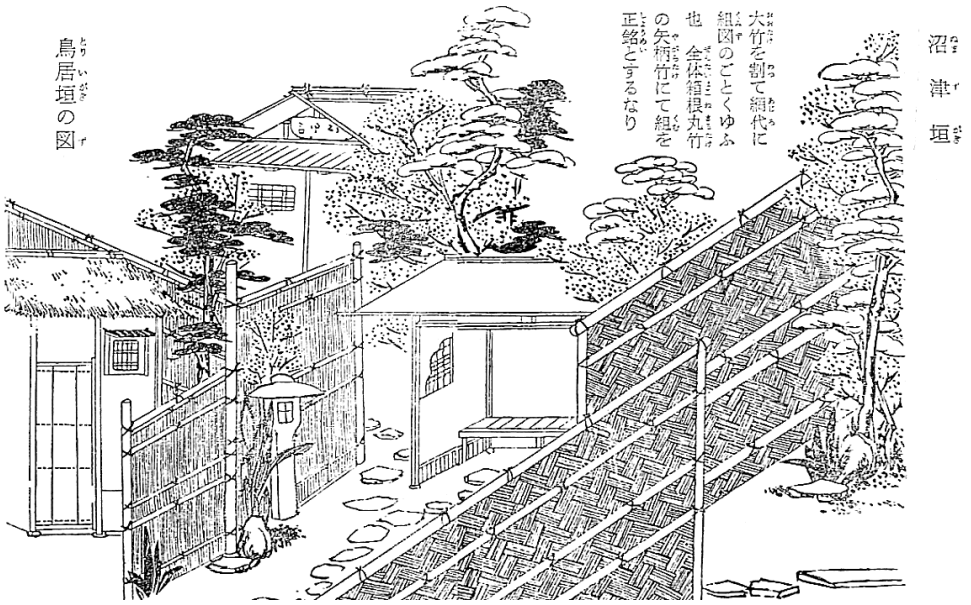


Figure 62. Modèles de clôtures pour les jardins de thé. Tirés du Ishigumisono.u yaegakiden 石組園生八重垣伝, publié par Akisato Ritō[472] en 1827. Exemple de mise en œuvre de clôtures *numazu-gaki* 沼津垣 (à l'avant de l'image) et *torii-gaki* 鳥居垣 (sur la gauche). L'idée de séquences spatiales articulées par les subdivisions ressort de manière particulièrement expressive dans cet exemple. La perspective « à l'occidentale » un peu faussée (il y a, en réalité, une hésitation technique entre l'axonométrie et la perspective linéaire) crée de curieux rapports d'échelle entre les différentes parties. A nouveau, on observe que les *tobi.ishi* sont l'élément connecteur entre les différentes cellules spatiales. Du point de vue de la végétation, cette composition est assez riche. Les arbres sont taillés en forme de nuages, ce qui démontre un certain degré d'élaboration. Cela traduit l'évolution du style, qui est moins austère et minimaliste que dans sa phase de développement précoce. Une lanterne *tōrō* ponctue la composition. Les clôtures délimitent un compartiment spatial pour le *koshikake machiai* 腰掛待合, le banc d'attente pour les invités. © Collection UWB.

[472] Akisato, lui-même créateur de jardins, publia un manuel (le Tsukiyama teizōden gohen 築山庭造伝後編, paru en 1828) qui propose une classification des typologies de jardin en neuf catégories. Parmi celles-ci, le *roji* constitue une catégorie à part entière. Egalement auteur du « Guide illustré des jardins de la capitale », le *Miyako rinsen meisho-zue* 都林泉名所図絵 (1799), son influence sur l'art des jardins de la dernière partie de l'époque d'Edo fut considérable.

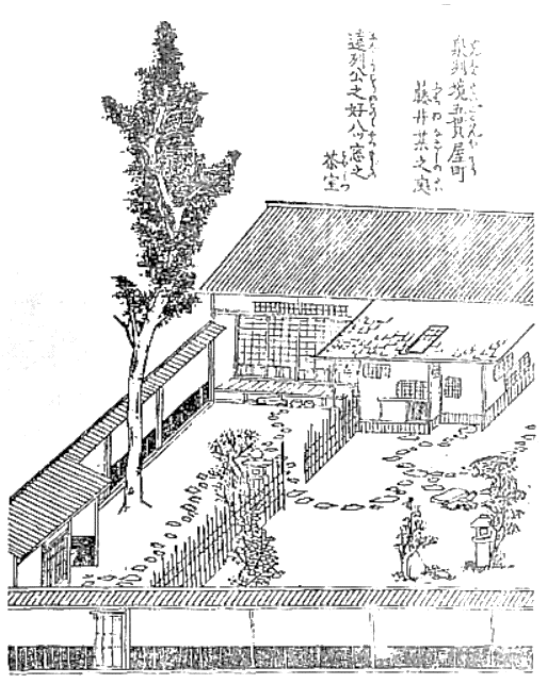


Figure 63. Jardin de thé. Tiré du Tsukiyama teizōden gohen 築山庭造伝後編, 1828. Jardin menant à un pavillon à huit fenêtres dans le style d'Enshū. Il s'agit d'une illustration représentant un jardin existant (aujourd'hui disparu) appartenant vraisemblablement à un marchand. On y voit bien la subdivision du jardin en deux parties distinctes : le *soto roji* et le *uchi roji.* La subdivision entre ces deux espaces se fait au moyen d'une clôture transparente de type *yotsumegaki* 四つ目垣 (elle n'est pas munie de portillon, le passage se fait donc librement). L'abri du banc d'attente *koshikake machiai* est visible sur la gauche. Les *tobi.ishi* connectent toutes les destinations entre elles. Sur la droite, on aperçoit une lanterne ponctuant le parcours, et dans la partie gauche on voit un arbre solitaire, quelque peu dégarni. © Collection UWB.

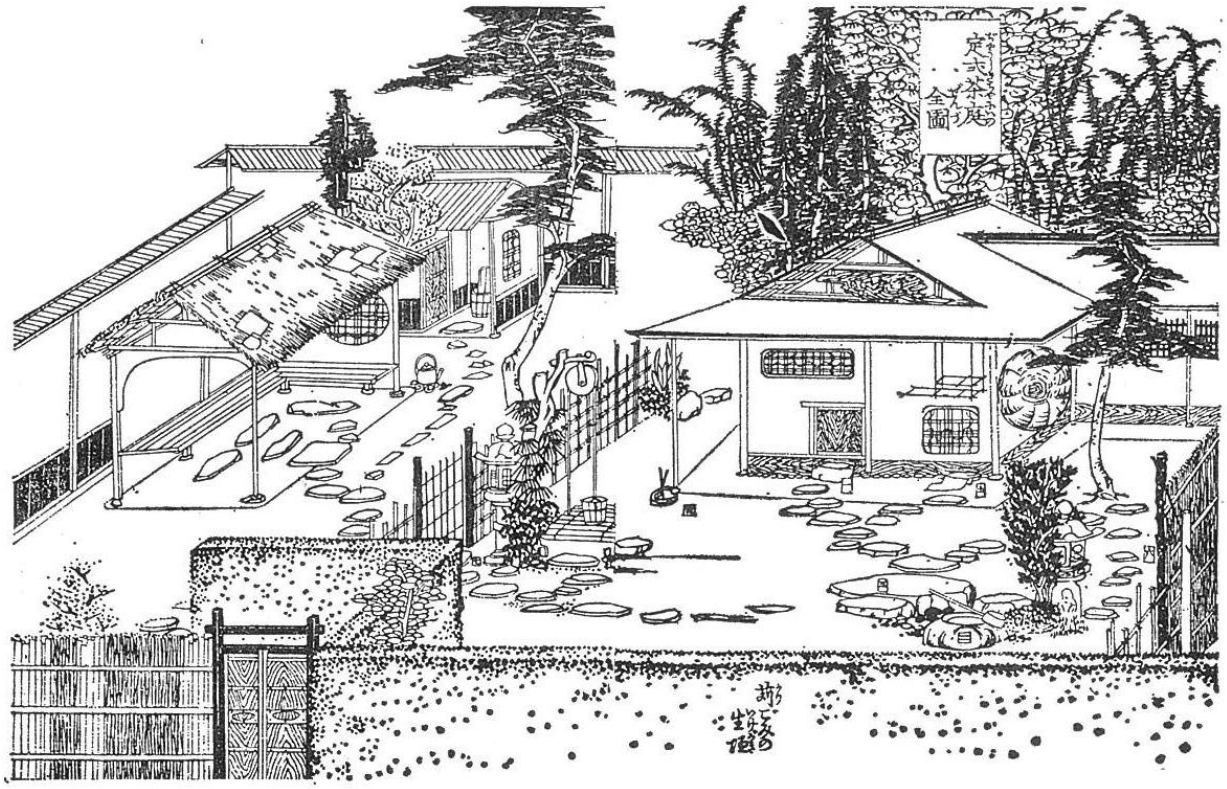


Figure 64. « Plan général d'un jardin de thé 'classique' » tiré du Tsukiyama teizōden gohen 築山庭造伝後編 (« Transmission sur les styles de jardins en montagnes artificielles, dernière partie »), publié par Akisato Ritō 秋里籬島 en 1828. Il s'agit d'un manuel de jardin de l'époque d'Edo dont l'influence fut considérable, constituant presque l'unique source de modèles de jardins de l'époque. Dans cet exemple, on peut voir la troublante multiplicité des types de limites représentée : à l'avant du jardin, sur le côté donnant vraisemblablement sur la rue, on aperçoit à droite du portail d'entrée une haie vive, sur la gauche une clôture de bambou ou de bois. Sur le côté latéral gauche et à l'arrière, la propriété est ceinte par des murs de pisé. L'intérieur du jardin est subdivisé en plusieurs parties. La partie gauche sert à accueillir les invités, on y voit le *koshikake machiai* 腰掛け待合, un petit banc protégé par une toiture, où les invités s'assoient en attendant que l'hôte vienne les chercher. La partie gauche, appelée *soto roji* 外路地 (*roji* extérieur) est séparée de l'espace principal *uchi roji* 内路地 (*roji* intérieur) par une clôture de bambou à claire-voie de type *yotsumegaki* 四つ目垣, munie d'un portillon. Sur la droite de l'image, on voit deux autres types de clôtures : une *yotsumegaki* haute à l'avant, et une clôture opaque, sans doute une clôture de brindilles. Ainsi, on a au sein d'un même jardin six types de délimitations différents. Leur opacité, leur hauteur, leur texture sont variables, ce qui conditionne fortement les différentes atmosphères du jardin. Les *tobi.ishi* relient toutes les parties entre elles, transgressant les limites et ayant pour destination finale le pavillon. Les rares arbres dispersés dans le jardin semblent quelque peu torturés. © Collection UWB.

Figure 65. Le Hōrin-in 宝輪院 du temple Tōji 東寺 à Kyoto : jardin de thé (aujourd'hui disparu). Tiré du Miyako rinsen meisho zue 都林泉名所図会 (« Guide illustré des jardins de la capitale »), par Akisato Ritō, 1799. © Collection UWB. Dans une véritable démultiplication spatiale, ce jardin relie plusieurs pavillons de thé distincts. Les types de clôtures y sont très variés, alternant des palissades en bois (sur la gauche) avec une multitude de types de clôtures de bambou, allant de l'opaque au transparent, du travaillé au rustique. En regardant ce jardin, on ne peut s'empêcher de penser à quelque chose comme une planche de jeu de l'oie. En effet, la succession d'espaces séparés par des « paravents » multidirectionnels, les *tobi.ishi* qui les relient, et les personnages qui semblent attendre leur tour pour passer d'une pierre à l'autre renvoient l'image d'un espace de jardin enjoué, presque ludique, où l'objectif serait de cheminer d'un pavillon à l'autre ; un itinéraire de découverte et de surprises, en quelque sorte. Cette atmosphère semble très éloignée des premiers *roji*, dont l'objectif était de créer une atmosphère austère invitant à la sérénité et à l'introversion, forme d'exercice zen propice à la préparation de la dégustation du thé. La variété des plantes est grande, alternant conifères avec arbres à fleurs, et bambous en arrière-plan. De toute évidence, nous sommes très éloignés de la sobriété des premiers jardins de thé.

L'observation de ces illustrations est assez troublante. En effet, on y constate non seulement une démultiplication des espaces et de leurs limites, mais aussi, surtout dans le dernier exemple, une sorte de ludification qui semble bien éloignée des préceptes des premiers maîtres de thé. Mais il ne nous faut pas oublier que nous sommes déjà au beau milieu de l'époque d'Edo, époque où le goût du divertissement et du jeu est très en vogue[473].

Mais revenons à la spatialité de ces jardins pour en analyser l'évolution. Le premier aspect à relever est la modification fondamentale du type d'espace en question : en effet, dans la seconde phase de développement de ces jardins, nous ne sommes plus en présence d'espaces longiformes et étroits de type venelle, mais bien d'une succession d'espaces aux proportions plus amples. On perd

[473] L'époque d'Edo et ses jardins est traitée de manière détaillée au chapitre n° 6.2.

donc complètement la morphologie linéaire exiguë qui était la caractéristique centrale des premiers jardins, pour passer à des espaces plus larges, mais invariablement subdivisés par des limites : clôtures, murs, plantations…

Une constante peut être relevée, cependant, ce sont les *tobi.ishi.* Quelle que soit la configuration du jardin, ces « pierres que l'on saute » le traversent inébranlablement, faisant leur chemin en transgressant les limites, guidant le visiteur pour le mener à sa destination ultime : le pavillon de thé. Il faut d'ailleurs noter au passage que l'agencement de ces pierres dirige le pas des visiteurs de façon assez intransigeante, puisque chaque longueur de pas, chaque mouvement dans l'espace est prédéfini par la position des pierres, ce qui, somme toute, ne laisse que peu de liberté au promeneur.

5.4.1.4 Un mouvement vers les marges

Nous avons mentionné plus haut que l'espace du *roji* ne connaît pas de centralité*,* pas de véritable point focal. Ce n'est plus l'étang, l'île, la composition de pierres… des époques précédentes qui est au centre de la composition jardinière. C'est un indéfinissable néant, une case vide (de temps à autre, un *tōrō* ponctue le cheminement, mais c'est un élément de nature secondaire, accompagnateur : il ne constitue pas le centre d'une scène. Il contribue subtilement à l'articulation globale du jardin, comme le ferait la ponctuation dans une phrase).

Même avec la complexification du *roji* et la succession de cases spatiales qui en découle, on ne décèle toujours pas de véritables compositions jardinières au sein des différents compartiments, car l'important, c'est la destination[474]. Mais le corollaire de cette absence de centre semble être un mouvement vers les marges. En effet, le *roji* est le premier type de jardin à véritablement se tourner vers les limites, à les mettre en scène pour créer des atmosphères particulières : « These fences were not made to serve as mere barriers, but were built to add the proper atmosphere to the garden […] ». [475]. Ainsi, on remarquera que dans la plupart de ces illustrations, l'utilisation des clôtures n'est pas uniforme dans la succession des espaces, chaque case a un type de clôture spécifique, qui diffère de celui de la précédente[476]. Les clôtures deviennent ainsi les acteurs principaux du jardin, elles définissent des atmosphères tout à fait particulières au moyen de matériaux et de textures spécifiques, d'effets visuels de transparence et d'opacité, de hauteurs variables… La combinaison des différents paramètres est infinie, ainsi, l'art du jardin de thé pourrait se résumer avant tout à un art de la mise en scène de la limite. Petite révolution liminale s'il en est, car il faut mentionner également que c'est la première fois, dans l'histoire des manuels de jardin au Japon, que sont non seulement *représentées,* mais aussi véritablement *nommées* les marges. Auparavant, on éludait la

---

[474] La destination, c'est bien sûr le pavillon, mais l'itinéraire comporte également plusieurs destinations intermédiaires : dans un premier temps le banc d'attente *koshikake machiai*, qui marque une pause spatiale et temporelle dans la structure du jardin, et dans un second temps le *tsukubai,* où l'on marque un temps d'arrêt pour se laver les mains.

[475] YOSHIKAWA, Isao, 2009, *op.cit.*, pp. 149-150.

[476] Harada, en 1928, écrit que la répétition d'un même type de clôture n'est pas admise dans le cas des *sode-gaki* (clôtures en forme de « manche de kimono » arrimées aux bâtiments, au niveau de l'*engawa*). Il est possible qu'une telle règle ait également existé en ce qui concerne les clôtures situées au sein des jardins, mais nous n'en avons, à ce jour, trouvé de trace. Mais les exemples illustrés dans les manuels semblant respecter cette règle, c'est donc une hypothèse qu'il conviendrait de vérifier par des recherches plus approfondies. V. HARADA, Jiro, *The gardens of Japan,* The Studio, London, 1928.

marge, elle n'était pas montrée, sorte de non-dit implicite, objet invisible. Le jardin de thé est le premier à être représenté avec sa clôture, sans doute tout simplement parce qu'il en est indissociable.

Figure 66. Le Kitano Shōrinji 北野松林寺 à Kyoto. Jardin de thé, réalisé « à la mode japonaise » (和作 *wasaku*). *Tsukiyama teizō-den* 築山庭造傳 (« Transmission sur les styles de jardins en montagnes artificielles »), 1735, par Kitamura Enkin 北村援琴 (dates inconnues). Selon Fiévé, « l'iconographie présente dans [ce livre] fut un vecteur de diffusion de formes stéréotypées du paysage »[477]. Cette illustration figure parmi les premières représentations de clôtures, dans un manuel spécifiquement dédié à l'art des jardins, de l'histoire des jardins japonais. Cela corrobore l'émergence de cet élément comme élément jardinier à part entière. Collection UWB.

[477] V. FIÉVÉ, Nicolas, *Les jardins paysagers des seigneurs domaniaux de l'époque d'Edo et les manuels relatifs à la composition des jardins,* publié dans « Projets de paysage » le 15/07/2012, http://www.projetsdepaysage.fr/fr/les_jardins_paysagers_des_seigneurs_domaniaux_de_l_epoque_d_edo_et_les_manuels_relatifs_a_la_composition_des_jardins_1. Consulté le 12/08/2017.

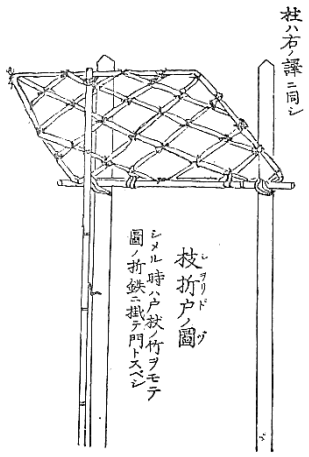


Figure 67. Détail de portillon battant en bambou, tiré du même ouvrage que l'illustration précédente (1735). Ce qui est étonnant dans cet ouvrage, c'est non seulement que l'on trouve, d'une part, une mise en contexte de la clôture et de son portillon dans un jardin, mais d'autre part, y figure également le mode de réalisation d'un élément spécifique, en l'occurrence un portillon. Cela montre bien le caractère éminemment didactique du manuel en question (d'ailleurs, le dessin et le texte descriptif correspondant sont très précis), et laisse supposer une mise en pratique auprès d'un public large. Il faut mentionner que ces manuels étaient publiés à de très grands tirages, et, de par leur langage très graphique, ils s'adressaient à un public étendu, même non lettré. Collection UWB.

En 1797, le manuel Tsukiyama senjiroku 築山染指録 [478] mentionne pas moins de treize types de clôtures[479], et nous verrons qu'avec les manuels Tsukiyama teizōden gohen (1828) et Ishigumi sono.u yaegaki den (1827) d'Akisato Ritō, la clôture va commencer à tenir une place tout à fait centrale dans l'aménagement des jardins (le rôle que jouèrent ces manuels sera éclairé de manière détaillée au chapitre 6.2.3).

Un second aspect est à relever : alors qu'aux époques précédentes, dans les jardins de Kyoto les limites étaient d'abord et avant tout des éléments situés en bordure de propriété (le mur de pisé), ou éventuellement en bordure de bâtiment (les clôtures-paravents de l'époque de Heian, placées à proximité immédiate des résidences), avec le jardin de thé, on assiste à une migration des clôtures vers l'intérieur du jardin. Les limites se font intérieures, et par ce déplacement, elles revêtent des fonctions tout à fait nouvelles. En effet, il ne s'agit plus uniquement de diviser la sphère extérieure (la ville, le voisin) du jardin, mais au sein même du jardin, de créer des subdivisions qui contribuent à construire la scénographie spatiale.

5.4.1.5 Juxtapositions, atmosphères

En utilisant des types de clôtures différents pour chaque compartiment, le concepteur de jardins crée une succession de « chambres » aux caractères singuliers. Ainsi, l'idée générale qu'il faut se faire de ces jardins n'est pas celle d'un grand jardin qui aurait été coupé en morceaux (et dont les sous-ensembles se rapporteraient toujours à un dessin d'ensemble surordonné[480]) , mais au

[478] Manuel de jardin rédigé par le moine Tōboku 東睦 (?-1828), de la secte zen Rinzai. V. Nara National Research Institute for Cultural Properties/Nabunken : https://www.nabunken.go.jp/org/bunka/jgd/pages/TsukiyamaSenjiroku.html

[479] YOSHIKAWA, Isao, *op.cit.,* 2009, p. 150.

[480] Comme c'est le cas, par exemple, pour le jardin baroque français : il est découpé en compartiments, mais chaque compartiment se rapporte à un dessin d'ensemble unifié.

contraire, celle de la juxtaposition de cellules spatiales assez autonomes, dont les caractères donc, sont différents. C'est un principe de juxtaposition, d'agglutination de cellules, la clôture étant le moyen d'articuler ces différentes entités spatiales entre elles. Ainsi, le promeneur ne traverse pas un monde logique, prévisible, mais au contraire, il s'expose, à chaque transgression de limite, à une nouvelle atmosphère ; son itinéraire est marqué par des cassures, des changements de direction multiples. Ce caractère agglutinant, et essentiellement non-linéaire des espaces relève plutôt d'une logique de l'association poétique que du plan d'ensemble[481]. Le promeneur est successivement plongé dans des atmosphères de nature différente, et ce sont les clôtures qui permettent ces juxtapositions, juxtapositions qui peuvent d'ailleurs être de nature assez abrupte. Par l'utilisation de ces parois de natures diverses, on procède à une fragmentation du jardin en scènes successives. Ces scènes sont d'une part autonomes, mais d'autre part, elles ne fonctionnent pas les unes sans les autres, car elles forment un enchaînement séquentiel. Cela rappelle certaines techniques de montage de cinéma, où, au moyen de « cuts »[482] on passe d'une scène à l'autre de manière abrupte, sans que cela soit dommageable, pour autant, à la compréhension globale du récit. Le cinéaste Jean-Claude Carrière explique que cette forme de juxtaposition abrupte de scènes, propre au langage cinématographique, constitua une « réelle révolution » dans l'histoire de la perception visuelle.[483] Ainsi, ce qui constitua une révolution dans le langage visuel en Occident à la fin du XIX^{e} siècle existait peut-être déjà, sous une autre forme et de façon embryonnaire, dans l'espace de ces jardins de thé. D'ailleurs cette forme de structuration par appositions, par juxtapositions semble se retrouver dans d'autres formes artistiques japonaises, également. Pensons, notamment, au domaine de la poésie[484], où l'on peut citer les *renga* et les haïkus[485], particulièrement représentatifs de ce type de structure. Cette forme de langage artistique procède par touches successives, suggérant des atmosphères, et n'articulant pas des images trop précises. Il « [s'y] donne une ambiance plutôt que la verbalisation d'une scène centrée sur un sujet. »[486]. D'ailleurs, « Le Zen tout entier mène la guerre contre la prévarication du sens »[487]. Dans cette perspective, ces espaces refusant une véritable définition, plus suggestifs qu'affirmatifs, prennent tout leur sens.

Alors, quel est le fonctionnement de ces espaces ? Les clôtures sont, physiquement parlant, des séparations, mais en même temps elles ont une fonction connectrice, comparable à celle des parois cellulaires d'un tissu ligneux, par exemple. Aussi, l'acte de transgresser les cellules spatiales recolle de manière d'autant plus prégnante les images qu'on les a perçues séparément. La perception séparée, « encadrée »[488] des différentes atmosphères de jardin les rend plus singulières :

---

[481] D'ailleurs peut-être peut-on y voir un parallèle avec la structure de langue japonaise, qui accole les mots plutôt que de créer des articulations complexes entre eux ?

[482] Ou « coupes », en français, mais le terme anglais est plus usité.

[483] « […] les spectateurs de cinéma ont pris l'habitude du passage brutal d'un plan à un autre, qui est le B-A BA du langage filmique. […] Nous interprétons sans aucun effort ces images juxtaposées, ce langage. ». v. CARRIÈRE, Jean-Claude, *Le Film que l'on ne voit pas*, Paris, Plon, 1996, 224 pages.

[484] Il faut mentionner ici que le maître de thé Takeno Jōō était poète, également.

[485] Les haïkus, poèmes très courts comportant trois segments, consistent en une succession d'impressions liées à la nature et aux saisons. Ils apparaissent à la fin du XVII^{e} siècle, mais trouvent leurs racines dans des formes de poésie antérieures (*tanka*), qui en contiennent déjà les prémices.

[486] BERQUE, Augustin, *Poétique de la Terre*, Belin, 2014, p. 44.

[487] BARTHES, Roland, *L'empire des signes,* Editions du Seuil, Paris, 2005, p. 99.

[488] En l'occurrence encadrées par les clôtures qui constituent le cadre des différentes cellules.

cela relève du même principe de « carte postale » que nous avions rencontré dans le jardin de *buke,* mais il est ici mis en œuvre de manière différente. Les différentes atmosphères ne pourraient émerger de manière aussi claire si elles n'étaient pas encadrées. Dans le *roji*, le cadrage n'est plus fait par les *shōji*, puisqu'on évolue à l'extérieur des bâtiments. Le cadrage, ici, ce sont les limites[489] : les murs, les clôtures, les haies... Elles sont là pour aiguiser notre perception des différentes « chambres », pour les mettre en valeur mutuellement en les différenciant. La seule façon de faire émerger les différences aussi clairement, c'est la mise en place de limites. « Etablir, ériger une limite, c'est sortir d'un état indéfini, c'est extraire quelque chose pour conférer une dimension […] et imprimer une qualité »[490]. La limite me dit que l'ici n'est pas l'ailleurs et que l'ailleurs n'est pas l'ici. Elle me dit que je ne suis pas le même à l'intérieur ou à l'extérieur du *roji*. Par système de sas successifs, le *roji* me permet de me métamorphoser, de changer ma perception, de changer mon état d'esprit afin d'atteindre un état propice à la dégustation du thé. Il me le permet, mais quelque part, il me l'impose, aussi : car les *tobi.ishi* ne sont-ils pas des régulateurs implacables de la déambulation, prédéfinissant chaque foulée, son angle, sa direction ? Ils semblent semés dans la mousse avec désinvolture[491], mais leur itinéraire, en réalité, n'admet pas de digressions.

5.4.1.6 La case et la brèche

Nous avons vu que dans le manuel de Kitamura Enkin de 1735, le premier élément liminal à être présenté de manière détaillée est un portillon, c'est-à-dire le lieu du *percement* de la limite. Ce n'est sans doute pas un hasard. En effet, dans les jardins de thé, le franchissement de la limite est sans doute tout aussi important que la limite elle-même, voire davantage. Cela est lié à la nature même du jardin, qui, étant un jardin de *passage*, rend cette fonction indispensable afin de permettre la circulation entre les espaces. Les typologies des percements, nous l'avons vu dans les quelques exemples *supra,* sont très variées : paravents décalés qui dissimulent ce qui se trouve au-delà et imposent un parcours en zig-zag, portillons battants latéraux ou horizontaux, portails, mystérieuse *nakakuguri* qui nous invite à nous y enfiler (elle semble dangereuse en cas de courbatures, cependant)… Cette variété a de quoi nous étonner, car c'est la première fois, dans l'histoire du jardin japonais, qu'un « accessoire » de jardin est décliné en tant de variantes.

---

[489] Il se fait donc sur un autre plan géométrique, car il cadre un espace, et non pas une vue frontale.

[490] BONNIN, Philippe, et ZANINI, Piero, *L comme Limite, in* Abécédaire de l'anthropologie de l'architecture et de la ville, *Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère,* Editions du Patrimoine, 2007.

[491] Les chemins de *tobi.ishi* sont des œuvres très finement réglées. On sait que chaque position, chaque angle de mise en place des pierres étaient savamment étudiés, il s'agit donc d'un véritable travail de précision.

Figure 68. Subdivision du jardin et son percement : un portillon de bambou tressé de type *shiorido* 枝折戸 permet le franchissement de cette clôture de type *yotsume-gaki.* [N.B. on remarquera la petite pierre (appelée 止め石 *tome-ishi* - « la pierre qui arrête », ou 関守石 *sekimori-ishi*, la « pierre gardant l'entrée ») posée sur le *tobi.ishi* devant le portillon : ligaturée avec une cordelette noire, elle signale l'interdiction passagère de passer]. Jardin de thé du Kayū-sō 何有荘, Kyoto. Photo UWB. 2008.

Il convient aussi de rappeler ce détail intéressant : le jardin de *buke* était un jardin essentiellement étanche. En effet, sur la longue face de mur faisant front à la demeure, aucune ouverture, aucune possibilité pour le regard de s'échapper vers un ailleurs (hormis l'horizon au-dessus du mur, mais il n'était généralement pas visible depuis l'intérieur des demeures[492]). Depuis la résidence, c'est un conteneur presque parfaitement étanche, créant une atmosphère d'intimité recluse, de protection de pisé[493].

Le *roji*, à l'inverse, ouvre des brèches, incite sans cesse le visiteur à transgresser les cases, à franchir des portes, portes allant même jusqu'à sembler absurdes… En effet, une *nakakuguri-mon* a-t-elle un sens ? Mais la question en elle-même n'a sans doute que peu de sens, car le *roji,* imprégné de zen, affectionne les *kōan*… En tous cas, les *tobi.ishi*, ces « pierres que l'on saute » ne reculant devant aucun obstacle, nous y entraînant, passant par-dessus ou par-dessous[494], exhortent

[492] INAJI Toshirō a montré qu'avec le développement de l'architecture *shoin*, la position du spectateur est de plus en plus reculée à l'intérieur des bâtiments, le champ de vision extérieur devenant ainsi de plus en plus limité. V. INAJI, Toshirō, *op.cit.,* p. 52.

[493] D'ailleurs, il faut noter que ces murs devaient impérativement être étanches, puisqu'ils servaient de protection contre des attaques potentielles.

[494] On trouve de nombreux exemples où les pierres passent sous les dispositifs (clôtures, portes, murs…). On a donc réellement le sentiment que leur itinéraire est ininterrompu.

véritablement à la transgression. Ils sont l'élément transgresseur par excellence, et les promeneurs, de bonne volonté, ne font somme toute que suivre leur tracé. Ces transgressions créent des dynamiques spatiales tout à fait intéressantes, en effet, elles créent des tensions entre les différents champs, les percements créant les « appels d'air » qui mettent les cellules spatiales en relation les unes avec les autres. Les différentes parties du *roji,* par ce processus de mise en tension, deviennent comme des champs magnétiques qui s'appellent l'un l'autre[495],[496]. Et c'est le franchissement des limites qui déclenche la perception individuelle des champs, des atmosphères. Ainsi, les différentes parties du jardin se trouvent dans un perpétuel et dynamique processus de co-définition.

Figure 69. Le Fushin-an 不審菴 de l'école de thé Omote senke 表千家, Kyoto, porte Baikenmon 梅見門 : les *tobi.ishi* incitent à la transgression. © Omote Senke

5.4.1.7 Espace étanche, espace poreux.

Il faut aussi noter qu'avec la variété de clôtures de nature organique qui sont utilisées au sein de ces jardins (clôtures en bambou, palissades en bois, clôtures en branchages rustiques…), de nouvelles qualités spatiales émergent. En effet, le principal élément de délimitation dans les styles de jardins précédents, au sein de la capitale, avait été le mur : une limite dure, donc.

Mais avec l'apparition de matériaux organiques, c'est aussi à l'apparition d'une certaine porosité spatiale que l'on assiste. Ainsi, on peut considérer les différents compartiments du *roji* comme des chambres essentiellement poreuses, bien éloignées de la dureté percutante des murs d'un jardin *karesansui*. Ces clôtures respirent, il y a donc une forme d'échanges osmotiques entre les cellules, car elles ne sont jamais complètement étanches. Et cette osmose est très certainement

[495] Au sujet de ces processus de co-suscitation, v. NAKAMURA, Yoshio, *La raison-cœur des co-suscitations paysagères : les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage* (Traduction de Augustin BERQUE), Ebisu, De chose en fait : la question du milieu, printemps-été 2013, pp. 73-90.

[496] « Le vide n'a en lui-même pas de nature propre substantielle, mais il noue des liens avec d'autres vides, engendrant ainsi [des] rapports de co-suscitation, et se contentant d'arrimer les choses par calage mutuel (*eji* 依止) ». (YAMANOUCHI, Tokuryū, cité par NAKAMURA, Yoshio, *id.,* p. 74.)

voulue, car nous l'avons vu, les modèles de clôtures varient du dense au transparent, la clôture la plus perméable étant sans aucun doute la *yotsume-gaki* 四つ目垣.

Figure 70. Clôture transparente de type *yotsume-gaki* 四つ目垣. C'est une clôture très simple, faite de tiges de bambou ligaturées aux intersections avec des cordelettes de chanvre (ou de fibre de fougère, selon les cas). Cet exemple montre une clôture déjà relativement décrépie, en effet, on y voit apparaître des moisissures sur le bambou, et la corde, qui à l'origine était noire (ces cordes, en effet, sont toujours teintes en noir) est déjà complètement décolorée. Nanzen-in, Kyoto, 2007. Photo UWB.

Figure 71. Clôture de type *kuromoji-gaki* 黒文字垣 en branches de lespédèze (*Lespedeza spp.*) avec traverses de bambou. Cette clôture, malgré sa densité, n'est pas étanche, elle conserve la porosité du végétal. Jardin de thé du Kayū-sō 何有荘, Kyoto. Photo UWB. 2008.

Figure 72. « Clôture en forme de torches » de type *taimatsu-gaki* 松明垣 en branches de lespédèze (*Lespedeza spp.*) reliées en faisceaux. La porosité de cette clôture est modulée par les espacements entre les « torches ». Jardin de thé du Kayū-sō 何有荘, Kyoto. Photo UWB. 2008.

5.4.1.8 Une certaine ambiguïté

Par ces nouvelles textures plus douces, non percutantes, souvent épaisses mais jamais réverbérantes, le jardin de thé se différencie fondamentalement des lisses murs des monastères zen, répercutant lumières et pensées, tranchant les espaces au couteau sans possibilité de flou[497]. Le *karesansui* ne connaissait pas la porosité, il était ouvert ou fermé, ne connaissait pas cet entre-deux un peu ambigu. Les clôtures de bambou ou de branchages, en revanche, laissent entrapercevoir entre leurs tiges et leurs brindilles quelque lumière, créent des effets tamisés et imprécis. Les boîtes ne sont plus étanches : on passe d'un zen « dur » à une forme de zen « poreux. »**.** On passe d'espaces presque hermétiques, autoréférentiels, à des espaces qui permettent des échappées, des osmoses, et où les pensées peuvent divaguer, traverser les limites, imaginer un au-delà.

On s'y sent comme dans une sorte de panier agrandi, ainsi, ces espaces sont comme des grandes boîtes en osier, boîtes aux bords doux, boîtes changeantes qui absorbent et qui respirent, boîtes qui n'ont pas le son métallique du bruit qui se réverbère sur l'implacable surface de pisé. Et quelque part, c'est à l'image primaire du nid, aussi, qu'elles renvoient. « Le monde est un nid […]»[498]. Protecteur et fragile à la fois, « [il sollicite] en nous une primitivité. » « Le nid […] est précaire et cependant il déclenche en nous une *rêverie de la sécurité*. »[499]

---

[497] Hormis l'ombre peut-être, qui toujours transgresse les limites en suivant leurs traces, troublante ombre qui suit les formes tout en les déplaçant, en les reportant autre part, déformées, reformées… v. aussi : TANIZAKI, Junichirō, *Eloge de l'ombre,* Verdier, 2011 (Traduction René Sieffert).

[498] BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace,* Quadrige/PUF, Paris, 2010, p.103.

[499] BACHELARD, Gaston, *id.*, pp., 93,102.

5.4.1.9 Passage du temps, atmosphères…

Alors qu'est-ce qui caractérise ces différentes cases, si elles n'ont pas de véritables contenus figuratifs, de compositions scéniques ? Comme nous le suggérions plus haut, dans le jardin de thé, il est plus questions d'atmosphères que d'images concrètes, visibles, tangibles. Murata Jukō écrivait que la lune cachée derrière un nuage est bien plus belle que la lune que l'on voit… Ce jardin est construit sur une esthétique de l'absence[500], de la vacuité, mais il faut préciser que les compartiments des *roji*, ce ne sont jamais des vacuités sèches, inanimées. En effet, elles sont imprégnées d'une esthétique toute particulière, expriment « une forme effacée du beau, une qualité de raffinement masqué de rusticité »[501], ce sentiment de *wabi* 侘び que Murata fut le premier à prôner. Aussi, ce n'est pas un hasard si la clôture rustique *shibagaki* tient un rôle si important dans ces jardins, car elle renvoie à l'esthétique de l'ermitage de montagne (*sōan* 草庵)[502] qui pour Rikyū, exprimait l'essence même de l'esprit du *roji.* Aussi, dans ces jardins de l'absence[503], on voit le temps s'écouler au fil des clôtures. En effet, dans le *roji*, les objets ont le droit de dépérir ; on ne les remplace pas aussitôt l'aspect du neuf perdu[504]. Il s'ensuit une atmosphère décolorée, de tons voilés[505], empreinte de nostalgie et de vague décrépitude. Un film ancien teinté de sépia, presque… Une réalité ramenée à des plans simplifiés, pour en aiguiser la perception, mais aussi pour aiguillonner l'imagination, imagination qui complètera les couleurs manquantes. Les fleurs absentes, les clôtures abîmées… sont une expression de l'incomplétude, de l'impensé. Et le visiteur, devenant par là-même acteur, est incité à imaginer les parties manquantes de ce tableau.

Cette esthétique développée par Rikyū, d'un caractère sombre, profond et plein de retenue, empreinte d'une délicate tristesse et de la nostalgie d'un ermitage de montagne lointain, c'est le *sabi* 寂. « Le *sabi* est l'émouvante beauté des choses qui portent l'empreinte du temps écoulé »[506].

---

[500] La plantation de végétaux à fleurs, par exemple, y était proscrite, ceci afin d'amplifier l'effet d'une seule fleur que le maître de thé présentait à l'intérieur du pavillon, dans le *tokonoma* 床の間 (petite alcôve l'où on expose des objets).

[501] BERTHIER, François, *op.cit.*, p. 84.

[502] Au sujet de de l'esthétique de l'ermitage, v. note 454.

[503] L'école de thé Omote senke, sur son site web, caractérise le *wabi* comme « une esthétique de l'absence » (trad. UWB). http://www.omotesenke.jp/english/list2/list2-2/list2-2-1/ consulté le 14/06/2017.

[504] Concernant la décrépitude et le passage du temps, v. HLADIK Murielle, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, Editions Mardaga, Liège, 2008, pp. 137 *sqq*.

[505] L'absence de plantes à fleurs soulignant cette caractéristique.

[506] BERTHIER, François, *op.cit.*, p. 84.

Figure 73. Détail du toit en chaume d'un pavillon de thé. Le chaume se désintègre, la mousse et d'autres plantes commencent à s'installer… L'« ermitage de montagne » est en proie aux éléments, se transforme, redevenant progressivement nature. Pavillon de thé du Kayū-sō 何有荘, Kyoto. Photo UWB. 2008.

Figure 74. Clôture de type *kenninji-gaki* 建仁寺垣. La décrépitude est mise en scène. La décoloration de cette clôture est déjà très avancée, en effet, on a complètement perdu les tons jaunes chauds du bambou et le noir d'origine des ligatures. L'effet est un *ton sur ton* grisonnant, vieillissant… Jardin de thé du Kayū-sō 何有荘, Kyoto. Photo UWB. 2008.

Ce jardin donc, non seulement respire[507], mais nous le voyons, il transpire, aussi : ses clôtures grisonnantes se couvrent de mousses, de moisissures, de traces…. Il est donc bien vivant, nous révèle le cycle de la vie, l'inexorable passage du temps.

5.4.1.10 Traces, mouvements

Un jardin de l'absence ?

Peut-on réellement qualifier le *roji* de jardin de l'absence ? Si l'on y regarde de plus près, quelques doutes émergent. La scène du *roji* semble incomplète, les traces que l'on y voit de toutes parts renvoient à d'autres lieux, à d'autres temps. Mais les traces les plus manifestes qui y émergent, ces traces de pas sous-entendues par les *tobi.ishi* si fortement présents, ne nous donnent-elles pas un autre indice ? Nous l'avons montré, le *roji* fut le jardin, qui après l'abstraction des *karesansui* et des jardins de guerriers, a réembrayé les corps dans l'espace, les a mis en prise avec le sol. Alors l'élément manquant au tableau de ce jardin, ne seraient-ce pas tout simplement les

[507] Parce qu'il est poreux.

promeneurs qui le traversent ? Nous suggérons que ce sont eux, finalement, la beauté de leurs mouvements à travers l'espace, qui complètent la scène, en font un tableau mouvant. C'est le corps humain qui crée le lien entre les espaces, dans un rituel de transgression qui ressemble à un chemin initiatique, à cette voie spirituelle que le bouddhisme invite à emprunter. « Le […] chemin, 'voie' (道 *dō*), présuppose l'idée d'un mouvement qui conduit vers la connaissance et finalement d'une progression spirituelle. Ce qui est important ce n'est pas uniquement l'illumination, mais le chemin qui mène vers la connaissance. »[508] Dans le *roji*, ce mouvement transite par les corps, et les limites sont les jalons, les obstacles que le marcheur rencontre dans sa quête de vérité.

5.4.1.11 En guise de conclusion

L'exaltation du mur à laquelle on avait assisté au sein des jardins *karesansui* et de *buke*, de cette limite de jardin typique des jardins *intramuros* de Kyoto depuis ses origines, se transforme au sein du *roji* en jeu avec la limite. L'introduction de la porosité, mais aussi de l'idée de brèche, de cette ouverture qui contredit la fermeture, apporte une toute nouvelle dimension à la scénographie du jardin. Le jardin est désormais découpé en compartiments, ce qui, dans l'histoire de l'archipel, n'avait jamais été le cas auparavant. Que signifie cette nouvelle donne ? L'élément central du jardin est le cheminement, et ce sont les transitions, seuils de sublimation, qui intensifient la perception des espaces respectifs. Le *roji* est un jardin de l'indirect, un chemin semé d'embûches, qui, dans une logique du détour, fait entrer le promeneur dans la sphère de l'illogique, du non-linéaire : le but ne s'atteint pas par la ligne droite, mais par une ligne qui se contourne, passe au-travers de murs percés, marque une pause dans un *koshikake*… Le *miegakure,* technique de dissimulation et de dévoilement[509], trouve ici son expression la plus raffinée[510], mettant en place une dialectique du vu et du non-vu. Les différentes parties du jardin ne sont révélées que par portions, on ne le voit jamais dans son entièreté.

Avec ces jardins, c'est aussi à l'apparition de la clôture comme élément jardinier à part entière que l'on assiste. Son apparition dans les manuels, ses diverses déclinaisons, semblent témoigner de ce rôle tout à fait nouveau. Avec les clôtures en matériaux organiques, ce sont aussi des techniques ancestrales[511] de ligaturage, de tressage, de façonnage qui réapparaissent[512] et sont perfectionnées. Un important artisanat se développe autour de ce nouvel « art de la clôture »[513].

Avec l'apparition d'une certaine porosité spatiale, de diverses gradations de transition, et d'atmosphères, plutôt que de scènes figuratives, il semblerait que le *roji* soit un jardin de la suggestion plutôt que de l'affirmation. Il n'articule pas des images prédéfinies, n'impose pas un

---

[508] HLADIK, Murielle, *op.cit.* p. 108.

[509] Occasionnellement mise en œuvre dans des styles de jardins antérieurs.

[510] V. INAJI, Toshirō, *op.cit.,* p. 61.

[511] V. Chapitre 3.2.

[512] Ces techniques avaient sans aucun doute continué à exister dans les campagnes, mais ici, on les voit mises en œuvre pour créer des éléments décoratifs, c'est donc une réactivation de ces techniques qui va de pair avec une « artialisation » de la clôture.

[513] « Used as decorative objects in the *roji*, bamboo fences developed greatly ». YOSHIKAWA, Isao, 2001, *op.cit.*, p.7.

sens. Il crée des ambiances. Et ces ambiances, nous l'avons vu, ce sont surtout les compartiments poreux et leurs textures, les traces que le temps y a laissées, qui les évoquent.

L'apparition de cette ambiguïté spatiale, de la définition un peu floue des champs, seraient-elles les indices de l'apparition, dans l'histoire des limites des jardins de la capitale, de traits plus proprement japonais ? Après la prédominance du modèle chinois et de son mur de pisé, la question se pose.

Le *roji* est avant tout un jardin de clôtures. Elles définissent les compartiments, rythment le mouvement à travers l'espace, créent des effets de dissimulation et de surprise… Ce sont elles qui marquent de leurs caractères singuliers les différentes ambiances, dans un système séquentiel d'appositions spatiales.

Et finalement, de la même manière que l'on parle, dans l'art des jardins d'Occident de « chambres de verdure », de même pourrait-on parler, dans le cas du *roji,* de « chambres de clôtures ».

6. L'époque d'Edo.

6.1 Repères historiques

« Un paysage est délimité par son horizon
visible, compréhensible à travers le regard »[514]

Il est tentant de considérer l'archipel japonais comme un alambic. Sur la carte du monde, ces îles situées à l'extrême est du continent asiatique invitent à l'idée d'un ensemble géographiquement distinct, ensemble qui serait situé à l'écart du monde, situé à l'écart des développements d'une histoire continentale de laquelle il serait déconnecté… Alambic de verre, alambic insulaire dont on lirait le développement historique avec facilité et dont les processus présenteraient une clarté introvertie et transparente. Mais si séduisante soit-elle, cette image ne correspond pas à la réalité historique[515].

L'époque d'Edo nous suggère doublement l'analogie de l'alambic, car la politique d'isolement mise en place par le *bakufu* 幕府 [516], politique dite de la « mer interdite » 海禁 *kainin* suggère l'idée d'un pays étanche, étranger aux événements alentour, et dont l'histoire se serait déroulée dans une sorte de vase clos. D'ailleurs, le terme de *sakoku* 鎖国 (« pays fermé »), apparu au XIX^{e} siècle pour désigner cette période, a contribué à forger l'idée d'un pays qui tout au long de l'époque d'Edo, aurait eu une histoire qui se serait déroulée dans un réceptacle hermétique, à l'abri du monde. Cette analogie est tentante, mais les faits historiques la contredisent. L'image a néanmoins son utilité, nous le verrons plus tard.

Faisant suite à l' époque pleine de tumultes des « provinces en guerre » (*sengoku jidai* 戦国時代 : 1467 – fin du 16^{e} siècle[517]), l'époque d'Edo est une période de paix, de grande stabilité politique et sociale.

---

[514] FERRIOLO, Massimo Venturi : *Bernard Lassus : une pratique démesurable pour le paysage,* publié dans Projets de paysage le 16/02/2009
URL : http://www.projetsdepaysage.fr/fr/bernard_lassus_une_pratique_demesurable_pour_le_paysage. Consulté le 12/08/2016.

[515] A ce sujet, voir aussi Philippe PELLETIER : « Le territoire surinsulaire japonais – approche géopolitique », p. 108, *in* BONNEMAISON, Joël, Luc CAMBREZY, et Laurence Quinty BOURGEOIS. *Le territoire, lien ou frontière ? 1 : les territoires de l'identité. 2 : la nation et le territoire*, 1999. http://www.documentation.ird.fr/hor/fdi:010017007. Consulté le 15/08/2016.

[516] *Bakufu* 幕府 : gouvernement de la tente, comme était nommé le gouvernement des shoguns. Il s'agit d'un terme consacré pour désigner un gouvernement où règne la loi militaire.

[517] Voir SOUYRI, Pierre-François. Nouvelle Histoire du Japon. Paris : Perrin, 2010, p. 297.

Figure 75. La bataille de Sekigahara (détail, paravent, XVII[e] siècle). La bataille décisive mettant fin à l'époque tumultueuse du Moyen-Age japonais (1600).
Bien culturel important. © Collections du Musée d'Histoire d'Osaka.

Pays extrêmement morcelé durant l'ère *sengoku* 戦国, sujet à des guerres intestines permanentes, à des révoltes paysannes et à un tumulte généralisé, le Japon va se voir progressivement transformé en pays unifié et centralisé autour de la nouvelle capitale, Edo. À partir de 1573, les trois réunificateurs Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi et Tokugawa Ieyasu vont successivement mettre en place un pouvoir central fort, dont le siège sera finalement installé à Edo en 1603[518]. Les *daimyō* 大名, ces seigneurs qui durant l'époque précédente avaient joui d'une autonomie locale forte (le pays se présentant comme une multitude de fiefs-principautés relativement autonomes suite à l'affaiblissement des shoguns Ashikaga) vont, avec la prise de pouvoir des Tokugawa, être assujettis à un système de contrôle extrêmement efficace, qui *de facto* leur ôtera tout pouvoir réel. Avec la mise en place du système du *sankin kōtai* 参勤交代 (« système de la résidence alternée »), qui prévoit que les familles des *daimyō*, même ceux des provinces les plus éloignées, résident dans la capitale et que les *daimyō* eux-mêmes y résident une année sur deux, plusieurs mécanismes de contrôle deviennent opérants : d'une part, les familles des seigneurs sont pour ainsi dire prises en otage dans la capitale, et d'autre part, la nécessité de maintenir deux résidences en parallèle, l'une en province et l'autre dans la capitale, implique une charge financière lourde, parfois écrasante. On imagine combien les coûts des travaux de construction, de manutention et de gestion de ces domaines pouvaient peser sur les ressources des *daimyō*, ces résidences, souvent somptueuses, devant répondre aux obligations de représentation imposées par le shogunat.

[518] L'apparition des armes à feu au Japon (introduites en 1543 par les Portugais) n'est pas étrangère à ces succès. Oda Nobunaga fut le premier à comprendre l'intérêt des mousquets à mèche utilisés en formation militaire et s'en servit pour vaincre le clan des Takeda (1575), victoire qui amorça l'ère de la réunification. v. ELISSEEFF, Danielle. *Histoire du Japon*. Monaco: Editions du Rocher, 2001, pp. 103-108.

Figure 76. Utagawa Sadahide. « Une procession de *daimyō* sur le Tōkaidō ». XIX[e] siècle, Collections du Metropolitan Museum of Art, New York.

D'autre part, leur statut exigeait que les voyages qu'impliquait le *sankin kōtai* s'entreprennent avec une suite conséquente[519] ; ces processions annuelles représentaient donc le second facteur qui sapait lourdement les finances des seigneurs. Ainsi, durant la période d'Edo, les gigantesques processions de *daimyō* le long des grands axes routiers devinrent scène courante et toute une économie se construisit autour de ces déplacements. Les nombreux relais et villes-étapes le long des routes sont non seulement des lieux où l'on peut se loger, changer de chevaux, manger... Ce sont aussi des lieux de loisirs, où se développe un artisanat très varié, où se produisent saltimbanques, artistes et musiciens...

En parallèle à une forte centralisation du pouvoir, le *sankin kōtai* a également pour effet la vassalisation et l'appauvrissement des *daimyō*. Tenus en échec par ce système, ils se voient dans l'impossibilité d'amasser des ressources suffisantes pour fomenter une éventuelle révolte, un soulèvement... Guerriers à l'origine, ils sont désœuvrés par ces temps de paix et se voient désormais relégués au rôle d'administrateurs de domaines. On conçoit donc la manière radicale dont change le statut des *daimyō* sous le règne des Tokugawa. De guerriers qu'ils étaient, ils deviennent bureaucrates au service du système shogunal.

Pour permettre les voyages depuis et vers toutes les parties du territoire national, le shogunat développe un important réseau routier basé sur cinq axes majeurs, le *gokaidō* 五街道 [520]. Ce réseau routier, très ramifié et parfaitement entretenu[521], est une excellente infrastructure qui désenclave le

[519] Il y a à cette époque environ 250 *daimyō* au Japon. Les processions pouvaient se faire avec un entourage allant jusqu'à 2500 (!) personnes. Depuis les provinces les plus éloignées, le voyage pouvait prendre jusqu'à 50 jours. A la lecture de ces chiffres, on peut mesurer l'importance de ces déplacements pour l'économie nationale. Les innombrables relais et villes-étape qui jalonnent le réseau sont tributaires de cette économie du mouvement.

[520] Gokaidō 五街道 : les 5 routes nationales majeures, partant de Nihonbashi, à Edo (Le Tōkaidō (東海道), rejoignant Kyōto, suivant la côte de la mer intérieure ; Le Nakasendō (中山道), rejoignant Kyōto par l'intérieur du pays; Le Kōshū Kaidō (甲州街道), rejoignant Kōfu ; L'Ōshū Kaidō (奥州街道), rejoignant les territoires du nord du Japon ; Le Nikkō Kaidō (日光街道), rejoignant Nikkō)

[521] Ces routes, interdites aux voitures et aux chars (ceci afin de prévenir une détérioration trop rapide de leur état), étaient balayées régulièrement, ou arrosées durant les périodes sèches afin d'éviter l'excès de poussière. Etant donnée la longueur du réseau, qui s'étend sur des milliers de kilomètres, le personnel affecté à cette tâche est très

territoire et permet de relier les provinces à la capitale et vice-versa, mais c'est également un outil de contrôle d'une efficacité redoutable. En effet, les nombreuses barrières[522], les étapes à franchir pour se rendre d'un point de l'archipel à l'autre permettent un contrôle permanent des va-et-vient non seulement des *daimyō*, mais aussi de l'ensemble de la population. Le shogun dispose donc d'un système de surveillance densément maillé, système d'information et de contrôle très efficace pour savoir ce qui se passe à tout moment dans les provinces. Si l'on considère l'étendue du pays, ce système est bien évidemment d'une importance majeure pour le maintien de la paix intérieure.

6.1.1 Vers la mer interdite

Durant les dernières décennies du XVI[e] siècle, une politique très répressive commence à être mise en place par Oda Nobunaga, qui s'est emparé du pouvoir à Kyoto. Il anéantit d'importants temples bouddhiques, dont il craint la puissance (certains temples disposaient de moines-soldats qui constituaient de véritables armées) et fait désarmer les paysans, les fixant ainsi *de facto* à la terre[523]. Il commence également à faire établir des cadastres de plus en plus précis des terres cultivées, ceci afin de mieux maîtriser les entrées d'impôts liés à la production agricole. Avec son successeur Toyotomi Hideyoshi, c'est une nouvelle subdivision de la société qui est instaurée ; basée sur le modèle néo-confucianiste chinois, elle met les guerriers à la tête de la société, et la subdivise en 4 classes *shinōkōshō* 士農工商 (dont le statut va en ordre décroissant, les marchands étant tout en bas de l'échelle sociale) : les guerriers (士 *shi*), les paysans (農 *nō*), les artisans (工 *kō*) et les marchands (商 *shō*)[524]. Les samouraïs, qui jusque-là entretenaient un fort lien à leurs terres, en sont désormais coupés, tout comme ils vont être fortement coupés des autres classes sociales. Le « monde à l'envers » (*gekokujō* 下克上) touche à sa fin[525,] le gel des classes sociales est figé. Cette division de la société se traduit aussi au niveau spatial : les différentes classes sociales vont être physiquement séparées dans la ville, elles habiteront des quartiers distincts.

Pour financer leurs actions militaires et soumettre les chefs des provinces plus éloignées, les forces conquérantes ont besoin d'augmenter leur assiette financière. Toyotomi poursuit le travail de cadastrage de son prédécesseur en l'affinant, ce cadastre étant un outil indispensable à une levée des impôts de plus en plus efficace et rémunératrice. L'empereur, de son côté, est désormais dépourvu de tout pouvoir autre que rituel, et se mue en entité symbolique qui ne sert guère plus qu'à incarner une certaine forme de l'esprit national, et à conférer aux régents guerriers leur légitimité[526].

---

important.

522 Barrières policières et douanières.

523 Prenant sa suite, Toyotomi Hideyoshi organisera une « chasse aux sabres » dont l'objectif est de définitivement démilitariser les paysans et les ramener à leur statut d'origine. Cf. MACÉ, François, et Mieko MACÉ. *Le Japon d'Edo*. Paris : Les Belles Lettres, 2006, p. 42.

524 Cet ordre ne mentionne pas la noblesse de la cour, située tout en haut de la société, ni les *eta* 穢多 et les 非人 *hinin* (litt. « non-humains »), qui sont des parias, exclus de la société, en général des itinérants, des vagabonds, ou des hommes qui exercent des métiers considérés comme entachés de souillure (tannerie, équarrissage, travaux de jardin etc.). Ces exclus, sortes d'intouchables désignés par le terme général *burakumin* 部落民, habitaient souvent le long des berges des fleuves, en zone inondable, ou dans des « hameaux de parias » (qui n'apparaissaient pas sur les cartes : c'étaient des êtres « invisibles », qui n'étaient pas considérés comme de véritables humains). V. SOUYRI, Pierre-François, *op.cit*, p.359.

525 Le « monde à l'envers » est une expression consacrée pour désigner le principe d'ascenseur social qui existait durant les temps médiévaux au Japon. Voir SOUYRI, Pierre-François., *ibid.*, p. 277.

526 En 1627, l'empereur perd le droit de nommer les religieux à la tête des grands temples.

Les bases de la société d'Edo sont ainsi jetées par ces deux régents guerriers, mais c'est la bataille de Sekigahara, en 1600, qui constituera le tournant décisif menant à la prise de pouvoir définitive par le clan Tokugawa. Ayant vaincu le fils héritier de Toyotomi Hideyoshi, Tokugawa Ieyasu va s'imposer comme seul et unique régent du pays pour finalement, en 1603, prendre le titre de Shogun[527] et établir sa nouvelle capitale à Edo. La ville prêtera son nom à cette nouvelle époque qu'elle inaugure.

Nous sommes donc en présence d'un système bicéphale, où la puissance militaire est aux mains du shogun dont le gouvernement est situé dans la ville d'Edo, et où la puissance symbolique (divine) de l'empire éternel se trouve à Kyoto, où résident l'empereur et sa cour.

Les chrétiens, implantés au Japon depuis 1542, et qui jusque-là avaient été tolérés (une grande complaisance régnait : il faisait bon faire commerce avec eux, car ils rapportaient, entre autres marchandises précieuses, de l'or d'Inde), commencent à être suspects. Leur pouvoir dans certains fiefs (certains *daimyō* s'étaient converti au christianisme) et leur tendance au prosélytisme inquiète. « […] les chrétiens, aux exigences doctrinales et rituelles particulières, [apparaissaient], à la fin du XVIe siècle, comme troublant l'ordre public nippon, alors chèrement rétabli. »[528]. Ces étrangers dont les intentions ne sont pas toujours très claires deviennent gênants et dès 1612, Tokugawa Ieyasu fait interdire la religion chrétienne. De nombreux missionnaires seront expulsés. Cela n'empêche pas le shogunat de poursuivre le commerce avec des nations chrétiennes car Ieyasu comprend bien l'importance de garder ce lien vers l'extérieur, cette possibilité qui s'offrait d'accéder à des connaissances occidentales par leur intermédiaire. Cet état des choses persista jusqu'en 1637, année où éclata la dramatique rébellion de Shimabara. Shimabara, presqu'île située dans l'île de Kyushu, devint la scène d'une révolte de paysans convertis au christianisme. Croyant en l'égalitarisme chrétien, ils se rebellèrent contre la cruauté et la violence de leurs seigneurs. Le shogun va dépêcher une armée de 200.000 hommes pour écraser les insurgés, et fera massacrer près de 40.000 femmes, hommes et enfants. Cette répression marque la fin de la pratique ouverte du christianisme au Japon. Les décrets d'interdiction émis en 1612 vont être appliqués beaucoup plus strictement et en 1639, les Portugais se voient expulsés du Japon. Le troisième shogun Tokugawa, Iemitsu, met en place la politique dite de la mer interdite (海禁 *kainin*), et les seuls étrangers qui seront désormais admis sur le sol japonais seront les Hollandais[529] et les Chinois (de rares relations subsisteront avec les Coréens). Il est dorénavant également interdit aux Japonais de quitter l'archipel sous peine de mort[530]. Sur ordre du shogun, tous les navires de plus de 100 tonneaux capables de naviguer en haute mer sont détruits. Nous le voyons, Iemitsu procède à une étanchéisation du territoire de plus en plus intense, il limite les interactions avec l'extérieur au strict minimum et contrôle rigoureusement les points de contact. La mer est véritablement « interdite », exception faite aux navires hollandais et chinois.

---

[527] Ou généralissime.

[528] ELISSEEFF, Danielle, *op.cit*., p. 107.

[529] Les Hollandais avaient eu un rôle très ambigu à Shimabara, puisqu'ils avaient appuyé les forces du shogun pour écraser la rébellion chrétienne. Le shogunat se montra reconnaissant en leur octroyant le droit de commercer avec le Japon.

[530] Ces décrets vont jusqu'à interdire un quelconque échange épistolaire avec l'étranger.

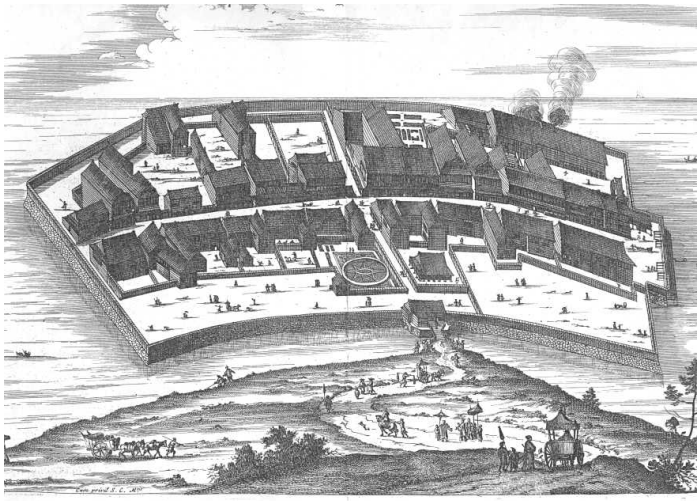


Figure 77. L'île de Dejima (gravure de Jacob van Meurs, 1669)
In Arnoldus Montanus: *Gedenkwaerdige Gesantschappen der Oost-Indische Maetschappy in't Vereenigde Nederland, aen de Kaisaren van Japan* [...] tiré de « *Geschriften en Reiseaentekeninge der zelver Gesanten, dōr Arnoldus Montanus, t'Amsterdam* », 1669 (Collection W. Michel, Fukuoka).

Les Hollandais n'ont droit de résidence que sur l'île artificielle de Dejima, exclave extraterritoriale précédemment occupée par les Portugais. Île en forme d'éventail d'environ 15.000m2, elle constituera la seule « porte d'entrée » officielle vers l'archipel pour les Européens[531], une espèce d'île de l'île, appendice hautement contrôlé arborant le drapeau des Provinces Unies, et connecté au Japon par un petit pont[532]. Dejima deviendra le seul point de débarquement autorisé pour tout vaisseau occidental, et ce, pendant plus de deux siècles et demi. En outre, une fois par an, les Hollandais sont tenus de faire une visite officielle au shogun afin de l'informer des derniers développements scientifiques, artistiques, technologiques européens. L' « approvisionnement » en savoir est la condition de leurs échanges commerciaux avec le Japon[533]. Le nom même de l'île en signifie le programme car Dejima 出島, c'est « l'île de l'extérieur », c'est donc l'altérité circonscrite sur un hectare et demi. C'est un lointain bout de Hollande greffé sur le port de Nagasaki. Espèce de prison-éventail qui pourtant leur procure la liberté tant convoitée de commercer.

[531] Les Chinois ont le droit d'aborder à Nagasaki, les Coréens à Tsushima.

[532] Pont que les Hollandais n'ont pas le droit de traverser, sauf en cas de situation exceptionnelle.

[533] Il faut savoir que nombre d'ouvrages européens arrivaient au Japon 2-3 ans après leur publication en Europe. Ce délai est remarquablement court pour l'époque, compte tenu de l'éloignement géographique et culturel du Japon. Les délégations hollandaises apportaient aussi des cadeaux tels des astrolabes, des télescopes, des microscopes, des instruments de médecine, des animaux exotiques…

Figure 78. Un éléphant, cadeau au shogun d'une délégation hollandaise.
(Illustration tirée d'une encyclopédie japonaise de la fin de l'époque d'Edo, collection UWB).

Nous le voyons, l'interaction avec le dehors est extrêmement contrôlée. Confinant la présence hollandaise à une minuscule « île-tampon » sévèrement surveillée, le *bakufu* cadre précisément les conditions de la présence étrangère. Un simple pont (muni d'une porte gardée) est l'unique passerelle vers le Japon, l'île elle-même étant un territoire hollandais[534]. Territoire hollandais frôlant l'absurde si l'on considère son exigüité, sorte de minuscule poste avancé à l'autre bout du monde… Pourtant, son efficacité semble inversement proportionnelle à sa taille. Et cela dans les deux sens. Car pour les Hollandais, elle représente une très rentable source de revenus, alors que pour les Japonais, c'est une source inépuisable de connaissances. Dejima est une île qui, en quelque sorte, exclut l'étranger pour mieux l'inclure. Rappelons simplement le rapport d'échelle : 0,015km2 contre les 35.640 km2 que comporte l'île de Kyushu à laquelle elle est arrimée. Les rapports de force semblent parler d'eux-mêmes.

Une particularité du Japon est de ne pas avoir de frontières communes[535] avec d'autres pays, ce qui est dû à sa configuration géographique (poly-)insulaire. Il semblerait que même (ou peut-être *surtout* !) Dejima doive répondre à cette logique, cette logique de non-tangence des territoires, cette logique d'archipel qui est un ensemble d'unités territoriales distinctes, de particules singulières qui s'additionnent sans se conglomérer, d' « insularité au carré », pour reprendre les mots de Philippe Pelletier[536].

[534] Dans un souci de cohérence avec la terminologie japonaise, qui utilise le terme *oranda* オランダ (transcription phonétique de « Holland ») pour désigner les Provinces Unies Néerlandaises, nous utilisons ici l'adjectif d'usage « hollandais » plutôt que « néerlandais » (qui serait le terme correct) pour désigner ce qui a trait à ce pays.

[535] Pas de frontières communes évidentes du moins, car comme l'argumente Philippe PELLETIER, certains îlots ou détroits ont bien joué le rôle de frontières communes à certains moments de l'histoire. V. PELLETIER, Philippe, *op. cit.,* p. 103.

[536] V. PELLETIER, Philippe, *id.,* p. 106.

6.1.2 L'alambic et la brèche

Nous souhaitons ici revenir à notre image de l'alambic. Si alambic il y eut, et c'est d'une certaine manière le cas[537], c'est un alambic qui présente des brèches, ouvertures sur le dehors aussi bien que sur le dedans, qui tels des pores, permettent des échanges. Ces ouvertures sont de plusieurs types. Il y a celles, aux franges de l'archipel, qui n'ont jamais vraiment été étanches[538], et il y a celle, très contrôlée, que le shogunat a mise en place : Dejima. Comme par le chas d'une aiguille, les informations y transitent par le biais du comptoir des Hollandais. La révolution scientifique et technologique occidentale passera par le chas de cette aiguille. Nous voyons donc que le Japon d'Edo est un pays qui se suffit (presque !) à lui-même, et se détourne - en apparence, du moins - de l'étranger pour, finalement, mieux le comprendre. Car cette nouvelle membrane, cette mer interdite qui isole, a un effet étonnamment paradoxal : les informations y pénètrent comme distillées, condensées, dans une espèce de dynamique d'osmose inversée qui optimiserait les échanges. En effet, « le développement japonais n'est pas exclusivement interne, mais plutôt semi-interne […]».[539] C'est comme si le Japon se dotait d'une lorgnette, loupe sur le cours du monde qui lui permet de scruter l'horizon lointain. Et la dynamique interne se couple à ces apports extérieurs pour créer une synergie tout à fait singulière dans ce pays en apparence éloigné de tout. Cet isolement[540] d'apparence, qui se conjugue à l'insularité du pays, est la scène dynamique de l'une des évolutions de la société parmi les plus intéressantes que le Japon ait connues. Car oui, le Japon est bien un pays insulaire, mais c'est un pays qui a surtout su s'aménager d'existentielles fenêtres sur le dehors. Ces respirations, ouvertures dans le temps que le shogunat a apposées au pays, ce sont des petites lorgnettes : les ouvertures sont rares, mais elles sont intensives. C'est le principe de l'appareil photo, plus l'ouverture du diaphragme est réduite, plus nette est la photo. Ils voient donc au travers de cette lorgnette hollandaise, ils suivent l'évolution des sciences, surtout de la technique et de la médecine, mais aussi des arts. Ils voient tout, mais ne veulent pas être vus, comme dans une espèce de jeu de *miegakure* 見隠[541] d'envergure nationale. Ils se tiennent cachés derrière un *sakoku* d'apparence, mais ils observent, apprennent, diffusent…

---

[537] En parlant du Japon des Tokugawa, Philippe PELLETIER écrit : « Le Japon n'avait pas besoin du monde, il avait déjà son monde à lui, l'espace insulaire et surinsulaire, un monde en soi [..]. ». V. PELLETIER, Philippe, *id.,* p. 108.

[538] Sous les Tokugawa, certaines provinces du Nord, du Sud et de l'Ouest disposent d'une certaine autonomie, ce qui leur permet des échanges avec l'étranger, malgré l'« interdiction de la mer » édictée par le shogunat. V. Philippe PELLETIER, *id.* p.107.

[539] PELLETIER, Philippe, *ibid.,* p. 108.

[540] Nous rappelons ici brièvement l'étymologie du terme « isolement », qui renvoie directement au terme « île » : du lat. *insulatus*, séparé comme une île, isolé, délaissé, de *insula* : île. (dictionnaire Littré, http://www.littre.org/definition/isoler, consulté le 12/09/2016). En outre, une des étymologies du terme japonais signifiant « île » (*shima* 島*),* renvoie à l'idée de fermeture, de clôture (voir à ce sujet : PELLETIER, Philippe, entrée *« shima » in* BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE. *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris: CNRS, 2014).
Le concept de fermeture, d'isolement se rejoint dans ces deux étymologies qui renvoient pourtant à des sphères culturelles complètement différentes. L'idée de l'île semble donc, d'une certaine manière, intimement liée à la notion de fermeture.

[541] 見隠 *miegakure* : littéralement « voir et cacher ». Il s'agit d'un terme utilisé en architecture ou dans le domaine de l'art des jardins pour exprimer une technique qui consiste à cacher certaines parties du jardin ou du bâtiment pour mieux en révéler d'autres, en révéler certaines pour cacher celles qu'on souhaite « effacer ». Ce sont donc des effets savamment orchestrés d'apparition et de disparition de certains éléments que l'on obtient par cette technique, technique qui vise à rendre l'expérience du jardin, ou de la maison plus intense.

C'est un jeu d'une transparence unidirectionnelle. Ils observent l'extérieur ; mais l'extérieur ne les voit quasiment pas, ils se sont opacifiés sur la scène internationale. Ils sont comme cachés derrière un paravent, ils guettent au dehors sans être vus, posture qui fait venir à l'esprit certaines scènes du *Genji monogatari*[542].

En réalité, et nous allons le voir plus bas, l'époque d'Edo est une époque d'énorme effervescence intérieure. Peut-être cette effervescence est-elle en lien aussi avec sentiment de protection que procure la « mer interdite ». Car une mer « interdite », c'est une nouvelle limite, c'est une limite qui avant tout protège, car elle n'est plus source de menaces potentielles venant de l'extérieur, c'est une espèce de membrane épaisse doublant les côtes, les munissant d'une enveloppe protectrice. Augustin Berque a caractérisé cette dynamique comme « logique internalisante » de la société[543].

Avides de savoir, les Japonais s'adonnent avec ardeur aux études hollandaises *rangaku* 蘭学, qui sont de formidables sources d'informations sur tout ce qui se passe en Europe. Médecine, pharmacologie, technique, astronomie, mathématiques, botanique, physique, chimie, peinture, gravure, plus tard photographie…. Les domaines d'enseignement sont très vastes, et les Japonais, assidus, vont être capables de rapidement assimiler et diffuser ces informations, non seulement dans les couches sociales élevées, mais aussi - grâce à un système scolaire très précoce- dans toutes les couches de la société[544], assurant à ces connaissances une large diffusion. Durant cette période, le développement de l'imprimerie et la reproductibilité en grand nombre des ouvrages joue un rôle tout à fait essentiel dans la diffusion des informations. Le Japon n'était, somme toute, pas aussi déconnecté du monde qu'il pouvait le sembler de prime abord. D'ailleurs, il est intéressant de noter que des encyclopédies calquées sur le modèle de d'Alembert et Diderot verront le jour durant la seconde moitié de la période d'Edo, et cela donc, bien avant « l'ouverture du pays » par l'Amiral Perry en 1867.

Ainsi, on pourrait dire que les percements dans l'alambic sont structurants, voire structurels. Ils participent d'une dynamique d'ensemble dans laquelle ils sont absolument indispensables, créant un phénomène d'absorption et d'assimilation concentrées à l'intérieur du territoire.

Ainsi, la clôture appelle la brèche, qui en est en quelque sorte le corollaire.

6.1.3 Compartimentations

Deux phénomènes importants sont à relever dès la fin du XVI[e] siècle : un essor démographique considérable[545], et une urbanisation croissante dans l'ensemble du pays. Ces

---

[542] *Genji monogatari* 源氏物語： « Le Dit du Genji », de Murasaki Shikibu 紫式部.

[543] V. BERQUE Augustin. *Problèmes et politiques migratoires au Japon*. In: Tiers-Monde, tome 18, n°69, 1977. Migrations et développement. pp. 77-99; p.80. http://www.persee.fr/doc/tiers_0040-7356_1977_num_18_69_2689 (consulté le 02/09/2016).

[544] Durant l'époque d'Edo, on voit par exemple apparaître les *terakoya* 寺子屋, les « écoles de temple », qui prodiguent un enseignement primaire même aux couches les plus démunies de la société. Par ce réseau de *terakoya* et d'autres écoles dans le cas des élites, le Japon atteignit un degré d'alphabétisation très élevé à la fin de l'époque d'Edo. On estime que 50% des hommes et 20% des femmes avaient eu accès à une éducation scolaire.

[545] Selon les estimations des historiens, la population passe d'un chiffre d'environ 12 millions d'habitants en 1600 à environ 31 millions d'habitants en 1720. Voir KOZYREFF, Chantal. *Les arts du Japon à l'époque d'Edo*, 1603-

phénomènes, en partie corrélatifs, ont plusieurs conséquences : d'une part, la production agricole doit être rapidement augmentée afin de nourrir la population, d'autre part, les besoins en bois (construction, chauffage, métallurgie…) connaissent un accroissement très important. Les villages se multiplient, les villes au pied des châteaux *jōkamachi* 城下町 [546] existantes s'agrandissent, de nouvelles sont créées. Les anciennes communautés médiévales *sōson* 惣村 sont subdivisées en villages par un processus de découpage administratif *muragiri* 村切, ce qui donne également lieu à la création de nouveaux sanctuaires[547],[548]. D'une manière générale, l'ensemble des fiefs sont réorganisés et redécoupés afin de mieux asseoir le pouvoir central. Chaque fief est gouverné par un daimyō qui siège au château de la *jōkamachi* lorsqu'il ne réside pas à la capitale dans le cadre du *sankin kōtai*. Les *jōkamachi* deviennent des centres de contrôle régionaux importants qui relaient le pouvoir central du shogun.

Ces différents phénomènes vont profondément transformer le paysage nippon. Selon Conrad Totman, en 1560, la majeure partie de l'archipel était boisée, alors qu'en 1710, la quasi-totalité des surfaces de plaine (qui représentent environ 35% du territoire) et de piémont avaient été défrichées et transformées en terres arables[549].

Dès le début du XVII[e] siècle, le shogunat met en place une politique de défrichement systématique dont le rôle est multiple : il s'agit d'une part de nourrir la population, de l'autre d'augmenter les recettes fiscales, qui sont basées sur un prorata des récoltes, et finalement de récolter le bois tant convoité. Au sein des villages se développe le métier des « défricheurs » (*kusawake-byakushō* 草分け百姓 ou *kaihatsu-byakushō* 開発相姓), véritables pionniers qui souvent forment des « maisons de défricheurs ». Ils jouissent d'un statut assez prestigieux[550] qui leur confère la plénitude des droits au sein de la communauté villageoise[551]. Ces défricheurs jouent un rôle très important dans l'évolution du pays. Ils sont des vecteurs de civilisation.

Ainsi, tout au long du XVII[e] siècle, la forêt et les landes vont progressivement être repoussées jusqu'aux pentes escarpées des montagnes et des collines. Le Japon a ceci de particulier qu'environ 60% de son territoire est constitué de montagnes aux profils souvent abrupts. Ceci

---

1868: collection des Musées royaux d'art et d'histoire. Renaissance Du Livre, 2003, p.7, et MACÉ, François, et MACÉ, Mieko. *Le Japon d'Edo*. 1[e] éd. Paris, Les Belles Lettres, 2006, pp. 95-96.

[546] *Jōkamachi* 城下町 : les « villes au pied des châteaux ». Le shogunat transforme les anciennes villes castrales en centres administratifs. Désormais, chaque fief ne doit plus comporter qu'un seul château. Ce qui signifie que nombre de *jōkamachi* de l'époque médiévale seront rasées, soit définitivement, soit pour être reconstruites en position centrale dans le fief. Voir entrée *jōkamachi, Vocabulaire de la spatialité japonaise,* BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA, Shigemi, Collectif, et BERQUE, Augustin *op.cit*, p. 204

[547] En effet, le processus de « découpage des villages » *muragiri* 村切, entraîne la fondation de nouveaux sanctuaires shintō pour célébrer leurs divinités tutélaires.

[548] Voir à ce sujet : BARDY, Yannick, Sanctuaires Shintô et Sociétés Locales dans le Japon de l'Epoque d'Edo : l'exemple de la province d'Izumi, Thèse de doctorat, soutenue le 28-11-2013 à Paris, INALCO, dans le cadre de l'École doctorale Langues, littératures et sociétés du monde (Paris), p.11. http://www.theses.fr/2013INAL0014 (consulté le 01/09/2016)

[549] TOTMAN, Conrad. *Early Modern Japan*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 226. Voir aussi TOTMAN, Conrad, *The lumber industry in early modern Japan,* University of Hawaii Press, 1995, chapitre II.

[550] Statut appartenant à la classe des paysans.

[551] Voir à ce sujet : LADMIRAL, Guillaume. *La notion de famille dans l'étude du Japon pré-moderne : comment réconcilier théories sociologiques et analyses empiriques ?*. *in*: Ebisu, n°36, 2006. pp. 9-54., pp. 32-35. http://www.persee.fr/doc/ebisu_1340-3656_2006_num_36_1_1450, consulté le 28/09/2016.

pourrait laisser à penser que l'étendue à disposition pour l'agriculture et pour l'habitat est relativement restreinte. Mais si l'on prend l'exemple européen des pays alpins, il devient évident que la topographie n'est pas, en soi, un obstacle au peuplement humain. Dans les Alpes, depuis des millénaires, l'habitat et l'agriculture n'ont pas hésité à remonter les pentes escarpées jusqu'aux altitudes les plus élevées. La société japonaise, Augustin Berque l'a montré, avait d'ailleurs tous les moyens techniques pour exploiter la montagne. « Si la société japonaise a choisi de s'accumuler dans les plaines, ce n'est pas faute d'avoir su exploiter la montagne […] »[552]. Or, elle ne l'a pas fait. Elle n'a pas déboisé les montagnes comme l'ont fait les habitants des pays alpins. C'est donc qu'elle avait de profondes raisons de ne pas le faire. D'une part, il faut les chercher dans des considérations pratiques, le couvert forestier constituant une protection très efficace contre l'érosion et les problèmes hydrauliques qui en découlent[553], mais d'autre part, et cela nous intéresse au plus haut point, les raisons en sont culturelles. Depuis les temps immémoriaux, la forêt, au Japon, a abrité une multitude de divinités et d'esprits. Cela nous est conté dans la mythologie, mais aussi dans de nombreuses légendes locales. La forêt est également le lieu de résidence des ancêtres, ancêtres qui veillent sur les villages dont ils sont souvent les divinités tutélaires. Après l'introduction du bouddhisme dans l'archipel, la forêt devint aussi le lieu de retraite d'ermites et de moines de sectes diverses. D'autre part, de nombreux rites et interdits sont associés aux forêts : interdiction de couper certains arbres, de pénétrer dans certaines aires sacrées… On le voit, la forêt, au Japon est fortement investie de sacralité, c'est un lieu mystérieux, dangereux et protecteur à la fois. Quant à la montagne, elle est parfois elle-même considérée comme une divinité[554]. Et il ne faut pas oublier que pour de nombreuses sociétés traditionnelles, les montagnes sont des éléments verticaux qui relient les humains à la sphère céleste. Le Japon ne fait pas exception dans cette représentation du monde.

La forêt, nous l'avons vu dans un chapitre précédent, n'a pas de tous temps coïncidé avec la montagne. En des temps plus reculés, le couvert forestier en débordait amplement. Ce n'est que durant l'époque d'Edo, avec les campagnes massives de défrichement des plaines[555], que cette coïncidence se précise, jusqu'à devenir presque parfaite. La montagne, c'est la forêt, et la forêt, c'est la montagne. Surprenante équation qui ne semble guère avoir de pareil dans d'autres parties du monde. Et pourtant, et c'est évident aujourd'hui encore, cette équation est littéralement *lisible* dans le paysage japonais.

---

[552] Voir à ce sujet : BERQUE Augustin. La montagne et l'œcoumène au Japon, *in*: Espace géographique, tome 9, n°2, 1980. Spécial Japon. pp. 151-162, p. 157. http://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1980_num_9_2_3547, consulté le 30/09/2016.

[553] Dans le cas du Japon, ces problèmes hydrauliques peuvent être de nature particulièrement dramatique en raison des pluies de mousson dans certaines régions, et de la forte nivosité dans d'autres. De plus, l'action linéaire des eaux courantes qui prédomine, et la configuration en V de nombreuses vallées accentue fortement ces problématiques. Voir BERQUE, Augustin, *id.*, p. 152.

[554] Le mont Ōmiwa 三輪山, près de la ville de Sakai, dans la préfecture de Nara, est un exemple de montagne considérée comme une divinité.

[555] Au long de l'époque d'Edo, la surface agricole japonaise sera augmentée de 50%, passant de 2 millions de *chō* (1 chō = 109,10m²) à 3 millions de *chō*. Voir MACÉ, François, et MACÉ. Mieko *op.cit*. p. 114. D'autre part, grâce à l'intensification de l'agriculture (progrès de l'agronomie et de l'irrigation), le Japon connaît durant cette période un doublement de la production agricole. V. Voir KOZYREFF, Chantal, *op.cit.*, p.8.

Figure 79. Le centre-ville de Kyoto. Au fond, les collines sont omniprésentes, dominant le paysage de leur ourlet vert. Photo UWB, novembre 2007.

En la parachevant, l'époque d'Edo a mis au jour cette trame symbolique sous-jacente qui structure si nettement le paysage. L'écoumène[556] étale son empreinte dans les plaines, et ces plaines –habitées et cultivées – sont serties par d'impressionnantes ceintures boisées qui en constituent l'horizon, un horizon vert. Le sauvage, pour reprendre les mots d'Augustin Berque, enchâsse l'artifice, l'embrasse de son ourlet végétal. En termes de paysage, cela représente un remaniement profond, selon un schéma qui apparaît assez clairement : la plaine est quadrillée de rizières inondées et de champs (et parsemée de villages, de bourgs ou de villes), alors que les montagnes et les collines restent boisées. L'horizontal est civilisé, le vertical est sauvage. Ce qui a une certaine logique puisque les montagnes montrent vers le ciel, et comme nous venons de le voir, dans l'imaginaire traditionnel, cela signifie qu'elles connectent à la sphère céleste. Le vertical cerne le regard, constitue la limite du monde de la plaine.

[556] Sur la notion d'écoumène (ainsi que sur la notion corrélée d'érème) v. BERQUE, Augustin. *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature*. Paris: Gallimard, 1986, p. 67 sqq.

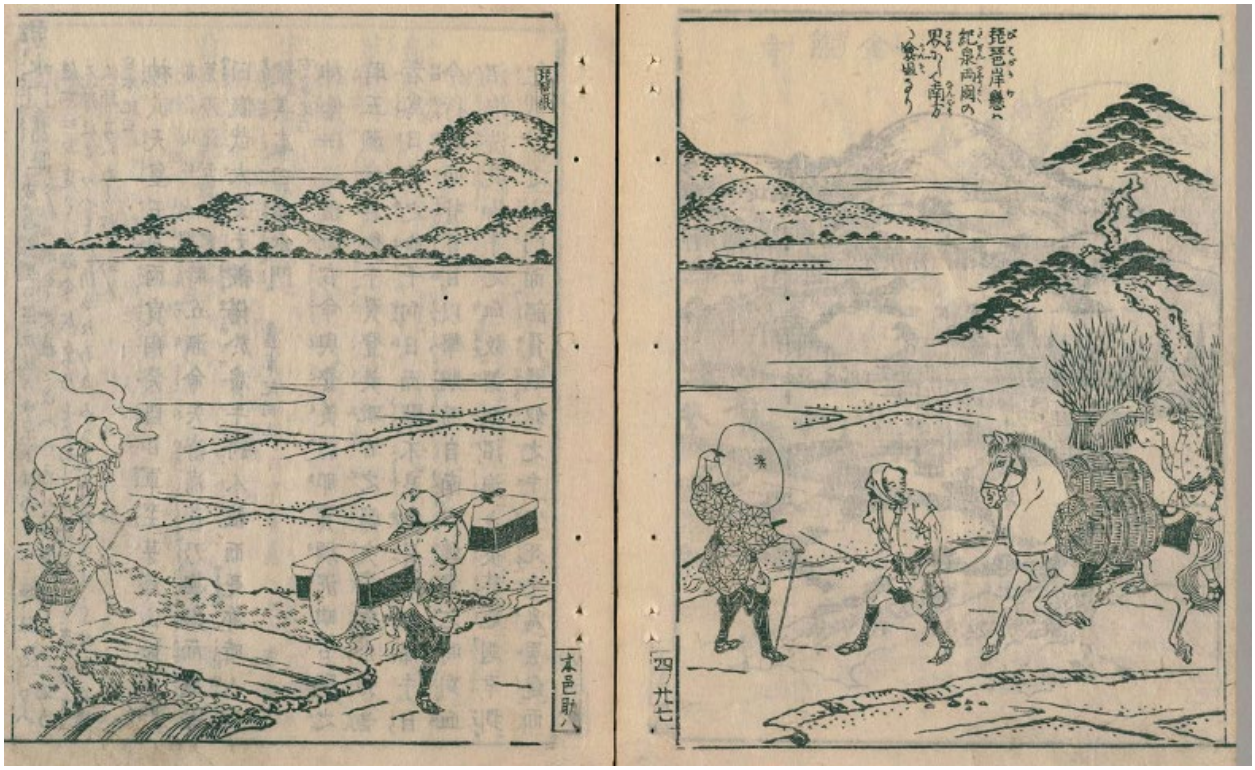


Figure 80. *Izumi Meisho zue* 和泉名所図会 (Lieux célèbres de la province d'Izumi,1796) volume 4, p.29 : La plaine quadrillée de rizières et au fond, les montagnes boisées. Un schéma très clair se dessine. Il est à noter qu'au centre de l'image, un nuage (ou une brume) dissimule une partie du paysage. C'est une convention picturale japonaise très répandue, qui a pour fonction de donner une profondeur de champ tout en liant les plans avant et arrière.
Collections de la National Diet Library, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2607517. Consulté le 14/09/2016.

Nous avons donc cette typologie spatiale de base – horizontalité quadrillée et verticalité boisée - qui pourtant, se verra par endroits contredite par divers éléments qui ne semblent pas entrer dans le cadre. Si l'on observe les représentations anciennes, par exemple des illustrations de *meisho zue*[557], ces guides illustrés des provinces qui virent le jour à profusion durant la seconde moitié de l'époque d'Edo, on peut relever de nombreuses illustrations montrant des rizières, mais çà et là, dans le quadrillage inexorable des diguettes, viennent se superposer, ou plutôt, sont antéposées des espèces d'îlots irrévérents de l'orthogonalité fonctionnelle. Que sont ces îlots ? En général boisés, ils apparaissent comme des lambeaux de sauvage qui auraient été oubliés par les défricheurs,

[557] Les *meisho zue* 名所図会 sont des ouvrages illustrés présentant les lieux célèbres et les spécificités culturelles de diverses provinces. L'auteur Akisatō Ritō publiera à partir de 1780 environ 70 de ces ouvrages, présentant les provinces et les villes les plus variées du Japon (mais surtout les régions de Kyoto, Nara, Osaka et Edo). Ces ouvrages avaient une forte ambition encyclopédique, les descriptions et illustrations sont donc plutôt précises, ce qui en fait de précieux outils pour connaître les villes et les paysages de l'époque d'Edo. V. May, Ekkehard, John Schmitt-Weigand, und Stephan Köhn. *Edo Bibliothek*. Otto Harrassowitz Verlag, 2003, p.125. D'autre part, selon Shirahata Yōzaburō 白幡洋三郎, les informations que l'on trouve dans les *meisho zue* sont « exactes » : « It is worth emphasizing […] that Akisato Ritō visited all the important scenic spots to be referred together with the illustrator and that he himself collected materials of the spots including tales and legends. Since he wrote his texts after a thorough investigation of the history of each spot, and made use of both documentary materials and the results of field work, the geographic and scenic details he supplies are exact. His method was an academic one that differed little from research methods in use today, and even in our day *Meisho zue* are still an important source for academic research. » *In:* FORMANEK, Susanne, und Sepp LINHART, Ed. *Written Texts, Visual Texts: Woodblock-Printed Media in Early Modern Japan* 1st edition, Hotei Publishing, Amsterdam, 2003, p 75.

pourtant d'ordinaire si efficaces… Ils se soustraient à l'ordre implacable de l'orthogonalité agricole. Si l'on y regarde de plus près, on constate que leurs natures sont diverses. Souvent, leurs contours sont dentelés et les font apparaître comme des îles (ou des blocs erratiques) qui émergent de l'océan rizicole. Dans la sphère civilisée, le sauvage fait irruption. Ces îlots, ce sont parfois des sanctuaires shintō, généralement reconnaissables à leurs contours plutôt déchiquetés, mais l'on trouve aussi des temples bouddhiques, ou des complexes religieux syncrétiques mêlant le shintō au bouddhisme, îlots qui auront tendance à présenter des contours plus géométriques dans l'ensemble. A d'autres endroits, on verra émerger d'imposants tumuli funéraires datant de l'époque des Grands Tertres[558]… Leur géométrie particulière (circulaire, en forme de trous de serrure…) rend ces tombes facilement identifiables. Parmi les plus marquants de ces tertres, celui de l'empereur Nintoku. De dimensions monumentales, il existe aujourd'hui encore, et constitue un repère paysager prégnant pour tout voyageur arrivant à Osaka par voie aérienne. Encerclé par la ville, il l'était jadis par les rizières. Dans le *Izumi*[559] *meisho zue* 和泉名所図会 de 1796, on en trouve une saisissante illustration. Le tertre est représenté dans une plaine qui semble sans limites. Pour représenter les rizières, il faut noter la convention graphique - souvent utilisée dans les ouvrages de l'époque d'Edo- qui consiste à dessiner de petites croix dans ce qui semble être un océan. Ainsi, un quadrillage en apparence infini se crée dans l'imagination du lecteur.

Sur cette représentation, d'autres îlots émergent du carroyage : un sanctuaire, un tertre plus petit surmonté d'une forêt. Ces îles, reliques de temps très reculés, subsistent, comme échouées. Elles ne cèdent pas à la grille, à la progression inexorable de la civilisation, à l'intensification de l'agriculture et des processus.

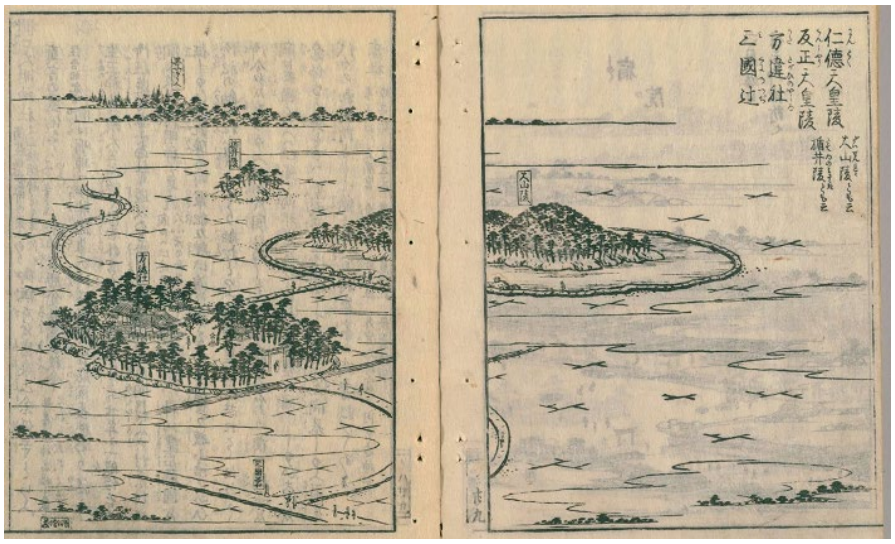


Figure 81. *Izumi Meisho zue* 和泉名所図会 (Lieux célèbres de la province d'Izumi,1796) volume 1, p.31. Au milieu de l'image, le tumulus funéraire de l'empereur Nintoku, à Osaka. Entouré de douves, il semble flotter tel une île au milieu des rizières. A l'arrière, un tumulus plus petit et sur la gauche, un sanctuaire boisé. Collections de la National Diet Library, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2607517. Consulté le 14/09/2016.

[558] Epoque *Kofun* (250-538) dite époque des Grandes Tertres (古墳時代, *Kofun jidai*). Première ère historique avant l'introduction du bouddhisme au VI[e] siècle. C'est durant cette époque que sont construits d'impressionnants tertres funéraires pour les défunts des classes dirigeantes, les plus grands pouvant atteindre des tailles allant jusqu'à près de 500m de long.

[559] Province d'Izumi : ancienne province dans l'actuelle région d'Osaka.

On le voit donc, ces « îles » dans l'océan rizicole, ce sont des îlots de sacré. Souvent reliques de temps très anciens (on sait aujourd'hui que certains bois entourant des sanctuaires shintō remontent aux temps préhistoriques), ils sont comme des ancrages, points de repère spatiaux et mentaux dans cette plaine nouvellement dégagée. Ils subsistent, se soustraient à la logique rationnelle de la productivité, car ils répondent à la logique immanente des divinités, à leur ancrage dans le sol. Cette permanence du sacré, c'est le bois qui la symbolise au mieux. Ses racines entrent profondément dans le sol, il représente la continuité et le changement tout à la fois, à l'image des divinités qu'il héberge. Le bois est ancré, mais il change, se métamorphose, abrite aussi bien des divinités que des animaux cachés.... Il est immobile mais il se meut intérieurement.

Et finalement, mais ce n'est qu'une parenthèse, cette image appelle à une intrigante analogie : ces îlots de sauvage dans l'artifice[560], ce sont comme des traces des temps passés, des empreintes d'un sacré immuable. Mais à les regarder de loin, on pense aussi à l'image de l'archipel, tout simplement. Les rizières, sous eau qu'elles sont[561], seraient comme un océan peuplé d'îles, image du pays tout en entier, mise en abyme involontaire, paysage en miniature qui représente l'archipel nippon. Nous reparlerons de cette analogie plus avant, au moment de nous pencher sur les jardins, mais retenons simplement que le motif paysager des îles dans l'océan est un *topos* de l'art des jardins japonais. Avec le regard du jardinier, on pourrait d'ailleurs visualiser ces rizières parsemées d'îlots comme un gigantesque jardin qui se présente à nous. Chaque plaine serait ainsi jardin… Mais il est temps de refermer cette parenthèse, nous en vérifierons l'utilité plus tard.

La population de l'époque d'Edo, toutes couches confondues, assiste à une profonde modification du paysage. Les plaines, qui jusque-là n'avaient été que partiellement mises en valeur, deviennent le lieu d'un rendement et d'une efficacité extrême, chaque mètre carré, à quelques exceptions près, étant exploité car nécessaire soit à l'habitat, soit à l'alimentation de la population et des finances shogunales (par le biais des impôts payés en *koku*[562] de riz).
Dans ce monde pré-moderne[563], le quadrillage et la compartimentation du territoire avancent, les plaines sont complètement cartographiées, cadastrées, surveillées. Le paysage est découpé en petites cases, il est maîtrisé. Cette compartimentation contraste fortement avec la montagne boisée unitaire, verte frange verticale qui l'encadre et qui lui donne assise, horizon. L'horizon, quand on est dans une plaine, c'est la montagne.

---

[560] Pour reprendre les termes d'Augustin BERQUE, v. *Le sauvage et l'artifice*, *op.cit.*

[561] Durant les saisons où les plants de riz ne sont pas apparents, du moins.

[562] *Koku* 石*:* unité de mesure que l'on traduit par boisseau. Elle représente la quantité de riz mangée traditionnellement par un Japonais en un an. Un *koku* de riz représente un volume de 180 l.

[563] Ce terme (« early modern » dans sa traduction anglaise) est généralement utilisé par les historiens pour caractériser la société de l'époque d'Edo. Cf. SOUYRI, *op.cit. p.* 328

Figure 82. *Izumi Meisho zue* 和泉名所図会 (Lieux célèbres de la province d'Izumi,1796) volume 1, p.54. Portefaix et dames près d'un puits. En contrebas, la plaine quadrillée d'où émerge un village. Collections de la National Diet Library, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2607517. Consulté le 14/09/2016.

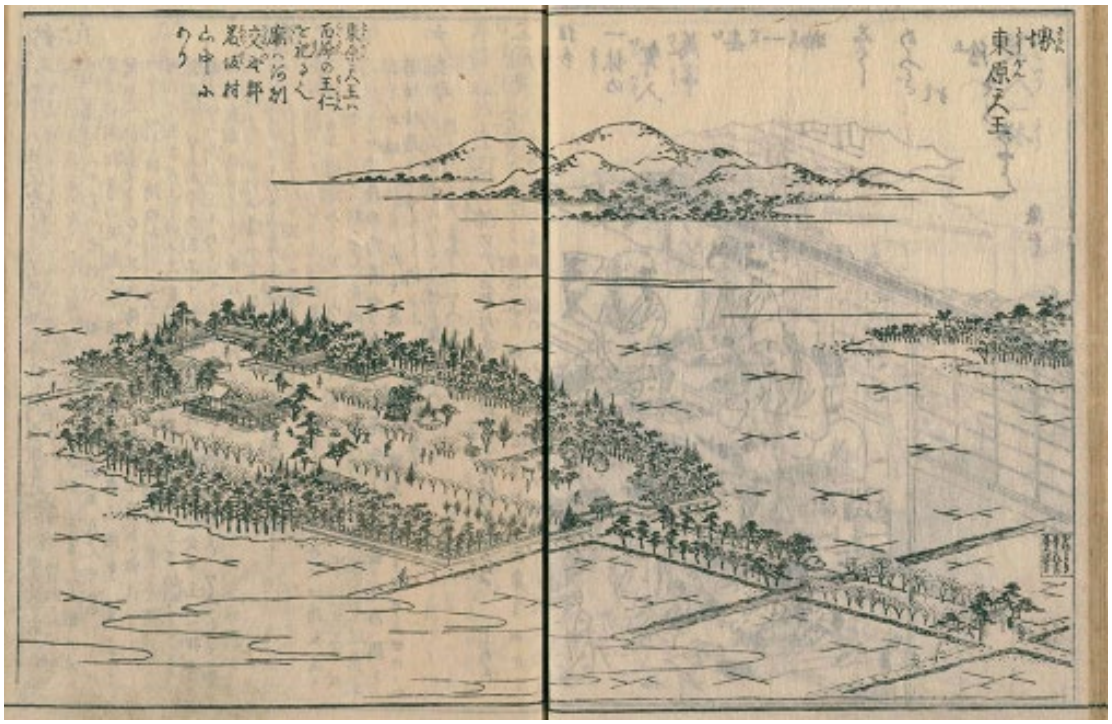


Figure 83. *Izumi Meisho zue* 和泉名所図会 (Lieux célèbres de la province d'Izumi, 1796) volume. 2, p. 17. Un sanctuaire shintō émerge de la plaine quadrillée. Au loin, les montagnes. Collections de la National Diet Library, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2607517. Consulté le 14/09/2016.

Figure 84. *Izumi Meisho zue* 和泉名所図会 (Lieux célèbres de la province d'Izumi, 1796) volume 2 p.22. Dans la plaine en contrebas, les rizières semblent s'étendre à l'infini, seules les montagnes au lointain informent l'œil de l'observateur de leurs confins. Dans la plaine immense, émergent, çà et là, des petits îlots de sacré. Ce sont des tumuli funéraires. Collections de la National Diet Library, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2607517. Consulté le 14/09/2016.

Figure 85. *Izumi Meisho zue* 和泉名所図会 (1796) volume 4, p.8. : Un îlot aux contours irréguliers émerge de la plaine sous eau. Il s'agit d'un sanctuaire. Collections de la National Diet Library, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2607517. Consulté le 14/09/2016.

On le perçoit très bien dans ces illustrations : l'horizon des habitants des plaines s'élargit, leur vision porte jusqu'aux collines éloignées, par-delà l'immensité des rizières sous eau. Les diguettes entrecroisées ne sont que le rappel que l'œuvre est humaine[564].
La dimension du paysage change : là où l'horizon, jadis, se limitait aux forêts proches, aux bosquets sauvages à proximité des villages, il s'étend désormais jusqu'aux collines, s'ouvre parfois même jusqu'aux montagnes lointaines. Cette formidable ouverture du paysage, conséquence des campagnes de défrichements, contribue à modifier la perception paysagère des habitants à l'époque d'Edo. Leur monde s'agrandit, leur *pays* s'agrandit.
Ils peuvent s'approprier par le regard une étendue bien plus large que de par le passé.

En même temps, paradoxalement, leur monde semble se rétrécir, être plus restrictif et plus compartimenté que jadis. L'époque d'Edo, en effet, est une période de compartimentation. On redessine le cadastre, les limites des communes, on trace sur le sol du territoire des nouvelles lignes de connexion… Cette compartimentation, du point de vue politique, sert aussi à un meilleur contrôle du territoire. Coupé en portions, celui-ci se laisse mieux surveiller : on place à la tête des grandes villes des administrateurs (*machi bugyō* 町奉行), soumis aux *daimyō*, soumis au shogun, dans un système d'interdépendances et de contrôle sophistiqué et très étendu. Le système routier qui irrigue le territoire est soumis au même type de logique : jalonné de nombreuses stations, et de postes de contrôle[565], il se mue en instrument de maîtrise du territoire sans pareil. « […] the daimyō along the Tōkaidō were directed to patrol the road […] »[566]. « At each post-station an official mediator called *ton'ya* coordinated and checked transportation of goods people and the use of horses ».[567] « The major points of control were the barriers, where passports were examined »[568]… Les barrières se multiplient: sur le réseau des Cinq Itinéraires (*gokaidō* 五街道), on en dénombre cinquante-trois.

Dans un mouvement qui semble parallèle à la compartimentation successive du territoire, la société est, elle aussi, de plus en plus compartimentée. La subdivision en 4 classes a pour but d'empêcher la mobilité sociale, d'étanchéifier les statuts[569]. Ceci se traduit spatialement, également, dans l'organisation des *jōkamachi* par exemple : le *machiwari* 町割り[570] (découpage de la ville) sépare strictement les classes, elles ne se mélangent plus comme dans la ville médiévale de jadis. Chaque quartier est ceint d'une clôture munie de portes qui sont fermées pendant la nuit. Tout comme pour les rizières, les divisions se font sur le mode orthogonal. Selon John Whitney Hall :

---

564 Et nous revient à l'esprit l'épisode de la mythologie où Susanoo, le frère impétueux de la déesse solaire, s'était mis à détruire les digues des rizières sacrées de sa sœur pour déclencher le chaos. Ces digues, il faut se le remémorer à tout moment, sont très précieuses, elles assurent la subsistance de la population, et les communautés villageoises en prennent le plus grand soin.

565 Voir TRAGANOU, Jilly. *The Tokaido Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan.* New York: Routledge Chapman & , 2003. pp. 6., 14, 15, 57.

566 TRAGANOU, Jilly, *id.,* p.12

567 TRAGANOU, Jilly, *id.,* p.15

568 TRAGANOU, Jilly, *id.,* p.15

569 Ainsi, le paysan est paysan et doit le rester.

570 *Machiwari* 町割り *:* v. entrée *jōkamachi, in* BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit.* p. 204.

« the morphology of the castle town[571] was in essence a cross-section of the pattern of Japanese […] society ».[572]
La compartimentation semble donc se développer à tous les niveaux : elle est sociale, elle est spatiale… Elle doit créer de l'ordre. Chaque chose a sa place, chaque individu sa position dans cette trame qui désormais est nationale - à l'image d'une boîte à *bentō*[573], où chaque aliment occupe un rectangle bien précis, séparé du voisin par les parois des compartiments. Cette compartimentation multiple donne à penser que la société sous les Tokugawa est très corsetée, presque étouffée. Cela est vrai d'une certaine manière (les lois et règlements abondent, les instances de contrôle aussi), mais il nous faut néanmoins nuancer cette affirmation- l'oppression règne, mais par certains aspects, elle n'est que d'apparence. Les compartiments sont effectivement étanches sur le papier, mais dans les faits, ce qui se déroule semble parfois être bien différent…

6.1.4 Au-delà du mont

Les compartiments, nous l'avons vu, sont omniprésents, dans l'espace mais aussi dans les têtes. Ils créent de nouvelles catégories mentales, façonnent un imaginaire collectif, contribuent à une nouvelle perception de la société, du territoire.
Mais il y des brèches dans le système. Car, paradoxalement, l'époque d'Edo est une époque de voyages, et qui dit voyage dit franchissement des cloisons. Nous l'avons vu plus haut, l'aristocratie guerrière voyage dans le cadre du *sankin kōtai,* mais il va sans dire que ces voyages sont plutôt de l'ordre de la coercition que du voyage de plaisance. Cela étant, les nombreuses stations qui jalonnent le parcours ne manquent pas de lieux de divertissement et de plaisirs, ce qui compense dans une certaine mesure les peines du périple[574]. Mais sur les routes, l'on rencontrera également de nombreux roturiers : marchands, artisans, colporteurs, itinérants... Avec le développement d'une économie nationale, les marchandises circulent de plus en plus, et avec elles les marchands, les négociants et les transporteurs en tous genres[575]. Dans cette économie « protocapitaliste » [576], les *chōnin* 町人 [577] ne se cantonnent plus à leur fief, mais se déplacent parfois jusque dans des contrées éloignées pour commercer. Mais, phénomène encore plus surprenant, dès la seconde moitié du XVIII[e] siècle, *toutes* les classes sociales vont voyager, au point que l'on peut déjà parler

---

[571] « Castle town » : ville au pied du château (*jōkamachi).*

[572] HALL : 1968 : 178, cité par FIÉVÉ, Nicolas *in* FIÉVÉ, Nicolas, et WALEY, Paul, Éd. *Japanese Capitals in Historical Perspective: Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo*. London; New York: Routledge, 2002.

[573] Le *bentō* (弁当) désigne un repas rapide japonais qui est généralement présenté dans une boîte qui est subdivisée en de nombreux compartiments comprenant différents aliments. Traditionnellement, ces boîtes étaient en laque.

[574] Tout en pesant lourdement sur les finances des *daimyō*, dans un mécanisme économique qui tend à redistribuer les richesses.

[575] Concernant l'économie japonaise de l'époque d'Edo, P.-F. SOUYRI écrit : « A l'expansion externe […] succède une formidable expansion interne. », P.-F. SOUYRI, *op.cit.,* p. 353.

[576] Le terme « protocapitaliste » est souvent utilisé pour désigner l'économie de l'époque d'Edo, caractérisée par un capitalisme naissant (production de surplus commerciaux, création de banques, avènement de la classe marchande…). Voir PELLETIER Philippe. *Gestion de l'eau et production du paysage dans le bassin de Nara (Japon)*. In: Revue de géographie de Lyon, vol. 58, n°3, 1983. pp. 235-257; http://www.persee.fr/doc/geoca_0035-113x_1983_num_58_3_4001, p. 239. Consulté le 14/09/2016.

[577] *Chōnin* 町人 : littéralement : « gens des villes » (artisans, marchands), terme que l'on traduit généralement par « bourgeois ». Voir P.-F. SOUYRI, *ibid.,* p.355.

d'un phénomène de tourisme populaire[578]. Même les paysans[579], dont on dit pourtant communément qu'ils sont « fixés à la terre »[580], peuvent passagèrement se dégager de leurs obligations pour partir en pèlerinage, généralement à Ise[581]. Mais, Jilly Traganou l'a montré, ces pèlerinages n'étaient bien souvent que des prétextes pour obtenir des permis de voyager, permis qui ouvraient les portes aux joies variées du voyage de tourisme. Ces voyages semblent jouer un rôle très important d'*échappatoire*, de contre-carre du système. D'ailleurs, toute une culture populaire va se développer le long des grands axes. « The sites of traveling – highways and post-stations – although they had been established initially as a means of facilitating the centralization and control of the country […], were appropriated by the commoners' culture indicating the empowering of the, until then, lesser classes. »[582]. Ainsi, le pèlerinage qui donnait accès au permis de voyager ouvrait dans le même temps la voie à des possibilités innombrables d'amusements, de visites de sites célèbres et autres divertissements. Plus étonnant encore que ce détail sont les faits que nous rapporte Vaporis dans son ouvrage « Breaking barriers: Travel and the State in Early Modern Japan »[583] : en effet, il y montre que beaucoup de voyageurs n'étaient tout simplement pas en possession de tels permis, ils partaient à l'improviste, et aux points de contrôle, les autorités fermaient un œil, « omettant » de contrôler ces « pèlerins » clandestins. L'amulette qu'ils ramenaient du sanctuaire ou du temple visité leur servait par la suite, en quelque sorte, de laissez-passer universel. Le pèlerinage était socialement accepté par tous comme étant une raison valable de voyage. « Authorities were tolerant of pilgrimage because of its sacred nature as a religious act. »[584] Pour certains pèlerins, il s'agissait très certainement d'un acte religieux, mais pour beaucoup, ce n'était qu'une simple excuse pour entreprendre des voyages plus ou moins longs. Aussi, dans les villages, des arrangements coopératifs[585] permettaient à des petits groupes de paysans de partir en voyage, généralement durant la basse saison. Il faut noter que l'augmentation de la productivité agricole assurait aux paysans un revenu plus élevé, ce qui explique aussi leur capacité financière à s'éloigner pendant des périodes pouvant être assez longues (on parle parfois de semaines, voire de mois entiers[586] passés sur les routes) et à couvrir les dépenses encourues tout au long du voyage.
Si l'on s'en tient strictement à la loi, la seule raison valable pour un paysan de voyager était le pèlerinage à Ise. Mais la réalité en semble bien éloignée… « Sekisho[587] officials were often known

---

[578] Voir P.-F. SOUYRI, *ibid.* p.406. Voir également Guichard-Anguis, Sylvie et Moon, Okpyo. *Japanese Tourism and Travel Culture.* Reprint edition. London ; New York: Routledge, 2011, p.5.

[579] Les habitants des campagnes représentent environ 85% de la population (v. MACÉ, Francois et MACÉ, Mieko, *op.cit.* p. 85.) Ce pourcentage est très élevé et montre donc l'incidence non négligeable, en chiffres, de cette nouvelle frange de la population qui se met à voyager.

[580] Ce qui était d'ailleurs explicitement l'objectif du shogunat, ceci afin qu'ils soient exclusivement cantonnés à leur rôle de producteurs d'alimentation.

[581] Les seuls motifs valables pour entreprendre un voyage étaient les pèlerinages (ou, plus rarement, les cures thermales). Il fallait faire une demande de permis auprès des autorités avant d'entreprendre un tel voyage. Voir GUICHARD-ANGUIS, Sylvie, *op.cit.*, p.5.

[582] TRAGANOU, Jilly, *op.cit.*, p.6.

[583] VAPORIS, Constantine N. *Breaking Barriers: Travel and the State in Early Modern Japan*. New. Cambridge, MASS: Harvard Univ Press, 1995.

[584] VAPORIS, C.N. *id.,* p. 4.

[585] Pouvant soit être portés par les membres du village eux-mêmes, ou bien par une confrérie religieuse. Voir GUICHARD-ANGUIS, Sylvie, *op.cit.*, p.12.

[586] « By the nineteenth century, trips of two to three months were not unusual. ». VAPORIS, C.N., *ibid.,* p. 14.

[587] *Sekisho* 関所 : barrière. Le réseau du *gokaidō* était muni de 53 barrières au total.

to facilitate commoner passage through -or around- the barriers when according to the letter of the law they should have been stopped »[588].

Ainsi le pèlerinage, bien souvent, n'était qu'un subterfuge pour voyager, carte blanche pour se déplacer librement sur l'ample réseau du *gokaidō* (ce qui n'exclut cependant pas la dimension religieuse de ces voyages, car au Japon, l'amusement *asobi* 遊び n'était nullement en contradiction avec la vraie dévotion religieuse : n'était pas moins religieux celui qui s'était adonné aux divertissements avant de visiter le sanctuaire). Aussi, les autorités, nous l'avons vu, montraient une certaine flexibilité dans l'application des lois et règlements.

En même temps, une importante littérature de voyage apparaît, souvent populaire et amplement diffusée. Les progrès considérables que connaît l'imprimerie xylographique durant cette période contribuent à la diffusion en masse de pamphlets et de livres en tous genres, souvent comiques. Parmi ces ouvrages, le *Tōkaidōchū hizakurige* 東海道中膝栗毛 (« A pied sur le Tōkaidō », de Jippensha Ikku[589]), contant les mésaventures de Yaji et Kita, deux *chōnin* qui empruntent le Tōkaidō pour se rendre à Ise, est particulièrement populaire. Cet ouvrage comique[590] est guide de voyage à la fois, contenant de précieuses informations pratiques à l'attention des voyageurs réels ou virtuels. Etant donné le bas coût de ces ouvrages (ou la possibilité de les emprunter chez des libraires-prêteurs, que l'on trouve dans la plupart des villes), ils sont désormais accessibles à tout un chacun. Toute cette littérature de voyage, ainsi que les nombreuses cartes du pays et les images d'*ukiyo-e* (illustrant souvent les stations du Tōkaidō mais aussi d'autres parties du pays) qui voient le jour à profusion, circulent très largement et vont donner lieu à une nouvelle culture visuelle, et ceci dans l'ensemble des classes sociales. Ces ouvrages attisent l'appétit des voyageurs potentiels, les préparent visuellement et artistiquement, les projettent dans ce pays sis au-delà de l'horizon de leur quotidien.

Figure 86. Planche tirée du *Tōkaidōchū hizakurige*（東海道中膝栗毛 – « A pied sur le Tōkaidō », de Jippensha Ikku, 1802) : les voyageurs sur la route. Collection privée.

588 VAPORIS, C.N., *op.cit.*, p. 7.

589 Paru au début du XIX^{e} siècle.

590 Mais aussi érotique, pour ceux qui savent lire entre les lignes...

D'autre part, d'étonnants phénomènes de mouvements de foule sont relatés, surtout aux XVIII[e] et XIX[e] siècles. Ainsi, Pierre-François Souyri nous rapporte, dans ce contexte, des épisodes surprenants : « La dévotion pour le sanctuaire d'Ise prend un tour spectaculaire avec le développement soudain des *okagemairi*[591] (pèlerinages secrets). Tous les soixante ans environ, en 1705, en 1771, en 1830, des phénomènes étranges se déclenchent, touchant des foules considérables. En 1771 pas moins de 200 000 personnes[592] décident ainsi brusquement de délaisser leurs occupations quotidiennes pour partir en pèlerinage à Ise. En 1830, ils sont plusieurs centaines de milliers à faire de même. […]. Les gens partent comme pris d'un coup de folie, sans crier gare : les jeunes quittent leurs parents, les épouses leur mari, le commis abandonne son patron, tous s'arrachent aux contraintes de l'existence quotidienne et aux règles communément admises, revêtent des vêtements de leur choix […] et défilent dans les quartiers et les villages en chantant et en dansant, demandant aux plus riches […] le gîte et le couvert pour la nuit. »

Ces évènements ont de quoi surprendre. Comment ces mouvements incontrôlés peuvent-ils survenir dans une société pourtant si rigidement codifiée et réglementée ? Vaporis nous éclaire quelque peu là-dessus. Les règles régissant les voyages étaient strictes, mais elles n'étaient pas toujours appliquées. Ces « failles » dans le système, les roturiers les connaissaient et en faisaient bon usage. Le shogunat, apparemment, laissait *sciemment* faire : les failles étaient devenues structurelles. Sans doute les autorités pressentaient-elles cette nécessité d'aménager un certain espace de liberté, au risque de sacrifier la paix sociale.

« Ce phénomène a tout d'un défoulement social collectif sur un mode ludique et bon enfant, comme la soupape d'une société maintenue sous pression […]».[593] Ce rôle de soupape du voyage-pèlerinage, il devient particulièrement évident quand on se penche sur la nature des voyages. En effet, les voies du réseau étaient jalonnées d'auberges et de lieux de divertissements où l'on pouvait s'adonner aux joies des spectacles les plus variés, mais aussi aux plaisirs de la chère, et de la chair (pour les hommes du moins) …

Lieu en rupture, la route devient le lieu de tous les possibles, le lieu où le strict ordre social est brouillé, où les classes sont mélangées, les cartes redistribuées… un nouveau « monde à l'envers », en quelque sorte[594]. Lieux d'échanges de marchandises, d'informations et de culture, la route se meut en espace de liberté, en ouverture sur un « dehors » jusque-là inconnu pour beaucoup. La dimension du voyage amplifie l'horizon, déploie le paysage. Phénomène intéressant, même les femmes, dont les mouvements avaient jusque-là été strictement limités, commencent à voyager[595,596], s'engagent sur le réseau du *gokaidō* pour découvrir le lointain. C'est dire la petite révolution que représente cette « culture du mouvement » qui émerge à l'époque d'Edo. Les compartiments sont clairement définis, mais il y a moult façons de les transgresser…

---

[591] *Okagemairi* お陰参り.

[592] N.B. Ce chiffre se rapporte à une seule journée ! En effet, le chiffre global sur l'année 1771 est estimé à un nombre allant de 2 à 3,5 millions de pèlerins. Voir VAPORIS, C.N., *op.cit.*, p. 244.

[593] SOUYRI, P.-F., *op.cit.*, p. 407.

[594] En effet, il était tout à fait possible d'y rencontrer des marchands à cheval croisant des guerriers à pied, en fonction de leurs capacités financières respectives. L'ordre social officiel pouvait ainsi être inversé.

[595] « Despite the great social pressures and legal sanctions restricting their movement, women, too – for the first time in Japanese history- were able to travel in significant numbers ». VAPORIS, C.N., *op. cit.,* p. 14.

[596] Pour illustrer ce propos, on remarquera que dans la série d'estampes des 53 stations du Tōkaidō de Hiroshige, plusieurs planches représentent des femmes voyageuses.

Pour les habitants des plaines, nous l'avons vu plus haut, l'horizon, c'est la frange boisée des collines, c'est ce paysage qui est com-préhensible par le regard. Mais les roturiers, *chōnin* ou paysans, ont désormais la possibilité de franchir leur horizon boisé, de l'augmenter d'une réalité toute autre, de se projeter au-delà de leurs limites locales. Ils franchissent le mont. Ce franchissement, cette projection au-delà du connu se fait par plusieurs biais. D'une part, ils sont avides consommateurs de supports écrits et graphiques en tous genres. Par l'intermédiaire de l'abondante littérature de voyage, par les récits illustrés[597], par les jeux de société[598] mettant en scène les lieux célèbres, par les nombreuses cartes géographiques du Japon qui voient le jour ou encore par les récits de leurs compatriotes, ils se forgent une solide culture visuelle, orale et littéraire …. Ils ont le *pays* dans la tête[599].

D'autre part, ils ont la possibilité de quitter leur contrée pour partir en voyage : ils peuvent désormais franchir le mont. Leur horizon s'élargit, la dimension du voyage augmente leur réalité, les projette au-delà de leurs frontières. Une nouvelle perception du territoire national se fait. « Les voyages […] contribuent à imprimer dans les consciences la géographie d'un pays qui entre lentement dans le processus de création d'une nation »[600].

L'horizon, donc, ce n'est plus l'horizon proche, perceptible depuis le terroir, non, cet horizon, la société d'Edo l'a repoussé, l'a amplifié d'une nouvelle dimension. Car c'est une société qui voyage : dans les têtes et sur les routes. Société d'une mobilité étonnante à une époque aussi précoce : en effet la culture du voyage touristique ne s'est nulle part ailleurs développée aussi tôt[601], [602]. Le médecin allemand Engelbert Kaempfer, employé par le comptoir hollandais de Dejima, remarque, en 1696 : « It is scarce credible, what numbers of people travel on the roads in this country, and I can assure the reader from my own experience […] that the Tōkaidō… is upon some days more crowded than the publick streets in any [of] the most populous town[s] in Europe »[603]. Car nous parlons bien de millions de gens sur les routes par an. Ces chiffres sont absolument remarquables, et ne cessent d'étonner, même à l'aune de chiffres contemporains. 3,6 millions de voyageurs sur les routes en 1705, de 2 à 3 millions en 1771[604,605]… si l'on considère ces données, on peut imaginer combien les routes du Japon étaient animées. Ainsi, cette dimension du voyage se couple à la perception du paysage déjà élargie par la littérature et l'image pour créer une perception du paysage encore plus large. D'abord, on repousse les limites pour se constituer un pays mental,

---

[597] Certains de ces ouvrages, comme les *meisho zue,* comportent d'ailleurs des illustrations très précises, et donnent donc une idée assez réaliste des lieux à visiter. Voir note 557.

[598] Ces jeux de société (*sugoroku* 双六) type jeu de l'oie feront leur apparition surtout vers la fin de la période.

[599] Par le biais de l'art, dans un processus d'« artialisation » (voir ROGER, Alain, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 1997), les habitants commencent à développer une vision esthétique du paysage, à percevoir sa beauté.

[600] P.-F. SOUYRI, *op.cit.*, p.405.

[601] Voir GUICHARD-ANGUIS, Sylvie, *op.cit.,* p.5.

[602] « As early as the late seventeenth century, authorities were taken aback by the large numbers of people traveling on the road. » VAPORIS, C.N., *op.cit.*, p.15

[603] KAEMPFER vol. 2, p. 290. Cité par VAPORIS, C.N., *id.*., p.15.

[604] Voir. VAPORIS C.N., *id.*, p. 244.

[605] Il faut rappeler que le Japon a une population d'environ 31 millions d'habitants à cette époque. Ce pourcentage est donc très élevé.

poétique, littéraire, artistique…, et puis, on se met en route, on part vers des destinations lointaines. Finalement, on a le pays dans la plante des pieds. Car les voies du *gokaidō* ne sont pas carrossables[606], et hormis pour ceux qui ont les moyens de circuler à cheval ou en palanquin, les déplacements s'y font à pied. Les gens de toutes les classes se mélangent. Ils s'entrecroisent sur les chemins, dans un ballet incessant d'allées et venues s'étendant à tout le territoire. C'est devenu comme un immense jeu de société où des gens de toutes sortes interagissent. Les strates sociales se rencontrent, se croisent. Les fameuses vues du Tōkaidō de Hiroshige, et dans sa foulée celles de Kunisada, illustrent de manière éloquente cette nouvelle réalité mouvante.
Jeu paradoxal d'une société aux classes sociales étanches, que rien pourtant ne prédestinait a interagir. Mais cette passion, ou pour certains, obligation du voyage, finalement redistribue les rôles et crée des interactions tout à fait inédites.
L'horizon paysager s'étend, l'interaction avec le paysage change, aussi. Les paysans, qui ne faisaient que travailler la terre pour produire, changent de perspective et découvrent un nouveau paysage esthétique, poétique, religieux, ludique ….

Cette nouvelle perception du pays-paysage, imaginaire (pour ceux qui n'ont pas la possibilité de voyager), ou vécu, elle est désormais dans les têtes d'une grande partie de la société.

6.1.5 La plante du pied

Nous souhaiterions montrer que cette perception, elle est dans les têtes, mais par l'intermédiaire du voyage, elle est dans les corps aussi, elle transite par l'expérience physique de l'itinéraire, elle transite par la plante du pied. Les voyageurs ont transgressé leur horizon, ils ont franchi les collines qui cernent leurs plaines, et leurs pieds les ont menés dans des contrées lointaines, pour découvrir les paysages rêvés. Au terme du périple, ils reviennent sur leurs pas, ils ont planté le pays dans leur tête, pas à pas, à l'endroit, à l'envers, les allers retours qu'ils décrivent, gravitant autour de leurs lieux de vie, sont comme des étoiles qui balisent le territoire, étoiles dont la pointe est le sanctuaire, le temple, la cascade éloignée, lieux qui désormais sont gravés dans leur géographie mentale. Ils ont planté l'orient et l'occident, balisé la gauche et la droite, chemin faisant, de tout leur corps, en s'amusant, en cheminant, en éprouvant la topographie ingrate, les montagnes rassurantes et leur rôle baliseur. Baliseurs spatiaux qui sont aussi les points de repère sur la planche de jeu qu'ils ont emportée dans la manche de leur kimono[607] : ils repèrent les pics, identifient les collines.

[606] « Carts were kept off the principal roads as part of a conscious policy to maintain the roads in good condition for pedestrian traffic». VAPORIS, C.N., *ibid.* p. 12.

[607] Ces planches de jeu, imprimées sur papier, étaient pliables et pouvaient donc se transporter facilement.

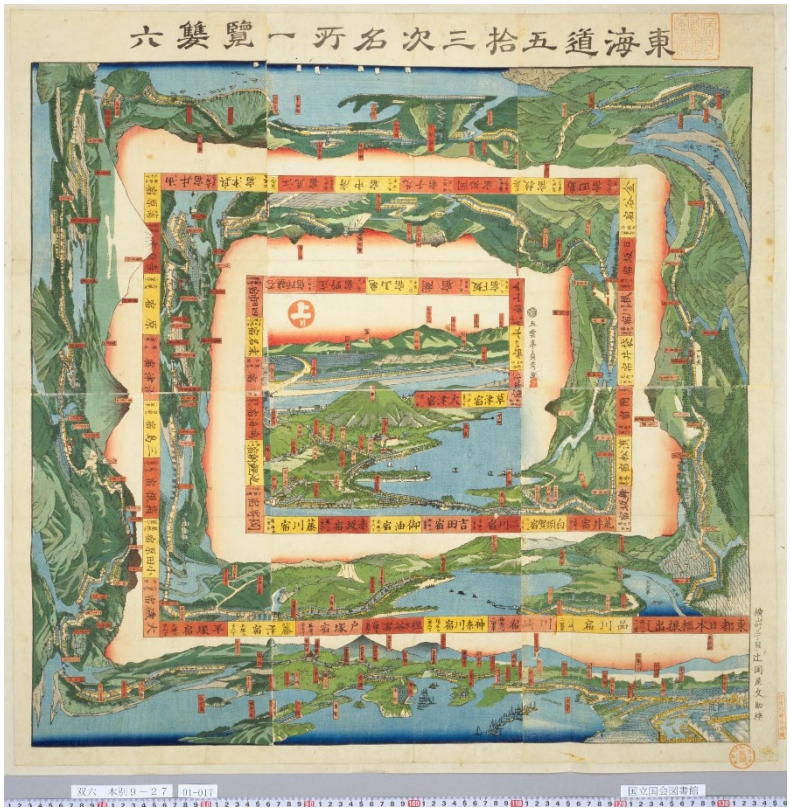


Figure 87. Jeu de société : les 53 stations du Tōkaidō 東海道五拾三次名所一覧双六 (1855) : les montagnes sont omniprésentes, constituent d'importants repères visuels du paysage. Collections de la National Diet Library, Tokyo. http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1310713 , consulté le 18/10/2016.

Ils se découvrent eux-mêmes dans ce paysage qu'ils ont dans leur tête depuis bien longtemps[608]. Ils pénètrent joyeusement dans le territoire, qui devient *leur* territoire, transgressant les frontières de leur monde quotidien pour se projeter dans le monde de la planche de jeux, du roman, de l'estampe colorée. Ils deviennent acteurs à part entière et font *exister* le pays par leurs déambulations. Ils vérifient de leurs corps ce qu'ils avaient lu, entendu auparavant, ils se muent en arpenteurs qui toisent les montagnes, les vaux et les plaines. Et ce qu'ils découvrent, c'est un territoire étoilé de points de chute, les *meisho*[609].

Figure 88. Carte picturale de la grand-route du Tōkaidō. *Tōkaidō bunken ezu* 東海道文間絵図, 1690, rouleau peint (extrait). Carte

608 Selon OKADA (1977 : 11, cité par GUICHARD-ANGUIS, *op. cit.*) les voyages (*tabi* 旅) étaient une façon de se découvrir soi-même : « [..] *tabi* gives the opportunity to discover oneself, as the whole human being is involved in it ». L'acte de marcher est considéré comme une composante essentielle de cette découverte du soi, de même que le fait de quitter l'environnement quotidien. «Only by leaving one's everyday life and environment does one have the chance to experience this encounter with oneself, as human beings are generally too busy to focus on themselves while conducting their everyday duties ». GUICHARD-ANGUIS, Sylvie, *op.cit.*p. 4.

609 *Meisho* 名所: les lieux célèbres.

reposant sur une étude topographique de la route réalisée en 1651. Diverses versions de cette carte virent le jour, notamment des impressions en noir et blanc pliables. Les distances sont à l'échelle, mais les orientations varient et sont indiquées par des boussoles. Les villes majeures sont représentées, ainsi que les points d'intérêt (temples, sanctuaires, paysages pittoresques) et les haltes où l'on peut se reposer ou louer un cheval. La carte mentionne également des évènements historiques liés à certains lieux, et des mythes locaux. Cette carte est donc d'une part un guide pratique pour les voyageurs, mais aussi une source d'informations sur l'histoire, les mythes, la géographie.
Collection de la Bibliothèque du Congrès (Bibliothèque numérique mondiale). https://www.wdl.org/fr/item/9933/, consulté le 19/10/2013

Figure 89. Exemple de guide de voyage pliable (*Kaihō dōchū zukan* 懐寶道中図鑒, 1852), pouvant facilement s'emporter. Collection privée.

Ils se déploient dans l'espace, ils déploient leurs propres cartographies ludo-sacro-syncrétiques qui structurent leur appréhension du monde, qui les situe en tant qu'êtres humains dans cet immense territoire. Ainsi, ils apprivoisent la géographie de tout leur corps, car ils marchent. Leurs trajectoires épousent les contours des montagnes ; ils passent les gués, s'immergent dans la géographie de ce pays, s'imprègnent de sa topographie et se l'approprient. Ils ont élargi leur champ. Champ d'action, champ de vision, champ d'existence. Leur existence même est déployée sur l'ampleur du territoire, elle prend de l'ampleur.

Ainsi, la foule prend possession du pays, dans une révolution pédestre. Ils foulent ce sol accidenté qui leur donne prise sur le monde, et leurs yeux scrutent le paysage devenu si grand. C'est la perception *in situ* dont parle Alain Roger[610], perception directe qui complète la perception *in visu* façonnée au préalable par les œuvres d'art.

Pour les paysans, le temps du voyage, la dimension du travail est éliminée, la relation au territoire n'est plus d'ordre laborieux, elle devient esthétique. L'expérience du territoire se compose avec la connaissance préalable, commence à faire sens dans un grand tableau paysager qui rend le territoire *beau*.

Le territoire national, émaillé de *meisho,* commence à exister[611]. Il émerge de son voile d'inconnu, il sort de son indéfinition, se manifeste dans toute son immensité. Les estampes contribuent grandement à cette conscience nationale du territoire[612], mais aussi les cartes géographiques, qui deviennent de plus en plus précises surtout à partir de la fin du XVIIIe siècle : « Within the international political climate of the late Edo period a growing consciousness of the importance of the borders and the precise recording of the topography arose. »[613] . La carte, le

[610] Voir ROGER, Alain, *op.cit.*

[611] « Exister »: Emprunté au lat. class. *ex(s)istere* « sortir de, se manifester, se montrer ». cf. CNRTL Centre National des Ressources Lexicales CNRS, http://www.cnrtl.fr/lexicographie/exister, consulté le 17/10/2016.

[612] Voir TRAGANOU, Jilly, *op.cit.*, p. 164.

[613] TRAGANOU, Jilly, *id.*, p. 164.

voyageur l'a déjà dans la tête depuis longtemps, elle devient son moteur, elle le pousse à explorer ce qui se trouve au-delà du mont. Mais la mer reste l'horizon ultime, car la mer borne, surtout quand elle est « interdite ». Et cette mer qui borne, on la voit sur les cartes, elle devient visible. Le territoire national émerge dans la conscience collective, se mue en *terra cognita*. Dans toute sa multiplicité, le Japon commence à devenir perceptible comme unité.

Figure 90. Carte extraite de l'atlas du Japon (1837) de Inō Tadataka (伊能 忠敬), l'un des cartographes les plus célèbres de l'époque. Collection privée.

Nous le voyons, l'époque d'Edo est caractérisée par une grande dynamique de mouvements dans l'espace, et une perception du territoire qui change par l'intermédiaire d'une nouvelle culture visuelle et des voyages.

Un autre aspect qu'il nous semble important de relever est la volonté appuyée du shogunat d'encourager les pèlerinages vers le sanctuaire d'Ise. Ise se mue ainsi en nouveau centre du pays, en point d'attraction incontournable[614] qui attire les masses. Sorte de pôle unificateur incarnant le sacré dans sa forme la plus absolue, il est intéressant de par sa nature très particulière. Situé dans une grande forêt de cryptomères aux hauts fûts, le sanctuaire principal (*naikū* 内宮) se présente dans une clairière dont l'aspect a été détaillé dans de nombreux ouvrages. Se rendre à Ise, pour le voyageur venant de la plaine dégagée, c'est en quelque sorte un retour dans l'érème[615], dans la matrice boisée originelle. Ainsi, en cette époque où l'on a défriché les plaines, on réaffirme avec force la forêt comme centre spirituel du pays.

Ces différents aspects : la nouvelle perception du paysage national et la découverte des *meisho*, la nouvelle dimension de l'expérience dynamique de l'espace, le rapport modifié entre écoumène et érème, nous verrons qu'ils ne seront pas sans trouver des échos dans l'art des jardins, un art qui, durant cette époque, est en pleine mutation.

---

614 On disait communément qu'il fallait avoir fait le pèlerinage à Ise au moins une fois dans sa vie.

615 Sur la notion d'érème v. BERQUE, Augustin. *op.cit*, 1986, p. 67 sqq.

6.2 Jardins de l'époque d'Edo

Et dans les jardins, que se passe-t-il ? Dans quelle relation se trouvent-ils à ce monde du cloisonnement et de la transgression ?

D'ailleurs, comment caractériser l'art des jardins de l'époque d'Edo ? Tâche sans doute difficile, car on ne saurait parler d'*un* art des jardins pour la période, plutôt, il faut parler de styles multiples.

Le style très certainement le plus communément présenté dans les livres sur les jardins est le *kaiyūshiki-teien* 回遊式庭園, le « jardin promenade ». Ce style, surtout développé dans les immenses propriétés des *daimyō*, est caractérisé avant tout par l'ampleur des dimensions des jardins. L'élément central est généralement un lac autour duquel serpente un chemin, permettant de rejoindre plusieurs pavillons, belvédères, cabanes de thé…. C'est essentiellement un jardin destiné à la détente, dans lequel la dimension religieuse s'est largement effacée en faveur de celle du plaisir. Le premier kanji du terme, *kai* 回, signifie « tourner », alors que le second *yū* 遊, signifie « jeu, amusement ». Cela résume de manière prégnante la fonction de ces jardins, dans lesquels le mouvement à travers l'espace et le divertissement constituent des aspects fondamentaux. Stylistiquement, il représente une sorte de synthèse des styles antérieurs, proposant une succession de scènes variées que l'on découvre au fil de sa promenade[616]. Les modelés de terrain un jouent un également rôle important : avec la création de collines artificielles et de dépressions, on agrémente la déambulation des promeneurs, tout en provocant des effets inattendus de surprise et de découverte. Ces jardins pourraient être caractérisés comme des espèces de collages des époques précédentes, mêlant scènes de lacs, pavillons, *karesansui,* évocations de paysages célèbres -réels ou mythiques-, *roji*…. Les *daimyō* sont des collectionneurs de paysages, ainsi on trouve dans leurs jardins des représentations de *meisho*, ces lieux célèbres du Japon (sous forme de miniatures *shukkei* 縮景), mais aussi de paysages mythiques classiques taoïstes : îles des Immortels, de la grue, de la tortue…

Les *daimyō*, dans le cadre du *sankin kōtai,* se devaient d'aménager de somptueuses propriétés non seulement dans leurs provinces d'origine, mais aussi à Edo : le jardin était un élément de prestige indissociable de leur statut. Ainsi ont vu le jour des jardins réalisés à des échelles jusque-là inconnues (certains pouvant atteindre jusqu'à 60 ha.), ce qui constitue un véritable changement de paradigme dans l'art des jardins. Jamais, au Japon, on n'avait aménagé à cette échelle. Le jardin devient le lieu où l'on rivalise de splendeur, mais il se mue aussi en outil diplomatique : en effet, on y tient des réceptions importantes, des fêtes, y reçoit des invités de marque… Avec le déplacement de la capitale administrative à Edo en 1603, c'est aussi à un déplacement de l'art des jardins des élites que l'on assiste. Kyoto avait été, depuis sa fondation en 794, le lieu privilégié du développement de l'art des jardins en raison de la présence des élites guerrières et de cour, et du clergé. Après huit siècles, ce rôle va être largement repris par Edo, mais aussi par les villes de province. Nous assistons donc à un deuxième changement d'envergure, qui va

[616] Le principe du mouvement à travers l'espace, avec une promenade menant autour d'un lac, avait déjà existé au début de l'époque Muromachi, d'abord dans les temples zen du Tenryū-ji et du Saihō-ji, puis dans les villas des shoguns à Kitayama et Higashiyama, mais ce n'est qu'à l'époque d'Edo que cette typologie va véritablement se développer, arborant un caractère beaucoup plus ludique et varié.

avoir des répercussions très importantes sur l'art des jardins à Kyoto. Kyoto n'eut que peu de grands jardins promenade. Parmi ceux-ci figurent les célèbres villas impériales de Katsura (située au Sud-ouest de la ville) et de Shūgaku-in (située au Nord-est de la ville). Aménagées respectivement dès 1615 et dès 1655, ces villas détachées princières sont caractéristiques du style, proposant au visiteur un déploiement quasi-filmique de l'espace, avec une succession de scènes qui se développent au long d'une déambulation spatialement très structurée, rythmée. Jouant avec des effets raffinés de *miegakure*, ces jardins proposent une scénographie qui crée une séquence d'effets inattendus. Comme l'a montré Inaji Toshirō, cette conception dynamique multidirectionnelle basée sur le principe du *miegakure* est directement inspirée de la structure des *roji*¸ qui en posèrent les bases[617].

Ces villas internationalement connues ont fait l'objet d'innombrables publications, surtout la villa Katsura, qui avec le célèbre livre de Bruno Taut paru en 1937, acquit une renommée mondiale. Ces deux jardins ont été amplement éclairés et analysés, et de brillantes descriptions en ont été faites par d'éminents auteurs tels Mori Osamu, Sutemi Horiguchi, Itō Teiji, Arata Isozaki, Tange Kenzo … pour n'en nommer que quelques-uns.[618]

Il est à préciser que pour le sujet qui nous occupe, elles sont quelque peu hors-champ puisqu'elles se situent hors la ville. Mais compte tenu de leur place dans l'histoire des jardins japonais, et de leur rôle en tant que références jardinières, nous avons choisi d'en présenter les principaux éléments de délimitation dans le présent travail.

6.2.1 Le jardin de la villa Katsura

Dans le cas de Katsura, c'est surtout la zone d'entrée qui présente un intérêt. L'élément le plus frappant et le plus exquis est certainement la clôture qui ceint la résidence à ce niveau, et qui décrit une légère courbe menant à l'entrée principale : la célèbre « clôture de Katsura » *katsura-gaki* 桂垣.

---

617 V. INAJI, Toshirō, *op.cit.,* p. 75

618 Le lecteur intéressé pourra se référer à ces ouvrages pour trouver des descriptions détaillées de ces ensembles. V. TAUT Bruno, *Houses and People of Japan*, Sanseido Co. Ltd., Tokyo, 1937, 326 p. ; MORI Osamu, *Katsura Villa*, s.l., Mainichi Newspapers, 1970 ; ARATA Isozaki, *Katsura Villa,* s.l., Rizzoli, 1987 ; TANGE Kenzo and Yasuhiro Ishimoto (photographs), *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture. Redesigned edition.*, s.l., Yale University Press, 1973 ; SUTEMI Horiguchi [Photographs by TATSUZO SATO] English Resume by Jiro Harada, *The Katsura Imperial Villa*, First edition., s.l., The Mainichi Press, 1952 ; ITOH Teiji, *Katsura*, s.l., Shinkenchiku-Sha, Tokyo, 1983, 213 p. ; ITOH Teiji; Takeji Iwamiya; Yukio Mishima; Yasushi Inoue, *Imperial Gardens of Japan: Sento Gosho, Katsura, Shugaku-In*, Later Printing edition., s.l., Weatherhill, 1971.

Figure 91. Clôture de type *katsura-gaki* 桂垣. Villa Katsura, Kyoto. Photo UWB, Août 2005. Faite de branches de bambou noir disposées à l'horizontale et rythmée par une succession de poteaux de bambou clair, elle présente une esthétique du contraste des couleurs et des formes qui est renforcée par son aspect légèrement belliqueux, avec l'extrémité des tiges de bambou taillées en forme de lance. Sans doute s'agissait-il d'impressionner les intrus potentiels…

Figure 92. Clôture rustique de type *shibagaki* 柴垣. Villa Katsura, Kyoto. L'utilisation de ce type de clôture reflète clairement l'influence du jardin de thé. Photo UWB, Août 2005.

Dans cette même zone, on rencontre aussi des clôtures rustiques de type *shibagaki*, ce qui dénote clairement l'influence des jardins de thé.

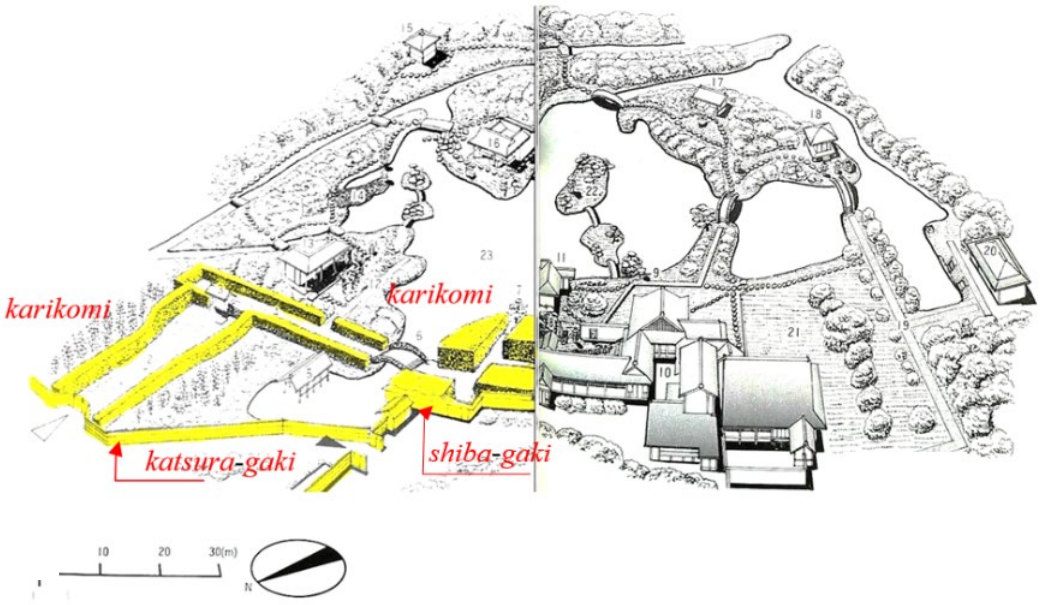


Figure 93. Représentation (partielle) à vol d'oiseau du jardin et de la villa Katsura, Kyoto. Limites mises en évidence par UWB. Plan tiré de MIYAMOTO, Kenji, *Nihon teien no mikata,* 日本庭園のみかた, Tankobon, Kyoto, 1998, pp. 80-81.

Mais les délimitations les plus intéressantes que l'on y rencontre sont sans aucun doute les haies taillées (*karikomi* 刈り込み). En effet, leur utilisation dans la scénographie présente quelques innovations. Utilisées de manière très monumentale, elles créent un sas d'entrée particulièrement épais, dont l'axialité marquée est à relever. Miyamoto Kenji y voit clairement l'influence de l'art des jardins occidentaux[619], avec l'utilisation d'un point de vue focal unique. Mais on peut également faire un parallèle le Ginkaku-ji 銀閣寺, à Kyoto, qui, de la même manière, présente des haies taillées particulièrement monumentales à son entrée. La configuration en coude qui mène ensuite le visiteur vers la droite est sans doute plus en lien avec l'art du détour que le *roji* avait développé avec tant d'habileté. Les formes massives de topiaires que l'on voit au centre de l'image sont également très frappantes. Leur volume est important, ils encadrent puissamment les chemins, qui obtiennent par ce biais une forte directionnalité. Ce chemin contraste fortement avec les cheminements en *tobi.ishi* qui caractérisent le reste de la propriété (*tobi.ishi* qui n'ont d'ailleurs pas d'encadrement végétal de type haie). Cet effet de contraste entre chemin à la morphologie en bande large et *tobi.ishi* est très certainement voulu, imprimant des rythmes différents aux pas des visiteurs.

[619] Miyamoto émet l'hypothèse que l'origine de toutes les haies taillées de formes géométriques orthogonales seraient le résultat de l'influence de l'art des jardins géométriques occidentaux, transmis par les missionnaires jésuites, v. MIYAMOTO, Kenji, *Nihon teien no mikata,*日本庭園のみかた, Tankobon, Kyoto, 1998, p. 26. V. aussi KUITERT, Wybe, *op. cit.,* p. 172.
Mais nous pensons que des haies taillées existaient dans les campagnes également, et que par conséquent une origine campagnarde de cet élément peut également être envisagée.

Figure 94. Villa Katsura. Photo UWB, Août 2005. La mise en œuvre de haies taillées pour cadrer le regard sur un élément particulier du jardin – ici un pin qui dissimule le lac situé au-delà - est tout à fait novatrice dans la manière d'utiliser les limites de jardin.

Toutes ces haies sont taillées au cordeau, ce qui rend leur présence particulièrement expressive. Auparavant, les haies taillées avaient plutôt été l'exception[620], et ces nouvelles formes très travaillées et plastiques de mise en œuvre pour délimiter les espaces inaugurent une utilisation de la haie quelque peu différente. Aussi, sa texture vivante la différencie des clôtures en matériaux inertes, ce qui crée des contrastes dans les séquences des différentes limites utilisés dans l'ensemble du jardin.

[620] Leur existence est attestée depuis l'époque de Muromachi, mais c'est seulement à l'époque d'Edo qu'elles vont devenir véritablement populaires. V. MIYAMOTO, Kenji, *op.cit.,* p. 26. Comme célèbre exemple de l'époque Muromachi, on peut citer les haies encadrant l'entrée du Ginkaku-ji (Temple d'Argent) à Kyoto, un exemple particulièrement spectaculaire.

Figure 95. Juxtaposition de limites : on passe du poreux (une clôture rustique *shibagaki*, sur la gauche), au dur (un mur fin de pisé coiffé de tuiles 屋根付き塀 *yanetsuki-bei*). Ce genre de juxtapositions provient de l'univers du jardin du thé, où l'on procède également par juxtapositions de matériaux et de textures différents. Photo UWB, Août 2005.

Un autre élément de délimitation présente un intérêt particulier pour le sujet qui nous occupe : la limite extérieure donnant sur l'est.[621] Il s'agit d'une haie en bambous (*Phyllostachys spp.*) densément tressés, qui, vue de l'extérieur, donne l'impression d'un mur en bambou.

[621] Cette limite n'apparaît pas sur le plan présenté en Figure 93. Beaucoup de livres de jardin présentent l'étrange particularité d'omettre la représentation des limites. Cela pose problème, particulièrement pour les chercheurs s'intéressant à cet élément de jardin. L'observation sur le terrain doit donc impérativement accompagner l'analyse des plans ainsi présentés (il n'est d'ailleurs généralement nulle part précisé sur ces plans que des éléments ont été omis). C'est d'autant plus curieux que ce sont des ouvrages par ailleurs très sérieux, mais qui ne semblent pas systématiquement prendre en compte l'importance de l'élément liminal dans l'art des jardins.

Figure 96. Limite extérieure Est du jardin de la villa Katsura, Kyoto. Photo UWB, Août 2005. Haie en bambous tressés, donnant sur le flanc extérieur l'impression d'un mur dense. Le bambou ainsi « façonné » contraste avec le même bambou (*Phyllostachys spp.*) au port libre, situé juste à l'arrière.

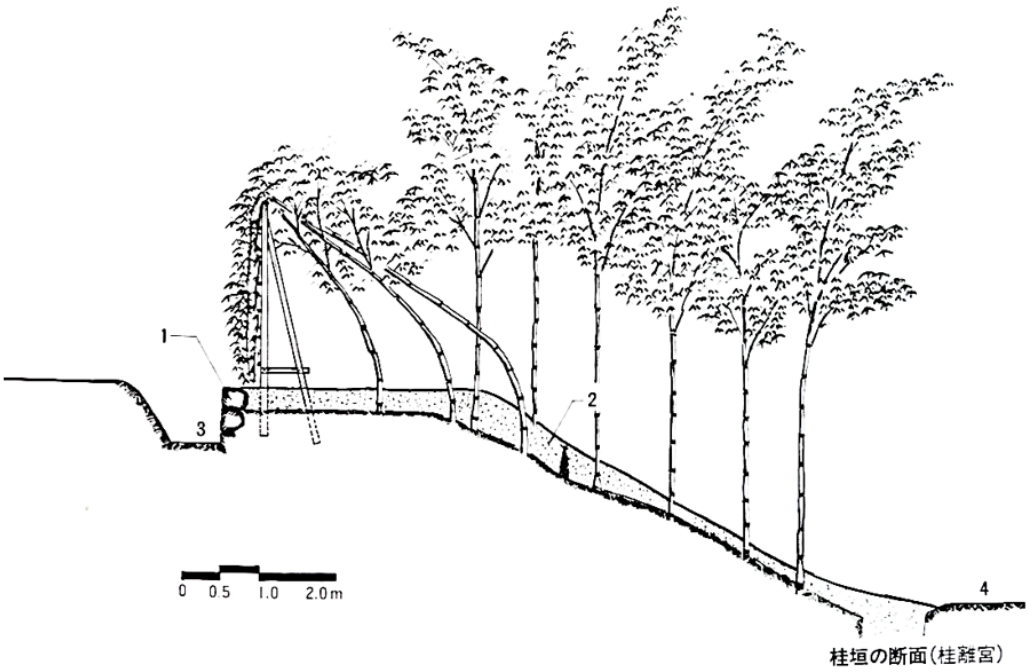


Figure 97. Coupe sur une haie de type *katsura-gaki.* On voit bien la façon dont sont pliés les bambous afin de former le mur végétal que l'on voit à l'avant de la haie. Tiré de UMABA, Eihachirō, *Takegaki no hanashi. Gāden raiburarī 2* **竹垣の話, ガーデンライブラリー**2, Kenchiku shiryō kenkyūsha **建築資料研究者**, Tokyo, 2003, p. 106.

Figure 98. Jardin de la villa Katsura, Kyoto, Photo UWB, 2005. Juxtapositions de limites rythmant des séquences visuelles. Une *katsura-gaki* côtoie une *katsura-gaki* (ces deux types de délimitation portent le même nom, mais la haie vive appartient à la catégorie *ikegaki* 生垣 : litt. « clôture vivante », c'est-à-dire haie). Le vivant côtoie l'inerte. Cette juxtaposition de bambous dans plusieurs états différents est peut-être une invitation à la réflexion, un rappel de la métamorphose des choses, du passage du temps, du devenir des plantes... A l'arrière, on peut discerner les tiges de bambou vivant qui sont ployées vers la gauche afin d'obtenir l'effet de tapis dense que l'on voit à l'avant de la haie.

6.2.2 Les jardins de Shūgaku-in

Les jardins de Shūgaku-in 修学院離宮 [622], situés au nord-est de Kyoto et s'étendant sur plus de 53 ha., se présentent en réalité comme une succession de trois jardins comportant des pavillons de thé et des belvédères, reliés par des chemins. Ces jardins furent aménagés de manière successive, et présentent pour cette raison des caractères assez hétérogènes. Construits principalement entre 1655 et 1659 à l'initiative de l'empereur retiré Go-Mizunoo, l'élément principal en est un grand lac, situé dans le jardin supérieur. Aujourd'hui, ces jardins présentent plusieurs types de clôtures de bambou et des palissades en bois, mais celles-ci ne seraient que des adjonctions tardives datant de la fin du XIX^{e} siècle. Elles n'entreront donc pas dans le cadre de notre analyse. Mais ce jardin présente d'autres limites intéressantes : à nouveau, ce sont des haies taillées *karikomi.* A la différence de la villa Katsura, elles ne sont ici généralement pas traitées de manière parallélipédique, mais plutôt en volumes sculpturaux qui accompagnent les pentes des collines. Sont-ce des limites à proprement parler ? Difficile de le dire.

Figure 99. Le topiaire accompagnant le flanc de colline du jardin supérieur, Villa Shūgaku-in, Kyoto. Photo UWB, Août 2015. Le dénivelé est de 15m, ce qui donne une idée de la massivité du dispositif.

Mais l'élément le plus spectaculaire de ce jardin est certainement le gigantesque topiaire[623] épousant le flanc de colline du jardin supérieur. Topiaire aux dimensions impressionnantes, il s'adosse à la pente avec une structuration en quatre strates successives superposées, qui en soulignent la topographie. Vu du bas, ce topiaire est colossal, semble démesuré. Mais vu du haut ?

[622] En 1883 (Meiji 15), le Shūgaku-in passe sous le contrôle du département de la Maison Impériale, et ce n'est qu'à cette époque-là qu'est érigé le grand bâtiment situé dans le jardin du milieu. Des clôtures seront également érigées à la fin du XIX^{e} siècle.

[623] Appelé *ō-karikomi* 大刈り込み en japonais, ce qui signifie « grand topiaire ».

Vu du haut il est invisible. Ou presque. Cette puissante masse végétale qui gravit la colline se réduit, vue de l'autre côté, à un simple trait, trait d'une élégance et d'une simplicité sans pareil. Et trait, nous le verrons, qui dans la scénographie de ce jardin, joue un rôle tout à fait fondamental. C'est un phénomène très déconcertant. Cette même masse végétale, vue sous des angles différents, revêt des caractères tout à fait dissemblables.

Figure 100. Accompagnant le chemin qui borde l'étang, ce qui semble être une simple haie est en réalité le bord supérieur du *ō-karikomi* représenté sur la figure précédente. Il dessine un trait d'une clarté et d'une élégance singulières dans le paysage.

Quelle est la fonction de ce trait dans le paysage du jardin ? Certes, compte tenu de l'important dénivelé dont il borde la crête, il évite que les visiteurs ne dévalent la pente. Mais à part cela ? Traçant cette ligne d'une netteté inégalable, il donne au jardin un *bord.* Un cadre, pour revenir à l'idée développée dans les chapitres précédents. Cette limite dont a besoin le jardin pour *exister*, pour surgir en tant qu'œuvre d'art[624]. Comme le fait le mur de pisé dans les jardins de ville, la haie *con-tient* le jardin : sans elle, il se dissoudrait dans le paysage. Mais ce cadre, dans ce cas précis, cadre deux tableaux bien différents : il cadre le jardin, mais il cadre aussi le paysage, ces collines, ce massif montagneux que l'on voit en fond d'image. C'est un cadre double, marquant une claire division tout en connectant visuellement des plans tout à fait différents.

Les dégradés de tons de vert, ce passage d'un paysage « civilisé » en avant-plan - la pelouse, les arbrisseaux maniérés, la haie scrupuleusement taillée-, aux formes libres et naturelles des plans médian et arrière est remarquable. Le même matériau végétal se lit ici dans des états complètement

[624] Il n'est pas qu'œuvre d'art, puisqu'il est bien ancré dans la nature, aussi, en fait partie. C'est d'ailleurs l'une des spécificités de l'art des jardins.

différents, il semble se métamorphoser sous l'œil du spectateur : on passe d'un tapis de pelouse – expression la plus simple et la plus ordonnée du monde végétal, à une haie taillée (qui représente en réalité un arbuste aux formes complexes réduit à la forme parallélipédique que lui a donnée le jardinier), à un plan médian où l'on discerne encore les textures des arbres, pour passer au plan arrière que constitue la majestueuse coulisse des montagnes. Nous sommes ici en présence d'un formidable exemple de *shakkei* 借景*,* cet « emprunt » de paysage qui fut tant utilisé à l'époque d'Edo[625]. Emprunt de paysage dont la technique consiste d'ordinaire à supprimer, en le dissimulant (au moyen d'un mur, d'une haie…) un plan médian afin de connecter de manière plus frappante l'avant-plan et l'arrière-plan. Mais dans ce cas-ci, ce n'est pas tant l'œuvre du jardinier, mais plutôt la topographie naturelle qui supprime le plan médian (la topographie devant le jardin se présentant sous forme de vallée[626], un plan disparaît tout naturellement, sans que l'on doive le dissimuler), et néanmoins, le mécanisme visuel semble fonctionner. Nous sommes projetés vers cet au-delà, saisis par ce saut d'échelle entre jardin et paysage. Peut-être est-ce en raison de la présence de la large bande de pelouse, qui vue depuis cette position, redouble le cadre, soulignant ainsi la différence saisissante entre dehors et dedans ? Le passage de la pelouse (degré pour ainsi dire le plus civilisé du jardinage, car elle symbolise une très forte maîtrise de l'humain sur le végétal) au couvert forestier « sauvage » des montagnes, passage de l'écoumène à l'érème, est dessiné de manière particulièrement parlante, les contrastes de textures et de nature en faisant une mise en scène de couleurs et de formes. La platitude du gazon, son vert tendre, le fouillis de la forêt, ses couleurs sombres… Et le paysage lui-même semble naturellement se structurer en plans successifs, par un effet de perspective atmosphérique qui en modifie, au fur de l'éloignement, les coloris[627].

Cette limite végétale nous semble particulièrement puissante, car par un effet de *mitate* 見立て[628] -elle se transforme en mur tout en restant un végétal-, elle crée un troublant saut entre le jardin et le paysage. Le végétal s'est métamorphosé en architecture, le temps d'une limite. Moins tranchante qu'un mur, plus ambiguë, la limite est nette tout en gardant le flou du végétal, sa mutabilité. Elle semble presque être un bout de forêt qui se serait métamorphosé, se cristallisant pour former l'ourlet du jardin.

Quoiqu'il en soit, ce qu'il faut retenir de ce jardin, c'est sa formidable ouverture sur le dehors, cette connexion avec un lointain, avec l'horizon ; avec un horizon au-delà de l'horizon… Sa situation en hauteur explique bien sûr en partie cette ouverture, et comme nous l'indiquions en préambule, on ne peut parler ici, d'un art des jardins véritablement caractéristique de la capitale. Mais il a très certainement influencé l'art jardinier de l'époque, et nous verrons que même au sein de la ville, on peut en trouver des échos. D'ailleurs, il faut aussi préciser que la ville commence à cette époque à déplacer ses contours, migrant de plus en plus vers les flancs des monts Higashiyama pour s'y lover. Cela aura des répercussions non négligeables sur l'art des jardins, car d'art de jardins

---

[625] *Shakkei* : technique d'origine chinoise (la notion apparaît entre autres dans le manuel de jardin Yuanye de 1635 借景, cn. *Jiejing,* manuel qui était connu au Japon), qui consiste à incorporer un plan distant de paysage dans la conception du jardin. La scène ainsi « empruntée » devient un élément à part entière du jardin.

[626] Vallée aujourd'hui urbanisée, mais vu du jardin, on ne perçoit rien de cette urbanisation située en contrebas.

[627] Nous partons également du principe que les arbres situés immédiatement derrière la haie, soit n'existaient pas à l'époque de la création du jardin (hypothèse la plus probable), soit avaient des dimensions bien plus modestes. L'effet visuel de la limite devait donc être bien plus frappant.

[628] Sur la notion de *mitate* v. BROSSEAU, Sylvie, entrée *mitate,* in *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit,* p. 333.

réalisés sur des terrains essentiellement plats (en raison de leur position en plaine), il va voir sa topographie fondamentalement remodelée par des nouvelles situations en pieds de collines ou sur les flancs, et va se muer en un art des jardins en pente, pour nombre d'entre eux. Mais nous verrons cela en détail plus avant.

6.2.3 Jardins de ville

Essayons, dans un premier temps, de comprendre la logique du développement des jardins de l'époque d'Edo, au sein de la capitale impériale qu'est devenue Kyoto[629].

Nous avons vu que dans le reste du pays, ce sont avant tout les *daimyō* et les guerriers qui vont désormais donner le ton. Mais qu'en est-il à Kyoto ? Où y évolue véritablement l'art des jardins ?

Deux problèmes de fond sont à signaler lorsqu'on s'occupe de l'art des jardins de cette époque. D'une part, la recherche sur les jardins est toujours fortement corrélée à l'*existence* de jardins d'une certaine époque, à leur visibilité, à la possibilité de les visiter. Mais l'histoire n'a pas traité tous les jardins de la même manière. Et ce que l'on voit n'est pas toujours représentatif de l'*ensemble* de ce qui a pu exister à une époque donnée. Aussi, l'art des jardins, plus que tout autre art, est malléable, transformable et fragile, ainsi il convient de faire très attention à ce que nous voyons dans les jardins conservés, car ils ne nous disent pas toujours la vérité sur leur forme d'origine (l'exemple des clôtures de Shūgaku-in –qui n'existaient pas dans l'état original du jardin - est, à ce titre, éclairant).

Ainsi, ce que nous voyons aujourd'hui ne saurait être considéré comme étant représentatif de l'ensemble des jardins de cette époque. Aussi, l'époque d'Edo comprend une difficulté particulière, puisque c'est l'époque qui voit l'émergence du jardin d'agrément dans les classes populaires, mais que ces jardins ont pour la majeure partie disparu.

D'autre part, dans la littérature spécialisée, c'est essentiellement le style *kaiyūshiki-teien*, qui est mis en avant. De par cette forte médiatisation (tout particulièrement dans les ouvrages en langues occidentales)[630], il a eu tendance à fortement mettre dans l'ombre les autres styles de

---

[629] Capitale impériale dans un système bicéphale où Edo est désormais la capitale administrative (beaucoup de guerriers qui jadis résidaient à Kyoto ont pour cette raison déplacé leurs résidences à Edo).

[630] Parmi les auteurs japonais ayant traité du sujet, on peut citer le professeur Shirahata Yozaburō, qui a contribué de manière remarquable à une meilleure compréhension des jardins disparus de l'époque d'Edo à Kyoto (inclus de nombreux jardins populaires) avec sa publication d'une transcription commentée du *Miyako rinsen meisho zue* (« Jardins célèbres de la capitale »), ouvrage majeur de la littérature de jardin de l'époque d'Edo.
V. SHIRAHATA, Yozaburō. *Miyako rinsen meisho zue, Kyōto no meisho meien annai, ue* 都林泉名所図会、京都の名所名園案内,上, Kodansha, Tokyo, 1999 (vol. 1) et *Miyako rinsen meisho zue, Kyōto no meisho meien annai, shita* 都林泉名所図会、京都の名所名園案内,下, Kodansha, Tokyo, 2000 (vol. 2).
On peut mentionner également l'ouvrage de HIDA, Norio 飛田範夫, *Edo no teien* 江戸の庭園, Kyōto daigaku gakkujutsu shuppankai. 京都大学額術出版会, 2009, dans lequel un chapitre entier est dédié aux jardins des « gens des villes » (chapitre *Chōmin no teien* 町民の庭園, p. 205 *sqq.*). Ce livre traite uniquement de la ville d'Edo, mais peut néanmoins donner une idée générale du style des jardins des roturiers. Hida évoque surtout une forte influence de l'esthétique du jardin de thé et de de l'esthétique des jardins de guerriers (en particulier du style *sukiya*). Une prédilection pour les plantes à fleurs semble également avoir été très présente. Ensuite, Hida dédie un chapitre aux jardins des restaurants : *Ryōriya no teien* 料理屋の庭園, p. 213 *sqq.* Y est mentionnée l'utilisation de *tobi.ishi*, de *tōrō*, de *karikomi,* de *tsukubai,* de groupements de pierres *ishigumi* 石組み.

l'époque, et pourtant l'époque d'Edo ne saurait se résumer à ce seul et unique style. Il faut considérer qu'en particulier dans le cas de villes de marchands comme Kyoto, l'art des jardins subit l'une des transformations les plus paradigmatiques de son histoire : d'art au caractère plutôt secret, hermétique, transmis essentiellement par tradition orale au sein de certains cercles fermés des élites et du clergé, il commence progressivement à s'ouvrir à de nouvelles strates de la société, à devenir un savoir accessible, visible et surtout *lisible*. Témoins en sont les nombreux ouvrages richement illustrés qui voient le jour dans le courant de l'époque d'Edo et qui rencontrent un succès éditorial foudroyant.[631] Le rôle qu'eurent ces ouvrages est central pour comprendre l'évolution de cet art, et signalise le passage d'un art des élites à un art véritablement populaire.

Aussi, il nous semble tout à fait essentiel de nous tourner vers cet art des jardins populaires, car plus que tout autre, il est le reflet d'une époque où la bourgeoisie commence à occuper une place importante dans la société, *a fortiori* dans une ville de marchands comme Kyoto. Ne pas les évoquer, ce serait tronquer l'histoire des jardins, et somme toute donner une vision très déformée d'une époque, de ses goûts, d'un certain *Zeitgeist*…. Cela empêcherait de saisir la complexité des dynamiques en jeu.

Shirahata écrit qu'il existe une tendance chez les historiens de jardins[632] à considérer l'art des jardins de l'époque d'Edo comme un art « de moindre valeur »[633]. Il est souvent décrit de manière dépréciative comme étant un art « stéréotypé, maniéré, évidé de sens ».[634] Si cela est vrai pour l'ensemble des jardins de l'époque d'Edo, cela l'est certainement encore plus pour les jardins des classes populaires. Pour la majeure partie disparus, cette *inexistence* physique a eu tendance à les mettre dans l'ombre de l'histoire davantage encore[635].

Enfin, Nishi Katsura, dans son ouvrage *Nihon no teien no bunka*, dédie un chapitre aux jardins des *chōmin.* Il y mentionne l'influence importante des manuels de Kitamura Enkin et d'Akisato Ritō dans la formation du style des jardins des « gens des villes ». Il mentionne aussi l'esthétique de la cérémonie du thé comme source d'inspiration principale. V. NISHI, Katsura 西桂, *Nihon no teien no bunka* 日本の庭園文化, *Gakugei shuppansha* 学芸出版社, Kyoto, 2005 : Chapitre 13, *Chōmin no niwa to sakuteishinansho* 町民の庭と作庭指南書 p.144 *sqq.*
Parmi les ouvrages en langues occidentales, on peut en citer certains qui mentionnent les jardins des gens des villes très brièvement, mais n'en donnent pas de descriptions détaillées : v. KUITERT, Wybe, *op.cit., pp.* 198 *sqq.,* et NITSCHKE, Günter, pp. 203 *sqq.,*

631 Avec les progrès considérables de l'imprimerie xylographique, la reproduction en masse d'un ouvrage est devenue à cette époque un processus parfaitement maîtrisé, ce qui permet la production de très grands tirages à bas coûts. Les librairies et les libraires-prêteurs se multiplient, ouvrant la voie à une popularisation sans précédent du livre et des pamphlets en tout genre.

632 Chez les historiens japonais.

633 « 庭園史家多くは江戸時代の庭園を低く評価する傾向があった。» : « Beaucoup d'historiens des jardins ont eu tendance à considérer que les jardins de l'époque d'Edo n'ont que peu de valeur. » (trad. UWB).

634 SHIRAHATA, Yozaburō, *Miyako rinsen meisho zue, Kyōto no meisho meien annai, shita* 都林泉名所図会、京都の名所名園案内,下, Kodansha, Tokyo, 2000, p. 269.
V. aussi NITSCHKE, Günter *op.cit.,* p.203, qui parle de « […] la simplification réductrice de l'art du jardin [de l'époque d'Edo]. »

635 En même temps, il est difficile de s'expliquer cette non-valorisation de l'art populaire des jardins, alors que d'autres formes d'art populaire japonais ont suscité l'intérêt que l'on sait et fait l'objet d'innombrables publications, aussi bien au Japon qu'en Occident. Certes, l'art des jardins populaires de l'époque d'Edo ne fut d'aucune manière un art révolutionnaire, mais il faut relever que c'est précisément cet art des jardins-là qui, dès la fin du XIX[e] siècle, servit de modèle aux nombreux jardins japonisants qui virent le jour en Europe, et que son influence en Occident fut par conséquent considérable. L'imaginaire du jardin japonais en Europe trouve ses origines dans ces jardins populaires. Mais il faut également relever qu'à la fin du XIX[e] siècle et au début du XX[e] siècle, ces jardins suscitaient encore un

Pour en revenir à la première difficulté rencontrée, celle de la conservation, elle est considérable dans le cas des jardins populaires car, soumis à la logique du changement des propriétaires et des goûts, à la logique immobilière et des infrastructures urbaines, ils n'ont, pour la majeure partie, pas survécu. A quelques rares exceptions près[636], on ne peut donc visiter des exemples de ces jardins à Kyoto[637]. A l'inverse des jardins de temples ou de résidences aristocratiques, plus valorisés et donc généralement mieux conservés, le jardin populaire disparaît bien vite, est remodelé, doit faire place à de nouvelles constructions….

Alors, si ces jardins ont disparu, comment s'en faire une image ? Comme par un hasard de l'histoire qui voudrait que la disparition des vestiges soit compensée, d'un autre côté, par une richesse exceptionnelle de sources documentaires et iconographiques, il se trouve que l'époque d'Edo nous a fourni l'un des outils les plus merveilleux que l'historien des jardins puisse avoir à sa disposition : d'une part des ouvrages illustrant des jardins existants, mais d'autre part, également plusieurs manuels de jardin richement illustrés qui peuvent nous donner une idée très précise de l'art des jardins des roturiers, tel qu'il se pratiquait dans des villes comme Kyoto. Les sources les plus précieuses d'information sont d'une part le célèbre Tsukiyama Teizōden de Kitamura Enkin paru en 1735[638], illustrant entre autres des jardins de capitale impériale. Mais dès la fin du XVIII[e] siècle, ce seront surtout les ouvrages d'Akisato Ritō qui constitueront une source documentaire

---

grand intérêt et avaient toute leur place dans les ouvrages de jardin, puisque des publications comme « Landscape Gardening in Japan » de Josiah Conder (1893) les mentionnent amplement, n'en donnant nullement une image péjorative. Ce n'est donc qu'avec le temps qu'ils disparurent des publications occidentales sur les jardins japonais. V. WIESER-BENEDETTI, Ursula, *Le jardin japonais en Europe : un héritage lointain d'Akisato Ritō ?* publié dans « Projets de paysage, revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace », le 11/07/2012. http://www.projetsdepaysage.fr/le_jardin_japonais_en_europe

636 Un exemple particulièrement intéressant est le jardin de la maison de thé Sumiya, située dans le quartier de Shimabara (Shimogyō). Datant de 1641, c'est le seul exemple d'architecture de type *ageya* 揚屋 conservé à Kyoto (une *ageya* était une maison de thé élégante dans les quartiers populaires : restaurant et lieu de divertissement – des *geisha* y chantaient et dansaient – l'*ageya* constituait un lieu privilégié de divertissement populaire, mais servait aussi de salon culturel aux lettrés, aux artistes et aux élites). Les *ageya* sont des créations architecturales et paysagères propres à classe des marchands.
Il existe également, à Kyoto, un certain nombre de *machiya* datant de l'époque d'Edo et comportant des jardins de ville de type 坪庭 *tsuboniwa* ou *nakaniwa* 中庭. Quant à savoir si ces micro-jardins ont été conservés dans leur état original, c'est une question complexe à laquelle les chercheurs ne peuvent pas toujours apporter de réponse concluante. Au sujet des *tsuboniwa,* v. TSUTOMU, Iyori, *in* La Maîtrise de la Ville, *op.cit.,* p. 86.

637 Il en existe dans les villes de province et à Tokyo, cependant, exemples qui peuvent nous donner une idée générale de ce style de jardins (ce style, du moins à partir du XVII[e] siècle, était assez homogène dans une grande partie de l'archipel, en raison de la diffusion de typologies *via* les manuels de jardins).

638 On assiste, à l'époque d'Edo, à la publication d'une multitude d'ouvrages de jardin, dont on trouvera ci-après la liste (v. HIDA, Norio 飛田範夫 ：作庭に 関する 江戸 時代 ま での 造園古書の 書名, *Sakuteini kansuru edo jidai made no kōenkosho no shomei. Journal of the Japanese Institute of Landscape Architects* Vol. 47, 1983, No. 5 *pp.* 49-54.) :
山水可致抄 *Sansuika chishō* (copie), 1646 ; 座敷庭石山水伝 *Zashiki niwaishi sansui-den* (copie), 1670 ； 余景作り庭の図 *Yokei-tsukuri niwa no zu*, 1680 ; 庭 石立 様伝 *Niwa ishidate yōden,* 1680 ; 古今茶道 全書 *Kokon sadō zensho* (5e rouleau), 1694 ; 築山根元書 *Tsukiyama nemoto-sho,* 1704 ; 秘書庭之石ふみ *Hisho niwa no ishifumi,* 1733 ; 築山庭造伝 *Tsukiyama teizōden,* 1735 ; 庭坪築形伝 *Niwa tsubo chiku keiden* (copie), 1737 ; 童子口伝書 *Dōji kudensho* (copie), 1742 ; 庭石置様伝 *Niwaishi chiyōden*, 1769 ; 築山之秘書 *Tsukiyama no hisho* (copie), 1779 ; 庭山秘伝記 *Niwayama hiden-ki* (copie), 1790 ; 庭造初段之伝 *Niwa zō shodan no den* (copie), 1792 ; 築山染指録 *Tsukiyama senjiroku,* 1797 ； 夢窓流治庭 *Musō-ryū chitei* 1799 ; 石組園生八重垣伝 *Ishigumi sono.u yaegaki den,* 1827 ; 築山庭造伝後編 *Tsukiyamateizōden kōhen*, 1828.

importante. Finalement, en fin de période, avec la naissance de la photographie au Japon, on trouvera également une série de photos illustrant ce type de jardin[639].

Les ouvrages les plus révélateurs sont certainement les ouvrages d'Akisato Ritō. Non seulement leur auteur était kyotoïte, mais, détail qui a toute son importance, il était lui-même concepteur de jardins (les légendes qui accompagnent certaines des illustrations dans ses manuels l'attestent). Nous proposons donc, ci-après, de procéder à deux types d'analyse distincts : dans un premier temps, nous analyserons des illustrations de jardins célèbres (ou moins célèbres) qui apparaissent dans les ouvrages d'Akisato Ritō (dans une moindre mesure dans l'ouvrage de Kitamura Enkin[640]), et dans un second temps nous analyserons les typologies présentées dans les manuels de jardin d'Akisato, typologies qui nous permettront de nous faire une image sans doute très proche de la réalité de ce qui se faisait dans les jardins des roturiers de Kyoto.

Tout au long de l'histoire, l'art des jardins s'était avant tout développé au sein des élites : d'abord au sein de l'aristocratie de cour ainsi que dans les temples bouddhiques ; plus tard également au sein de l'aristocratie guerrière. Mais l'avènement de la classe marchande va profondément changer cette donne. Les marchands et les commerçants, en contradiction apparente avec leur position au sein de l'échelle sociale[641], vont, tout au long de l'époque d'Edo, prendre une place de plus en plus importante dans les villes, formant une « bourgeoisie » dont le rôle sera déterminant pour le développement des arts. Nous avons vu que, dès l'époque Muromachi, avec l'essor de l'économie, la classe marchande s'enrichit rapidement et commence à développer ses propres codes culturels et artistiques. On assiste, surtout à Kyoto et à Osaka, à un véritable foisonnement culturel, avec l'émergence d'arts populaires tels l'*ukiyo-e*, le *kabuki*, le *bunraku* et divers genres de littérature populaire. Dans le domaine de l'art des jardins, le *roji* avait déjà été un premier reflet de ce glissement des arts vers les couches populaires, car, s'adressant à toutes les classes sociales, il favorisait des rencontres où les signes d'appartenance sont effacés. Dans la ville basse de Kyoto, cette culture populaire très dynamique attisera d'ailleurs la curiosité des élites, puisqu'on venait de la ville haute Kamigyō pour découvrir ce spectacle d'un genre nouveau.[642] Nous verrons que tout au long de la période, les roturiers vont de plus en plus s'approprier l'art des jardins, art qui jusque-là avait essentiellement été réservé aux élites.

Au sein de la ville de Kyoto, un autre endroit privilégié où continue à se développer l'art des jardins sont les temples bouddhiques. C'est souvent la typologie déjà assez ancienne du *karesansui* qui continue à y être développée, mais elle évolue d'une manière qui, nous allons le voir que pour le sujet qui nous occupe, présente de nouvelles caractéristiques tout à fait intéressantes.

---

639 On trouve également des photos de l'époque Meiji illustrant des jardins de marchands datant encore de l'époque d'Edo, ou dont le style y correspond.

640 Cet ouvrage, en effet, contient beaucoup de représentations de jardins de styles très anciens, qui ne contribuent donc pas à une compréhension de l'évolution de l'art des jardins à l'époque d'Edo.

641 La société est désormais subdivisée d'après un strict ordre néo-confucéen qui la classe en quatre strates sociales distinctes *shin-nō-kō-shō* : guerriers, paysans, artisans, commerçants (les guerriers étant situés au niveau le plus élevé, les commerçants au niveau le plus bas de l'échelle sociale). Le clergé et l'aristocratie de cour ne sont pas inclus dans cette classification. V. entrée *shin-nō-kō-shō,* in *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit,* p. 435.

642 « The bustling streets attracted the attention of the aristocrats from Kamigyō, who came down to see this novel sight ». KUITERT, Wybe, *op.cit.* p. 147.

Les élites de cour, mis à part dans leurs villas hors la ville, dans les somptueuses propriété déjà citées, ne créent pas, *intra muros,* de jardins présentant de véritables innovations au niveau liminal. Le mur de pisé ceignant l'horizon de la parcelle, parcelle dont le jardin est généralement orné d'un étang, de compositions de pierres et de végétation, reste la typologie de base, un modèle ancien donc, et que nous avons déjà analysé dans les chapitres précédents. Par conséquent, nous n'aborderons pas ces jardins dans le cadre du présent travail[643],[644].

Nous proposons de commencer notre analyse par les lieux les plus traditionnels de création jardinière à Kyoto : les temples bouddhiques. Le développement de l'art des jardins à Kyoto, surtout depuis l'époque de Kamakura, époque où les moines commencèrent à chercher des lieux d'exercices spirituels situés dans un environnement *naturel*, est intimement lié à la religion bouddhique[645]. Selon Shirahata, l'époque Kamakura est une période clef pour l'évolution de des jardins dans la ville de Kyoto, amorçant une véritable culture du jardin au sein des temples, culture dont l'influence se répandra rapidement à d'autres cercles.

6.2.3.1 Le trait vert. Le trait blanc. Interchangeabilité des caractéristiques, combinatoires d'éléments

Nous allons donc commencer cette exploration des jardins de Kyoto en commençant par les jardins de temples, lieux qui symbolisent à la fois la continuité des formes jardinières, tout en étant dans le même moment des lieux d'expérimentation, qui, nous le verront, donneront tout au long de l'époque d'Edo, lieu à quelques innovations notables.

Figure 101. Villa Shūgaku-in. Vue depuis l'autre rive de l'étang, la ligne verte du jardin supérieur semble plutôt comme le bord d'un gouffre. C'est la ligne qui *tient* le jardin en place. (Notons que la présence des arbres derrière la haie –bloquant la vue vers le lointain- est selon nous de nature non-intentionnelle, et ne correspond pas au dessein d'origine.). Photo UWB, oct. 2011.

[643] En effet, notre travail se focalise uniquement sur les jardins présentant un intérêt en termes d'évolutions au niveau des formes liminales.

[644] C'est très certainement lié à l'échelle et à la morphologie des parcelles de Kyoto, également ; en effet leur taille restreinte ne permet pas de d'évoluer vers le nouveau style du « jardin de promenade », style qui requiert un terrain de dimensions conséquentes pour sa réalisation.

[645] SHIRAHATA, Yozaburō, *Niwa wo yomitoku, op.cit.,* pp. 3-5.

La « ligne verte » que créa Go-Mizunoo à Shūgaku-in peut s'avérer être un fil conducteur utile. A nouveau, nous allons mentionner deux jardins situés hors la ville, mais ils sont d'une telle importance dans l'art de jardins du Japon qu'on ne pourrait pas ne pas les mentionner. Le premier jardin fait partie du temple de l'Entsū-ji, situé au nord de la ville. Anciennement emplacement d'une villa détachée du même empereur Go-Mizunoo qui fit réaliser Shūgaku-in, il devint vers les années 1680 un temple zen. On pense que le jardin date de cette époque. Mais est-ce un hasard si l'on y retrouve la même ligne verte qui cadre le regard, cette fois pour « emprunter » le mont Hiei ? Ces deux jardins empruntent des paysages de montagnes, et c'est dans les deux cas un trait végétal qui opère le saut visuel entre jardin rapproché et grand paysage. Il semblerait que le jardin de l'Entsū-ji date de la période après le départ de Go-Mizunoo, mais un doute subsiste sur la date exacte de sa création. Peut-on envisager, alors, que Go-Mizunoo avait déjà mis en place un dispositif de *shakkei* à cet emplacement (à l'image de ce qu'il fit plus tard à Shūgaku-in), et que les moines de l'Entsū-ji aient repris un jardin existant ?

Figure 102. Temple Entsū-ji **円通寺**, situé au nord de Kyoto. Photo UWB sept. 2011

Ce n'est qu'une hypothèse, mais la parenté formelle, en tous cas, existe : avant-plan, haie taillée, grand paysage. Dans le cas de l'Entsū-ji, le mécanisme est plus raffiné, cependant. En effet, le plan médian est presque complètement supprimé, et l'impression visuelle est celle d'une montagne faisant littéralement irruption dans l'univers du jardin, tant elle est démesurée par rapport à l'exiguïté de ce dernier. Le jeu des échelles crée une tension bien plus forte que dans le cas du Shūgaku-in, le petit appelant le grand et le grand le petit (comme dans le cas d'un courant d'air qui se déplace en fonction de la pression respective de deux champs). Les pierres disposées en avant-plan, émergeant d'un tapis de mousse, évoquent la forme de la montagne, mais en version miniaturisée ; elles instaurent un dialogue entre microcosme et macrocosme. Comme les rimes d'un poème, leurs formes se répondent, créant des échos visuels qui créent un va-et-vient entre avant-plan et plan arrière. Un autre détail important à noter est le positionnement des arbres par rapport au mur végétal. Un arbre est placé devant la haie, deux autres à l'arrière. C'est comme s'ils avaient « fait le mur », et peut-être nous invitent-ils par là-même, à faire le mur à notre tour ? Mais nous verrons que le *shakkei* peut adopter bien d'autres formes encore. Nous allons en montrer les exemples les plus représentatifs afin d'en expliciter les divers mécanismes.

Figure 103. Le temple Shōden-ji 正伝寺, à Kyoto. Photo UWB, 16 septembre 2011. (Le temple était en travaux lors de notre visite, d'où la présence d'échafaudages sur la photo.)

Le *shakkei* connut son apogée au XVII[e] siècle[646] et adopta des formes très variées. L'exemple du Shōden-ji (parfois attribué à Kobori Enshū, mais selon les spécialistes il faut l'attribuer à l'entourage de Kobori Enshū[647]), jardin zen de la secte Rinzai situé au nord-ouest de la ville et datant de la seconde moitié XVII[e] siècle, est intéressant. Ici, des masses d'azalées ont remplacé les pierres de l'Entsū-ji, la haie est redevenue mur (un trait blanc), et la mousse s'est métamorphosée en gravillons. C'est à une véritable permutation des termes de l'équation que l'on assiste, ainsi, les matériaux semblent interchangeables et les concepteurs jonglent avec une grande liberté avec ces différentes « composantes » du jardin. S'en servant comme véritable boîte à outils, ils déclinent les éléments dans des configurations diverses, cherchant toutefois toujours l'équilibre d'ensemble de la composition. En effet, dans celle-ci, ce n'est pas la pierre qui appelle la montagne, mais le végétal qui appelle le végétal au-delà du mur. Le mur, de par sa nature dure et nette, crée une tension beaucoup plus franche que dans le cas de l'Entsū-ji. Les conteneurs étanches provoquent des tensions beaucoup plus marquées, de par leur absence de porosité le contenu semble résolument enfermé et l'échappatoire vers le lointain en résulte d'autant plus puissante, car l'esprit doit opérer un véritable « saut » pour connecter les champs. Les pressions atmosphériques « perceptibles » visuellement dans ces différents champs présentent par conséquent un fort différentiel.

Cette extroversion nouvellement inventée du jardin sur le paysage, nous le verrons, va être l'une des caractéristiques prégnantes de l'époque. Et ces trois jardins pourraient bien avoir été des modèles, des sources d'inspiration pour les créateurs de jardins plus tardifs.

---

646 BERTHIER, François, *op.cit.*, p.10.

647 MARES, Emmanuel, ed., et NOMURA, Kanji, *Kobori Enshu: a tea master's harmonic brilliance*. Kyoto: Tsushinsha Press, 2008.

Figure 104. Zōke.in 雑華院, temple secondaire du Myōshin-ji 妙心寺 (monastère zen Rinzai), XVII[e] siècle. Jardin situé au sud du *hōjō*. Attribué à un disciple Kobori Enshū 小堀遠州. Ce temple existe aujourd'hui encore mais a fortement changé. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit*, 2000, p. 146 (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence du végétal : UWB).

Cet exemple est intéressant. Les pierres s'y mêlent aux arbustes. Par des étranges effets de *mitate*[648], les qualités des uns semblent migrer vers les autres, les pierres veulent être arbustes, les arbustes des pierres. Les limites entre les objets, leurs « formes » véritables se déplacent. Par l'artialisation de l'azalée[649], on l'a transformée en pierre. Et pourtant, en été cette pierre se métamorphose dans une explosion de couleurs qui la couvre de fleurs roses ! Ici nous avons une troisième sorte de combinatoire : surface de gravillons, mur de pisé[650], arrière-plan végétal et combinaison de végétaux et de pierres à l'avant-plan. Ici, on ne capture pas de montagne, pas d'élément exceptionnel, tout simplement la végétation alentour…

[648] V. note 628

[649] On peut supposer que ce sont des azalées, car c'est une plante très communément utilisée dans ce genre de compositions. Elle supporte particulièrement bien les tailles ornementales. Cf. jardin du Shōden-ji.

[650] Sur le flanc gauche, il est percé de ce qui ressemble à une porte de service.

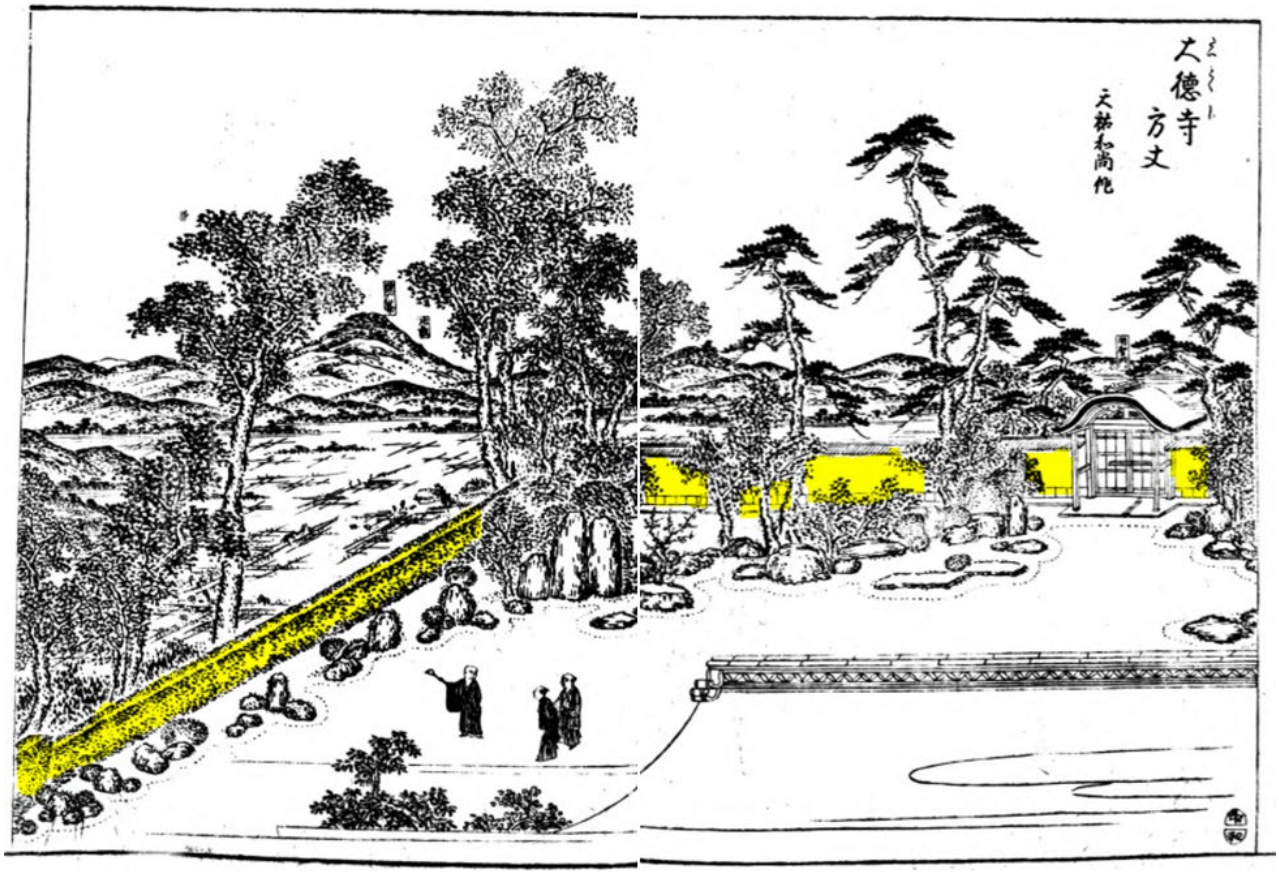


Figure 105. Le Shinju-an 真珠庵 du monastère du Daitoku-ji 大徳寺 (monastère zen Rinzai), Kyoto. Ce temple existe encore, mais est généralement fermé au public. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, *Miyako rinsen meisho zue, Kyōto no meisho meien annai, ue,* 都林泉名所図会、京都の名所名園案内,上, Kodansha, Tokyo, 1999, p. 39. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites : UWB).

Ici nous avons une variante encore plus intéressante de cette typologie. En effet, on y constate que les deux limites qui constituent l'angle du jardin ne sont pas de même nature. L'une est une haie, l'autre un mur de pisé. Les premiers *karesansui* présentaient toujours une limite extérieure homogène. Nous pensons que c'est sous l'influence du *roji* qu'apparaissent ces juxtapositions d'un genre nouveau. Le rapport au dehors s'en trouve modulé de façon différente : sans doute le créateur visait-il des effets différents sur ces deux flancs, le mur obstruant la vue (vu depuis le niveau du sol) d'une part, et la haie permettant des vues dégagées de l'autre : vers la plaine, et au loin vers le mont Hiei (véritable point d'ancrage visuel et symbolique pour Kyoto). On peut également noter une présence beaucoup plus importante d'arbres dans l'enclos du jardin. A nouveau, certains d'eux ont « sauté » la limite et sont en train de descendre subrepticement la pente, sur la gauche. Deux espèces d'arbres différents accompagnent les différents types de limites : sur la gauche on observe des feuillus, au fond des conifères. Il semble que le concepteur ait voulu souligner la différence formelle des deux flancs. Il faut aussi noter la présence d'un important portail (un portail principal, étant donnée sa forme très élaborée de type chinois, *karamon* 唐門), percement de la limite dans le mur de pisé. Cette configuration est inhabituelle, car elle signifie que les visiteurs traversent le *karesansui* pour accéder au temple[651].

[651] Les spécialistes ont des avis divergents sur la véracité de la représentation de personnages dans l'étendue de

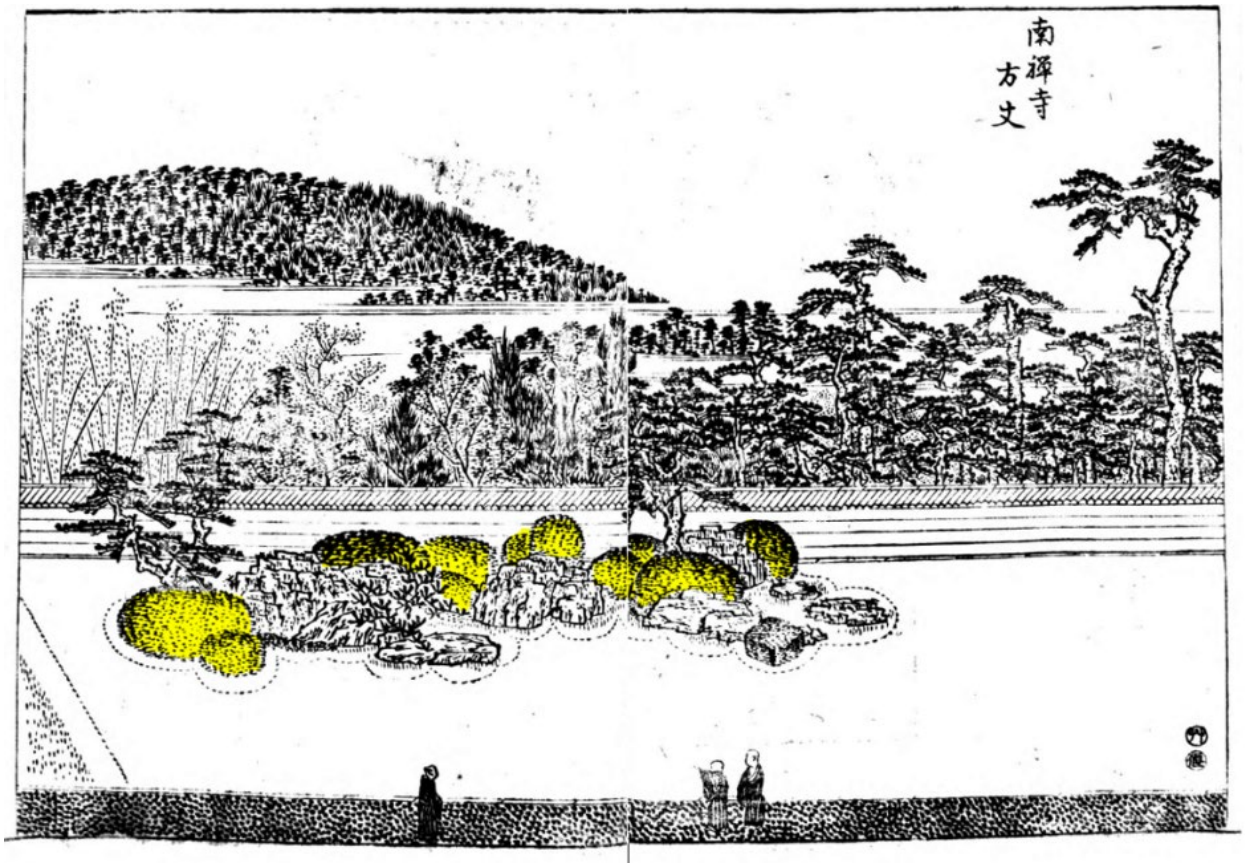


Figure 106. Jardin faisant face (côté sud) au *hōjō* (bâtiment principal) du Nanzen-ji **南禅寺** (temple zen Rinzai) Kyoto. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit.*, 1999, p. 186. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence du végétal : UWB).

Au sein du temple zen du Nanzen-ji, situé à Higashiyama (collines de l'Est) se trouve un jardin appelé « jardin des tigreaux traversant la rivière »[652], conçu par Kobori Enshū en 1630. A nouveau, un formidable paysage est « invité » dans l'univers du jardin, d'ailleurs, il est intéressant de noter que la composition de pierres et d'arbustes s'est conglomérée précisément devant la montagne que l'on aperçoit en fond de panorama. C'est comme si ces éléments « tendaient » vers la montagne, par un effet magnétique qui les attirerait vers ce pôle. Leur position en fond du *karesansui* renforce également cette sensation : il se rapprochent du mur pour mieux créer le « saut » du *shakkei.*

Dans ce cas, plusieurs plans sont inclus : on a un plan situé en contrebas d'où émergent des bambous et des pins, et tout au fond, la silhouette harmonieuse de la colline qui appelle les regards. Un conifère situé à l'intérieur de l'enclos crée le dialogue avec les conifères au-delà du mur. D'ailleurs ce mur présente une particularité intéressante : il est strié. Ces stries soulignent l'horizontalité de l'enclos, le détachant formellement de la verticalité des fûts des arbres et des

gravillons. Certains affirment qu'ils ne sont qu'un moyen graphique servant à indiquer l'échelle du jardin, d'autres affirment que ces étendues auraient réellement été accessibles à l'époque d'Edo. Aujourd'hui, on n'accède à ces surfaces gravillonnées que pour les entretenir.

652 SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit.,* 1999, p. 186.

bambous. Le jardin que l'on visite aujourd'hui a gardé une forme presque identique. Seul le paysage de fond a changé, puisque de nouvelles constructions sont venues s'y ajouter.

Si l'on compare ces différents exemples avec l'art du *karesansui* de l'époque de Muromachi, on peut constater qu'un changement s'est opéré dans les compositions de l'époque d'Edo. En effet, en règle générale les éléments ne sont plus distribués sur l'ensemble de la surface gravillonnée (comme c'était le cas pour les pierres du Ryōan-ji, par exemple), mais on décèle qu'ils ont une nette tendance à se rapprocher de la limite. Les pierres du Ryōan-ji étaient réflexives : leur fonction était de répercuter les pensées et les énergies vers l'intérieur par des effets de ricochets. A l'époque d'Edo, les ricochets ont changé de direction, ils ne répercutent plus vers l'*intérieur,* mais vers l'*extérieur.* Ils provoquent une véritable extraversion du jardin : ils s'échappent vers le dehors, invitent le regard à divaguer au loin.

Figure 107. Jardin faisant face (côté sud) au *hōjō* du Nanzen-ji 南禅寺. Photo UWB sept. 2011.

Figure 108. Jardin faisant face (côté sud) au *hōjō* du Nanzen-ji. Détail du mur de pisé gris strié, coiffé d'un toit en tuiles. Photo UWB sept. 2011.

Figure 109. Jardin faisant face (côté sud) au *hōjō* du Nanzen-ji. Le *shakkei* d'aujourd'hui ne fonctionne plus comme jadis, puisque des constructions sont venues s'intercaler entre le mur et la montagne entre temps. Photo UWB août 2005.

Figure 110. Jardin situé à l'est du complexe du temple du Nanzen-ji. Photo UWB août 2005.

Un détail très intéressant est à noter dans ce temple zen. Le jardin sud (-ouest) que nous venons d'examiner, situé côté ville par rapport à l'ensemble architectural, est traité de façon dure, minérale, avec l'imposant mur de pisé « protégeant » l'univers du temple sur ce flanc. Vers la montagne (l'érème), située à l'est des bâtiments, on trouve ce petit *karesansui*[653] très remarquable, puisqu'il est ceint de deux types de limites différents : une clôture de type *nanzenji-gaki* et une haie *ikegaki.* Ce qui est intéressant, c'est que le changement de matériaux ne se produit pas à l'angle, ce à quoi l'œil s'attendrait ; au contraire, la clôture contourne l'angle pour rejoindre la haie, comme si elle embrassait le jardin. Sur cette face du temple qui jouxte la forêt, ce sont des matériaux organiques et vivants qui sont utilisés pour matérialiser les limites, pas des murs. De plus, une progression s'opère depuis l'inerte vers le vivant, le vivant étant le matériau qui en contact direct avec la forêt (la clôture jouxte un petit bâtiment au fond). C'est comme si les limites devenaient de plus en plus poreuses en se rapprochant de la forêt, de l'érème. Est-ce un hasard ? Nous ne le pensons pas. En effet, cette différenciation des flancs « ville » et « forêt » peut s'observer dans de nombreux exemples de jardins, semblant être l'indice de ce qui pourrait être un principe structurant. Ces délimitations rappellent les limites du « zen poreux » des *roji.*

[653] N.B. dans cet exemple de *karesansui,* les pierres sont encore disposées « à l'ancienne », c'est-à-dire dispersées sur l'ensemble de la surface gravillonnée.

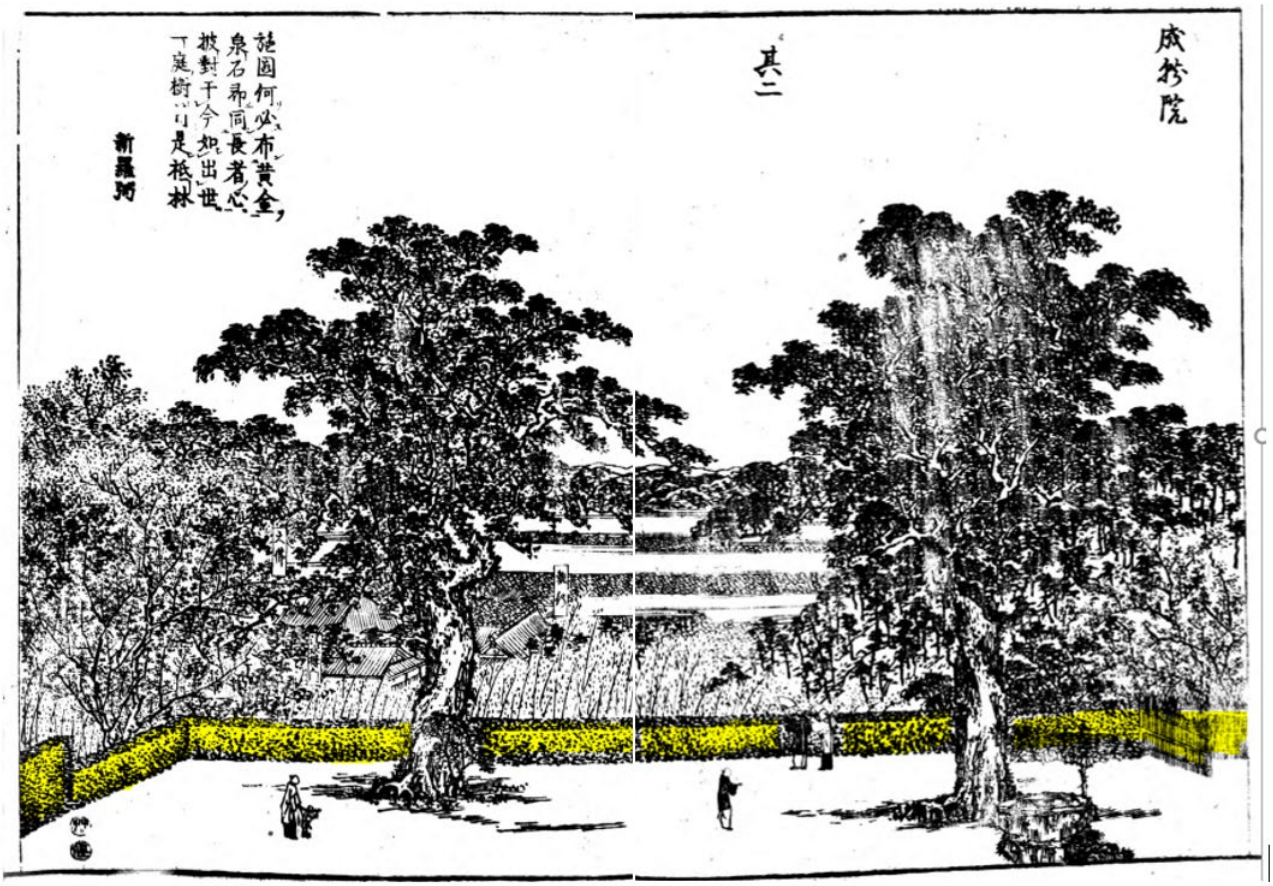


Figure 111. Jōju-in **成就院**, Higashiyama, Source: SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit.*, 2000, p. 20. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites : UWB).

Ce jardin est d'une simplicité frappante. L'élément principal en est une haie. Véritable balcon sur le paysage en contrebas, il cadre des vues spectaculaires sur la ville et sur le temple Kiyomizu-dera (dont on peut apercevoir les toitures en bas sur la gauche). Deux arbres imposants ponctuent l'étendue du jardin (très probablement un tapis de gazon). Sur la droite, on observe un changement de limite, le petit paravent placé perpendiculairement en marquant le début : il s'agit de clôtures en bambou opaques, sans doute de type *kenninji-gaki*. Sur la gauche, on observe deux hauteurs de haie différentes : probablement un dispositif servant à mieux cadrer le regard sur la vue frontale en occultant les parties latérales. Cette haie ne connecte pas des compositions de pierres ou de *karikomi* situées en avant-plan avec le paysage, elle invite directement les spectateurs à regarder au loin. Ce jardin n'utilise donc pas d'intermédiaires plastiques comme nous en avons vu dans les exemples précédents pour créer des « ricochets visuels » vers le dehors. La connexion entre intérieur du jardin et paysage se fait uniquement par le biais de la haie.

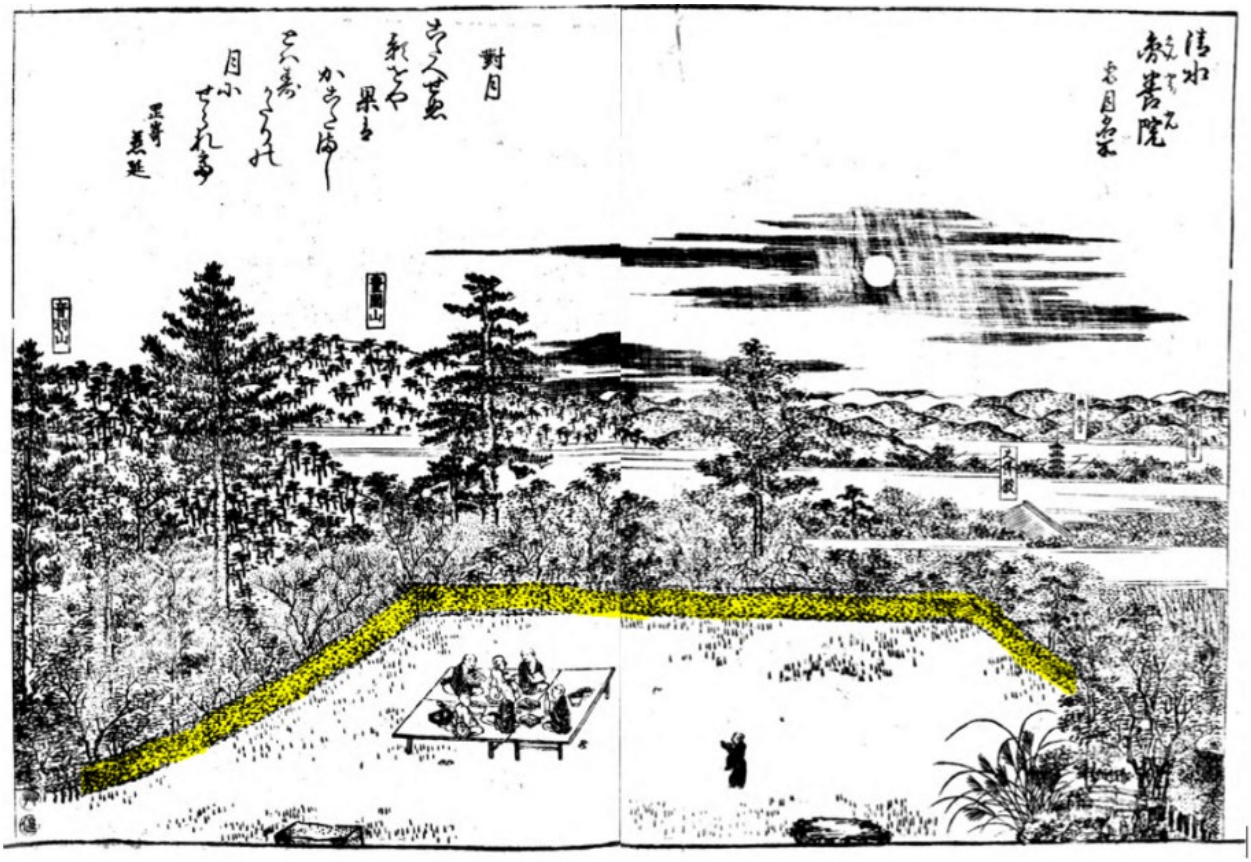


Figure 112. Temple Enyō-in **円養院** situé à Higashiyama, à proximité du temple du Kyomizudera **清水寺月見** (aujourd'hui disparu). Source : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit.*, 2000, p.32. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites : UWB).

A nouveau, nous sommes en présence d'un jardin d'une simplicité extrême. Il s'agit d'une surface de gazon[654] bordée du trait vert d'une haie. On ne comprend pas bien si c'est la déformation de la perspective ou une véritable courbe qui se dessine sur la gauche. Si c'est une courbe, ce serait une forme très atypique. Mais il faut aussi noter que nous ne sommes plus, ici, en présence d'un *karesansui.* Tout y est végétal, ou presque. Le contraste entre le vide de la pelouse et la densité de la forêt est saisissant. On a réellement l'impression qu'une portion de vide a été découpée dans la forêt. C'est une façon très primordiale d'occuper l'espace, rappelant vaguement la typologie des clairières préhistoriques. Les personnages sont installés sur une plateforme en bois afin d'observer la lune, que l'on voit au loin… Ici, c'est vers le haut que se connecte le jardin, et une simple plateforme de bois y suffit. C'est un jardin « à regarder la lune ». Il ne nécessite aucun artifice complémentaire.

654 Selon toute vraisemblance, il s'agit de gazon.

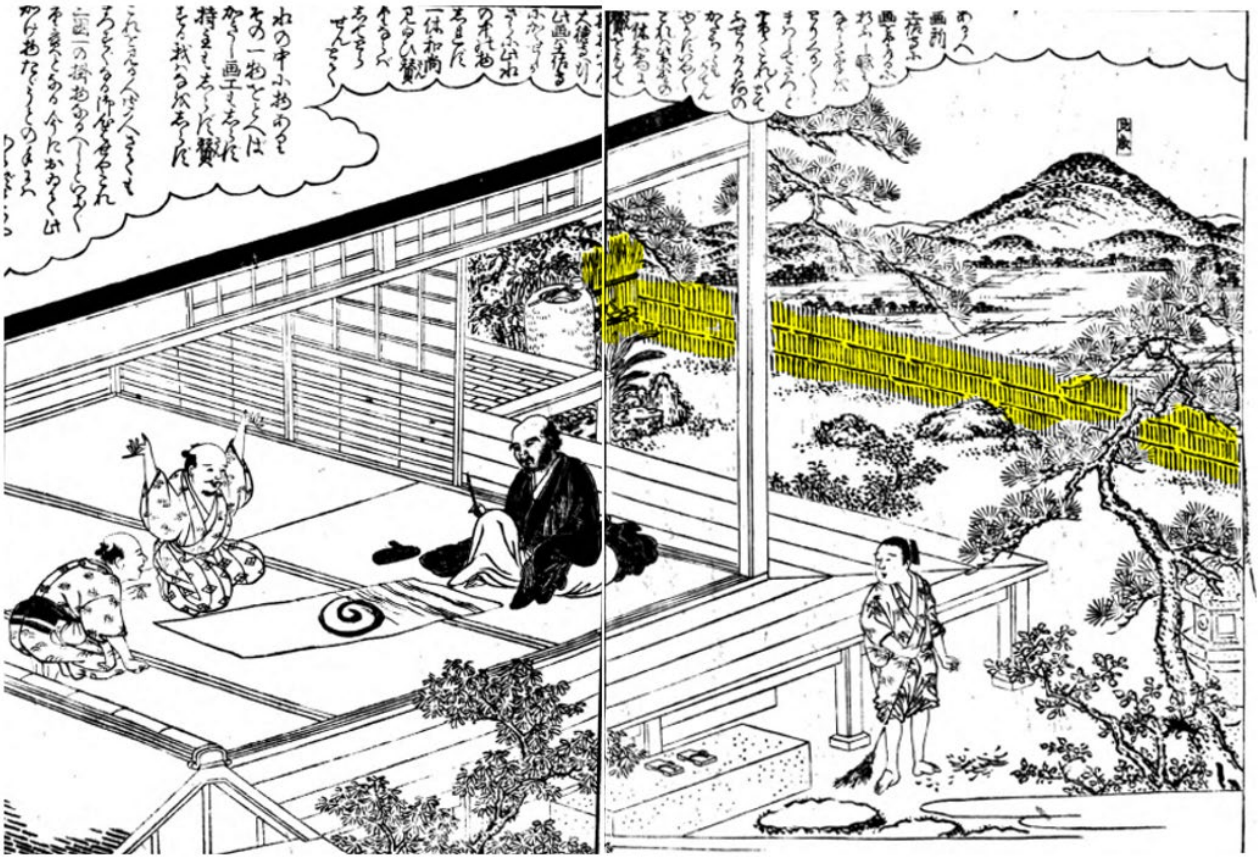


Figure 113. Un temple secondaire du Daitokuji **大徳寺**. Au fond, on aperçoit le mont Hiei. Un homme s'essaie à la calligraphie. Il s'agit très probablement d'un étranger, les traits de son visage et sa barbe semblent l'indiquer. Les moines sont-ils en train de l'initier aux mystères du zen ? Source image : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit.*, 2000, p. 54. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites : UWB).

Nous avons ici un exemple très surprenant de *shakkei* délimité au moyen d'une clôture de bambou. A nouveau, c'est le mont Hiei qui est cadré. L'influence du jardin de thé est évidente, les indices en sont nombreux : la lanterne de pierre sur la droite, les *tobi.ishi* devant la véranda et le bassin *tsukubai* 蹲踞 à l'arrière de la véranda. Ce qui est très étonnant lorsqu'on observe cette typologie, c'est qu'elle semble être en complète contradiction avec le jardin de thé tel qu'il se concevait à l'époque Muromachi. En effet, le *roji* refusait toute ouverture sur le dehors, afin que les invités puissent se rassembler intérieurement et se concentrer pour progressivement entrer dans l'univers du zen et du thé. Dans cet exemple, on a donc complètement outrepassé ces anciennes règles pour faire place à un jardin de thé de nature tout à fait différente, et dont l'extraversion extrême est d'autant plus frappante.

Le double trait vert

Le prochain exemple qui va nous intéresser est le jardin du Kōhō-an (temple secondaire du Daitoku-ji de Kyoto, fondé par Kobori Enshū). Ce temple zen présente, sur sa face sud, un jardin d'une simplicité formelle singulière : il s'agit d'une surface de sable entourée de haies basses. Ce jardin, créé par Kobori Enshū en 1642, fait partie d'une série de jardins séquentiels disposés sur trois faces du temple. Le jardin sud présente la particularité de présenter une surface de sable

impeccablement vide. Kuitert y voit clairement une expression du style kyotoïte du début de l'époque d'Edo[655].

Figure 114. Le jardin sud du Kōhō-an 孤蓬庵, Daitoku-ji, Kyoto. Photo ©Philippe Bonnin 1999. Une surface de sable parfaitement vide est encadrée par des haies successives. Sur la droite de la photo, deux haies d'une hauteur respective de 90cm et de 120cm. A noter également, sur la gauche, une haie basse bordant le pavage du coté bâtiment.

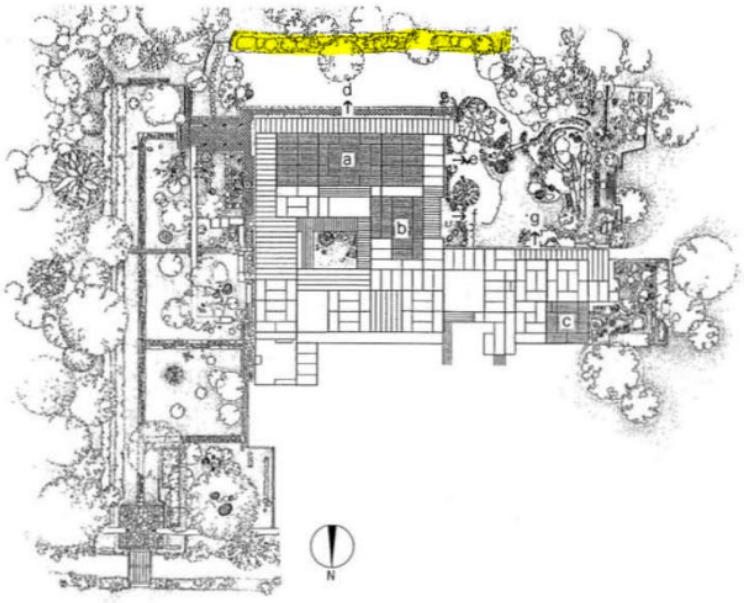


Figure 115. Plan du Kōhō-an (sans échelle). Source : INAJI, Toshirō, *op.cit.,* p. 73. (Mise en évidence de la double haie : UWB). Un détail est surprenant sur ce plan : un arbre est représenté à l'intérieur de la zone sablée, qui pourtant est aujourd'hui vide.

Ce redoublement de la haie est intéressant. Correspond-il au nouveau style épuré « kyotoïte » dont parle Kuitert ? La reconstitution qu'il propose de ce jardin est éclairante, en effet

[655] KUITERT, Wybe, *op.cit.,* p.212.

il semble que la vue, au XVII^{e} siècle, ait été complètement dégagée sur la plaine, et non pas obstruée par des arbres comme elle l'est aujourd'hui. Cela explique bien sûr la présence d'une haie, dont on comprend qu'elle servait à capturer un paysage lointain. Mais alors une double haie ? L'objectif était-il de redoubler l'attention du spectateur ? De doubler la valeur des parties encadrées en redoublant leur cadre ? On ne peut que conjecturer, mais il est évident que si l'on poursuit l'examen des jardins de l'époque d'Edo, une tendance semble se dessiner assez clairement : un épaississement des limites par des rajouts d'épaisseurs successives. Il se pourrait donc bien que nous soyons ici en présence d'un exemple précoce présageant ce développement.

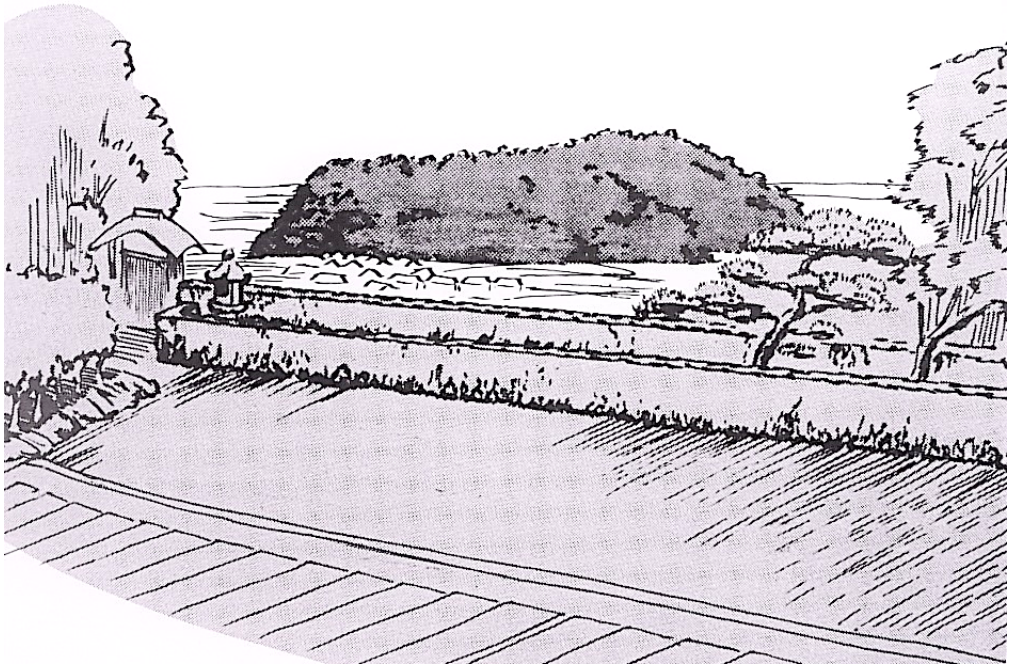


Figure 116. Reconstitution de la vue depuis le Kōhō-an, avant que les arbres n'obstruent la vue vers la colline Funaoka **船岡山**, (site funéraire, sacré depuis la préhistoire). Kyoto. Source : KUITERT, Wybe, *op.cit.,* p. 213. Kuitert, dans cette reconstitution, a représenté deux arbres placés *entre* les deux haies. C'est une configuration assez plausible selon nous, car le principe d'arbres « sautant » entre les différents plans, passant pour ainsi dire d'une coulisse à l'autre, est assez répandu. Nous pensons qu'il s'agit d'un dispositif visant à faire « sauter » le regard de l'observateur dans un mouvement parallèle. (Dans l'état actuel du jardin, on retrouve également deux arbres intercalés entre les haies, mais leur effet visuel n'est bien sûr pas du tout le même en l'absence de paysage lointain en arrière-plan).

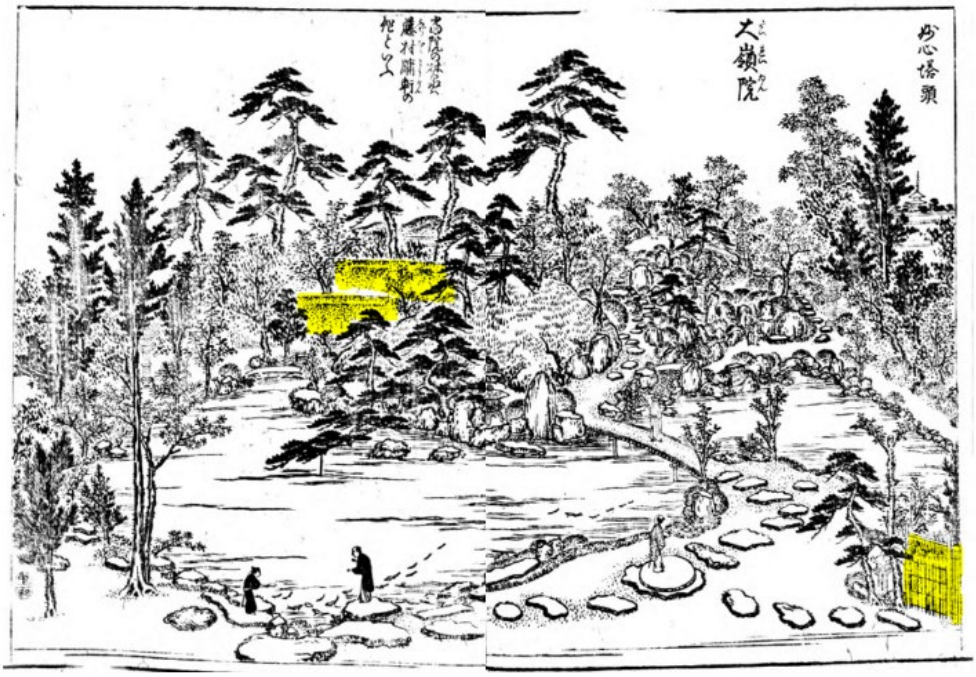


Figure 117. Le Dairei-in 大嶺院 du Myōshin-ji 妙心寺 (monastère zen Rinzai). Un jardin (aujourd'hui disparu) assez atypique pour les temples zen, où d'ordinaire prévaut le style *karesansui.* Celui-ci ressemble plutôt à un jardin promenade. Source image : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit.*, 2000, p. 158. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites : UWB).

Cet exemple de jardin est assez énigmatique. En effet, on y voit apparaître de curieux éléments taillés dans la forêt, semblant vouloir suggérer une limite double, mais n'en étant finalement que des fragments[656], qui comme des paravents, tirent des traits pour attirer notre attention, introduisant l'artificiel dans la sphère du sauvage, dans une curieuse combinaison de formes apparemment contradictoires… Elles interrogent le regard par leur effet d'objets géometriques incongrus « atterris » dans la forêt. Mais au loin, minuscule parmi les arbres, ne voit-on pas se dessiner la silhouette d'une montagne ? S'agit-il, avec ces haies, de capter un micro-*shakkei* ? Cela expliquerait la nécessité de positionner *deux* haies, car ce *shakkei,* tellement atypique dans sa structure (la vue n'est pas dégagée, et il ne constitue qu'une toute petite portion du panorama[657]) resterait sans doute imperceptible si on ne redoublait pas le trait.

656 Ou disparaissent-elles peut-être dans la forêt ?

657 Alors que dans beaucoup de jardins, le *shakkei,* au contraire, est de nature panoramique et domine l'ensemble de la composition.

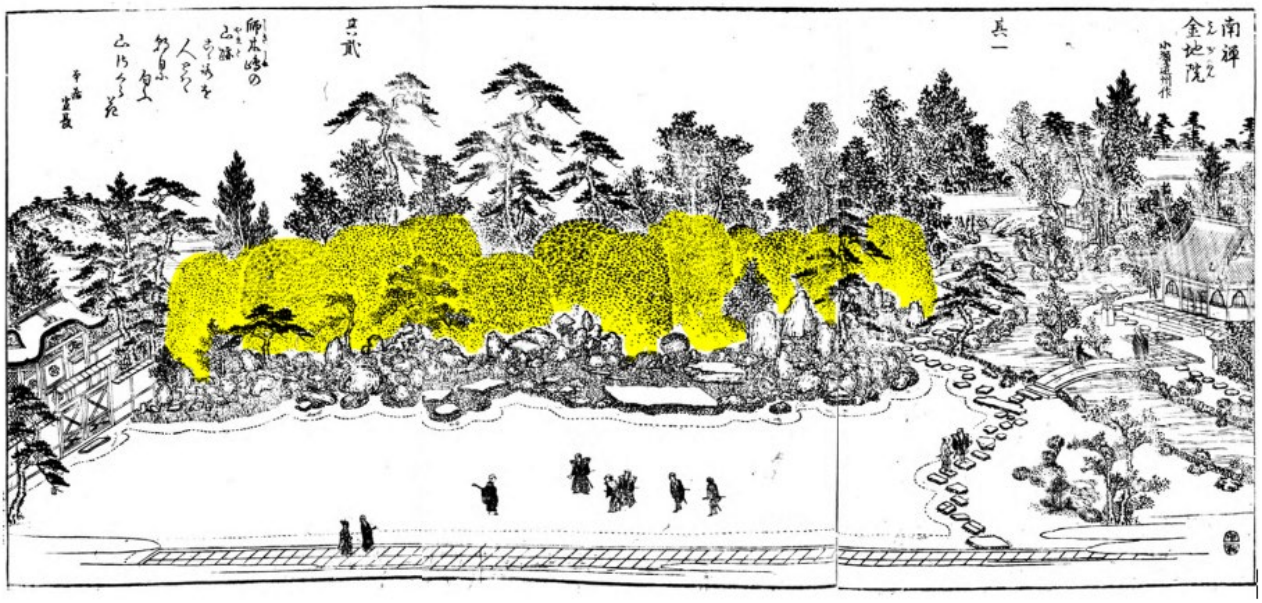


Figure 118. Le Konchi-in 金地院, un temple secondaire du Nanzen-ji (secte zen Rinzai). Le jardin au sud du *hōjō*. L'imposant portail « à la chinoise » (*karamon* 唐門) que l'on voit sur la gauche a aujourd'hui disparu. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit.*, 1999, pp. 200-202. (Récolement de trois pages distinctes et mise en évidence des limites de type *karikomi* : UWB).

Nous sommes toujours dans le domaine des temples zen, avec ce temple secondaire du Nanzen-ji : le Konchi-in. C'est l'un des rares exemples de jardins que l'on peut attribuer avec certitude à Kobori Enshū, des sources écrites l'attestant[658]. Il fut complété en 1632. Selon Shirahata, il s'agit d'un exemple représentatif du début de l'époque d'Edo. En observant le premier plan, on pourrait croire qu'il s'agit d'un classique exemple de *karesansui*[659]. Des compositions de pierres et de plantes accompagnent une étendue de gravier. Mais si le regard progresse un plan plus loin, on voit que nous sommes ici en présence d'une apparition assez extraordinaire : une monumentale composition topiaire en constitue l'arrière-fond. Le saut d'échelle entre arbustes taillés accompagnant les pierres au plan bas et ces colossales formations végétales est considérable. Alors comment analyser cette forme topiaire qui semble tout à fait nouvelle dans son échelle ? S'agit-il d'un dispositif végétal remplaçant un mur ? Dissimulent-ils quelque chose situé au-delà ? Vu depuis le temple, ce dispositif est trompeur : en réalité il est adossé à un talus qu'on ne discerne pas bien. De la même manière qu'à la villa Shūgaku-in, nous sommes donc ici en présence d'un topiaire épousant une pente, ce qui explique sa dimension qui semble quelque peu « démesurée ». Mais à l'inverse du topiaire accompagnant la pente du Shūgaku-in, nous avons ici des topiaires formés de manière organique, arrondie… loin des sévères formes taillées en bandes parallèles de la villa impériale. On croirait être en présence d'une série d'arbustes qui se seraient « naturellement » adossés à la pente, créant une conglomération de formes entrelacées. Ce saut d'échelle est très

[658] C'est le moine Ishin Suden, supérieur du temple, qui fit appel au célèbre paysagiste. Enshū y conçut également un pavillon de thé, un petit sanctuaire *shintō* et un mausolée dédié à Tokugawa Ieyasu. Le célèbre jardinier Kentei 賢庭 participa à la construction du jardin.

[659] Dans cet exemple, on peut à nouveau observer la « migration » des éléments du *karesansui* vers le fond de la surface de gravier, vers la limite.

surprenant. Selon Shirahata, les illustrations du *Rinsen miyako meisho zue* sont « très précises »[660], ainsi, si l'on en croit l'illustrateur, il s'agit de grands individus d'arbustes faisant toute la hauteur de ce dénivelé. Mais l'état actuel du jardin nous montre une scène assez différente, avec une série d'arbustes plus petits se succédant en strates le long de la pente. Faut-il, alors, croire l'illustration de l'époque d'Edo ? Nous aurions tendance à répondre dans l'affirmative[661], car ce genre de topiaires, nous le verrons, semble ne pas être une exception, mais au contraire, avoir fait l'objet d'une véritable tendance (ou « mode », dirait-on aujourd'hui). D'autre part, les autres éléments du jardin sont représentés de manière très pointilleuse : les pierres et les arbustes du plan bas correspondent pratiquement point par point à l'état actuel. Il n'y a donc pas de raison particulière à ce que les arbustes du *ō-karikomi* ne soient pas représentés correctement.

Figure 119. Le jardin du Konchi-in, Kyoto. A la différence de l'illustration de l'époque d'Edo, on voit une succession d'arbustes revêtir la pente. A première vue, on ne comprend pas bien ce qui se trouve au-delà, la présence d'un talus n'est pas nécessairement évidente, la perception est plutôt celle d'un grand mur végétal multistrates. Photo UWB 1er octobre 2011.

660 V. note n° 557.

661 En effet, la végétation est un matériau vivant qui change avec le temps, et le goût des jardiniers qui taillent les arbustes peut aussi avoir évolué depuis le XVIIe siècle.

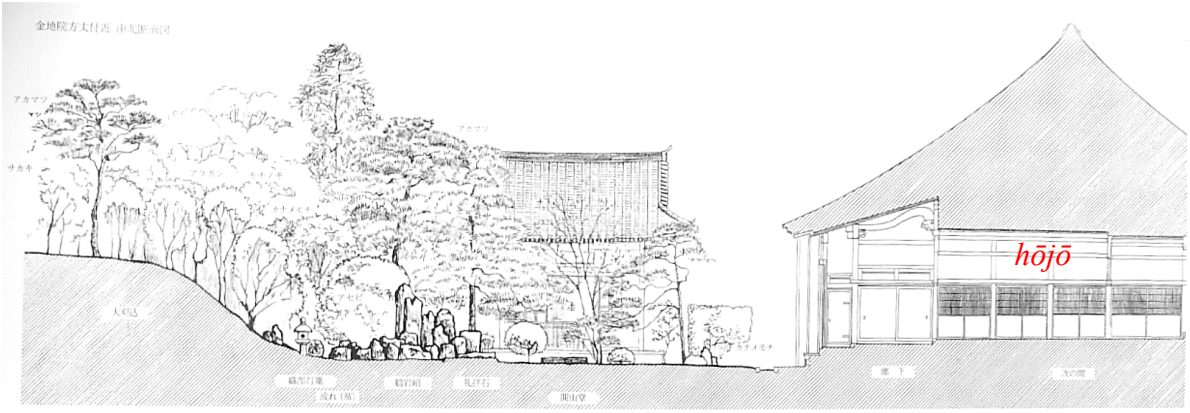


Figure 120. Le jardin du Konchi-in, Kyoto. Coupe sur le talus planté et sur le *hōjō* (sans échelle). Source : MARES, Emmanuel (ed.) et NOMURA, Kanji, *op.cit.* p.101.

Ces arbustes taillés, couplés à la pente, forment une très puissante limite *intérieure* dans ce jardin. En réalité ils dissimulent toute une partie du jardin qui se trouve au-delà, dans la partie supérieure. Vu depuis le *hōjō*, on a l'impression que le jardin se termine là pour se fondre dans le ciel. Ces plantations constituent donc un très habile dispositif de camouflage, qui, pour le visiteur, crée par la suite un puissant effet de découverte du niveau supérieur du jardin. Mais plus que toute autre chose, ce jardin nous semble incarner un moment-charnière de l'évolution des jardins de l'époque d'Edo. C'est une limite intérieure de jardin qui attire ici l'attention : une limite végétale d'un genre tout à fait nouveau, de par ses dimensions, de par sa forme. Un mur végétal, presque. D'ailleurs, peut-on, dans ce cas véritablement parler de limite ? Résolument oui. En effet, c'est ce dispositif qui cerne puissamment la vue depuis le *hōjō*.

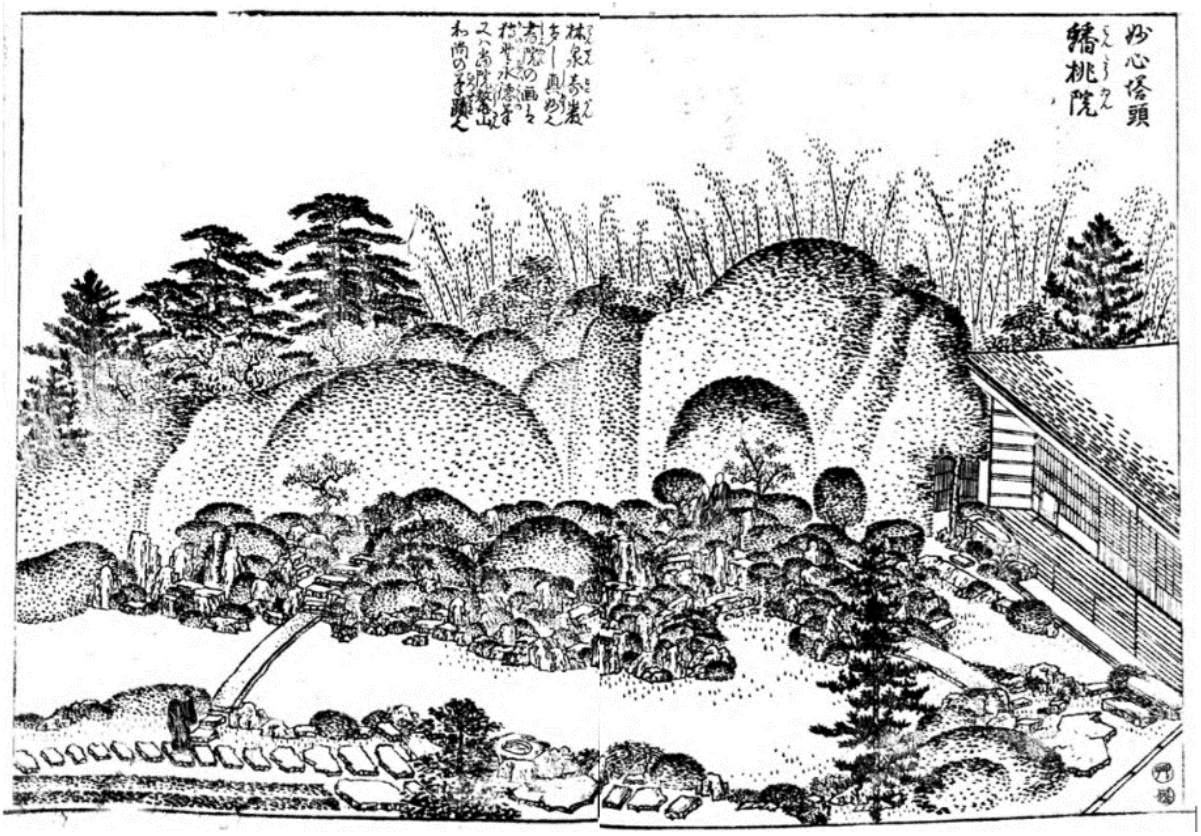


Figure 121. Le Bantō-in 蟠桃院 du 妙心寺 Myōshin-ji (monastère zen Rinzai). Ce temple existe encore mais est fermé

au public. Selon certains auteurs, il serait aujourd'hui dans un état très délabré. Date de création inconnue. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit.*, 2000, p. 156. (Récolement de deux pages distinctes : UWB).

L'exemple suivant nous confronte à nouveau à des *karikomi* aux dimensions monumentales. Selon Shirahata, ils représenteraient une chaîne de montagnes. Mais il nous semble qu'ils ont également un caractère assez zoomorphe, comme quelque immense animal qui serait échoué en bordure de jardin. Ou qui serait en attente de quelque chose. Nous ne connaîtrons sans doute jamais les intentions exactes derrière ces *karikomi*, mais il est vrai que les moines zen aimaient davantage à ouvrir des questions qu'à y apporter des réponses. Ainsi, ces formes restent ouvertes à interprétation, ouvrant la voie à une large polysémie.

A nouveau, on notera le saut d'échelle entre les petits et les grands arbustes taillés, ce qui démontre une réelle volonté de la part du créateur de créer un effet de contraste. Nous pensons qu'il s'agit ici d'arbustes *non* adossés à une pente (les bambous et les arbres qui dépassent à l'arrière étant tronqués - on ne voit que leur partie supérieure-), mais ce temple étant complètement fermé au public, nous n'avons pas pu nous en rendre compte sur place. On ne sait pas si les *karikomi* sont aujourd'hui conservés. Nous sommes à nouveau en présence de gigantesques topiaires, cette fois-ci disposés de manière isolée dans l'espace. Leur échelle est stupéfiante : en effet, si on compare leur hauteur à celle du bâtiment, on peut se faire une idée de leur massivité. Nous avons ici à nouveau un bel exemple démontrant que les jardins zen, se départant fortement de leur prototype initial (le *karesansui* complètement sec), peuvent revêtir un côté extrêmement végétal (côté végétal presque excessif dans sa présence). C'est un tout nouvel aspect du zen qui se dévoile. En tous cas, en termes de délimitations de l'espace, ces topiaires d'un genre nouveau ouvrent de nouvelles dimensions, dans tous les sens du terme. C'est avant tout leur démesure apparente qui frappe l'esprit. Le jardin japonais ne nous avait pas habituées à ces « excès » plastiques. Mais ils nous rappellent, bien sûr, aussi, d'autres formes topiaires apparues dans un contexte géographique tout à fait différent : les célèbres topiaires « éléphants » de Grande-Bretagne. Le plus ancien exemple conservé, datant très probablement de la seconde moitié du XVIe siècle, présente une ressemblance tout à fait frappante avec le topiaire représenté sur l'illustration du Bantō-in[662]. Alors, est-il envisageable qu'une quelconque illustration de ce jardin ait pu circuler au Japon ? Dans l'état actuel des connaissances, on n'en a aucune trace, mais cette parenté de formes reste, bien sûr, très troublante.

[662] La date exacte de création du Bantō-in est inconnue, mais il est très probable qu'il date du XVII^{e} siècle (si l'on analyse le langage des formes, une datation plus précoce de ce jardin ne semble pas pertinente).

Figure 122. La haie « éléphant » du château de Rockingham, Northamptonshire, Grande-Bretagne. Date de création généralement admise : seconde moitié du XVI^{e} siècle. Ses dimensions monumentales et les formes organiques « agglomérées » présentent une forte affinité formelle avec le topiaire représenté dans l'illustration précédente. (Cliché internet libre de droits).

Figure 123. Quartier de Hanazono 花園, Kyoto. Haie le long d'une résidence privée. Les haies de ce type peuvent s'observer assez régulièrement dans les quartiers résidentiels de Kyoto (mais aussi dans d'autres villes du Japon), témoins que ce langage particulier des formes topiaires organiques se perpétue jusqu'à nos jours. Photo UWB, Août 2005.

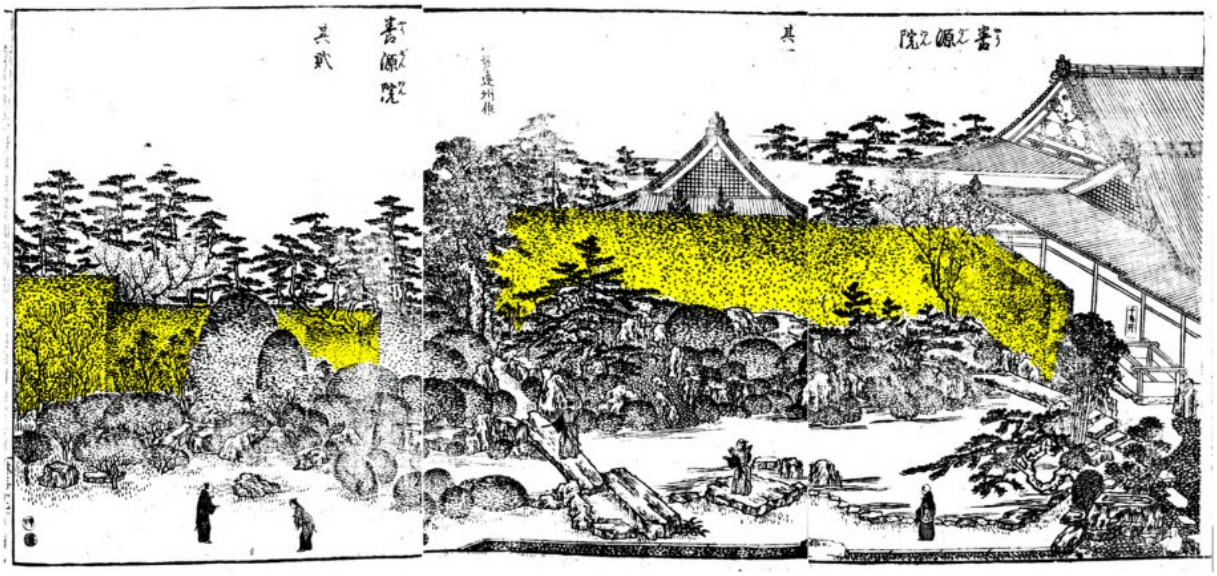


Figure 124. Le Yōgen-in 養源院 (temple établi en 1594 et reconstruit en 1621, sans doute la date de création du jardin). Selon Akisato Ritō, le jardin fut créé par Kobori Enshū (mais aujourd'hui, les spécialistes rejettent cette attribution). Situé à l'est du célèbre temple Sanjūsangen-do 三十三間堂 (temple Shingon renfermant 1001 statues de la déesse de la compassion Kannon), le jardin était très célèbre à l'époque de la parution du *Miyako rinsen meisho zue* (il est représenté sur trois pages, à l'inverse de la plupart des jardins qui sont représentés sur deux pages seulement. Selon Shirahata, c'est un indicateur de son importance). Aujourd'hui, l'aspect du jardin ne correspond plus du tout à l'état original car il a été sévèrement remanié[663]. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit*., 2000, pp. 44-46. (Récolement de trois pages distinctes et mise en évidence des limites de type *karikomi* : UWB).

A nouveau une configuration surprenante : ici une sobre haie taillée en parallélépipèdes sert de « fond de toile », de coulisse aux compositions de pierres et de végétaux qu'elle encadre en forme de L. Mais ce qui est frappant voire incompréhensible, c'est que devant les bâtiments, ces haies bloquent complètement la vue sur le jardin ! Cela semble être en complète contradiction avec l'histoire des jardins japonais, qui a toujours eu pour principe fondateur la relation intime entre l'extérieur et l'intérieur[664], dont c'est une caractéristique structurelle pour ainsi dire. Malheureusement on n'en sait pas plus sur l'histoire de ce jardin, mais cette frappante utilisation d'un mur végétal devant les pièces du bâtiment a véritablement quelque chose de visuellement choquant. C'est comme si l'on empêchait délibérément ce bâtiment de communiquer avec son jardin. Ce pourrait même être un trait révolutionnaire, intentionnel et audacieux, mais malheureusement, en l'état actuel des connaissances, cet aspect de l'histoire de ce jardin reste complètement dans l'ombre. Peut-être trouvera-t-on un jour des indices sur les intentions derrière le positionnement étonnant de cette haie…. Nous pensons que la morphologie de ce jardin est tout à fait exceptionnelle dans la généalogie des jardins japonais, et mériterait une recherche plus détaillée afin de découvrir les motivations plastiques de ce *geste* jardinier très fort. Depuis l'intérieur du temple, on a véritablement un mur devant les yeux. Cette configuration ne tolère aucune respiration, aucun intervalle de recul. La relation primordiale entre résidence et jardin, qui avait jusque-là

663 SHIRAHATA, *op.cit.,* 2000, p. 45.

664 Mis à part le style très particulier du *roji*, où la tendance est de couper les vues vers le dehors depuis l'intérieur des pavillons. Mais c'est le pavillon lui-même qui crée la coupure (au moyen de murs), pas un élément antéposé comme sur l'illustration du Yōgen-in, et la coupure y semble donc moins artificielle. Dans ce cas-ci, le bâtiment est ouvert, et on place devant cette ouverture un énorme rideau opaque contredisant l'ouverture. On ouvre pour mieux fermer, en quelque sorte.

largement prévalu dans l'art des jardins japonais, est ici volontairement coupée. En conclusion, les caractéristiques les plus notables de cette haie sont sa proximité au bâtiment et sa hauteur.

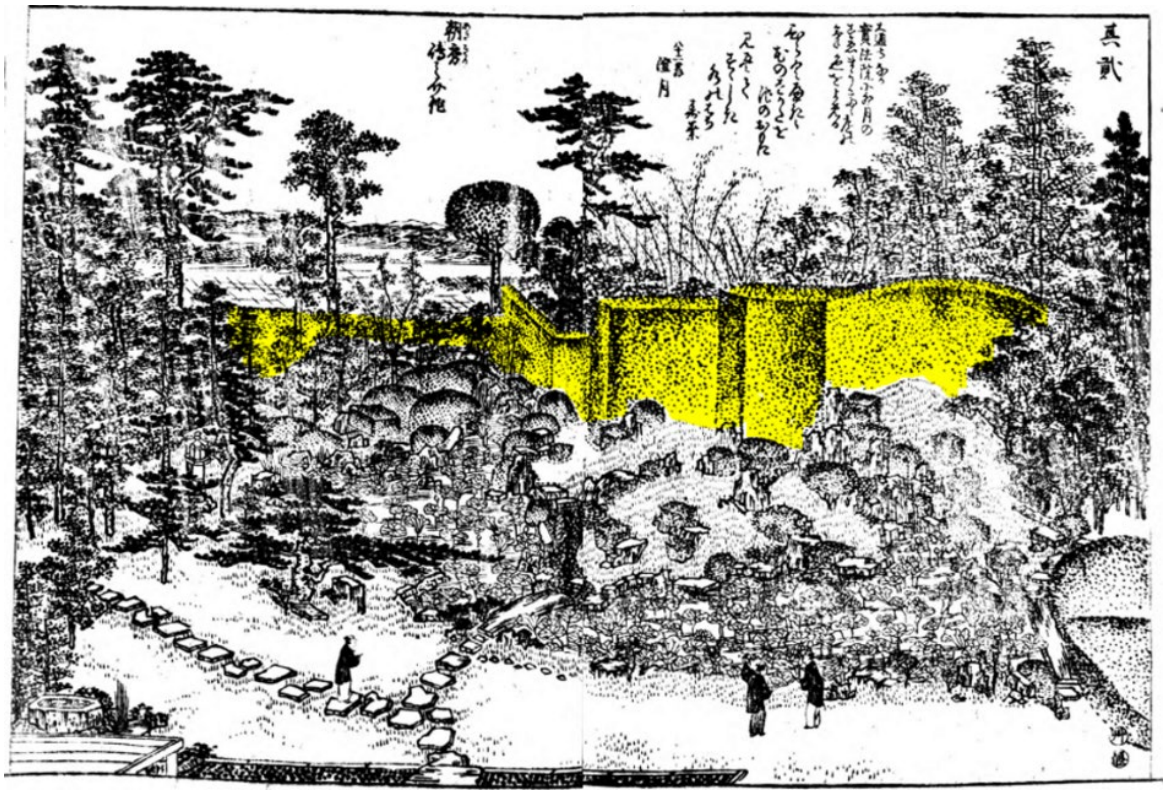


Figure 125. Le jardin du temple du Daitsū-ji 大通時, Kyoto (jardin aujourd'hui disparu. Date de création inconnue). Ce *karikomi* semble comme extrudé vers le haut, sa taille est importante par rapport aux arbustes situés à l'avant-plan. On assiste à l'émergence d'un nouvel outil jardinier : la haie parallélipédique *haute.* Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 2000, pp. 126-127. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites de type *karikomi* : UWB).

Dans cette illustration du jardin du Daitsū-ji 大通時, nous voyons de véritables parois géométriques *séparant* le jardin de la forêt alentour. Ici il n'est manifestement plus du tout question d'ouvrir le jardin sur le paysage, d'emprunter un horizon lointain, mais bien au contraire, de créer un mur impénétrable, dense et imposant. Cette géométrie articulée et complexe (arc de cercle, succession de parallélépipèdes de hauteurs différentes structurés en plans décalés et se terminant en forme de L) tranche fortement avec les compositions irrégulières de pierres et d'arbustes qui lui sont antéposés. De plus, les arbres et les bambous situés à l'arrière présentent également des formes naturelles irrégulières. C'est donc un véritable pan d'artificialité que l'on a inséré dans ce jardin, avec un langage des formes inédit pour l'art des jardins japonais. Ici, une influence européenne est tout à fait plausible[665]. Ce topiaire partage avec les exemples précédents cette « démesurabilité » apparente. Notons que dans cet exemple, nous sommes en présence d'une véritable haie isolée, pas d'une haie adossée à une pente (les arbres tronqués qui dépassent à l'arrière en sont l'indication).

[665] On pensera surtout aux jardins de la Renaissance italienne, qui présentent des formes semblables (courbes et droites). Toutefois, à la différence de cet exemple, les formes y sont toujours symétriques. Mais l'esthétique japonaise n'aime pas beaucoup la symétrie, on a donc peut-être adapté le modèle occidental pour que les formes correspondent davantage à ce goût de l'irrégulier.

Ce *karikomi* de type géométrique est donc un élément qui apparaît comme étant fortement extrudé vers le haut[666], ce qui exclut toute fonction de cadrage d'un *shakkei.* Son positionnement dans le paysage et sa géométrie asymétrique rendent ce *karikomi* particulièrement intéressant pour l'étude des jardins. Sa fonction de limite extérieure et sa hauteur en font un élément qui intravertit véritablement le jardin : on se *coupe* du paysage alentour.

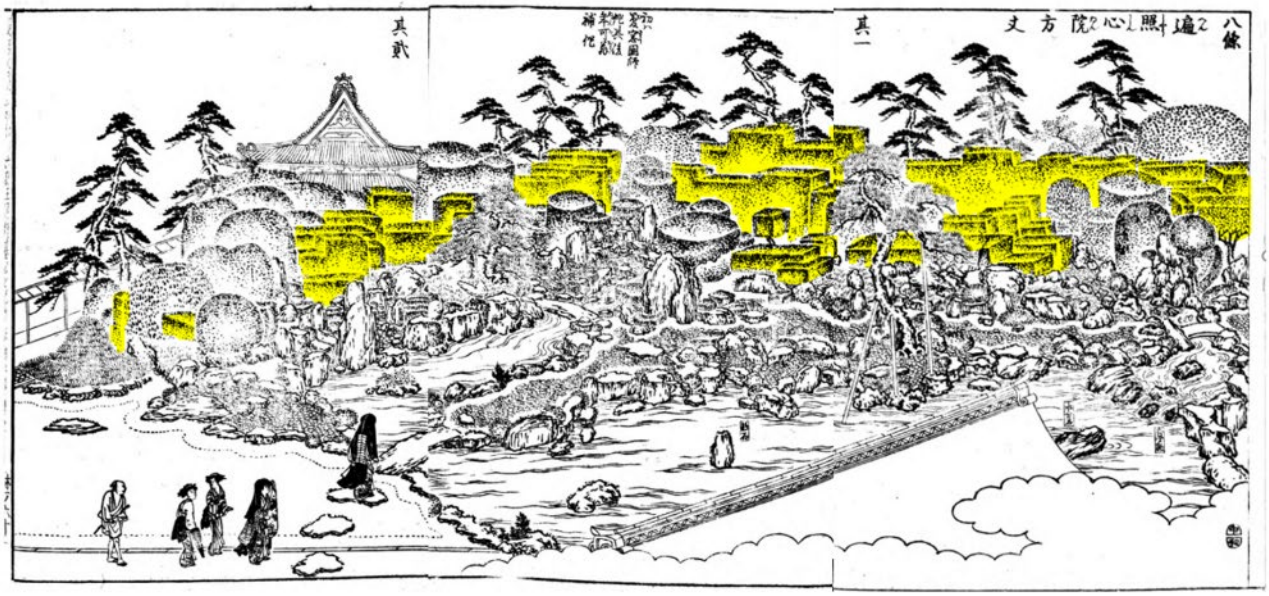


Figure 126. Il s'agit d'un jardin faisant front au *hōjō* **方丈** (bâtiment principal) du temple **偏照心院** Henshōshin-in, qui était situé près de la huitième avenue (*hachijō* **八条**). Ce temple fut détruit en l'an Meiji 45 (1912) pour faire place à la ligne de train du Tōkaidō. Nous n'avons aucune information quant à la date de sa création, nous savons simplement qu'elle doit être antérieure à 1799. Sur la gauche, on aperçoit quatre dames accompagnées d'un moine. L'étalement de l'illustration sur trois pages du guide est probablement un indicateur de la renommée de ce jardin. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, op.cit., 2000, pp. 118-120. (Récolement de trois pages distinctes et mise en évidence des limites de type *karikomi* crénelés et cubiques : UWB).

Que dire de ce dernier exemple… Il semble d'une telle extravagance, d'une telle exubérance, que toute tentative de description semble d'emblée vouée à l'incomplétude. La démultiplication exponentielle de parallélépipèdes, de cylindres, de boules, de cubes sur tige, de tranches de cylindres, de murs crénelés (!) est étourdissante, leur stratification dans l'espace semble infinie. Selon Shirahata, il s'agirait clairement d'un exemple d'influence occidentale. Selon lui, les Hollandais de Dejima auraient apporté des livres de technique topiaire et auraient également transmis ce savoir oralement[667].

A nouveau, un des deux bâtiments semble disparaître derrière la masse de topiaire, comme enfoui derrière ce déferlement de formes. Nous pensons qu'il s'agit d'un exemple de topiaire tout à fait extraordinaire pour des jardins de temples, un art topiaire d'une complexité et d'une densité de formes jusque là inconnue[668]. Cette densification de la limite, pour ne pas dire surdensification, donne à penser. L'occultation du temple arrière par ce *karikomi* immense et incroyablement épais laisse aussi songeur. Est-ce un repli du monde, à l'image de ce qu'avait prôné le jardin de thé, mais

666 Par rapport aux haies basses observées dans les jardins qui incluent un *shakkei* dans leur composition.

667 SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit.,* 2000, p. 119.

668 Jardin qui peut facilement rivaliser avec les célèbres jardins de topiaires anglais, tels Levens Hall (Cumbria) ou Elvaston garden (Derbyshire).

exprimé avec des moyens jardiniers tout à fait nouveaux ? Malheureusement, le manque d'informations historiques sur ce temple et son jardin nous laissent dans l'ombre quant aux sources d'inspiration et aux intentions de ses auteurs, mais une influence occidentale est manifestement plus que plausible.

Figure 127. Jardin du Henshōshin-in : Détail de la haie crénelée. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit*., 2000, pp. 118-120. (Récolement de trois pages distinctes et mise en évidence des limites de type *karikomi* en tranches de cylindre : UWB).

Figure 128. Jardin de Levens Hall (Cumbria, Grande-Bretagne) : détail des topiaires. C'est l'un des rares exemples conservés en Angleterre de topiaires de style « hollandais », très en vogue à la fin du XVIIe siècle (ce style était courant aux Pays-Bas au XVe siècle, on voit donc le décalage temporel de son introduction en Grande-Bretagne). Ce jardin fut aménagé dans les années 1690. Le topiaire a évolué depuis l'époque de sa création, les formes devenant plus massives et plus irrégulières qu'elles ne l'étaient à l'origine. Il est difficile de dire si ce jardin est antérieur à celui du Henshōshin-in, en l'absence d'informations sur la date de création de ce dernier. La parenté de formes est cependant clairement lisible, notamment pour les formes en tranches de cylindres. (Image libre de droits, source : internet).

Figure 129. Villa Lante, Bagnaia, Italie. Jardin de style Renaissance italienne. Détail d'une haie crénelée. XVIe siècle. Attribué à Vignola. (Image libre de droits, source : internet).

Figure 130. Château de Vendeuvre, Normandie, France. Topiaire recréé au XX[e] siècle d'après des plans du XVIII[e]. Cet exemple donne un idée de la succession de strates de haies crénelées, telles qu'on peut les observer sur l'illustration **Figure 126.** (Image libre de droits, source : internet).

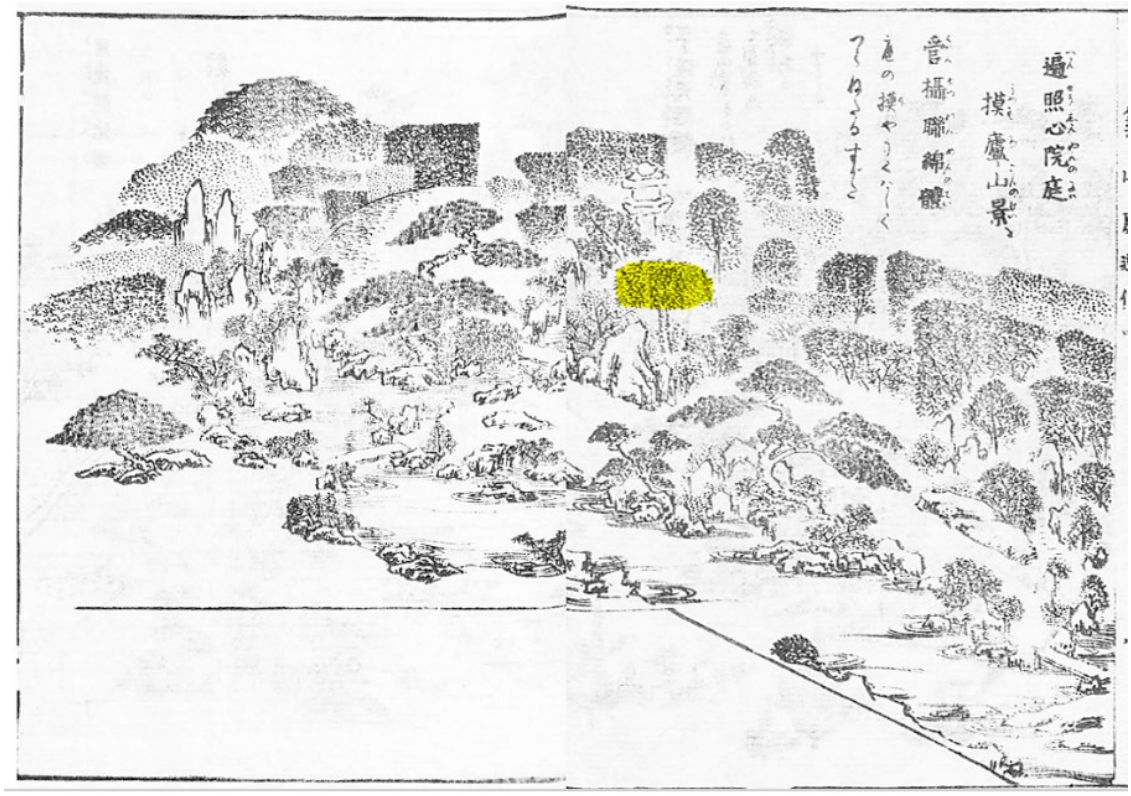


Figure 131. Cette illustration provient du *Tsukiyama Teizōden* de Kitamura Enkin, ce qui atteste l'existence de ce jardin déjà en 1735, date de la publication de l'ouvrage. Il faut noter que sur cette illustration, le topiaire était encore dans un état moins « travaillé » que sur l'illustration d'Akisato de 1799. Les jardiniers ont donc réellement continué à sculpter leur œuvre, y apportant des modifications, des épaisseurs et des formes nouvelles. Mais on y voit déjà une première ébauche de « tranche de cylindre sur tige ». La lanterne de pierre que l'on aperçoit juste derrière semble avoir disparu sur l'illustration de 1799 (à moins qu'elle ne soit cachée par quelque haie…) Collection UWB. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des du *karikomi* en forme de tranche de cylindre : UWB).

Figure 132. Jōju-ji 浄住寺 (temple faisant partie du célèbre complexe du Kiyomizudera 清水寺 à Higashiyama). Jardin datant probablement de la fin du XVII[e] siècle. Aujourd'hui, il y règne une interdiction de photographier. (Source : cliché internet libre de droits, auteur : Robert Ketchell).

L'un des rares exemples d'un type semblable de *karikomi* conservés à Kyoto se trouve au Jōju-ji, à Higashiyama. Une succession de haies taillées en forme de petites boîtes y couvre la pente.

De toute évidence, on peut conclure au terme de cette exploration des formes végétales taillées formant des limites, représentées dans le *Miyako rinsen meisho zue* d'Akisato et dans le *Tsukiyama teizōden* de Kitamura, que c'est là un véritable nouvel outil du langage jardinier qu'inventèrent leurs auteurs. Une sorte de « folie topiaire » semble s'être emparée des jardiniers à l'époque d'Edo. Le célèbre Maître d'œuvre de jardins Kobori Enshū 小堀遠州, qui supervisa des centaines de jardins de par le Japon, contribua certainement à la diffusion de cette vogue.[669]

[669] Enshū avait une grande équipe de collaborateurs. Beaucoup de jardins ne furent pas supervisés directement par lui, mais par ses subalternes. On rencontre donc un grand nombre de jardins qui furent créés par ce qu'on peut appeler « l'école Enshū ». On appelle ces jardins « jardins de style Enshū », même s'ils n'ont pas été créés personnellement par le célèbre paysagiste.

6.2.3.2 Jardins populaires

Les jardins à grande échelle

Penchons-nous à présent sur les jardins populaires de l'époque d'Edo. Dans un premier temps, nous allons nous intéresser aux grands jardins, proches[670] de par leurs dimensions des jardins de temples ou des petites propriétés de guerriers. A cette époque, ce sont essentiellement des jardins qui accompagnent des maisons de thé, des restaurants, des théâtres…. Le *Tsukiyama Teizōden kōhen* comporte un nombre assez considérable d'illustrations de ces lieux, ce qui, d'une part, atteste de leur existence (ils sont plutôt répandus à Kyoto) mais d'autre part, témoigne aussi de la finalité « touristique » de l'ouvrage. En effet, on n'y découvrait pas uniquement les lieux et jardins célèbres de la capitale, mais aussi les lieux de divertissement les plus variés. Ainsi, ses lecteurs alliaient la découverte des *meisho* à des plaisirs en tous genres.

Un lieu important de création jardinière : les « maisons de thé ».

A l'époque d'Edo, les maisons de thé (terme regroupant des maisons de thé ou des restaurants, mais aussi des lieux de divertissements variés) possèdent la particularité d'être souvent pourvues de jardins aux dimensions assez importantes, surtout celles situées à l'est de la ville, dans la zone de Higashiyama.

Si l'on observe le style de jardins qui fut développé dans ces lieux de divertissement, qu'en ressort-il ? Le site de Maruyama 丸山, à Higashiyama, est assez éclairant à ce sujet. Il était très célèbre pour ses nombreux établissements : maisons de thé, théâtres, restaurants... Sa situation en pente a fortement conditionné l'aménagement de ces jardins, qui datent généralement de la seconde moitié de l'époque d'Edo[671], mais leur datation exacte n'est pas toujours certaine. Quelles caractéristiques pouvons-nous déceler dans la morphologie de ces jardins ?

[670] Plus proche que les petites propriétés de roturiers, que nous allons aborder dans un second temps.

[671] Ces jardins ont aujourd'hui pour la majeure partie disparu. v. SHIRAHATA, *op.cit.* p.214.

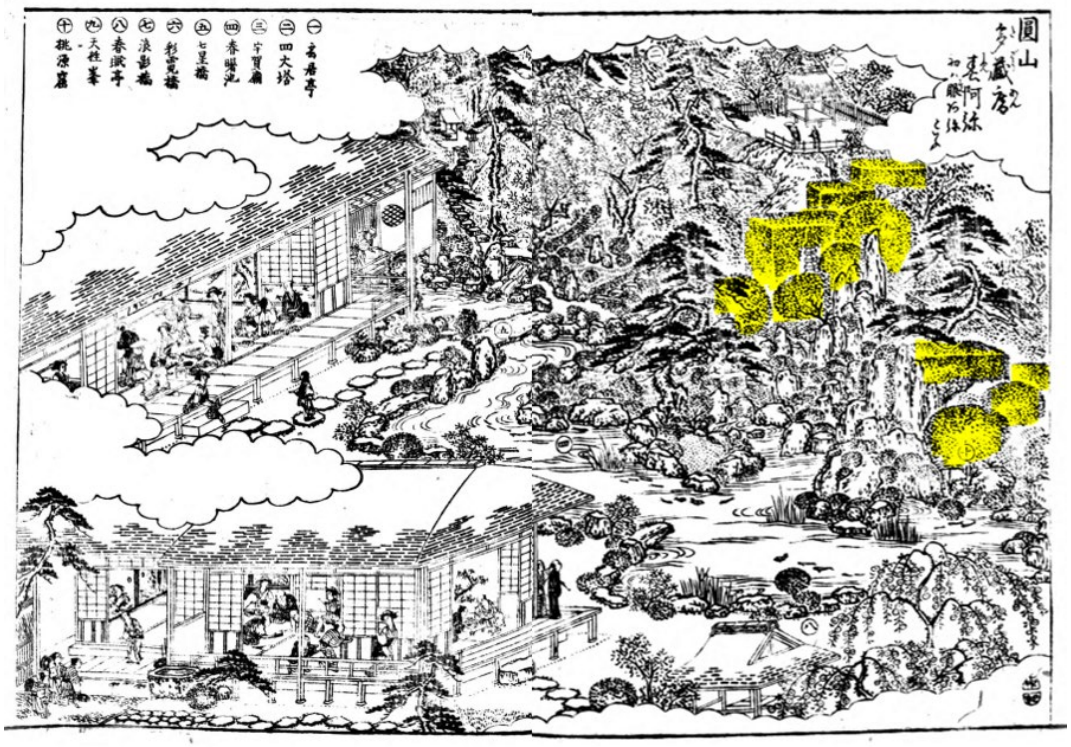


Figure 133. Le Tazō-an **多蔵庵** à Maruyama **丸山** (Higashiyama). Maison de thé. On voit de nombreux personnages dans les différentes pièces, en prédominance des dames. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit*., 1999, pp. 214-215. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites de type *karikomi*: UWB).

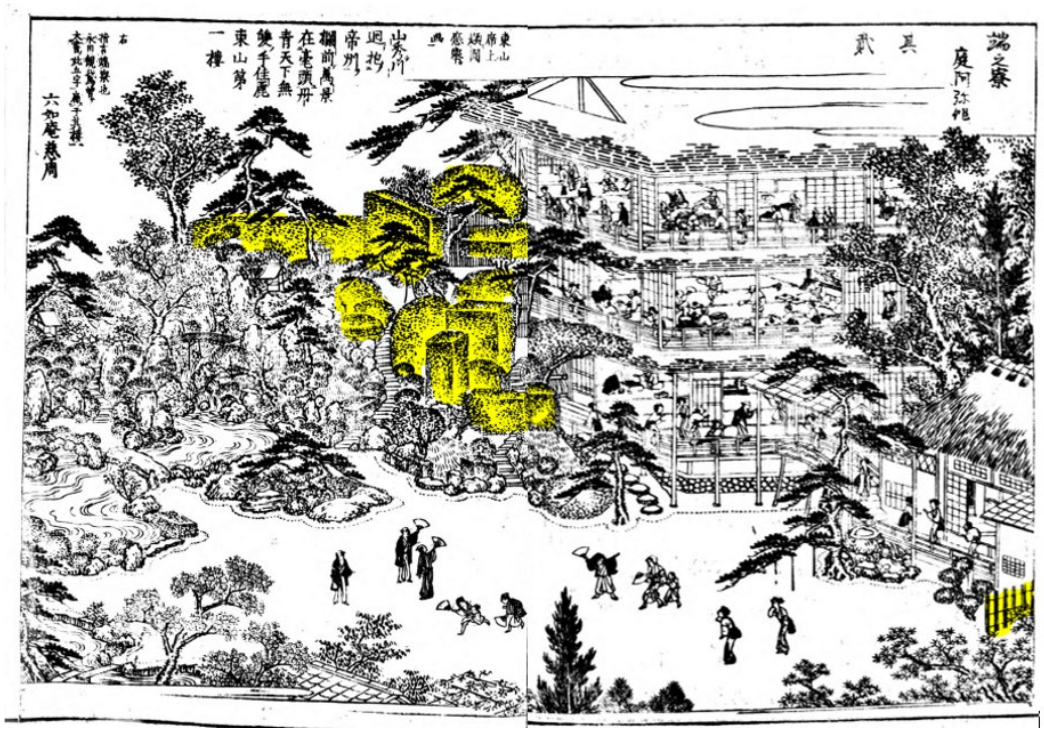


Figure 134. Le Shōkō-an à Maruyama. Maison de thé. La hauteur du bâtiment, avec ses trois étages, est remarquable pour Kyoto à cette époque. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit*., 1999, pp. 222-223. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites de type *karikomi* : UWB).

Sur ces deux illustrations de maisons de thé, étonnamment, nous retrouvons le même type de *karikomi* qui avait été inventé dans les temples plus tôt. Avec habileté, les concepteurs les adaptent aux pentes, les font progresser de manière dynamique vers le haut, avec des variations dans les formes, les parallélépipèdes et les boules étant les formes les plus appréciées. La filiation est évidente, on peut constater que l'art des jardins populaires s'est directement inspiré de l'art « noble » des temples bouddhistes. Ces limites épaisses[672], géométrico-cubiques, semblent désormais faire partie d'un langage jardinier partagé jusque dans les classes populaires.

Sur la seconde illustration, on remarquera la taille du bâtiment, qui s'élève sur trois étages, c'est – pour l'époque-, presque un petit gratte-ciel de loisirs. C'est dire la place importante qu'occupait le divertissement dans la vie des Kyotoïtes !

Les jardins suivants sont remarquables pour d'autres raisons. Ils nous interpellent par leurs scénographies, particulièrement théâtrales et variées.

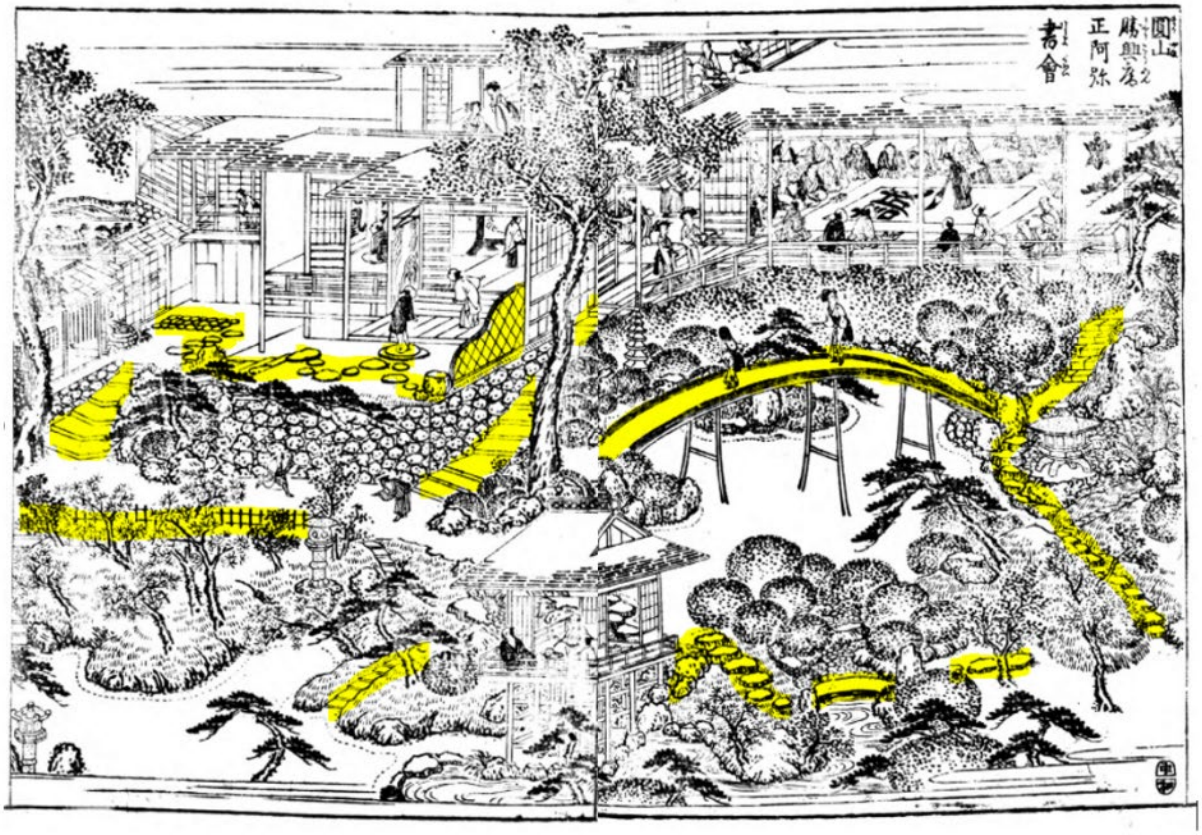


Figure 135. La maison de thé Seiami 正阿弥 à Maruyama. A l'intérieur, sur la droite, on aperçoit une démonstration de calligraphie. En l'absence garde-corps, les dames traversant le pont semblent être en situation précaire (on songe au principe des montagnes russes, où il s'agit de faire frissonner l'utilisateur…). Source image : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit*., 1999, pp. 232-233. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des limites et des cheminements : UWB).

[672] Ici adossés à des pentes.

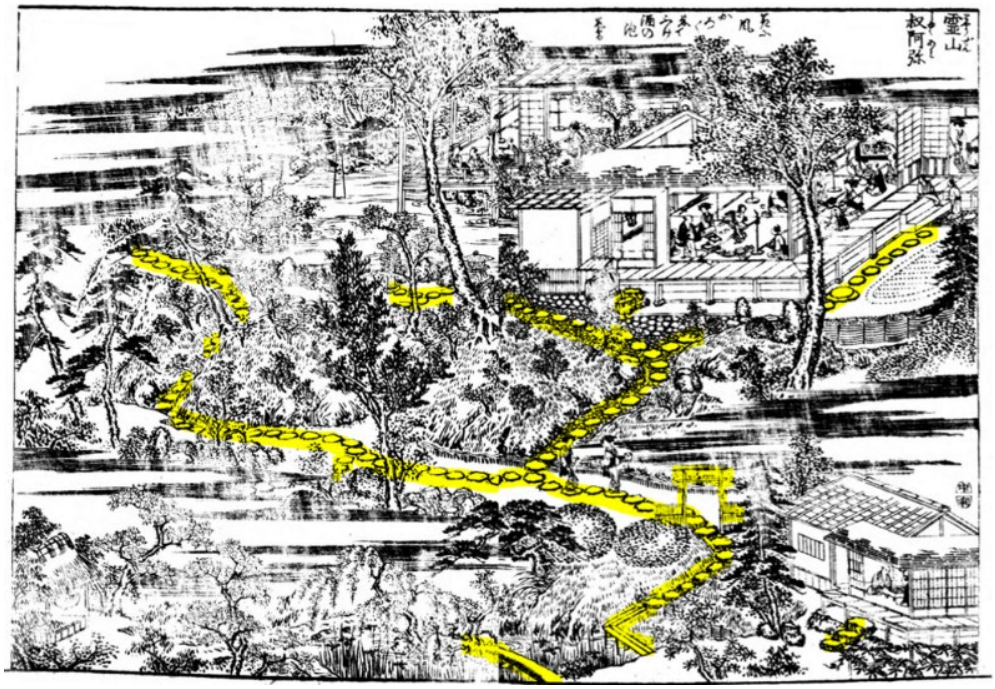


Figure 136. Le Ryozen 霊山 à Higashiyama. Maison de thé avec divertissements. On y aperçoit une joueuse de Shamisen, des personnes dégustant un festin… Source : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit*., 1999, pp. 254-255. (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des cheminements : UWB).

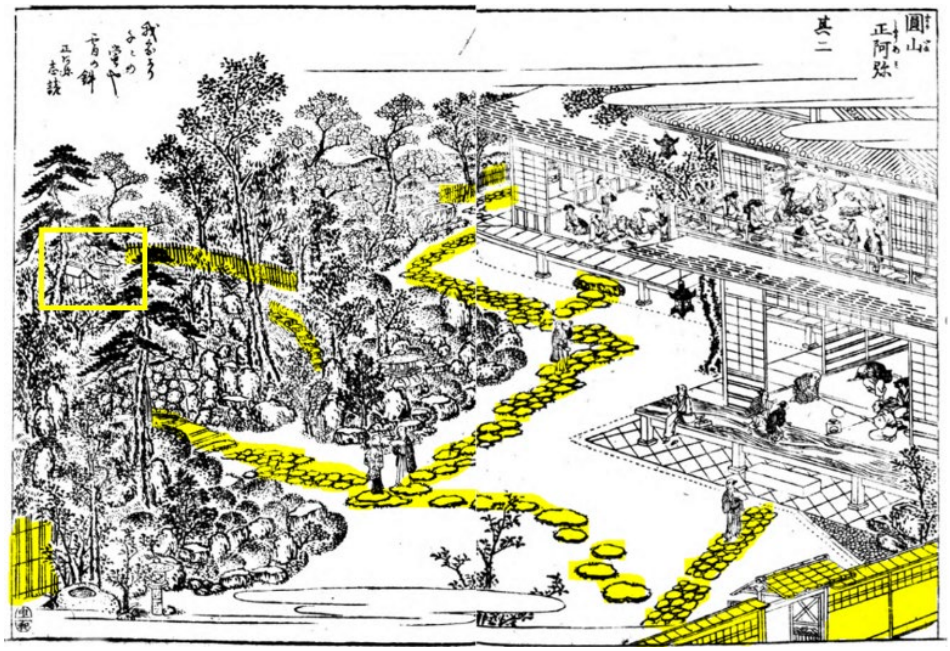


Figure 137. La maison de jeu et de divertissements Seiami **正阿弥** à Maruyama. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit*., 1999, pp. 234-235 (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des cheminements : UWB).

Figure 138. Détail de l'image précédente (v. encadré) : temple et portique shinto *torii* miniatures lovés dans la forêt.

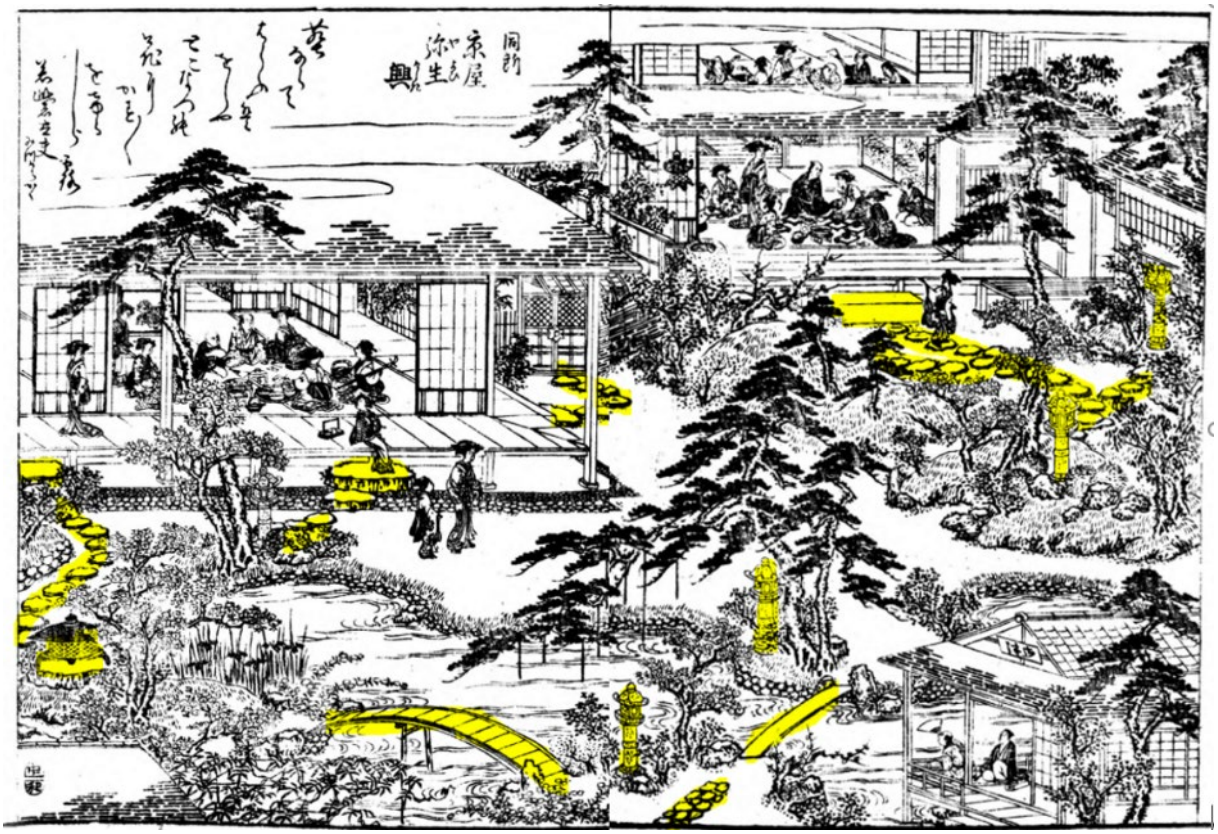


Figure 139. La maison de thé Kei-ya **京屋** dans le quartier de Shimabara. Source : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit*., 2000, *pp.* 242-243 (récolement de deux pages distinctes et mise en évidence des cheminements et des *tōrō* : UWB).

Maison de thé dans le quartier de Shimabara[673] (située dans la plaine, à la différence des maisons de thé de Maruyama qui sont situées à flanc de colline). Il existait plus d'une vingtaine de ces maisons de thé à Shimabara. Le jardin ci-dessus est exemplaire. A l'image des jardins de colline de Maruyama, il joue avec les ponts, les passages, les variations. Mais les collines doivent être artificielles, ainsi, on y voit quelques petites *tsukiyama*[674] qui confèrent un peu de variété topographique à ce terrain essentiellement plat. On dénombre pas moins de cinq lanternes de pierre, et à nouveau, ce sont les *tobi.ishi* qui jouent un rôle central dans la scénographie. Les ponts y sont très importants aussi, permettant de franchir la petite pièce d'eau, se courbant parfois à la chinoise afin de rendre la traversée plus pittoresque…Il faut aussi noter que, malgré de sa situation *intra muros,* ce jardin présente des dimensions assez généreuses. Cela témoigne sûrement de l'importance que l'on devait accorder à l'espace du jardin dans ces maisons de divertissements.

Dans ces différentes maisons de thé, c'est comme si le divertissement qui est proposé à l'intérieur des bâtiments était prolongé vers le dehors. On crée de véritables petits « parcs

[673] Quartier de loisirs situé en position excentrée au sud-ouest du centre-ville de Kyoto. Il fut créé sous l'ordre de Hideyoshi à l'image du quartier de prostitution de Yoshiwara, à Edo. Ce quartier était cerné d'un mur qui ne comportait qu'un seul portail d'entrée et de sortie. Situé à l'origine (1589) au niveau de l'avenue Nijō, au sud du palais impérial, il fut déplacé plusieurs fois pour finalement être relocalisé à Shimabara en 1641.

[674] *Tsukiyama* **築山** : colline artificielle.

d'attractions » destinés à amuser les clients, avec des rivières à franchir, des ponts en tous genres, des chemins qui serpentent passant au-dessus et en-dessous, des pavillons de repos, des barrières à traverser, des pas japonais à sauter précautionneusement, des directions à choisir à chaque bifurcation de chemin (quelle est la bonne ?). On s'enfonce dans la forêt, on en ressort, on découvre des *torii* shintō et des temples miniatures[675] en chemin, et on se repère par rapport aux lanternes de pierres ubiques. Tout cela exhale un fort caractère de jeu de piste, une espèce de degré de ludification suprême du jardin !

On ne peut s'empêcher de penser à une planche de jeu déployée dans la troisième dimension, où les visiteurs sont invités à sauter des cases, à dépasser leurs voisins en franchissant des ponts, à découvrir des trésors cachés dans la forêt… C'est le parcours qui structure le jardin[676].

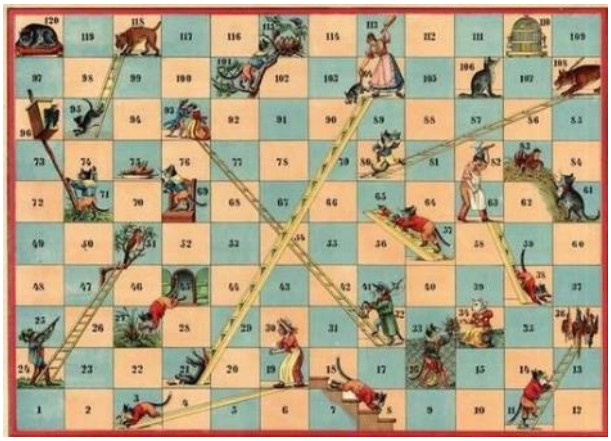


Figure 140. Ancien jeu de société. Chats et échelles (France, XIX[e] siècle).

Ces créateurs de jardin se sont joyeusement approprié les codes du passé, les ont détournés pour inventer des univers du jeu, de la surprise, des parcours à attractions…. Les *tobi.ishi,* qui permettaient jadis d'atteindre avec peine l'*autre rive*[677] du paradis bouddhique, sont devenues les cases d'un gigantesque jeu de l'oie (ou plutôt, d'un *sugoroku* 双六 [678]), les *torii*, des jouets dispersés dans le paysage comme *eyecatchers,* les cabanes de l'ermite de confortables pavillons avec vues sur la vallée[679]. Le parcours initiatique s'est transformé en parcours de jeu.

En somme, ces créateurs – dont les noms ne sont malheureusement pas passés à la postérité, sans doute étaient-ils considérés trop peu importants-, se sont servi avec un certain talent des éléments jardiniers inventés par leurs prédécesseurs, pour les recomposer dans de nouvelles configurations. Dans cette époque de loisirs et de jeu, la dimension religieuse que comportaient les jardins du passé a complètement disparu pour faire place à une esthétique de la forme, de la

675 Rappelant les mondes miniatures tels France miniature, Suisse miniature, Mini-Europe etc.

676 Le parcours est également l'élément central du style *kaiyūshiki* des guerriers, style qui a très certainement influencé les jardins populaires.

677 L' « autre rive » : *higan* 彼岸

678 C'est un jeu de société japonais, plus ou moins l'équivalent de notre jeu de l'oie.

679 Les clôtures des jardins de thé deviennent des éléments parmi d'autres permettant, de temps à autre, de ponctuer ce parcours, de le rythmer en séquences ou de dissimuler des objets de la vue.

scénographie, d'une théâtralité exacerbée. Dans le jardin, les signes se démultiplient dans une sorte d'inflation d'objets menant à la sursignification, sursignification qui finalement ôte tout sens à l'objet. Ou du moins, lui ôte son sens original.

Mais en réalité, ne sommes-nous pas là en présence d'un « recyclage » des formes très proche de l'idée du post-modernisme du XX^{e} siècle ? Nous sommes en tous cas très loin du Sakuteiki*,* qui recommandait de s'inspirer de ses souvenirs pour créer de nouveaux paysages, et de le faire avec cœur (*kokoro* 心). Car à une époque où les formes sont imprimées, reproduites, diffusées à des milliers d'exemplaires, on ne puise plus dans son souvenir, on puise dans l'*image.* C'est l'image, qui a, en quelque sorte, tué le sens. Mais devons-nous nous étonner de ce développement, à une époque du fleurissement de l'art de l'*ukiyo-e* et de la démultiplication des images à des dizaines de milliers d'exemplaires[680] ? Il nous semble que cet art des jardins est tout à fait en phase avec son temps : c'est un art qui joue. Il joue avec les codes, il joue avec les formes, et quelque part c'est aussi une forme de contestation que nous pouvons y lire. Car ceux qui jouent avec les codes ne les craignent plus, deviennent d'une certaine manière insolents, voire irrévérents. Nous pensons qu'il faut voir bien plus dans ces jardins qu'une simple et apparente « vacuité des formes »[681]. Nous pensons au contraire qu'il faut y voir un incroyable sens de la mise en scène (l'essor des arts du théâtre n'est certainement pas étranger à ces scénographies nouvelles), avec la capacité à intégrer des éléments anciens pour finalement en faire des univers nouveaux. Et peut-être y décèle-t-on même une certaine ironie[682] ? Certes, ils n'invitent ni au recueillement ni à l'illumination religieuse. Mais devons-nous le leur reprocher alors que l'on s'émerveille dans le même temps, devant le *kabuki*, les estampes et le *bunraku,* parmi d'autres ? Pourquoi reprocherait-on à cet art des jardins ce que l'on prise tant dans les autres arts populaires : leur légèreté, leur irrévérence ?

Nous pensons qu'on peut déceler dans ces jardins certaines formes de mise en scène de la transgression. Les *tobi.ishi*, par exemple, éléments transgresseurs par excellence, sont ubiques : ils traversent les rivières, montent sur les vérandas, vont jusqu'à entrer dans les bâtiments.

[680] Démultiplication rendue possible grâce aux progrès de l'imprimerie xylographique.

[681] Comme l'ont écrit de nombreux auteurs.

[682] Ironie éventuellement involontaire.

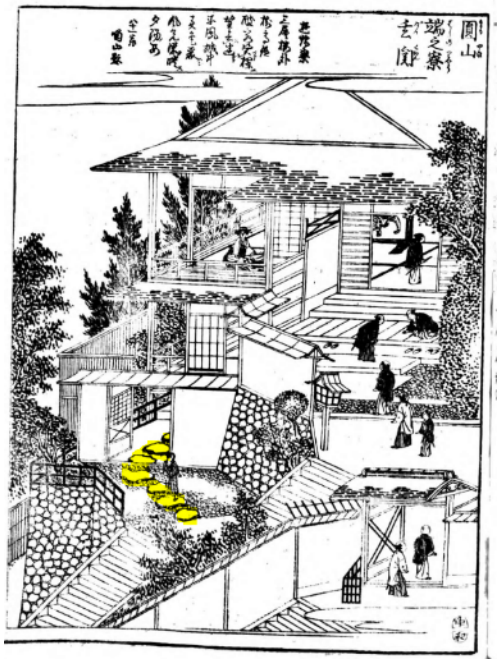


Figure 141. L'art de la transgression à son acmé. Les *tobi.ishi*, éléments pourtant jardiniers, entrent *dans* le champ de la maison de thé, par là même se l'approprient, et le client peut en faire de même. Ces pierres, en transgressant les limites, connectent les différentes sphères, brouillent la notion d'intérieur et d'extérieur. Source image : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit*., 1999, p. 221. (Mise en évidence des *tobi.ishi* : UWB).

Ne serait-ce pas là qu'il faut chercher le véritable caractère de ces jardins ? Ne sont-ils pas en réalité des lieux de contestation, lieux où les règles rigides de la société de l'époque d'Edo peuvent être oubliées, ignorées et même outrepassées ? C'est l'hétérotopie du jardin qui permet la transgression. C'est un lieu tout autre, un lieu hors la ville tout en étant dans la ville. Au sein de ces limites bien définies, on peut transgresser les lois, car ici règnent d'autres lois. Le jardin devient le microcosme d'un ailleurs, où l'on se transforme en quelqu'un d'autre le temps d'une après-midi, d'une soirée….

On peut certes voir ces jardins comme des « patchworks », l'expression d'un certain mélange des genres. Mais ne sont-ils finalement pas très modernes dans leurs formes, des sortes de collages que connectent des cases et des ponts ? Ces derniers permettent de reconnecter le disparate, les différentes scènes, dans une conception très « filmique » de l'espace. Dans cette nouvelle topologie du divertissement, nous pensons que ce sont les *tobi.ishi* qui tiennent le rôle principal, car ils symbolisent un véritable art de la transgression : ils transgressent les champs les plus variés, semblent ne faire halte devant aucun obstacle, disparaissent seulement pour mieux réapparaitre par la suite… Toutes les limites sont franchissables, c'est ce que semblent nous dire ces pierres.

Et la « perte » apparente de sens, si souvent évoquée, implique aussi la possibilité d'investir les objets et les lieux de *nouveaux* sens. Dans la société très corsetée des Tokugawa, peut-être était-ce aussi l'expression d'un besoin, au sein des couches populaires, de se libérer des conventions anciennes, du poids de la tradition, du poids de la religion, et de pouvoir rattacher de nouveaux signifiés aux signifiants.

Expression d'une époque, de son *Zeitgeist,* il nous semble que ces jardins nous révèlent bien plus qu'un langage de formes : ce sont de nouvelles modalités de l'être au monde qu'ils nous

dévoilent. Ils ont apprivoisé la colline, ils ont apprivoisé les paysages lointains[683], ils ont revêtu les formes de leurs ancêtres en les détournant, et ils invitent à des micro-voyages dans leurs micro-univers. Mais peut-être que ces micro-univers ne sont qu'un renvoi vers des univers bien plus grands, car dans cette époque de voyages, le jardin n'est-il pas aussi le reflet d'une appropriation du territoire à une échelle bien plus large ?

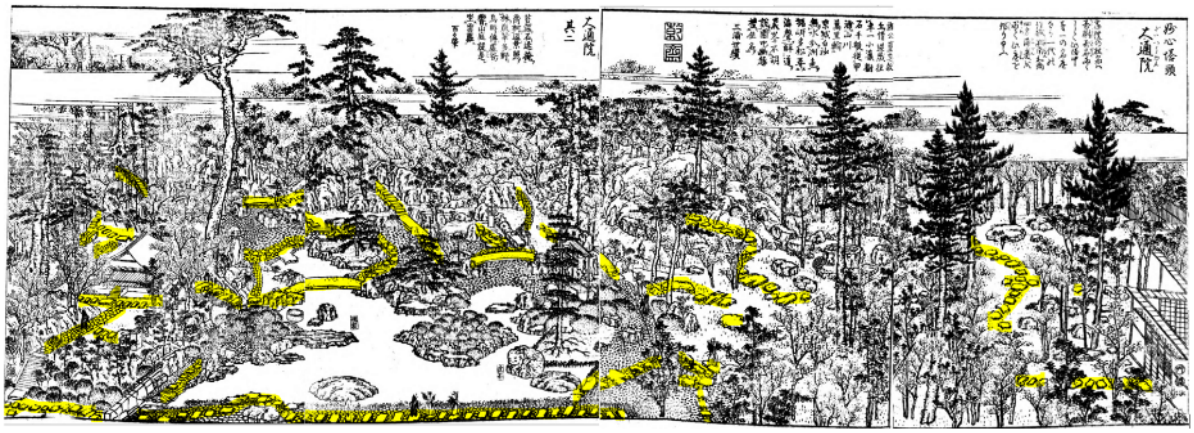


Figure 142. Le temple Daitsū-in **大通院** (aujourd'hui disparu) du Myōshin-ji **妙心寺** (monastère zen Rinzai). Ce jardin était très célèbre à l'époque d'Edo. Il occupe quatre pages entières dans le *Miyako rinsen meisho zue.* C'est le seul jardin du livre à occuper quatre pages. Les autres jardins en occupent normalement deux, parfois trois. Ce jardin aurait-il servi de modèle aux exemples précédents ? Il semble en tous cas porter la scénographie du cheminement à son paroxysme. Les petites cases des *tobi.ishi* sont ubiques, traversent la forêt, les rivières sèches, les fossés, franchissent des murs… Source image : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit.*, 2000, *pp.* 132-135. (Mise en évidence des *tobi.ishi* : UWB).

Et dans les jardins à petite échelle ?

Que se passe-t-il dans les jardins à petite échelle ? Y trouve-t-on les mêmes principes d'aménagement que dans les grands ? La composition d'un grand jardin est-elle transposable à petite échelle ?

[683] La situation à flanc de colline de beaucoup de ces jardins permettait une vision panoramique de la ville et du paysage lointain.

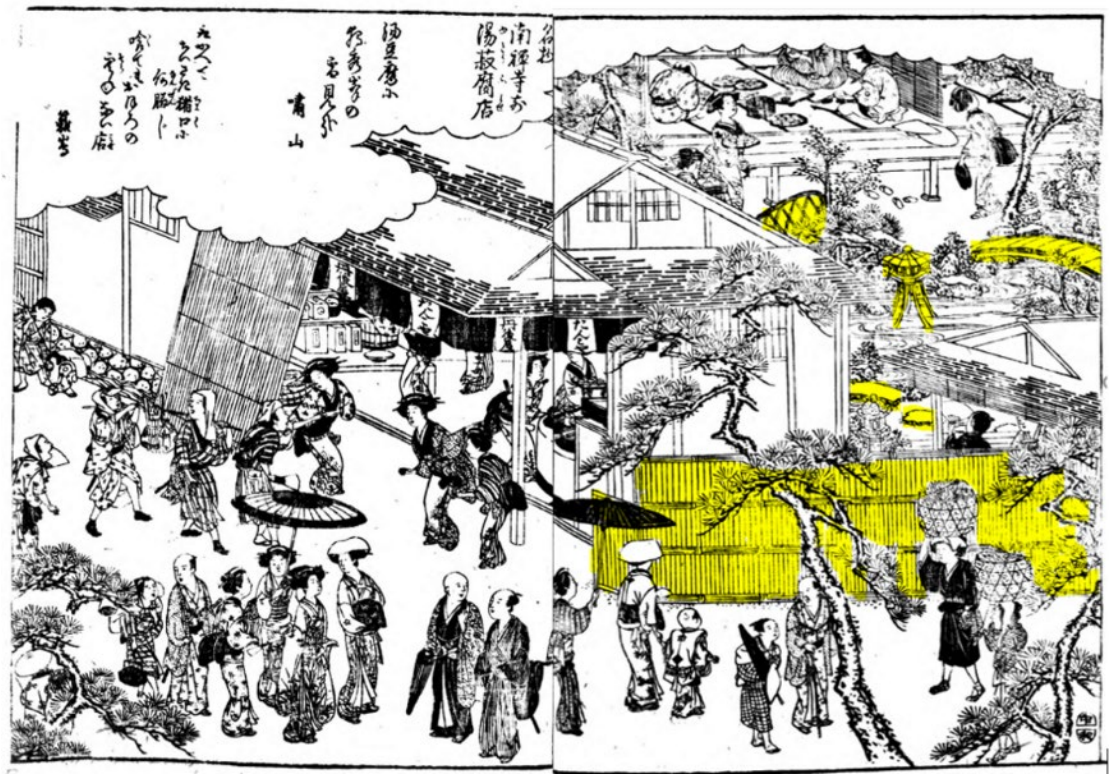


Figure 143. Un restaurant de tofu bouilli à proximité du Nanzen-ji (Higashiyama). Source image : SHIRAHATA, Yozaburō, *op.cit.*, 2000, *pp.* 204-205 (Récolement de deux pages distinctes et mise en évidence de divers éléments de jardin : UWB).

L'exemple ci-dessus illustre un jardin de petit restaurant (qui existe toujours) situé aux abords du Nanzen-ji à Higashiyama. Il peut nous donner une idée de l'art des jardins tel qu'il se pratiquait sur des surfaces plus exiguës que les exemples précédemment examinés. On ne fait qu'entrapercevoir le jardin derrière les bâtiments, mais on peut néanmoins s'en faire une idée d'ensemble. Nous voyons ici repris des éléments emblématiques des grands jardins : pont, lanterne, *tobi.ishi*… Le jardin est petit, mais on y reprend le plus d'éléments possibles, on ne renonce pratiquement à rien. Simplement, on les dispose de manière plus condensée, ramassée. Notons aussi l'utilisation d'une clôture de bambou de type *kenninji-gaki* en bordure de propriété, ce qui montre que dans ce quartier près des collines, on utilise des clôtures en matériaux organiques, pas uniquement le classique mur de pisé caractéristique du centre-ville. Ainsi, on obtient un effet beaucoup moins dur que dans l'ancienne typologie du *chō* ceint d'un mur : par sa texture de bambou, la clôture évoque une paroi de panier (ce qui rappelle l'atmosphère du *roji*). La sensation qui émane de cette typologie est celle d'un agréable petit univers ceint d'une paroi fine, beaucoup plus fragile qu'un mur. La clôture visible à l'arrière, dans le jardin, est sans doute de type *kōetsu-gaki* (une clôture particulièrement décorative). On peut trouver aujourd'hui encore à Kyoto de nombreux restaurants dont les jardins sont ceints d'une clôture de bambou, qui rappellent ces atmosphères de l'époque d'Edo.

Figure 144. Clôture de bambou de type *kenninji-gaki* ceignant le jardin d'un restaurant de nouilles situé dans le quartier de Nanzen-ji, Kyoto. Photo UWB, 2005. Cette clôture a la particularité d'être coiffée de tuiles, ce qui la protège de l'eau et prolonge sa durée de vie. Les nœuds positionnés de manière décalée produisent un effet particulièrement décoratif.

Figure 145. Clôture de type *kōetsu-gaki,* située au Shōren-in 青蓮院, Kyoto. (cf. Figure 143)

D’autre part, nous avons pu identifier des exemples de petits jardins dans l’illustration d’un guide du quartier de plaisirs Shinmachi à Osaka. Les quartiers de plaisirs, dans le Japon des Tokugawa, étaient tous structurés de manière analogue[684]. Il s’agissait de quartiers créés *ex nihilo* sur ordre du shogunat, généralement localisés à la périphérie des villes et basés sur un plan rectangulaire (plan calqué sur l’urbanisme chinois et ses « districts de courtisanes »[685]). Dans la logique de ségrégation spatiale urbaine qui avait été instaurée par Hideyoshi Toyotomi et que poursuivit Tokugawa Ieyasu, et dans une optique de contrôle social, ces quartiers monofonctionnels étaient entourés de murs de pisé et de douves, qui ne comportaient d’ordinaire qu’un seul portail d’accès. Le shogunat y exerçait un strict contrôle. A l’intérieur de cette enceinte, les bâtiments étaient alignés le long d’allées au tracé orthogonal. Entre les différents bâtiments, on trouvait des petits jardins.

Cette structuration analogue des quartiers de plaisirs dans les différentes villes du Japon nous laisse à penser que les typologies représentées sur cette illustration du quartier de plaisirs d’Osaka doivent être très proches de ce qu’on pouvait trouver à Shimabara (les deux quartiers furent créés durant la première moitié du XVII^{e} siècle).

On y voit donc deux petits jardins insérés dans une grande *ageya.*

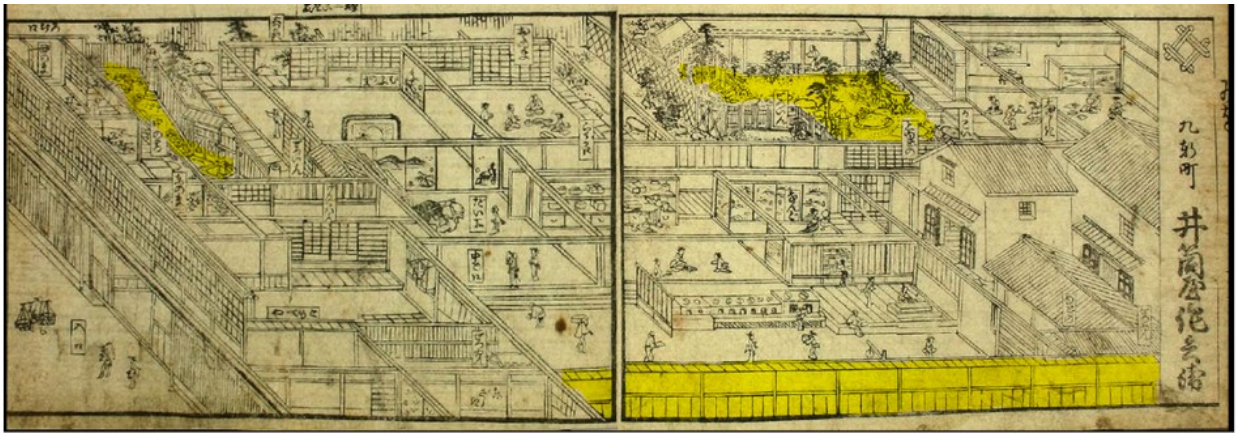
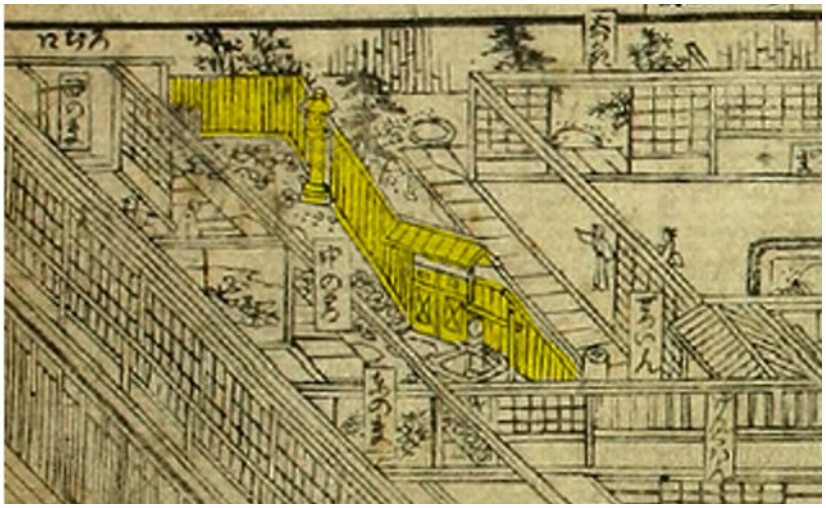


Figure 146. Une importante *ageya* **揚屋** dans le quartier Shimmachi **新町** à Osaka. Ce quartier de plaisirs (*yūkaku* **遊廓**), fut construit entre 1615 et 1623. A l’avant, on voit le mur de pisé ceignant le quartier, à l’intérieur de l’îlot se trouvent deux jardins intérieurs. Illustration anonyme du guide de quartier Mitsukushi **見尽くし** (1797). © Collections de la National Diet Library, Tokyo.

[684] En 1617, le shogunat promulgue un édit restreignant la prostitution à certains lieux situés hors des agglomérations. Les trois principaux quartiers de plaisirs au Japon au XVII^{e} siècle seront le quartier de Yoshiwara à Edo, celui de Shinmachi à Osaka, et celui de Shimabara à Kyoto.

[685] V. FIÉVÉ Nicolas et WALEY Paul (eds.), 2002, *op.cit.*, p. 69.



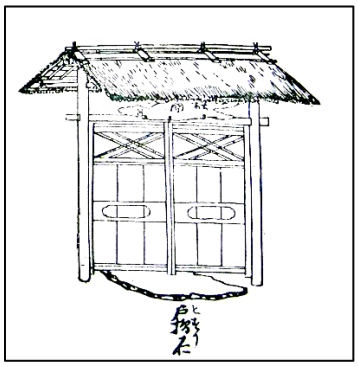


Figure 147. Détail de l'illustration précédente. Un petit jardin longiforme, dans lequel la clôture et son portail prennent toute leur importance, étant donnée l'exiguïté de l'espace. Il s'agit sans doute, dans ce cas, de palissades en bois *itabei* **板塀**. On aperçoit également, accolée à la clôture, une lanterne de pierre, élément incontournable de ces micro-jardins. Le portail est semblable à un portail que l'on trouve dans le *Ishigumo sono.u yaegaki-den* de Ritō Akisato de 1827 (v. image de droite). (Mise en évidence des clôtures et des *tōrō* : UWB)

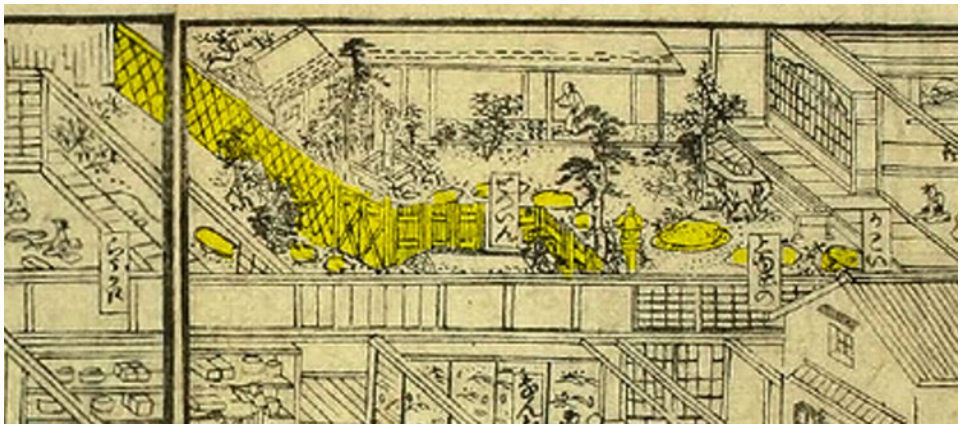


Figure 148. Détail de l'illustration Figure 143. Deux jardins de tailles différentes sont séparés par une clôture munie d'un portail. A nouveau, la clôture prend ici toute son importance, marquant les atmosphères des deux jardins qu'elle sépare. Il s'agit (pour la partie située à gauche du portail) peut-être d'une clôture tressée en diagonale de type *numazu-gaki* ? On aperçoit également les *tobi.ishi*, qui permettent de connecter les différentes zones de l'*ageya*. Une lanterne de pierre est également visible. (Mise en évidence des clôtures, des *tōrō* et des *tobi.ishi* : UWB).
Illustration de droite : Clôture de type *numazu-gaki* **沼津垣**. YOSHIKAWA, Isao, *op.cit.* p. 69.

Figure 149. *Ageya* Sumiya ***角屋***, Shimabara, Kyoto. *Tsuboniwa* avec clôture *shibagaki,* lanterne de pierre et *tobi.ishi*. Les éléments « emblématiques » observés sur les illustrations de l'époque d'Edo se retrouvent dans ce jardin intérieur du quartier de Shimabara. Au début de l'époque de Meiji, ce *tsuboniwa* a été restauré pour correspondre à l'état original de 1641[686]. Photo UWB 12 mai 2012.

Dans ce *tsuboniwa* 坪庭 [687] de l'ageya Sumiya 角屋, à Shimabara, nous observons les mêmes éléments de base que ceux de l'*ageya* de Shinmachi : clôture, *tobi.ishi*, lanterne de pierre (lanterne dont les dimensions sont impressionnantes, si l'on considère l'étroitesse de l'espace) et quelques pierres… Nous pensons que les trois éléments : clôture, lanterne de pierre et *tobi.ishi* sont des éléments fondamentaux de ces jardins de petites dimensions.

Avec les *tsuboniwa,* on atteint l'échelle la plus réduite de jardin dans la ville de Kyoto. Mais un détail intéressant est à relever : il semblerait que les objets utilisés ne subissent pas de réduction d'échelle dans ces espaces, alors que l'on s'y attendrait, étant donné leur exiguïté. Ainsi, on obtient des effets de proportions très particuliers, avec des lanternes, des *tobi.ishi* et des clôtures qui semblent souvent surdimensionnés, comme si on les observait avec un effet de *zoom*.

Mais nous nous proposons, après avoir exploré ces différents jardins de restaurants et de maisons de thé (des espaces semi-publics), de nous intéresser à présent aux espaces privés de la classe des marchands et des artisans. Comment ces derniers aménageaient-ils leurs jardins ?

Le manuel *Tsukiyama teizōden kōhen* **築山庭造伝後編,** paru en 1828, se révèle être un outil très utile pour comprendre ces typologies de jardins de roturiers. En effet, il montre essentiellement des modèles de *petits* jardins, situés dans un contexte urbain. Ainsi, non seulement il nous informe

---

686 V. SUGIMOTO, Hidetarō, 杉本 秀太郎, *Kyō no tsuboniwa wo tanoshimu* 京の坪庭を楽しむ Heibonsha, Korona books, 2006, p. 56.

687 Les *tsuboniwa* sont des micro-jardins situés à l'intérieur des *machiya.* Ces bâtiments comportent souvent plusieurs petits jardins intérieurs, qui selon leur positionnement dans le bâtiment sont nommés respectivement *nakaniwa* 中庭 (jardin du milieu), *uraniwa*, 裏庭 (jardin arrière) etc. v. TSUTOMU, Iyori, *in* BERQUE, Augustin (dir.), 1994, *op.cit.,* pp. 90-95 et SUGIMOTO, Hidetarō, *id.,* pp. 66-71.

amplement sur les typologies jardinières diffusées au début du XIX[e] siècle[688], mais il est aussi un reflet de l'art des jardins tel qu'il se pratiquait avant 1828, puisque son auteur présente également, comme modèles à suivre, des jardins existants (de facture antérieure, donc).

6.2.3.3 Les jardins privés

Les manuels

Le Tsukiyama teizōden kōhen. Reflet d'une époque, modèle d'une époque

Notre dessein n'est pas ici de reproduire l'ensemble des planches présentées dans ce manuel, cela déborderait largement du cadre de notre étude. Notre objectif est de mettre en évidence les schèmes qui, selon nous, sont les plus représentatifs de l'époque, et qui constituent d'une part des reflets (empreintes) de typologies existantes avant 1828, d'autre part des modèles (matrices) pour l'art des jardins de la dernière partie de l'époque d'Edo[689].

Dans un premier temps, nous allons nous pencher sur les modèles de jardins proposés, qui sont au sein de ce manuel organisés selon les catégories suivantes : « Jardins à collines » / « Jardins plats » / « Jardins de thé ». Les deux catégories « jardins à collines » et « jardins plats » sont subdivisés en trois sous-catégories, selon leur degré d'élaboration : *shin* 真, *gyō* 行 et *sō* 草 [690,691]. Ces degrés d'élaboration sont empruntés à l'univers de la calligraphie, et il semblerait que ce soit la première fois, avec la parution de ce manuel, qu'ils soient appliqués à l'art des jardins.

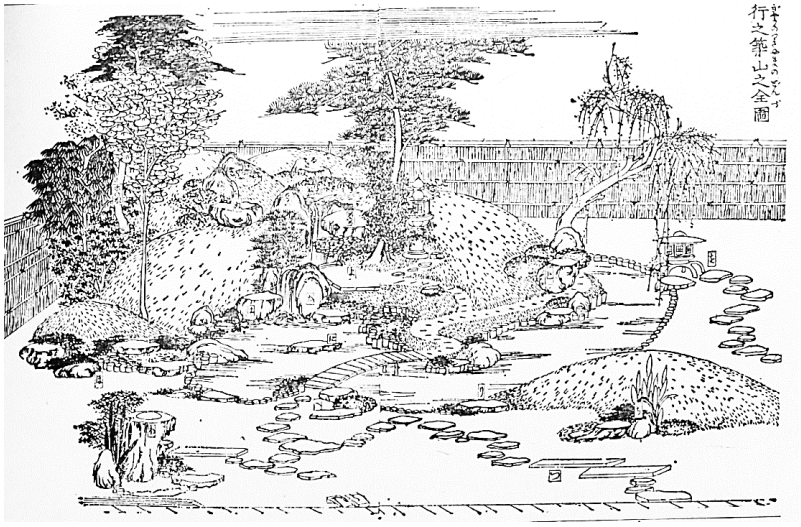


Figure 150 *Gyō no tsukiyama no zenzu* 行の築山之全図. Illustration d'ensemble d'un jardin à collines (*tsukiyama*) de style intermédiaire (*gyō)*. On notera la haie de branchages (probablement une clôture de branchages de bambou *takeho-gaki* 竹穂垣) qui cerne la parcelle, imprimant fortement ce que nous appelons une « atmosphère de panier » au jardin. Source image : UEHARA, Keiji, *Tsukiyama teizōden kōhen kaisetsu* 築山庭造伝後編 解説, Kajima shoten 加島書店,**T**okyo, 1967, p.12.
Illustration de droite : *takeho-gaki* 竹穂垣. Source : YOSHIKAWA, Isao, *op.cit.,* p. 47.

---

688 C'est l'unique manuel de jardin diffusé à grande échelle à cette époque.

689 Et bien au-delà, puisque l'influence de ce manuel peut être retracée jusqu'au XX[e] siècle v. WIESER-BENEDETTI, Ursula, *op.cit*.

690 Le style *shin* étant le plus élaboré, ou formel, et le *sō* le plus « souple », allusif. V. entrée *shin-gyō-sō,* in *Vocabulaire de la spatialité japonaise,* BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi, Collectif, et Augustin BERQUE, *op.cit.* p. 426.

691 Le jardin de thé reste une catégorie à part : ces trois degrés ne s'y appliquent pas.

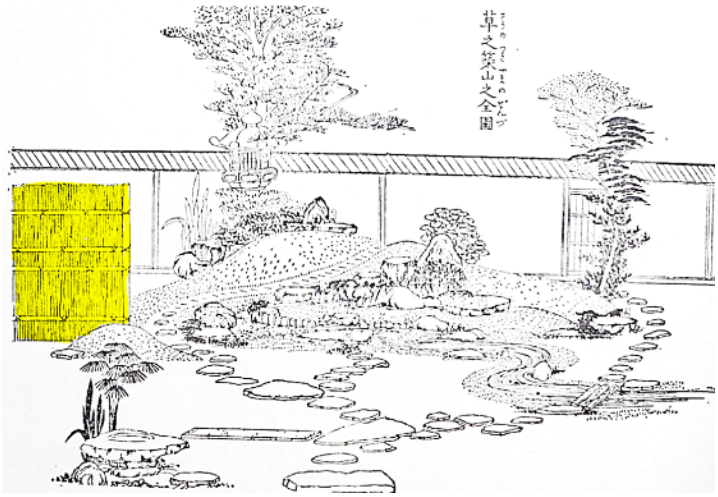


Figure 151. *Sō no tsukiyama no zenzu* 草の築山之全図 *:* « Illustration d'ensemble d'un jardin à collines de type simple ». En fond de parcelle : un mur de pisé comme on les trouve à Kyoto. Sur la gauche, on notera l'introduction d'un pan de clôture, semblant avoir pour fonction d'adoucir l'atmosphère dure générée par le mur. Cette clôture pourrait être de type *takeho-gaki* 竹穂垣 (clôture de branchages de bambou). Elle donne une touche de rusticité à l'ensemble. Source image : UEHARA, Keiji, *op.cit.*, p.15. (Mise en évidence des clôtures : UWB).
Image de droite : Clôture de type *takeho-gaki* 竹穂垣 Source : YOSHIKAWA, Isao, *op.cit.,* p. 43.

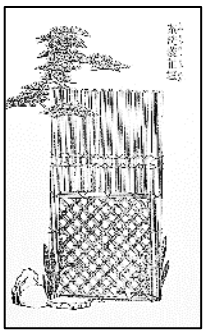
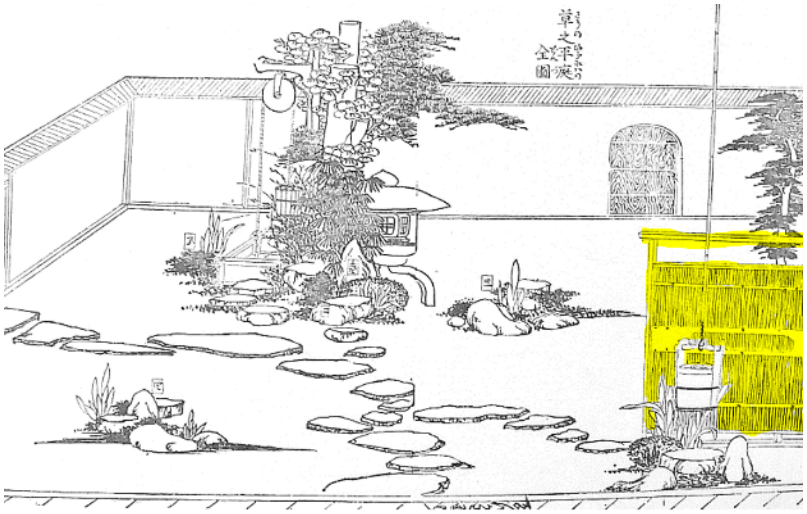


Figure 152. *Gyō no hiraniwa zenzu* 行之平庭全図 : « Illustration d'ensemble d'un jardin plat de style intermédiaire. Un mur de pisé, comme on les trouve à Kyoto, cerne la parcelle. On remarquera l'introduction de deux types de clôtures, l'une d'elles correspondant exactement à une clôture présentée dans un ouvrage du même auteur dédié aux clôtures et aux arrangements de pierres (*Ishigumi sono.u yaegakiden*, 1827). Il s'agit d'une clôture « en manche de kimono » de type *chasenhishi sode-gaki* 茶筅菱袖垣 (en forme de fouets à thé), arrimée à la véranda. C'est un modèle qui, sous cette forme, n'est plus très usité de nos jours, les « fouets » étant aujourd'hui généralement plus évasés. La clôture que l'on voit au fond à droite est très probablement une clôture rustique *shibagaki.* Ces deux clôtures rappellent l'univers du jardin de thé (atmosphère soulignée par la présence de nombreuses lanternes). Source image : UEHARA, Keiji, *op.cit.*, p. 21. (Mise en évidence des clôtures : UWB).



雲上袖垣 Unjō sodegaki.

Figure 153. *Sō no hiraniwa zenzu* 草之平庭全図 :« Illustration d'ensemble d'un jardin plat de style simple ». Un mur de pisé, comme on les trouve à Kyoto, cerne la parcelle. A nouveau, nous avons une lanterne de pierre qui semble surdimensionnée par rapport à la taille du jardin, mais nous allons voir que c'est une caractéristique assez constante de ces lanternes (ce modèle est nommé *sanzokunoyukimi tōrō* 三足之雪見灯籠 -« *tōrō* à trois pieds pour regarder la neige »-, et est fréquemment représenté dans ces typologies de jardin). Une clôture d'aspect assez rustique crée un effet de paravent à l'avant du jardin. On retrouve un modèle de clôture très semblable (nommée « Clôture au-dessus des nuages ») dans le manuel *Ishigumi sono.u yaegakiden* du même auteur. Des *tobi.ishi* traversent la parcelle. Le portail perçant le mur en fond de parcelle présente une forme arrondie assez atypique. Source image : UEHARA, Keiji (ed.), *op.cit.,* p. 23. (Mise en évidence des clôtures : UWB).

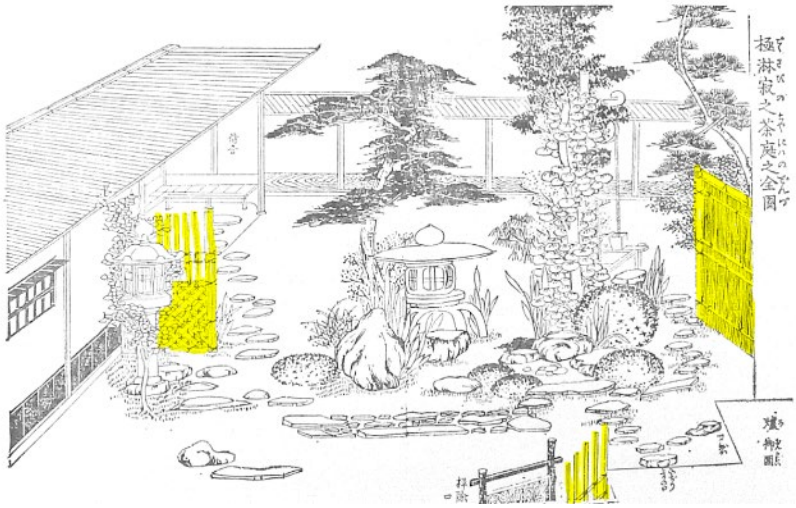


Figure 154. 極淋寂の茶庭之全図. « Illustration d'ensemble d'un jardin de thé de style 'extrêmement *sabi*' ». Se référant à Sen no Rikyū, Akisato conseille, pour ce type de jardin, de suggérer une atmosphère de « chemin de village de montagne ». En fond de parcelle, un mur de pisé. Trois autres types de clôtures sont visibles sur ce modèle de jardin, allant du transparent à l'opaque : une simple *yotsume-gaki* à l'avant et la même *sode-gaki* que celle représentée dans l'illustration *Figure 152* sur la gauche. La clôture représentée sur la droite est sans doute une clôture de branchages de bambou *takeho-gaki*, encadrée sur le haut et latéralement par des demi-sections de tiges de bambou. A nouveau, un *tōrō* « pour regarder la neige » domine la scène. Source image : UEHARA, Keiji (ed.), *op.cit.,* p. 27. (Mise en évidence des clôtures : UWB).
Illustration de droite : *takeho-gaki* 竹穂垣. Source : YOSHIKAWA, Isao, *op.cit.,* p. 47.

Après avoir présenté des modèles-type de jardin dans la première partie de l'ouvrage, l'auteur présente, dans une seconde partie, des illustrations de jardins existants. Ces jardins sont présentés comme sources d'inspiration pour les lecteurs, mais ils constituent également des témoins précieux de jardins de petite taille de cette époque (jardins pour la majeure partie disparus).

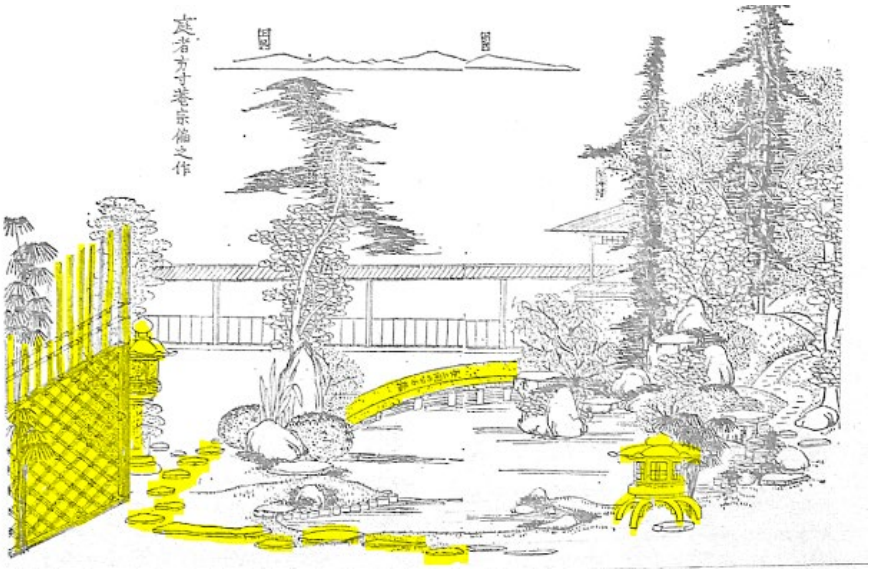


Figure 155. *Shōfūtei no niwa* 正風躰之庭 : « Jardin aux formes correctes ». Dans cette illustration d'un jardin de marchand situé à Kamakura, on retrouve les quelques éléments emblématiques des jardins de moyenne et de petite taille : clôture, *tobi.ishi*, *tōrō* (et même un pont, rare par contre dans les jardins de très petites dimensions). On peut supposer que Ritō y voyait une forme de jardin idéal, puisqu'il a intitulé la planche « Jardin aux formes correctes ». Au fond, on a un mur en pisé ceignant la propriété. Source image : UEHARA, Keiji (ed.), *op.cit.,* p. 90. (Mise en évidence de différents éléments de jardin : UWB).

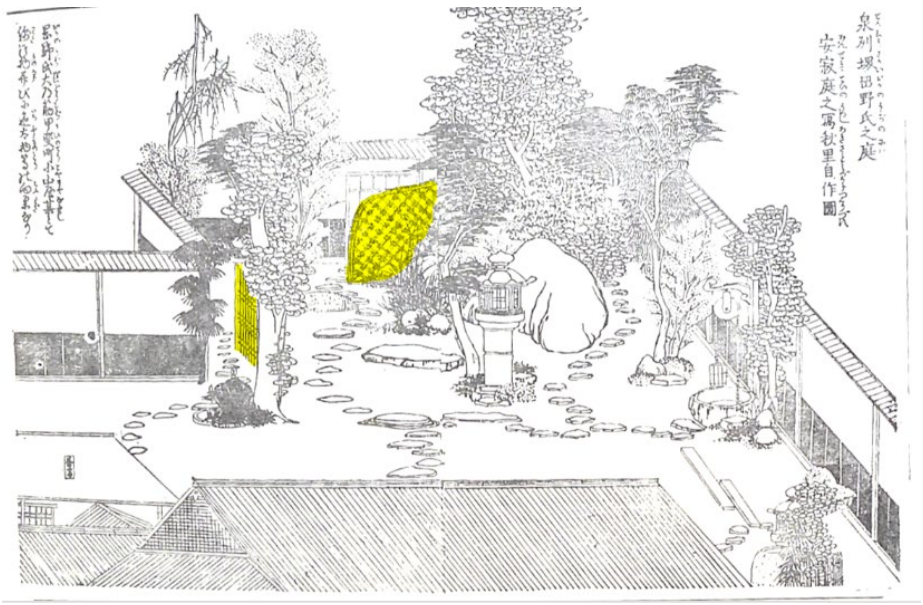


Figure 156. Selon le texte qui accompagne l'image, il s'agit d'un jardin dessiné par Akisato Ritō lui-même pour le marchand Okano 岡野 à Sakai. Le jardin semble un peu surchargé, tous les éléments classiques y sont disposés de manière extrêmement ramassée, presque entassés. Un mur de pisé ceint la parcelle. A l'intérieur, nous avons deux pans de clôture subdivisant le jardin (celle située à l'arrière dissimule partiellement le portail devant lequel elle est positionnée), ainsi qu'une pierre qui semble énorme. La lanterne située au centre de la composition semble tout aussi démesurée. La végétation est variée. Des *tobi.ishi* irriguent toutes les parties du

jardin, et sur la droite, on voit un puits. Ce jardin, dessiné par l'auteur du manuel, exprime très certainement ses goûts personnels. On y perçoit un certain sens de la démesure (pierre et lanterne), la densité des éléments est frappante, également.
Source image : UEHARA, Keiji (ed.)*, op.cit.,* p. 92.

Le dernier jardin de ce manuel que nous allons examiner est également un jardin créé par Akisato Ritō[692], cette fois-ci le jardin d'un temple secondaire d'un grand monastère zen de Kyoto : le Myōshin-ji. La particularité de ce jardin est qu'il est le seul jardin de ville représenté dans le manuel qui ait des limites formées par des haies *ikegaki*[693]. Cette absence totale de haies dans tous les autres exemples laisse à supposer que le facteur de sécurité devait probablement jouer un rôle important dans le choix des limites extérieures, et une haie présentait sans doute une protection insuffisante pour un jardin de ville (exposé au danger d'intrusions intempestives). Dans l'exemple ci-dessous, c'est sans doute la position du temple au sein d'un monastère qui rend l'utilisation de ce type de délimitation possible, car le monastère entier étant ceint d'un mur, la question de la sécurité dans les sous-temples est moins pressante. D'ailleurs, ce jardin existe encore, et aujourd'hui, la haie[694] est doublée d'un mur. Le mur est-il une adjonction plus tardive ? L'illustration du manuel est-elle incomplète ? Nous n'avons pas d'informations quant à la date de création de ce mur, mais si le mur existait déjà à l'origine, la question de la sécurité, bien sûr, ne se pose pas.

Figure 157. Jardin du Kaifuku-in 海福院 (temple secondaire du Myōshin-ji, Kyoto), créé par Ritō lui-même. La présence d'une haie est très atypique pour un jardin situé en ville. Les nombreuses lanternes et la présence d'un clôture *sode-gaki* sur la gauche rattachent clairement ce jardin à l'univers du thé. Sa relative vacuité pourrait aussi en être un indice. Source image : UEHARA, Keiji (ed.), *op.cit.*, p. 91.

692 Selon le texte accompagnant l'illustration, du moins.

693 Tous les autres exemples de haies que l'on trouve dans le manuel se trouvent dans des planches illustrant des jardins de campagne, jardins, donc, qui ne correspondent pas à la typologie urbaine de Kyoto.

694 Qui est aujourd'hui dans un très mauvais état.

Figure 158. Jardin du Kaifuku-in 海福院 (temple secondaire du Myōshin-ji, Kyoto). Photo du jardin en 2011. Le jardin a un peu changé, mais on reconnait certains éléments de l'illustration du *Tsukiyama teizōden kōhen* : la lanterne au centre, les pierres dispersées dans la mousse, les arbres (qui ont poussé depuis, et semblent encore plus torturés que sur l'illustration ancienne), la haie quelque peu dégarnie. La seule différence notable est la présence d'un mur derrière la haie. Source : image libre de droits internet, auteur : Pismo, date : 15.01.2011. http://photozou.jp/photo/photo_only/219075/65453400?size=1024#content, consulté le 14/08/2017.

Ce dernier jardin est bien plus sobre que l'exemple précédent, ce qui semble indiquer que Ritō lui-même pratiquait des styles assez différents, à l'image de ce qu'il propose dans les différentes typologies de la première partie du manuel.

Une section entière de l'ouvrage est dédiée à la création de « petits jardins »[695], une autre aux « jardins étroits au milieu de la ville »[696] (l'utilisation de murs et de clôtures est mentionnée dans cette section). Cela reflète bien la finalité de l'ouvrage, qui s'adresse à un public essentiellement citadin, disposant de parcelles aux dimensions réduites : cette nouvelle classe de *chōmin* qui désormais dispose de terrains pour créer des jardins d'agrément au sein des villes.

Un détail très important est à relever : tous les jardins représentés dans cet ouvrage, sans aucune exception, sont représentés *avec des limites* (murs, clôtures, haies). Cela reflète un changement majeur non seulement dans la *représentation* des jardins dans les manuels, mais aussi, et de manière plus importante, un changement profond dans l'art même des jardins. En effet, jamais la clôture n'y avait tenu une place aussi importante, jamais sa diversité n'avait été aussi large. La limite de pisé, comme par le passé, est plutôt de l'ordre du pré-donné de la ville (mais à la différence des manuels du passé, où il n'était en règle générale jamais représenté, il devient à présent pour la première fois *visible)*, mais les limites intérieures, elles, ne s'expliquent pas de cette manière. Aussi, il est de prime abord difficile de s'expliquer que l'on subdivise des jardins déjà si étroits. Mais la subdivision de l'espace peut créer des effets de profondeur, donner l'illusion d'un

695 Intitulé du chapitre : « 小庭を造る心得の事 » *Koniwa wo tsukuru kokoroe no koto* : « Choses qu'il faut savoir pour créer un petit jardin », (trad. UWB), UEHARA, Keiji (ed.), *op.cit.* p. 33.

696 Intitulé du chapitre : « 市中狭間所に造る庭の心得事 » *Shichū semaki tokoro ni tsukuru niwa no kokoroeno koto:* « Choses qu'il faut savoir pour créer un jardin dans un endroit étroit situé en ville » (trad. UWB), UEHARA, Keiji (ed.), *op.cit.* p. 41.

jardin plus ample, en dissimulant ce qui se trouve au-delà... Nous pensons aussi que dans de nombreux cas, ces limites intérieures ont pour fonction d' « adoucir » l'atmosphère intérieure du jardin, cassant ainsi la dureté formelle du mur qui ceint la propriété[697,698] en introduisant des textures organiques, sous forme de paravents qui créent également des effet de *miegakure*[699]. Cette irruption de textures rugueuses et campagnardes, on la doit bien sûr à l'univers du *roji* et à son atmosphère d'ermitage de montagne, mais ne nous rappelle-t-elle pas également les rustiques haies *shibagaki* que l'on apercevait déjà dans les résidences *shinden* de l'époque de Heian, de ces émanations du sentiment du *mono no aware* ? Elles sont le rappel, en tous cas, que le jardin, même de petite taille, est et reste une forme d'irruption de la nature sauvage dans le cadre rigide de la ville.

La relative absence du *karikomi*, cependant, doit être relevée, et différencie fortement ces petits jardins des jardins plus grands que nous avons pu examiner auparavant. Peut-être s'explique-t-elle par l'épaisseur de la haie, qui la rend moins adaptée qu'une clôture à des espaces exigus ? Il est difficile de trouver une raison particulière à l'abandon de cet élément jardinier pourtant si prisé d'autre part, mais force est de constater qu'il ne jouit pas de la même popularité que dans les jardins de plus grande taille. Il faut aussi noter que dans les espaces très étriqués à l'arrière des *machiya*, le facteur de l'ombre réduit fortement le choix des végétaux adaptés, ce qui rend ce type d'espaces généralement peu propice à la croissance des plantes.

En conclusion, cet ouvrage témoigne d'une réelle richesse dans la conception des limites. Dans les typologies présentées, les limites extérieures sont généralement de nature « dure » (mur de pisé), et les limites intérieures de nature organique, rugueuse. Et paradoxalement c'est dans ces *petits* jardins de l'époque d'Edo, surtout, que semblent s'être démultipliées les limites (les grands jardins de l'époque d'Edo ne comportent en règle générale que peu de subdivisions, comparativement [700]).

L'approche de base de l'auteur, avec la subdivision des typologies en trois catégories (jardin plat, jardin à collines, jardin de thé) que l'on peut interpréter à souhait, semble refléter une façon assez pragmatique et éclectique de penser le jardin, qui n'est plus un lieu spirituel imprégné de savoirs secrets, mais un lieu que l'on peut composer par un système presque mathématique de combinatoires entre morphologie de base, degrés d'élaboration et « accessoires ».

Les diverses typologies que nous venons d'examiner ont posé les bases de ce qui sera le style des petits jardins de la fin de l'époque d'Edo, mais aussi, largement, des jardins privés de

---

697 La majeure partie des exemples du manuel sont représentés avec des murs de pisé comme limites extérieures, ce qui reflète sans aucun doute la réalité du jardin intra-urbain de cette époque. Cela répond certainement également à des problématiques de sécurité, comme évoqué plus haut. En effet, le mur est la limite la plus efficace contre les intrus. Elle est aussi la plus durable dans le temps.

698 D'ailleurs, le jardin représenté en Figure 150 semble corroborer cette hypothèse : ceint d'une clôture de bambou, il ne comprend aucune clôture intérieure. La clôture extérieure étant déjà « douce », il n'y a aucune nécessité de l'adoucir par l'adjonction de clôtures intérieures.

699 La technique du *miegakure* peut d'ailleurs être très utile pour dissimuler des objets « déplaisants à voir » *migurushii* 見苦しい (ce terme est très souvent utilisé dans le manuel) ce qui, dans un jardin de petite taille, présente bien évidemment des avantages non négligeables.

700 Nous entendons par là des subdivisions créées au moyen de clôtures, de haies ou de murs.

l'époque Meiji. Les parcelles exiguës la ville[701] conditionnèrent certains donnés de base, entre autres la limite extérieure, qui en règle générale était un mur de pisé. A l'intérieur, quelques éléments emblématiques, surtout des héritages du jardin de thé, sont déclinés et conjugués de manières diverses et variées : des clôtures de bambou, les *tōrō*, les *tobi.ishi,* les *tsukubai*… Ces éléments semblent absolument indissociables des petits jardins de ville, et Kyoto présentait certainement une multitude de ces jardins. Ces éléments emblématiques furent repris jusque dans les *tsuboniwa*[702], ce qui donna lieu à des jardins d'une extrême « condensation ». Ce qui est intéressant dans les *tsuboniwa*, c'est qu'on ne réduit pas l'échelle des éléments pour les adapter à l'échelle souvent minuscule des espaces, mais qu'on les garde à l'échelle 1/1. Ainsi, on peut souvent observer des *tōrō* de très grande taille dans ces micro-jardins, ce qui crée des effets d'échelle assez surprenants. Le tsuboniwa de l'*ageya* Sumiya (Figure 149) illustre bien ce type d'effet, mais l'on peut également citer le *tsuboniwa* du restaurant Mankamerō, situé à proximité du château de Nijō, où c'est la clôture de bambou qui produit un tel effet.

Figure 159. *Machiya* Mankamerō 萬亀楼, Kyoto (Kamigyō-ku), construite en 1722 (restaurant). Ici, c'est la clôture *kōetsu-gaki* qui semble quelque peu démesurée par rapport à l'échelle de la cour. Le *tōrō*, quant à lui, est caché derrière la végétation, on voit son sommet apparaître en fond d'image à droite, entre les branchages. Source image : SUGIMOTO, Hidetarō, *op. cit.,* p. 65.

[701] En l'occurrence, nous pensons que Kyoto était la ville de référence, puisque l'auteur y résidait.

[702] Les marchands ou les artisans moins fortunés ne disposaient pas de terrains leur permettant d'aménager des jardins tels qu'ils sont représentés dans le manuel de Ritō. Mais au sein de leurs *machiya,* ils aménageaient des micro-courettes (*tsuboniwa, nakaniwa, uraniwa*) qui s'en inspiraient fortement. Ces courettes remplissaient non seulement une fonction esthétique, mais aussi climatique : elles amélioraient l'aération au sein des maisons. Elles constituaient également des puits de lumière, très importants dans ces espaces étriqués. Ces petites courettes, que l'on trouve encore fréquemment aujourd'hui, comportent très souvent des clôtures en bambou.

Les manuels de clôtures

Ce n'est certainement pas un hasard si Ritō publia un second manuel (intitulé *Ishigumi sono.u yaegakiden* 石組み園生八重垣伝 [703]), celui-là exclusivement dédié à des « accessoires » de jardin[704], manuel dans lequel les clôtures tiennent une place de tout premier ordre. Sur les 61 pages que compte l'ouvrage dans sa version moderne, les 27 premières sont dédiées aux clôtures et aux portails. C'est considérable. 37 types de clôtures et 13 types de portillons et portails y sont présentés. Cela témoigne d'une véritable démultiplication des types de clôtures, d'un engouement certain pour cet accessoire de jardin nouvellement « découvert ». Il faut aussi noter que sa date de parution est *antérieure* à celle du *Tsukiyama teizōden gōhen*. En effet, il fut publié en 1827, donc un an plus tôt. Est-ce un hasard ? Il peut paraître assez étrange qu'un auteur s'intéresse aux détails avant de s'intéresser aux agencements d'ensemble du jardin. On s'attendrait davantage à une démarche inverse. Et pourtant, ce fut le cas ici. Cela nous semble refléter l'importance toute particulière que devaient avoir les clôtures aux yeux de Ritō. Avant de donner des « instructions » quant à la composition générale des jardins, il fournit les « outils » pour les créer. Et la clôture semble être le tout premier outil nécessaire pour « faire un jardin »[705]. A l'époque de Heian, « dresser les pierres »[706] était synonyme de « créer un jardin », alors à l'époque d'Edo, serait-on passé à l'âge de la clôture ? L'érection de la clôture serait-elle devenue le premier pas pour créer le jardin ? L'ubiquité graphique des clôtures pourrait être expliquée de cette manière, de même les nombreux mots qui apparaissent pour « nommer la clôture »[707].

Beaucoup ont qualifié cet ouvrage de « catalogue », de compilation de formes stéréotypées et standardisées.

---

[703] Nous utilisons ici un facsimilé avec transcriptions et commentaires de cet ouvrage : UEHARA, Keiji, *Ishigumi sono.u yaegakiden kaisetsu* **石組み園生八重垣伝 解説**, Kajima shoten **加島書店,** Tokyo, 1973.

[704] Clôtures, portails, lanternes, pierres, *tobi.ishi et tsukubai*. Ce sont d'ailleurs les éléments principaux du jardin de thé, ce qui montre bien l'influence centrale qu'eut ce style sur le style des petits jardins de l'époque d'Edo.

[705] Le clôtures sont présentées en tout début d'ouvrage, ensuite viennent les portails, puis les ponts, les lanternes, etc.

[706] 石を立てる *ishi wo tateru.*

[707] Dans les ouvrages plus anciens, c'étaient les pierres qui étaient omniprésentes, et le vocabulaire pour les nommer était très étendu. Mais depuis le *roji*, les pierres ont largement disparu des jardins, elles ont été enfoncées dans le sol pour être reléguées au statut de *tobi.ishi*, des pierres que l'on foule, donc.

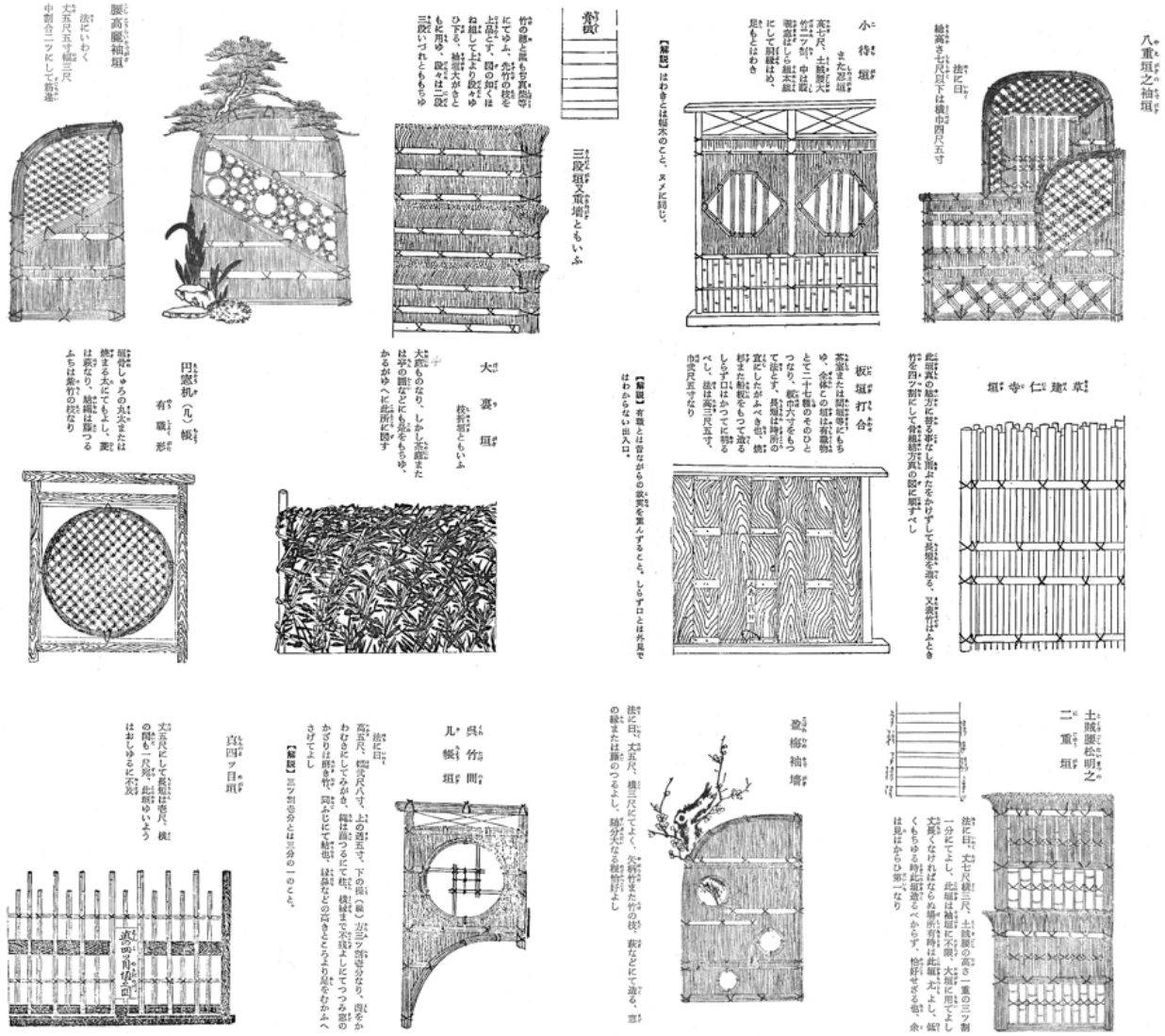


Figure 160. Quelques exemples de clôtures et de portails tirés du *Ishigumi sono.u yaegakiden* de 1827, par Akisato Ritō. Source : UEHARA, Keiji, *op.cit.,* 1973.

Certes, il en a l'aspect, avec une présentation des clôtures et des portails les plus variés, systématisés page par page, avec pour chaque clôture une description des matériaux et du mode de réalisation. Mais au-delà de l'aspect « catalogueur », ne faut-il pas y voir aussi un reflet de la grande fantaisie qui régnait à l'époque, d'une forme d'éclectisme, avec d'innombrables variations, de combinaisons de formes, de matériaux et de textures ? Même les noms des clôtures, dont certains ont aujourd'hui disparu, révèlent une grande fantaisie, pour ne pas dire poésie… « Clôture au-dessus des nuages », « clôture du rossignol », « clôture en forme d'armure », « clôture de la lune découpée », « clôture du fouet à thé », « clôture aux huit épaisseurs », « clôture de barillets », « clôture du prunier », « clôture-bougie ». N'est-ce là qu'une liste compilée par un sec catalogueur sans âme ? Nous ne le pensons pas. Et d'ailleurs, nommer la limite, n'est-ce pas lui donner une *ex-istence*, la faire surgir de l'indéfinition sémantique ? Certes, les limites avaient des noms dans le passé, aussi. Mais ces noms étaient plus descriptifs que suggestifs. Ils décrivaient le matériau dont était fait la limite (planches, branchages, bambous, pisé…[708]) ou bien le lieu où la

[708] A titre d'exemple, ci-après quelques noms de délimitations antérieurs à l'époque d'Edo : *itabei* 板塀 (litt. clôture en

limite avait vu le jour (clôture *kennin-ji*, clôture *nanzen-ji*, clôture *ryōan-ji* etc. - ces noms se référant tous à des noms de temples).

Il faut aussi s'étonner du nombre d'idéogrammes que propose le *Ishigumi sono.u yaegakiden* pour le seul mot *kaki* (« clôture »). La majeure partie de ces sinogrammes n'ont aujourd'hui plus la même prononciation ou le même sens. Aussi, l'outil informatique ne nous permet de rendre que six sur les sept que liste l'ouvrage dans son introduction[709] : 垣[710], 離, 塀, 墻, 冊, 簷.

A l'époque d'Edo, les clôtures deviennent poésie : « Clôture au-dessus des nuages », « clôture du rossignol », « clôture de la lune découpée »… Ces noms évoquent bien plus que de simples barrières de bambou, dont la seule fonction serait de séparer mécaniquement deux espaces. Ils impriment, autant que les textures physiques, des atmosphères aux espaces cernés, résonnent dans les esprits des occupants du lieu. D'ailleurs, le « *yaegaki* 八重垣 » du titre de l'ouvrage de Ritō n'est-il pas l'indice le plus prégnant que nous nous ne sommes pas ici en présence d'un simple catalogue, comme l'étaient par exemple les *pattern books* dans l'Angleterre du XIX[e] siècle[711]? Ces huit mystérieuses épaisseurs de haies (« *yaegaki* » 八重垣), évoquant le plus ancien poème de la littérature japonaise, ces mystérieux nuages amassés qui fondèrent la demeure de Kushinada-hime, peuvent-elles vraiment n'être que le simple titre descriptif d'un catalogue d'accessoires de jardin ? Nous ne le pensons pas. D'ailleurs, il faut ajouter qu'au sein des différents « accessoires » de jardin, les clôtures constituent un élément à part, de par sa nature même. En effet, à la différence des lanternes de pierre et des *tsukubai*, qui à la fin de l'époque d'Edo sont déjà réalisés de manière standardisée et sérielle, et qui s'achètent auprès de grands marchands spécialisés, la clôture reste un élément éminemment artisanal.

Figure 161. Un marchand de lanternes de pierre. Cette photo, bien que beaucoup plus tardive (datant probablement des années 1920), peut donner une idée du caractère de production en série qui existait déjà à l'époque d'Edo. Source image : HARADA, Jirō,

planches = palissade), *tsuchibei* 土塀 (mur de pisé), *takegaki* 竹垣 (clôture de bambou), *kuromoji gaki* 黒文字書き (clôture en lindera [*Lindera spp.*]), *higaki* 檜垣 (clôture en *hinoki* [cyprès du Japon]), *ikegaki* 生垣 (litt. clôture vivante = haie), *shibagaki* 柴垣 (litt. clôture de branchages). Ces noms sont clairement de type descriptif.

709 Celui dont nous disposons, du moins. Le septième idéogramme est sans doute trop ancien, et pour cette raison non répertorié.

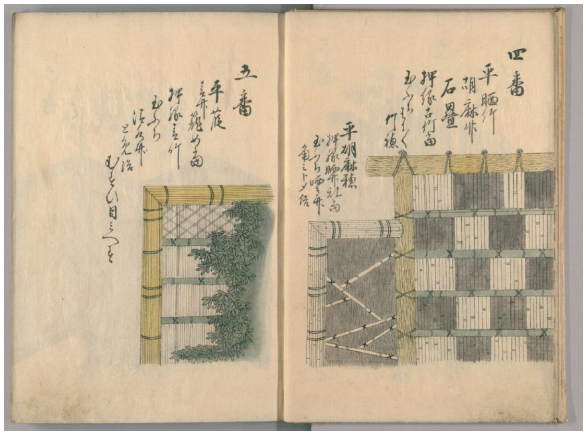
710 Ce *kanji* est celui qui s'utilise encore dans la langue moderne pour désigner la clôture (*kaki*).

711 « Pattern books » : livres de modèles d'accessoires de jardin en tous genres (éléments en fer forgé, pots, clôtures, etc.) qui connurent une grande diffusion en Angleterre au XIX[e] siècle. Ils étaient souvent publiés par les fabricants de ces accessoires eux-mêmes, leur côté éminemment commercial est donc à relever.

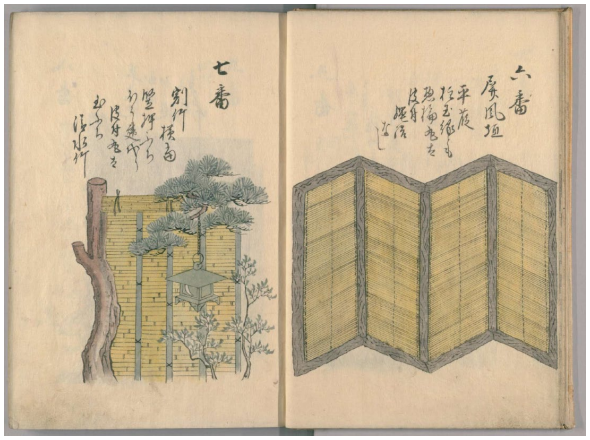
*op.cit.*p. 134.

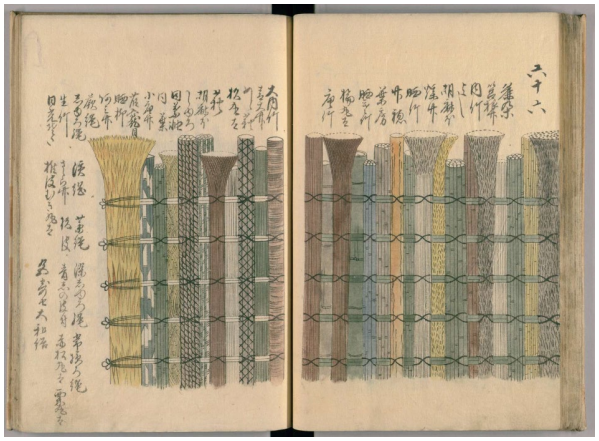
Et chaque artisan, dans chaque jardin, crée une clôture qui ne ressemblera jamais tout à fait à une autre. La matérialité des tiges de bambou, des branchages, du bois, les différents coloris des matériaux organiques rend ces éléments par définition non-reproductibles à l'identique. Ils échappent à la logique de la production de masse, qui en cette fin d'époque d'Edo, prend au Japon une dimension de plus en plus importante. Chaque clôture sera donc, même si elle correspond à un modèle bien précis, un exemplaire unique.

Il y a aussi d'autres indices que ces formes n'étaient pas, au XIX^{e} siècle, standardisées. En effet, à côté des manuels imprimés de type *Ishigumi sono.u yaegakiden* (diffusés en masse dans tout le pays), d'autres manuels – manuscrits, ceux-là - existaient également, mais dont peu de copies étaient réalisées, et qui circulaient uniquement dans les cercles très restreints et régionaux de certains maîtres jardiniers *uekiya* 植木屋. Le plus spectaculaire parmi ceux-ci est certainement le manuel Hanrifu 藩籬譜 (1810, anonyme)[712], dont très peu de copies subsistent aujourd'hui, et qui présente 300 modèles différents de clôtures. Les modèles présentés démontrent une fantaisie inattendue, avec d'innombrables combinaisons de matériaux, de formes et de motifs. Ce manuel est le plus ancien manuel japonais spécifiquement dédié aux clôtures qui nous soit parvenu, et semble aujourd'hui presque inconnu, même dans le milieu des spécialistes (très rares sont les historiens des jardins qui le mentionnent).



[712] V. MARUYAMA, Hiroshi, 丸山宏, 江戸後期の垣根図譜『藩籬譜』について *Edo kōki no kakine zufu "Hanrifu" ni tsuite.* "Hanri –Fu", A Garden Fence Figure Book, in the Late Edo Period, *in* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture, Vol. 59 (5) p. 5-8, Mars 1996.





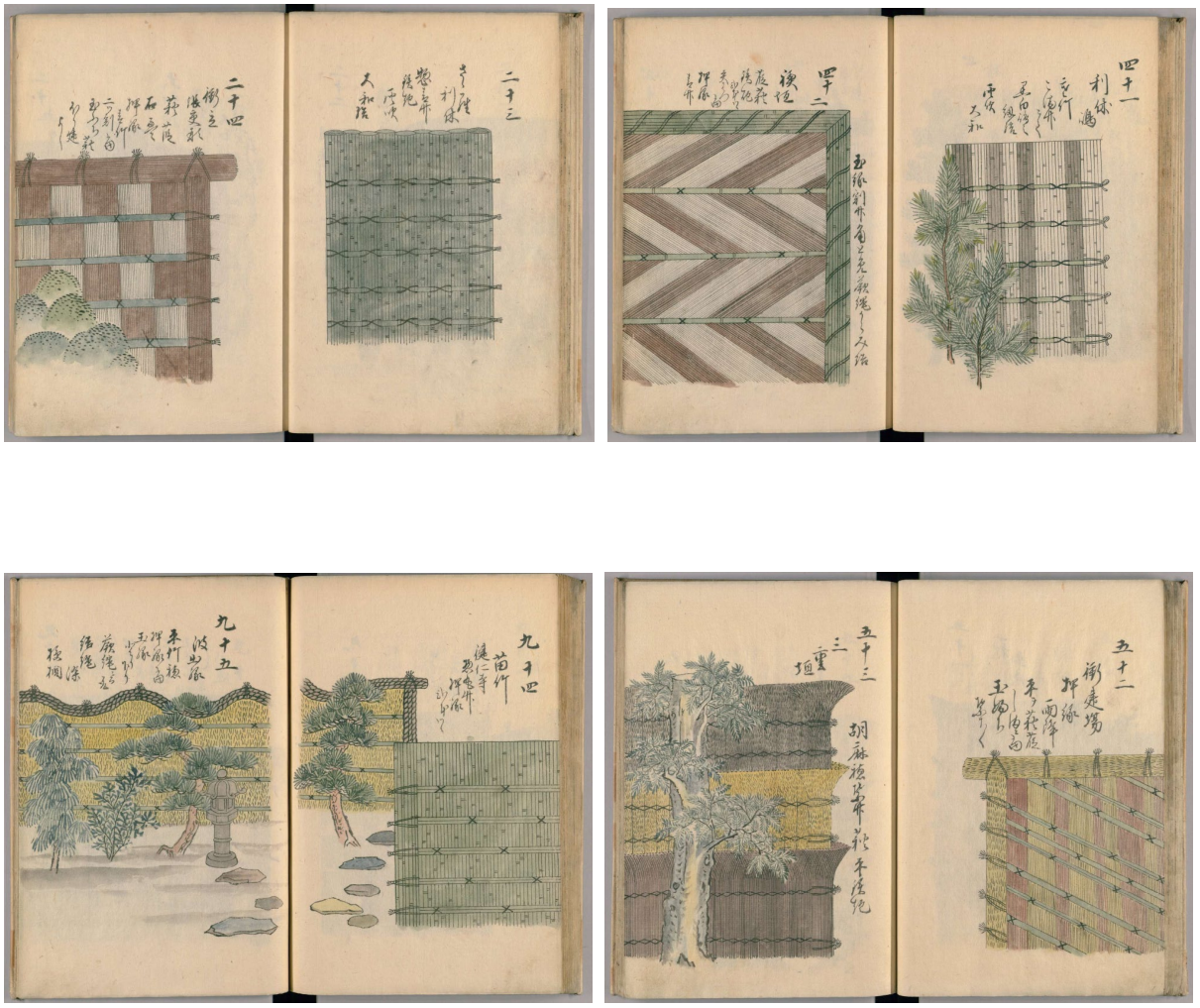


Figure 162. Série de doubles pages tirées du Hanrifu 藩籬譜 (copie non datée intitulée Hyakugaki no zu 百垣之図 conservée à la National Diet Library, Tokyo).
http://dl.ndl.go.jp/search/searchResult?featureCode=all&searchWord=%E7%99%BE%E5%9E%A3%E4%B9%8B%E5%9B%B3&viewRestricted=0. Consulté le 27/08/2019

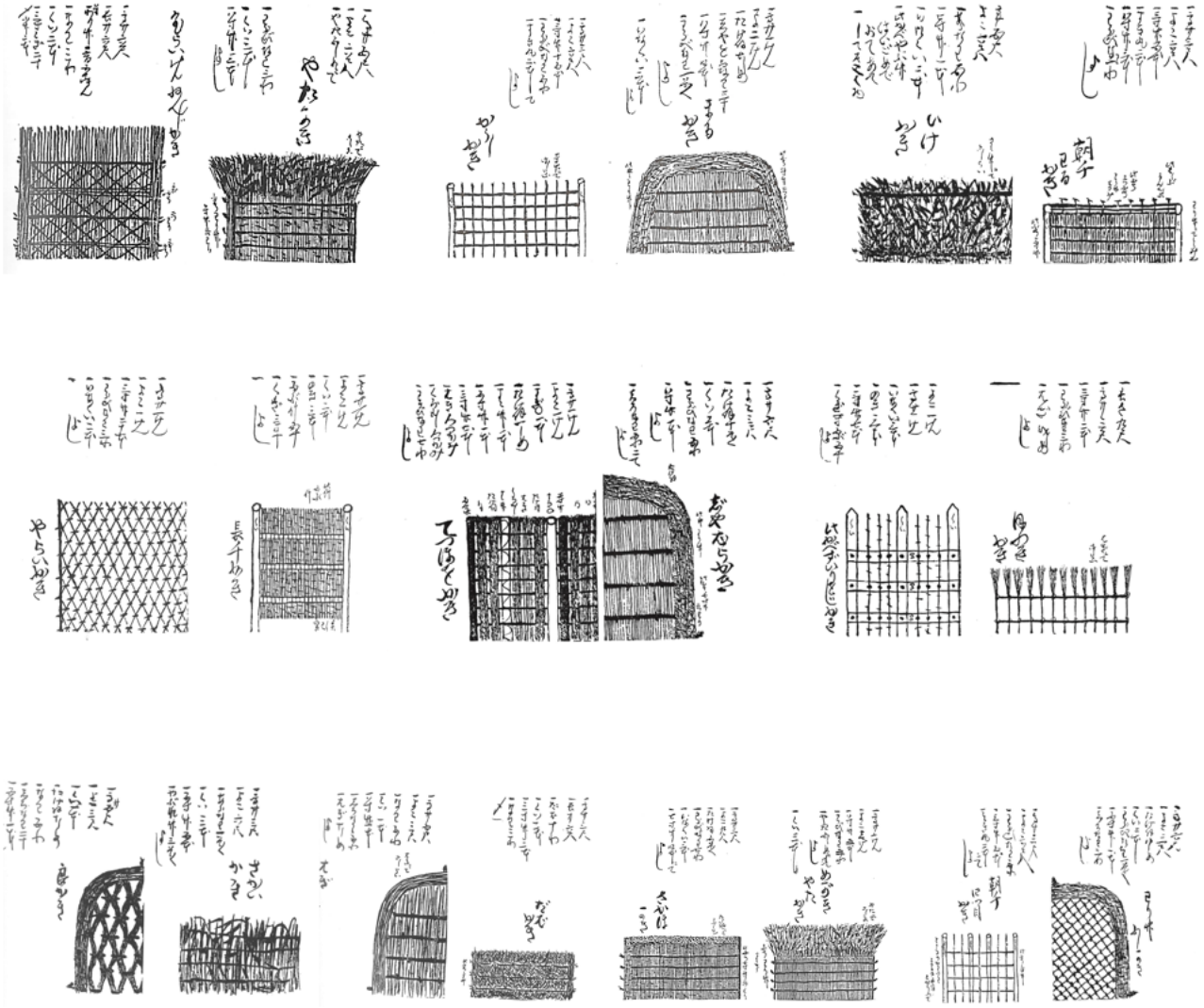
La « modernité » du langage formel de certains modèles présentés est frappante, rappelant par moments des créations du XX^{e} siècle (par exemple certaines clôtures conçues par le paysagiste Shigemori Mirei).

Un autre manuscrit régional très précieux de 1831, complètement dédié aux typologies de clôtures, est le Niwagaki-hon 庭垣本, conservé au sein de la famille Nagata 永田 de Matsue depuis plus de 170 ans. L'auteur en est un aïeul de la famille qui était maître jardinier, et qui y décrit plusieurs types de clôtures. Cet homme « de terrain » était sans doute bien moins lettré que Ritō (le fait que son ouvrage soit rédigé exclusivement en *kana*[713] semble l'indiquer). Il semblerait également que ce manuscrit ne soit pas complètement achevé, certains commentaires semblant plutôt être de l'ordre de « notes » prises rapidement, comme s'il s'agissait d'un travail en cours[714]. Ce qui est intéressant, c'est que les modèles de clôtures présentés sont divergents de ceux du

[713] Ecriture syllabaire (sans idéogrammes chinois).

[714] V. UMABA, Eihachirō, *Takegaki no hanashi. Gāden raiburarī 2* 竹垣の話, ガーデンライブラリー2, Kenchiku shiryō kenkyūsha 建築資料研究者, Tokyo, 2003, p. 133.

manuel de Ritō, même si parfois ce ne sont que de légères variations. Aussi, les noms donnés aux clôtures sont complètement différents de ceux donnés par Ritō. Parfois, l'auteur utilise le terme *kabe*[715] à la place de *kaki* (clôture). Cet ouvrage est très précieux, car il nous montre que ce qui se faisait dans les provinces ne correspondait pas nécessairement à un « canon » nationalement diffusé, de même, l'utilisation d'une terminologie différente indique la présence de spécificités régionales,[716] qui ne sont donc pas du tout harmonisées dans un vocabulaire jardinier standardisé.



[715] Qui en langue moderne signifie « mur ».

[716] Du moins pour la région concernée, mais on peut supposer que cela s'applique à d'autres régions du Japon, également.

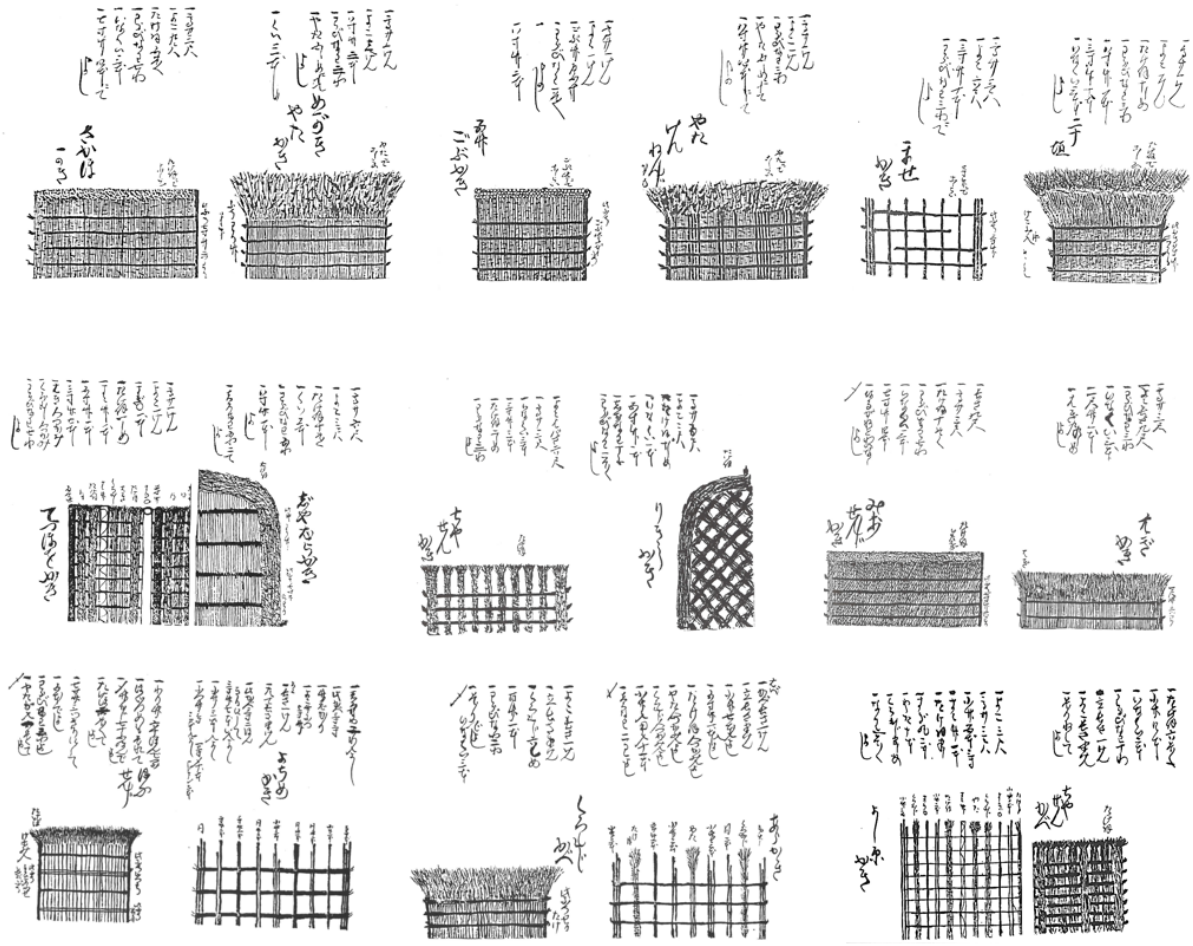


Figure 163. Planches tirées du Niwagaki-hon 庭垣本 de 1831. Source : UMABA, Eihachirō**,** *op.cit, pp.* 134-140.

Mais il y a autre chose. Si le manuel de Ritō, en 1827, proposait 37 modèles différents de clôtures, nous voyons apparaître, dans le livre de Matsue, une douzaine d'autres modèles, et dans un manuel de 1844, 33 nouveaux modèles. Au début de l'époque de Meiji, un autre manuel de clôtures[717] propose à son tour 27 nouveaux modèles. Dans ces circonstances, il semble évident qu'on ne peut parler de standardisation en parlant des clôtures de l'époque d'Edo. Au contraire, il semblerait que cet élément ait tout particulièrement attisé l'imagination des jardiniers, leur donnant des libertés qu'ils n'avaient peut-être pas par ailleurs. En tous cas, on peut observer certains développements assez surprenants...

[717] Ouvrage anonyme.

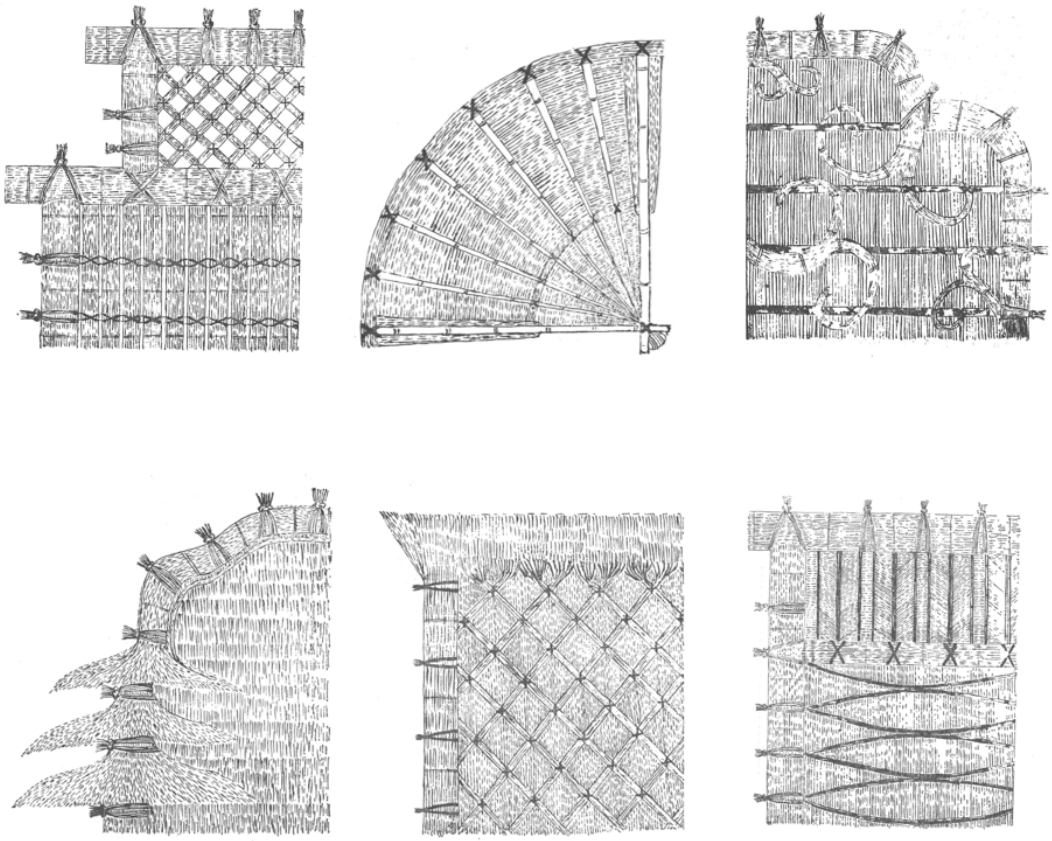


Figure 164. Quelques exemples de clôtures tirés d'un ouvrage de 1844 comprenant des images de clôtures et de *tōrō* (ouvrage sans textes). Source: UEHARA, Keiji (ed.), *op.cit.* 1973, *pp.* 87-105. Les formes fantaisistes de ces clôtures nous interpellent, elles peuvent paraître assez extravagantes par rapport aux modèles de clôtures « classiques » que nous connaissons.

D'ailleurs, la remarque suivante de l'anthropologue Edward Morse[718], dans son célèbre *Japanese homes and their surroundings* ne fait que corroborer cette idée d'un artisanat de la clôture particulièrement vivant et varié : « The variety in design and structure of fences seems almost inexhaustible. Many of them are solid and durable structures, others of the lightest possible description, - the one made with solid frame and heavy stakes, the other with wisps of rush and sticks of bamboo; and between the two is an infinite variety of intermediate forms. »[719]. Ainsi, il semblerait que des déviations, des interprétations personnelles et des variations sur les grands modèles diffusés aient été très répandues.

En conclusion, il nous semble que l'idée d'une standardisation de la clôture à l'époque d'Edo est à écarter résolument. Trop nombreux sont les signes indiquant une évolution inverse. Et en cela, la clôture se singularise fortement par rapport aux tendances générales de l'époque.

Pour en revenir aux petits jardins qui nous intéressent, un dernier outil reste à notre disposition pour essayer de mieux saisir leurs morphologies : la photographie. La naissance de la

[718] Edward Sylvester MORSE (1838-1925) est un célèbre zoologue et anthropologue américain qui séjourna au Japon entre 1877 et 1880. Il contribua à la modernisation du pays en établissant des départements d'archéologie et d'anthropologie à l'Université de Tokyo.

[719] MORSE, Edward S., *Japanese houses and their surroundings*, 1886, Dover publications, NY, reprint 1961, p. 266. Morse visita le Japon dans les années 1870, c'est-à-dire peu après l'ouverture du Japon en 1868.

photographie au Japon se situe aux alentours du mitan du XIX^{e} siècle. Cependant, rarissimes sont les exemples de photos de jardins privés datant d'avant l'ère Meiji[720]. Nous avons pu trouver un exemple datant des années 1860, même s'il n'illustre pas un jardin situé à Kyoto. Mais la diffusion de modèles de jardins *via* les manuels imprimés fut un fort vecteur de standardisation de l'art des jardins dans l'ensemble du pays[721]. « En période de développement urbain et de circulation des hommes, l'écrit, sous la forme de manuel imprimé de composition des jardins, devient un vecteur non négligeable de la diffusion des connaissances en matière de paysage et d'horticulture. […] Les livres imprimés, […] de plus en plus nombreux au fur et à mesure que l'on avance dans l'époque d'Edo, ont été largement vulgarisés dans l'ensemble du pays. »[722]

Ainsi, la photographie suivante, même si elle n'illustre pas un jardin de la capitale impériale, peut néanmoins donner une idée générale de l'atmosphère qui régnait dans les jardins privés de l'époque d'Edo, et des éléments jardiniers qui y étaient utilisés.

[720] Les coûts de la photographie étant très élevés à cette époque, ce n'était sans doute pas à la portée de tout un chacun de faire photographier son jardin.

[721] Nous venons de le voir, les clôtures font d'une certaine manière figure d'exception, n'obéissant pas véritablement à ce processus de standardisation général.

[722] V. FIÉVÉ, Nicolas, *Les jardins paysagers des seigneurs domaniaux de l'époque d'Edo et les manuels relatifs à la composition des jardins,* publié dans « Projets de paysage » le 15/07/2012, lien internet. Consulté le 12/08/2017.

Figure 165. « A Japanese Garden at Hara ». Photographe : Felice Beato. Date de prise de vue : années 1860. Tirage albuminé. Dimensions : 22.1 x 28 cm. © Museum of Fine Arts, Boston. Lien externe, consulté le 11/05/2017.

Figure 166. Modèle de jardin tiré du manuel *Tsukiyama teizōden gōhen* (cf. Figure 154) de 1828.

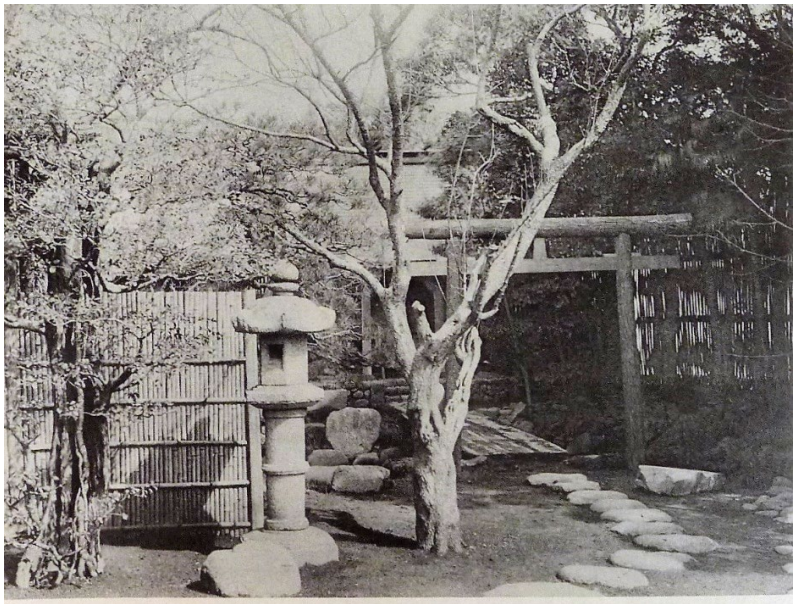
A titre de comparaison, nous montrons cette photo côte à côte avec un modèle-type du manuel de Ritō. Nous avons mis en évidence certains éléments, qui montrent clairement des parallèles entre le jardin de Hara et le jardin-modèle : les positions sont interverties, mais certains éléments photographiés semblent directement sortis de l'ouvrage : les deux lanternes de pierre, la pierre

émergeant du sol, les *tobi.ishi*, l'azalée taillée en boule. En guise de clôture, on a utilisé, dans le jardin montré sur la photo, le mur d'une petite cabane recouvert d'écorce de *hinoki,* mur qui fournit au jardin l'élément « rugueux » indispensable pour compléter la composition.

Certaines photos sont plus tardives, datant déjà du début de l'ère Meiji. Mais l'art des jardins privés n'ayant pas subi de transformations notables à la fin du XIX[e] siècle, il peut être intéressant d'examiner ces photos, même si elles n'appartiennent plus à l'époque d'Edo[723].

Figure 167. « A Japanese family in their garden ». Lanterne, *tobi.ishi* et clôture *sodegaki* sont les éléments essentiels de cette composition (les *tobi.ishi* sont dissimulés sous les pots). La clôture ressemble à un modèle présenté dans les manuels cités *supra.* Photographe : SUZUKI, Shin.ichi. Date de prise de vue : entre 1873 et 1883. Dimensions : 12.7 x 16.9 cm. Support : Tirage argentique albuminé coloré à la main. Numéro d'inventaire : 84.XA.765.8.30 © The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Lien externe, consulté le 14/08/2017.

[723] Il n'est d'ailleurs pas exclu que ces jardins aient été réalisés durant l'époque d'Edo. En effet, on connaît l'âge approximatif des photos, mais on ne connaît pas les dates de réalisation des jardins représentés.



Merchant's Villa Garden, Fukagawa.

Figure 168. Un jardin de marchand à Fukugawa. Lanterne, *tobi.ishi* et clôture de bambou *kenninji-gaki* sont les éléments essentiels de cette composition (on notera aussi le petit *torii* situé à l'arrière). Photographe OGAWA Kazumasa. Années 1880-1890. Source : CONDER, Josiah, « Landscape gardening in Japan », 1893, 1992, Dover publications, New York, plate XXVIII.

En conclusion, l'art des petits jardins tel qu'il fut propagé au niveau national par les manuels de jardin et par les jardiniers professionnels (*niwashi* 庭師) de l'époque, présentait indubitablement une tendance à la reproduction de formes stéréotypées. Le *tōrō,* « accessoire » emblématique des petits jardins, symbolise de façon prégnante la production en masse de formes standardisées. Mais il ne faut pas oublier que le Japon est au XIX^{e} dans une phase de proto-industrialisation, ce que l'historien Hayami Akira a appelé une révolution « industrieuse ». Replacés dans ce contexte, il semble donc que ces phénomènes de reproduction en masse de formes standardisées soient tout à fait en phase avec l'évolution historique du pays. On peut d'ailleurs observer des phénomènes tout à fait semblables en Europe, où à l'époque de l'industrialisation et de l'avènement du jardin bourgeois, on vit également se multiplier les accessoires de jardins en tous genres, produits de façon industrielle et commercialisés à grande échelle au moyen de catalogues imprimés.

Nous avons pu relever que la clôture (et tout particulièrement la clôture de bambou) semble quelque peu aller à contre-courant de ces tendances, puisque loin de se standardiser, elle se diversifie, surtout dans le courant du XIX^{e} siècle. Nous en avons évoqué quelques raisons possibles – la nature artisanale de l'objet, les matériaux naturels…- mais il se peut que cette non-standardisation ait des racines plus profondes. En effet, n'est-ce pas là, aussi, une expression de ce goût prononcé des Japonais pour le « rustique », pour l'imparfait ? Cette esthétique du rustique existait déjà à l'époque de Heian, et, comme l'a montré Augustin Berque, elle est directement liée à l'esthétique de l'ermitage provenant de Chine[724]. Les vers de Boisson V « se vouloir une cabane,

[724] Au sujet de l'esthétique de l'ermitage v. BERQUE, Augustin, *A la recherche de la Source aux fleurs de pêcher, in,* BONNIN Philippe, BERQUE Augustin, GHORRA-GOBIN Cynthia et COLLECTIF, 2006, *La ville insoutenable*, Paris, Belin, *pp* 237, *sqq*.

une simple hutte que l'on 'tresse' de branchages »[725], résument, à notre sens, admirablement cette aspiration. Car notre clôture de bambou, ne symbolise-t-elle pas l'art du tressage des branches par excellence ? L'ermitage en ville, dans cette période d'urbanisation intensive, constitue plus que jamais un contre-pôle à l'urbain, aussi n'est-ce certainement pas un hasard si c'est justement *dans* les villes que les clôtures connurent leur développement majeur[726]. Ce n'est pas tellement dans les villas de campagne, ni dans les grandes propriétés, mais dans les petits jardins de ville qu'elles se démultiplient à profusion. Il convient également de relever que dans le manuel *Ishigumi sono.u yaegakiden*, jamais, le mur n'est décrit comme élément de jardin. C'est-à-dire qu'on ne considérait pas le mur comme un élément esthétique auquel on pouvait donner des formes particulières pour agrémenter l'atmosphère de ces espaces, simplement, il était un pré-donné urbain, une présence évidente. Cela souligne le rôle d'autant plus important des clôtures, et de leur esthétique si recherchée. Aussi, nous souhaiterions mettre en exergue que l'art du tressage est l'une des premières technologies qu'inventèrent les humains, qu'il renvoie donc à des pratiques plurimillénaires et archétypales. Il est donc particulièrement intéressant qu'il ait connu un tel engouement, alors que nous sommes justement dans une période où la « mécanisation » des processus avance à grands pas.

Les nouveaux urbains de l'époque d'Edo avaient *besoin* de rusticité en ville, et les clôtures de bambou, leur rugosité, leurs imperfections, furent, dans les jardins, parmi les expressions les plus prégnantes de cette aspiration.

Le style des petits jardins de l'époque d'Edo connut une diffusion nationale, mais aussi internationale. Le livre de Josiah Conder « Landscape Gardening in Japan »[727], qui reprend la plupart des planches de Ritō, fut sans doute le plus grand vecteur de diffusion de ce style en Europe et aux États-Unis à la fin du XIX^{e} siècle, mais les expositions universelles jouèrent également un rôle important[728]. Et nous pensons que la fascination qu'exercèrent ces jardins en Occident n'est pas sans lien avec leurs clôtures si travaillées. En 1889, l'agronome Emmanuel Dybowski note, à propos du jardin japonais de l'Exposition universelle de Paris : « Dans ce beau parc du Trocadéro, couvert d'épais ombrages, une visite au jardin japonais donne au plus haut point l'illusion d'un voyage aux pays lointains. [...] L'aspect particulier nous frappe d'abord ; nous gravissons les quelques marches faites, irrégulières, de troncs d'arbres sciés en rondelles posées à plat sur le sol et nous pénétrons par une élégante porte en bambous dans un jardin limité par une haie en bambous également qui sont reliés, tressés en cordons noirs, par des fibres du palmier-chanvre, formant des houppes et des glands symétriquement disposés [...]. »[729]

L'art des jardins propagé par les manuels d'Akisato Ritō[730] eut des répercussions profondes sur l'art des jardins résidentiels au Japon, mais il servit aussi de modèle à de nombreuses créations

---

[725] Cité par BERQUE, Augustin, *id,* p. 245.

[726] Pour ceux qui n'avaient pas les moyens ou la place de construire un ermitage, la clôture faisait office d'*ersatz.*

[727] CONDER, Josiah, *op.cit.*

[728] Notamment l'exposition universelle de Vienne de 1873, mais aussi l'exposition de Paris de 1889, ou bien la Japan-British Exhibition de 1910 à Londres, expositions qui attirèrent des millions de visiteurs. V. WIESER-BENEDETTI, Ursula, *op.cit.*

[729] DYBOWSKI, Jean Thadée Emmanuel (1856 - 1928), in *La Nature. Revue des sciences et de leur application à l'art et à l'industrie*, n° 849 du 7 septembre 1889.

[730] Manuels qui connurent de nombreuses rééditions et adaptations, et ce même au XX^{e} siècle.

japonisantes qui virent le jour en Europe à la fin du XIX^{e} et au XX^{e} siècle[731]. Loin de n'être qu'une parenthèse de l'histoire, il contribua fortement à façonner un certain imaginaire du jardin japonais, et ce, jusqu'au jour d'aujourd'hui[732].

Il nous semble par conséquent que ce style, réflexion directe de l'avènement du jardin roturier, mérite une certaine attention, et que la vacuité qu'on lui a souvent reprochée n'est parfois qu'apparence.

[731] V. WIESER-BENEDETTI, Ursula, *op.cit.*

[732] Un coup d'œil aux innombrables publications sur les jardins japonais chez un libraire en ligne suffit : nombre d'ouvrages modernes reprennent, souvent très littéralement, les typologies que présenta Ritō dans son manuel au XIX^{e} siècle.

L'époque d'Edo est importante dans l'histoire des délimitations de jardin à Kyoto, car on y assiste à une japonisation des formes. Dans le sillage du *roji* (jardin de thé) développé dès le Moyen-Âge, on s'éloigne désormais amplement du simple mur de pisé d'origine chinoise, pour créer des épaisseurs successives de haies et de clôtures, aux textures et aux motifs variés, allant du rustique au raffiné, jouant avec les ouvertures et les effets gradués de transparence. Le terme *yaegaki* (« huit épaisseurs de clôtures ») utilisé dans le titre de l'ouvrage *Ishigumi sono.u yaegakiden* d'Akisato Ritō nous rappelle immanquablement l'octuple barrière chantée par Susanoo dans la mythologie. Et peut-être significativement, c'est maintes fois à une démultiplication de strates que l'on assiste, à un épaississement feuilleté des dispositifs de délimitation.

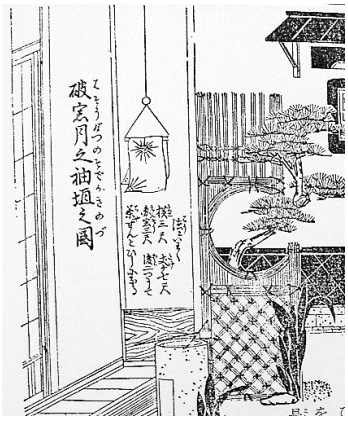


Figure 169. « Clôture de la lune découpée », tirée du *Ishigumi sono.u yaegakiden,* Source : UEHARA, Keiji, *op.cit.,* p.11.

Aussi, on peut certes considérer que certaines clôtures présentées dans les manuels que nous avons examinés ont tendu vers un certain maniérisme. Mais alors, ne doit-on pas considérer, de la même manière, que certaines œuvres d'*ukiyo-e,* ou encore les décors d'Imari y ont tendu tout autant ? Ce qui est souvent reproché à l'art des jardins de cette époque dans la littérature spécialisée, ne semble pas être perçu comme un défaut dans les autres domaines artistiques, bien au contraire.

Nous pensons qu'il y avait une certaine audace, l'expression d'une forme de liberté dans ces créations, et il ne faudrait pas occulter ces aspects en réduisant ces éléments à des simples formes décoratives évidées de tout sens.

Figure 170. Utagawa (Ando) Hiroshige, 1857. « Pin de la lune à Ueno » (tiré des « Cent vues célèbres d'Edo ») Brooklyn Museum, Gift of Anna Ferris, 30.1478.89 © Brooklyn, Museum, New York.

7. L'époque de Meiji

« The experience of a nation suddenly emerging from the isolation of centuries into the noonday glare of the nineteenth century undoubtedly presents picturesque features. To a people so situated, however, ambitious and self-respecting, not ashamed of their ancient civilization, but eager to secure the benefits of modern progress, and above all, determined to maintain their national prestige, the situation is one of stern reality. They cannot live in the past, and if they have a high ideal, they must perform in decades what it has taken other nations centuries to accomplish (Tateno Gōzō, 1893)[733]. »

7.1 Repères historiques

L'ouverture de Meiji, en 1868, constitue un tournant majeur dans l'histoire du Japon. Déjà en 1853, le pays avait été mis sous pression par une flottille commandée par le Commodore Perry (1794-1858), détenteur d'une lettre rédigée par le président américain Millard Fillmore, et invitant le pays – les canons des bateaux à vapeur de Perry appuyant élégamment cette demande – à s'ouvrir au commerce international. L'objectif était double, car en ces temps où la marine à vapeur est en plein essor, il s'agit aussi, pour les puissances occidentales, de s'assurer des escales de secours et de ravitaillement dans les mers asiatiques.

Figure 171. Les « bateaux noirs » (appelés ainsi en raison de la fumée noire qu'ils produisaient) du commodore Perry. Détail de « Assembled Pictures of Commodore Perry's Visit », anonyme, fin du XIX^{e} s. © Tokyo University Historiographical Institute

[733] Cité par TSENG, Alice, *op.cit.,* p. 93.

C'est ce qu'on appela la « diplomatie canonnière » : en 1854, le shogun Tokugawa Yoshinobu, confronté à cette marine moderne face à laquelle les moyens défensifs nippons semblaient irrémédiablement dépassés, concéda l'ouverture de trois ports aux navires de commerce et aux baleiniers américains : Shimoda 下田, Hakodate 函館 et Nagasaki 長崎.
Le traité de Kanagawa (神奈川条約, *Kanagawa jōyaku*), qui scellera cette ouverture, sera le premier de six *traités inégaux* - des traités particulièrement défavorables aux intérêts du pays-, qui seront imposés au Japon entre 1854 et 1864 par les puissances occidentales (États-Unis, Grande-Bretagne, Russie, France, Pays-Bas, Prusse).

Après deux siècles et demi d'isolement presque total, le pays se voit ainsi confronté à cette réalité internationale nouvelle, face à laquelle il doit se positionner avec une certaine urgence. Car la situation n'est pas sans danger, et les Japonais ne veulent pas subir le sort de la Chine colonisée. Le shogunat, déjà fortement sclérosé, vacille. Les pressions étrangères et des troubles internes, culminant dans la guerre de Boshin (戊辰戦争, *Boshin sensō*) en 1868, qui oppose les forces de l'empereur à celles du shogun, conduisent finalement à l'abdication de ce dernier, et à la restauration du pouvoir de l'empereur. Le jeune prince Mutsuhito (à titre posthume nommé empereur Meiji), soutenu par les *daimyō* des provinces de Satsuma, Tosa, Hizen et Chōshū, prend le pouvoir suite au décès de son père l'empereur Kōmei. Il entamera une série de réformes profondes, destinées à engager son pays dans la voie de la modernité, réformes dont l'objectif ultime sera de transformer le Japon en une puissance mondiale, au même titre que les grandes puissances occidentales. Le régime féodal sera complètement aboli à la faveur d'un gouvernement calqué sur les modèles occidentaux. Symbole de cette transition, la capitale sera transférée à l'est, dans la ville d'Edo qui prendra désormais le nom de Tokyo, c'est-à-dire « capitale de l'est », toponyme faisant écho à celui de Pékin, la « capitale du nord ».

Cette mise en perspective permet de mieux saisir l'ampleur et la profondeur des réformes engagées, et les véritables bouleversements sociétaux, culturels, technologiques, militaires et industriels qu'elles engendrèrent. La proclamation par l'empereur de la Charte du serment (五箇条の御誓文, *gokajō no goseimon*, littéralement, le Serment en cinq articles), sorte de première « constitution », promulguée lors de l'intronisation de l'empereur le 7 avril 1868, détaille les objectifs du gouvernement en vue de moderniser le pays et l'ouvrir à l'Occident. Elle prévoit, entre autres, l'ouverture à l'ensemble des classes sociales de toutes les carrières professionnelles, mais aussi de l'administration de l'état, et l'encouragement de l'initiation aux savoirs occidentaux.

L'oligarchie veut créer un état moderne doté d'un pouvoir centralisé fort. Aussi, les anciennes structures du régime des Tokugawa seront supprimées, et remplacées par de nouvelles entités administratives. Véritable bouleversement sociétal, la classe des samouraïs est abolie, ce qui met dorénavant tous les citoyens sur un pied d'égalité. Les *han* 藩 - les anciens domaines féodaux, au nombre d'environ 300-, sont remplacés en 1871 par 47 préfectures administrées par l'autorité centrale de l'empereur. C'est aussi l'année où l'instruction devient obligatoire dans le pays, et où l'on introduit la première monnaie étatique, le yen. Des lois foncières et fiscales sont passées comme base de la politique fiscale moderne (les impôts seront désormais payés en espèces, plus en *koku* de riz) et la propriété privée est légalisée. En 1872, le calendrier grégorien remplacera le calendrier lunaire, qui prévalait jusque-là.

L'ordre ancien est révolu. Le Japon a mis en place un programme de modernisation ambitieux, et se donnera les moyens humains et matériels de le mettre en œuvre en quelques

décennies seulement, ce qui est un fait absolument remarquable dans l'histoire. Le Japon veut désormais traiter d'égal à égal avec des pays dont il craint encore, en début de période, les velléités colonisatrices. Pour atteindre cet objectif, les Japonais décident de battre les Occidentaux sur leur propre terrain ; ils vont tout mettre en œuvre pour construire une économie florissante et se doter d'une armée moderne. Le mot d'ordre du gouvernement - « Un pays riche, une armée forte »- reflète non seulement les ambitions économiques, mais aussi militaires de cette nation qui va bientôt inverser les polarités à l'œuvre, et elle-même se transformer en puissance colonisatrice en mettant en place une politique extérieure de type impérialiste.

Le Japon se met à l'école de l'Occident. Très pragmatiques, les Japonais sélectionnent, pour chacun des domaines de connaissances qu'ils souhaitent acquérir, les pays qu'ils considèrent être à la pointe dans le champ considéré. Ils enverront nombre d'étudiants et d'émissaires dans divers pays d'Europe et aux États-Unis, mais feront aussi venir, à grands frais, des spécialistes étrangers au Japon. Ainsi, pour ce qui concerne les domaines militaire, juridique et politique, mais aussi celui de la médecine ou de la chimie, c'est avant tout l'Allemagne qui servira de modèle, alors que pour l'éducation, on s'inspirera largement du système américain. Dans les domaines technologiques, la Grande-Bretagne, berceau mondial de l'industrialisation, servira de référence. Ainsi, ingénieurs et spécialistes britanniques seront consultés pour développer les chemins de fer, la marine, mais aussi les domaines industriels : industries de l'acier, de l'armement, du textile… Plus tard, on s'adjoindra également les conseils de spécialistes français. En 1897, trente ans à peine après l'intronisation de l'empereur, pas moins 3380 km de voies ferrées sont déjà en exploitation ! Le Japon réussit l'exploit de réaliser en une cinquantaine d'années une révolution industrielle qui en Europe, s'était étalée sur plus d'un siècle. Fait plus surprenant encore, au début du XX^{e} siècle, le Japon accomplit le tour de force de se hisser au niveau de grande puissance industrielle mondiale. Le pays est désormais capable de rivaliser avec les grands de ce monde. A la mort de l'empereur Meiji en 1912, le Japon est la plus grande puissance en Asie, et la seule grande puissance non-occidentale au monde.

Cette évolution fulgurante révèle une formidable capacité d'assimilation de connaissances et de savoir-faire, mais aussi l'extraordinaire aptitude du gouvernement Meiji à mobiliser les forces vives du pays. Le mot d'ordre de l'ère, « épanouissement de la civilisation » *bunmei kaika* 文明開化 [734], exprime de manière prégnante la politique volontariste du gouvernement Meiji de moderniser le pays.

Dans la vague de réformes engagées, l'industrie et l'armée constituent un enjeu majeur, mais un autre domaine jouera également un rôle de tout premier plan : l'architecture. « The Meiji period […] witnessed the construction of a new state, a new society and a new built environment to express its identity and ambitions. » (Coaldrake, 1996).

Occidentalisme et Japonisme

Le Japon se présente, dès 1869 à Paris, aux grandes foires internationales (Paris 1867, Vienne 1873, Paris 1889, etc.). Très à la mode en Occident, on voit, vers la fin du siècle l'éclosion du mouvement

[734] Cette formule est due à Fukuzawa Yukichi (1834-1901), l'un des principaux acteurs de la politique d'occidentalisation du gouvernement Meiji.

du japonisme, qui eut une influence dans les domaines les plus divers : art (impressionnisme), architecture (Art nouveau, architecture japonisante), mobilier….
Mais le phénomène inverse, l'occidentalisme, un engouement sans précédent pour l'art et la culture occidentaux, doit aussi être relevé d'emblée ici, car l'importance du japonisme et son importance dans les écrits et les publications occidentaux, a tendu à éclipser ce phénomène-miroir qui eut une importance tout à fait singulière dans le développement de l'architecture et des jardins au Japon.

7.2 Quel « art des jardins » ?

L'évolution de l'art de jardins à l'époque Meiji est complexe. Aussi, on ne saurait parler d'*un* art des jardins de l'époque Meiji, puisque c'est justement la pluralité des styles, et le développement de directions radicalement différentes qui caractérise l'époque. Mais comme pour les époques précédentes, ce qui nous intéresse dans le cadre de la présente étude, c'est de comprendre à quel moment les typologies des limites changent, et quels sont les divers mécanismes qui sous-tendent ces changements. Il en découle que ce qui nous intéressera en priorité dans le chapitre qui suit, ce sont les nouveaux styles de jardins qui apparaissent durant cette époque. Dans cette perspective, il est évident que le revirement architectural abrupt déclenché par les gouvernants de Meiji constitue une matière de recherche particulièrement riche, puisqu'en un laps de temps très court, elle provoque des changements de fond.

On peut déceler deux grands courants stylistiques de l'art des jardins à l'époque Meiji : d'une part un courant plutôt traditionnaliste, qui se situe *grosso modo* dans la lignée des transmissions anciennes et des manuels de jardin de l'époque d'Edo. L'arrangement des pierres, les typologies de jardins plats et à collines, celle du jardin de thé restent des thématiques de prédilection, parfois légèrement adaptées et revisitées, mais ne subissant pas de changements radicaux par rapport aux pratiques du passé. En revanche, ce qui va profondément changer l'art des jardins au Japon, c'est l'introduction de typologies paysagères occidentales. Des informations sur les grands parcs et jardins d'Europe et des Etats-Unis sont déjà rapportées assez précocement par les nombreux diplomates, mais aussi par des étudiants japonais envoyés en mission à l'étranger pour y étudier le droit ou les sciences modernes… Mais dans les années 1880' et 90', le gouvernement Meiji va spécialement envoyer deux étudiants en Europe pour aller s'y former dans l'art des jardins et de la sylviculture : Fukuba Hayato 福羽逸人 (1856-1921) et Honda Seiroku 本多静六 (1866-1952). Ces deux figures seront déterminantes pour l'émergence de la profession de l'architecte paysagiste[735] au Japon.

Fukuba, horticulteur de formation, effectuera plusieurs voyages en Europe pour s'initier à l'art des jardins et à l'horticulture. En 1888 et 1889, il séjourne en France, où il visite de nombreux parcs et jardins publics et privés, et se forme à l'Ecole Supérieure d'Horticulture de Versailles. Il y fait la connaissance d'Henri Martinet, élève d'Edouard André, et s'initie aux techniques d'arpentage et de dessin occidentales. Fukuba introduira au Japon un ouvrage majeur de l'art des jardins tel qu'il se pratique en France durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle : le traité d'Edouard André *L'Art des jardins. Traité général de la composition des parcs et jardins* (publié en 1879). Le travail de Fukuba

[735] Le métier de l'architecte paysagiste (au sens moderne du terme) n'existait pas au Japon à l'époque d'Edo (à cette époque, ce sont des jardiniers ou des concepteurs qui créent les jardins).

sera très fortement influencé par l'école française du paysage, et en particulier le style d'André. Il enseigne l'architecture du paysage à l'école d'horticulture de Shinjuku Gyōen à Tokyo à partir des années 1890[736].

Honda de son côté, après l'obtention d'un diplôme de sylviculture à l'Ecole forestière de Tokyo, part en Allemagne en 1890 pour étudier à l'Ecole de sylviculture de Tharandt (Forstakademie Tharandt) et à l'Université de Munich. A son retour en 1892, il deviendra professeur de paysage à l'Université Impériale de Tokyo, où il crée la première chaire de « Sciences du paysage » *keiengaku* 景園学 à la faculté d'agronomie. Il est communément considéré comme le « père des parcs publics au Japon ». On lui doit, en effet, le premier parc à l'occidentale du pays, le parc Hibiya à Tokyo (inauguré en 1903). Il est, en outre, l'auteur d'une abondante littérature sur la thématique des parcs publics.

Ces deux influences –allemande et française- seront donc déterminantes pour le développement d'un art des jardins à l'occidentale au Japon[737].

Il faut noter au passage que l'établissement de l'enseignement en architecture du paysage/sciences du paysage est bien plus tardif que celui de l'architecture. Ce décalage chronologique se répercute tout naturellement sur les productions paysagères de style occidental, qui d'une manière générale, accusent un retard conséquent par rapport aux productions architecturales[738].

7.3 La notion de « parc public »

C'est à l'époque Meiji qu'est forgé le terme *kōen* 公園 (littéralement « jardin public »[739]) au Japon. Auparavant, cette catégorie d'espace paysager n'existait pas[740]. Calqué à l'origine sur le concept du « parc public » occidental, il est introduit sur la base de notions provenant de Grande-Bretagne, des Pays-Bas, de France et des États-Unis[741]. La première occurrence du terme dans des documents officiels date de 1873, où il apparaît dans la Réforme de la taxe foncière, ainsi que dans plusieurs directives de l'administration[742]. L'arrêté n°16 du ministère des Affaires Suprêmes, en

---

[736] V. MIZUMA, Yoko, *Parcs publics et paysagisme au Japon entre le milieu du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle*, publié dans « Projets de paysage » le 02/07/2015.

[737] V. MIZUMA, Yoko, *id.,* 2015.

[738] En effet, l'architecte britannique Josiah Conder avait été engagé dès 1876 par le gouvernement Meiji pour développer la profession dans le pays. Il enseignera l'architecture à l'école impériale d'ingénierie de Tokyo à partir de 1877.

[739] En France, on utilise aussi souvent le terme « jardin public » plutôt qu « parc public ». Dans les autres langues européennes, on utilise généralement le terme « parc » (« Park » en allemand, « park » en anglais, « parco » en italien etc.) pour désigner les grands jardins publics en ville. Nous utiliserons donc toujours le terme « parc » pour traduire *kōen* (même si la traduction littérale depuis le japonais est « jardin public ».)

[740] Avant l'ère Meiji, les jardins de ville se divisent en deux grandes catégories : les jardins de temples et les jardins des résidences privées. Les temples étant des espaces partiellement publics, leurs jardins remplissaient en réalité déjà des fonctions se recoupant en partie avec celles du « parc public » moderne.

[741] v. SATO, Akira : *Hinonno kôen hattatsu shi* 日本の公園発達史, Tokyo, Nihon kōen ryokuchi kyôkai, 1977, vol. 1, p. 44-76. Cité par MIZUMA, Yoko, *op.cit.*

[742] V. MIZUMA, Yoko, *ibid*. http://www.projetsdepaysage.fr/fr/parcs_publics_et_paysagime_au_japon_entre_le_milieu_du_xixe_siecle_et_le_debut_du_xxe_siecle, consulté le 05/01/18.

particulier, stipulera explicitement l'instauration de parcs publics dans les villes japonaises.

Il faut cependant spécifier d'emblée que le terme japonais *kōen* n'est pas utilisé exactement de la même manière que « parc public » dans les langues européennes. Dans l'arrêté susmentionné par exemple, la notion de *kōen* recouvre une réalité très large, allant d'espaces paysagers naturels non aménagés (forêts, collines etc.) à d'anciens jardins de résidences privées, jusqu'à des espaces intérieurs de sanctuaires et de temples. Selon cet arrêté, « [tous les] lieux considérés depuis longtemps comme des lieux de loisirs pour tous [sont] susceptibles […] d'être désignés comme des parcs »[743].

Cet arrêté est déterminant pour définir la nature des « parcs » qui seront créés au Japon tout au long de l'ère Meiji. Ce qu'il faut retenir avant tout, c'est la notion de « lieux de loisirs pour tous ». Cette définition, qui reste assez vague, implique qu'en termes spatiaux, toutes sortes de morphologies sont possibles, y compris des sites non aménagés. Ainsi, le « parc public » n'est pas lié à une typologie d'espace particulière, plutôt, il se réfère à une fonction dans la ville.

Selon Takahashi, ce « texte conférait un fondement légal moins à de futurs parcs qu'à des emplacements déjà existants, qu'il s'agissait ainsi de préserver » (Takahashi : 1974)[744].

Ainsi, dans un premier temps, ces « nouveaux » parcs seront en prédominance des espaces paysagers préexistants qui jouent déjà depuis longtemps le rôle d'espace « public » (ou semi-public) dans la ville. Il faut également noter que c'est dans de nombreux cas pour le gouvernement un moyen de percevoir des taxes sur des terrains jusque-là exonérés d'impôts.[745] En effet, les objectifs de la mise en place de ce système de parcs ne sont pas uniquement d'ordre paysager, mais aussi d'ordre administrativo-financier.

Même si le terme « parc public » est calqué sur une notion venue d'Occident, son sens au Japon à l'époque Meiji est néanmoins radicalement différent. Cette notion est donc à considérer avec une certaine prudence puisqu'après analyse, on peut la diviser en plusieurs catégories :

- Les parcs peuvent être des espaces paysagers naturels *ou* aménagés : ces espaces ne relèvent donc pas systématiquement de l'art des jardins, art des jardins qui constitue le sujet de notre étude
- Les parcs aménagés peuvent être d'anciens espaces paysagers reconvertis *ou* des créations nouvelles. Leur style ne se rapporte donc pas systématiquement à l'époque Meiji.

Dans le cas de Kyoto, le champ d'étude semble restreint puisqu'entre 1868 et 1904, sur 61 parcs créés dans l'ensemble du pays, deux seulement sont créés dans l'ancienne capitale[746] : Maruyama et Okazaki. Mais ces deux parcs ne semblent pas directement entrer dans les catégories

---

[743] FIEVE, N., AKAMATSU, P., FUJII, T., HERAIL, F., Collectif, *op.cit.*, p. 267.

[744] Cité par FIEVE, Nicolas et al., *op.cit.*

[745] Sous le régime des Tokugawa, les temples bouddhiques et les sanctuaires shintō avaient été exonérés de taxes. L'instauration du système de parcs permet, une fois un site désigné, de percevoir des taxes sur ces terrains jusque-là exonérés d'impôts.

[746] « Le but premier de l'aménagement de parcs à Kyôto au début du XXe siècle ne fut pas d'augmenter la proportion d'espaces verts dans la ville, mais bien plutôt de mettre en valeur des emplacements inoccupés ou des terrains appartenant aux temples et aux sanctuaires, et d'en assurer la sauvegarde » (FIEVE, N. *et al, op.cit.* p. 273). Autant, dans la capitale Tokyo, la création de nouveaux parcs était un emblème de modernité, autant à Kyoto, il s'agissait plutôt de conserver des espaces paysagers (pas nécessairement aménagés) existants.

pertinentes pour notre étude (à savoir : espaces nouvellement aménagés, et relevant de l'art des jardins). Dans le cas de Maruyama, il s'agit d'un ancien *meisho* déjà fréquenté par la population citadine à l'époque d'Edo (cf. chapitre 6.2.3.2), qui sera désigné en 1886 comme « parc public ». Il conserve essentiellement sa configuration d'origine, en subissant quelques réaménagements infrastructurels mineurs[747],[748].

Le parc Okazaki ne semble pas non plus véritablement entrer dans le cadre de notre étude, puisqu'il s'agit à l'origine du site de la quatrième exposition industrielle et commerciale nationale de 1895[749], un site qui n'a jamais été aménagé en tant qu'espace paysager à proprement parler. La zone d'Okazaki, instaurée comme « parc public » en 1904, est en réalité un espace public partiellement végétalisé, entourant des bâtiments (équipements culturels : musées, bibliothèque etc.), mais réalisé sans conception paysagère d'ensemble[750].

Il faut relever que dans ce secteur fut créé la même année le jardin du sanctuaire Heian (à l'occasion du 1100e anniversaire de la fondation de la ville). Mais ce jardin, en ce qui concerne les délimitations, conserve des traits tout à fait traditionnels, et qui ne présentent donc pas d'intérêt particulier dans le cadre de notre étude.

7.4 Dans ces circonstances, où chercher les nouvelles délimitations de jardins dans la ville de Kyoto à l'époque de Meiji ?

> « Les portails et clôtures sont intimement liés à l'architecture Meiji. Depuis le lointain passé, portails et clôtures étaient nombreux dans l'architecture japonaise mais, avec le passage à l'ère Meiji, on commence à voir des portails et clôtures métalliques à claire-voie, marques indissociables du style de l'architecture occidentale. »[751]

Paradoxalement, c'est plutôt vers le domaine de l'architecture que nous devons nous tourner pour trouver des clôtures, des délimitations…. L'art des jardins n'est pas -dans les premières décennies de Meiji du moins- à l'avant-garde des grandes révolutions stylistiques de l'époque. « Not until late Meiji did the Japanese seriously consider westernizing the landscape. ».[752] En

---

747 Création d'un réseau de circulations afin de desservir les différentes zones du site.

748 Il sera réaménagé à l'époque Taishō par le célèbre jardinier Ogawa Jihee.

749 *Naikoku kangyō hakurankai* 内国勧業博覧会 : expositions pour la promotion des industries nationales japonaises. Il s'agit d'expositions de produits nationaux organisées par le gouvernement Meiji dans le cadre de sa politique de développement industriel. Cf. IWAO Seiichi, IYANAGA Teizō, ISHII Susumu, YOSHIDA Shōichirō, FUJIMURA Jun'ichirō, FUJIMURA Michio, YOSHIKAWA Itsuji, AKIYAMA Terukazu, IYANAGA Shōkichi, MATSUBARA Hideichi. 39. Naikoku kangyō hakurankai. In: *Dictionnaire historique du Japon*, volume 15, 1989. Lettres M (2) et N (1) p. 55.

750 V. FIEVE, N., AKAMATSU, P., FUJII, T., HERAIL, F., Collectif, *op.cit.*, p. 270.

751 Texte original : « 明治建築と唇歯の関係にあるのはその門墻である。門墻は古くから日本建築に多く行なわれていたが、明治時代に入ると鉄製の透かしの門墻が見られるようになり、様式建築と不離不即の動きを示す» Traduction UWB. 菊池重郎,明治建築案内. 井上書院, 東京, KIKUCHI, Jirō, *Meiji kenchiku annai,* Ed. Inoue shoin, Tōkyō, 1967, p. 3.

752 FINN, Dallas, *op.cit.,* p. 159.

termes d'art du jardin à proprement parler, l'introduction des grandes typologies occidentales[753] est très tardive : en effet, le premier parc public[754] à l'occidentale, le parc Hibiya, est créé à Tokyo aussi tard que 1903[755].

Mais les grands équipements publics (musées, préfectures, hôpitaux, écoles, universités…) emblèmes de la politique du *bunmei kaika* 文明開化 (« épanouissement de la civilisation ») du gouvernement, voient le jour de toutes parts, et ils ne sont pas dénués d'intérêt pour le sujet qui nous occupe, puisque bien souvent, ils sont entourés de jardins, jardins à leur tour entourés de limites.

C'est donc vers ces équipements que nous allons nous tourner, et nous allons voir que la ville de Kyoto nous fournit des exemples particulièrement intéressants et variés de ces limites de jardin d'un genre nouveau.

Nous proposons, dans un premier temps, d'en fournir une sorte d'« inventaire » général, permettant de se faire idée d'ensemble des différentes typologies rencontrées à Kyoto à l'ère Meiji, et de leur récurrence. Nous procéderons, par la suite, à l'analyse du sens de ces formes et de leurs dynamiques d'évolution.

Parmi les exemples Meiji les plus précoces, on trouve l'université Ryūkoku 龍谷, située dans le sud de la ville.

7.4.1 L'Université Ryūkoku

Situés à proximité de la gare de Kyoto dans l'enceinte du temple du Nishi-Honganji, les bâtiments de l'université Ryūkoku figurent parmi les plus anciens bâtiments Meiji de la ville. Les origines de l'université même remontent à 1639[756].

Dans les années 1870, le bouddhisme au Japon est fortement affaibli en raison de l'instauration du Shintō comme nouvelle religion d'état. Afin de contrer ce phénomène, le jeune prêtre en chef Ōtani Kōson 大谷光尊 (1850-1903) décide, tout dans l'esprit du *bunmei kaika,* d'occidentaliser

---

[753] Typologies reprenant le vocabulaire typique des parcs urbains européens et américains de la fin du XIX^{e} : style « paysager » (aussi appelé « à l'anglaise »), style « régulier » (aussi appelé « à la française ») et style « composite » (mélangeant les deux style susnommés).

[754] Le « parc public » (traduit en japonais par *kōen* 公園) est un terme nouveau introduit d'Occident après l'ouverture de Meiji -notamment d'Angleterre, des Pays-Bas, de France et des États-Unis (v. SATO, Akira : *Hinonno kôen hattatsu shi* 日本の公園発達史, Tokyo, Nihon kōen ryokuchi kyôkai, 1977, vol. 1, p. 44-76). Sa première apparition dans des documents officiels date de 1873, où il apparaît dans la Réforme de la Taxe foncière, ainsi que dans les directives de l'administration. V. MIZUMA, Yoko, *Parcs publics et paysagisme au Japon entre le milieu du XIX^{e} siècle et le début du XX^{e} siècle*, publié dans « Projets de paysage » le 02/07/2015. http://www.projetsdepaysage.fr/fr/parcs_publics_et_paysagime_au_japon_entre_le_milieu_du_xixe_siecle_et_le_debut_du_xxe_siecle, consulté le 05/01/18.

[755] Le parc Hibiya est inauguré en 1903 (Meiji 36), quinze ans après les premières propositions de création d'un parc public à Tokyo. V. BROSSEAU, Sylvie, *Honda Seiroku, « Père des parcs du Japon »,* publié dans *Projets de paysage* le 10/07/2012, http://www.projetsdepaysage.fr/fr/honda_seiroku_pere_des_parcs_du_japon_, consulté le 24/02/18

[756] C'est à l'époque une école pour les religieux du monastère bouddhique du Nishi-Honganji (un monastère de la secte de la Vraie Terre Pure Jōdo Shinshū 浄土真宗).

l'enseignement au Nishi-Honganji, et de construire un nouveau complexe de bâtiments qui symbolisera avec force ce passage à la modernité.

Nous avons vu que la plupart des bâtiments construits durant cette période étaient des bâtiments publics commissionnés par le gouvernement, mais des Maîtres d'Ouvrage privés ont également expérimenté dans le domaine de l'architecture, l'université Ryūkoku en est un des exemples saillants à Kyoto. Les moyens financiers importants mis en œuvre pour la réalisation de ce complexe[757] reflètent certainement un enthousiasme hors du commun pour les nouvelles idées de l'époque.

Le complexe de bâtiments fut très probablement réalisé par quatre bâtisseurs japonais : Ukai Genzaburō 鵜飼 源三郎, Okano Denzaburō 岡野 傳三郎 [758], Mikami Kichibei 三上 吉兵衛 [759] et Inoue Shinbei 井上 新兵衛 [760]. Finn pense que ces bâtisseurs furent encadrés par un architecte européen, probablement britannique : « In its symmetry and classicism this building suggests some foreigner, probably an Englishman, stood at the local builder's side. »[761]

En réalité il s'agit d'un style que les historiens de l'architecture ont appelé « architecture pseudo-occidentale » (擬洋風建築 *giyōfū kenchiku*). C'est ainsi qu'on nomme des bâtiments de facture hybride, imitant à l'extérieur des formes occidentales, mais construits avec des techniques de construction essentiellement japonaises. Dans le cas des bâtiments Ryūkoku, la structure des bâtiments est en bois, et les parements extérieurs en pierre et en ciment. Ce type d'architecture pseudo-occidentale est assez atypique à Kyoto.[762]

Le bâtiment central est flanqué de deux ailes latérales disposées de manière parfaitement symétrique dans une grande cour gravillonnée. Cette cour est bordée par une clôture sur tout son pourtour, et un impressionnant portail de fonte et de fer forgé fait face à l'entrée principale.

---

[757] La construction du complexe de bâtiments aura un coût global de 44.718￥, ce qui constitue une somme colossale pour une institution privée à cette époque v. FINN, Dallas, *op.cit.,* p. 28.

[758] L'entreprise Okano (qui existe aujourd'hui encore) participa également à la construction du Canal du Lac Biwa, un autre projet majeur de l'époque Meiji dans la région de Kyoto.

[759] Mikami figure parmi les constructeurs de la nouvelle gare de Kyoto, bâtiment en brique et en pierre réalisé en 1877, c'est-à-dire deux ans avant l'université Ryūkoku.

[760] Informations obtenues auprès de M. INABA Hiroshi 稲葉大 du Musée de l'Université Ryūkoku (Ryūkoku Museum Office), Kyoto, http://museum.ryukoku.ac.jp

[761] FINN, Dallas, *id.,* p. 28

[762] 中川理，三田村勝利，2002．京都モダン建築の発見．淡交社．*Nakagawa Osamu, Mitamura shōri. Kyōto modan kenchiku no hakken. Tankōsha,* 2002, p. 26.

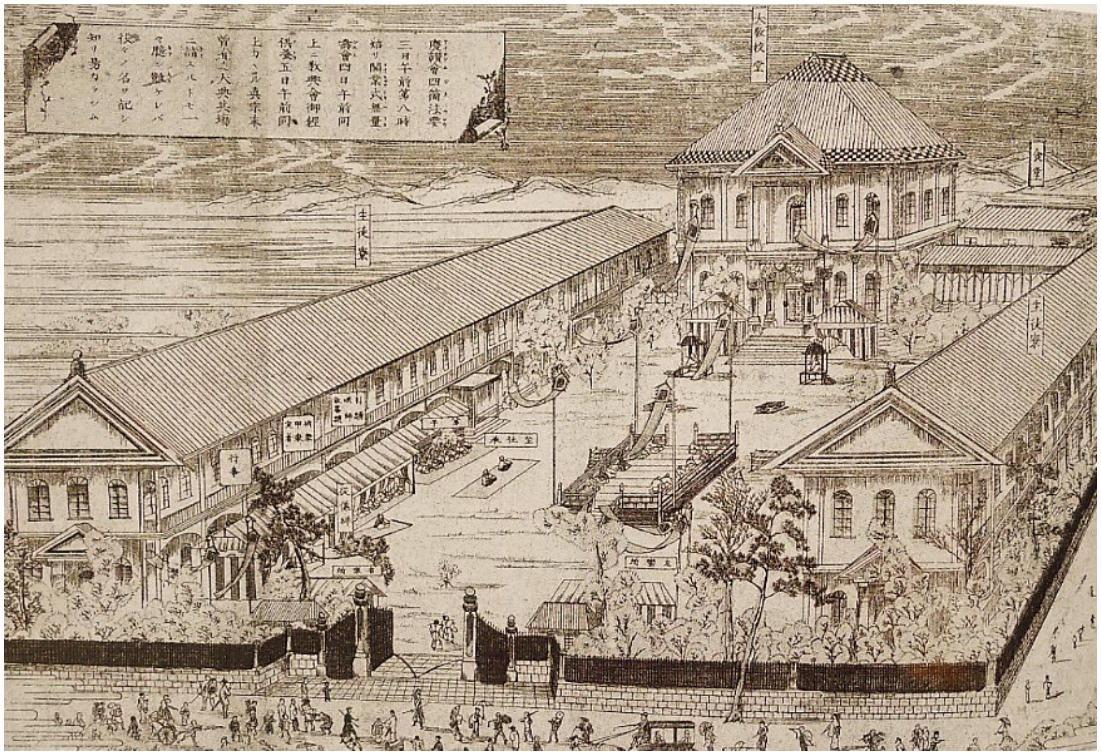


Figure 172. L'université Ryūkoku, Kyoto. Gravure datant de 1879, année de l'inauguration du complexe. On discerne le portail central positionné de façon axiale par rapport au bâtiment central, et la parfaite symétrie de l'ensemble. Ce portail est encadré par 4 piliers, les deux piliers centraux étant plus hauts que les piliers latéraux. La clôture bordant le pourtour du site est plus basse que le portail d'entrée. Elle est posée sur un soubassement de pierre et comporte des piliers de pierre intermédiaires placés aux angles (et ponctuellement sur des segments droits). Source image : 竜谷大学三七〇ねんの歩み *Ryūkoku daigaku sanbyakujūnen no ayumi,* Ed. Ryūkoku daigaku, 2009, p. 39.

7.4.1.1 La clôture

La clôture est constituée d'un muret surmonté d'une grille en fer forgé et en fonte[763]. Celle-ci est rythmée par des barreaux verticaux d'apparence assez curieuse, dont la forme rappelle des flèches ou des plumes. Des cercles ponctuent les barres sur toute leur hauteur, deux barreaux horizontaux subdivisent la grille en hauteur.

[763] Les pointes de lance en forme de « trèfle » sont des éléments en fonte, alors que les barreaux sont réalisés en fer forgé. Au XIX^{e} siècle, la plupart des fabricants d'éléments de clôture préfabriqués proposent des pointes de lance en fonte. La fonte, dont le coût de production est nettement inférieur à celui du fer forgé, est un matériau cassant, résistant très mal à la déformation. Ainsi, pour les balustres et les barreaux, il était courant d'utiliser le fer forgé, alors que les pointes, qui n'avaient aucune fonction structurelle, pouvaient être réalisées dans un matériau beaucoup moins résistant, mais aussi et surtout moins onéreux.

Figure 173. Université Ryūkoku. Clôture d'enceinte posée sur un soubassement en pierre. Photo UWB 2011.

Figure 174. Université Ryūkoku. Clôture d'enceinte, détail des pointes de lance. Photo I. Sahban 2018.

Figure 175. Université Ryūkoku, portail principal. Photo, I. Sahban 2018.

7.4.1.2 Le portail

Pour ce qui est du portail, il semble stylistiquement assez « déconnecté » des grilles de clôtures, puisqu'aucun des motifs de la clôture n'y est repris (ou vice-versa). Le style de ce portail est éminemment victorien, et se situe dans la lignée directe de ce qui se fait en Grande-Bretagne à cette époque. Il a été classé « Bien Culturel Important » en 1964. Trop fragile pour rester exposé aux intempéries, le portail original est aujourd'hui conservé à l'intérieur du bâtiment. Le portail et la clôture extérieurs que l'on voit aujourd'hui sont de fidèles reproductions des originaux.

Encadré par quatre piliers de granit taillé, le portail a une apparence majestueuse, les chapeaux lui conférant une légère note japonaise par leur forme rappelant des éléments de l'architecture bouddhique (la superposition successive de chapeaux de tailles dégressives rappelle vaguement la configuration de la pagode, ou de la stupa indienne), ou encore des piliers de pont.

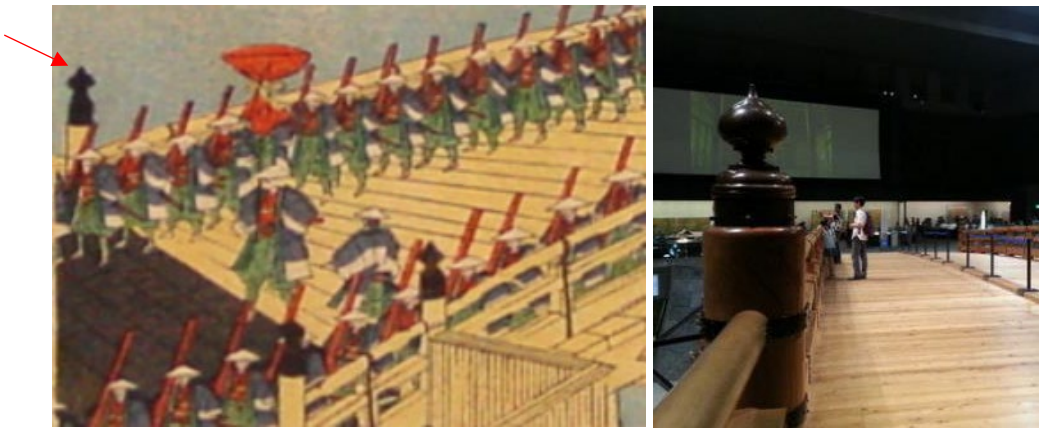


Figure 176. Piliers de ponts de l'époque d'Edo. On remarque la similitude entre les chapeaux du portail de la **Figure 172**, et les éléments métalliques (*gibōshi* 擬宝珠) en forme de flamme évasée, ou de bourgeon de lotus formant la partie supérieure de ces piliers. Illustrations : à gauche, détail d'estampe : *Procession sur le pont Nihonbashi*, par Utagawa Sadahide, 1863 ; à droite : reproduction du pont de Nihonbashi au Musée d'Edo-Tokyo, Tokyo (photo UWB, 2011).

Mais aussi bien ce détail d'hybridisation des formes, que la juxtaposition de motifs au niveau du portail et au niveau de la clôture, sont tout à fait en phase avec l'éclectisme qui règne en Europe en cette fin de XIX^{e}, et ne fait que renforcer le caractère tout à fait « dans l'air du temps » de ce dispositif. Un *englishman* victorien ne se serait sûrement pas offusqué devant cette composition.

Mais il faut noter que la juxtaposition de motifs est un procédé que l'on trouve aussi dans l'esthétique japonaise. Pensons aux kimonos, par exemple, où souvent des motifs géométriques côtoient des formes florales, irrégulières, et où les couleurs et textures présentent volontiers de forts contrastes...

En ce sens, le principe de juxtapositions que nous trouvons dans notre exemple victorien n'était pas complètement étranger à la sensibilité esthétique nipponne. On peut peut-être même avancer, pour cette raison, qu'une certaine prédisposition à apprécier ces motifs venus d'outremer ait pu exister.

Figure 177. Trois estampes de *bijin* 美人 (belles femmes) : la juxtaposition de motifs sur les kimonos est caractéristique. Des motifs géométriques y côtoient des formes plus irrégulières et libres, et on observe de francs contrastes de couleurs.
Illustration de gauche : école Hokusai, © Tsuwano Katsushika Hokusai Art Museum, Nagashi. Image du milieu : Katsushika Hokusai "Oiran", image de droite : Eizan, Kikukawa (1787-1867) 1814-17.

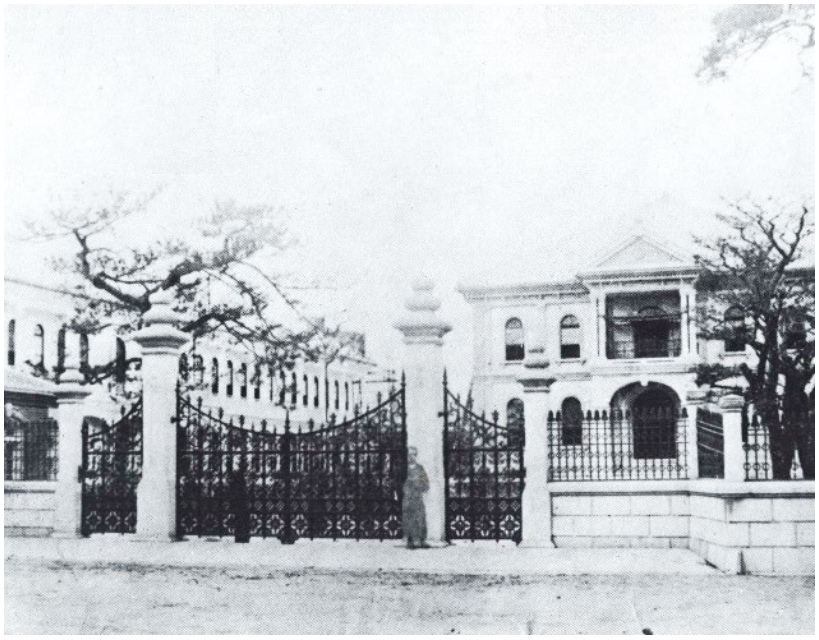


Figure 178. Ryūkoku Daigaku, Kyoto. Sur cette photo datant de 1879, on aperçoit le portail principal et la clôture, dont les formes sont parfaitement identiques à l'état actuel. Sur cette photo, on note particulièrement bien l'étonnant décalage stylistique entre portail et clôture. C'est comme si ces éléments n'avaient pas été commandés chez le même fabricant, ne faisaient pas partie d'une seule et même commande, ou étaient chronologiquement décalés. Or, les archives prouvent que ces éléments ont tous été mis en place en 1879, lors de l'inauguration du bâtiment.
Source image : 旧制大学の青春—写真集. ノーベル書房, Kyūsei daigaku no seishun — shashin-shū. Nōberu shobō, 1984.

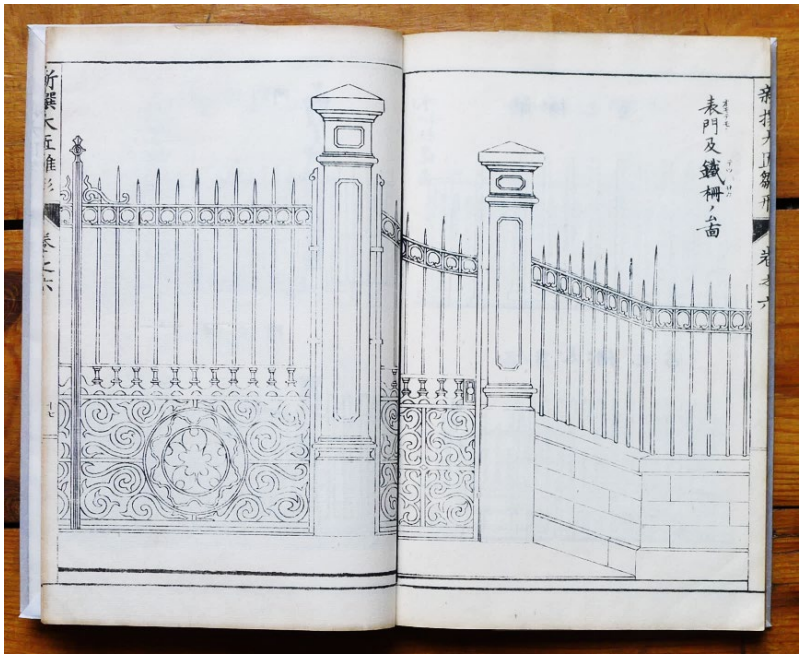


Figure 179. Portail de style occidental. Source image : *Shinsen daiku hinagata taizen roku* 新撰大匠雛形大全六, (Encyclopédie de modèles pour les bâtisseurs, nouvelle sélection, Vol. 6, par ISHII, Uzaburō 石井卯三郎 et IZUMI, Kōjirō 泉幸次郎 著, 1897), collection UWB.

Dans ce manuel trouvé chez un antiquaire de Tokyo, catalogue de modèles de portails destinés aux architectes et présentant différents modèles de clôtures à l'occidentale, nous avons trouvé ce portail (dont seule la partie droite est représentée, la partie gauche étant parfaitement symétrique)

présentant certaines caractéristiques très semblables au portail de Ryūkoku :

- la présence de 4 piliers, subdivisant les portes latérales (entrée piétons) et le portail central (entrée carrossable)
- la différence de taille entre piliers centraux et latéraux
- la porte latérale en forme de « guirlande » ascendante, rattrapant le niveau entre clôture et portail
- la présence de rosaces et de volutes en partie basse du portail, motifs caractéristiques de l'ère victorienne. Il s'agit très vraisemblablement d'éléments en fonte. Ce type de structuration avec une frise décorative en fonte en bas des portails était assez classique dans les catalogues britanniques de clôtures de l'époque
- Les piliers de pierres sont assez similaires, également, si l'on fait abstraction des deux « gouttes » japonisantes superposées dans l'exemple de Ryūkoku
- Le soubassement en pierre de la clôture semble parfaitement identique au soubassement de Ryūkoku, de même ses proportions et le décroché qui place le portail en retrait par rapport au tracé de la clôture elle-même

Figure 180. Université Ryūkoku. Le portail d'entrée principal. Photo anonyme (1879). Les motifs victoriens sont bien lisibles et contrastent fortement avec le style classique et sobre du bâtiment. On comprend bien, sur cette photo, combien portail et bâtiment sont complémentaires : l'encadrement que constitue le portail est très travaillé, presque baroque, alors que le bâtiment est plein de retenue. Source image : 写真で見る京都今昔. 新潮社, 昌治菊池, *Shashin de miru Kyōto imamukashi.* Ed. Shinchōsha, Shōji Kikuchi, 1997.

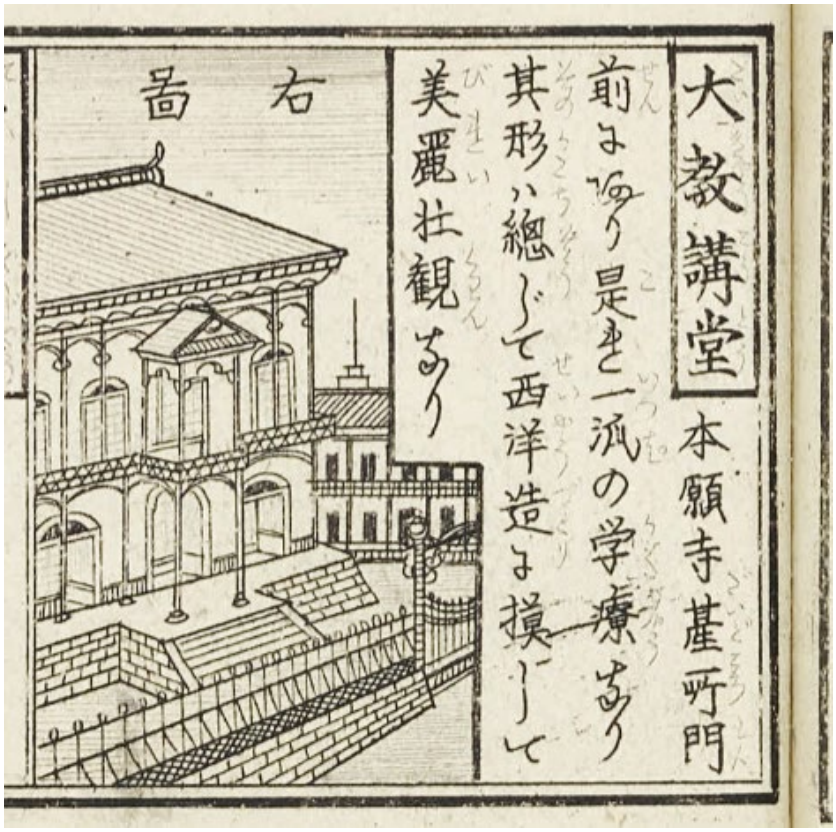


Figure 181. L'université Ryūkoku, dans une illustration tirée d'un guide touristique de Kyoto datant de 1887. L'imprécision de cette illustration est évidente. La clôture et le portail ne sont pas du tout conformes à la réalité. Mais ce qui est intéressant, c'est que l'illustrateur ait fait le choix de les montrer. Si la perspective était réaliste, ces éléments devraient être complètement hors-champ. Ils sont donc représentés de manière tout à fait erronée, car beaucoup trop proches du bâtiment. Mais la volonté de montrer ces éléments traduit selon nous le fait que portail et clôtures étaient, dans l'esprit des observateurs de l'époque, indissociables du bâtiment. On les perçoit comme faisant partie de l'ensemble architectural : visuellement, le bâtiment ne peut être envisagé sans sa clôture, qui constitue une sorte d'encadrement. Source image : Détail d'un guide touristique de Kyoto datant de 1887 (京都名所案内記 見返 *Kyōto meisho annaiki mikae*), Ritsumeikan University, Digital Humanities Center for Japanese arts and cultures. lien, consulté le 23/12/2016.

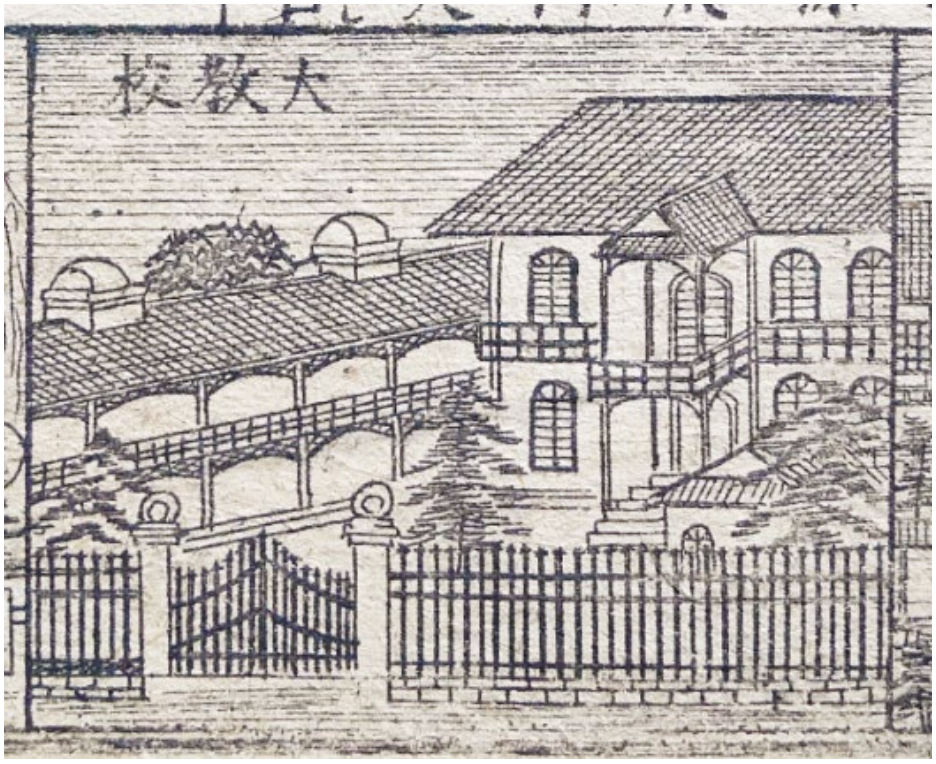


Figure 182. L'université Ryūkoku, dans une illustration tirée d'un guide touristique de Kyoto datant de 1886. Comme dans l'illustration précédente, le portail et la clôture sont ici également représentés de manière complètement inexacte. Mais ils sont proéminents, ce qui reflète bien leur importance aux yeux de l'illustrateur. Source image : Détail d'un guide touristique de Kyoto datant de 1899 (*Kyōto meisho annai* 京都名所案内), Collection UWB.

7.4.1.3 Lointaines origines

Il est avéré qu'aussi bien la clôture que le portail furent importés de Grande-Bretagne. Selon des informations obtenues auprès du Musée de l'Université[764], ces éléments auraient été réalisés par la compagnie Sir W.G. Armstrong & Company, une compagnie connue à l'époque surtout en tant que fabricant d'armements. C'est une information assez étonnante, d'autant plus que de nombreux fabricants spécialisés dans la production industrielle d'éléments décoratifs en métal existent en Grande-Bretagne au XIX^{e} siècle, ce qui laisse ouverte la question pourquoi l'Université aurait été se fournir auprès d'une entreprise dont la fabrication de portails et de clôtures n'était pas l'activité principale. C'est d'autant plus étonnant que les motifs du portail sont des motifs que l'on trouve fréquemment dans les catalogues de l'époque, il ne s'agit donc aucunement d'une pièce dont le dessin sur mesure aurait demandé une technicité particulière. Mais peut-être des relations particulières existaient-elles entre le Maître d'Ouvrage et l'entreprise Armstrong ? Ou peut-être Armstrong servit-il simplement d'intermédiaire commercial ? Il conviendrait certainement d'éclaircir ce détail dans le cadre d'une étude plus approfondie.

Durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle, la compagnie *Macfarlane Saracen Foundry* de Glasgow est l'un des fabricants les plus importants de clôtures et de portails de Grande-Bretagne, et au monde. Spécialisés dans la fabrication standardisée d'éléments décoratifs en fonte et en fer forgé,

[764] Informations obtenues auprès de M. INABA Hiroshi 稲葉大 du Musée de l'Université Ryūkoku (Ryukoku Museum Office), Kyoto, http://museum.ryukoku.ac.jp

ils exportent leurs produits en Inde, en Australie, aux États-Unis, au Canada, en Afrique du Sud, en Amérique du Sud… Clôtures, portails, ponts, fontaines, urinoirs, bancs, pavillons, luminaires, grilles et autres éléments architecturaux préfabriqués font partie de leurs volumineux catalogues, qui comprennent des milliers de produits. Diffusés dans le monde entier, ces catalogues sont des outils publicitaires d'une efficacité redoutable.

Figure 183. Logo de l'entreprise Macfarlane Saracen. Source image : MITCHELL, D.S., *Macfarlane's Castings: Walter Macfarlane and Co, Saracen Foundry Glasgow*, Volume 1,2, 1st edition. ed. Historic Scotland, Edinburgh, 2009, p. iii.

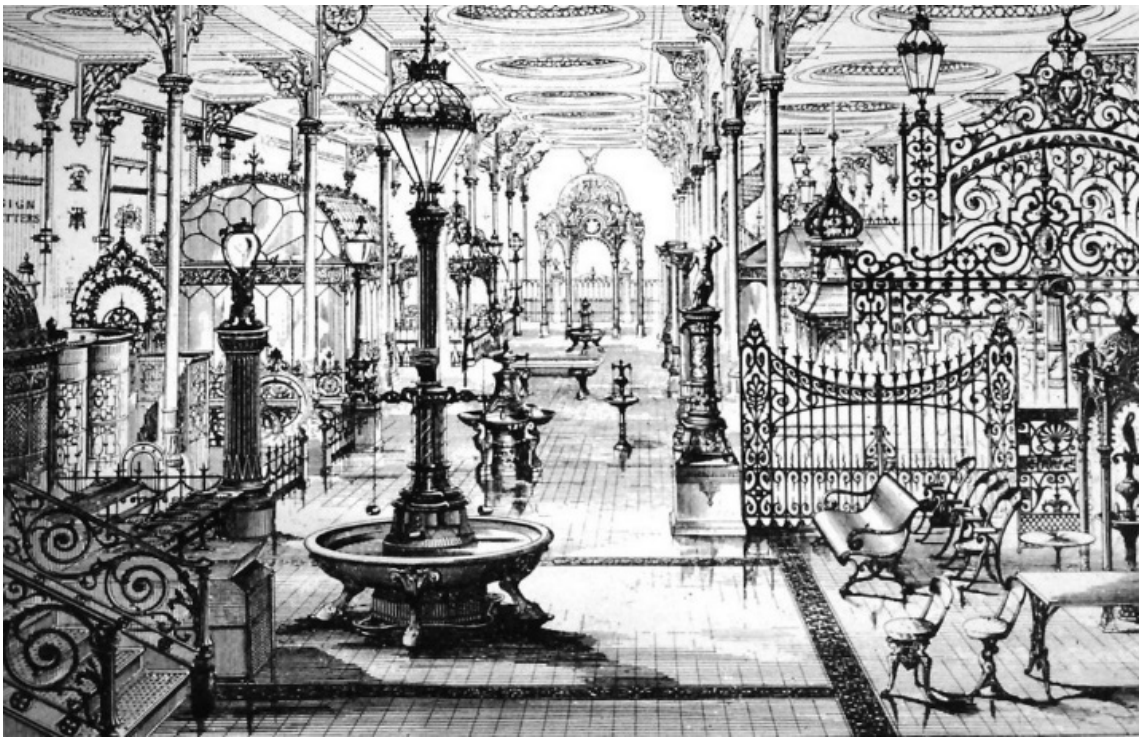


Figure 184. Showroom de la Fonderie Macfarlane Saracen à Glasgow. Gravure extraite d'un catalogue de l'entreprise datant des années 1870. On y voit des bancs, des fontaines, des balustrades, des clôtures, des portails, des candélabres, des pavillons…. Source image : MITCHELL, David S., *op.cit.*, p. 2.

Nous avons pu consulter un catalogue de Macfarlane Saracen datant des années 1870[765], et certains éléments que nous y avons trouvés présentent une ressemblance frappante avec le portail de l'université Ryūkoku.

En ce qui concerne la clôture, les ressemblances sont moins évidentes. En particulier le motif des cercles greffés sur les barres verticales ne semble pas trouver son équivalent dans les catalogues britanniques de l'époque.

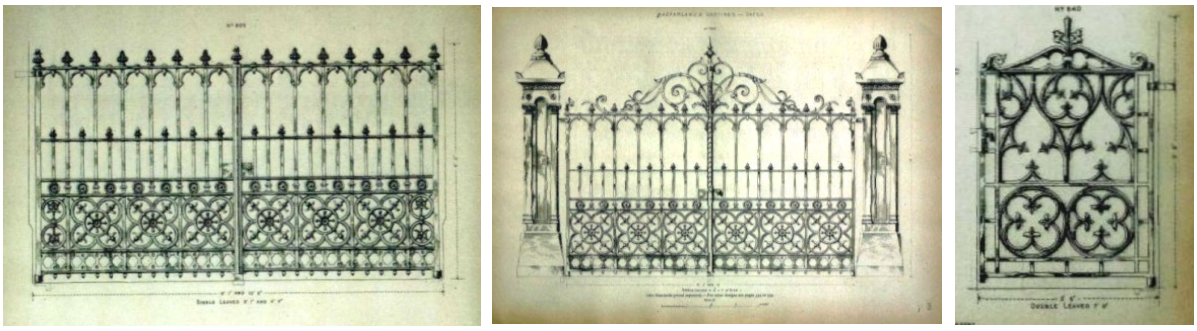
[765] MITCHELL, David S., *op.cit*.

Les pointes de lance des barres verticales, par contre, présentent certaines similitudes avec des exemples britanniques contemporains.

Figure 185. Au centre : la grille cernant le campus de l'Université Ryūkoku. De part et d'autres des modèles tirés de d'un catalogue Macfarlane Saracen des années 1870. Certes, ces fers de lance ne sont pas parfaitement identiques à ceux de l'exemple japonais, mais une certaine similitude des formes est néanmoins décelable. Sources images : MITCHELL, David S., *op.cit*., photo centrale : I. Sahban 2018.

Le portail présente une succession de motifs différents, organisés en bandes horizontales. Tout en bas du portail, on trouve un motif répétitif de rosaces. Les rosaces étaient particulièrement prisées en Grande-Bretagne pour les grilles et les portails en fonte. Réminiscence de motifs médiévaux, elles étaient très populaires durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle[766]. Aussi, dans le catalogue Macfarlane, c'est un motif omniprésent, surtout comme motif de frise en bas de portails. On l'y voit utilisé, donc, de la même manière que dans notre exemple japonais.

Figure 186. Portail principal de l'université Ryūkoku. Détail des rosaces formant la frise basse du portail. Photo : I. Sahban 2018.



[766] Notamment en raison de l'influence du mouvement « Arts and crafts », dont l'un des représentants majeurs, John Ruskin, était un grand amateur des formes médiévales.

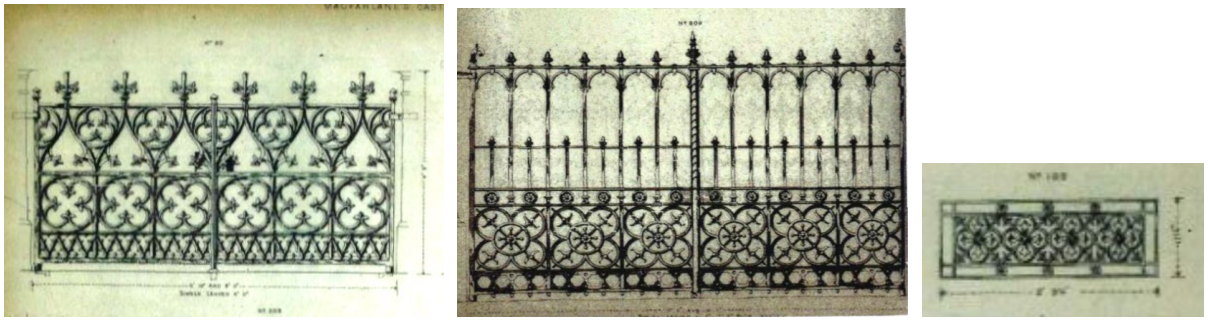


Figure 187. Exemples de grilles et de portails tirés d'un catalogue d'éléments en fonte de Macfarlane Saracen. Le motif de la rosace en partie basse est récurrent. Source images : MITCHELL, David S., *op.cit*.

Figure 188. Université Ryūkoku, Kyoto. Détail du portail. Photo : I. Sahban 2018.

En partie médiane du portail, on trouve une composition de volutes, motif omniprésent dans la ferronnerie européenne depuis le Moyen-Âge. On trouve également de tels motifs dans le catalogue Saracen.

Figure 189. Université Ryūkoku, portail principal. Détail du motif en volutes situé en partie centrale du portail. A droite, un modèle de balustrade tiré du Catalogue de la Macfarlane Saracen foundry (années 1870). Sources images : MITCHELL, David S., *op.cit.* et I. Sabhan.

En partie haute du portail, on trouve une série de motifs floraux à la déclinaison particulièrement libre, transgressant les différents balustres pour adopter des formes d'allure presque baroque.

Figure 190. Université Ryūkoku, portail principal. Détail. Photo: I. Sahban 2018**.**

Ces éléments, réalisés en fonte, sont également extrêmement répandus dans les catalogues des fabricants de la Grande-Bretagne victorienne. Les processus de mécanisation et de standardisation amenés par l'industrialisation, et la généralisation de l'utilisation de la fonte avaient rendu la production en masse de tels éléments peu onéreuse, ce qui en faisait des éléments très prisés auprès de la bourgeoisie montante, bourgeoisie qui pouvait désormais se permettre des attributs de statut dignes des grandes propriétés aristocratiques d'antan.

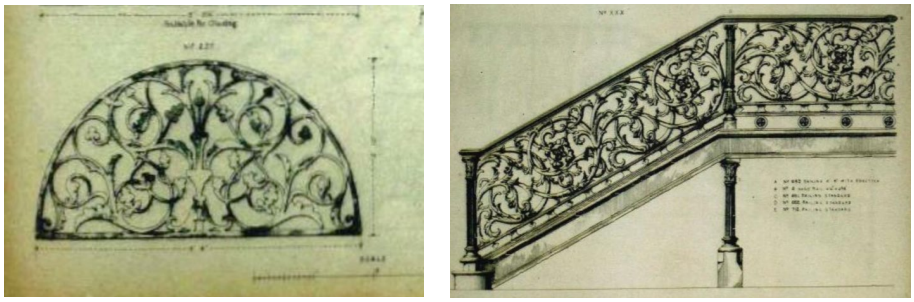


Figure 191. Modèle de grille et modèle de balustrade. Tirés du Catalogue de la Macfarlane Saracen foundry (années 1870). Source images : MITCHELL, David S., *op.cit.*

Notons aussi que nombre de ces motifs, allant du figuratif au plus abstrait, sont des formes végétales stylisées, ce qui est très important à relever par rapport au contexte d'industrialisation et d'urbanisation au sein duquel ils voient le jour.

7.4.1.4 Balcons

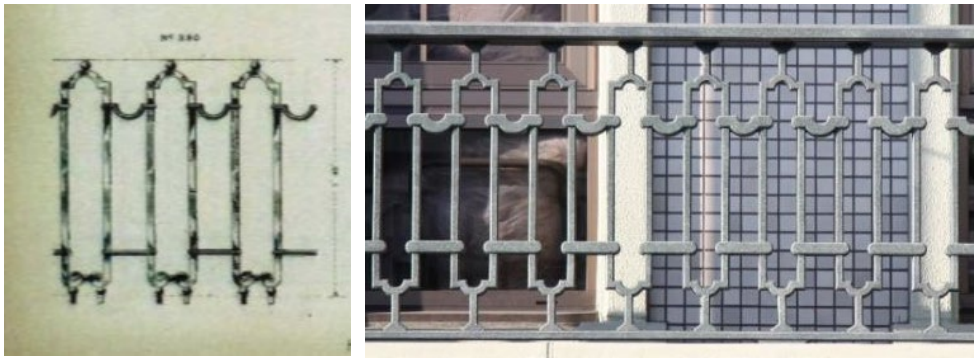


Figure 192. Elément de balcon. A gauche le modèle du catalogue Saracen. A droite le balcon du premier étage du bâtiment de l'université Ryūkoku, Kyoto. Ils sont quasiment identiques, à quelques minimes détails près. Sources images : MITCHELL, David S., *op.cit.* et I. Sabhan.

Bien que cela ne concerne pas les clôtures mais les balcons des bâtiments, nous avons choisi de montrer le détail ci-dessus, car il démontre une similitude des formes qui interpelle. A gauche, un modèle de balcon issu du catalogue Macfarlane Saracen, à droite la grille du balcon du premier étage du bâtiment principal du complexe de Ryūkoku. Ces éléments sont quasiment identiques : cela inviterait tout naturellement à émettre l'hypothèse que les balcons japonais auraient pu être commandés auprès de Macfarlane. Mais il faut noter que de nombreuses compagnies britanniques fabriquaient des variantes très semblables, ainsi, d'autres fournisseurs entrent également en ligne de compte.

En conclusion, les divers éléments rencontrés à Ryūkoku - les rosaces, la complexité de l'ornement, la combinaison des motifs-, tout cela est caractéristique des produits fabriqués en série par les grands fabricants de l'ère victorienne en Grande-Bretagne. Nous pensons qu'il est imaginable que ces éléments aient été acquis auprès de l'un de ces fabricants (leur coût aurait certainement été inférieur que s'ils avaient été fait sur mesure par Armstrong & Company, une entreprise dont le cœur de commerce était la fabrication d'armements, et dont ce n'était donc pas la spécialité), mais en l'état actuel, nos recherches ne nous ont pas encore permis d'en trouver des traces écrites, que ce soit du côté japonais ou britannique[767].

[767] Du côté japonais, nous nous sommes renseignés auprès du Musée de l'université Ryūkoku, ainsi qu'auprès de de la compagnie de construction Okanogumi, héritière de l'un des probables bâtisseurs du bâtiment. http://okanogumi.co.jp/about/history/. Du côté britannique, nous nous sommes adressés à Historic Environment Scotland, institution publique dédiée à la recherche et l'information sur le patrimoine architectural écossais et éditeur du *fac-simile* du catalogue Macfarlane Saracen. https://www.historicenvironment.scot/, ainsi qu'à la Scottish Ironwork Foundation, association sans but lucratif qui promeut la connaissance du patrimoine architectural en métal. https://ironworks.scran.ac.uk/

7.4.2 Autres exemples précoces (aujourd'hui disparus)

7.4.2.1 L'hôpital préfectoral de Kyoto.

Figure 193. L'hôpital préfectoral de Kyoto (1880). Source image : 田中泰彦, 京の町並み—写真集. 京を語る会, Tanaka Yasuhiko, *Kyō no machinami -shashin-shū.* Ed. Miyako o kataru kai, 1972, p. 91.

L'exemple que nous allons maintenant examiner est l'hôpital préfectoral de Kyoto. Inauguré en Meiji 13 (1880), il est également intéressant à divers égards.
Le bâtiment est séparé de la voie par ce qui semble être un jardinet, et deux portails encadrent les entrées.

Si l'on observe la configuration de ces portails, on y trouve certains traits qui présentent des similitudes évidentes avec le portail de Ryūkoku :

- la structuration du portail central large (non représenté-sans doute pour ne pas surcharger l'illustration-, mais ayant très probablement existé pour pouvoir fermer le site la nuit) et 2 portes latérales
- les 4 piliers (selon toute vraisemblance en pierre) : les deux piliers latéraux étant plus bas que les piliers centraux afin de rattraper la différence de niveau avec les clôtures attenantes, et afin de donner plus d'importance aux piliers centraux.
- la forme en « guirlande » ascendante des portillons latéraux : elle permet de rattraper la différence de niveau entre clôtures et portail central.
- le positionnement du portail « en avancée » par rapport à la ligne d'implantation de la clôture, ce qui lui donne visuellement plus d'importance en le mettant en exergue.
- vraisemblablement une frise à motifs dans la partie basse du portail.
- la clôture posée sur un soubassement en pierre.

Figure 194. L'hôpital préfectoral de Kyoto (1880). Détail de la Figure 195. Source image : Tanaka Yasuhiko 田中泰彦, *op.cit.*, p. 91.

Par contre, un détail nouveau et surprenant, ce sont les deux candélabres que l'on peut observer sur le portail de droite. Lanternes au gaz, ou déjà électriques ? Impossible de le dire. Mais il est certain que des lanternes électriques auraient été un symbole par excellence du progrès meijien.

Ainsi, malgré l'imprécision relative de cette illustration, elle nous permet néanmoins de détecter de nombreux détails intéressants.

Si nous faisons un nouvel aller-retour Europe-Japon, nous voyons que ce type de dispositif - des piliers surmontés de lanternes- était tout à fait courant en Grande Bretagne. A nouveau, c'est un détail qui laisse supposer une forte influence, voire une origine britannique.

Figure 196. Le parc Victoria à Glasgow, Ecosse. Ce portail, érigé en 1887, est un produit de la compagnie Macfarlane Saracen de Glasgow. Les deux lanternes, de par leur échelle, occupent une place proéminente dans la structure générale du portail. (Photo : 1910, © Glasgow City Council, Libraries Information and Learning)

En consultant à nouveau le manuel d'architecture *Shinsen daiku hinagata taizen roku* 新撰大匠雛形大全, 六, (Encyclopédie de modèles pour les bâtisseurs, nouvelle sélection, Vol. 6) de 1897, on est frappé par la similitude d'un des modèles qui y est présenté avec l'exemple britannique ci-dessus. Les piliers surmontés de lanternes sont très semblables. Les proportions des lanternes par rapport aux piliers sont également comparables.

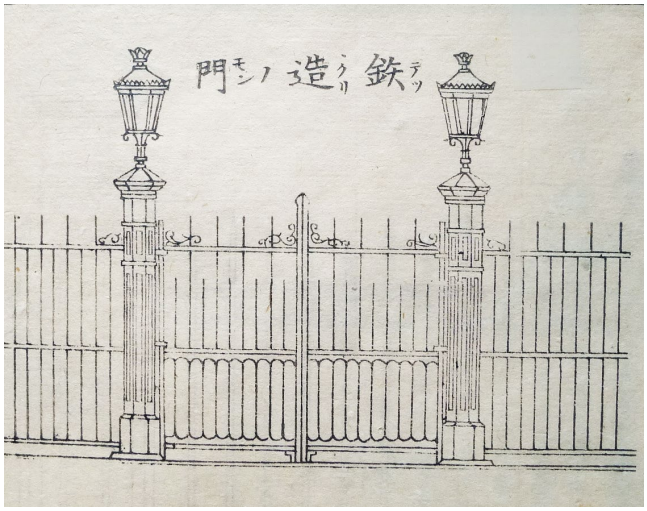


Figure 197. Dans le même manuel d'architecture que celui dont est tiré la Figure 191, on trouve des lanternes dont le modèle semble pratiquement identique au modèle écossais. Ces similitudes formelles ne sont sans doute pas le fruit du hasard. La légende 鉄造ノ門 *tetsutsukuri no mon,* nous indique qu'il s'agit d'un portail en métal. Les piliers pourraient être en fonte ou en pierre, le dessin ne le laisse pas clairement deviner. Source image : collection UWB.

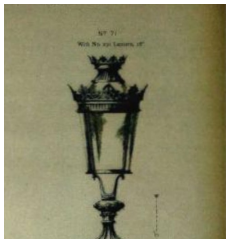


Figure 198. Un renvoi vers le catalogue de Macfarlane Saracen montre d'étonnantes congruences : la finition en « couronnes » en haut de la lanterne ressemble à s'y méprendre au dessin japonais de la Figure 197. Catalogue Macfarlane Saracen, p. 25. Source image: MITCHELL, David S., *op.cit*.

Et si nous revenons à notre catalogue Macfarlane Saracen des années 1870, nous retrouvons une lanterne qui semble identique à la lanterne présentée dans le manuel japonais. La boucle semble se refermer…

7.4.2.2 L'Ecole de médecine de Kyoto

L'école de médecine de Kyoto *Kyōto Igakkō* 京都医学校, prédécesseur de l'Université Préfectorale de Médecine, fut fondée en 1872, quelques années, donc, avant l'Université Ryūkoku. Entièrement financée par des dons provenant de citoyens de Kyoto, d'entreprises privées et de temples bouddhiques, elle fut créée afin de rendre la médecine occidentale accessible au plus grand nombre. Plusieurs médecins allemands y furent actifs, et contribuèrent à la formation de jeunes médecins japonais : Adalbert Junker von Langegg, Constant George van Mansvelt et Heinrich Botho Scheube. Cette école était située avenue Kawaramachi, à proximité du Palais Impérial. Le bâtiment et son portail d'entrée ont aujourd'hui disparu, mais quelques photos subsistent.

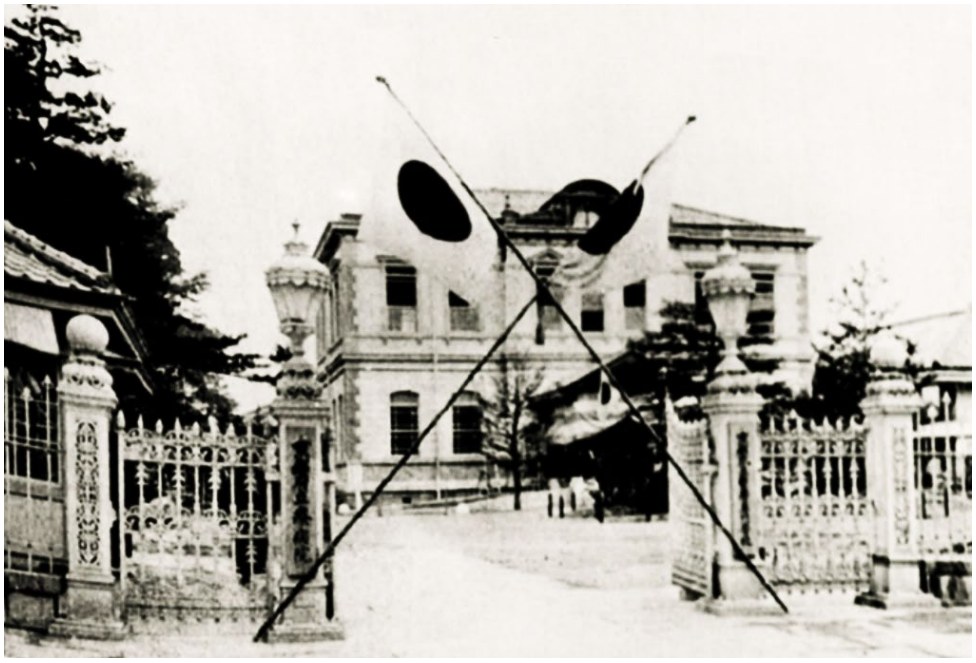


Figure 199. Ecole de médecine de Kyoto *Kyōto Igakkō* 京都医学校, inaugurée en 1872. Photo anonyme, Meiji 36. Source image : 田中泰彦, 京の町並み−写真集. 京を語る会, Tanaka Yasuhiko, *Kyō no machinami - shashin-shū.* Ed. Miyako wo kataru kai, 1972, p. 91.

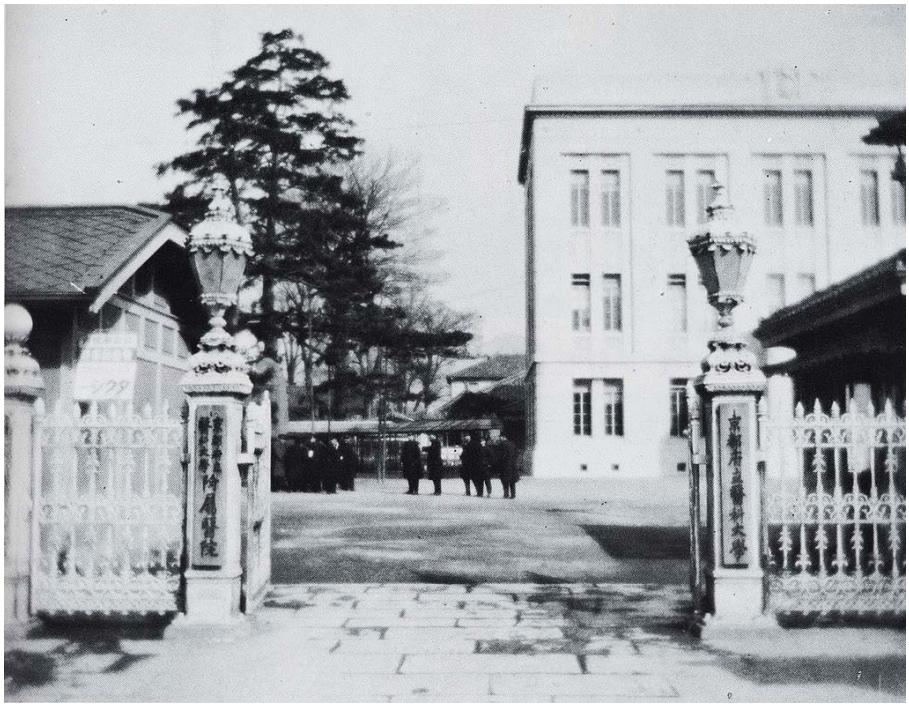


Figure 200. Ecole de médecine de Kyoto *Kyōto Igakkō.* Sur cette photo datant d'avant 1951 (on voit que le bâtiment original, au fond, a été démoli pour faire place à un bâtiment plus moderne), le détail du motif des clôtures se laisse discerner avec plus de précision. Les réminiscences à un motif de dentelle sont indéniables, tant les formes sont délicates et travaillées. Source image :ノーベル書房株式会社編集部「写真集 旧制大学の青春」*Nōberu shobō Kabushikigaisha henshū-bu*, « *Shashin-shū kyūsei daigaku no seishun ».* 1984.

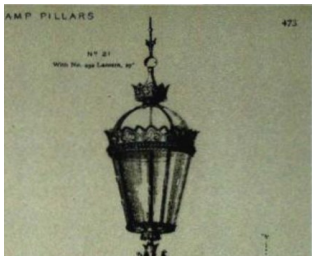


Figure 201. Modèle de lanterne, issu du catalogue Macfarlane Saracen, années 1870. Source image : MITCHELL, David S., *op.cit*.

Le portail est moins imposant que dans l'exemple précédent, mais sa structuration suit le même principe : 4 piliers, avec des lanternes sur les 2 piliers centraux. Et, la précision de cette photo le permettant, nous avons trouvé dans le catalogue de Macfarlane Saracen un modèle de lanterne qui semble correspondre de manière presque parfaite à celui de ce portail datant de 1872. Autre détail intéressant : les piliers latéraux sont en fonte (creuse), le découpage transparent du motif qui les orne le trahit (Figure 199). C'était également une marque de facture des grands producteurs britanniques. Ce type de piliers fut d'ailleurs également utilisé à l'université 学習院 *Gakushūin* de Tokyo (1877), preuve que l'utilisation de ce type de piliers n'était pas exceptionnelle au Japon.

Figure 202. L'université *Gakushūin* 学習院 de Tokyo (1877) : piliers creux en fonte décorative (ces piliers sont à comparer avec les piliers extérieurs de la Figure 199). On notera le détail en forme de « goutte » en haut du pilier, qui ressemble aux chapeaux supérieurs des piliers de portail de l'université Ryūkoku (v. Figure 180). La différence de taille entre pilier central et pilier latéral est également un détail similaire. Cette image est intéressante car elle montre que les portails, et clôtures, loin de n'être tenus qu'en noir, avaient souvent des couleurs vives, ce qui correspond tout à fait à l'esprit de la ferronnerie victorienne. Source : Image internet libre de droits.

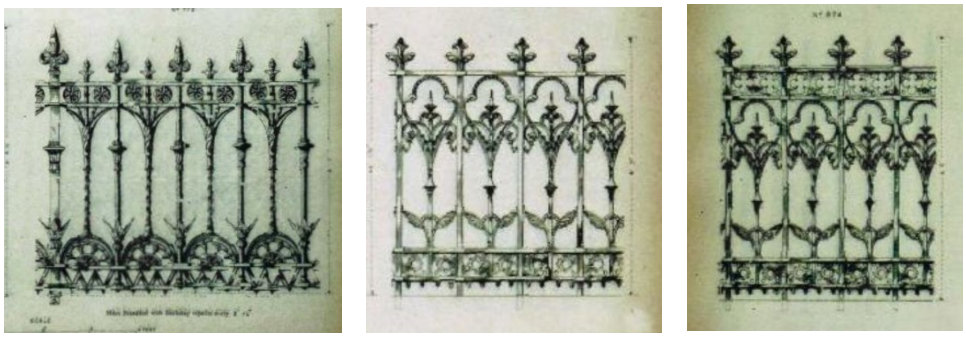


Figure 203. Exemples de clôtures issues du catalogue Macfarlane Saracen, années 1870 (pp. 146-150). Source image : MITCHELL, D., *op.cit.*

Nous avons choisi de montrer ci-dessus quelques exemples de clôtures issues du catalogue Macfarlane Saracen (Figure 203), non pas parce qu'elles présentent des correspondances directes avec la clôture de l'Ecole de médecine de Kyoto (Figure 200), mais parce que l'esprit de leur esthétique s'en rapproche. L'aspect éminemment décoratif qui les caractérise est à relever, leur degré d'élaboration rappelant un délicat travail de dentelle.

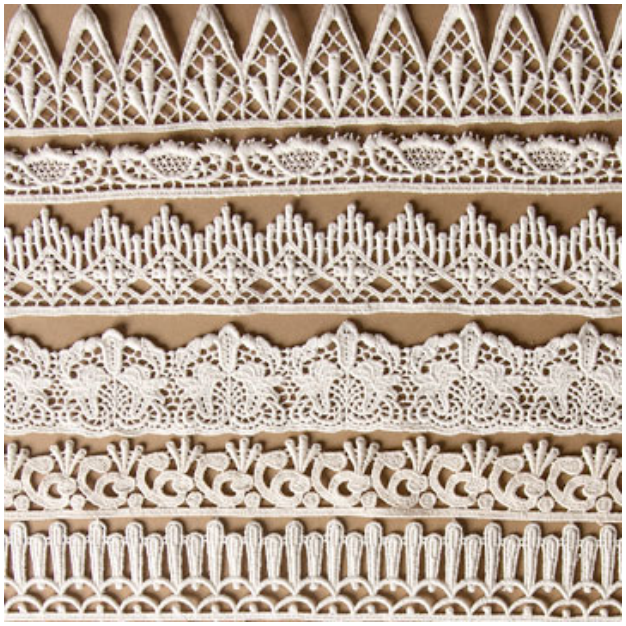


Figure 204. Bordures en dentelle. Curieusement, les motifs décoratifs des clôtures et des portails victoriens évoquent, de par leur esthétique soignée et la délicatesse de certains dessins, des bordures de dentelles. Source image : internet.

Les motifs décoratifs de la Fonderie Macfarlane Saracen étaient sélectionnables et combinables à volonté, ce qui ouvre le champ à d'infinies combinatoires de configuration des motifs. Relativement peu de catalogues de Saracen ont été conservés[768], ce qui signifie aussi que nombre de modèles de clôtures ont disparu sans laisser de traces (hormis dans les cas où les clôtures physiques existent encore). En l'état actuel des recherches, il est impossible de déterminer si le

[768] En effet, lors de la reprise de l'entreprise par le groupe Allied Founders en 1965, il semblerait que l'ensemble de la documentation (catalogues et des milliers de dessins de produits) de l'entreprise ait été détruite. Ce patrimoine inestimable aurait ainsi abruptement disparu. Les seuls catalogues qui subsistent proviennent d'autres sources. V. MITCHELL, David S., *op.cit.*, p. xvi.

portail et la clôture de l'Ecole de médecine de Kyoto ont été importés de Grande-Bretagne. Étant donné la date de construction précoce du bâtiment (1872) un import est plutôt probable, l'industrie de la fonte décorative n'étant pas encore très développée au Japon à cette époque[769]. Mais une fabrication japonaise ne peut être complètement exclue, puisque le portail de l'université de Gakushūin à Tokyo (v. Figure 202), par exemple, aurait, selon Finn, été fabriqué à Kawaguchi près de Kyoto aussi tôt que 1872 [*sic*][770]. La technologie pour fabriquer ce genre d'éléments existait donc déjà dans le pays. Mais d'autre part, il ne faut pas oublier qu'à cette époque, la majeure partie des exportations japonaises de soie allaient vers la Grande-Bretagne[771], et qu'en contrepartie, la balance commerciale devait être équilibrée par l'import de marchandises britanniques. L'importation de marchandises était donc souvent soumise à des logiques de cet ordre, dont il ne faudrait pas sous-estimer l'importance.

En tous cas, il est avéré que dès 1881, les Japonais fabriquaient des clôtures et des portails en série, puisque nous avons pu trouver, dans les archives nationales de la Diète, un catalogue de machines métalliques et d'outillage de la compagnie Akabane 赤羽, qui comporte une petite section dédiée aux clôtures et aux portails. Nous ne connaissons pas les volumes de production de cette compagnie, ni le détail de son carnet de clients, mais une étude plus détaillée (qui dépasse

[769] En effet, l'industrie métallurgique est à finalité avant tout militaire et infrastructurelle durant les premières décennies de Meiji, v HASHIMOTO, Takehiko*, Historical Essays on Japanese Technology*, University of Tokyo Center for Philosophy, 2009, p. 51.

[770] FINN, Dallas, *op.cit.,* p. 22. L'érection du portail, par contre, date de 1877.

[771] HASHIMOTO, Takehiko*, op.cit.,* p. 54.

amplement le cadre de la présente recherche), donnerait certainement des résultats éclairants quant à l'origine des clôtures et portails en fer forgé qui furent posés à Kyoto durant l'ère Meiji.

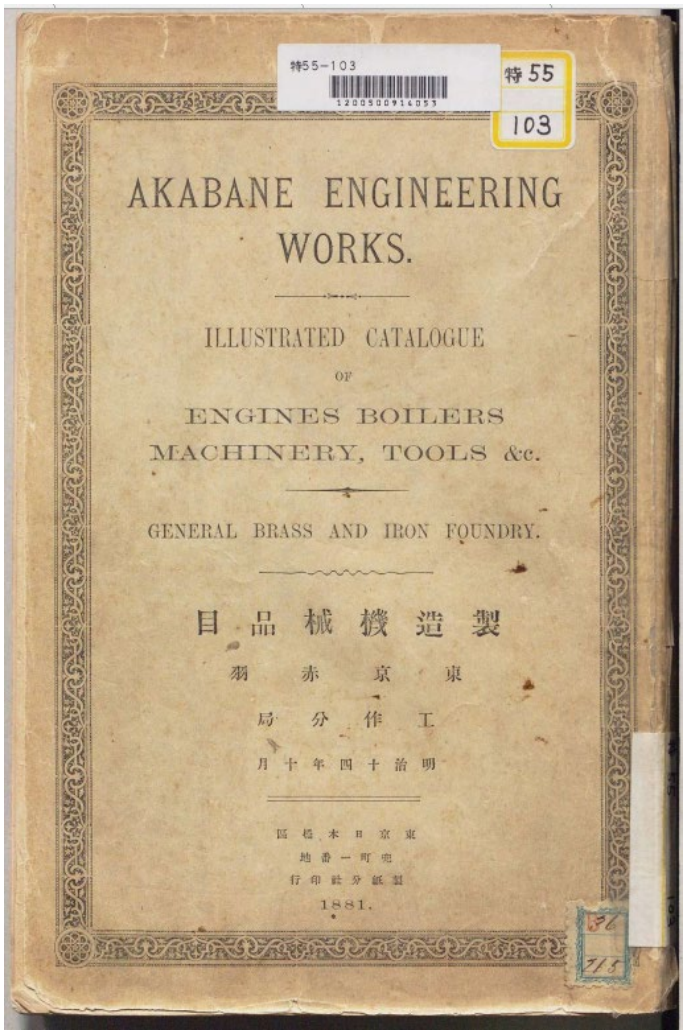
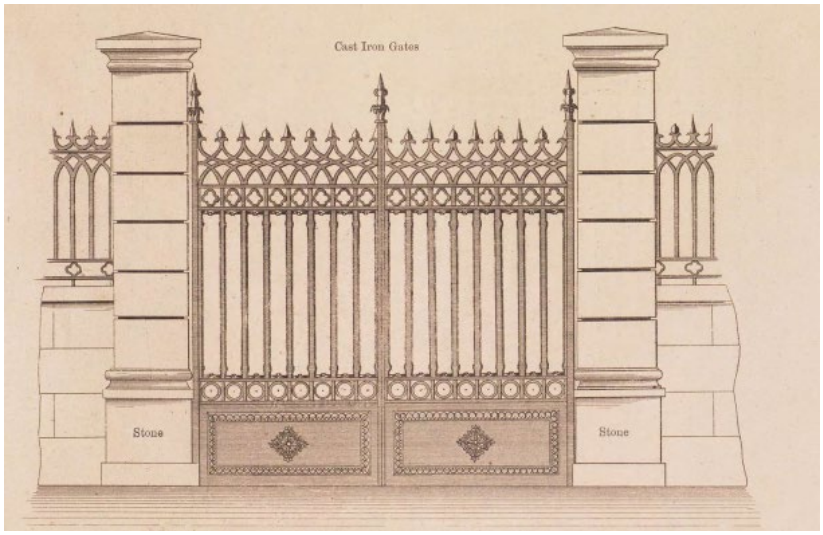


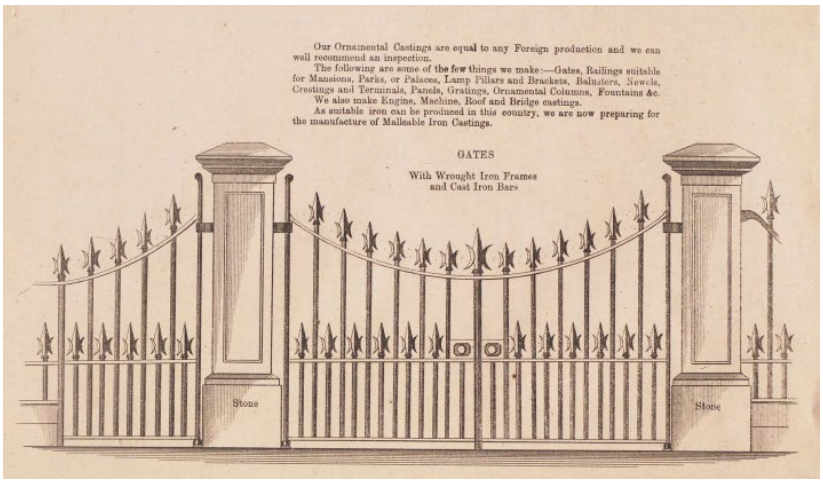
Figure 205. Catalogue de la compagnie Akabane. 東京赤羽工作分局　製造機械品目, *Tōkyō akabane kōsakubunkyoku seizō kikai hinmoku* (Compagnie Akabane, branche de Tokyo, produits d'outillage industriel) 1881, Archives Nationales de la Diète, Tokyo, http://dl.ndl.go.jp/view/pdf/digidepo_846548.pdf?pdfOutputRanges=51-71&pdfOutputRangeType=R&pdfPageSize=, consulté le 30/04/2018.

La compagnie Akabane spécifie, dans le texte qui accompagne la section sur les portails : « Our ornamental Castings are equal to any Foreign production and we can well recommend an inspection. The following are some of the few things we make: - Gates, Railings suitable for Mansions, Parks or Palaces, Lamp Pillars and Brackets, Blusters, [...] Ornamental Columns, Fountains &c. [*sic*] ». La nécessité de spécifier que les produits sont de qualité égale à des produits étrangers, et qu'ils peuvent être inspectés, corrobore qu'il s'agit encore d'une phase tout à fait précoce de production de ces produits, où il était nécessaire d'insister sur le fait que la production japonaise, malgré sa jeunesse, avait déjà atteint la qualité d'un produit d'import. Le pays

de référence est plus que probablement la Grande-Bretagne, leader mondial de la production de produits en fonte durant cette seconde moitié du XIX[e] siècle[772].

La présentation du catalogue (jusqu'au style graphique des gravures) est tout à fait analogue à celle des catalogues britanniques. Il semblerait que les Japonais aient bien intégré les principes de *marketing* de leur grand modèle d'outremer ; les catalogues illustrés étaient en effet un outil de publicité très important pour les compagnies britanniques.





772 Selon la revue *Builder,* en 1871, la production britannique annuelle de fonte s'élève à 6.733.214 tonnes, ce qui correspond quasiment au total de la production de l'ensemble des autres pays du monde réunie. "Ornamental work in metal", *The Builder,* 2 mai 1874, p. 375. Cité par DOBRASZCZYK, P., *Iron, Ornament and Architecture in Victorian Britain: Myth and Modernity, Excess and Enchantment*, 1e édition. ed. Routledge, 2017, p. 13.

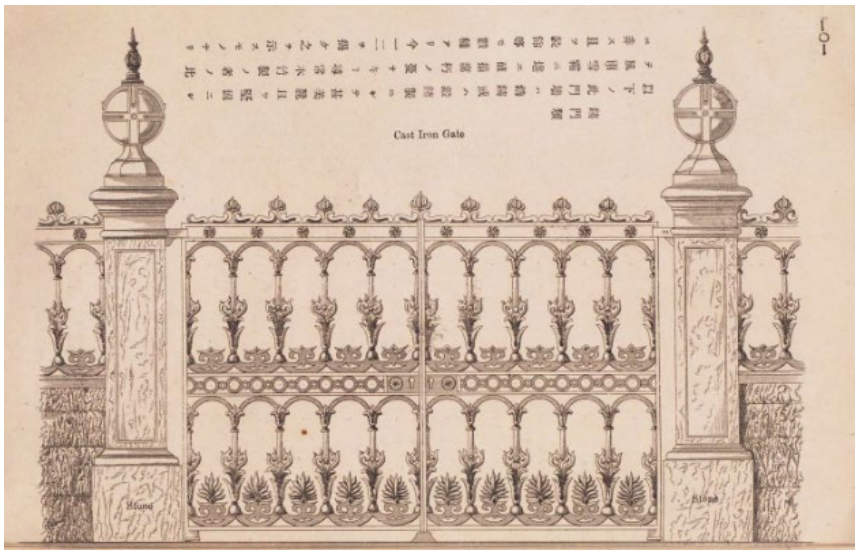


Figure 206. Trois exemples de portails, tirés du **c**atalogue de la compagnie Akabane 赤羽, Tokyo, 1881. Tout, dans ce catalogue, rappelle les catalogues britanniques de l'époque (tels que Macfarlane Saracen, Lion Foundry, Carron, Coalbrookdale…). Source image : Bibliothèque Nationale de la Diète, Tokyo.

Pour mémoire, les motifs des grilles de Macfarlane Saracen représentées en Figure 203 présentent des similitudes frappantes avec le portail d'Akabane ci-dessus…

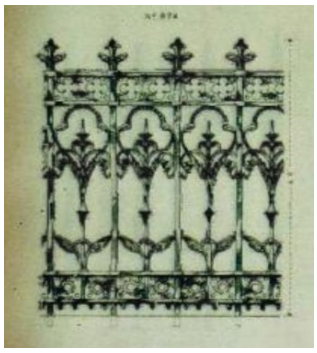


Figure 207. Détail de la Figure 203. Exemple de clôture issue du catalogue Macfarlane Saracen, années 1870.
Source image : MITCHELL, D., *op.cit.*

7.4.2.1 Quelques bâtiments antérieurs à 1886

Les trois exemples suivants sont issus d'un guide touristique de Kyoto datant de 1886. Les bâtiments sont donc tous antérieurs à cette date, mais la date précise de leur construction n'est pas toujours connue. Même si ces illustrations restent relativement imprécises, elles nous permettent néanmoins de tirer quelques conclusions assez intéressantes.

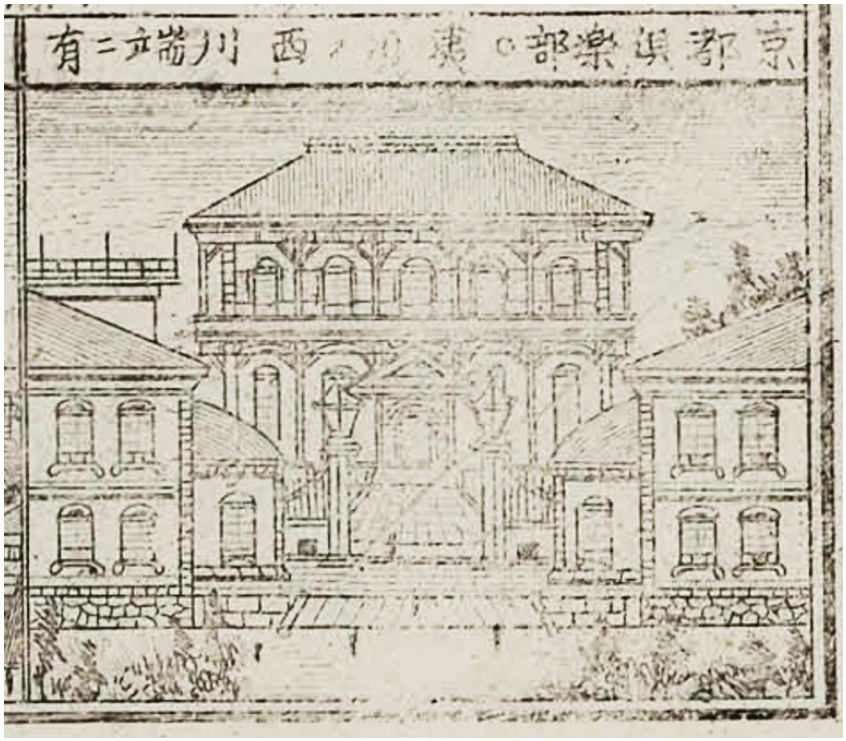


Figure 208. Illustration tirée d'un guide touristique de 1886. Transcription : 京都倶楽部夷西川端ニ有 *Kyōto kurabu ebisu (...) nishikawabata ni aru* : « Club (des étrangers ?) de Kyoto situé rue Nishikawa ». Construit en 1873 (aujourd'hui disparu). Tiré du « Guide des lieux célèbres de Kyoto après la réforme de Meiji » *Meiji kaisei Kyōto meisho ichiran zue* 明治改正　京都名所一覧図会, 1886. Source image: Ritsumeikan University, Digital Humanities Center for Japanese arts and cultures, http://www.dh-jac.net/db1/books/results-thum.php?f1=arcBK04-0082&f12=1&-sortField1=f8&-max=30&enter=portal#, consulté le 23/12/2016.

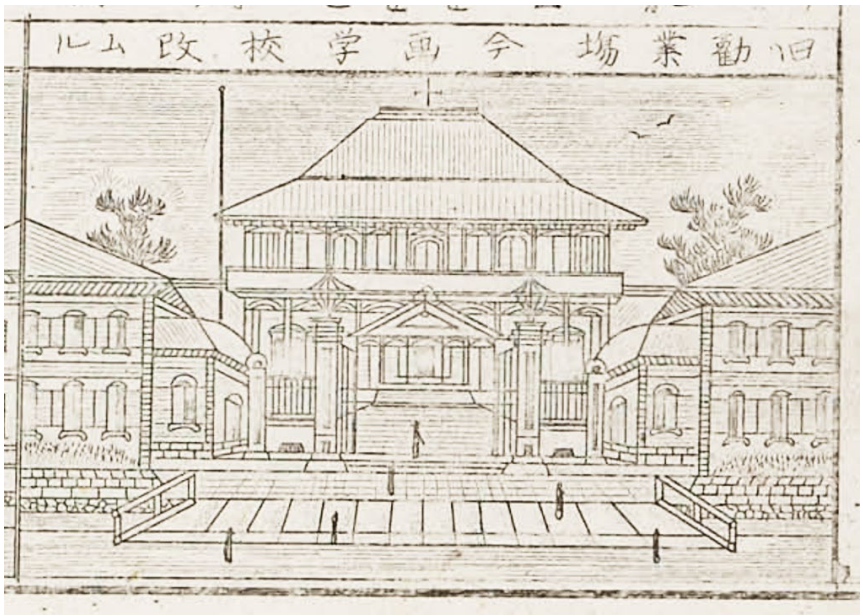


Figure 209. Illustration tirée d'un guide touristique de 1886. Centre de promotion de l'industrie, construit en 1871 (aujourd'hui disparu). Transcription : 旧勧業場 今 画学校改ムル *kyū kangyōba ima gagakkō aratame muru* : « Anciennement centre de promotion de l'industrie, maintenant transformé en école de peinture ». Tiré du « Guide des lieux célèbres de Kyoto après la réforme de Meiji » *Meiji kaisei Kyōto meisho ichiran zue* 明治改正 京都名所一覧図会, 1886. Source image: Ritsumeikan University, Digital Humanities Center for Japanese arts and cultures. http://www.dh-jac.net/db1/books/results-thum.php?f1=arcBK04-0082&f12=1&-sortField1=f8&-max=30&enter=portal# , consulté le 23/12/2016.

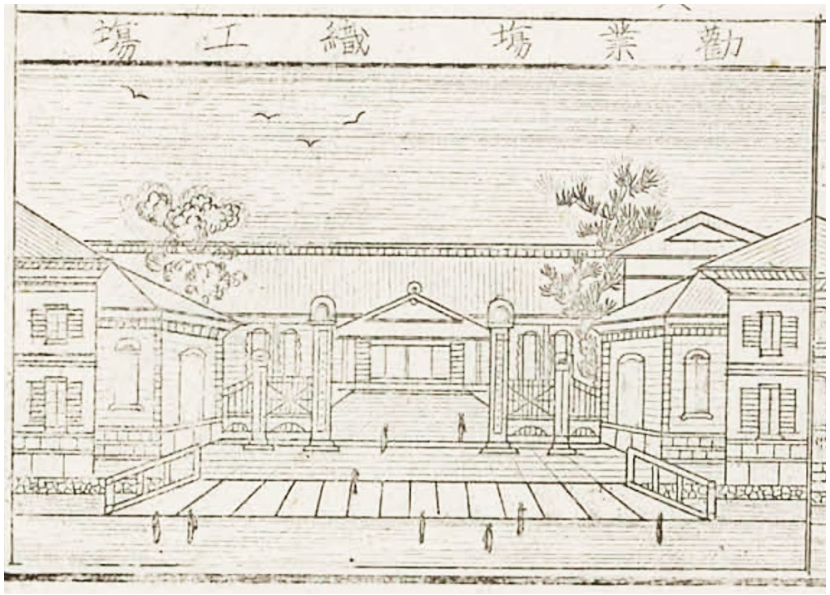


Figure 210. Illustration tirée d'un guide touristique de 1886. Transcription : 勧業場　織工場 *kangyōjō okōba* : « Centre de promotion de l'industrie textile ». Tiré du « Guide des lieux célèbres de Kyoto après la réforme de Meiji » *Meiji kaisei Kyōto meisho ichiran zue* 明治改正　京都名所一覧図会, 1886. Source image: Ritsumeikan University, Digital Humanities Center for Japanese arts and cultures. http://www.dh-jac.net/db1/books/results-thum.php?f1=arcBK04-0082&f12=1&-sortField1=f8&-max=30&enter=portal# , consulté le 23/12/2016.

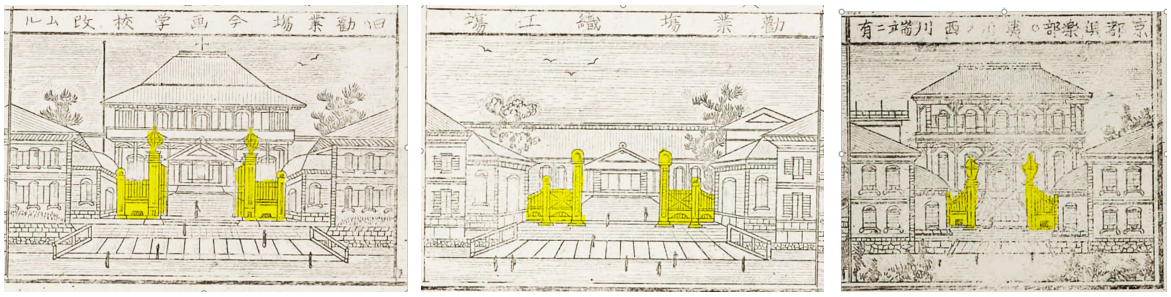


Figure 211. Les trois illustrations des figures précédentes regroupées : on peut remarquer certaines constantes dans la structuration des portails. Source images : Ritsumeikan University, Digital Humanities Center for Japanese arts and cultures. http://www.dh-jac.net/db1/books/results-thum.php?f1=arcBK04-0082&f12=1&-sortField1=f8&-max=30&enter=portal# , consulté le 23/12/2016.

En termes de typologie, nous remarquons qu'ici nous sommes également en présence de 4 piliers dont la configuration est semblable à celle du portail de l'université Ryūkoku.
Certaines variables peuvent être décelées :
- présence ou non de lanternes sur les deux piliers centraux
- configuration des clôtures et des portails soit avec un bord supérieur droit, soit avec un bord en forme de guirlande.

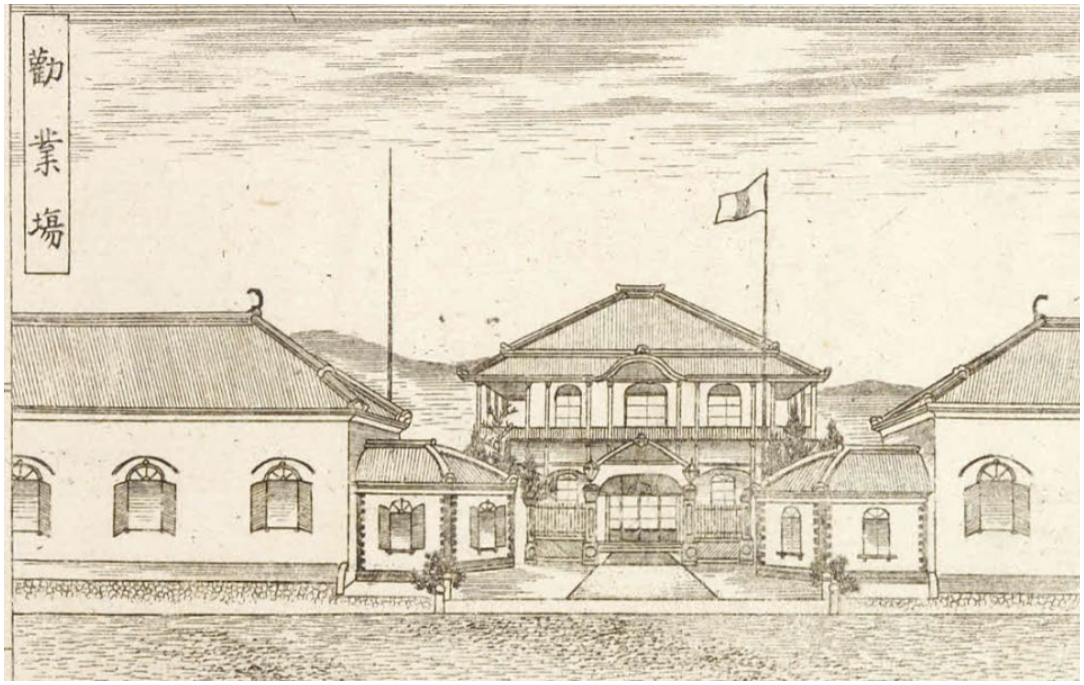


Figure 212. Illustration tirée d'un guide touristique de 1880. Transcription : 勸業場 *Kangyōjō* : « Centre de promotion de l'industrie » (il s'agit du même bâtiment que celui représenté dans la Figure 209, mais représenté ici de manière beaucoup plus détaillée). Source :京都名勝案内図会 *Kyōto meisho annai zue* (« Guide des lieux célèbres de Kyoto ») Source image : Ritsumeikan University, Digital Humanities Center for Japanese arts and cultures. http://www.dh-jac.net/db1/books-e/results-thum.php?f1=arcBK05-0021&f12=1&-sortField1=f8&-max=30&enter=default , consulté le 23/12/2016.

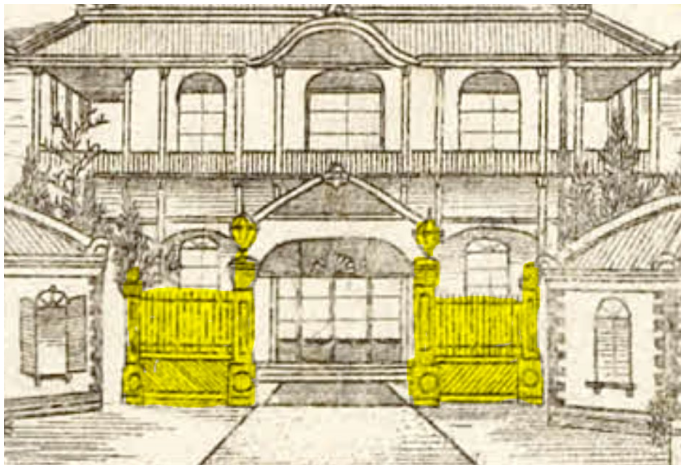


Figure 213. Illustration tirée d'un guide touristique de 1880. Détail de la Figure 212.

Ainsi, il semblerait qu'à Kyoto, durant les premières décennies de Meiji, la typologie du portail à 4 piliers ait été tout à fait caractéristique[773]. Son apparition dans un manuel d'architecture diffusé

[773] Cette typologie, quoique sous une forme quelque peu différente, n'est pas sans rappeler les anciens portails en bois de type *shikyakumon* 四脚門 (« portail à 4 poteaux »). La différence notable résidant dans le fait que dans le cas du *shikyakumon,* les 4 poteaux forment un rectangle en plan, alors que les nouveaux portails meijiens présentent des piliers alignés, ou alignés avec un léger décalage entre les deux paires de pilier intérieure et extérieure.

au niveau national[774] en 1897 semble d'autre part confirmer le caractère exemplaire de ce type de structuration.

Nous pensons donc que l'on peut qualifier cette typologie de caractéristique pour la période, et nous tenterons, dans le paragraphe suivant, de préciser les principes morphologiques qui caractérisent cette première phase de développement à Kyoto.

En ce qui concerne les parcs et jardins, rappelons ici que l'art des jardins « à l'occidentale » accuse un fort retard par rapport à l'introduction de l'architecture de type occidental au Japon, et que par conséquent, il n'existe pas d'exemples de parcs publics de ce style avant le tournant du siècle. Comme nous l'indiquions plus haut, c'est donc bien par le biais de l'architecture que les nouveaux types de limites trouvèrent leur chemin vers le Japon. Les nouvelles clôtures sont en quelque sorte des effets secondaires de l'architecture, qui s'entoure volontiers de cours, de jardins et de jardinets, espaces qui ne sont, pour la période qui nous occupe, généralement pas l'œuvre de jardiniers ou de paysagistes, mais avant tout d'architectes.

Ce qu'il faut également retenir pour cette première phase de développement, c'est la forte influence de la Grande-Bretagne. Cela est dû d'une part à la personne de Josiah Conder, l'architecte britannique chargé de développer une architecture de type occidental au Japon, mais également au rôle de leader mondial que tient la Grande-Bretagne en tant que fabricant d'éléments décoratifs en fonte et fer forgé en cette fin de XIX^{e} siècle.

7.4.3 Les premières décennies : quelques principes de composition

7.4.3.1 Marquer l'entrée

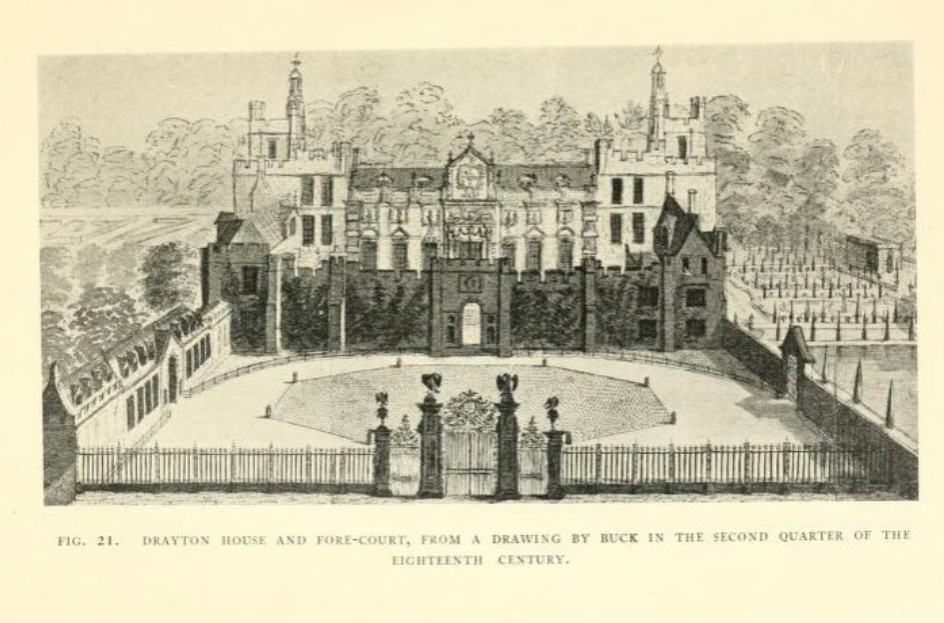


FIG. 21. DRAYTON HOUSE AND FORE-COURT, FROM A DRAWING BY BUCK IN THE SECOND QUARTER OF THE EIGHTEENTH CENTURY.

Figure 214. Drayton House and fore-court, from a drawing by Buck in the second quarter of the eighteenth century. Source image: Gardner, J.S., *English Ironwork of the Seventeenth and Eighteenth Centuries.* Routledge, 2017.

[774] V. Figure 179 : *Shinsen daiku hinagata taizen roku* 新撰大匠雛形大全六, (Encyclopédie de modèles pour les bâtisseurs, nouvelle sélection, Vol. 6) : la première édition date vraisemblablement de 1897 (nous n'avons pas connaissance d'éditions antérieures), mais il sera réédité plusieurs fois, sous des noms différents, notamment en 1910.

L'utilisation de poteaux de différentes hauteurs encadrant un portail central est un principe ancien, qui était utilisé déjà bien avant le XIX^{e} siècle. Sur l'illustration ci-dessus, nous voyons un exemple datant de la première moitié du XVIII^{e} siècle. Les deux piliers centraux, surmontés d'aigles, flanquent le portail central, alors que deux piliers de dimensions moins importantes encadrent les portes latérales. On voit bien combien ce dispositif est efficace pour créer un effet de monumentalité qui met en valeur le portail central. La symétrie centrale axée sur le bâtiment renforce l'effet majestueux du portail, en fait un élément essentiel de mise en scène du bâti. Notons aussi au passage la transparence de la clôture. Le portail est exhaussé, mis en évidence, sublimé par rapport à la clôture qui doit rester plus basse précisément pour visuellement grandir le portail. Notons que dans les exemples japonais examinés ci-dessus, (hormis dans le cas de l'école de médecine), les bâtiments sont systématiquement positionnés de manière parfaitement axiale et symétrique par rapport au portail, ce qui ne manque pas de produire l'effet monumental mentionné.

7.4.3.2 Un cadre de dentelle
Le triomphe de la transparence

En consultant un ouvrage britannique de 1911 sur l'art de la ferronnerie, on peut lire : « In all these fore-court gates there seems *no wish to conceal*, but only to keep out intruders »[775]. Les grilles, par définition, sont les limites de la transparence, elles sont l'une des expressions les plus réduites de la séparation entre deux espaces, constituant une barrière physique qui empêche effectivement de transgresser, mais offrant, en même temps, une transparence visuelle qui révèle presque tout au regard.

Qu'en est-il de l'effet spatial de ces nouvelles limites ? Dans la Kyoto de l'époque Meiji, encore fortement marquée par la présence des murs en pisé et de leur opacité, l'introduction de ces nouvelles limites presque transparentes constitue un revirement profond de la spatialité des parcelles. En effet, tout à coup le bâtiment devient un élément bien visible depuis la rue et les alentours, il est au centre de l'attention. Ce type d'effet est bien éloigné de la classique parcelle kyotoïte aux limites opaques, où le bâtiment est dissimulé derrière d'épais murs de pisé, de palissades ou de clôtures de bambou densément tressées… Aussi, les notions de *soto* (dehors) et *uchi* (dedans), si clairement définies dans le cas du mur, deviennent floues dès lors que la limite devient poreuse. Une sorte d'osmose spatiale se met en place, l'intérieur n'est plus vraiment dissocié de l'extérieur, ils sont désormais visuellement connectés.

Les effets de *miegakure,* si prisés dans la logique du jardin japonais depuis l'époque Momoyama, sont complètement supprimés, puisqu'on peut d'emblée embrasser l'ensemble du regard. L'architecture est au centre, exposée telle une œuvre d'art sur un plateau (la structuration axiale et symétrique contribue à cette mise en valeur de type « monumental »). Et la limite constitue le cadre de cette œuvre d'art, car, façonnée telle une bordure en dentelle, par les motifs sophistiqués qu'elle découpe sur le fond du champ de vision, elle constitue un encadrement remarquable, aux réminiscences presque baroques.

---

[775] GARDNER, J.S., *English Ironwork of the Seventeenth and Eighteenth Centuries.* Routledge, 2017., p. 27. Mise en italique d'une partie du texte : UWB.

En 1895, Francis Brinkley[776] note à propos de l'architecture traditionnelle de Kyoto : « There is no other city in Japan where so much that merits display is concealed behind such a complete absence of ostentation. ».[777] Anciennement, le pouvoir de l'empereur et des puissants avait été construit sur une logique de l'invisible, de l'impénétrable. Le palais impérial, dissimulé derrière d'épais murs de pisé, ne se laissait qu'entrevoir de manière fragmentaire. L'introduction d'une architecture de l'ostentation et du *visible* constitue donc un bouleversement profond des logiques spatiales. Les nouveaux puissants ne se cachent plus : au contraire : ils se montrent. On voit bien quelle inversion radicale des pôles de structuration de l'espace découle de l'introduction des nouvelles formes de limites. Aussi, il faut rappeler que, comme l'ont suggéré Philippe Bonnin et Nishida Masatsugu[778], au Japon, traditionnellement, les véritables *murs* des résidences, ce sont les clôtures de jardin. Car la maison est par essence ouverte, et sa véritable limite, sa ligne de protection, se déporte vers les bords de la parcelle. La limite de la propriété, qu'elle prenne la forme d'une palissade, d'une clôture ou d'un mur, revêt donc un rôle tout à fait primordial dans la structuration de l'espace résidentiel traditionnel. Or, les modèles importés suppriment complètement la dimension de la protection visuelle, de l'isolation. On peut objecter que les nouveaux ensembles meijiens sont surtout des ensembles au caractère *public*[779]. Mais la nouvelle architecture importée d'Occident a bien sûr aussi -même si ce fut dans une moindre mesure- été mise en œuvre dans des résidences privées. On peut également objecter que la nouvelle architecture de pierre, de ciment et de brique, possédant de véritables *murs,* n'avait par conséquent plus besoin de les déporter vers les limites des parcelles. Tout cela est certainement vrai, mais nous verrons plus bas que l'équation semble parfois rester insoluble, puisque la résidence privée que nous allons examiner au paragraphe 7.4.11.1, malgré son architecture de type occidental, possède un mur de clôture qui quant à lui, restera résolument japonais : opaque et impénétrable.

Malgré ces exceptions, on peut affirmer que d'une manière générale, on passe d'une logique spatiale du *caché* à une logique spatiale du *montré* et les nouvelles bordures, s'apparentant à des dentelles de fer, ouvrent l'intérieur des parcelles en exposant aux regards le centre : le bâtiment. Et ce centre, mis en scène de manière monumentale et symétrique, exprime avec emphase toute l'orgueilleuse assurance de la nouvelle classe des dirigeants.–

[776] Francis Brinkley (30 décembre 1841 - 12 octobre 1912) est un éditeur britannique qui vécut au Japon durant la plus grande partie de sa vie. Il est l'auteur de plusieurs livres sur l'art et sur l'architecture japonais.

[777] BRINKLEY, Francis, The Kyoto industrial exhibition of 1895, written at the request of the Kyoto City Government, p.105. Consultable en ligne: https://archive.org/details/kyotoindustriale00brinrich, consulté le 16/05/16.

[778] V. à ce sujet l'entrée « *kaki* » de BONNIN, Philippe, et MASATSUGU, Nishida, *in,* Vocabulaire de la spatialité japonaise, *op.cit.,* p. 216 : « Les abords de la maison et les jardins qui l'entourent sur trois côtés font partie de l'espace de la demeure privée, laquelle s'étend jusqu'à la palissade. La maison semblerait n'avoir pas de murs, aux yeux d'un étranger, mais c'est bien parce que celui-ci est en fait déporté aux limites de la parcelle. »

[779] Notion qui n'existe pas véritablement sous cette forme auparavant pour les ensembles architecturaux, et qui par conséquent constitue par essence un nouveau type de catégorie spatiale.

7.4.4 Les formes hybrides

Les exemples que nous avons examinés ci-dessus, calqués de manière évidente sur des modèles occidentaux, en sont des répliques assez fidèles (si l'on fait abstraction, bien sûr, de quelques petits détails japonisants). Mais il existe toute une série d'autres portails et clôtures dont la catégorisation n'est pas si évidente, car un glissement semble s'être effectué entre formes occidentales et orientales ; il n'est par conséquent pas toujours aisé de les situer stylistiquement. Nous allons, pour cette raison, tout simplement les appeler « hybrides », en tâchant par la suite, au cas par cas, d'en donner une description plus détaillée.

Figure 215. Bâtiment de la Croix-Rouge japonaise, branche de Kyoto, datant de 1889 (aujourd'hui disparu). Source image :京都府誌. 京都府, *Kyōto fushi,* Ed. Kyōto-fu, 1915.

L'image ci-dessus représente la façade du siège de la branche kyotoïte de la Croix rouge japonaise, érigée en 1889. La structuration du portail est typique pour la période, et correspond à la typologie de base que nous avons pu dégager (4 piliers, portillons latéraux piétons, grand portail central carrossable, et un positionnement axial centré sur le bâtiment). Cependant, ce qui étonne sur cette image, ce sont les limites qui jouxtent le portail. A la différence de la typologie « classique » du modèle importé, où l'on s'attendrait à voir grilles métalliques dans la prolongation du portail, nous voyons, sur la droite, le typique mur de pisé du *chō* de Kyoto, coiffé de son toit de tuiles. Relique du passé qui aurait été conservée dans la foulée de la construction du bâtiment de style nouveau ? Volonté délibérée de mélanger des éléments traditionnels de la ville aux nouvelles formes ? Difficile de le dire, toujours est-il que cet exemple n'est pas unique en son genre, et que

par conséquent il est tout à fait envisageable que ce type d'hybridation entre éléments traditionnels et nouveaux soit le résultat d'une volonté esthétique à part entière. Dans ce cas-ci, l'effet de juxtaposition est encore très évident : il s'agit d'un véritable collage entre éléments purement occidentaux (le portail) et purement japonais (le mur de pisé), sans travail de transition quelconque entre ces éléments, dont la combinaison, somme toute, semble quelque peu incongrue…

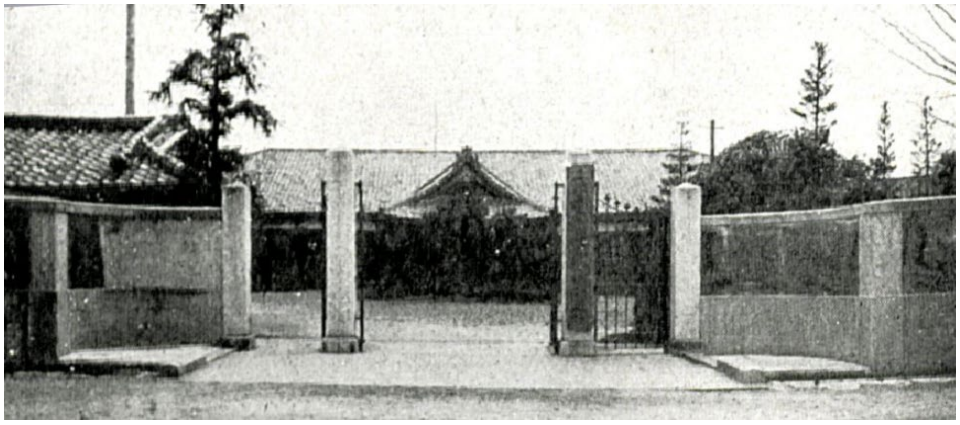


Figure 216. Ecole publique départementale intermédiaire n°1 de Kyoto. Quartier de Yoshida, achevée en 1894 (aujourd'hui disparue). Source image : 写真でみる京都 100 年. 京都新聞社, *Shashin de miru Kyōto hyaku-nen.*, Ed. Kyōtoshinbunsha, 1984.

Dans le cas de l'école ci-dessus (datant de 1894), on peut également déceler une hybridation des styles. Les piliers ont une forme plutôt japonaise, ressemblant aux piliers des portails en bois traditionnels (ici, ils sont probablement réalisés en pierre ou en ciment), alors que les grilles qu'ils encadrent sont de style occidental. Il est à noter que l'école même est de style traditionnel japonais, et le recours à des formes plus traditionnelles pour les limites de la parcelle semble pour cette raison assez naturel. Mais alors la question se pose de savoir pourquoi, fondamentalement, ont introduit une grille métallique d'origine occidentale dans ce dispositif de délimitation ? Une délimitation avec un portail traditionnel en bois aurait semblé plus logique, pour assurer la cohérence de vocabulaire architectural entre bâti et clôtures.

Sans doute les prescriptions faites par le gouvernement ne furent pas tout à fait étrangères à ces choix de conception ; en effet, « at the urging of the government, schools, offices, and even Buddhist temples began to use metal gates and fences in place of the traditional wooden entrances and tile-topped stucco walls. »[780].

[780] FINN, Dallas, *op.cit.* p. 21.

Figure 217. Exemple de portail traditionnel en bois. Palais impérial de Kyoto. On notera, en particulier, la forme des piliers. Photo UWB 2005.

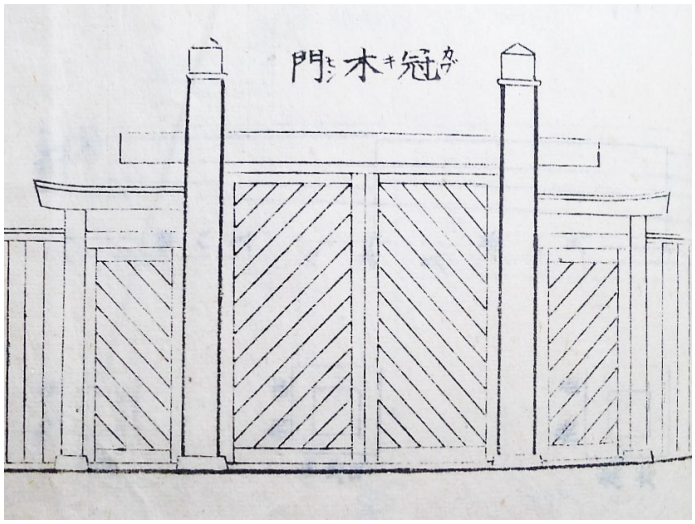


Figure 218. Modèle de portail traditionnel de type *kabukimon* 冠木門. On notera les couronnements de piliers de forme pyramidale. Tiré du *Shinsen daiku hinagata taizen roku* 新撰大匠雛形大全六, (Encyclopédie de modèles pour les bâtisseurs, nouvelle sélection, Vol. 6), Coll. UWB.

Figure 219. Ecole de cours du soir de la Chambre de Commerce de Kyoto. Date de construction inconnue. Source image : 京都府誌. 京都府, *Kyōto fushi,* Ed. Kyōto-fu, 1915.

L'exemple de la Chambre de Commerce est intéressant en raison du fort contraste qu'il introduit entre clôtures / portail et poteaux. En effet, les grilles sont d'aspect si délicat qu'elles en semblent presque transparentes, rendant l'équilibre visuel entre éléments porteurs et grilles assez surprenant. Visuellement parlant, la légèreté des grilles ne semble pas nécessiter des poteaux si massifs, quelques menus poteaux métalliques auraient amplement suffi. Les bâtiments que l'on discerne en fond de photo semblent être d'inspiration japonaise. A nouveau, la présence d'un bâtiment de tendance traditionnelle semble justifier l'utilisation de poteaux de style japonais. Des poteaux de style néoclassique aurait sans doute provoqué une trop forte incohérence visuelle entre bâtiment et portail. Il faut aussi noter que dans cet exemple, le bâtiment n'est pas dans l'axe du portail, ce qui est tout à fait dans l'esprit des compositions japonaises, qui préfèrent l'asymétrie aux compositions axiales…

Figure 220. Ecole municipale de commerce de Kyoto. Erigée en 1899 (aujourd'hui disparue). Source image : 京都府誌．京都府, *Kyōto fushi,* Ed. Kyōto fu, 1915.

Un autre exemple de composition hybride est l'Ecole municipale de commerce de Kyoto (construite en 1899). A nouveau, nous avons une combinaison de poteaux d'inspiration japonaise très massifs, et de grilles qui, au contraire, sont délicates. Le portail est encadré par des murs en ciment, coiffés d'un couronnement qui semble également être en ciment. Ce détail est intéressant car il est le témoin de l'introduction d'un nouveau matériau de construction, le ciment, importé d'Occident. Cette combinaison entre murs de ciment, grilles métalliques, poteaux d'inspiration japonaise (ornés d'idéogrammes particulièrement expressifs), en fait une composition tout à fait singulière, un art de la combinaison et du contraste, entre le plein et le vide, le lourd et le léger, l'oriental et l'occidental... D'ailleurs, un petit détail de la grille -l'efflorescence en tête des premiers et derniers barreaux verticaux-, trahit une influence Art Nouveau, ce qui rend cette composition particulièrement fascinante, puisque l'Art Nouveau, en Europe, avait profondément été influencé par le Japonisme… Les formes vont et reviennent, elles voyagent dans l'espace et dans le temps, se transforment, acquièrent de nouvelles significations pour ceux qui les observent…. Ainsi, ce simple portail révèle toute une complexité de phénomènes transculturels, est le reflet de la rapidité étonnante des allers-retours entre Orient et Occident.

A nouveau, on peut relever le positionnement non-axial du bâtiment, et le caractère particulièrement japonais de cette esthétique de l'asymétrie.

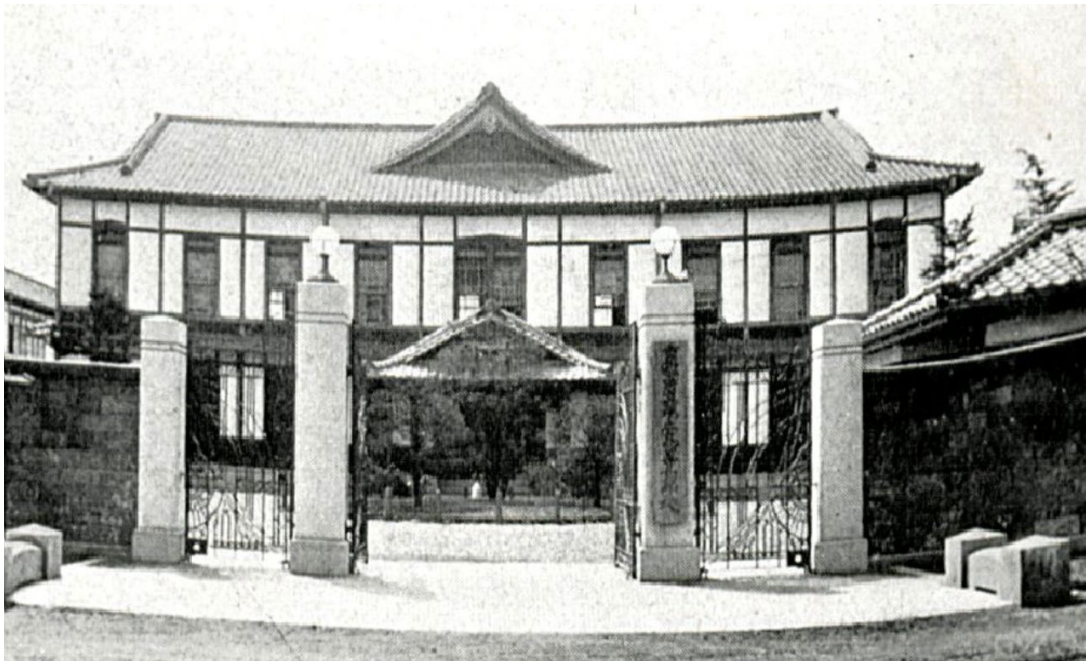


Figure 221. Ecole publique départementale secondaire de filles n°2, Kyoto, érigée en 1904 (aujourd'hui disparue). Source image : 京都府誌. 京都府, *Kyōto fushi,* Ed. Kyōto-fu, 1915.

L'exemple ci-dessus est plus troublant, car il devient difficile de bien discerner l'appartenance à un style ou à un autre. L'enchevêtrement des styles est déjà tellement avancé qu'on peut sans doute parler d'un style d'un genre nouveau. Les poteaux sont de réminiscence japonaise, mais leur finition avec les doubles refends en partie haute pourrait aussi bien être d'inspiration européenne (la Sécession viennoise, notamment, vient à l'esprit[781]). Ils sont en outre couronnés par des lanternes d'inspiration victorienne. Les grilles, quant à elles, sont si délicates[782] qu'elles sont à peine visibles, ce qui contraste fortement avec les murs de pierre que l'on observe de part et d'autre du portail. La rugosité et la couleur des pierres du mur contraste à son tour avec la finition parfaitement lisse des poteaux. La composition générale de cet ensemble semble très étudiée, et ces détails ne sont certainement pas fortuits. Le bâtiment même est de style hybride, en réalité plus *japonisant* que japonais[783]. Le portail est centré sur l'axe du bâtiment, ce qui renvoie plutôt à des principes de composition occidentaux[784]. Nous décelons ici un langage esthétique travaillé, et qui mérite sans doute le statut de « style » à part entière, navigant quelque part entre Occident et Orient. Ce langage a déjà une force expressive propre qui ne permet plus véritablement de le rattacher ni à un style véritablement « oriental » ni véritablement « occidental ». Les phénomènes transculturels sont à l'œuvre…

781 Un langage architectural rappelant celui d'Otto Wagner, notamment.

782 On soupçonne que le motif des grilles est d'inspiration vaguement orientale, mais malheureusement la photo manque de précision pour pouvoir l'analyser correctement.

783 Cette architecture de type « japonisant » fait son apparition dès les années 1890, dans une volonté de renouer avec des formes traditionnelles (volonté mue entre autres, par la ferveur patriotique). Les historiens de l'architecture la désignent par « pseudo-japonaise » ou « Japanese revival » en anglais. v. FINN, Dallas, *op.cit.,* p.168.

784 Ou bien, si l'on retourne plus loin dans le temps, aussi à des typologies chinoises : on pensera aux enceintes des temples, qui sont également structurées de manière parfaitement axiale et symétrique.

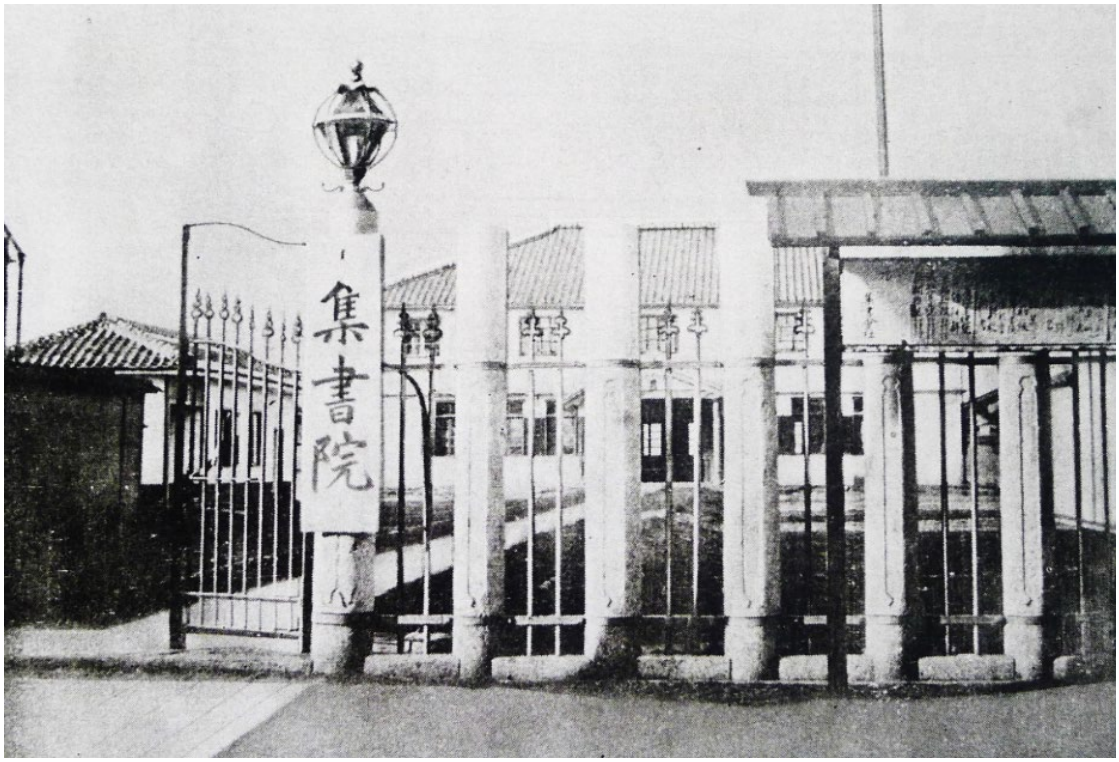


Figure 222. 集書院 *Shū shoin*. Bibliothèque publique de Kyoto, située à l'ouest de Sanjō Takakura (il s'agit de la première bibliothèque publique gouvernementale du Japon). Edifiée en 1872 (aujourd'hui disparue). Source image : 京都慕情　京都の橋の歴史と町並みの変遷，田中泰彦 出版社 京を語る会, *Kyōto bojō Kyōto no hashi no rekishi to machinami no hensen,* Tanaka Yasuhiko, Ed. Kyō o kataru kai, 1974.

L'exemple de la bibliothèque municipale est très curieux, et tout à fait inclassable en son genre. L'alternance de poteaux de pierre cylindriques et de pans de grille en fer forgé en fait un exemple complètement atypique, le résultat fantasque de l'imagination d'un concepteur dont le nom n'est pas passé à la postérité. La lanterne typiquement victorienne, comme un petit point d'exclamation, rehausse cet ensemble à l'allure inhabituelle. Nous serions tentés de le classer dans une catégorie « expérimentale ».

Au terme de l'analyse de ces exemples de type « hybride », on pourra tirer quelques conclusions formelles[785].

1. Le principe des 4 piliers, à l'exception de l'exemple de la bibliothèque, est systématiquement respecté.
2. Les piliers sont toujours en pierre ou en ciment (pas d'exemples en fonte)
3. L'utilisation de grilles pour le portail est systématique, par contre, les clôtures attenantes se transforment souvent en murs, ce qui renvoie à la typologie historique des murs de pisé des *chō* de Kyoto.
4. La combinaison d'éléments de différents styles est pratiquée

[785] Il est évident que la liste des exemples montrés n'est nullement exhaustive pour la ville de Kyoto. Mais nous avons pu consulter de nombreux autres exemples qui montrent des caractéristiques tout à fait semblables.

5. Lorsque le bâtiment est de style japonais ou japonisant, les piliers sont également d'inspiration japonaise ; lorsque le bâtiment est de style occidental, les piliers sont réalisés dans le même style : il semble évident qu'une cohérence est recherchée entre bâti et piliers du portail.

Ce que nous retenons de cette analyse, c'est qu'un rapport qu'on pourrait qualifier d'ombilical semble exister entre bâtiment et portail. En tous cas, dans les exemples analysés, il est clair qu'une cohérence entre ces deux parties est recherchée, le portail constituant en quelque sorte une forme d'introduction à la forme bâtie. Un écart stylistique trop important ne semble pas tolérable. Ainsi, les bâtiments de style occidental auront en règle générale des portails aux piliers tenus dans le même style, alors que les bâtiments de style japonais ou « japonisant » se présenteront plutôt avec des portails munis de piliers aux formes d'inspiration japonaise. De plus, une configuration non-axiale entre bâti et portail est souvent observée dans le second cas, ce qui rattache plutôt ces compositions à des principes esthétiques japonais.

Un second aspect qui nous semble intéressant à retenir est l'art de la combinaison qu'on peut observer dans ces exemples : en effet, la juxtaposition de matériaux, de textures et de styles y est tout à fait remarquable, ce qui est peut-être la « caractéristique » principale de ce style que nous avons nommé « hybride ». Plus qu'autre chose, ce style syncrétique est caractérisé par l'art du collage et des combinaisons. Les Japonais pratiquent leur *propre* forme d'éclectisme, mais sous une autre forme, bien particulière à eux, que ce que nous entendons par là en Occident[786]. Ils réinventent un éclectisme à la japonaise.

« The question of whether the use of Western styles, Japanese styles, or a mixture of the two could appropriately represent the Japanese culture was the main issue that emerged during the Meiji period. […] Ultimately, the conclusion that many Japanese and Western architects devised was a combination of Western and Japanese elements of design […] »[787].

[786] Nous parlons ici de l'éclectisme comme style architectural, c'est-à-dire le style prédominant en Europe entre les années 1860 et les années 1920.

[787] VISITA, Christine M. "Japanese Cultural Transition: Meiji Architecture and the Effect of Cross-cultural Exchange with the West," *The Forum: Journal of History*: Vol. 1: Iss. 1, Article 7, 2009, p. 51.

7.4.5 Le Musée Impérial de Kyoto (1895) et les réalisations en brique

L'année 1895, très riche en événements, est un moment-charnière pour la ville de Kyoto. Non seulement la ville accueille la quatrième grande foire industrielle et commerciale du pays, mais c'est aussi l'année de l'achèvement de la construction du grand Musée Impérial de Kyoto[788], et de la célébration du 1100e anniversaire de la fondation ville. Kyoto aspire de nouveau à un rôle d'envergure nationale[789], rôle qui avait été fortement compromis avec la désignation de Tokyo comme nouvelle capitale[790]. Ces trois grands événements avaient été planifiés de longue date afin de coïncider en une seule et même année, et leur promotion au niveau national et international donne à l'ancienne capitale une visibilité inégalée, ce qui contribue fortement à la repositionner vis-à-vis de Tokyo en tant que nouveau « centre métropolitain des arts »[791]. D'ailleurs, la constitution de Meiji, promulguée en 1889, définissait clairement le rôle des deux villes dans son préambule : Tokyo étant censée représenter la modernité et le progrès, et Kyoto, de son côté, l'histoire et la dimension sacrée. Ces deux villes étaient envisagées comme les deux faces d'une même médaille, symbolisant d'une part l'ancrage de la nation dans le passé, et de l'autre sa projection dans le futur[792].

Cette géographie symbolique assigne donc à Kyoto un rôle idéologique tout à fait particulier. L'échelle des événements de 1895 est sans précédent, et il faut donc resituer la construction du Musée Impérial de Kyoto dans ce contexte afin de saisir le rôle tout à fait stratégique de son édification[793].

L'architecte chargé du projet est Katayama Tōkuma 片山 東熊 (1854-1917), l'un des plus proéminents élèves de Josiah Conder. Diplômé de l'école impériale d'ingénieurs du Japon en 1879, il est également l'architecte du Musée de Nara (1894) et du palais du Tōgū 東宮御所 *Tōgū-gosho* (Palais du Prince héritier)[794] à Tokyo (1909). Durant les années 1880, il est envoyé en Europe par le gouvernement pour y effectuer deux longs séjours[795], au cours desquels il aura l'occasion d'étudier l'architecture palatiale. Durant sa vie, il fera en tout et pour tout six séjours en Europe, ce qui fait de lui l'un des plus grands spécialistes de l'architecture européenne de l'époque Meiji. Sa forte affinité avec la France laissera une empreinte indéniable aux bâtiments qu'il aura l'occasion de réaliser tout au long de sa vie. En 1887, il est nommé au bureau de construction de l'Agence impériale et deviendra l'un des acteurs les plus importants de l'introduction de l'architecture

---

788 Aujourd'hui Musée national de Kyoto.

789 TSENG, Alice, Y., *The Imperial Museums of Meiji Japan: Architecture and the Art of the Nation.* University of Washington Press, 2008, p. 93.

790 Et par le départ de l'empereur et de la cour, consécutif au déplacement de la capitale.

791 TSENG, Alice, Y., *id.,* p. 93.

792 V. TSENG, Alice, Y., *ibid.,* p. 95.

793 Le Musée est achevé en 1895, mais ne sera effectivement ouvert au public qu'en 1897. Ce retard est dû à des problèmes survenus durant le chantier (un tremblement de terre retarda les travaux). Mais cela ne change en rien le rôle symbolique de cet édifice, planifié dans le cadre des festivités de 1895.

794 Aujourd'hui palais d'Akasaka 赤坂離宮, *Akasaka rikyū.*

795 Il y restera plus d'un an au total.

occidentale – et surtout française – au Japon.

Le style du Musée de Kyoto, qualifié par certains de « néobaroque avec des touches de néoclassicisme »[796] est qualifié par d'autres de « Style renaissance française »[797]. Construit en briques et en granit blanc, il est en tous cas très certainement caractéristique de l'architecture historisante un peu éclectique de la fin du XIXe siècle en Europe, puisque quelques années plus tard seulement, en 1903, l'architecte belge Henri Maquet remaniera la façade du Palais Royal de Bruxelles avec un résultat assez similaire (si l'on fait abstraction des deux étages supplémentaires qui le différencient de l'exemple japonais[798]). La ressemblance est troublante, et on voit bien qu'en termes d'architecture, le Japon joue désormais dans la cour des grands. Le pays avait assimilé les codes du vocabulaire architectural international, et il n'est pas certain qu'en montrant la photo du bâtiment de Katayama à un quelconque citoyen belge ou français de l'époque, ces derniers eussent soupçonné que ce bâtiment ne se trouvait pas en Europe, mais bien à l'autre bout du monde, aux franges les plus extrêmes de l'Orient. Pour le Japon de Meiji, le Musée Impérial de Kyoto, avec son architecture qui peut véritablement être qualifiée d'internationale[799], représente un manifeste visuel délibéré, un outil de communication puissant qui doit contribuer à positionner le Japon sur la carte du monde des grandes nations modernes.

[796] FINN, Dallas, *op.cit.*, p. 115.

[797] Selon le site officiel de la ville de Kyoto (tourisme et culture) : http://www.kyobunka.or.jp/index.html, consulté le 10/05/18.

[798] D'ailleurs, il faut noter que le Musée Impérial de Kyoto avait été à l'origine planifié avec trois étages, mais qu'en raison du risque sismique, on renonça à cette solution.

[799] « Katayama's architecture was international, not only because of the Western methods and history he learned in Japan, but also because of his travels in Europe and the United States. » TSENG, Alice, *op.cit.,* p. 109.

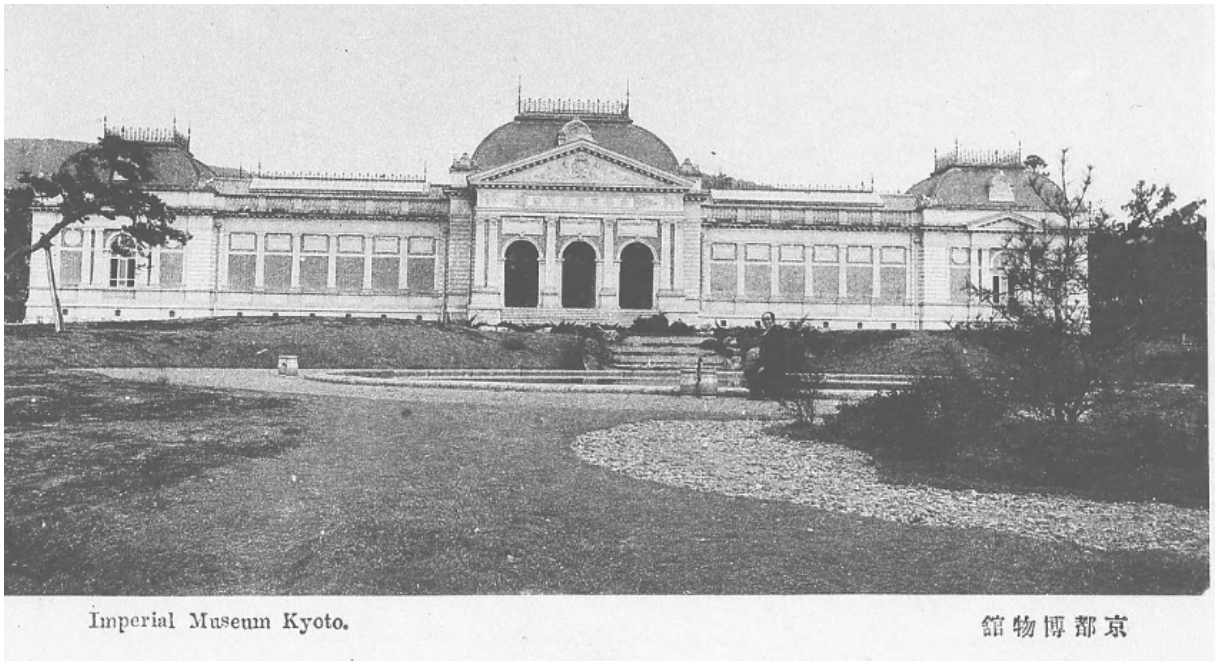


Figure 223. Le Musée Impérial de Kyoto, construit en 1895. Source image : 京都国立博物館，京都国立博物館百年史．京都国立博物館，京都, *Kyōto kokuritsu hakubutsukan hyakunenshi. Kyōto kokuritsu hakubutsukan, Kyōto*, 1997.

Figure 224. La façade du Palais Royal de Bruxelles. Architecte Henri Maquet, 1903. Photo UWB 2018.

Figure 225. Le portail impérial du Musée Impérial de Kyoto. Très extravagant dans sa forme, il ne peut être qualifié que d'atypique. La monumentalité du dispositif dissimule le bâtiment du musée qui se trouve à l'arrière. Photo UWB 2011.

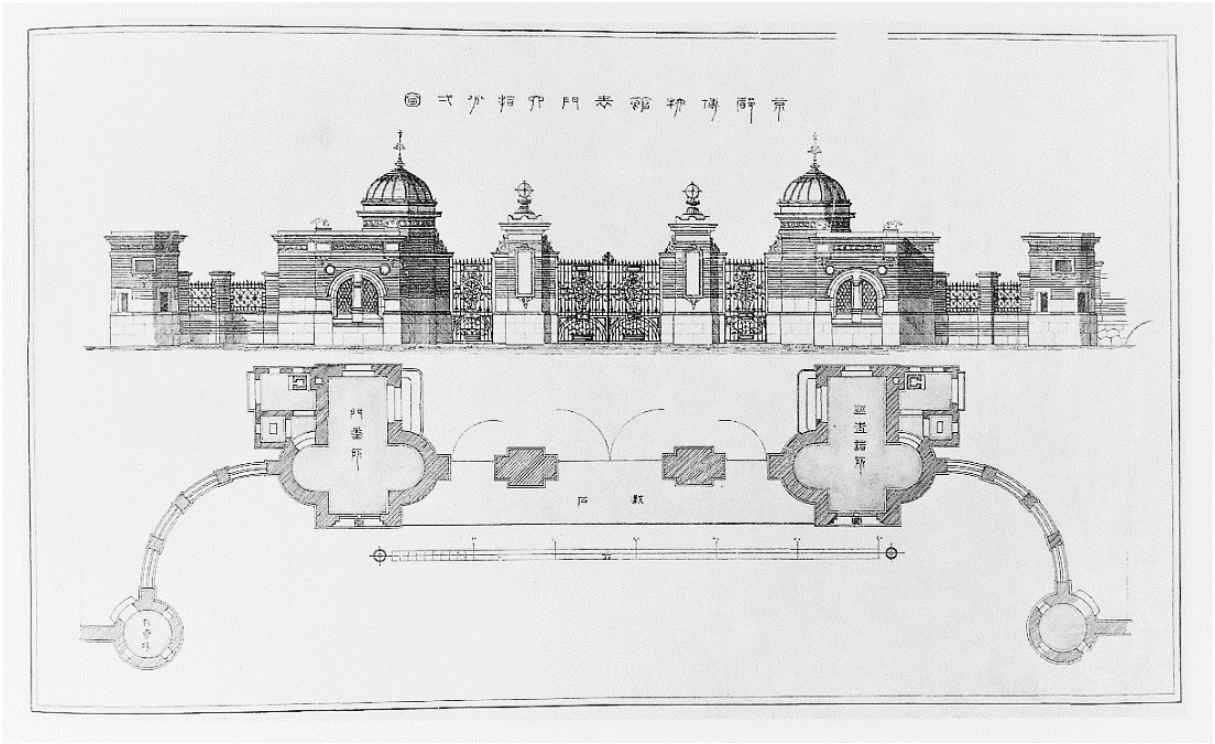


Figure 226. Musée National de Kyoto. Elévation et plan du portail principal. Dessin de Katayama Tōkuma. On notera que les lanternes surplombant les deux piliers centraux ne correspondent pas aux lanternes actuelles. Source image : Archives du Musée National de Kyoto, reproduit dans TSENG, Alice, *op.cit.*

A côté du classicisme relatif de la façade, le portail d'entrée principal[800] (entrée ouest), tourné vers la rivière Kamo, de par sa démesure, ne peut être que qualifié de hors du commun, voire extravagant. Cette entrée avait été conçue à l'origine comme entrée impériale, réservée exclusivement aux visites de l'empereur et de sa suite. Le public accédait au site par le portail latéral sud, portail aujourd'hui disparu mais dont les plans ont été conservés.

[800] Ce portail d'entrée est désigné comme Bien Culturel Important.

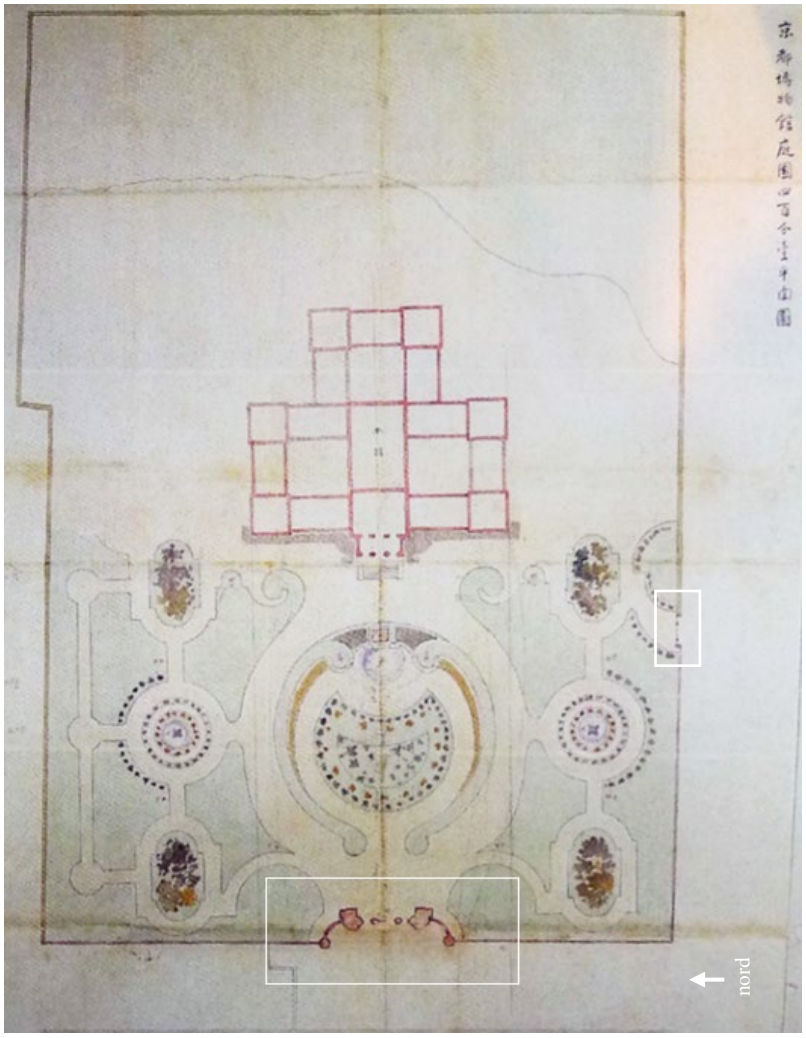


Figure 227. Musée National de Kyoto. Plan de Katayama Tōkuma. L'entrée pour le public est latérale et se situe au sud du site, alors que l'entrée impériale, axée sur la façade principale du musée, se situe à l'ouest du site (mise en évidence des portails : UWB). © Archives du Musée National de Kyoto.

Les Japonais appellent affectueusement les deux pavillons flanquant le portail impérial « pepper pots », de par leur forme évoquant vraisemblablement celle de poivriers. Le portail constitue une composition architecturale à part entière ; le soin apporté à son dessin témoigne de la haute valence symbolique de cet élément au sein de l'ensemble architectural du complexe muséal. Positionné dans l'axe central du musée, sa monumentalité éclipse presque le bâtiment, puisque depuis la rue, celui-ci devient pour ainsi dire invisible (v. Figure 225). Nous n'avons, lors de nos recherches, pu trouver aucun portail d'échelle ou de configuration comparables à cette époque au Japon, ni à Tokyo[801] ni dans les villes de province. Cela en fait véritablement un exemple quelque peu hors-normes, difficilement classifiable. En tous cas, c'est un geste architectural fort.

[801] Même le Ministère de la justice à Chiyoda à Tokyo, dont le portail est pourtant très impressionnant, n'atteint pas la grandiloquence du portail du Musée Impérial de Kyoto.

Figure 228. Musée Impérial de Kyoto. Entrée impériale. Carte postale officielle du Musée (première moitié du XX[e] siècle). Collection UWB.

Sur cette carte postale officielle datant de la première moitié du XX[e] siècle, on voit, à nouveau, combien la présence architecturale du portail ouest est forte. Ce n'est pas véritablement le musée que l'on montre ici, mais son portail. Ce dernier constitue donc la carte de visite du musée, son emblème.

Et l'illustration suivante, extraite d'un guide touristique datant de 1899, ne fait que confirmer cette impression. Certes, l'illustration est maladroite, et le portail n'y est qu'une représentation symbolique… mais quel symbole ! En effet, ce portail y est plus large que l'ensemble du musée qu'il devance : le bâtiment semble transformé en maison de poupées…

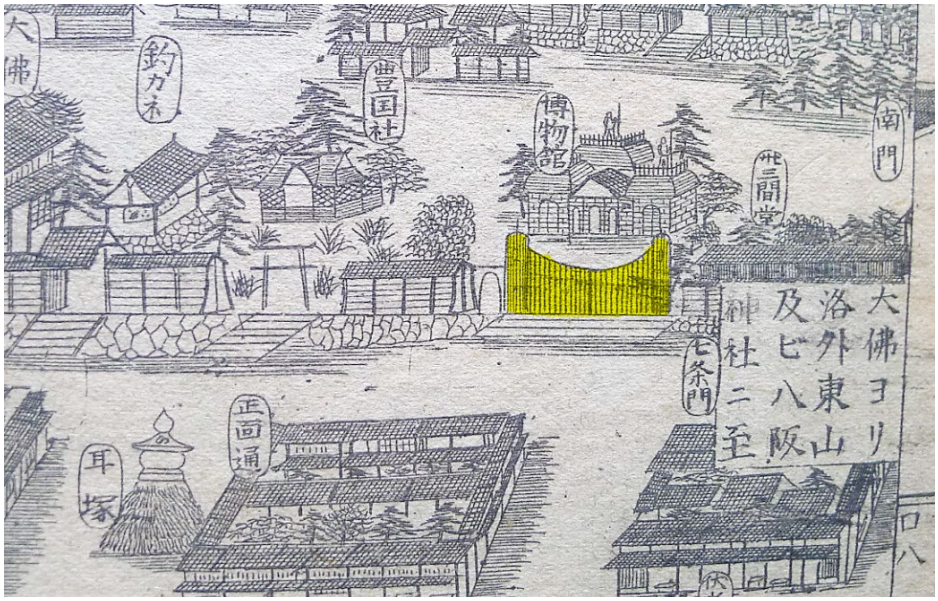


Figure 229. Le musée impérial de Kyoto, détail d'un guide touristique datant de 1899 (*Kyōto meisho annai* 京都名所案内). Mise en évidence du portail ouest (portail impérial) du Musée : UWB. Image : Collection UWB.

Dans toute son exubérance, ce dispositif architectural a dû frapper les esprits de l'époque. L'illustrateur de ce guide n'était de toute évidence pas très observateur, mais il avait sans aucun doute le sens du symbole : et le symbole nous dit que la charge symbolique de cet élément liminal est forte, et même très forte.

Figure 230. Musée national de Kyoto. Le mur de clôture est constitué d'un soubassement en pierre et en brique, ponctué de poteaux qui soutiennent les segments de clôtures en métal (tous les éléments que l'on peut voir aujourd'hui sont d'origine). Ce type de structuration de clôture est similaire à ce que l'on peut trouver dans plusieurs réalisations de Josiah Conder, le maître de Katayama. La filiation est lisible aussi bien dans les matériaux que dans la structuration de la clôture. Photo UWB 2011.

Figure 231. Josiah Conder: Ministère de la marine, Kasumigaseki, Tokyo (1895). On observera le mur de clôture, constitué d'un soubassement en pierre et en brique et ponctué de poteaux qui soutiennent des segments de clôtures en métal (à comparer avec l'illustration précédente et les trois suivantes). Carte postale c. 1910. Source image: http://www.oldtokyo.com/kasumigaseki-government-district-c-1910/, consulté le 22/04/2018

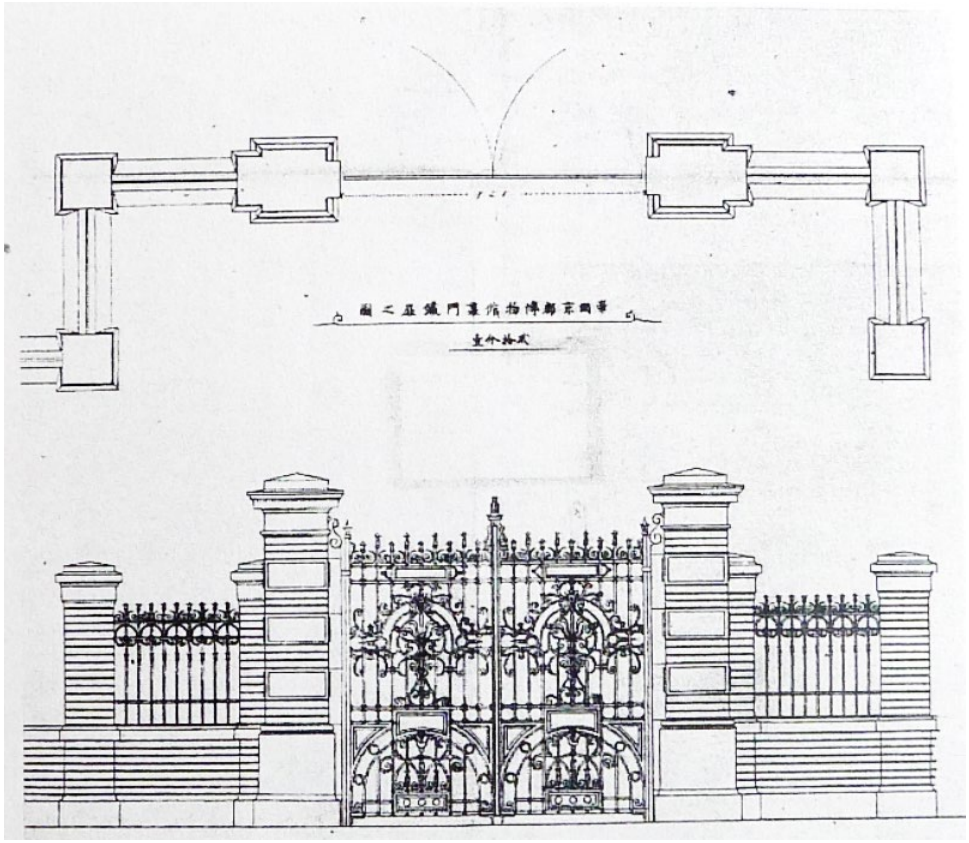


Figure 232. Musée Impérial de Kyoto. Plan et élévation du portail est (aujourd'hui disparu), dessin de Katayama Tōkuma. On peut observer que le détail de la grille du portail correspond presque en tous points au motif du portail ouest conservé (Figure 233), et le détail de la clôture exactement à la clôture telle qu'on peut la voir encore aujourd'hui (v. Figure 230). Source image : 京都国立博物館，京都国立博物館百年史．京都国立博物館，京都, *Kyōto kokuritsu hakubutsukan hyakunenshi. Kyōto kokuritsu hakubutsukan, Kyōto*, 1997, p.99.

Figure 233 Musée National de Kyoto. Portillon latéral d'entrée. On observera que les éléments pleins sont rivetés. Photo UWB 2011.

Le plan et l'élévation du portail disparu nous indiquent d'une part que les grilles étaient identiques à celles du portail impérial et aux clôtures existant encore aujourd'hui, mais nous ramènent aussi et surtout à notre typique structuration à 4 piliers (piliers centraux principaux, et piliers latéraux secondaires). Le principe de la hiérarchisation par hauteurs dégressives et du positionnement en retrait du portail (v. vue en plan), caractérisé plus haut dans ce chapitre, est

également respecté. Ce qu'il faut observer en sus, c'est l'utilisation de la brique, phénomène vraisemblablement nouveau pour les clôtures à Kyoto[802]. Les colonnes de brique baguées (avec des bandeaux de pierre) telles qu'on les voit sur l'élévation Figure 232 semblent avoir eu un très grand succès au Japon : on les trouve dans presque toutes les grandes villes, surtout aux abords des écoles, mais aussi des bâtiments gouvernementaux. Nous verrons que ces poteaux bagués seront très prisés à Kyoto après 1895, et il est donc très probable que cette « mode » ait été initiée avec la construction du Musée impérial. Cette élévation est donc une source d'information très précieuse, puisqu'aucun des éléments de clôture conservés visibles aujourd'hui ne présente encore une telle structuration à bagues.

Concernant cette typologie de poteaux de brique bagués, à Tokyo, on peut renvoyer à l'exemple du Ministère de la Marine de Josiah Conder (Figure 231), datant également de 1895, mais aussi à de nombreux autres exemples de bâtiments publics (Ministère de la Justice, Cour suprême, etc.).

Ce nouveau type de limites de brique, de pierre et de fer que l'on trouve au Musée de Kyoto rattachent donc clairement cette création au style pratiqué dans la capitale Tokyo, mais indubitablement aussi au pays d'origine de Conder, la Grande-Bretagne, pays où l'utilisation de la brique est extrêmement répandue au XIX^{e} siècle[803]. Conder était un grand défenseur de la brique, ce qui ressort de plusieurs articles qu'il publia autour des années 1890[804]. Il faut d'ailleurs noter que durant la période de Meiji tardive, la brique rouge polie connaît un essor considérable, et sera souvent préférée à la pierre, même pour des bâtiments prestigieux.[805]

Ce qui frappe dans l'exemple du Musée de Kyoto, c'est le contraste particulièrement fort entre la « lourdeur » visuelle de la brique et la légèreté en filigrane des grilles. La brique étant un matériau faible en tension, les poteaux doivent présenter une certaine masse pour résister aux forces déformantes latérales, ce qui a pour résultat qu'ils sont toujours relativement massifs dans leurs

---

[802] Selon l'état actuel de nos connaissances, la brique n'était pas utilisée pour les clôtures à Kyoto avant la construction du Musée Impérial. Mais ce type d'élément étant assez mal documenté, on ne peut exclure que des traces d'exemples antérieurs à 1895 ne refassent surface un jour, et obligent éventuellement à réviser cette subdivision temporelle.

[803] Avec l'industrialisation de la fabrication de la brique durant la première moitié du XIX^{e} siècle (mécanisation des processus, augmentation de la capacité de production grâce à des hauts fourneaux à charbon de plus en plus performants), la brique devient un matériau bon marché, ce qui en fait l'un des matériaux de prédilection pour la construction d'usines, de logements, d'écoles etc. On dit que la brique rouge était particulièrement appréciée à Londres, car elle permettait de mieux discerner les bâtiments dans le brouillard continu de la capitale…

[804] La brique avait été ouvertement critiquée par Ernest Fenollosa, le grand historien de l'art et philosophe américain (conseiller auprès du gouvernement Meiji pour le développement des musées impériaux) en raison de son inadaptation au risque sismique. Mais Josiah Conder, dans une lettre ouverte publiée dans le *Japan Weekly Mail* du 22 juin 1889, critique farouchement cette position. En 1893, dans le *Seismological Journal of Japan*, il rédige un second article, cette fois plus détaillé (*An architect's Note on the Great Earthquake of Octobre 1891*), défendant l'usage de la brique : il y explique que les effondrements de bâtiments en brique constatés lors du tremblement de terre de Nōbi en 1891 étaient dus non pas au matériau en lui-même, mais à sa mauvaise mise en œuvre par des artisans peu qualifiés. V. TSENG, Alice, *op.cit.,* p.101.

[805] Ce qui pour un esprit européen, est assez surprenant, puisque la pierre semblerait a priori être un matériau plus noble ; mais il faut se détacher de cette lecture européocentrique pour bien comprendre le phénomène : l'esthétique de la brique était fort prisée par les architectes japonais. « […] the Japanese, captivated by its quintessential foreignness, quickly elevated brick in the hierarchy of building materials […] », « [After 1872], the brick assumed iconic significance as a physical embodiment of things Western and modern […]», « Red-brick became for the Meiji state what red pillars had been for the Nara state». COALDRAKE, William H. *op.cit.,* p. 237.

proportions. Ce contraste de matériaux et de proportions a tendance à particulièrement mettre en valeur l'effet de dentelle des grilles, qui en ressortent comme avec une légèreté exhaussée.

Figure 234. Musée national de Kyoto. Détail de la clôture. Photo UWB 2011.

Figure 235. Gare maritime de Tour et Taxis, Bruxelles. Détail de la clôture. Cet exemple belge datant de 1902 présente une structuration de clôture tout à fait similaire à celle du Musée de Kyoto : socle en pierre, muret en brique et poteaux de brique surmontés de chapeaux en pierre. En observant cet exemple, on comprend bien la validité internationale de ce type de langage architectural. Photo UWB, Avril 2018.

Ainsi, l'édification du Musée Impérial de Kyoto et de ses limites en brique semble constituer un moment-charnière dans l'histoire des clôtures meijiennes à Kyoto : elle inaugure l'utilisation de la brique, mais aussi des colonnes baguées. On verra que ces colonnes baguées – lointaine réminiscence du maniérisme italien- connaîtront une grande affection de la part des concepteurs après 1895. On peut certainement affirmer que la fin du XIX^{e} siècle est une phase de transition : elle ouvre en tous cas la voie à toutes une série d'innovations, parmi lesquelles l'utilisation de la brique pour délimiter les terrains, à Kyoto, figure au tout premier plan.

7.4.6 L'après-Musée de Kyoto
La colonne baguée

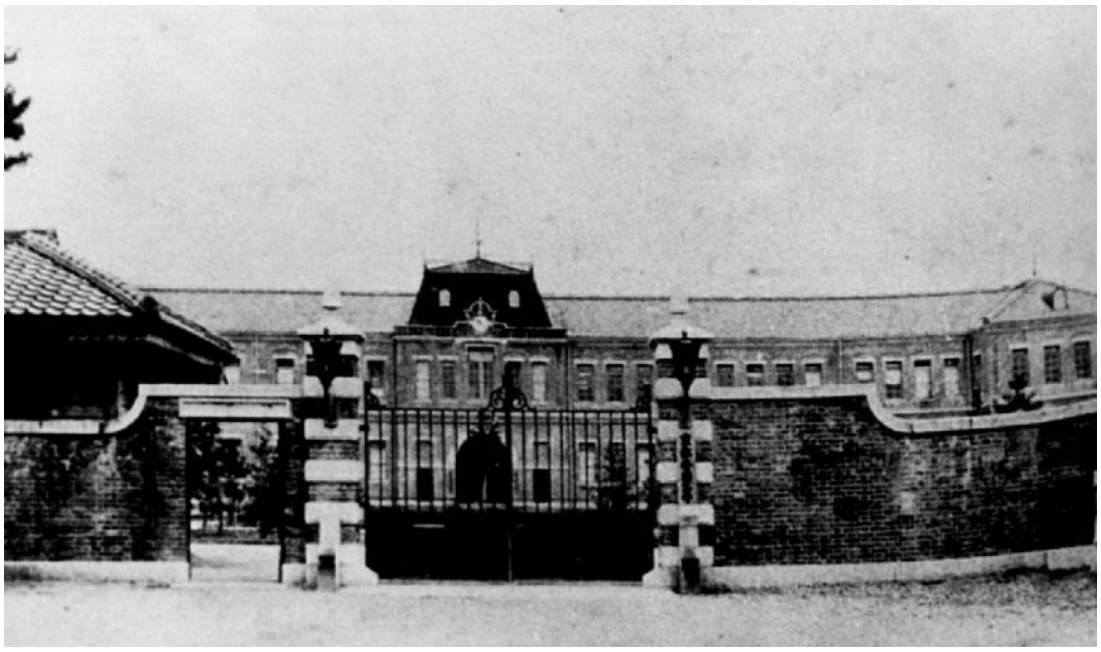


Figure 236. Université impériale de Kyoto (érigée en 1897, bâtiment aujourd'hui disparu). Entrée principale. On notera les colonnes baguées en brique. Source image : 京都府民の暮らし百年—写真集. 京都府,京都府立総合資料館, *Kyōtofu-min no kurashi hyaku-nen — shashin-shū. Kyōtofu, kyōtofuritsusōgōshiryōkan,* 1973.

Ce portail de l'université de Kyoto a été réalisé en 1897 et s'inscrit dans toute une lignée de portails aux piliers de brique bagués. Cette typologie connut de toute évidence un certain succès, et c'est sans doute la construction du Musée Impérial qui, à Kyoto, inaugura cette prédilection pour l'utilisation de piliers en brique pour les portails et clôtures. On notera un détail étonnant : le mur de brique attenant au portail. Il figure vraisemblablement parmi les premiers murs de brique de la ville. Son opacité égale celle d'un mur de pisé : c'est un mur de *chō* revisité, en quelque sorte. Autre détail qu'il faut relever dans cet exemple : nous n'avons pas, ici, de paire de piliers latéraux. On s'écarte donc du modèle à 4 piliers précédemment analysé. Un petit décroché courbe dans le mur de brique a pour fonction visuelle de mettre en exergue le portail, et remplit ainsi en quelque sorte la fonction des piliers secondaires dans la typologie « à 4 piliers » . A gauche du portail, ce décroché encadre l'entrée latérale. Si l'on compare la grille du portail avec celle de l'université Ryūkoku (1879), on constate que celle-ci est, en comparaison, très sobre, d'une simplicité presque fruste. On

s’écarte donc, avec ce portail, du style plutôt chargé et décoratif des ferronneries victoriennes. On relèvera les chapeaux atypiques aux formes pointues.

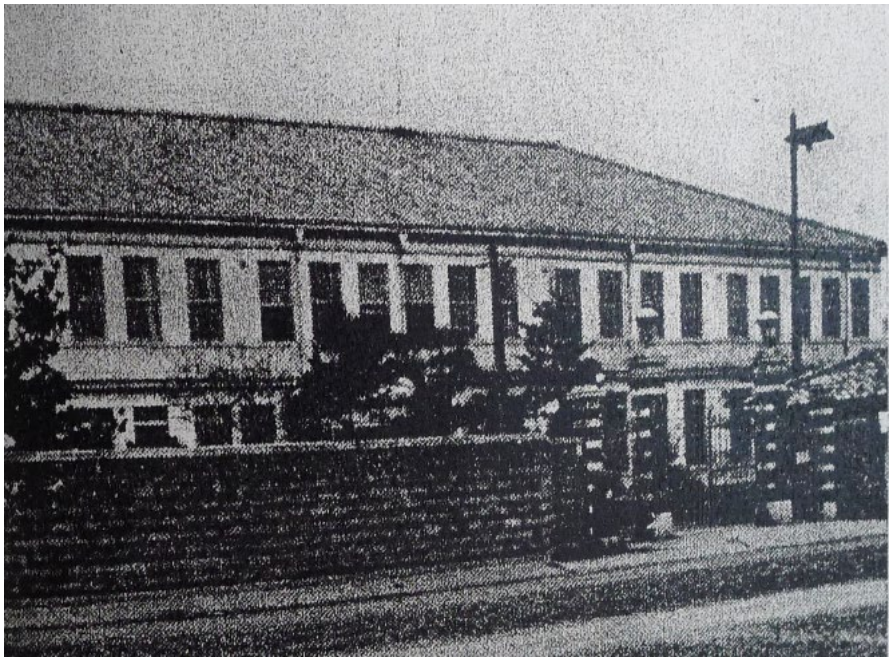


Figure 237. Ecole municipale des arts de Kyoto, construite en 1907 (aujourd’hui disparue). Architecte inconnu[806]. Quartier de Yoshida. Source image : 京都府民の暮らし百年—写真集. 京都府,京都府立総合資料館, *Kyōtofu-min no kurashi hyaku-nen — shashin-shū. Kyōtofu, kyōtofuritsusōgōshiryōkan,* 1973.

Cette photo de l’école municipale des arts de Kyoto, quoique de très mauvaise qualité, laisse supposer quatre piliers de brique[807] bagués. On relèvera la structuration classique à 4 piliers, ainsi que les lanternes d’inspiration victorienne sur les piliers centraux. Le portail semble assez transparent, ce qui crée un effet de contraste saisissant avec les murs attenants.

[806] Informations obtenues auprès de M. MURANO Masakage 村野 正景, Musée de la Ville de Kyoto (京都府京都文化博物館 *Kyōtofu Kyōto bunka hakubutsukan*).

[807] On ne peut exclure que ce soient des piliers de pierre, mais les piliers de pierre bagués étant tout à fait atypiques à Kyoto durant cette période, nous penchons plutôt pour l’hypothèse de piliers en brique.

Figure 238. Ecole de formations des maîtres (construite en 1908, aujourd'hui disparue). Portail d'entrée avec piliers de brique bagués. Source image : 京都府民の暮らし百年—写真集. 京都府,京都府立総合資料館, *Kyōtofu-min no kurashi hyaku-nen — shashin-shū. Kyōtofu, kyōtofuritsusōgōshiryōkan* 1973.

Dans cet exemple tardif datant de 1908, on retrouve d'imposants piliers en brique bagués pour encadrer le portail (qui montre à nouveau, au niveau des détails des grilles -comme pour l'exemple montré en Figure 220- une forte influence de l'Art Nouveau). On revient à un système à 4 piliers avec des portillons latéraux. Un détail surprenant est la palissade que l'on peut observer sur la gauche. S'agit-il d'une palissade provisoire ? Ou d'un élément qui fait écho au bâtiment, qui lui aussi, est en bois ? On ne peut l'affirmer avec certitude. Mais il est certain que nous sommes ici en présence d'un exemple qui semble exhaler une espèce d'enjouement esthétique, cet art de la combinaison et de la synthèse si caractéristiques de l'époque Meiji.

Dans l'exemple suivant, un portail d'école datant également de 1908, le baguage est beaucoup moins marqué, il ne suit pas le rythme régulier des exemples précédents. C'est donc une nouvelle variation sur le thème que l'on observe dans cet exemple de la fin de l'ère Meiji. A nouveau, nous sommes en présence d'un portail à 4 piliers aux hauteurs dégressives.

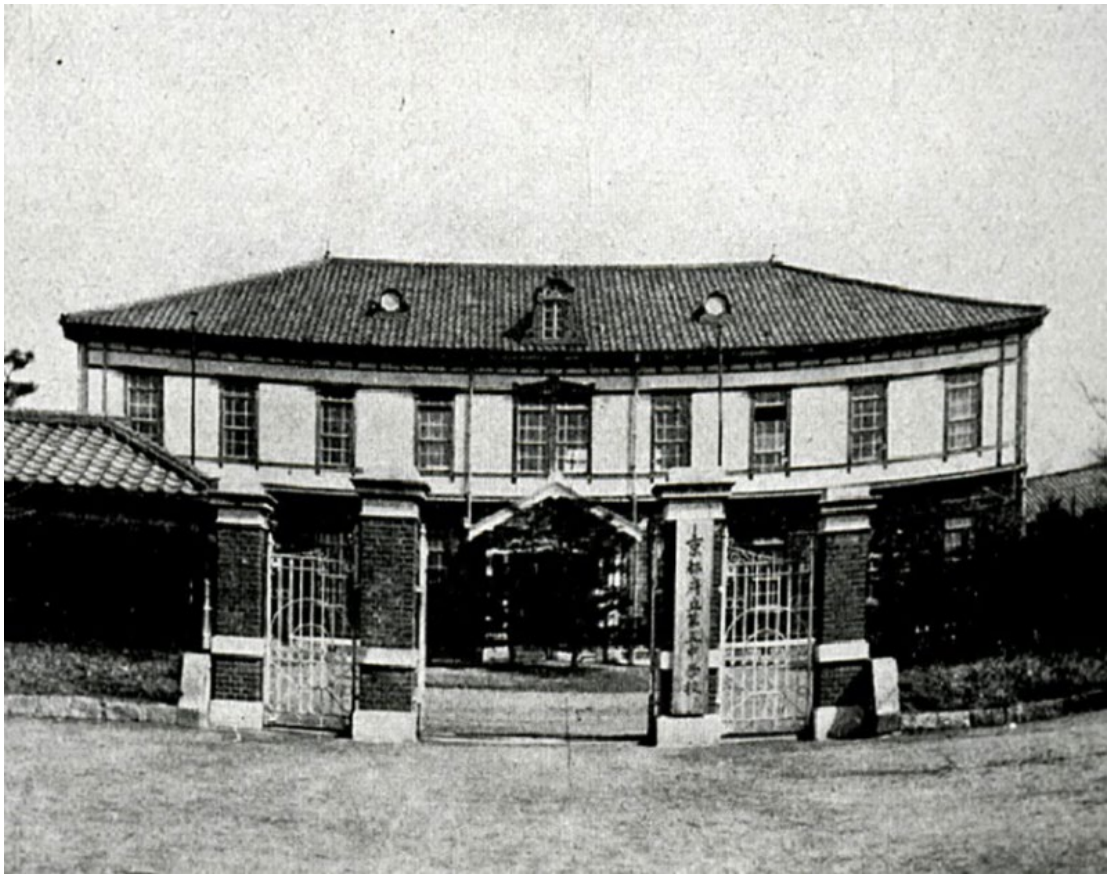


Figure 239. Ecole municipale intermédiaire n°5 de Kyoto (京都府立第五中学校山京都 *Kyōto furitsu dai go chūgakkō Kyōto*). Construite en 1907 (aujourd'hui disparue). Le portail d'entrée. 4 piliers de brique bagués encadrent le portail. Il s'agit d'un baguage très discret, ne comportant qu'une seule bague. Source image : *Kyōtofu-min no kurashi hyaku-nen - shashin-shū. Kyōtofu, kyōtofuritsusōgōshiryōkan* 1973.

Figure 240. Ecole municipale intermédiaire n°5 de Kyoto : photo actuelle. Aujourd'hui ne subsistent que deux des quatre piliers d'origine, et les grilles originales ont été remplacées par des éléments modernes. Ces reliques sont précieuses car elles nous permettent de juger de l'échelle imposante du dispositif.

Figure 241. Bâtiment du Service municipal des canaux. Quartier de Matsugasaki 松ヶ崎, Kyoto. Portail d'entrée. Carte postale de l'ère Taishō (1912-1926), collection UWB.

Pour montrer la variété des déclinaisons et la longévité du modèle de la colonne en brique baguée, nous allons, pour clôturer cette partie, faire une brève incursion dans l'ère Taishō (1912-1926), qui montre que l'engouement pour cette typologie ne s'arrêta pas avec la fin de Meiji. Nous voyons, dans l'exemple ci-dessus, des colonnes à 2 bagues, couronnées de chapeaux particulièrement travaillés. Cela corrobore l'idée que cette typologie, loin de se limiter à une forme standardisée et unique, inspira les concepteurs pendant plusieurs décennies, et fut déclinée de manières très diverses : en jouant sur les proportions des bagues, sur leur nombre, sur la forme des chapeaux.

7.4.7 De nouvelles évolutions

Epoque Meiji tardive

A partir du début du XX^{e} siècle, en parallèle à la diffusion du modèle aux colonnes de brique baguées que nous venons de mettre en lumière, on voit également apparaître d'autres types de portails et de limites, qui pointent dans des directions typologiques assez différentes.

Figure 242. Le musée commercial de Kyoto 京都市立商品陳列所 *Kyōto shiritsu shōhin chinretsu-sho* (construit en 1909, architecte Takeda Goichi). Situé à Okazaki (aujourd'hui disparu). Il se situait à l'actuel emplacement du Musée municipal d'Art de Kyoto. Au fond, on aperçoit les collines de Higashiyama. Carte postale (avant 1929), collection UWB.

Le Musée commercial de Kyoto, construit en 1909 par l'architecte Takeda Goichi 武田 五一 [808] dans le quartier d'Okazaki, nous propose une interprétation tout à fait novatrice du modèle du portail à 4 piliers. Déjà l'architecture du bâtiment interpelle ; pour un observateur européen, la composition peut sembler assez curieuse : les proportions des triangles des toitures, en particulier, sont très inhabituelles. Ce bâtiment est complété par un portail d'aspect complètement novateur : sa largeur est remarquable, et le style de ses piliers est le reflet d'un langage architectural nouveau, tout à fait en phase avec les derniers développements européens. Takeda, représentant de la seconde génération des architectes de Meiji, (architectes qui succédèrent à la génération qui avait appris le métier sous le maître Conder), s'était déjà largement émancipé de l'historicisme caractéristique de ses prédécesseurs.

Le portail comporte trois entrées carrossables, ce qui donne lieu à des proportions très différentes des portails à 4 piliers précédemment analysés : d'une part en raison de l'écartement important entre les piliers, mais d'autre part aussi en raison de la faible hauteur desdits piliers. La modification de ces quelques paramètres modifie radicalement l'aspect du portail, et l'effet de sa présence dans l'espace[809]. Les piliers ont tous rigoureusement la même hauteur, les deux piliers centraux étant surmontés de globes lumineux. L'intervalle entre les piliers devient visuellement plus

[808] Takeda Goichi appartient à la seconde génération d'architectes formés à l'Université Impériale de Tokyo. Connu avant tout pour ses réalisations dans le domaine de l'architecture résidentielle, il contribua de manière déterminante au renouvellement de l'architecture au Japon en introduisant des nouveaux styles comme la Sécession viennoise, l'Art Nouveau ou encore le style « Arts and Crafts ». Il est surnommé « le père de l'architecture du Kansai », en raison du grand nombre de projets qu'il réalisa dans cette région. Parmi ses œuvres les plus célèbres, le bâtiment de la municipalité de Kyoto, mais aussi la Diète à Tokyo. En outre, il eut pour ami Frank Lloyd Wright.

[809] Par rapport à la largeur du bâtiment, on voit combien la largeur du portail est importante.

important que les piliers eux-mêmes, ce qui tend à dissoudre l'effet de cadrage monumental évoqué au paragraphe 7.4.3.1. On assiste à une sorte d'aplatissement des proportions du portail, sa présence devenant par là-même beaucoup plus discrète que dans les cas susmentionnés. On est bien loin de l'effet monumental du portail de l'Université Ryūkoku, ou de celui de l'Ecole municipale n°5... C'est le bâtiment qui, visuellement, reprend plus d'importance dans cette configuration. Peut-être ces entrées carrossables étaient-elles justifiées par rapport à certaines fonctionnalités du musée ? Si elles faisaient office d'entrées de livraison (ou d'accueil des invités de marque), celle de gauche et celle de droite s'expliquent facilement afin de permettre l'accès au rond-point que l'on aperçoit devant le bâtiment, et la sortie par l'autre côté. Quant au portail du milieu, sa fonction est moins claire : plus qu'autre chose, il semble remplir une fonction de représentation.

Ce bâtiment a disparu pour faire place à l'actuel Musée d'Art Municipal de Kyoto, construit en 1933. Par une chance rare, deux des piliers du portail nous sont parvenus, nous permettant de nous en faire une idée très précise.

Figure 243. Du portail d'autrefois, seuls deux piliers subsistent. Site de l'ancien musée commercial de Kyoto, Okazaki (disparu). Photo UWB 2011.

On est d'abord surpris de constater leur hauteur peu importante, mais, ce qui est plus étonnant, c'est de découvrir les détails, réalisés dans un style éclectique proche de l'école viennoise. Ce sont des sortes de réinterprétations géométrisées de la classique colonne ionique, préfigurant déjà, dans leur langage des formes, le vocabulaire typiquement géométrisé de l'Art déco. Takeda avait fait de long séjours d'étude en Europe, au cours desquels il avait étudié le mouvement « Arts and Crafts » (il visita, entre autres, la célèbre école d'art de Glasgow de Charles Rennie Mackintosh), mais aussi la Sécession viennoise et l'Art Nouveau. On sent qu'on est ici en présence des prémices d'un langage architectural nouveau, et la préservation de ces deux piliers -uniques en leur genre à Kyoto- en est d'autant plus précieuse.

7.4.7.1 Le musée, la bibliothèque et l'arbre… cherchez le parc ?

Figure 244. La bibliothèque municipale de Kyoto. 京都府立図書館 *Kyōto furitsu toshokan*. Carte postale datant des années 1910. Collection UWB.

Faisant face au Musée commercial de Kyoto, et achevé dans la même année (1909), se trouve la Bibliothèque municipale de Kyoto (successeur du bâtiment représenté en Figure 222), bâtiment qui existe aujourd'hui encore[810]. Etonnamment, ce bâtiment est dû au même architecte – le style très différent, a priori, ne le laisserait pas soupçonner… Si l'on observe l'accès principal au bâtiment, on constate qu'on est ici en présence d'une typologie se départant de tout ce qui a pu se faire avant à Kyoto durant l'ère Meiji : un accès ouvert, sans portail aucun, simplement signalé par la présence de deux piliers de pierre d'aspect rustique. D'une hauteur relativement peu importante, ils sont surmontés de luminaires en forme de bourgeons (ou de pommes de pin, si l'on se réfère à la tradition occidentale). L'idée de délimitation, de porte, est complètement remise en question par ce dispositif. En effet, seuil et limites sont ici plus suggérés que réellement matérialisés. Seule la présence des poteaux, et de la dalle de pierre qui marque le passage au niveau du sol, indiquent l'entrée. Aucune barrière physique n'entrave le passage. En ce qui concerne les clôtures attenantes à l'entrée, on est là aussi en présence d'un type nouveau : des potelets en pierre (ne faisant guère plus de 60cm de haut) reliés par des chaînes constituent la seule et unique délimitation. S'il n'y avait pas un fossé d'évacuation des eaux devant cette clôture, on pourrait facilement l'enjamber. Quelque part, cette clôture est plus symbolique que véritablement efficace dans l'espace. Et l'on voit que visuellement, le dispositif global de délimitation de l'espace se fait de plus en plus discret : les

[810] Quoique sous une forme quelque peu modifiée.

piliers deviennent de plus en plus bas, le portail disparaît, les murs et les grilles font place à de simples potelets reliés par des chaînes. Les limites deviennent de plus en plus invisibles.

La volonté de laisser disparaître la limite est assez marquée dans ce projet. S'agissant d'un bâtiment accessible au public, ce non-cloisonnement spatial invoque l'idée d'un lieu invitant, ouvert à tout moment… Il permet aussi un usage public des alentours du bâtiment, ce qui confère à ces espaces une fonctionnalité assez nouvelle dans le contexte kyotoïte : un usage libre par la population de jour et de nuit d'un espace « neutre » (ne relevant pas de la sphère des espaces religieux)[811]. La zone d'Okazaki ayant été désignée comme « parc public » en 1904 (mais, comme nous l'avons évoqué plus haut, sans aménagement paysager allant de pair avec cette désignation), on peut supposer que cette volonté de ne pas clôturer l'espace est liée à ce statut particulier. Par ce procédé, on transforme les zones attenantes aux bâtiments en « parc public », si l'on retient le sens que donna l'administration japonaise à ces termes, à savoir « un lieu de loisirs pour tous ». Ce lieu de loisirs n'implique aucune forme paysagère, aucune spatialité particulières, c'est la fonction qui est déterminante. On voit bien que l'idée de « parc » tel qu'on le conçoit en Occident a peu à voir avec ce type d'aménagement, puisque dans le cas du parc d'Okazaki (岡崎公園 *Okazaki kōen*), il s'agit en réalité d'une vaste aire[812] destinée à recevoir des équipements publics (musées, bibliothèque etc.), desservis par des voiries. Les interstices sont par endroits plantés (arbres, arbustes), mais la proportion de l'emprise du bâti et de la voirie est bien plus importante que les espaces plantés ou aménagés pour l'aménité des promeneurs.

Figure 245. Vue aérienne du parc Okazaki (l'emprise du parc correspond à la zone encadrée). En observant cette vue, on s'aperçoit combien peu la notion de « parc » est pertinente, puisque le site est essentiellement occupé par des bâtiments. Devant, sur la droite, on discerne le Musée du Commerce, avec sa toiture caractéristique, et juste derrière, la bibliothèque municipale, deux bâtiments dus à Takeda Goichi. Détail de carte postale (aux alentours de 1910-20). Carte postale mise à disposition par le vice-directeur du Zoo de

[811] Traditionnellement, le seul type de véritable espace « public » est la rue. Il n'existe pas dans l'urbanisme de Kyoto de places ou de jardins ouverts, accessibles jour et nuit. Ceci étant dit, le cas des sanctuaires shintō, qui relèvent de la catégorie des espaces religieux, est quelque peu particulier dans ce contexte. En effet, ils sont ouverts de jour et de nuit, puisque le *toori* (portique shintō marquant le passage de la sphère profane à la sphère sacrée) est un portique ne possédant pas de vantaux, ce qui rend une fermeture de l'espace impossible.
Il faut aussi noter que la notion même d'espace « public » est d'origine occidentale, et n'apparaît, comme catégorie pour conceptualiser l'espace, qu'à l'époque de Meiji (ce terme se réfère à un système de pensée occidental moderne qui a tendance à fonctionner sur un principe de binarité/opposition). On le superpose par commodité au cas japonais pour créer des grilles d'analyse spatiales, mais traditionnellement, comme le fait remarquer Augustin Berque, il existe fondamentalement une « indécision du public et du privé au Japon » V. BERQUE, Augustin, *Public,* commun *et privé dans la spatialité japonaise vus de l'ère Shôwa (1926-1989),* intervention lors du colloque international « L'espace public », CNRS & Société française des architectes, Paris, 25-26 mai 2018. http://ecoumene.blogspot.be/

[812] Le site s'étend sur 20 hectares.

Quelque part, ce parc Okazaki incarne sans doute la difficulté de penser la notion de parc à l'ère Meiji -à Kyoto, du moins- : ni véritablement espace paysager aménagé pour accueillir le public, ni véritablement infrastructure purement fonctionnelle, il se situe dans un entre-deux indécis qui questionne fondamentalement l'idée du « parc public ». Et les limites qui encadrent la bibliothèque sont sans doute le reflet de cette hésitation : l'espace n'est ni complètement ouvert, ni complètement fermé : une transgression du seuil est possible à tout moment. L'articulation (entre bâtiment et voirie) au moyen de cette limite très discrète est la solution apportée pour ne pas créer trop de discontinuités dans l'espace (et ainsi répondre à la vocation de « parc », puisqu'Okazaki est une zone beaucoup plus grande que le périmètre de la bibliothèque).

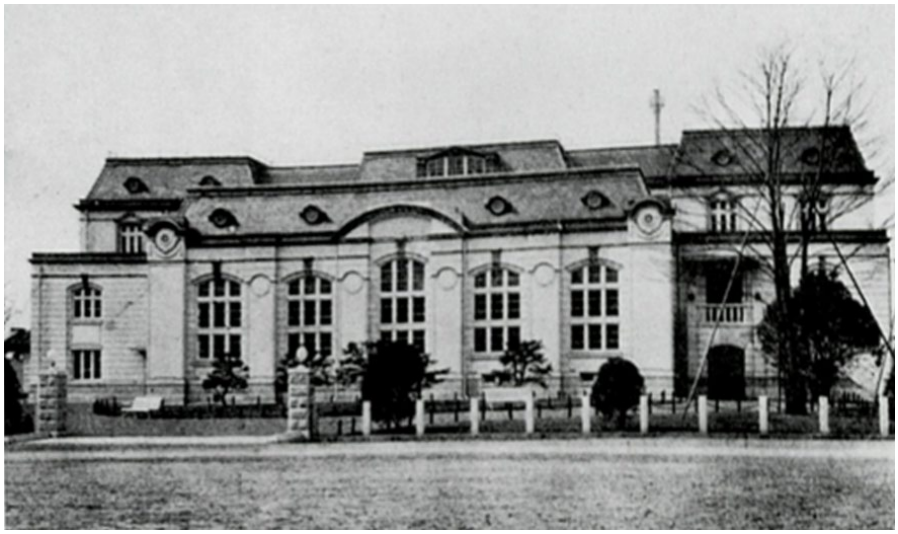


Figure 246. La bibliothèque municipale de Kyoto. Sur cette photo, postérieure à celle de la Figure 244, on aperçoit, sur la droite qu'un arbre de grand gabarit vient d'être planté (les tuteurs sont encore en place). On peut supposer qu'il s'agit d'une mesure qui a pour vocation de légitimer l'appellation « parc » de la zone Okazaki, en la rendant plus végétale. Source image : Shirahata, Yōzaburō, 白幡洋三郎, 京都百年パノラマ館—写真集成. 淡交社*, Kyōto hyaku-nen panorama-kan - shashin shūsei.* Tankōsha, 1992.

Cet exemple est intéressant à plusieurs égards : d'une part il illustre un nouveau mode d'articulation avec un degré de séparation des espaces visuellement très faible, et sans barrière aucune au niveau du passage du seuil. D'autre part, il éveille de curieuses réminiscences : car le potelet de pierre et sa chaîne métallique, n'est-ce pas là comme une limite de *himorogi* « durcifiée » ? Les matières organiques - potelets en bois et cordelette de paille- ont cédé la place au minéral et au métallique : le *himorogi* originel, celui du Kojiki et du Nihongi, s'est mué en un *himorogi* de l'ère moderne. Et ce *himorogi*-là ne cerne plus un vide dans la forêt, non, il cerne la bibliothèque, le lieu du *savoir*, ce nouveau « sacré » de l'époque industrielle[813].

[813] « Knowledge shall be sought throughout the world so as to broaden and strengthen the foundations of imperial rule » (the Imperial Charter Oath, april 1868). Cité par COALDRAKE, William H., *Architecture and Authority in Japan*, 1st Paperback Edition, ed. Routledge, London ; New York, 1996, p. 208.

On peut d'ailleurs faire un parallèle avec le Musée de Nara[814], où, significativement, on retrouve le même type de délimitation. Le Musée de Nara mène d'ailleurs la logique de l'effacement de la limite encore plus loin, puisque les poteaux (plus hauts) marquant l'entrée ont ici complètement disparu.

Figure 247. Musée de Nara. Des potelets de pierre reliés par des chaînes délimitent une zone autour du bâtiment du musée. L'entrée est ouverte, il n'y a ni portail ni barrière entravant le passage : les daims sacrés de la ville l'ont bien compris… sans peine, ils transgressent les limites. Photo UWB 2011.

Enfin, il faut relever que le dispositif traditionnel japonais, qui veut que les murs des maisons soient mobiles et volatils, amovibles à l'envi, et la limite de la parcelle plus nette, stable, plus isolante, se voit ici complètement inversée. On a comme une permutation des termes : le bâtiment ne saurait avoir de murs plus concrets (murs de pierre) ; par contre, la limite de la parcelle, elle, devient floue, semble plus ouverte que fermée, n'est plus que la suggestion d'une limite. Le bâtiment devient étanche et la limite de parcelle perméable. Autrement dit : le bâti devient net et la limite de parcelle floue. Ainsi, on est en présence d'un modèle spatial « bâtiment - limite de parcelle » redéployé dans des termes tout à fait nouveaux.

7.4.7.2 Excursion au zoo

Mais en réalité, d'où nous viennent ces potelets de pierre reliés par des chaînes ? Il ne faut peut-être pas chercher bien loin…. Car si, dans le parc Okazaki, nous traversons une nouvelle fois la route, nous nous retrouvons devant l'entrée du Zoo de Kyoto, zoo qui ouvrit ses portes au public en 1903 (six ans avant l'édification des deux bâtiments de Takeda, donc).

[814] Construit par Katayama Tōkuma en 1894.

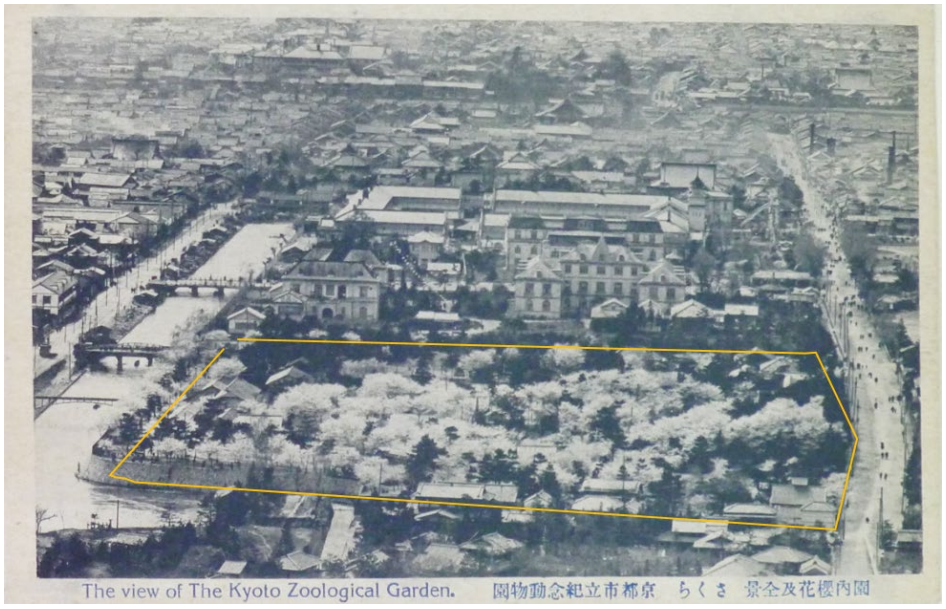


Figure 248. Le zoo de Kyoto (inauguré en 1903). Carte postale (aux alentours de 1910-20) mise à disposition par le vice-directeur du Zoo de Kyoto Sakamoto Hidefusa 坂本秀房.

Le jardin zoologique de Kyoto n'est pas un parc au sens officiel du terme, puisqu'en terme de classification, il n'entre pas dans la catégorie « parc public ». Mais c'est un espace paysager aménagé, et qui par conséquent peut retenir notre attention. Sa fonction première est d'héberger des animaux de toutes sortes pour le plaisir du public. La majeure partie du terrain est donc occupée par des enclos ou des cages d'animaux. Mais il est aussi agrémenté de nombreuses plantations et d'allées serpentant entre les enclos. Les enclos eux-mêmes ne rentrent pas dans le cadre de la présente étude, car il s'agit de simples dispositifs « techniques » qui empêchent que les animaux ne s'échappent, et qui n'ont donc pas de vocation esthétique ou décorative particulière.

Figure 249. Le zoo de Kyoto (inauguré en 1903). Cage à oiseaux. Photographe : J. Mutsura. Photo réalisée en 1903, lors de l'inauguration du zoo. Tiré d'un album photos inédit mis à disposition par le vice-directeur du Zoo de Kyoto Sakamoto Hidefusa 坂本秀房 (lors de notre visite d'octobre 2015). Image de droite : note manuscrite du photographe J. Mutsura en début d'album.

Par contre, d'autres éléments de délimitation dans le zoo ne concernent pas les animaux, et c'est sur ceux-là que nous allons nous pencher.

Quand on arpente les allées, on remarque, tout à coup, ces mêmes petits potelets que l'on vient d'apercevoir devant la bibliothèque municipale. Cette fois-ci, elles délimitent un espace autour d'un vénérable pin. Le fruit du hasard ? Il faut noter qu'ici, ces potelets reliés par des chaînes remplissent une véritable fonction défensive : elles empêchent l'accès à la pelouse, et créent une zone de protection autour de l'arbre.

Figure 250. Le zoo de Kyoto (inauguré en 1903). Des potelets de pierre reliés par des chaînes entourent un pin planté par l'empereur Meiji. (御手植松 *go te ue matsu*). Carte postale (aux alentours de 1910-20) mise à disposition par le vice-directeur du Zoo de Kyoto, Sakamoto Hidefusa 坂本秀房 (lors de notre visite d'octobre 2011).

Les clôtures basses destinées à protéger les pelouses ou les plates-bandes plantées[815] sont un dispositif tout à fait commun dans les parcs publics[816], ainsi, il n'est pas très étonnant de voir ces petites clôtures délimiter une zone non-accessible au public. De plus, il faut noter qu'un vénérable pin 後手植松 *go te ue matsu,* planté par l'empereur en personne, se situe dans cette zone. L'idée du *himorogi,* construit autour d'un végétal sacré, s'impose de plus en plus nettement à l'esprit…

Mais à l'ère Meiji, ce *himorogi* des temps modernes a déjà pris sa forme industrielle : un dispositif de fer et de pierre, constitué d'éléments standardisés. Le zoo de Kyoto comporte plusieurs exemples de ce type de délimitations.

7.4.8 Le parc Maruyama

Pour la dernière étape dans notre quête de ce type de limite, nous allons remonter dans le temps, et quitter le zoo afin de rejoindre le parc Maruyama, situé à flanc de colline non loin de là. La zone de Maruyama avait été désignée comme « parc public » en 1886[817], ce qui en fait le plus

[815] Elles empêchent un piétinement intempestif.

[816] Ce type de clôtures existait dans les parcs publics européens, également.

[817] La ville de Kyoto répondait ainsi à la demande du gouvernement central de créer des parcs publics.

ancien parc de la ville. Comme mentionné au paragraphe 7.3, ce parc était en réalité un lieu célèbre de l'époque d'Edo, qui, après l'aménagement de quelques nouveaux cheminements, avait reçu cette nouvelle appellation[818]. Du fait qu'il ne s'agit pas d'un parc nouvellement aménagé, il ne semblait pas, a priori, présenter un intérêt particulier dans le cadre de notre étude. Pourtant, si l'on y regarde de plus près, un petit détail peut nous donner des indices sur une ascendance intéressante.

Un grand cerisier constitue l'une des attractions majeures de la zone. Et n'est-ce pas à notre grande surprise que nous y retrouvons un dispositif tout à fait comparable à celui du zoo, qui lui, date de 1903 ? Des petits potelets reliés par des cordes décrivent un grand cercle autour de l'arbre, définissant une zone de protection, de non-transgression.

Figure 251. Figurant déjà parmi les lieux célèbres de Kyoto durant l'époque d'Edo, le site de Maruyama est officiellement désigné comme « parc public » en 1886, sans que cela implique un véritable réaménagement du site (il sera réaménagé bien plus tard, en 1913 [Taishō 2], par le célèbre jardinier Ogawa Jihee). Carte postale colorisée, fin du XIX^{e} siècle, Collection UWB.

Il semblerait qu'on soit là en présence d'un dispositif précurseur du dispositif présenté en Figure 250 : réalisé en matières organiques, il n'a pas encore pris sa forme typiquement meijienne, mais représente une étape intermédiaire ; il constitue une sorte de croisement entre une typologie traditionnelle de délimitation de l'espace – le *himorogi-* et un dispositif moderne qui répond aux besoins d'un espace public à grande fréquentation (dispositif dont la fonction première est d'éviter

[818] « […] Créer de toutes pièces des parcs en ville alors que l'on dispose de parcs naturels d'une beauté exceptionnelle serait […] incongru […]. Comment s'étonner de la quasi-inexistence de parcs à Kyoto ! On doit savoir que même Maruyama kōen, le seul qui existe actuellement, n'est en fait qu'un site naturel paysager célèbre, qu'on a agrémenté après coup de quelques panoramas pittoresques ». (extrait du *Keikayōshi* 京華要誌 Précis des beautés de Kyōto, publié par la municipalité en 1895) cité par FIEVE, N. et al., *op.cit.,* p. 268.

les piétinements, les dommages aux pelouses et aux végétaux). Sa forme encore végétale va, on vient de le voir dans les exemples précédents, progressivement subir une transformation pour finalement prendre une forme digne de la nouvelle ère industrielle, à l'image de l'architecture qu'elle est amenée à accompagner : une limite de fer et de pierre. Notons aussi que le cercle, forme que l'on n'avait plus rencontrée depuis la préhistoire, réémerge ici en ville, alors que la ville, nous l'avons vu, impose en règle générale des délimitations de nature orthogonale.

Ainsi, avec l'apparition de la typologie des potelets de pierre reliés par des chaînes, on peut dire qu'on est en présence d'une sorte de synthèse de formes traditionnelles et de nouveaux matériaux des modèles importés. C'est un nouveau type de limites, mais dont les résonances avec d'anciennes formes sont fortes…. Les formes se perpétuent tout en se métamorphosant, et typologies traditionnelles et importées, parfois, se rejoignent dans d'étonnants syncrétismes.

7.4.9 L' « Ouverture de Meiji »

Une dernière remarque reste à faire sur le parc Maruyama : ce parc est un parc sans limites. Il n'a ni mur ni clôture d'enceinte, ni portails d'entrée. Cela peut paraître anodin à première vue, et cette absence pourrait facilement passer inaperçue. Mais en réalité, c'est une absence tout à fait remarquable. En effet, si l'on passe en revue les limites de jardin que nous avons analysées dans les chapitres qui précèdent, on constate que tout au long de leur histoire, les jardins de Kyoto avaient été munis de délimitations. Inimaginable donc, de concevoir un jardin qui ne soit pas *clos.* Le kanji *sono/en* 園, désignant les jardins, rendait d'ailleurs fondamentalement une telle conception impossible, puisqu'il est ceint de la clef de la clôture 口.

Maruyama nous met donc devant un point d'interrogation : s'agit-il d'une contingence de l'histoire, qui veut que du fait qu'il ne s'agissait pas d'un véritable *aménagement* de parc, mais d'un processus d'ordre plutôt administratif de regroupement d'anciens domaines[819] en vue de créer une entité désignée comme « parc », on ait omis de matérialiser ses limites ? On ne peut se prononcer de manière définitive sur la question, car les textes de l'époque n'abordent pas spécifiquement cette question. Mais il est évident qu'en termes de typologie, cela questionne fondamentalement le modèle kyotoïte traditionnel de jardin, dont l'une des caractéristiques centrales est l'articulation forte entre le dehors et le dedans, le *soto* et le *uchi.*

Cette articulation, nous venons de le voir, a, à l'époque Meiji, déjà été fortement ébranlée par l'introduction du modèle de la grille métallique, et de sa transparence générant une porosité visuelle presque totale de la limite. Enfin, la typologie des potelets de pierre reliés par des chaînes semble conduire cette logique plus loin, suggérant un degré encore plus avancé de « dissolution » de la limite.

Alors, avec la suppression totale de toute forme physique de limite, serait-on arrivé à la conclusion logique de ce processus progressif d'ouverture ? L'absence de textes décrivant le parti pris esthétique des premiers aménagements de Maruyama rend une interprétation difficile[820]. Mais

---

[819] L'administration publique récupère les domaines du sanctuaire de Yasaka (八坂神社 *Yasaka jinja*) et des temples Chōraku-ji 長楽寺 et Sōrin-ji 双林寺 pour en faire un parc en 1886. La gestion du parc est transférée à la municipalité en 1889. V. FIEVE, *op.cit.,* p. 269.

[820] De plus, en l'occurrence, aucun concepteur ne supervise la création du parc, conception qui est donc dans les mains de bureaucrates préfectoraux.

ce parc, lové dans la ville, nous interpelle par sa spatialité où manque la sensation de seuil, de passage, d'entrée…. Il se dissout dans ses alentours, ne veut pas clairement dire où il commence et où il finit. En bas, il se confond à la ville, et en haut à la forêt.

Figure 252. Parc Maruyama : accès ouest. Le caractère ouvert du parc différencie cet espace des typologies kyotoïtes traditionnelles. Photo datant probablement du début du XX^{e} siècle. Source image : 京都府誌, 京都府, *Kyōtofu-shi.* Ed. *Kyōtofu,*1915.

Figure 253. Parc Maruyama : accès ouest. Le caractère ouvert du parc a été maintenu jusqu'à l'époque actuelle. Photo UWB 2011.

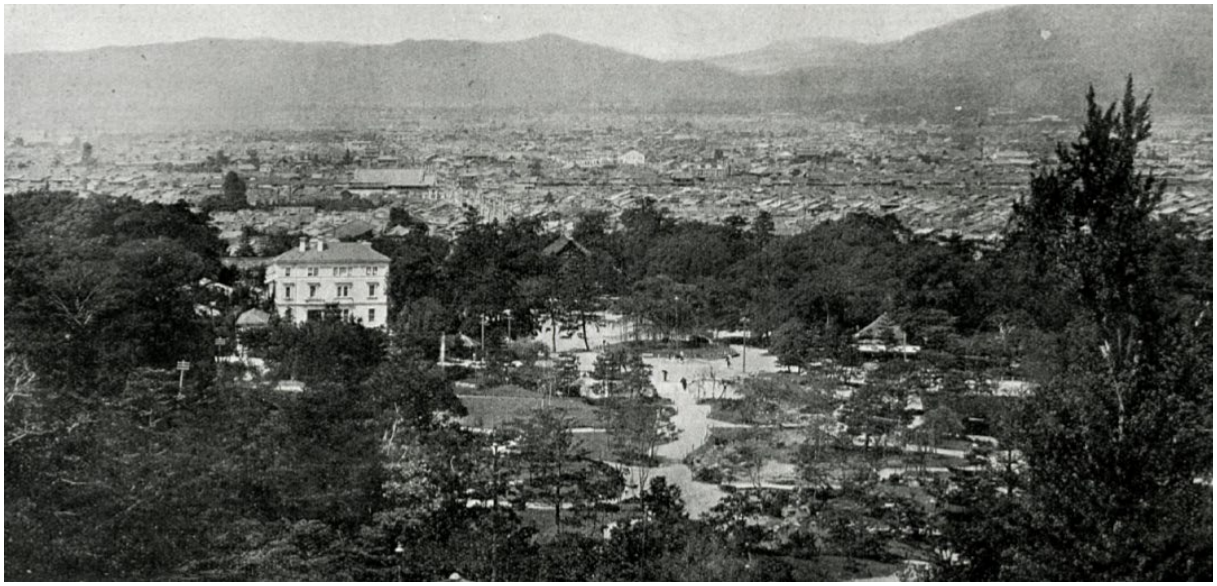


Figure 254. Parc Maruyama, Kyoto. Années 1910. On notera le caractère ouvert du parc. Source image :京都府誌. 京都府, *Kyōto fushi,* Ed. Kyōto-fu, 1915.

De manière fortuite ou volontaire, ce parc a été conçu sans bordures. Cette typologie ne devrait pas être éludée, car une absence, malgré son caractère intangible, est aussi le signe de quelque chose. D'ailleurs, cette idée de « parc sans limites », immanquablement, évoque une parenté avec la typologie du jardin paysager anglais du XVIII^{e} siècle, le premier style dans l'histoire des jardins à totalement s'affranchir de clôtures (l'idée étant de transformer « la nature entière en jardin »[821]). Mais, en l'absence d'un concepteur à Maruyama, une volonté esthétique peut difficilement être invoquée, et cette absence doit donc probablement plutôt être imputée à des contingences administratives ou autres… Par conséquent, même si les résonances sont fortes, nous ne pensons pas qu'on puisse établir une filiation directe avec des modèles anglais[822]. Ceci étant dit, on ne peut tout à fait exclure que par l'intermédiaire de Conder et de son entourage, ou encore de diplomates et de voyageurs, des idées sur le jardin paysager anglais aient été diffusées au Japon à cette époque. Cependant, en l'état actuel des connaissances, une telle influence n'est pas spécifiquement documentée.

D'ailleurs, il faut noter que les deux grands parcs de style occidental créés à Tokyo quelques années plus tard -le parc Hibiya 日比谷 (1903)[823] et le parc Shinjuku gyōen 新宿御苑 (1906)[824]-, seront tous deux rigoureusement munis de clôtures, ce qui montre bien que la configuration des limites de Maruyama ne s'inscrit pas dans une pratique plus générale.

Ce qui est en tous cas remarquable, c'est qu'en 1913 un concepteur de jardins entre en jeu, et ne remet pas en question ce modèle spatial. Le célèbre jardinier Ogawa Jihee, chargé de réaménager le site de Maruyama, garde en effet cette ouverture de l'espace. On peut supposer qu'il

[821] En parlant du grand paysagiste anglais William Kent, Horace Walpole écrit : « He leaped the fence, and saw that all nature was a garden ». WALPOLE, Horace, *On Modern Gardening,* 1780.

[822] Pas en l'état actuel des connaissances, du moins.

[823] Parc influencé par l'école allemande du XIX^{e}. v. MIZUMA, Yoko, *op.cit.*

[824] Parc influencé par l'école française du XIX^{e}. v. MIZUMA, Yoko, *id.*

a dû considérer cette ouverture comme une qualité, sans quoi il aurait certainement changé la configuration des marges du parc….

Alors, dans le domaine des jardins, est-ce là la véritable « ouverture de Meiji » ? Tendre vers une spatialité où les limites s'effacent ? Le constat, en tout cas, est sans appel : à Kyoto, la spatialité des parcelles, durant les quelques décennies de l'ère Meiji, se vit progressivement retournée comme un gant.

7.4.10 Les espaces à caractère public et leurs limites : une première conclusion

Les espaces que nous avons examinés ci-dessus sont des espaces publics (ou semi-publics). Comme nous l'avons fait remarquer plus haut, ces espaces, entourant pour la majeure partie des bâtiments gouvernementaux, faisaient partie d'ensembles qui étaient d'une importance stratégique pour le Japon : véritables outils de communication visuelle vis-à-vis des grandes puissances occidentales, ils étaient des symboles de progrès d'une nation en pleine transformation, en plein effort de positionnement sur l'échiquier international. Ainsi, c'est dans cette perspective large qu'il faut envisager ces ensembles : leurs photographies et illustrations étaient reproduites de par le monde, et leur « mise en scène » faisait donc partie d'une mise en scène architecturale à l'échelle nationale, mais aussi mondiale. Aussi, le fait que nombre de ces bâtiments apparaissent dans les guides touristiques de l'époque montre bien combien grand était l'intérêt pour ces nouvelles formes dans le paysage urbain. Hôpitaux, écoles, universités, usines même… – tous ces bâtiments qui ne semblent pas a priori être des attractions touristiques- figurent dans les guides de Kyoto et montrent bien que les ensembles Meiji étaient devenus des *meisho* à part entière, et ce, avant tout pour le caractère novateur de leur langage architectural.

Comme nous l'avons montré au point 7.4.3, la configuration de la limite et son percement -le portail / l'ouverture - tient un rôle tout à fait central dans la mise en scène des ensembles : bien souvent elle joue le rôle de cadre monumental mettant en valeur un bâtiment positionné de manière axiale dans l'enceinte.

7.4.10.1 Typologies

Dans la ville de Kyoto, nous avons pu identifier trois grandes typologies pour les quatre décennies et demi que compte l'époque Meiji :

1. a. <u>« Le pilier et la grille »</u> : introduit dès le début de l'ère Meiji, ce modèle, caractérisé au point 7.4.3 de ce chapitre, constitue une reprise assez littérale du modèle occidental, et sera mis en œuvre tout le long de la période[825]. Il est caractérisé par un portail monumental généralement flanqué de deux portillons latéraux, et par une structuration symétrique axée

[825] Et bien au-delà, d'ailleurs.

sur un bâtiment principal. Ses éléments constitutifs principaux : des piliers en pierre, en fonte ou en brique[826], et des grilles métalliques.

b. « Le pilier et la grille : les modèles hybrides ». Ce sont des variations sur le modèle de base, où l'on on constate des expérimentations, des combinaisons nouvelles entre éléments japonais et importés. L'art de la déclinaison, de l'assemblage et de l'assimilation donne lieu à des formes tout à fait originales et syncrétiques, formes qui sont le reflet des phénomènes de transculturation à l'œuvre. On voit l'émergence d'un « éclectisme à la japonaise ».

2. « Le poteau et la chaîne » : ce modèle apparaît au tournant du siècle, et se perpétuera durant la période tardive. C'est une typologie introduite d'Occident, mais dont les résonances avec la typologie traditionnelle du *himorogi* sont fortes. La particularité de ce modèle est l'absence complète de portail ou de portillons[827]. Les lieux de traversée sont de simples passages sans aucun dispositif physique de séparation : des ouvertures dans la clôture[828]. Ce nouveau type de partition, créant une séparation très faible, minimaliste, introduit une notion de flou entre espace privé et public. La limite est plus symbolique que physique, puisque la faible hauteur du dispositif permet de l'enjamber, et que l'absence de portail implique une perméabilité toute nouvelle, qui ne définit pas clairement les champs. On sent une réticence à véritablement clôturer l'espace : la limite est plus suggestive qu'affirmative, elle ne présente pas de caractère réellement défensif. Cette typologie introduit une conception beaucoup plus « ouverte » de l'espace que ses prédécesseurs.

3. Absence totale de limites. Cette typologie semble être l'aboutissement logique des développements constatés entre la typologie 1.) et 2.) : successivement, la limite se fait de plus en plus discrète, pour finalement disparaître totalement.

En termes spatiaux, on assiste donc à une ouverture de plus en plus marquée de l'espace, allant jusqu'à la dissolution totale des limites – c'est ce que nous avons appelé « l'ouverture de Meiji ».

[826] Utilisation de la brique à partir de 1895.

[827] Quand on pense qu'à l'époque Heian, mais aussi sous les Tokugawa, les portails d'entrée des demeures des nobles et des guerriers étaient le symbole de statut par excellence, cette suppression totale du portail interpelle, bien évidemment. « The Tokugawa paid considerable attention to gateway style as the most visible representation of status in their political order ». COALDRAKE, William H., *Architecture and Authority in Japan*, 1st Paperback Edition, ed. Routledge, London ; New York, 1996, p. 196.

[828] Il faut noter que dans les sanctuaires shintō, le *toori*

7.4.10.2 Matériaux

Trois matériaux clefs font leur apparition au niveau des délimitations à l'époque Meiji : le fer[829], la pierre[830] et la brique.

Le fer surtout, jouera un rôle tout à fait central dans l'évolution de la spatialité des parcelles, puisque les grilles en fonte ou en fer forgé permettent l'introduction de la *transparence* des limites, ce qui, à Kyoto, a des répercussions fortes dans le paysage urbain. Il faut aussi noter que l'utilisation de la fonte symbolise de façon éloquente le passage à l'ère industrielle. Economiques, reproductibles à l'infini, les éléments en fonte sont le résultat d'un processus industriel qui a complètement supprimé la place de l'artisan, puisque chaque élément est le résultat d'un procédé mécanique qui permet de produire des pièces rigoureusement identiques à des milliers, voire des millions d'exemplaires. Le corollaire de ces nouveaux moyens de démultiplication exponentielle est une internationalisation des formes, puisque, nous l'avons vu, les grands fabricants exportaient dans le monde entier, de l'Amérique du Sud à l'Afrique, de l'Europe à l'Asie… Ainsi, les motifs décoratifs dessinés par les architectes des grands fabricants britanniques, par exemple, se retrouvaient au Canada, en Afrique du Sud, en Argentine…ou encore au Japon.

La brique est également un matériau nouveau au Japon, et son rouge intense a certainement fortement contribué à « coloriser » l'ère Meiji. Immédiatement identifiables dans la ville, les constructions en brique rouge sont emblématiques de l'époque, et marquent le paysage de leur couleur qui se démarque des matériaux traditionnels. Loin de la considérer comme un matériau « moindre », les architectes japonais développèrent une affection toute particulière pour sa texture, un peu imparfaite et aléatoire.

Les constructions en brique rouge sont d'ailleurs souvent représentées dans les xylographies de l'ère Meiji, ce qui témoigne sans doute de la fascination qu'elles exerçaient sur les artistes et sur les amateurs d'estampes…

[829] Le fer forgé et la fonte. Avant l'époque Meiji, le métal n'était pas utilisé pour délimiter des terrains.

[830] Au Japon, traditionnellement, la pierre n'est utilisée que pour les murs entourant des châteaux. On ne trouve donc pas de murs en pierre délimitant les parcelles en ville avant l'ère Meiji.

Figure 255. Estampe représentant un bâtiment en brique rouge. « Le nouveau bâtiment de la Monnaie nationale à Tokiwabashi ». Hiroshige Utagawa, 1877 (extrait des *Lieux célèbres de Tokyo,*「東京名所 常盤橋内 紙幣局 新建之図」. *Tōkyō meisho tokiwabashi nai shiheikyoku shintatsu no zu.*)

A Kyoto, au niveau des délimitations de terrain, la colonne baguée fut certainement l'expression la plus emblématique de la présence de ce matériau dans la ville.

7.4.10.3 Axialité vs. asymétrie

La typologie « pilier et grille » est dans le cas normal structurée selon une logique axiale symétrique, centrée sur un bâtiment principal. Dans les exemples hybrides, on constate parfois un désaxement du portail par rapport au bâtiment, ce qui renvoie à des logiques spatiales plus japonaises (on pensera, notamment, aux configurations spatiales des demeures de type *shoin zukuri,* toujours agencées de manière asymétrique). Le modèle axial symétrique rappelle, quant à lui, des typologies chinoises, comme par exemple les enceintes des temples bouddhiques (v. chapitre 5.2.2). Cette configuration symétrique est d'ailleurs, comme l'a montré William H. Coaldrake dans son ouvrage *Architecture and authority and Japan,* une expression privilégiée de l'autorité par des pouvoirs centralisés et forts. Ainsi, une lecture de ces typologies spatiales au travers du prisme du pouvoir permet de saisir certains enjeux qui ne sont pas sans importance : l'ère Meiji, à l'image de l'ère Nara -où l'assimilation d'un modèle spatial étranger (chinois) avait été instrumental pour asseoir et légitimer le pouvoir-, est ainsi un exemple par excellence de l'incarnation du pouvoir dans les formes architecturales. « [The] sense of order and balance which permeates the official architecture of the Meiji period […] is reminiscent of the way that the Nara state turned to symmetrical planning to express its notions of order and authority. ».[831] Et les limites, dans cette mise en scène du pouvoir, jouent un rôle très important, car non seulement elles articulent le rapport à la ville (donnant une *visibilité* toute nouvelle à ce qu'elles enceignent), mais sont aussi elles-mêmes des symboles d'autorité souvent très effectifs (on pensera, notamment, au portail colossal du Musée Impérial de Kyoto). Elles sont, dans tous les cas, les avant-postes de la mise en scène de

[831] COALDRAKE, William H., *op.cit.,* p. 215.

l'axialité.

Il reste un dernier aspect que nous devons aborder : le monde des résidences privées. Très peu d'exemples subsistent à Kyoto aujourd'hui, mais ils sont néanmoins révélateurs.

7.4.11 Le monde des résidences privées

7.4.11.1 La résidence privée d'un homme politique : le Murin-An.

« Meiji buildings and clothes were often a strange mixture of East and West »[832]

Comme nous l'avons vu plus haut, durant l'ère Meiji les nouvelles influences venues d'Occident touchèrent beaucoup moins l'architecture domestique et privée que les édifices publics, qui faisaient partie d'un grand programme de réforme architecturale gouvernemental.

Les Japonais étaient encore trop attachés à leurs modèles traditionnels pour bouleverser leurs habitudes intimes. « Domestic architecture was the slowest to respond to westernization. »[833].

A Kyoto, les résidences privées de style occidental étaient particulièrement rares[834]. Mais vers la fin de l'ère Meiji la situation change dans le quartier de Higashiyama, où, parmi les magnats et les puissants, plusieurs villas de style occidental voient le jour.

Parmi celles-ci, le Murin-An, construction d'aspect relativement modeste (sa structure est en bois, et les murs de brique sont recouverts d'enduit) qui, vue de l'extérieur, semble tout sauf ostentatoire. Ce sont plutôt ses intérieurs, richement décorés, qui réservent une surprise au visiteur.

Figure 256. La villa du Murin-an 無鄰菴 à Kyoto, réalisée entre 1894 et 1896. Le style de la façade est sobre et les matériaux très simples (bois, brique, enduit). L'architecte est Niinomi Takamasa 新家孝正 (1857-1922), un architecte relativement peu connu de l'ère Meiji. Photo UWB. 2011.

832 FINN, Dallas, *op.cit.,* p. 16.
833 FINN, Dallas, *op.cit.,* p. 17.
834 FINN, Dallas, *op.cit.,* p. 211

Figure 257. Murin-an, la salle de réception au premier étage de la villa. Richement décorée, elle est équipée d'un chauffage au charbon et d'une lampe électrique, emblèmes technologiques cette ère de modernisation. On remarquera les décorations murales de style japonais. Photo UWB 2011.

Son propriétaire, Yamagata Aritomo 山縣 有朋 (1838-1922), militaire issu d'une famille de *bushi,* occupa les postes de ministre de l'intérieur et de la guerre, et fut premier ministre du Japon (de1889 à 1891 et de 1898 à 1900). Ces hautes fonctions au sein du gouvernement expliquent très certainement son choix du recours à une architecture de style occidental. Déjà propriétaire d'une villa à Tokyo, il se fait construire cette résidence secondaire à Kyoto non seulement pour y résider, mais aussi pour y recevoir des personnes importantes du monde politique.

L'architecture de ce bâtiment n'est pas l'aspect qui nous occupera ici, mais plutôt le caractère exemplaire de l'ensemble de la propriété, et en particulier les contradictions formelles que l'on peut y déceler. En effet, le jardin[835] attenant à la villa est de style résolument japonais, de même la maison de thé qui s'y trouve.

Figure 258. Murin-an, Kyoto. Jardin et maison de thé. Photo UWB 2011.

Même si quelques menus détails trahissent une influence occidentale (utilisation de vitrage pour le pavillon de thé ; utilisation extensive de surfaces engazonnées pour le jardin) le style reste pour l'essentiel japonais, et contraste fortement avec la villa de style occidental.

[835] Réalisé par le célèbre jardinier Ogawa Jihee VII 小川治兵衛 (aussi connu sous le nom de Ueji 植治; 1860-1933).

Cette juxtaposition de styles, loin d'être exceptionnelle, exprime de manière très parlante toute la dichotomie de l'ère Meiji, ces étranges coexistences stylistiques étant aussi le reflet de phénomènes de société bien plus profonds. Finn parle d'une « douloureuse ambiguïté de la vie à l'ère Meiji ». La vie publique, univers essentiellement masculin, est marquée par le sceau de la modernisation, alors que l'univers intime restera très longtemps attaché aux traditions.

Pour en arriver à notre sujet d'étude, les limites de jardins, on remarquera que dans le cas de cette propriété, ce qui est remarquable, c'est que rien n'est remarquable : aucune particularité ne nous signale que nous sommes en présence de limites de jardin datant de l'ère Meiji, aucun détail ne les distingue d'une limite de jardin de l'époque d'Edo. Elles se présentent sous une forme tout à fait classique pour Kyoto : un mur de pisé coiffé de tuiles, avec un parement en bois carbonisé en partie basse.

Figure 259. Murin-an, Kyoto. Le mur d'enceinte de la propriété. On ne soupçonnerait pas une architecture occidentale à l'arrière de ce mur. Photo UWB 2011.

En conclusion, le Murin-an est un exemple intéressant au titre qu'il est tout à fait emblématique de l'époque Meiji. Il illustre de manière parlante combien les Japonais, dans leur sphère privée, restèrent très longtemps attachés aux formes de jardin traditionnelles japonaises, même si celles-ci détonnaient fortement des nouvelles formes architecturales importées. Christina M. Vista résume sans doute au mieux ce sentiment de tiraillement quand elle écrit : « [The] struggle between modernity and tradition was a way to find a foothold in the ever changing environment of the world. »[836].

7.4.11.2 La résidence privée d'un magnat du tabac, Murai Kichibei 村井吉兵

Dans le quartier de Maruyama, à proximité d'Okazaki où se tenaient les grandes foires industrielles et commerciales, s'implantèrent, comme nous l'avons évoqué plus haut, hommes

[836] VISITA, Christine, *op.cit.,* p. 34.

politiques et grandes fortunes. Parmi ceux-ci, Murai Kichibei[837] (1864-1926), l'un des magnats de l'industrie de l'époque, propriétaire de la compagnie Murai Brothers (fondée dans les années 1890), le plus grand producteur privé des cigarettes de l'ère Meiji. La compagnie Murai fait partie des grands groupes industriels *zaibatsu* 財閥 [838] de l'époque[839].

Figure 260. L'ancienne usine de tabac Murai à Kyoto. Photo UWB 2011.

Figure 261. Cigarettes « Hero », l'une des marques de l'entreprise Murai. Murai détint jusqu'en 1904 le monopole de la production non-étatique de cigarettes. Source image : lien internet, consulté le 01/05/18

[837] Dans les années 1920, Murai fera connaissance de Paul Claudel, alors ambassadeur de France au Japon. Murai, non seulement industriel mais aussi philanthrope, mettra gratuitement à disposition sa maison de Hibiya (Tokyo) à la première Maison Franco-Japonaise, en 1925. V. CHUJO Shinobu, NGUYEN Ilan, DHORNE France. Paul Claudel et la fondation de la Maison Franco-japonaise. *In:* Ebisu, n°26, 2001. pp. 7-34.

[838] Le terme *zaibatsu* désigne des grands groupes d'entreprises présents dans de nombreux secteurs de l'économie.

[839] K.E.H., The Encyclopedia of the Industrial Revolution in World History. Rowman & Littlefield, 2014, p. 671.

La résidence privée de Murai, le Chōrakukan 長楽館 (désignée Bien Culturel Important en 1969), située en face du parc Maruyama, est l'œuvre de l'architecte américain James Mc Donald Gardiner (1857 –1925)[840]. Achevée en 1909, elle fut remaniée en 1915. D'une grande extravagance, cette villa possède des pièces aménagées dans les styles les plus divers, une espèce de collage improbable de pays et d'époques : ainsi, la Renaissance y côtoie le rococo, le néoclassique, le néo-baroque, l'Art nouveau et même le style chinois… Murai voulait impressionner ses invités, et cette collection de styles, cette *Wunderkammer* de collectionneur lui semblait être le moyen le plus adapté pour ce faire. Murai y reçut entre autres Ito Hirobumi, premier ministre du Japon, mais aussi de nombreux autres personnages influents : des membres de la famille royale britannique, des millionnaires américains, des politiciens... Aujourd'hui, le bâtiment est hôtel et restaurant. L'aménagement intérieur a, pour la plus grande partie, été conservé.

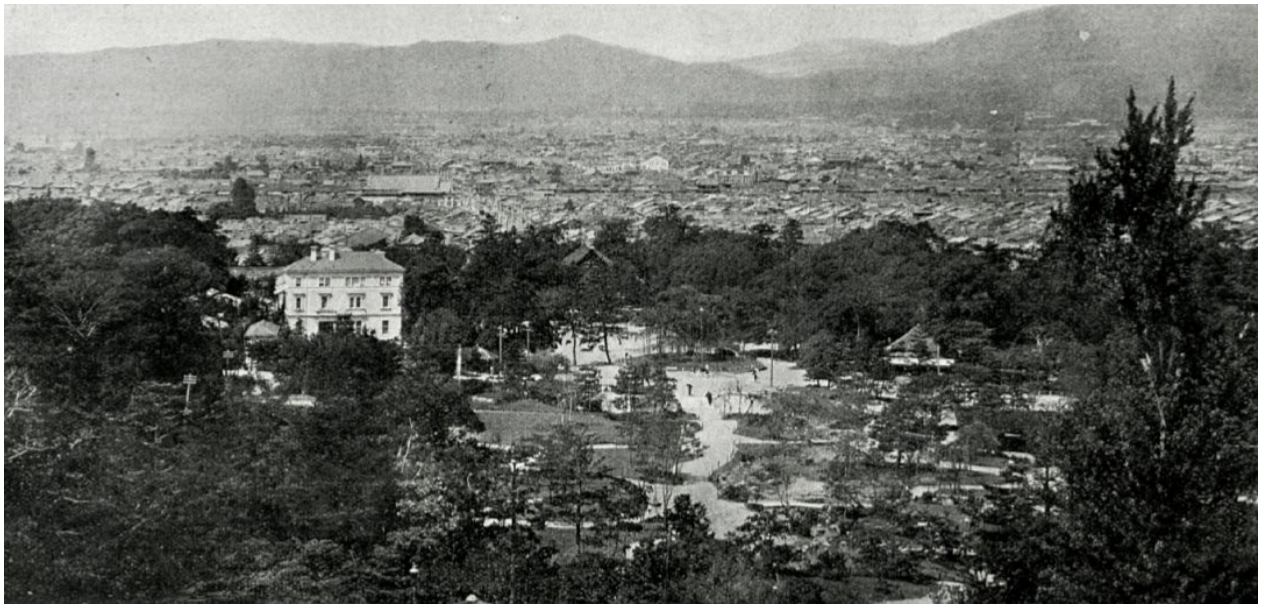


Figure 262. Majestueuse, la villa de l'industriel du tabac Murai Kichibei fait face au Parc Maruyama, Kyoto. On notera l'ouverture de la villa sur le parc, qui semble presque en être le jardin. Années 1910. Source image :京都府誌. 京都府, *Kyōto fushi,* Ed. Kyōto-fu, 1915.

[840] Gardiner arriva au Japon dans les années 1880. Il était proche de l'église épiscopale américaine, ce qui l'amena à projeter de nombreux bâtiments et institutions religieux, parmi lesquels la Cathédrale Ste Agnes de Kyoto, l'église St. John de Kyoto (aujourd'hui située au Musée Meiji Mura d'Inuyama), et l'université Rikkyō à Tokyo.

Figure 263. Portail d'entrée du Chōrakukan, la résidence privée de Murai Kichibei. Maruyama, Kyoto. Photo UWB 2011.

Revenons-en à nos limites. De toute évidence, le portail et les clôtures actuelles (v. Figure 263) ne sont pas des éléments d'origine. Mais heureusement, une photo ancienne datant des années 1910 nous permet d'en connaître la forme originale.

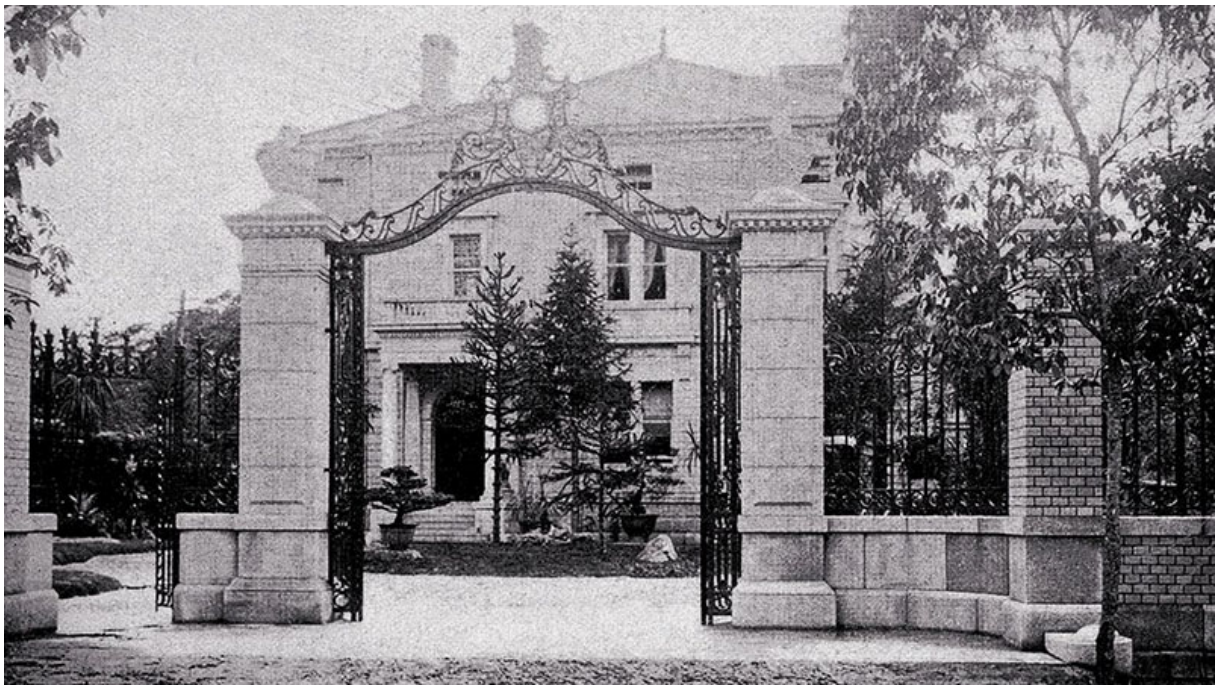


Figure 264. Portail d'entrée du Chōrakukan, la résidence privée de Murai Kichibei. Maruyama, Kyoto : état d'origine. Photo anonyme : années 1910. Source image : http://www.chourakukan.co.jp/about/history.php, consulté le 02/05/18.

Comme dans les exemples examinés dans les paragraphes 7.4.1 à 7.4.6, on y retrouve une structuration avec 4 piliers, et une hiérarchie entre piliers centraux et latéraux (ici doublement

accentuée par le fait que le matériau utilisé pour les piliers latéraux –la brique- est moins noble[841] que le granit utilisé pour les piliers centraux). Les piliers et les murets de soubassement qui les relient sont encore visibles aujourd'hui, conservés dans un état que l'on peut supposer original. En ce qui concerne les grilles, une version radicalement simplifiée, sûrement moins coûteuse à la réalisation, a remplacé les éléments d'origine.

Aussi bien le style des piliers, surmontés de vasques monumentales, que celui des grilles renvoient à un vocabulaire architectural plutôt américain (Etats-Unis). On trouve fréquemment ce type de portails aux entrées des anciennes universités américaines. L'élément en ferronnerie qui connecte les deux piliers en est un détail tout à fait caractéristique.

Figure 265. Portail d'entrée à Harvard Yard, Université Harvard, Cambridge, Massachusetts, Etats-Unis. On remarquera les vases surmontant les piliers, et l'arcade de connexion en ferronnerie. Source image: shutterstock.

[841] Moins noble dans l'esprit d'un architecte occidental, du moins (nous l'avons montré plus haut, les architectes japonais, au contraire, préféraient souvent la brique à la pierre). Ici, l'architecte est américain, ce qui explique sans doute cette hiérarchisation.

Figure 266. Chōrakukan, Maruyama, Kyoto. Résidence de Murai Kichibei. Vue depuis l'intérieur. Photo UWB 2011. La résidence donne immédiatement sur le parc Maruyama.

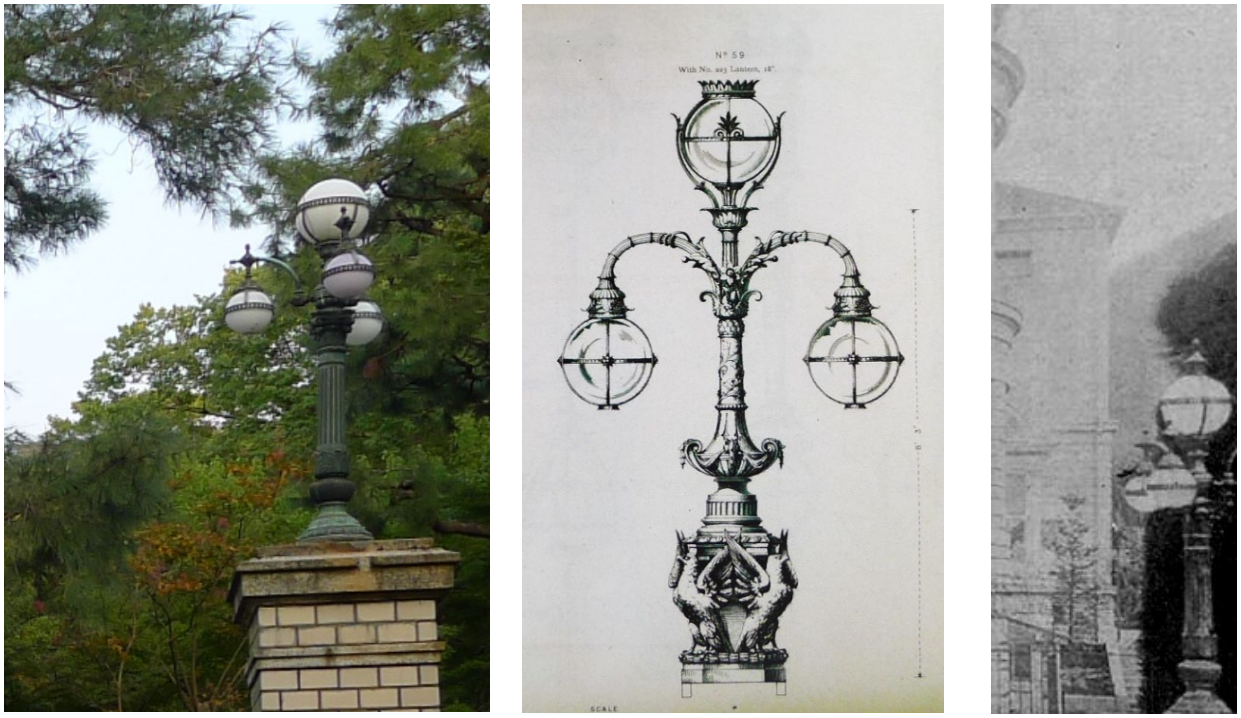


Figure 267. A gauche, un luminaire couronnant l'une de colonnes latérales du portail d'entrée du Chōrakukan (photo UWB 2011). Au milieu, un luminaire extrait d'un catalogue Macfarlane Saracen des années 1870 (MITCHELL, David S., *op.cit.*). On observe à nouveau la similarité des formes. A droite, le détail d'une photo ancienne du Chōrakukan, permettant de voir que l'élément décoratif métallique au-dessus du globe lumineux supérieur a aujourd'hui disparu.

Si l'on observe les luminaires surmontant les piliers latéraux, on peut à nouveaux déceler quelques similitudes avec le type de produits que l'on trouvait chez les grands producteurs d'éléments en fonte britanniques.

Ce que l'on peut retenir de cet ensemble, c'est que malgré les détails qui révèlent une influence de modèles américains, la structuration de base reste finalement très similaire aux exemples précédemment analysés : 4 poteaux aux hauteurs dégressives, des clôtures posées sur des soubassements maçonnés, et une limite transparente en ferronnerie.

Etonnamment, cette villa n'a pas de véritable jardin. Il s'agit plutôt d'une avant-cour gravillonnée plantée, qui, compte tenu de la taille de la résidence, est de dimensions très modestes. Murai, pourtant, aurait sûrement eu les moyens d'acquérir un terrain beaucoup plus important. Peut-être n'y avait-il tout simplement pas de terrain disponible dans le secteur à l'époque. Mais la villa fait directement face au parc Maruyama, et on peut supposer que le parc fait en quelque sorte office de jardin, et même de très grand jardin…

En tous cas, si l'on compare cet exemple à celui du Murin-an, l'approche est fondamentalement différente : ici, villa, portail et clôture forment un tout, un ensemble architectural unifié, profondément ancré dans des préceptes occidentaux. Ici, aucune hésitation entre Orient et Occident, ce portail pourrait tout aussi bien être un exemple américain de l'époque. D'ailleurs, en termes de typologie, on est tout à fait sur un modèle « pilier-grille » tel que défini au point 7.4.10.1, un modèle aussi utilisé pour des espaces à caractère « public », donc. Murai jouissait d'une grande notoriété, et invitait régulièrement des personnages de haut rang au Chōrakukan. Il est fort possible qu'il souhaitait expressément une certaine visibilité pour sa villa. En tous cas, une chose est certaine : depuis Maruyama (v. Figure 262), on ne pouvait manquer de remarquer cette villa majestueuse, qui dominait de sa présence hors du commun l'ensemble du parc.

Après analyse de ces deux exemples de résidences privées, on peut voir que deux tendances peuvent y être décelées : d'une part, une hésitation à complètement embrasser les modèles spatiaux occidentaux, liée à une conception de la sphère intime incompatible avec une extraversion sur le dehors (dans le cas de la résidence Murin-an), et d'autre part, une mise en application globale du modèle occidental, allant jusqu'à la délimitation du terrain (dans le cas du Chōrakukan). Le Chōrakukan ne possédant pas de véritable jardin, on peut aussi imaginer qu'une « appropriation visuelle » du parc Maruyama était souhaitable, et qu'une limite transparente était tout simplement le dispositif spatial le plus apte à rendre une telle appropriation possible...

8. Conclusion générale

La question que nous avons posée au début de ce travail est de chercher à comprendre pourquoi une culture donnée, en l'occurrence la culture japonaise, semblait avoir produit un éventail si exceptionnellement large de dispositifs de délimitations de jardins, si on la compare à d'autres aires culturelles. Cette variété nous semblait être un *marqueur* de l'importance tout à fait particulière de ce dispositif spatial au sein de cette culture, dont il s'agissait de décortiquer les raisons et les origines, et que nous nous proposions de documenter de manière détaillée.

En examinant la question de plus près, il s'avéra que cette production exceptionnelle en termes de variété et de qualité esthétique s'appliquait avant tout à l'époque d'Edo (1603-1868), les autres périodes historiques ne présentant pas un caractère que l'on peut qualifier d'exceptionnel en la matière.

En outre, elle s'appliquait en particulier aux jardins de ville, plutôt qu'aux jardins de campagne, raison pour laquelle nous avons fait le choix d'étudier le cas spécifique de la ville de Kyoto.

La méthode que nous avons utilisée pour sonder cette question est de retracer une *généalogie générale des formes*, en mettant au jour les processus sociétaux, environnementaux, économiques, symboliques, mythiques – en résumé, le système éco-techno-symbolique[842] duquel émergent les formes paysagères- qui ont donné lieu à ces morphologies de la limite, mais aussi et surtout, de comprendre quels sont les moments de cassure, de transition, *pourquoi les formes changent* –et parfois de manière radicale- à des moments donnés de l'histoire. Les multiples forces en jeu devaient être analysées afin de pouvoir expliquer ces mécanismes complexes.

Partant de la prémisse que les formes, dans un contexte culturel donné, ne peuvent être déchiffrées de manière satisfaisante que si l'on connaît les matrices morphologiques qui les ont précédées[843], nous avons procédé, avant d'aborder l'histoire de Kyoto à proprement parler, à une analyse succincte des matrices spatiales de délimitation rencontrées dans l'archipel depuis la préhistoire jusqu'à l'an 794, date de la fondation de la ville.

Pour chaque période, nous avons identifié des morphologies dominantes, parfois pointé des influences étrangères, et nous nous avons tiré des parallèles avec d'autres sphères culturelles, afin d'identifier – ou non- d'éventuelles « spécificités japonaises ». Nous avons pu identifier des grandes phases d'influences étrangères (Chine, Corée, Europe, États-Unis), des phases d'assimilation de formes exogènes, puis de « japonisation », phénomènes analogues à ce que les historiens ont pu relever dans de nombreux domaines de la culture japonaise.

En ce qui concerne l'analyse des formes, nous avons examiné non seulement les aspects tridimensionnels des dispositifs en question – leur hauteur, leur matérialité, leur mode de réalisation- mais aussi leur morphologie planimétrique. En effet, on s'aperçoit, tout au long de l'histoire, combien il est crucial, pour saisir le fonctionnement du dispositif de délimitation dans son ensemble, de ne pas négliger cet aspect, qui, nous le verrons, permet des lectures tout à fait intéressantes de l'évolution du langage de formes sur l'arc temporel considéré.

---

[842] A ce sujet v. BERQUE, 2000, *op.cit.*

[843] En partant du principe d' « empreinte-matrice » théorisé par Berque.

8.1 Aux origines, le cercle.

La préhistoire.

Les préhistoriens l'ont montré, les premières inscriptions géométriques de l'« habiter » humain dans le territoire prennent la forme du cercle. Le cercle est une forme archétypale présente dans des sociétés préhistoriques de par le monde, depuis l'Afrique, en passant par les Amériques et l'Europe jusqu'en Asie. Le Japon ne fait pas exception à cette tendance[844]. Jean-Pierre Muret[845] fait remonter cette forme géométrique à des rituels de danse magico-religieux antérieurs à l'inscription dans le territoire de la forme construite. Au paléolithique, les menues traces conservées des campements circulaires de la culture d'Iwajuku nous laissent une empreinte prégnante de cette époque précoce. C'est l'une des premières formes de prise de possession du territoire, de sa sacralisation, également, car à cette époque, espace habité et espace sacré ne font qu'un. L'habitat est une aire sacrée. Par extension, l'ensemble de l'aire humanisée est une aire sacralisée, que l'on distingue de l'au-delà, du sauvage, de l'inconnu. Le dehors est inquiétant, souvent dangereux (bêtes sauvages, ennemis, dangers divers y guettent), et il s'agit de baliser son territoire afin de tenir à l'écart les intrus, mais aussi les démons et les forces maléfiques. La création d'une centralité, d'un centre du monde, qui sera renouvelé au fil des pérégrinations nomades, fonde l'habitat humain, lui donne prise sur le territoire. Les structures abritant les familles sont simples, mais le territoire « habité » est borné par des lignes réelles ou imaginaires qui délimitent le territoire des humains de l'au-delà. « Ceci suppose une architecture fort précise des lieux, valorisée par des frontières, des cheminements, des créations mythiques, des sanctuaires »[846]. L'organisation spatiale est le reflet d'une cosmogonie, d'un ordre universel mythique. Au-delà du monde habité, on trouve le monde des divinités (les *kami*), un au-delà inquiétant et bienveillant, nourricier et dangereux tout à la fois. D'ailleurs ces mondes sont en relation permanente, leur position n'est jamais statique : les divinités font des allers-retours entre la montagne boisée (l'érème) et la plaine habitée par les humains (l'écoumène)[847], de même les humains gravitent autour de leurs habitats pour chercher de la nourriture, pour vénérer les divinités au fond des forêts ou des montagnes… Cet échange est indispensable, il est fondateur pour les humains qui habitent le territoire. Ce sont deux mondes en tension, et c'est précisément au niveau de la membrane de séparation -qu'elle soit de nature matérielle ou imaginaire-, que se crée la tension. Ainsi, on comprend combien ce lieu de transition, de transformation des êtres, des choses et des pensées est éminemment important dans la

---

[844] « Même les développements les plus originaux peuvent, de par la connexion entre architecture et société, être compris comme l'accentuatin de caractères également présents en modes et à doses variables, dans d'autres contextes culturels ». GUIDONI, E., d'YVOIRE, J., Architecture primitive, ed. Gallimard, Paris, 1995

[845] MURET, J.-P., COURTOIS, M., La Ville comme paysage. Éditions du Centre de recherche et de rencontres d'urbanisme, Paris, 1980.

[846] GUIDONI, E., d'YVOIRE, *ibid*.

[847] Voir à ce sujet la notion de « chorologie » établie par Berque : « Chorologie : On comprendra par ce terme les grandes catégories spatiales qui structurent le rapport nature/culture dans la territorialité japonaise. Les deux plus fondamentales sont d'une part les terres habitées, sato 里, de l'autre la montagne boisée et déserte, yama 山. C'est l'opposition entre espace humanisé : l'écoumène, et espace sauvage : l'érème. v. BERQUE, Augustin, *Kôgen, chorologie, senjôchi, fûsui* (publié le 19/9/2012) : http://ecoumene.blogspot.com/2012/09/kogen-chorologie-senjochi-et-fusui.html (consulté le 10/09/19)

construction du monde, dans la construction *des* mondes. C'est à la limite qu'ils se co-définissent, s'engendrent et se réengendrent perpétuellement par le mouvement des humains et des divinités qui les mettent en connexion. Sans cette limite, ces deux univers s'effondreraient, car rien ne permettrait de les tenir, de les penser, de les articuler dans la pratique de l'espace. Les limites les co-engendrent, mais ils ne sont pas étanches : aux passages, ces lieux de transition, on voue souvent des cultes à des divinités des seuils ou des carrefours…

Il est généralement admis qu'au Japon, les premières populations, nomades, créèrent des délimitations spatiales de nature végétale (branchages de bois ou de bambou entrelacés maintenus par des pieux fichés dans le sol, haies vives…). Leur mode de vie nécessitait des protections temporaires faciles et rapides à mettre en œuvre (brise-vents, clôtures pour tenir à l'écart les animaux sauvages). Même si dans la mythologie, un « enclos de roc » *iwasaka* 岩坂 est mentionné, il apparaît peu probable qu'à une époque aussi précoce que le paléolithique, quand les populations sont encore nomades, ce type de dispositif ait été très répandu, compte tenu de la nature temporaire de l'occupation des lieux de vie. Des aménagements durables de ce type se sont probablement développés plus tard, dès la phase de sédentarisation des humains, où un tel dispositif, plus lourd dans sa mise en œuvre qu'un enclos de nature organique, accompagne les humains sur plusieurs générations. Les archéologues, en tout cas, en confirment l'existence dès l'époque Jōmon (~-13000 – ~-300).

Selon les historiens de l'architecture, dans les zones au climat chaud, quand on envisage les habitats primitifs des nomades, on ne peut encore parler d'architecture à proprement parler, mais plutôt d'abris temporaires. Ainsi, les premiers « habitats » émanent de protections sommaires, ce sont des abris/enclos, probablement réalisés en branches et en branchages entrelacés ou ligaturés. En d'autres mots, l'habitat émanerait de la clôture primitive, en serait une forme plus élaborée. L'ordre spatial général est plus important que les architectures individuelles. « Toutes les populations dépourvues d'édifices complexes, […] apparaissent 'pauvres' du point de vue architectural » car l'organisation de « l'ordre social [est assumée] par le territoire, sur lequel est concentrée la pensée symbolique de la communauté. » Même si les vestiges matériels manquent au Japon, on peut imaginer combien le balisage du territoire, dans ce contexte, remplissait un rôle de la plus haute importance, puisque ce n'est pas nécessairement tellement sur l'architecture de la hutte individuelle, que sur le territoire habité dans son ensemble que se concentre l'activité d'aménagement. Le contexte (et son articulation spatiale) semblerait plus important que la cellule habitée. On y inscrit des signes, des marquages, des lignes de démarcation. Lointains héritiers en sont les autels dédiés aux divinités des limites que l'on peut trouver aujourd'hui encore le long des chemins, ou encore à celles veillant sur les carrefours. Prenant des formes diverses (pierres érigées, petits artefacts en paille réalisés lors de certaines festivités en honneur des *kami*…), ces marques balisent le territoire, en sont les protecteurs, servent de points de repère dans l'espace réel, tout autant que mythique.

Les nombreuses mentions de limites, d'enclos, de chemins et de carrefours, de cols et de bornes rencontrées dans la mythologie sont très probablement le reflet de cet intime rapport au territoire, à ses lieux de rupture et de discontinuités spatiales, au sentiment du dedans *uchi* 内 et du dehors *soto* 外 qui habite les populations précoces.

Aussi, les mentions les plus remarquables de clôtures que nous avons pu relever dans la mythologie japonaise présentent toutes un parallèle. Que ce soit l' « octuple barrière » chantée par

Susanoo, la « verte barrière du Yamato » d'Ō-kuninushi ou encore l'apparition de la haie divine *himorogi,* ce sont des dispositifs/rituels qui préfigurent l'édification de la demeure, du sanctuaire. *Igitur, ante domum, saepe ?* Il semblerait en tout cas qu'au Japon, l'enclos précédant l'édification de la maison ou du sanctuaire soit un schème non seulement ancien mais aussi important, puisque de nos jours encore, même avant l'édification de maisons préfabriquées dans les mégalopoles, on peut assister à des rituels shintō de purification *jichinsai,* au sein desquels l'édification d'un enclos sacré *himorogi* joue un rôle central.

En ce qui concerne la géométrie du cercle caractéristique de la période, une particularité spatiale est à relever : elle semble souvent répondre à un principe de matriochka, où des cercles s'inscrivent dans d'autres cercles de tailles supérieures, créant des emboîtements d'échelles et par là, une hiérarchisation de l'espace par englobements.

L'époque Jōmon voit l'émergence des premiers phénomènes de sédentarisation. Les campements se présentent souvent sous forme circulaire ou semi-circulaire (plus rarement, on trouve des regroupements d'habitats sans ordre apparent), et vers la fin de l'époque, avec la montée en puissance de chefferies ennemies, on assiste à l'apparition de palissades, de fossés et de merlons défensifs qui entourent les villages. Avec l'augmentation des conflits entre les tribus, on voit ainsi apparaître un nouveau type de limite, la limite guerrière, défensive, une limite belliqueuse donc. En termes de matérialité, ces limites revêtent par conséquent des qualités nouvelles : rondins ou planches sont utilisés pour les palissades, et le terrain est sculpté en anneaux de merlons, avec leur pendant –le volume négatif des douves-[848], qui permettent de mettre en place de puissants dispositifs de défense. On pensera à la hauteur de ces limites également, qui très certainement devait être importante afin de pouvoir assurer leur rôle de mise à distance des ennemis.

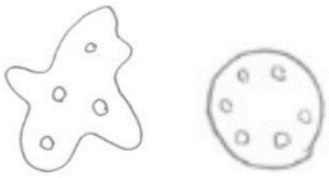


Figure 268. Cultures Iwajuku et Jōmon : morphologies de délimitation curviformes des regroupements d'habitats, principe de matriochka.

8.2 L'apparition du carré

Si nous revenons à la planimétrie des enclos, l'apparition du carré n'a rien de fortuit. En effet, elle coïncide très précisément avec l'émergence des pratiques agriculturales. Même si l'histoire de l'agriculture du Japon est particulière[849], elle a ceci de commun avec d'autres histoires

[848] La construction de douves serait une pratique importée de la péninsule coréenne.

[849] Avant l'apparition d'une agriculture à proprement parler, des cultures sélectives de plantes étaient déjà pratiquées, ce qui, en combinaison avec le développement de moyens techniques de conservation des aliments (poteries), a permis une sédentarisation des populations (ce qui différencie fondamentalement la préhistoire japonaise d'autres régions du monde, où, généralement, la sédentarisation va de pair avec une production agricole à même de soutenir une population donnée dans un endroit donné).

agricoles qu'elle voit l'émergence d'une exploitation rationnelle du territoire qui passe par son quadrillage. La riziculture inondée, importée du continent à l'époque Yayoi (~-300 - ~ +300), va de pair avec une subdivision du territoire par des diguettes aux tracés orthogonaux, les études archéologiques l'ont montré. Dans le cas japonais, le carré agricole est importé de Chine vers le troisième siècle avant l'ère commune. Le sinogramme de la rizière 田 *ta*, reflète non seulement cette géométrie particulière, mais aussi, étymologiquement, la généalogie chinoise du dispositif[850].

Avec les digues enserrant les champs inondés, nous voyons un nouveau type de limite apparaître. A peine extrudé du territoire, cet ourlet de terre cerne pourtant de manière catégorique le champ qu'elle englobe, puisque c'est une limite qui est (pratiquement) étanche, par définition. Aussi, elle revêt plusieurs fonctions : elle est à la fois digue retenant l'eau, cheminement, et ligne de séparation des entités agricoles. En tant que telle, elle est un marqueur de propriété. A l'heure où les sociétés se complexifient et où les hiérarchies structurent une multitude de groupes, les subdivisions territoriales se démultiplient également, ayant pour fonction première de marquer les territoires des uns et des autres, de signer la ligne de partage qui signe aussi ligne de paix. Et peut-être que l'épisode du mythe où Susanoo empiète sur les champs d'Amaterasu en arrachant les pieux et les fils marquant les limites du domaine sororal est tout à fait significatif à cet égard. Si l'on interprète les épisodes mythologiques non seulement comme des symboles, mais aussi comme des reflets de pratiques propres aux sociétés anciennes, il nous renseignerait sur deux aspects relatifs aux limites : d'une part, en plus de la digue elle-même, qui déjà en soi matérialise une limite, vraisemblablement un double marquage par la mise en place de fils tendus par des pieux se pratiquait, également. Cela laisse sous-entendre une notion de propriété privée, ou encore d'aire sacrée qu'il faut distinguer du profane par le fil de paille de riz. Une superposition de ces deux aspects est également envisageable. D'autre part, la violence de l'échange entre la sœur et son frère, la lutte pour la défense des confins qu'elle engendre nous laisse entrevoir le caractère explosif de la transgression des limites. Franchir la limite du voisin sans autorisation, arracher les bornes, c'est un délit, une contravention au droit. Voilà sans doute un aspect de la limite que l'on peut qualifier d'universel, car la transgression des limites constitue dans beaucoup de cultures anciennes un crime, ou un sacrilège quand il s'agit de limites sacrées. Le dieu Terminus, chez les Romains, est le dieu des bornes qui délimitent les terrains. Il garantit la propriété en en fixant les limites, exprimant une triple dimension religieuse, foncière et juridique. Il protège la propriété *contre toute transgression.* Aussi, déplacer une borne était sacrilège. La borne ayant un caractère sacré auquel sont rattachés de nombreux rituels, son ancrage dans le sol est inaliénable. Ce caractère sacré va d'ailleurs progressivement glisser vers le domaine du droit. « Terminus ne peut être transféré, car son déplacement déséquilibrerait le cosmos et la propriété foncière »[851]. Terminus est un gardien de la paix. Il joue un rôle central dans la régulation des conflits de propriété, préside aux relations de bon voisinage. Les différents rôles que revêt cette divinité romaine nous donnent quelques clefs de lecture intéressantes, qui se laissent aisément transcrire dans le contexte japonais. Ils nous rappellent aussi le rôle éminemment sacré de la limite, ou de la borne qui la symbolise. Ainsi, un pieu fiché dans le sol n'est pas un simple bout

[850] Même si la riziculture a probablement été introduite *via* des immigrés provenant de la péninsule coréenne.

[851] GONZALES, Antonio, *in* Conso, D., Gonzales, A., Guillaumin, J.-Y., *Les vocabulaires techniques des arpenteurs romains : Actes du Colloque international*. Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon Collectif, 2006, p. 69.

de bois, il renferme en son sein une multitude de symboles et de fonctions régulatrices qui expliquent sa mystérieuse aura, et la vénération intensive dont il peut faire l'objet. On se remémorera les divinités *Kunado-no-sae-no-kami* (le *kami* de la borne, et du non-franchissement des limites), *Funado* (le *kami* des carrefours et des limites), *Chimata-no-kami* (le *kami* des carrefours, aussi appelé Saruda-hiko), mais aussi des divinités moins connues comme les *Ame-no-sagiri-no-kami* (*kami* des célestes limites des cols), les *Kuni-no-sagiri no kami* (*kami* des terrestres limites des cols) qui peuplent panthéon shintoïste, et aussi, plus généralement, les *Sai-no-kami* (désignation générale pour toutes les divinités des limites) pour pouvoir affirmer sans ambages qu'au Japon, la symbolique émanant des bornes, des limites, des carrefours et des marges en général est forte, et qu'elle a donné lieu à un imaginaire particulièrement riche. Les limites accompagnent l'humanité depuis l'aube de l'histoire : la grande richesse symbolique et sémantique qui en émane en est le rappel éloquent.

En dehors de la riziculture, le Japon de l'époque Yayoi connaît les cultures sèches également. Là, un simple ourlet de terre, la levée créée par le soc qui retourne le terrain, représente sans doute à elle seule la limite. Mais si l'on songe qu'à Rome, le sillon sacré que traça Romulus – le *pomerium*-, fonda les limites de la ville, et que sa transgression par Rémus conduisit au fratricide, on saisit d'emblée combien un simple ourlet de terre peut parfois avoir une force symbolique au moins égale à un épais rempart de pierre.

Pour résumer, avec le passage de la période Jōmon à l'époque Yayoi, on voit apparaître des nouveaux types de délimitations spatiales, tant par leur nature, que par leur matérialité et leur planimétrie. Les ouvrages de type défensif que l'on trouve autour des villages au Jōmon (palissades, douves), de forme circulaire, se voient complémentés par de nouveaux dispositifs séparateurs de type agricole : les digues des rizières, les ourlets terreux des champs. Ces derniers présentent une géométrie orthogonale, ce qui mène à une cohabitation entre formes circulaires ou ovoïdes des villages, et formes rectangulaires de l'agriculture alentour.

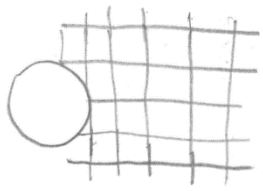


Figure 269. Epoque Yayoi. Coexistence de morphologies de délimitation : formes curviformes pour les peuplements et agriculture orthogonale.

En termes de matérialité, à côté de limites d'origine végétale telles que les palissades en bois cernant les villages, on voit également l'apparition de nouvelles limites minérales, « terreuses » : le merlon et son négatif la douve ; la diguette agricole du champ inondé ; et l'ourlet de terre du champ sec – le volume positif du sillon labouré.

Les deux géométries simples du cercle et du carré, d'ailleurs répandues dans les pratiques d'aménagement du territoire du monde entier, ainsi que leurs matérialités, peuvent être considérées

comme des matrices spatiales fondatrices dont nous pourrons, au fil des siècles, observer les évolutions et les diverses émanations.

Il n'en est pas de même pour des géométries tout à fait particulières qui apparaissent à l'époque *Kofun* (III^{e} -VI^{e} siècle). Les grands tertres qui donnent leur nom à l'époque présentent des géométries de délimitation complexes qui ont été décrites au chapitre 4. Combinant cercles et carrés, rectangles et trapèzes, ou présentant des excroissances aux angles, ces géométries, dont l'origine est continentale est attestée - des tertres semblables existent en Corée -, peuvent être qualifiées d'atypiques dans la généalogie des formes de délimitation au Japon. En effet, après cette période, ce type de géométrie semble disparaître totalement de l'archipel. S'appliquant uniquement au domaine funéraire, et plus particulièrement à celui des élites, elles présentent un caractère exceptionnel et disparaîtront au VI^{e} siècle, en même temps que les élites qui leur avaient donné naissance. Les *haniwa,* ces rangées de poteries qui soutenaient leurs talus et constituaient des clôtures sacrées, ne semblent pas, non plus, avoir eu de descendance morphologique.

Figure 270. Epoque des grands tertres : géométries de délimitation complexes dans le domaine funéraire.

A la fin du VI^{e} siècle, le Japon bascule dans l'histoire. L'influence chinoise est déterminante dans le déclenchement de ce tournant historique, qui, sous l'impulsion des réformes de Taika (645), va profondément transformer l'organisation de l'état et de la société japonaises. L'importation massive d'éléments de la culture chinoise, parmi lesquels l'écriture, le bouddhisme, le confucianisme, l'architecture, les systèmes d'administration et de fiscalité… et la mise en place d'un état centralisé fort dans la province du Yamato inaugure la naissance des grandes capitales antiques, dans la région de l'actuelle Nara. Avant l'établissement de la première grande capitale, Fujiwara-kyō, en 694, mentionnons, cependant, un autre fait majeur dans l'histoire des morphologies marginales : l'établissement du sanctuaire d'Ise en tant qu'ensemble architectural. Ce sanctuaire shintō existait déjà de longue date, très probablement sous la forme d'une simple aire gravillonnée au sein de la forêt, destinée à accueillir les divinités. Mais ce n'est qu'au VII^{e} siècle qu'on lui surimpose un dispositif architectural fort, avec un bâtiment principal contenant le saint des saints - le miroir d'Amaterasu-, enchâssé dans une succession de clôtures et de palissades sacrées, à la manière d'une matriochka. Il est généralement admis que c'est le premier sanctuaire shintō présentant des palissades et des clôtures en bois, des occurrences plus précoces de tels dispositifs n'ont pas été documentées à ce jour. Auparavant, les seules palissades connues sont de nature défensive, elles entourent les villages et présentent une planimétrie curviligne. L'impressionnant dispositif spatial d'Ise, avec sa succession de quatre clôtures, les unes fermées et les autres à clairevoie, présente une géométrie orthogonale, ce qui témoigne sans doute de l'influence de l'architecture bouddhique chinoise et de ses enceintes de temple rectangulaires. Nous assistons donc à deux innovations au niveau de la configuration des limites : l'utilisation de palissades en

bois pour délimiter une aire sacrée, et l'apparition d'une géométrie planimétrique orthogonale dans une fonction non-agricole.

Les premières grandes capitales antiques – Fujiwara-kyō (694-710), Heijō-kyō (710-784), Nagaoka-kyō (784-794), et finalement Heian-kyō -l'actuelle Kyoto-, seront calquées sur l'urbanisme chinois des Tang, et présentent un plan rectangulaire avec une symétrie axiale centrée sur le palais impérial. Leur plan en damier est subdivisé en parcelles carrées dénommées *chō* 町. L'idéogramme *chō* est constitué de la clef de la rizière *den/ta* 田 combiné au caractère du clou *chō* 丁 qui représente, la division, la parcellisation[852]. On a donc une double expression de parcellisation, puisque le kanji de la rizière traduit déjà à lui seul une subdivision du terrain en quatre parcelles, notion qui est redoublée par le caractère *chō* 丁 qui confirme l'idée de découpage territorial. C'est, en quelque sorte, le principe de la rizière transposé à la ville. D'ailleurs, les analogies morphologiques sont évidentes, puisque le découpage rigoureux de la ville se fait par carrés identiques, comme cela se fait également dans les campagnes rizicoles. La taille de ces carrés diffère cependant, puisque dans le système *jōrisei* 条里制 [853], qui régit la subdivision des terres arables dès l'époque de Nara (selon une orientation nord-sud et est-ouest), leur dimension est de 109 mètres de côté, alors que le *chō* urbain est plus grand : à Heian-kyō il mesure 120x120m.

Précisons que *chō* 町 est un terme qui désigne également la bordure de la rizière[854]. L'idée de limite, de bordure, de cadre qui englobe est donc omniprésente. C'est le bord qui importe sémantiquement, pas le contenu. Ce bord qui sert de cadre administratif, foncier, juridique, fiscal... Ce cadre carré reflète de manière prégnante les nouveaux principes bureaucratiques imités de la Chine. La bureaucratie s'exerce au sein d'un cadre, qui se voit ici tracé au sol.

8.3 La ville de Heian-kyō. Début d'une histoire des jardins.

Examinons à présent le cas de Heian-kyō, ville sur laquelle est focalisée le présent travail. Comme pour les autres capitales antiques, Heian-kyō est structurée au moyen d'un rigoureux carroyage (le système *jōbōsei* 条坊制 - orienté, de la même manière que le système agricole, sur des axes nord-sud et est-ouest) axé sur le palais impérial, situé au nord de la ville. Le plan est calqué sur la capitale des Tang, Chang'an, mais présente une déviation notable par rapport à son modèle : l'absence de murs d'enceinte. Cette absence est récurrente dans les capitales antiques japonaises, et John Hall, parmi d'autres, l'attribue à l'absence d'ennemis étrangers, ou de menaces internes appelant ce type de dispositif militaire[855]. La ville était ceinte par un fossé serti d'un petit merlon. Le fossé s'inscrit en creux dans le terrain, est pour ainsi dire une limite en négatif, même si du lointain, le merlon qui l'ourle rappelle discrètement sa présence. Pour en revenir à la notion de

---

[852] A ce sujet v. MARMIGNON, Patricia, *Chō : le quartier*, dans BONNIN, Philippe, NISHIDA, Masatsugu, INAGA Shigemi (éd.), *op.cit*, p. 82.

[853] Ce système sert à mettre en œuvre la redistribution des terres actées dans les réformes de Taika, mais en même temps, il permet au pouvoir central d'acquérir une meilleure maîtrise du territoire en mettant en place un système de cadastre qui est un puissant outil de contrôle, notamment pour lever les impôts.

[854] V. MARMIGNON, Patricia, *op.cit.* p,82.

[855] HALL, John W., MASS, Jeffrey P., Medieval Japan: Essays in Institutional History. Stanford University Press, 1988, p.12.

limite, si importante dans la réflexion sur la ville, et souvent fondatrice dans son articulation avec le paysage environnant (on pensera aux murs des villes égyptiennes, aux remparts des villes mésopotamiennes, aux murailles des villes médiévales d'Europe, aux murs de villes antiques chinoises, à ceux des villes islamiques, pour ne citer que quelques exemples), le fait que Heian-kyō n'eût pas été ceinte d'une muraille est sans doute conceptuellement assez troublant[856], d'autant plus que l'intérieur de la ville, a contrario, était constitué, lui, d'une succession incessante d'enceintes. En effet, les *chō* étaient chacun ceints d'un épais mur de pisé[857], certains atteignant une hauteur allant jusqu'à 4,50m[858]. Encore plus significatif, le nom du palais de l'empereur, le Daidairi 大内裏, signifie littéralement « Grande enceinte », en référence à l'imposant mur ceignant le terrain. Nous sommes donc dans une ville où les enceintes sont omniprésentes[859], et qui paradoxalement, est dépourvue d'une grande enceinte « mère » pour l'enserrer, ce à quoi l'on s'attendrait quand on a à l'esprit le principe de matriochka précédemment rencontré (dans lequel, incidemment, c'est normalement l'enceinte extérieure qui est la plus épaisse, la plus défensive, les enclos englobés dans l'enceinte principale étant en règle générale bien moins imposants, voire plus symboliques que physiques). Ainsi, nous sommes en présence d'une logique spatiale qui aurait quasiment inversé les polarités d'une gradation allant du plus épais à l'extérieur vers le plus ténu à l'intérieur. Le palais de l'empereur, situé à l'intérieur de Heian-kyō, possède une enceinte impénétrable, et dont les murs ont une épaisseur considérable, alors que la ville dans sa globalité possède un dispositif de délimitation qui visuellement, est en retrait, presque absent, s'inscrit en creux – un dispositif qui ne semble pas proportionnel en termes d'importance.

Mais une limite n'est pas que visuelle. Elle ne se résume pas à l'épaisseur d'un trait dans l'espace, non plus. Heian-kyō possède donc peut-être plus de limites que ce que l'unique perception par le regard nous permet d'appréhender de prime abord.

Visuellement, le fossé et son ourlet de terre n'*enclosent* pas la ville : ils se trouvent sous le niveau du regard humain et ne font pas barrière visuelle à ce qui se trouve au-delà (même si le passage des personnes est entravé par le fossé).

Mais sur le flanc sud de la ville, un élément intéressant nous interpelle quant à la notion de limite. Dans l'axe du palais impérial à laquelle elle est reliée par l'avenue de l'Oiseau rouge, une imposante porte de ville, la porte Rashōmon, rendue célèbre par le film de Kurosawa Akira du même nom, crée un formidable sentiment de *seuil*. Elle mesure 32 mètres de large pour 7,9 mètres de haut. Dans une ville dont seul un ourlet terreux – de nature presque agricole - signale le bord, ce dispositif aux dimensions impressionnantes, très architecturé, crée un contraste frappant. D'ailleurs, pourquoi créer une porte là où l'on n'a pas de mur ? Cela semble tenir de l'aporie. Mais peut-être pas tant que cela. En effet, si l'on songe aux sanctuaires shintō, dont souvent la seule limite est un portique *torii* semblant, de par son absence de connexion à un enclos d'une quelconque nature, « flotter » dans l'espace, on saisit d'emblée combien un tel dispositif de seuil peut créer une limite imaginaire s'étendant bien au-delà de son emprise physique. Ainsi, cette ville de 4,5 km (est-ouest)

---

856 Pour un esprit occidental, du moins.

857 Les 1088 *chō* initialement projetés ne furent pas tous réalisés. En effet, on estime qu'environ la moitié seulement fut construite, car la ville avait été planifiée à une échelle qui ne correspondait pas à la réalité démographique.

858 HALL, *op.cit.,* p.12. Mais la hauteur standard était de 3,00m.

859 Ce que Lewis Mumford a qualifié de « container city » (« ville conteneur »). MUMFORD, Lewis, *City: forms and functions,* in SILLS, David L., International encyclopedia of the Social Sciences, New York, 1968, 2:450.

par 5,2 km (nord-sud) n'a pour seule et unique limite véritablement articulée qu'une porte… Cela a de quoi laisser perplexe. Et pourtant, c'est sans doute cela qui est significatif. Car, mis à part la question d'ennemis potentiels ou non, c'est sans doute sur le rapport au paysage environnant que cela nous renseigne. Cet îlot de civilisation se différencie de son modèle chinois en ne se coupant pas de l'arrière-pays qui l'entoure, mais au contraire, en lui offrant une limite poreuse**,** ouverte. D'ailleurs, les montagnes qui protègent la ville sur les flancs est, nord et ouest, sont des limites protectrices, et le site avait été choisi précisément en raison de cette topographie particulière, en suivant les préceptes de la géomancie chinoise. Alors, est-ce un hasard si la seule porte de la ville se situe sur son flanc *sud* ? C'est le seul côté du quadrilatère ne possédant pas de protection topographique naturelle. Ainsi, c'est comme si cette porte construite par les humains complétait le dispositif à grande échelle que constituent les collines qui enchâssent Heian-kyō sur les trois autres flancs. Ce qui explique sans doute son échelle monumentale. Si elle doit remplir un rôle comparable à celui des collines alentour, il semble évident qu'une porte de dimensions inférieures n'eût pas fait l'affaire. Nous avons donc cette auréole protectrice autour de la ville, en partie déportée assez loin de ses limites administratives puisqu'entre le bord du damier urbain et le pied des collines s'étale une large zone de campagne et de lande sauvage. Malgré l'introversion apparente reprise du modèle chinois (les « conteneurs » fermés des *chō*), la ville dans son ensemble tend, en réalité, à s'ouvrir vers le dehors.

Mais d'autres types de limites, invisibles celles-là, renforcent celles visibles dans la concrétude du territoire. En effet, déjà avant la fondation de la ville, des sanctuaires shintō « naturels » (des sièges rocheux *iwakura,* des arbres sacrés, ou encore des collines entières considérées comme sacrées) existaient dans les collines alentour. Dès 794, des célébrations s'y tiendront régulièrement pour protéger la capitale (Kōzai, 2008). Des temples bouddhiques viendront également renforcer ce système de protection de la ville par les divinités. Ce sont les rites qui instituent le rapport au paysage, aux montagnes qui enchâssent la ville. « […] Quelle que fût la direction vers laquelle ils se tournaient, les habitants de Heian devaient avoir le sentiment de lieux habités par les dieux et se sentir ainsi à l'abri d'un faisceau de frontières protectrices autour de la ville »[860]. Les limites sont invisibles, mais elles sont palpables à tout moment.

On sent donc que le lien avec le paysage alentour est fort, il est activé sans cesse par les cérémonies vénérant les divinités, et aussi par les divinités elles-mêmes, qui sont en mouvement[861], et créent une connexion dynamique entre le monde des dieux (la montagne - l'érème) et la ville. Ainsi, toutes ces zones frontières successives créent des halos de protection autour de la ville, mais on convoque également certaines divinités à la limite précise du rectangle urbain : les célébrations des divinités des chemins (*michiae no matsuri* 道饗祭*)* se pratiquaient aux quatre points cardinaux. Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, les divinités des chemins et celles des limites se confondent souvent[862]. Les rituels aux points cardinaux tendent les fils d'une limite invisible qui cerne la ville. Comme dans le cas du *limes* romain, qui en grande partie était un simple chemin reliant des forts, on voit qu'une limite qui n'a pas de matérialité tridimensionnelle a pleinement la

[860] KŌZAI, Katsuhiko, *in,* Atlas historique de Kyoto, *op.cit,* p. 55.

[861] C'est le cas, en tout cas, pour les divinités shintoïques, qui font des allers-retours périodiques entre la montagne et la plaine.

[862] D'ailleurs, dans ce contexte, il est intéressant de noter que la frontière de l'empire romain, le *limes,* désigne à l'origine le chemin qui borde l'empire. Le mot français « limite » émane du latin *limes.*

capacité d'incarner les confins d'une ville, d'un empire. C'est un principe de bornage qui est à l'œuvre : on balise des points clairement repérables dans l'espace, et les habitants construisent les lignes imaginaires qui les relient. Le bord du carroyage de Heian-kyō ressemble au bord d'un champ, plus qu'au bord d'une ville... C'est tout simplement la dernière ligne du damier, qui n'a pas de matérialité particulière (en effet, des fossés existent également le long de toutes les rues *intra limes*) mais qui a la particularité d'être la ligne de partage entre une qualité d'espace et une autre - entre la ville et la campagne. Le passage à la campagne n'est pas dur. En quelque sorte, on accepte qu'une limite peu urbaine telle un fossé serti d'un merlon trace « le sillon » de la ville. L'échange avec l'extérieur est poreux, sans entraves physiques de passage. Les limites sont invisibles, mais elles sont palpables à tout moment.

Pour résumer, on peut dire que Heian-kyō est bordée par une succession de limites concentriques, d'épaisseur et de natures variables, allant du matériel à l'immatériel, parfois proches, parfois déportées au loin (on songera aux collines, par exemple). Ce sont surtout des *bornes* qui balisent un système de limites invisibles qui enchâssent la ville – ces bornes que constituent les sanctuaires, les temples, les points cardinaux…

Ainsi, c'est dans ce contexte général de délimitation de la ville tout à fait particulier que s'inscrit notre histoire des délimitations de jardins.

Nous l'avons vu plus haut, la ville est composée d'une succession de *chō,* dont la caractéristique principale est qu'ils sont bordés d'un épais mur de pisé, d'une hauteur typique de 3,00 m. Le haut de la ville, Kamigyō, est réservé aux élites, alors que la ville basse, Shimogyō, est habitée en prédominance par les classes populaires. Malgré l'homogénéité au niveau des enceintes des *chō*, la structure urbaine de Kamigyō est très différente de celle de Shimogyō. En effet, les résidences aristocratiques situées au nord (dont la taille varie selon le grade du propriétaire – certaines parcelles pouvant couvrir plusieurs *chō*) disposent d'un jardin d'agrément, alors que dans la ville basse (où les *chō* sont en règle générale subdivisés en 32 parcelles *henushi*) on ne trouve à cette époque aucun jardin d'agrément[863].

La matrice du *chō* est donc déclinée de manière radicalement différente selon que l'on soit dans la ville haute ou dans la ville basse. Le *chō* est à la fois cellule spatiale et cellule administrative, puisqu'elle permet aux autorités de créer un système de contrôle urbain régissant le cadastre, les titres de propriété, la levée des taxes, le registre de la population, le cadre spatial au sein duquel règnent certaines lois. Nous sommes donc en présence d'un système spatial qui a une origine éminemment bureaucratique, reflétant la logique d'un pouvoir centralisé inspiré par le modèle confucéen chinois.

Les grands jardins de l'aristocratie s'inscrivent dans ce contexte particulier, où le mur de pisé qui ceint la parcelle est un donné urbain prédéfini, et dont les dimensions et la matérialité sont imposés par les autorités. Ce qui signifie que le concepteur de jardin ne conçoit pas la délimitation (le cadre) de son œuvre, elle lui est imposée par le haut. Il inscrit sa création dans une matrice administrative, n'a pas la liberté d'en définir l'esthétique. C'est donc ce mur de pisé de 3,00m (plus rarement de 4,00m) de haut, coiffé d'un toit de tuiles, qui sera un bord extérieur, et donc un horizon identique pour toutes les propriétés. Cette limite sera toujours strictement orthogonale, généralement de plan carré. Les murs de *chō* marquent l'image de la ville de leur trame régulière.

[863] On n'y trouvera que des petits jardins utilitaires, ou des petits champs.

Le positionnement des portails (signes distinctifs de statut dont l'édification est réservée aux fonctionnaires au-delà de la troisième classe) dans les enceintes est également réglementé : ceux-ci, généralement au nombre de trois, se trouvent sur les flancs est, nord et ouest des propriétés. Dans la partie sud de la ville, les habitants n'ont pas le droit de percer des ouvertures dans les parties des enceintes donnant sur les grandes avenues. Le conteneur est constant, mais le contenu, de même que les privilèges quant aux « percements » de limites autorisés, diffère au sein de la ville, selon une hiérarchie sociale nord-sud. Les limites du *chō* créent un modèle urbain aux cellules très introverties, où la logique spatiale est centrée sur l'intérieur d'îlot, pas sur ce qui se passe au-dehors. La ville alentour semble amplement « effacée » de ce modèle spatial. Si l'on considère que dans les résidences nobles, on profitait souvent du jardin depuis l'intérieur des maisons, cela induit un champ de vision limité par le cadrage de l'ouverture, ce qui -même dans des propriétés de grande taille-, et si l'on garde également à l'esprit la présence de végétation arborée, crée un microcosme peu ouvert sur le dehors. Ce genre de spatialité est tout à fait en phase avec la « la nature introvertie de la société de Heian »[864]. Dans ces grandes propriétés de style *shinden-zukuri,* on trouve des jardins irréguliers, comprenant étangs, collines, îlots et plantations variées. Le terme *shima* (littéralement : île) qui désigne ces jardins à l'époque résume bien leur caractère insulaire, isolé. La ville haute se présente comme un archipel de *shima.*

Nous avons montré que les délimitations internes y sont presque inexistantes, hormis à proximité immédiate des bâtiments. Les historiens des jardins ne mentionnent que très rarement, voire pas du tout, la présence de clôtures dans ces jardins. Pourtant, si l'on analyse les représentations des jardins de nobles dans la littérature et dans l'art, on s'aperçoit que ces clôtures proches des vérandas semblent être d'une importance centrale pour l'articulation entre bâti et jardin. Disposées à la manière de paravents, elles créent des effets de surprise, servent de tampon spatial et temporel, de retardement visuel entre les champs. Aussi, elles créent des effets de *miegakure* (« visible et caché ») qui sont surtout destinés aux messieurs désirant discrètement observer les dames qui se trouvent dans les appartements. Ce sont des dispositifs éminemment galants**,** induisant certaines pratiques sociales entre femmes et hommes. On peut donc considérer qu'ils font partie intégrante des rituels sociaux au sein des élites. Dans le *Dit du Genji*, dans les *Contes d'Ise* ou dans le *Livre de l'oreiller*, les clôtures sont souvent au centre d'un récit narrant des épisodes de séduction. Elles jouent donc un rôle narratif central, rôle que l'on peut donc supposer tout aussi central dans l'espace physique des jardins de l'époque. Les clôtures à clairevoie *suigai* (permettant de regarder sans être vu), les *shibagaki, tatejitomi* et *higaki* sont les plus répandues, et mettent en jeu des scénographies de vu et de non vu, de dissimulation et de surprise au détour d'un coin. Deux principes sont en jeu. D'une part celui de la création d'antichambres tournées vers le bâti, emboîtements successifs d'interstices dont la finalité est essentiellement galante, et dont le vocabulaire des formes, très fin et travaillé, correspond à celui des intérieurs (ces clôtures semblent « avoir fait le saut », comme échappées depuis les intérieurs vers le jardin situé en contrebas des vérandas). D'autre part on a des clôtures sauvages, « rugueuses » de type *shibagaki,* tout droit inspirées des campagnes, exprimant une ruralité sublimée relevant de l'esthétique de l'ermitage chinois, soulignant en même temps l'atmosphère du *mono no aware,* cette sensibilité pour l'évanescence des choses teintée de nostalgie qui caractérise l'époque.

[864] KEANE, Marc Peter, *op.cit.,* v. note 240.

Quant aux concepteurs, nous pensons que ce sont les maîtres d'œuvre des bâtiments qui étaient à l'origine des clôtures de jardin à cette époque, pas les maîtres jardiniers. En effet, dans le plus ancien manuel de jardin connu du Japon, le Sakuteiki (XI^{e} siècle), il n'est à aucun endroit fait mention de clôtures. Les clôtures n'apparaîtront que bien plus tard dans les écrits jardiniers. En outre, les typologies rencontrées semblent avoir migré depuis les intérieurs, car leurs détails, notamment les *ranma* qui les couronnent, s'apparentent en partie fortement à ceux trouvés dans l'espace domestique, ce qui semblerait étayer cette thèse.

Un détail très important reste à souligner : la planimétrie de ces clôtures, qui se présentent généralement en forme de L ou de baïonnette. Ces clôtures, souvent de faible longueur, ont la particularité de ne pas clôturer : en effet, elles présentent un caractère non fermé, n'entravant jamais de manière définitive le passage puisqu'elles sont ouvertes de part et d'autre, prenant la forme de chicanes qui obligent à faire un détour. Elles sont quelque part une antithèse de la limite, ne sont que furtives, semblent se contredire elles-mêmes et finalement s'excuser d'être là en s'arrêtant net au détour d'un angle : il suffit de les contourner pour arriver à destination, d'ailleurs, leurs faibles longueurs sont une invitation à le faire. Elles sont une sorte d'invitation au détour, à l'indirect, elles suscitent un sentiment d'expectation propice au rituel de séduction.

En résumé, pour les dispositifs de délimitation des jardins de l'époque de Heian, on peut définir les caractéristiques principales comme suit :

La limite extérieure des jardins, imposée par les autorités, est l'épais mur de pisé qui cerne les *chō* de l'ensemble de la ville. Cette limite est une morphologie importée, d'origine chinoise. A l'intérieur des jardins, c'est seulement à proximité des bâtiments que l'on trouve des clôtures. On peut d'ailleurs considérer que ces clôtures constituent une extension du champ architectural, avant d'être des dispositifs jardiniers à proprement parler. Elles sont bien plus basses (environ 2,00m de haut) que l'enceinte principale, bien plus fines aussi (quelques centimètres seulement – un peu plus pour les *shibagaki*- contre des dizaines de centimètres, voire plus, pour les murs de pisé) et surtout de nature *organique* (bambou, bois). Ces types de subdivisions internes en matériaux d'origine végétale, souvent fines comme des menues parois domestiques, introduisent une certaine forme de fragilité dans l'espace du jardin, elles induisent également une hiérarchie spatiale : du mur minéral (épais, haut, opaque et durable) englobant, vers le paravent organique (fin, plus bas, parfois transparent, et périssable) partitionnant. Le mur monolithique extérieur (d'aspect unique standardisé) contraste avec la finesse du traitement des partitions internes, qui déclinent les motifs et les textures (du détail raffiné à l'aspect rugueux). L'élégance du bâti se déploie vers le jardin. Ces paravents enjoués trouvent leur écho dans la littérature de l'époque où ils sont de véritables dispositifs romanesques servant à construire un récit, un récit qui se raconte aussi dans l'espace. Ils semblent indissociables des abords de la maison, modulent la transition avec le dehors, et créent des emboîtements spatiaux empreints de *miegakure*. Ces emboîtements symbolisent également un monde féminin (celui des appartements des dames) qu'il s'agit de protéger, tout en le séduisant. La tension entre limite et transgression est ici savamment mise en scène, et les jeux de galanterie qui s'y déroulent sont l'objet principal de nombre de romans contemporains.

Ce type de clôture à proximité des bâtiments semblerait être une spécificité propre à l'archipel. En effet, dans l'art des jardins de Chine, qui est une source d'inspiration importante durant l'époque de Heian, les subdivisions à l'intérieur des jardins se présentent généralement sous forme de murs de pisé, les clôtures de bambou ou de bois ne faisant pas, normalement, partie de la

grammaire des jardins (Yoshikawa, 2007). Ce partitionnement intérieur du jardin ajoute donc une dimension supplémentaire au *chō* de pisé hérité des Tang. A ce détail, on peut déjà décerner les premiers signes d'un affranchissement du modèle de délimitation spatiale continental. On affine le conteneur chinois, lui apporte des nuances nouvelles qui modulent la transition entre l'intérieur et l'extérieur, et on introduit dans la ville minérale – par l'intermédiaire de la *shibagaki*- la rugosité de la campagne. Aussi, on invente une succession de strates qui créent des interstices, une spatialité « à retardement » entre le jardin et la maison, structurée par une démultiplication de limites plutôt que par une seule limite franche qui trancherait entre le *soto* et le *uchi*. Les clôtures contribuent à construire des fines gradations entre le dedans et le dehors, entre le monde féminin et masculin. L'imprécision qu'elles introduisent dans la définition des espaces et des champs, si caractéristique de la spatialité japonaise, peut certainement déjà être déchiffrée, si on la compare au modèle chinois, comme un phénomène de japonisation au niveau des délimitations de jardin.

Une dernière curiosité mérite d'être mentionnée : le *bonkei* (paysage miniature en plat). Ce petit dispositif souvent disposé sur des tréteaux au bas des vérandas était particulièrement apprécié par la noblesse de Heian. Le *bonkei* représente une sorte de jardin miniaturisé, un petit paysage enserré dans une épaisse bordure rectangulaire. Sorte de mise en abyme du jardin et de sa bordure de pisé, il permet une vision du monde miniaturisé, il permet d'avoir prise sur le monde dans lequel on vit, en le regardant de haut. Dans un mécanisme de récursivité infini, cette petite clôture renvoie au cadre du *chō*, qui renvoie à son tour au cadre de la ville, qui dans la foulée renvoie au cadre des montagnes alentour, dans un jeu de miroirs sans fin qui reflètent vers un horizon au-delà de l'horizon. L'horizon de chaque échelle de cette matriochka spatiale est cerné, mais finalement, ce n'est que pour mieux renvoyer vers des horizons lointains, sans cesse amplifiés. Le changement d'échelles permet le *saut* imaginaire. Et c'est la limite qui articule les sauts. Sans limite, pas de projections vers le lointain, c'est bien le bord qui déclenche le mécanisme de ce jeu de miroirs, en condensant le monde.

La fin de l'époque de Heian voit apparaître le style des jardins de la « Terre pure », cherchant à représenter le paradis du Bouddha Amida. Associé aux temples bouddhiques et à certaines résidences aristocratiques, il présente une spatialité proche des jardins *shinden-zukuri.* En termes de délimitations spatiales, il n'apporte aucune innovation : c'est l'enceinte de pisé du *chō* qui en est l'élément prédominant.

C'est aussi à la fin de l'époque de Heian que la logique urbaine de Heian-kyō commence à se déliter, et qu'une nouvelle dynamique se développe qui remet fortement en question l'ordre idéal géométrique hérité des Tang. Un développement urbain majeur est l'abandon progressif de la ville droite *ukyō*, au profit de la ville gauche *sakyō*. Dès le XI^{e} siècle, l'avenue centrale Suzaku Ōji se transforme en limite ouest de la cité. De nouveaux pôles urbains structurants apparaissent, reflétant les changements au niveau du pouvoir, et prenant la forme d'une migration progressive vers le nord-est, par-delà la rivière Kamo, qui jusque-là avait constitué la limite est de la ville. De somptueuses résidences-temples *monzeki* apparaissent dans le quartier nouvellement créé de Shirakawa (une espèce de satellite de la ville situé au-delà de la rivière) reflétant l'alliance entre les empereurs retirés *insei* et le clergé bouddhique. Imprégnées du bouddhisme ésotérique *mikkyō,* ces résidences présentent un plan très continental dans sa morphologie : axial, symétrique et orienté vers le sud. A la différence du style *shinden-zukuri* dont les jardins présentent des formes asymétriques dans une enceinte de pisé orthogonale, on assiste ici à une resinisation des formes,

puisque c'est la typologie de l'enceinte-conteneur[865] ceignant une cour gravillonnée au dessin symétrique, typique de l'architecture bouddhique, qui apparaît dans ces compositions.

8.4 Le Moyen-Âge (1185-1573)

En 1185, avec la prise de pouvoir des militaires et l'avènement du *bakufu* de Kamakura, une nouvelle mutation importante s'opère dans la morphologie de la ville. Après la victoire des Minamoto sur les Taira, Minamoto no Yoritomo installe le gouvernement militaire à Kamakura. À partir de de 1221, il installe un gouverneur militaire délégué *tankai* à Kyoto dans le district de Rokuhara, situé au sud de Shirakawa à l'est de la rivière Kamo. Cela constitue une nouvelle décentralisation d'un pôle urbain majeur[866] de la ville vers la périphérie.

Les profonds changements politiques et sociaux inscrivent leurs formes dans la trame urbaine de manière multiforme. D'anciennes structures perdent leurs raisons d'être et ouvrent la voie à de nouvelles typologies. Avec la prise de pouvoir par les militaires, la géométrie parfaite des origines disparaît pour faire place à une croissance organique, non symétrique, polycentrique.

La différenciation entre le nord et le sud de la ville s'affermit, ce qui se traduit, au niveau des délimitations spatiales du sud de la ville, par un bouleversement profond de la logique du *chō*. Dans cette partie de la ville, une population croissante d'artisans et de marchands conduit à une densification du tissu urbain, ce qui provoque un morcellement et une multiplication des parcelles au sein des enceintes de *chō*. Les parcelles deviennent de plus en plus étriquées.

Les lois rigides qui régissaient le commerce (à l'origine uniquement autorisé dans les deux marchés officiels de la ville) sont assouplies et les commerçants commencent à construire des échoppes en place et lieu des murs de *chō,* qui disparaissent progressivement. Le *chō*, entité qui à l'époque de Heian possédait une spatialité opaque et introvertie, est retourné comme un gant : les échoppes s'ouvrent vers la voie, et se transforment en lieux de transactions commerciales et humaines permanentes, en marges *effervescentes.* Le *chō* s'extravertit et devient poreux, constitué de la succession d'ouvertures que forment les échoppes – échoppes qui sont de véritables catalyseurs d'échanges humains entre le dehors et le dedans. Le commerce ouvre le *chō*, et ce qui anciennement était une marge (la voie) se mue en centre du *chō*. Dès le XV^{e} siècle, le *chō* ne correspond plus à la surface carrée qu'englobent quatre voies, c'est devenu un losange qui chevauche une voie, avec un triangle de part et d'autre (le *ryōgawa chō*). Le *chō* a fait le mur, pour ainsi dire. Les pratiques ont refaçonné la ville basse.

Au sein des *chō* mêmes, de nouvelles venelles, dont le tracé naît de manière empirique selon les parcours des habitants, introduisent une nouvelle complexité aléatoire, avec des coudes, des contre-coudes, des coins et des recoins. La clarté géométrique parfaite de l'époque de Heian fait place à une complexité organique, venant du bas de la société, remettant fondamentalement en question l'ordre spatial créé par les régnants. C'est une révolution, on pourrait même dire une *contestation* spatiale qui vient par le bas, et qui remet fondamentalement en cause l'ordre établi. Les couches les plus basses de la société s'emparent de la trame de la ville pour inverser sa logique, en

[865] Avec une porte percée au sud.

[866] Ces pôles urbains étant : les quartiers des résidences aristocratiques du nord de la ville, le secteur de Rokuhara, et le quartier des institutions religieuses.

faire une ville à l'envers, une ville à leur image. Ils déplacent les limites, en suppriment certaines pour en réinventer d'autres, en changent les morphologies…

Le mur de pisé, élément chinois par excellence, tend à disparaître du paysage de la ville basse. Le morcellement des parcelles et l'apparition de nouvelles venelles à l'intérieur des blocs génèrent des espaces résiduels de plus en plus étriqués, aux formes de plus en plus imprévisibles. Une nouvelle complexité urbaine se substitue à l'évidence géométrique du modèle urbain initial. Les parcours humains brouillent les cases en laissant leurs traces dans l'espace de construit, et l'on commence à s'éloigner du modèle chinois. Le bloc compact d'antan, ce carré de 120x120m, est révolu dans sa forme ancienne. Dans les quartiers de Shimogyō, d'un dynamisme social jusque-là inconnu, s'inventent de nouveaux schèmes spatiaux qui se départent complètement du modèle continental, et qui refaçonnent profondément la ville japonaise, amorçant des dispositifs spatiaux véritablement propres à l'archipel.

Autre développement important que l'on observe au Moyen-Âge : l'apparition de jardins d'agrément dans la ville basse (dès le XVI^{e} siècle). Il n'y apparaissent que relativement tard, mais ce sont les profondes transformations morphologiques des *chō* que nous venons d'évoquer qui jettent les bases de leurs morphologies particulières : des jardins - « chemins » (les *roji*), plus tard des jardins -« pots » (les *tsuboniwa*). Le jardin d'agrément avait historiquement été l'apanage des élites occupant les quartiers nord de la ville, mais avec l'enrichissement des artisans et des marchands qui sont à leur service, des couches populaires commencent à s'approprier cette forme d'art.

Mais c'est d'abord vers la ville haute que nous devons tourner nos regards, car avant l'apparition de jardins d'agrément dans la ville basse, c'est là que l'on observe les premières grandes évolutions dans l'art des jardins au Moyen-Âge. Dans une dynamique semblable à celle qui remodèle Shimogyō, dans les quartiers plus aisés, on assiste également à une subdivision des parcelles, même si ces subdivisions restent tout à fait contrôlées et géométriquement planifiées (rien d'aléatoire ou d'empirique dans cette partie de la ville) et donnent lieu à des parcelles beaucoup plus généreuses que dans les quartiers populaires. Les grandes propriétés sont subdivisées en parcelles allant jusqu'à 1/8^{e} de *chō* (ce qui donne une parcelle rectangulaire longiforme). En termes d'art des jardins, ces réductions d'échelle ont des répercussions considérables. Selon Inaji (Inaji, 1998), ce serait l'un des facteurs déterminants pour donner une nouvelle direction à l'art des jardins du Japon. Ainsi, nous voyons que le conteneur, cet élément au centre de notre attention, peut jouer un véritable rôle de catalyseur.

Suite à l'effondrement du régime de Kamakura en 1333, les pouvoirs de l'empereur sont rétablis. Ce ne sera que de courte durée car Ashikaga Takauji s'arroge le pouvoir en 1336 et devient shogun. L'hégémonie des Ashikaga durera plus de deux siècles, s'étendant jusqu'à la fin du Moyen-Âge japonais. Le siège du gouvernement est redéplacé de Kamakura vers Kyoto, dans le quartier de Muromachi. Les pouvoirs sont regroupés au sein de la ville de Kyoto et les différentes aristocraties cohabitent, créant de nouvelles synergies. Les apports culturels venant de Chine se multiplient sous l'impulsion de Takauji mais aussi du puissant moine zen Musō Sōseki. Les échanges commerciaux avec la Chine, qui étaient restés longuement interrompus, sont rétablis, ce qui donne lieu à une effervescence intellectuelle et culturelle qui marquera la période d'une empreinte continentale. Le dynamisme économique contribue à l'émergence de nouvelles couches sociales urbaines – artisans,

marchands, qui s'imprègnent progressivement des codes et des modes de vie de leurs clients et commenceront progressivement à créer des jardins.

Avec le déclin de la noblesse de cour et l'avènement de la classe guerrière, ce sont les militaires qui insuffleront un nouveau développement culturel à la capitale. Avides de prestige et de représentation, ils s'initient aux arts et s'approprient les codes de l'aristocratie de cour. L'influence de la Chine est grande aussi : parmi les *bushi,* sa peinture et sa littérature sont fort appréciés, et le bouddhisme zen exerce une influence croissante. C'est d'ailleurs au sein des monastères zen que s'amorcent les évolutions majeures dans l'art des jardins. Le bouddhisme zen renonçant aux grandes cérémonies en extérieur que pratiquent les autres écoles, les grandes cours gravillonnées qui caractérisaient les complexes religieux jusque-là sont complètement absentes dans leurs jardins. Le jardin de temple change de fonction, d'échelle, et d'utilisation. Aussi, c'est précisément dans ces temples qu'aura lieu l'une des évolutions les plus originales de l'art des jardins japonais : l'émergence du *karesansui* (« jardin sec »), qui se développe dans les temples de la secte Rinzai vers la fin du XV^{e} siècle. L'apparition de nombreux temples secondaires au sein des monastères génère une multitude d'espaces étriqués, reliés par des réseaux de venelles s'apparentant à un dédale. La démultiplication des subdivisions intérieures crée de nombreux espaces très étroits, emboîtés dans l'enceinte générale des monastères. L'espace devant la résidence du supérieur du temple, le *hōjō,* n'est désormais plus voué aux cérémonies. Inspirés par le *sansuiga,* la peinture à l'encre des Song, les moines, assistés de *kawaramono,* créent dans ces espaces exigus des compositions de pierres et de gravier, complètement dépourvues d'eau (et souvent de végétation). Ce sont des jardins de vue, on n'y pénètre plus physiquement. Étant donnée l'exiguïté de ces espaces, les murs de jardin se rapprochent inéluctablement[867] des bâtiments, créant par là-même comme des petites « boîtes spatiales » dans lesquelles se déploient des compositions lithiques tendant vers l'abstraction. Etrange effet de miroir qui se met en place, puisque les peintures à l'encre de Chine qui ornent les pièces du temple trouvent leur pendant dans les compositions de pierres qui se déploient sur l'arrière-plan du mur de pisé qui cerne le jardin. Le rouleau du *sansuiga* intérieur, réinterprété, se redéploie à l'extérieur, sur les parois du jardin. Le mur devient un élément central du jardin, puisqu'il est la « toile » sur laquelle se compose la scène jardinière. Dans ce condensé de jardin, essentialisé au point qu'il n'en reste plus qu'une ossature lithique, le conteneur devient un dispositif raffiné. La disposition des pierres qui ponctuent l'espace intrigue, crée une dynamique visuelle qui déclenche des ricochets qui se répercutent sur les murs lisses de la boîte, et provoquent un mouvement infini tendant vers le *mu,* ce vide tant recherché par le méditant zéniste. Le jardin se mue en réceptacle qui condense les énergies pour les répercuter vers le méditant. Et c'est le mur épais, cette surface minérale, massive et réverbérante, qui permet au mécanisme spatial de fonctionner. L'univers est minéral et le jardin fonctionne comme une boîte réverbérante. Question de proportions, ces murs de pisé, bien que leur épaisseur soit semblable à celle de murs de jardins plus vastes, s'épaississent visuellement à mesure que le jardin se rétrécit. Durant l'époque de Muromachi, une sublimation de l'élément mur a lieu au sein des temples. Le mur, cet élément d'origine chinoise, est mis en œuvre de manière nouvelle dans ces typologies spatiales, il n'est plus simplement un élément standardisé et prédéfini du carroyage de la ville, définissant des limites administratives et foncières, il devient, en se rapprochant au plus près de l'observateur, un élément à

[867] Parfois, ils ne sont qu'à 2-3 mètres du bord de la véranda

part entière du jardin. De limite administrative, le mur se transforme en élément esthétique. Les subdivisions étroites de l'espace constituent également un élément novateur par rapport au modèle chinois. En effet, les Chinois n'ont jamais eu de jardins aussi exigus. C'est une spécificité de l'archipel.

Dans les grands temples apparaissent aussi des pavillons de rencontre *kyakuden,* s'apparentant fortement à l'idée de « salons culturels » rassemblant toutes les couches sociales : aristocratie guerrière, membres du clergé et riches marchands s'y rencontrent pour parler d'art et de littérature, et s'adonner à la cérémonie du thé. La fonction des temples se développe bien au-delà du religieux, ils deviennent des foyers de savoir et de culture, sont des points nodaux pour la transmission de la culture continentale, et constituent des contre-pôles à la culture de l'ancienne aristocratie de Heian, désormais décadente.

Au sein de leurs résidences, les guerriers commencent à créer leurs propres formes architecturales et jardinières, fortement marquées par les vecteurs de culture que sont les monastères zen. Le style bibliothèque *shoin zukuri* se développe et change profondément l'architecture des résidences, les rendant plus compactes et asymétriques. En même temps, derrière les murs, l'époque est tumultueuse et la violence omniprésente. Les murs commencent à revêtir un rôle nouveau, devenant des véritables dispositifs défensifs, plus uniquement de simples marqueurs de propriété entravant le passage. Une nouvelle forme d'introversion spatiale apparaît, qui n'est ni poétique ni philosophique comme à l'époque de Heian, mais générée par de véritables dangers guettant de toutes parts. La ville doit se protéger, les résidents doivent se protéger, les monastères doivent se protéger. On va assister à une fortification progressive de la cité. L'époque des provinces en guerre (1467-1573) sera décisive pour le développement de la ville, bouleversant profondément sa structure. La guerre d'Ōnin (1467-1477), en particulier, est dévastatrice : on estime qu'entre un tiers et un quart seulement de la cité échappa aux destructions de cette guerre sanglante, Kamigyō étant particulièrement touchée. A la fin de la guerre, la population de la ville a fortement diminué.

Après la guerre d'Ōnin, beaucoup de terrains restent en friche dans le centre de Kyoto, et deux îlots urbains distincts commencent à se former (la ville haute et la ville basse, éloignées de près d'un kilomètre), reliés par une avenue. L'ancien système de *chō* n'est pas reconstruit à l'identique. En revanche, depuis la guerre, des fortifications *kamae* à la planimétrie contournée ceignent les deux grands îlots et les différents quartiers. La ville est fortifiée, elle a fortement diminué en taille (les deux îlots font chacun 1,5 x 0,8 km, alors qu'à l'origine, la ville faisait 4,5 x 5,2km), et la répartition sociale entre le haut de la ville est le bas est plus nettement marquée qu'avant la guerre. Compte tenu de ce nouveau contexte, la taille des parcelles continue à diminuer, et les *chō* qui subsistent sont désormais desservis par une avenue qui les sépare en deux, à des fins de désenclavement.

Dans ces deux îlots de ville ceints de fortifications, les subdivisions se multiplient, et l'horizon des habitants se rétrécit en conséquence. Par leur omniprésence, les nouvelles fortifications (murs, fossés, merlons, palissades) modifient sensiblement le paysage urbain. L'instabilité est permanente et les différents quartiers organisent des défenses collectives – y compris l'édification de fortifications–, contre les armées et les brigands qui sévissent.

Pour schématiser, la ville médiévale, par rapport à la ville de Heian, est une ville à échelle comprimée. Une densification extrême de l'habitat en est la conséquence. C'est le reflet d'une

époque où les troubles ont repoussé la ville dans ses retranchements. Ainsi, dans la ville haute, on replie des espaces qui jadis se déployaient dans de vastes propriétés.

Après Ōnin, ce seront surtout les artisans et les marchands qui insuffleront une nouvelle vitalité à la ville. Le sud Shimogyō va connaître une forte expansion. Durant le XVI^{e} siècle, les shoguns résident de plus en plus rarement à Kyoto. La ville acquiert une réputation grandissante pour son artisanat, et voit l'avènement d'une nouvelle classe urbaine s'apparentant à une « bourgeoisie » au sens européen du terme. Les classes des marchands et des artisans, très dynamiques, transforment la vie citadine. Du côté de la classe militaire, une importante activité de construction s'observe tout au long du XVI^{e} siècle et on voit apparaître nombre de somptueuses résidences dans la ville haute. Le style architectural et paysager qui avait été développé au sein des résidences des shoguns Ashikaga (situées en périphérie), et en particulier la Résidence des collines de l'est, est transposé dans le contexte plus étriqué de la ville. Ces morphologies émanant de propriétés aux amples dimensions migrent vers une ville fortifiée et dense. Dans les résidences des guerriers, situées surtout dans la ville haute Kamigyō no kamae[868], on « comprime » les formes paysagères pour les faire tenir dans les petites parcelles urbaines (de 60 x 60m ou 60 x 30m) ceintes de murs.

Dans les propriétés des *buke*, on adapte ce qui avait été réalisé dans les jardins des propriétés des shoguns en périphérie. Ce sont des petits mondes en réduction, des condensés de paysage. On avait déjà assisté à ce phénomène de réduction dans les temples zen, et les guerriers, très proches des monastères zen, avaient développé une certaine familiarité avec ces mondes en petit où le mur est un élément prédominant, très proche du bâti. Mais à la différence des temples zen, les guerriers gardent l'élément végétal et l'eau. Dans les interstices étroits entre *engawa* et mur de *chō*, ils créent des compositions avec des étangs, des îles, des arbres… Les jeux d'échelle sont surprenants car les arbres semblent beaucoup trop grands par rapport au réceptacle spatial dans lequel ils se trouvent. Le jardin est comprimé dans un interstice. A la différence du jardin *shinden-zukuri,* dans le jardin de la résidence de guerrier, le mur devient une présence forte. Symboles de protection et de puissance, ces murs sont l'expression d'un contexte historique particulièrement tumultueux, et embrassent les propriétés de leur giron rassurant. Plus encore qu'à l'époque de Heian, il semble que le véritable mur de la maison, ce soit le mur de la propriété[869]. Le mur a deux faces : la face extérieure est guerrière, défensive, et la face jardin est comme un bijou caché qui se mue en toile de fond pour des compositions délicieuses et raffinées, agrémentées d'étangs, d'îles, d'arbustes et de fleurs. Dans ces écrins précieux, le monde de l'intime se développe dans toute sa splendeur. Ce sont deux faces paradoxales d'une même réalité. A l'extérieur, les révoltes et les guerres, et à l'intérieur une intimité douce et sublimée. Autre aspect de ces résidences : leurs décorations intérieures. Les motifs paysagers vont y occuper une place de plus en plus importante. Dès le XVI^{e} siècle, sous l'impulsion de l'école Kanō, on voit apparaître de somptueuses décorations couvrant d'entières parois, en partie rehaussées à la feuille d'or. C'est une époque où la peinture se japonise, devient plus décorative et colorée : arbres, fleurs, oiseaux et tigres ornent les *fusuma et* les *byōbu*.

Le végétal a envahi les résidences, et avec les décors chatoyants des panneaux coulissants on assiste à une véritable irruption du jardin dans la maison. En réalité, c'est comme si l'on donnait au

---

[868] C'est le nom que l'on donne à la ville haute à cette époque, et qui signifie littéralement : « fortifications de la ville haute ».

[869] A ce sujet, v. BONNIN, Philippe, et NISHIDA, Masatsugu, v. *Vocabulaire de la spatialité japonaise, op.cit.,* 2014.

jardin extérieur ses faces « manquantes ». Les parcelles de la Kyoto médiévale étant trop exiguës pour avoir un jardin sur les quatre faces de la résidence, on y introduit un substitut, un jardin d'illusion qui ouvre l'espace sur un infini végétal. Les majestueux arbres du jardin se reflètent dans les troncs des peintures et vice versa, produisant de puissants effets miroir qui intensifient les espaces mutuellement dans une dynamique démultiplicatrice. On déploie le paysage du jardin bien au-delà de l'espace physique dans lequel il tient. En réalité, on ne sait plus très bien où sont les limites, car dans cet univers énigmatique ou les arts se répondent et s'amplifient, la question de la limite semble déplacée vers un hors-champ. Une chose est sûre, en tous cas : le jardin ne s'arrête pas au bord de l'*engawa*. Le paysage est omniprésent, panoptique et multiforme. Le style *shoin* pose la question du jardin de manière tout à fait nouvelle, car en créant l'illusion du miroir, il l'introduit dans la maison. Les limites sont déplacées.

Autre aspect important, ces jardins vacillent entre bidimensionnalité et tridimensionnalité, tellement ils sont étroits, et tant le mur d'enceinte, qui est une surface parfaitement plane, est présent. Par moments, le jardin semble se transformer en rouleau peint, tant il est aplati. La perception cinétique qu'en ont les observateurs en se mouvant le long de l'*engawa* renforce cet effet. Ce sont des jardins interstitiels très peu profonds, qui tassent tous les plans sur un plan quasiment unique, se rapprochant de la bidimensionnalité. La troisième dimension y est fortement comprimée, repliée : on a ôté au jardin une dimension pour le rentre plus abstrait. Le mur est comme un écran de projection sur lequel se déplient des scènes paysagères. Par la déambulation du spectateur le long de la véranda, elles sont mises en mouvement. Ce mécanisme est proche du principe de l'*emaki*, ce rouleau peint que l'on déroule au fur et à mesure que les scènes se déplient. Le mur est le liant, la toile sur laquelle se déploie l'œuvre. C'est un puissant ruban connecteur ceignant la résidence, et sur lequel on peut « projeter » les différentes scènes de jardin, et où, selon l'heure du jour ou de la nuit, se déploient des ombres, changeantes et évanescentes. Les branches, les feuilles se meuvent, projetant sur ce fond immobile des ombres chinoises. Le mur *expose* le végétal de sa page blanche, le met en valeur par le fond qu'il lui donne. Elément d'articulation entre les pleins, le mur offre des respirations, créant un entre-deux indéfini, riche de potentialités par sa vacuité. Ce sont les intervalles de vide qui permettent aux arbres d'exister dans un jardin si exigu. Les intervalles sont nécessaires pour comprendre les pleins, et on peut sans doute y discerner une certaine forme de *ma* – « un espace impliqué dans une suite spatiale ou temporelle, dont les actants s'appellent les uns les autres »[870].

Les *buke* vivent dans un monde densifié, où les jeux d'échelles sont redéfinis : le grand y est inséré dans des conteneurs petits, ce qui en fait un monde intensifié, sursignifiant. C'est le conteneur -le mur-, qui conditionne cette surdensification du contenu, car ses proportions sont inégales : les lacs y sont trop étroits, les îlots plus hauts que larges, les arbres bien trop grands. C'est un jardin repoussé dans ses retranchements, pris en tenaille entre le mur et la résidence. C'est précisément ce qui rend ces espaces si particuliers : si on les replace dans la généalogie des jardins japonais, les proportions y sont manipulées de façon très inhabituelle.

Dans les jardins de *buke*, le mur est une membrane particulièrement double : elle contient à la fois l'intimité et la « défensivité », elle comprend tout et son contraire, en un seul dispositif dont les deux faces sont antinomiques. Au Moyen-Âge, le mur masque la brutalité si proche. C'est une

[870] BERQUE, Augustin, v. note 411.

époque paradoxale où au-devant règne la violence, et à l'arrière, des univers empreints d'élégance. Le mur est équivoque : il a une face de la guerre, et une face de la beauté. Et compte tenu du contexte extérieur particulièrement hostile, on peut se demander si l'intériorisation des jardins dans les décors des résidences n'est pas un effet secondaire des menaces qui règnent. On a ramené les jardins vers les intérieurs pour s'éloigner de la ville en tumulte, et on ne pénètre plus dans les vrais jardins, qui sont mis à distance, se transforment en scènes à *regarder* depuis la véranda.

Le caractère introverti des bâtiments *shoin* a souvent été souligné, mais nous pensons que cette introversion fonctionne à l'échelle de la parcelle entière. C'est depuis les murs de jardin que s'intravertit la résidence : les murs de la résidence, ce sont les murs de la parcelle, c'est là que se réfléchissent les intérieurs aux décors paysagers. Ce sont des univers qui se réverbèrent, s'intensifient par là-même en mettant en dialogue le végétal avec sa représentation artistique. Le jardin et l'intérieur se subliment mutuellement, et constituent une œuvre d'art totale. Sans le jardin et son mur, les parois illustrées des intérieurs ne seraient pas aussi saisissantes, il n'y aurait pas d'effet de mimétisme et de métamorphose, de transmutation des moyens et des formes. Ce sont des catalyseurs mutuels.

Loin de n'être qu'un décor, le jardin et son mur participent fortement de la construction d'une nouvelle forme de spatialité, créant une mise en relation très originale entre dehors et dedans. Dans le jardin de *buke,* le mur guerrier est à la fois mur jardinier. L'élément imposé par la ville s'est transformé et change de valence : de la contrainte on a fait un atout. L'exiguïté de la parcelle, sa configuration tout en longueur, l'omniprésence du mur ont donné lieu à des solutions jardinières tout à fait originales. Le mur, c'est le fil conducteur, c'est le rouleau déroulé sur lequel peuvent se déployer les scènes : sans lui le jardin ne peut émerger comme œuvre d'art.

Il faut relever que par rapport à l'époque précédente, les subdivisions intérieures en bambou ou en bois ont disparu, sans doute essentiellement en raison de l'exiguïté des jardins. Mais dans la mesure où « la maison du courtisan […] a laissé la place à celle du lettré, de l'intellectuel »[871] et où les pratiques sociales ont évolué, on peut aussi envisager que les « dispositifs d'approche » des jardins l'époque de Heian étaient tout simplement caduques.

8.5 L'époque Azuchi-Momoyama (1573-1603)

Époque charnière entre le Moyen-Âge et l'époque moderne (aussi appelée « pré-moderne » par certains historiens), l'époque Azuchi-Momoyama apporte des innovations importantes dans le domaine de l'art des jardins.

La réunification du pays commence après la longue période des provinces en guerre, et progressivement se met en place un pouvoir central fort dont le siège sera installé à Edo. Kyoto est le théâtre de profondes modifications urbanistiques. Après la prise de pouvoir de Toyotomi Hideyoshi, on assiste à un formidable essor de la construction. Hideyoshi va réorganiser la ville : il fait déplacer les temples de l'école Nichiren vers le nord (vers Teramachi), regroupe les nobles autour du palais impérial et remodèle la morphologie des *chō*, en doublant le nombres d'avenues nord-sud, ce qui a pour résultat la scission des *chō* d'origine en deux et la création de *chō* rectangulaires. Il va également procéder à un découpage de la ville en fonctions spatialement

[871] ELISSEEFF, Danielle v. note 424.

distinctes. Cette nouvelle forme d'organisation fait suite au relatif « désordre urbain » médiéval. Désormais, le pouvoir assigne à chaque catégorie sociale et professionnelle une position bien précise dans la ville. Aussi, il va munir Kyoto d'un enceinte *odo.i*, première enceinte construite par un pouvoir en place, donc imposée par le haut (à l'inverse des fortifications du Moyen-Âge, qui sont essentiellement mises en place par les organisations de quartier). Cette enceinte cerne Kamigyō et Shimogyō, délimitant un vaste périmètre qui ré-agrandit la capitale après la période *sengoku*. Mais en 1600, Tokugawa Ieyasu prendra le pouvoir, coupant court au projet de ville fortifiée imaginé par Hideyoshi en transférant la capitale à Edo.

Les jardins des élites de l'époque Azuchi-Momoyama sont plus grands que ceux de leurs prédécesseurs, mais leur style, pour le sujet qui nous occupe, n'a pas apporté d'aspects particulièrement novateurs. La présence éloignée de murs en fond de parcelle les rapproche plutôt de la typologie *shinden-zukuri*, et en règle générale, on n'y trouve pas ou peu d'autres types d'éléments de délimitation. A l'opposé de l'art de la condensation pratiqué dans les résidences de *buke* en centre- ville, on redéploie ici le jardin sur une plus grande surface, et on en multiplie les éléments constitutifs. Le jardin du château de Nijō ou le Sanbō-in sont représentatifs du style de cette époque.

Paradoxalement, en même temps que dans les demeures des grands se développe un style ostentatoire, dans un contre-courant idéologique et esthétique se développe un style qui semble situé aux antipodes du caractère rutilant de la culture de Momoyama : le *roji,* chemin et « terre de rosée » qui mène au pavillon de thé, et qui dans l'histoire des jardins japonais, a été érigé au rang d'icône. Les riches commerçants apportent une contribution décisive à ce style, car les premiers maîtres de thé à l'origine du *roji* sont issus de leur milieu.

Le *roji*, dans sa première phase de développement, c'est un simple chemin qui mène aux pavillons de thés qui commencent à apparaître à cette époque. A l'inverse de ses prédécesseurs, ce « jardin » est dénué de plantations, de scènes paysagères, de « contenus » figuratifs. Il semble être un jardin de l'absence, où seule compte la progression à travers l'espace et la destination que constitue le pavillon. C'est un espace qui nous invite à ne pas y rester, une sorte d' « anti-jardin » qui ne propose rien, en apparence. Issu de la morphologie des venelles qui irriguent Shimogyō, il en adopte les formes allongées et étroites. Dans la ville basse, de nouvelles pratiques sociales avaient vu le jour, liées à la montée en puissance de la classe des marchands. On y prit l'habitude d'ériger des petits pavillons ou, à l'arrière des *machiya,* des pièces consacrées à la cérémonie du thé, pour y recevoir des invités de tous horizons : clergé, aristocratie guerrière… Ces réunions gardent souvent un caractère confidentiel, car la nouvelle forme de mixité sociale qui y voit le jour n'est pas bien vue de tous. Ces endroits, où l'on raffine l'art de la cérémonie du thé, restent en partie des lieux secrets, ce qui explique aussi la nécessité de prévoir des accès discrets, par des venelles situées à l'arrière des *machiya*. Il s'agissait, pour les participants, de ne pas être vus, d'éviter les regards indiscrets.

Sous l'impulsion des maîtres de thé Murata Jukō, Takeno Jōō et Sen no Rikyū, une esthétique de la « terre de rosée » se développe[872], esthétique qui invite les participants à se recueillir pour atteindre un état d'esprit propice à la dégustation du thé. L'espace du *roji* est

[872] Fortement imprégnée de l'esthétique de l'ermitage chinois, mais aussi de l'idée de progresser vers « l'autre rive » (*higan* 彼岸) du paradis bouddhique.

longiforme, plus étroit et « aplati » encore que ne l'était le jardin de *buke*. C'est la forme la plus exiguë de jardin, une morphologie foncièrement introvertie.

Ce jardin n'est pas fait pour être regardé. Détail important : le corps humain est réembrayé dans l'espace physique. Après les jardins de vue des *buke* et des temples zen, on a ici un jardin que l'on traverse, plus qu'un jardin qu'on regarde. C'est un jardin d'atmosphères, et non de scènes jardinières. Ce jardin semble dénier sa propre existence pour mieux concentrer l'attention vers un ailleurs (l'« autre rive » du paradis, le pavillon de thé). Entre-deux, il semble se désincarner pour mieux introduire au pavillon, se présente comme une parenthèse de vide, un néant de jardin.

Mais c'est un vide structurant, car sans lui, la transition entre ville et pavillon de thé serait trop abrupte. C'est une articulation d'espace et de temps, un « retardateur » spatial, c'est la respiration nécessaire pour articuler le passage. Cet intervalle, s'apparentant à l'idée de *ma*, est indispensable et fédérateur.

Dans la première phase du développement du *roji*, le jardin ne comporte pas de subdivisions. Un mouvement unique et ininterrompu tend vers le pavillon. Au fil du temps, il va devenir de plus en plus complexe : d'espace simple et linéaire, il va se muer en espace complexe et compartimenté, s'élargissant considérablement et proposant une expérience dynamique et multidirectionnelle de l'espace. Durant la première phase, la forme du jardin en venelle était encore conditionnée par un pré-donné de la ville : les passages étroits traversant les *chō*. Sa morphologie était le *résultat* d'une configuration urbaine, plus qu'une *forme* de jardin propre.

C'est surtout Sen no Rikyū qui marquera de son empreinte le développement du jardin de thé. Durant la seconde moitié du XVI^{e} siècle, il introduit l'idée de la compartimentation de l'espace. Les jardins commencent à être subdivisés à l'aide de clôtures intermédiaires, créant des séquences spatiales fonctionnant par cases contigües. Cette compartimentation constitue une innovation majeure dans la structuration des jardins : c'est la première fois, dans l'histoire des jardins du Japon, que l'espace est systématiquement structuré en séquences entrecoupées par des limites. Avec le jardin de thé, les clôtures vont revêtir des rôles tout à fait nouveaux, créant de véritables dynamiques spatiales qui rythment le mouvement du promeneur.

De l'espace monocellulaire de la venelle, le *roji* évolue vers des formes d'espaces polycellulaires d'une grande complexité. Au fil de l'évolution du jardin de thé, on observe une démultiplication des « chambres » et des limites. Dans cette seconde phase d'évolution, on n'est plus en présence d'espaces longiformes et étroits de type venelle, mais bien d'une succession d'espaces aux proportions plus amples. Mais même avec la complexification du *roji* et la succession de cases spatiales qui en découle, on ne décèle toujours pas de véritables compositions jardinières au sein des différents compartiments, car l'important, c'est la destination[873]. Le corollaire de cette absence semble être un mouvement vers les marges. Le *roji* est le premier type de jardin à véritablement mettre en scène les limites pour créer des atmosphères particulières. Les clôtures deviennent des éléments importants du jardin, elles définissent des atmosphères tout à fait singulières au moyen de matériaux et de textures, d'effets de transparence et d'opacité, de variations de hauteur. La combinaison des paramètres varie, ainsi, l'art du jardin de thé pourrait se résumer à un art de la mise scène de la clôture. C'est une petite révolution dans l'art des jardins japonais, car il faut également mentionner que c'est la première fois que dans les manuels, les limites sont

[873] Il y a bien sûr de temps à autre une lanterne, mais celles-ci jouent plutôt un rôle de balises.

représentées, mais aussi *nommées*. Auparavant, on éludait la marge, elle n'était pas montrée, sorte de non-dit implicite, objet invisible… Le jardin de thé est le premier à être représenté avec sa clôture : c'est parce qu'il en est indissociable. Aussi, alors qu'aux époques précédentes, les limites étaient essentiellement des éléments situés en bordure de propriété (mur de pisé) ou à proximité immédiate des résidences, avec le jardin de thé, les clôtures migrent vers l'intérieur du jardin et revêtent des fonctions nouvelles : elles contribuent à construire la scénographie spatiale. Dès le XVII^{e} siècle, les clôtures commencent à apparaître dans les manuels de jardin (cette tendance culminera au XIX^{e} siècle, avec des ouvrages qui y seront exclusivement dédiés). Les variations se multiplient, et l'utilisation de clôtures de types différents crée des « chambres » aux caractères singuliers. C'est un principe de juxtaposition de cases spatiales assez autonomes, une agglutination de cellules que le promeneur traverse en empruntant les *tobi.ishi ,* ces « pierres à sauter ». Son itinéraire l'invite à transgresser les limites, pour tour à tour découvrir des cases aux atmosphères changeantes, le tout étant de nature non linéaire et imprévisible. Des effets de *miegakure* sont mis en scène de manière raffinée, et le promeneur est invité dans un monde poétique de surprises, de tours et de détours. Le jardin est fragmenté en scènes successives, il n'est pas appréhendable en une seule fois. C'est un art de l'apposition plus que de l'articulation, rappelant des formes de poésie comme les *renga* et les haïkus. Les espaces n'ont pas un sens prédéterminé qu'il faut déchiffrer, ce sont des atmosphères qui suggèrent, et l'imagination du promeneur est sollicitée pour compléter le tableau. Ce sont des espaces plus suggestifs qu'affirmatifs.

Physiquement, les clôtures sont des séparations, mais en même temps elles ont une fonction connectrice, comparable à celle des parois cellulaires d'un tissu ligneux. L'acte de transgresser des cellules spatiales cadrées par des limites aux textures, aux matérialités changeantes, « récole » mentalement les différentes images, dans un récit activé par la déambulation. Les clôtures mettent mutuellement en valeur les différentes atmosphères traversées par leur différenciation. Par un système de sas successifs, le *roji* permet au promeneur de se métamorphoser, de changer sa perception, son état d'esprit afin d'atteindre un état propice à la dégustation du thé.

Le jardin de *buke* était un jardin essentiellement étanche, créant une atmosphère d'intimité recluse, de protection de pisé. Le *roji,* à l'inverse, ouvre des brèches, incite sans cesse le visiteur à transgresser les cases, à franchir des portes. Les *tobi.ishi* exhortent au mouvement, ils sont l'élément transgresseur créant une dynamique spatiale du franchissement, suscitent une mise en tension des différents champs, les percements créant des appels d'air qui mettent les cellules spatiales en relation les unes avec les autres. Les différentes parties du jardin sont comme des champs magnétiques qui s'appellent l'un l'autre : subdivisées par des clôtures, elles se trouvent, par la présence des *tobi.isihi*, engagées dans un processus dynamique de co-définition.

Enfin, avec la riche variété de clôtures de nature organique qui sont utilisés au sein des *roji* (bambou, bois, branchages, haies vives…), de nouvelles qualités spatiales émergent. L'élément de délimitation prédominant dans les styles précédents de la capitale avait été le mur : une limite dure, donc. Avec l'apparition marquée de matériaux organiques, c'est aussi à l'apparition d'une porosité spatiale que l'on assiste, bien éloignée de la dureté percutante des murs d'un jardin *karesansui.* Ces clôtures respirent, il y a une forme d'échanges osmotiques entre les cellules, qui ne sont jamais complètement étanches. Cette osmose est voulue, puisque les clôtures varient du dense au transparent. Par ces nouvelles textures plus douces, non percutantes, souvent épaisses mais jamais réverbérantes, le jardin de thé se différencie fondamentalement des lisses murs des monastères zen,

qui tranchent les espaces au couteau sans possibilité de flou. Le *karesansui* est ouvert ou fermé, ne connaissant pas l'ambiguïté du flou. Les clôtures de bambou ou de branchages, en revanche, créent des effets tamisés et imprécis. Les boîtes ne sont plus étanches : on passe d'un zen dur à une forme de zen « poreux ». On passe d'espaces presque hermétiques, autoréférentiels, à des espaces qui permettent des échappées, des osmoses, et où les pensées peuvent divaguer, traverser les limites, imaginer un au-delà. Sortes de paniers agrandis, ces boîtes aux bords doux et qui respirent évoquent l'image archétypale du nid. C'est un jardin qui respire, mais il transpire aussi, ses clôtures grisonnantes se couvrent de mousses, de moisissures, de traces… il est vivant. Il nous révèle le cycle de la vie, l'inexorable passage du temps.

L'exaltation du mur à laquelle on avait assisté dans les jardins *karesansui* et de *buke*, typique des jardins intramuros de la capitale, se transforme au sein du *roji* en jeu avec la limite. L'introduction de la porosité, mais aussi de l'idée de brèche, ouvre une nouvelle dimension à la scénographie du jardin, désormais découpé en compartiments. L'élément central du jardin est le cheminement, et ce sont les transitions, seuils de sublimation, qui intensifient la perception des espaces respectifs. Le *roji* est un jardin de l'indirect, un chemin semé d'embûches, qui dans une logique du détour, fait entrer le promeneur dans la sphère de l'illogique, du non linéaire : le but ne s'atteint pas par la ligne droite. La technique du *miegakure,* de « dissimulation-dévoilement », trouve ici une l'une de ses expressions les plus raffinées, mettant en place une dialectique du vu et du non vu.

Enfin, c'est à l'apparition de la clôture comme élément jardinier à part entière que l'on assiste : son apparition dans les manuels, et ses diverses variantes témoignent de ce rôle nouveau. Après la prédominance du mur chinois dans la capitale[874], les différentes évolutions que nous avons pointées – l'ambiguïté spatiale, la porosité, la nature organique des matériaux, les effets *miegakure*…- sont très certainement l'expression d'une approche plus proprement japonaise de la spatialité des jardins.

8.6 L'époque d'Edo (1603-1868)

Faisant suite à l'époque pleine de tumultes des provinces en guerre, l'époque d'Edo est une période de paix, de grande stabilité politique et sociale.

L'unification du pays et la prise de pouvoir par Tokugawa Ieyasu aboutissent au transfert de la capitale à Edo, en 1603. Ce transfert constitue un jalon dans l'histoire politique du pays, mais il aura également des répercussions sur l'urbanisme de l'ancienne capitale Kyoto.

Comment caractériser l'art des jardins de l'époque d'Edo ? On ne saurait parler d*'un* art des jardins pour la période, plutôt, il faut parler de styles multiples, surtout dans une ville comme Kyoto. Le style le plus communément présenté dans l'historiographie des jardins japonais est certainement le *kaiyūshiki teien* (jardin promenade), or, à Kyoto, ce style est tout à fait minoritaire. En effet, il sera surtout développé par les *daimyō* dans la nouvelle capitale Edo dans le cadre du *sankin kotai*. Ces jardins, souvent de très grandes dimensions, sont caractérisés par la présence d'un

[874] Les murs de pisé (*tsuchibei* 土塀 : « mur de terre ») avaient aussi l'appellation 唐垣 *karagaki* (« clôture chinoise »), ce dont témoigne une encyclopédie de l'époque d'Edo en notre possession. Ainsi, il semblerait que jusqu'à l'époque d'Edo, l'origine et le caractère « chinois » (donc « exogène ») de ce dispositif eût été présent dans la langue et dans les esprits.

lac, d'îles, de collines, de pavillons et de belvédères… Ce style éminemment paysager est une sorte de synthèse des styles antérieurs, combinant toute une série d'éléments connectés par un chemin périphérique. Il consiste en une succession de scènes que l'on découvre au fil de la promenade.

Depuis sa fondation, Kyoto avait été le lieu privilégié du développement de l'art des jardins, mais après huit siècles, avec le déplacement de la capitale, l'art des jardins des élites se déplace largement vers Edo. Ainsi, Kyoto n'eut que peu de jardins de promenade, mais cela ne signifie nullement que la ville à l'époque d'Edo eût été pauvre en art des jardins. Au contraire, on y voit des développements tout à fait originaux, émergeant au sein des monastères et des classes sociales les plus basses : les artisans et les marchands.

Les deux exemples notables de « jardins promenade » du bassin de Kyoto sont la villa Katsura et la villa Shūgaku-in, respectivement aménagées en 1615 et 1655. Ces villas détachées princières sont caractéristiques du style, proposant au visiteur une succession de scènes qui se développent au fil d'une déambulation spatialement rythmée. Dans le domaine des délimitations spatiales, un élément notable est que ces jardins intègrent des types de clôtures émanant de l'esthétique du jardin de thé, et qu'ils en reprennent aussi certains effets spatiaux, notamment le *miegakure*. Une utilisation marquée du topiaire est aussi l'une des avancées que l'on peut relever. Mais ces jardins se situent loin de la ville, et n'entrent donc pas *stricto sensu* dans le cadre de notre sujet d'étude.

Retournons donc vers nos jardins de ville à proprement parler. Il faut préciser qu'à l'époque d'Edo, la ville commence à déplacer ses contours, migrant de plus en plus vers les flancs des monts Higashiyama, situés à l'est. Comme ce fut le cas tout au long de l'histoire des jardins à Kyoto, les temples bouddhiques sont un lieu de création important. En ce qui concerne les jardins des classes populaires, leur étude présente une difficulté particulière : ils ont aujourd'hui pour majeure partie disparu, et, considérés par beaucoup d'auteurs comme des créations mineures et sans grand intérêt, la littérature secondaire portant sur ce sujet est quasiment inexistante. Or, il faut rappeler que c'est dans les villes de marchands, et surtout à Kyoto, que l'art des jardins subit l'une des transformations les plus paradigmatiques de son histoire : d'art au caractère plutôt secret, hermétique, transmis essentiellement par tradition orale au sein de certains cercles fermés des élites et du clergé, il commence à s'ouvrir à de nouvelles strates de la société, à devenir un savoir accessible, visible, et lisible (via les manuels). Les nombreux ouvrages illustrés paraissant à l'époque sont les témoins de ce phénomène, et sont des sources d'information irremplaçables pour comprendre cette évolution d'un art des élites vers un art véritablement populaire. C'est donc à l'aide de ces sources primaires qu'il faut s'en faire une image.

Les marchands et les artisans vont, tout au long de l'époque d'Edo, prendre une place de plus en plus importante dans les villes, formant une « bourgeoisie » dont le rôle sera déterminant pour le développement des arts. Surtout à Kyoto et à Osaka, on assiste à un foisonnement culturel, avec l'émergence d'arts populaires tels l'*ukiyo-e*, le kabuki, le bunraku et la littérature populaire. Dans le domaine des jardins, le *roji* avait déjà été un premier reflet de ce glissement des arts vers les couches populaires.

Mais penchons-nous dans un premier temps sur les lieux les plus traditionnels de création jardinière à Kyoto : les temples bouddhiques. L'art des jardins, surtout depuis l'époque de Kamakura, quand les moines commencent à chercher des lieux d'exercices spirituels situés dans un

environnement naturel, est intimement lié à la religion bouddhique. Selon Shirahata (Shirahata, 2012), c'est à cette époque que s'amorce une véritable culture du jardin au sein des temples, déterminante pour l'histoire de cet art. A l'époque d'Edo, les temples sont à la fois des lieux qui perpétuent la tradition et symbolisent la continuité des formes jardinières, et des lieux d'expérimentation. Nous verrons qu'au niveau des délimitations, ils produiront quelques innovations notables. L'Entsū-ji, temple zen situé au nord de Kyoto, par un impressionnant dispositif de *shakkei* (paysage emprunté) emprunte le paysage du mont Hiei. Seul un trait végétal, sous la forme d'une haie vive, crée l'articulation entre le premier plan et l'arrière-plan, en éclipsant le plan intermédiaire. Le grand paysage est invité dans le petit, et c'est la limite de jardin qui permet ce saut. La technique du *shakkei,* qui connaît son apogée au XVII^{e} siècle, sera utilisée dans de nombreux temples à Kyoto, notamment parce que les temples migrent vers les collines, ce qui leur donne la hauteur nécessaire pour embrasser des paysages lointains. Ce nouveau dispositif constitue un bouleversement notable dans la spatialité des jardins. En effet, si l'on songe à l'introversion des jardins bouddhiques, jusque-là cernés d'enceintes de pisé, et tout particulièrement à l'introversion des jardins de l'école zen (avec leurs murs réverbérant le regard de l'observateur), on saisira combien cette extroversion du jardin sur le paysage constitue une innovation majeure dans l'art des jardins de la ville. Et la limite est l'élément spatial indispensable pour « inviter » le paysage lointain dans l'intimité du jardin. Nous la verrons déclinée sous diverses formes : murs de pisé correspondant à la tradition, mais aussi, fait nouveau, des haies vives, qui créent une cassure moins nette entre le jardin et le lointain, puisque l'élément végétal est en dialogue avec la végétation du paysage environnant. On assiste aussi à des permutations intéressantes entre les matières et les formes. En effet, parfois, les compositions de pierres sont remplacées par des arbustes taillés, avec de surprenants effets de mimétisme des formes. Parfois, le végétal remplace la pierre pour mieux entrer en dialogue avec la végétation lointaine… ainsi tous ces outils de conception sont mis en œuvre de manière très raffinée dans la scénographie du jardin. Les concepteurs semblent jongler avec les anciens dispositifs : parfois le mur devient haie (et le *karesansui* qui le devance reste minéral), parfois le mur reste minéral, mais alors le *karesansui* se métamorphose en composition de « rochers végétaux » - des *karikomi* d'azalées. En réalité, c'est une manière de réintroduire le végétal dans les compositions lithiques du *karesansui*, et cette réintroduction se fait avec des variations des termes : parfois le végétal est appliqué à la clôture, parfois il est appliqué aux compositions de rochers. Les qualités d'un matériau (le végétal) migrent vers un autre (le minéral), créant de subtils effets de *mitate* – de « voir comme ». La haie est un « mur végétal », et l'azalée taillée est un « rocher végétal ». La caractéristique « végétale » se déplace sur les différents éléments du jardin selon la fantaisie des concepteurs et l'effet esthétique recherché. C'est un nouveau paramètre de conception qui enrichit la palette des outils, et introduit l'art topiaire dans l'art des jardins bouddhiques. Certains jardins sont surprenants de simplicité : ce sont de simples pelouses encadrées par une haie, accrochés à une pente surplombant le paysage. Ce sont de formidables « balcons sur la ville », et on peut affirmer sans ambages que dans ces typologies très simples, le jardin, c'est la clôture. C'est ce cadre précis et précieux qui nous dit que cette étendue-là n'est pas simple nature. Un dernier détail mérite d'être souligné : plus on s'approche des collines - de l'érème-, plus on constate le recours à des limites de nature organique (haies vives, clôtures de bambou) ; les limites tournées vers la ville, quant à elles, sont souvent de nature minérale (murs de pisé). Il semblerait donc que dans la matérialité de la limite s'exprime la nature du dialogue engagé

avec ces entités : vers l'écoumène la limite est souvent plus dure, « protégeant » le temple de la ville, alors que vers l'érème elle tend à devenir poreuse, à se mimétiser avec la végétation environnante ; la transition est plus douce, le dialogue avec les divinités des collines semble engagé.

Une autre évolution frappante dans l'art des jardins de temple : l'apparition de *ō-karikomi* - les topiaires de grande dimension. En 1632, Kobori Enshū achève le jardin du Konchi-in, un temple secondaire du Nanzen-ji situé au pied des collines de Higashiyama. Une composition topiaire aux dimensions impressionnantes constitue la limite du *karesansui.* Dans la même lignée, on peut citer le temple du Bantō-in (temple secondaire du Myōshin-ji), dont l'élément jardinier principal est un gigantesque topiaire aux formes zoomorphes, rappelant des formes que l'on peut trouver en Grande-Bretagne à la même époque. Plus surprenant encore, le temple du Yōgen-in, qui comporte un monumental mur végétal situé devant le *hōjō*, coupant tout contact visuel entre l'intérieur du bâtiment et le jardin, ce qui est tout à fait atypique dans l'histoire des jardins japonais (toujours éminemment connectés au bâti). Des parois qui « bloquent la vue » se retrouvent aussi au Daitsū-ji, mais ici elles entravent la vue sur le paysage. Enfin, comme point culminant de cette tendance topiaire, il faut citer le Henshōshin-in, qui présente une déferlante de cubes, de boules taillées, de haies crénelées, de disques sur tiges, de cylindres et de parallélépipèdes. Son exubérance est hors du commun, et certains auteurs, comme Shirahata, y décèlent clairement une influence de l'art topiaire européen[875].

Dans ces exemples d'*ō-karikomi*, la limite, de par ses dimensions monumentales, exclut tout *shakkei,* toute vue sur le dehors. C'est une limite occultante, une limite qui se suffit à-elle même car elle est souvent mise en scène comme un élément décoratif spectaculaire qui est au *centre* du champ de vision, pas une invitation à observer ce qui se trouve au-delà. La démultiplication des strates (certains de ces topiaires font plusieurs mètres de largeur) en est une des caractéristiques saillantes. Cela correspond à une densification formidable de la limite, qui se mue parfois en une sorte de « fortification » topiaire.

Penchons-nous à présent sur les jardins populaires, qui peuvent être subdivisés en deux grandes catégories : les grands jardins accompagnant des établissements tels des maisons de thé, des théâtres et des restaurants, et les petits jardins urbains des artisans et des marchands, situés dans la ville basse Shimogyō.

Les grands jardins accompagnant des établissements de divertissement. A l'époque d'Edo, ces établissements possèdent la particularité d'être souvent pourvus de jardins aux dimensions assez importantes, surtout ceux situés à l'est de la ville, dans la zone de Higashiyama. Le site de Maruyama en particulier était très célèbre pour ses nombreuses maisons de thé. Sa situation en pente conditionnera fortement l'aménagement de jardins qui datent en grande partie de la seconde moitié de l'époque d'Edo. Quand on analyse leur morphologie, on constate qu'on retrouve le même type de *karikomi* qui avait déjà été utilisé dans les temples plus tôt. Les concepteurs les adaptent aux pentes, font des variations sur le thème, en utilisant habilement parallélépipèdes, cylindres et boules taillées. La filiation est évidente, ainsi, on peut constater que l'art des jardins populaires s'inspire directement de l'art « noble » des temples bouddhiques. Ces limites végétales épaisses, géométrico-cubiques, semblent désormais faire partie d'une grammaire

[875] Selon Shirahata, les Hollandais de Dejima auraient apporté des livres sur l'art topiaire, mais aussi transmis leur savoir oralement (Shirahata, 1999).

des jardins partagée jusque dans les classes populaires. Quant aux *tobi.ishi*, repris du vocabulaire du *roji,* ils jouent un rôle central dans la scénographie de ces jardins, qui ont une atmosphère très ludique, parsemés qu'ils sont de ponts, de petits *eyecatchers,* de pavillons de repos, de barrières à franchir… Dans les maisons de thé, c'est comme si le divertissement proposé à l'intérieur se prolongeait vers le dehors, on crée de petits « parcs d'attraction » destinés à amuser les clients. Ces jardins exhalent un caractère de jeu de piste, expriment une ludification suprême du jardin. Ils évoquent une planche de jeu déployée dans la troisième dimension, -à l'image des *sugoroku* tant appréciés à l'époque d'Edo-, où l'on invite les joueurs à sauter des cases, à dépasser leurs voisins en franchissant des ponts en vue de découvrir des trésors cachés dans la forêt. Le parcours structure le jardin. Les créateurs de ces jardins se sont joyeusement approprié les codes du passé et les détournent pour inventer un nouvel univers ludique. Les *tobi.ishi,* qui jadis permettaient d'atteindre l'autre rive du paradis bouddhique, se muent en cases d'un gigantesque jeu de l'oie. Le parcours initiatique s'est transformé en parcours de jeu. Ces créateurs, restés anonymes, se servent avec un certain talent des éléments jardiniers inventés par leurs prédécesseurs, pour les recomposer dans de nouvelles configurations. Dans cette époque de loisirs et de jeu, la dimension religieuse disparaît complètement pour faire place à une esthétique de la forme, de la scénographie, de la théâtralité. Les objets du jardin sont investis des sens nouveaux. Cet art du jardin est tout à fait en phase avec son temps : c'est un art qui joue, il joue avec les codes, il joue avec les formes, exprime une forme d'irrévérence envers l'ordre établi. Dans ce sens, on peut sans hésitation le rapprocher des autres formes d'expression artistique de l'époque - le kabuki, le bunraku, l'*ukiyo-e*… Les jardins se muent en lieux où les règles rigides de la société d'Edo peuvent être oubliées, ignorées, outrepassées. En ce sens, ils peuvent être envisagés comme des lieux de contestation. C'est l'hétérotopie du jardin qui permet cette libération. C'est un lieu « tout autre », un lieu hors la ville tout en étant dans la ville. Au sein de ses limites bien définies, on peut transgresser les lois, car ici règnent d'autres lois. Le jardin devient le microcosme d'un ailleurs, où l'on se transforme en quelqu'un d'autre le temps d'une après-midi, d'une soirée. On comprend donc bien que le rôle de la limite, en tant que séparateur de la vie réglementée qui règne au dehors, est primordiale dans la construction de ces espaces. Leur nature parfois épaisse et dense est un indice de leur importance. D'une certaine manière, ces jardins semblent très modernes dans leur esprit : ce sont des patchworks habiles, construits avec une conception très filmique de l'espace. Ils nous proposent une topologie du divertissement, fortement imprégnée de l'expérience du franchissement des limites : en effet, les *tobi.ishi* qui structurent les parcours transgressent les champs les plus variés, semblent ne faire halte devant aucun obstacle, pour finalement nous dire que toutes les limites sont franchissables.

Expression d'un *Zeitgeist,* ces jardins proposent de nouvelles modalités de l'être au monde. Ils apprivoisent les flancs des collines, et de par leur position souvent perchée, ils apprivoisent les paysages lointains ; ils adoptent les formes de leurs ancêtres en les détournant, sont des micro-univers qui renvoient vers des univers bien plus grands, car à une époque où le voyage et la découverte de *meisho* lointains est structurant dans l'imaginaire des citadins, ce jeu en miniature, cristallisé dans les limites d'un jardin, pourrait se résumer à un rêve de voyage en petit. Et il ne manque pas de nous rappeler le principe du *bonkei* : la mise en abyme de quelque chose de bien plus grand, d'un horizon situé au-delà des limites de notre monde.

Les jardins à petite échelle. Peu de jardins privés de marchands ou d'artisans nous sont parvenus, mais le manuel *Tsukiyama Teizōden* de Ritō Akisato (1828) est un témoignage précieux de l'art des petits jardins privés roturiers tel qu'il se pratiquait à Kyoto. D'emblée, un constat s'impose : les clôtures y sont omniprésentes. Tous les jardins présentés sont représentés *avec des limites* (murs, haies, clôtures), ce qui reflète un changement majeur dans la représentation graphique des jardins, mais de manière plus importante, dans l'art des jardins même. En effet, jamais dans l'histoire des jardins japonais la clôture n'avait tenu une place si importante (même si le *roji* en annonçait déjà les prémices), jamais sa diversité n'avait été aussi large. La limite de pisé, comme par le passé, est plutôt de l'ordre du pré-donné de la ville, mais les subdivisions intérieures des jardins se démultiplient, ce qui est particulièrement étonnant puisqu'on est en présence de terrains généralement très exigus. Relevons que dans les petits jardins, les haies sont très peu présentes, ce qui est sans doute dû à la taille des parcelles, et à la relative épaisseur de ces limites végétales.

Le *Tsukiyama Teizōden* témoigne d'une grande richesse dans la conception des limites. Dans les typologies présentées, les limites extérieures sont généralement de nature dure (mur de pisé), et les partitions intérieures de nature organique et rugueuse. Paradoxalement, c'est surtout dans ces *petits* jardins que semblent s'être démultipliées les clôtures subdivisant l'espace intérieur du jardin. L'héritage du jardin de thé *roji,* avec ses nombreuses partitions intérieures, est évident. Il est ici décliné dans des jardins parfois minuscules, des *tsuboniwa* situés à l'arrière des *machiya* de Shimogyō. La clôture, rugueuse ou raffinée, apparaît souvent sous forme de *sodegaki* (clôture en forme de manche de kimono) et revêt les textures et les motifs les plus variés. Ce sont des jardins de la condensation spatiale, où l'on ne réduit pas l'échelle des éléments en présence (lanternes, clôtures, bassin de pierre) pour les adapter à l'exiguïté de la parcelle, au contraire, on garde leur échelle d'origine, ce qui peut créer des effets visuels assez surprenants, où ces éléments décoratifs prennent une place semblant parfois démesurée. Mais tout cela est sciemment mis en œuvre, et ces effets surprenants d'échelle ne visent qu'à mettre en valeur les objets en question.

La clôture change de statut : à l'époque de Heian, son rôle était plutôt secondaire et limité à certaines parties du jardin. Dans les jardins des monastères zen et de *buke,* c'est à une nouvelle mise en scène du mur d'enceinte que l'on assiste ; avec l'évolution du jardin de thé, les clôtures intérieures deviennent beaucoup plus présentes pour créer des atmosphères et structurer des séquences spatiales aux textures alternantes ; et à l'époque d'Edo, dans les petits jardins urbains, la clôture devient un point focal, un objet au centre de l'attention.

Sont les témoins de ce changement de statut les manuels spécifiquement dédiés aux clôtures qui apparaissent dans le courant du XIX^{e} siècle. Citons le surprenant et peu connu manuscrit *Hanrifu,* catalogue de 300 (!) modèles de clôtures datant de 1810[876], le *Ishigumi sono.u yaegakiden* de Ritō, dans lequel 37 types de clôtures et 13 types de portillons sont présentés, un manuscrit de 1831, le *Niwagaki-hon*, qui reprend une douzaine de modèles de clôtures, enfin, un ouvrage anonyme de 1844 comprenant 33 modèles. Au début de l'époque Meiji, un manuel, également anonyme, reprenant 27 nouveaux modèles, paraît. La liste ci-dessus reprend uniquement les

[876] Ce manuel ne fut pas publié. Seul un manuscrit et des copies circulèrent dans le milieu fermé des artisans. V. MARUYAMA, Hiroshi, 丸山宏, 江戸後期の垣根図譜『藩籠譜』について *Edo kōki no kakine zufu "Hanrifu" ni tsuite.* "Hanri –Fu", A Garden Fence Figure Book, in the Late Edo Period., *in* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture, Vol. 59 (5) p. 5-8, Mars 1996.

manuels qui nous sont parvenus, ou qui sont connus, ce qui n'exclut pas que d'autres manuels, disparus ou cachés dans des archives familiales, puissent être mis au jour dans le futur.

On comprend donc bien la place centrale qu'a pris la clôture dans l'aménagement des jardins à l'époque d'Edo. D'élément presque invisible, rarement mentionné dans les écrits jardiniers, il devient un élément auquel on consacre spécifiquement des manuels, qui le déclinent dans toute sa richesse formelle. Ces ouvrages témoignent d'un engouement sans précédent pour cet accessoire de jardin nouvellement « découvert ». Ils sont aussi un reflet de la grande fantaisie qui régnait à l'époque, d'une forme d'éclectisme des formes, présentant d'innombrables variations sur des thèmes. Aussi, dans certains manuels, les clôtures portent des noms poétiques – « Clôture au-dessus des nuages », « Clôture du rossignol », ou encore de « Clôture de la lune découpée ». Cela témoigne de manière prégnante du changement de statut dont jouit ce dispositif. Ces noms évoquent bien plus que de simples barrières, dont la seule fonction serait de mécaniquement séparer deux espaces. Ils impriment, autant que les clôtures physiques, des atmosphères aux espaces cernés, résonnent dans l'esprit des habitants.

En outre, à une époque « proto-industrielle » où l'on assiste déjà dans beaucoup de domaines à une standardisation et à une mécanisation des processus de production, l'art des clôtures semble se dérober à cette logique pour se développer dans la direction opposée : parmi les différents accessoires de jardin, les clôtures constituent un élément à part, de par leur nature même. En effet, à la différence des lanternes de pierre et des *tsukubai* qui sont, à la fin de l'époque d'Edo, souvent déjà réalisés de manière sérielle, la clôture reste un artefact éminemment artisanal, et par définition non-reproductible à l'identique. Chaque artisan l'interprète à sa façon, et la nature du matériau naturel (variable selon son taxon, son mode de croissance et sa maturité) et de sa mise en œuvre donnent toujours naissance à des exemplaires uniques, même s'ils reproduisent un modèle. Les catalogues montrent aussi que des modèles typiques présentaient des variations régionales. Enfin, il ne faut pas oublier que les artisans se transmettaient un savoir oral qui souvent, n'a pas laissé de traces.

Les clôtures échappent à la logique de la sérialisation et de la production de masse, qui à la fin de l'époque d'Edo préfigure déjà l'industrialisation de l'époque à venir. Il semble en tous cas que cet élément ait particulièrement attisé l'imagination des jardiniers, leur donnant des libertés qu'ils n'avaient peut-être pas par ailleurs.

Loin de se standardiser comme le font d'autres éléments de jardin, la clôture se diversifie, surtout dans le courant du XIX^{e} siècle. La nature artisanale de l'objet, les matériaux naturels utilisés sont certainement l'une des raisons, mais cela pourrait aussi être le reflet d'un goût très japonais du « rustique », de l'imparfait. L'esthétique du rustique existait déjà à l'époque de Heian sous la forme des clôtures *shibagaki,* une expression de l'esthétique de l'ermitage provenant de Chine. Et le *topos* de l'ermitage en ville, dans cette période d'urbanisation intensive, constitue plus que jamais un contre-pôle à l'urbain. Aussi n'est-ce pas un hasard si c'est précisément dans les *villes* que l'art des clôtures connaît son développement le plus remarquable. La résurgence d'une technique plurimillénaire, remontant aux ligaturages préhistoriques, est particulièrement significative à une époque où la mécanisation des processus avance à grands pas. Les nouveaux « bourgeois » ont besoin de rusticité en ville. Les clôtures, celles de bambou en particulier –avec leurs imperfections, leur rugosité-, sont dans les jardins les expressions les plus prégnantes de cette aspiration : elles renvoient à des formes archétypales. Les clôtures japonaises de l'époque d'Edo connurent une

diffusion internationale, notamment au travers de l'ouvrage *Landscape gardening in Japan* de Josiah Conder (1893), mais aussi au travers des expositions universelles de l'époque Meiji. On peut affirmer qu'elles sont devenues des icônes du jardin japonais dans le monde entier, au même titre que les lanternes *tōrō* et que les *tobi.ishi.*

Durant les époques précédentes, l'art des jardins avait été avant tout l'art de « dresser les pierres ». Il semblerait que dans ces jardins de ville du XIX^{e} siècle, l'art de « dresser les clôtures » ait largement supplanté ce dernier.

Ainsi, cette « invention » de la clôture dans le jardin urbain roturier de la fin de l'époque d'Edo n'a rien d'un détail de l'histoire, au contraire, elle a contribué à forger l'un des vocables majeurs de la grammaire des jardins japonais, qui perdure jusqu'à l'époque contemporaine.

8.7 L'époque de Meiji

L'ouverture de Meiji constitue un tournant majeur dans l'histoire du Japon. Mis sous pression par les États-Unis, le pays, après deux siècles et demi d'isolement presque total, se voit confronté à une réalité internationale nouvelle, face à laquelle il doit se positionner. Le shogunat s'effondre et l'autorité de l'empereur est restaurée. Ce dernier, pour résister aux menaces de colonialisation, fera le choix de moderniser le pays pour le positionner sur l'échiquier international. Il entame une série de réformes visant à transformer le Japon en puissance mondiale, à l'image des grandes puissances occidentales. Le pays se met à l'école de l'Occident : dans la vague des réformes engagées, l'industrie et l'armée constituent un enjeu majeur, mais l'architecture jouera également un rôle de tout premier plan.

En ce qui concerne l'art des jardins, tout comme pour l'époque d'Edo, on ne saurait parler d'*un* style de jardins pour l'époque de Meiji, mais il est évident que le bouleversement architectural et paysager déclenché par les gouvernants –l'introduction ciblée de morphologies occidentales- constitue l'évolution majeure dans la configuration des formes construites, et c'est effectivement dans ces architectures et ces jardins d'un type nouveau que l'on détecte des changements significatifs au niveau des délimitations spatiales. En raison du relatif retard dans l'introduction des formes paysagères occidentales au Japon, c'est au niveau des ensembles architecturaux, et surtout des propriétés à caractère public (écoles, universités, hôpitaux, musées) que s'amorcent les changements. Ainsi, c'est par le biais de l'architecture et non pas par celui de l'art des jardins que furent introduites les nouvelles formes de clôtures au Japon.

Dans la ville de Kyoto, nous avons pu identifier quatre phases de développement successives :

La première phase est celle de l'introduction de typologies occidentales, avec un phénomène de reproduction fidèle du modèle importé (sans adaptation, ou avec des adaptations mineures). Par rapport aux morphologies indigènes, les innovations se situent au niveau des formes, mais aussi des matériaux : les nouveaux matériaux sont le fer (fer forgé et fonte), la pierre et la brique. Si l'on considère la généalogie des limites à Kyoto, ces trois matériaux n'étaient pas, traditionnellement, utilisés pour délimiter les terrains[877]. L'introduction de grilles en fonte est particulièrement

[877] En ce qui concerne la pierre, elle était utilisée uniquement en tant que soubassement pour certains murs de pisé, ou dans l'édification de murailles de château (par exemple au château de Nijō).

significative, puisque ces éléments, préfabriqués et produits à des dizaines voire des centaines de milliers d'exemplaires, sont un reflet par excellence de l'industrialisation qui bat son plein en Occident, et de l'internationalisation des formes qui en découle. D'ailleurs, la Grande-Bretagne, le plus grand producteur et exportateur de fonte au monde en cette fin de XIX^{e} siècle, est la référence en la matière, et beaucoup de grilles kyotoïtes reproduisent fidèlement des modèles victoriens de l'époque (en partie, ce sont d'ailleurs des importations britanniques directes).

De nouvelles morphologies de portails apparaissent, avec la prédominance d'une typologie, celle du « pilier et de la grille ». Introduite dès le début de l'ère Meiji, cette typologie constitue une reprise littérale d'un modèle occidental, et sera mise en œuvre tout le long de la période. Elle est caractérisée par un portail monumental généralement flanqué de deux portillons latéraux, et par une structuration symétrique axée sur un bâtiment principal. Ses éléments constitutifs principaux : des piliers en pierre ou en brique (très rarement en fonte), et des grilles métalliques. Les clôtures adjacentes, également en métal, sont posées sur des soubassements en pierre et sont généralement positionnées en retrait par rapport à l'axe du portail.

Une seconde phase de développement est caractérisée par l'adaptation et l'hybridation des formes. La typologie du « pilier et de la grille » est modifiée et adaptée pour répondre à des attentes locales. Les modèles hybrides sont des variations sur le modèle de base, où l'on constate des expérimentations, des combinaisons nouvelles entre éléments indigènes et importés. L'art de la déclinaison, de l'assemblage et de l'assimilation donne lieu à des formes tout à fait originales et syncrétiques, formes qui sont le reflet des phénomènes de transculturation à l'œuvre. On voit l'émergence de ce que nous avons appelé un « éclectisme à la japonaise ». Un désaxement du bâtiment par rapport au portail peut souvent être constaté dans ces exemples hybrides, un reflet des principes d'asymétrie propres à l'esthétique japonaise.

Une troisième phase de développement apparaît au tournant du siècle, et se perpétuera durant toute la période tardive. On voit apparaître une typologie introduite d'Occident, mais dont les résonances avec la typologie traditionnelle du *himorogi* sont fortes : il s'agit d'un dispositif constitué de potelets en pierre reliés par des chaînes (généralement de faible hauteur). La particularité de ce dispositif est l'absence complète de portail ou de portillons. Les lieux de traversée sont de simples passages sans aucun élément physique de séparation : ce sont des ouvertures dans la clôture. Ce nouveau type de limite, créant un sentiment de séparation très faible, minimaliste, introduit une notion de flou entre espace privé et public. La limite est plus symbolique que physique : la faible hauteur des clôtures permet de les enjamber, et l'absence de portail implique une perméabilité toute nouvelle, qui ne définit pas clairement les champs. On sent une réticence à véritablement clôturer l'espace : la limite est plus suggestive qu'affirmative, elle ne présente pas de caractère entravant. Cette typologie introduit une conception beaucoup plus « ouverte » de l'espace que ses prédécesseurs. D'une certaine manière elle renvoie aussi à la spatialité des sanctuaires shintō, qui ne possèdent pas de limites matérialisées, hormis des portails sans portes, les *torii.*

Enfin, une quatrième phase de développement semble aboutir à l'absence totale de limites. Cette typologie, rencontrée dans le parc Maruyama (mais qui pourrait être une contingence

administrative plus qu'une volonté, puisque ce parc n'a pas été conçu en tant que tel à l'origine[878]) semblerait être l'aboutissement logique des développements constatés entre les typologies précédentes : successivement, la limite se fait de plus en plus discrète, pour finalement disparaître totalement.

En termes spatiaux, on assiste donc à une ouverture de plus en plus marquée de l'espace, allant jusqu'à la dissolution totale des limites – c'est ce que nous avons appelé « l'ouverture de Meiji ».[879]

Un triomphe de la transparence. La typologie prédominante dans les nouveaux ensembles est celle de la clôture en fonte ou en fer forgé, ceignant des jardins qui flanquent un bâtiment. Dans la Kyoto de l'époque de Meiji, encore fortement marquée par la présence des murs de pisé et de leur opacité, l'introduction de ces nouvelles limites presque transparentes constitue un revirement profond de la spatialité des parcelles. En effet, tout à coup, le bâtiment devient un élément bien visible depuis la rue et les alentours, il est au centre des regards. Ce type d'effet est très éloigné de la classique parcelle kyotoïte aux limites opaques, où le bâtiment est dissimulé derrière d'épais murs de pisé, de palissades ou de clôtures de bambou. Les notions de *soto* et de *uchi,* si clairement définies dans le cas du mur, deviennent floues dès lors que la limite devient transparente. Une sorte d'osmose spatiale se met en place, l'intérieur et l'extérieur sont connectés en permanence. Aussi, les effets de *miegakure* sont complètement absents : on peut embrasser l'ensemble d'un regard. L'architecture est au centre, exposée telle une œuvre d'art, et la limite constitue un cadre précieux façonné telle une bordure de dentelles.

Anciennement, le pouvoir de l'empereur avait été construit sur une logique de l'invisible, de l'impénétrable. L'introduction d'une spatialité de l'ostentation et du *visible* constitue donc un bouleversement profond des logiques spatiales traditionnelles. Les nouveaux puissants de Meiji ne se cachent plus : ils se montrent. On peut affirmer qu'avec ces nouvelles formes de spatialité, on passe d'une logique du caché à une logique du *montré*, et les nouvelles clôtures, précieuses dentelles de fer, ouvrent l'intérieur des parcelles en exposant aux regards le centre : le bâtiment. Et ce centre, mis en scène de manière monumentale, exprime avec emphase l'orgueilleuse assurance de la nouvelle classe dirigeante.

En conclusion, il faut relever que le dispositif traditionnel japonais, qui veut que les murs des maisons soient mobiles et amovibles, et la limite de la parcelle plus isolante et épaisse, se voit complètement renversée avec ces nouvelles configurations. C'est à une permutation des termes que l'on assiste. En effet, le bâtiment s'est désormais doté de vrais murs – en brique, en pierre, en ciment-, en revanche, la limite de la parcelle, transparente, devient plus ouverte que fermée, n'est plus qu'une suggestion de limite. Le bâtiment devient étanche et la limite de la parcelle perméable. L'ancien mécanisme qui tendait à déporter les limites de l'espace vécu vers les limites de la parcelle est renversé, et les limites de la parcelle semblent, au contraire, rebasculées vers le bâti.

---

[878] Nous laissons donc la question ouverte de savoir s'il s'agit d'une tendance qui a une logique progressive, ou si c'est le simple fait de la contingence.

[879] Bien évidemment, il faut nuancer ce propos dans la mesure où cela ne concerne qu'un nombre limité de parcelles à Kyoto. En effet, comparé à la capitale Tokyo, la présence de morphologies architecturales et paysagères « à l'occidentale » est bien moins importante à Kyoto, qui garde largement le caractère des morphologies héritées des onze siècles que nous avons parcourus.

8.8 Le *chō* de terre et le *chō* de verre

Nous avons commencé cette longue histoire des clôtures de Kyoto avec la typologie du *chō* aux murs de pisé, cellule spatiale matricielle de la ville, archétype de délimitation urbaine hérité de la Chine des Tang. Une entrée tirée d'une encyclopédie de l'époque d'Edo nous indique qu'à cette époque encore, le mur de pisé est désigné par le terme *karagaki* 唐垣, c'est-à-dire « clôture chinoise ». Preuve par l'idiome que cet élément de délimitation est, à cette époque tardive encore, perçu comme un élément étranger introduit depuis le continent.

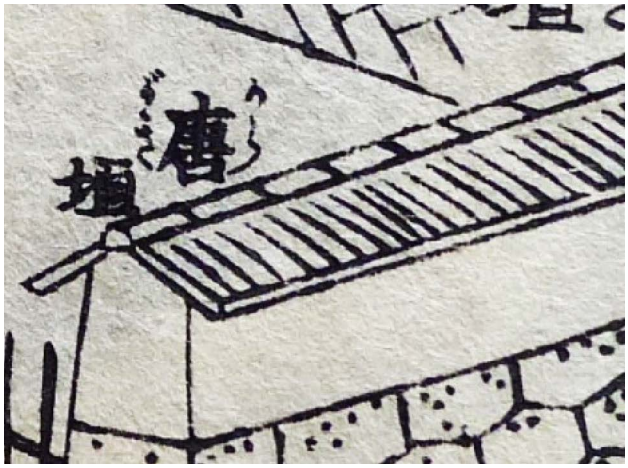


Figure 271. Encyclopédie de l'époque d'Edo, entrée *kaki.* « Clôture » *karagaki* 唐垣 (litt. « clôture chinoise » : mur de pisé, ici avec un soubassement en pierre). Source image : encyclopédie de l'époque d'Edo, non datée. Coll. UWB.

Les onze siècles que nous avons parcourus ont montré de nombreuses évolutions de ce module de base de cellule urbaine, tant au niveau des matériaux, que des techniques de réalisation et des configurations spatiales... Plusieurs tendances principales ont pu être décelées : d'une part, une tendance au rétrécissement successif des cellules spatiales, de l'autre, une tendance à la diversification des matériaux mis en œuvre. Progressivement, des matériaux d'origine végétale (bambou, bois, haies) sont de plus en plus présents dans la ville. Enfin, une tendance à la création de détours et de stratifications des limites – avec la création d'interstices successifs-, a également pu être décelée, donnant lieu à « une spatialité du retardement » et à une certaine ambiguïté spatiale.

Mais l'époque de Meiji nous confronte à une évolution d'un tout autre type. Et c'est l'introduction de la grille métallique qui est décisive dans cette évolution. En effet, la nouvelle qualité de transparence qu'elle introduit bouleverse profondément le schéma spatial traditionnel kyotoïte, où la limite extérieure des jardins, typiquement, avait été de nature opaque.

Tout à coup, l'intérieur des parcelles et les bâtiments sont exposés en pleine lumière, exposés aux regards, dans une sorte de visibilité panoptique. Dépourvue de toute ambiguïté spatiale, une immédiateté visuelle jusqu-là inconnue se fait jour. Autrefois caché, l'intérieur de la parcelle devient le centre de l'attention. Cette visibilité est aussi liée au caractère souvent « public » des ensembles analysés. La notion d'espace « public » n'existant pas sous cette forme avant l'ère Meiji, ce nouveau type de spatialité est aussi une proposition de mise en forme qui traduit, justement, cette nouvelle catégorie spatiale.

Avec ces créations d'inspiration occidentale[880], après un peu plus d'un millénaire, de *chō* de terre qu'elle était, la parcelle de Kyoto s'est donc muée en quelque chose qui s'apparente à un *chō* « de verre ». L'opacité a cédé la place à une transparence panoptique. On peut sans doute parler d'un changement de paradigme, puisque c'est à une inversion des polarités qu'on assiste avec cette nouvelle typologie.

Et à l'image de ce pays qui, après être resté fermé au reste du monde pendant plus de 250 ans, préférant l'invisible au visible, le caché au montré, tout à coup se positionne avec fierté sur la scène internationale, nous assistons, dans les ensembles meijiens, de manière tout à fait parallèle et saisissante, à l'émergence d'une spatialité de la visibilité, de la transparence et de l'ostentation.

* * *

Et finalement, si l'on tente de répondre à la question de savoir pourquoi la culture japonaise semble avoir produit un éventail si exceptionnellement large de dispositifs de délimitations de jardin, c'est peut-être tout simplement parce que traditionnellement, ses bâtiments n'avaient pas de murs.

Les clôtures sous toutes leurs variantes, leurs stratifications et textures successives, deviennent dans cette configuration des dispositifs d'isolation, des temporisateurs et modulateurs de transitions entre le *uchi* et le *soto*.

Ils remplacent des murs inexistants.

L'époque de Meiji, ayant doté les bâtiments de murs (en pierre, en ciment, en brique), rend caduque cette fonction des clôtures traditionnelles[881]. Dans les nouveaux ensembles architecturaux, leurs matérialités et leurs configurations particulières disparaissent au profit d'une esthétique de la transparence et de l'immédiateté.

[880] Il faut préciser que dans la ville de Kyoto, ces créations, proportionnellement, restent largement minoritaires dans le paysage urbain.

[881] Le mur de la maison se suffit à lui-même.

Figure 272. Bornes routières.
Illustration tirée d'une encyclopédie de l'époque d'Edo (non datée).
Collection UWB.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages imprimés en langues occidentales

ABEN Rob et DE WIT Saskia, *The Enclosed Garden*, Rotterdam, 1999, 192 p.

ANONYMES, *Contes d'Ise*, s.l., Gallimard, 1988, 182 p.

ASTON W. G., *Shinto, the Ancient Religion of Japan*, s.l., BiblioLife, LLC, 2009, 102 p.

ASTON W. G., *Nihongi: Volume II - Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697: 2*, s.l., Cosimo Classics, 2008, 452 p.

BARKER Hugh, *Hedge Britannia: A Curious History of a British Obsession*, s.l., A&C Black, 2012, 338 p.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace,* Quadrige/PUF, Paris, 2010.

BARTHES, Roland, *L'empire des signes,* Editions du Seuil, Paris, 2005.

BERTHIER François, *La mystérieuse beauté des jardins japonais,* Ed. Arléa, 2015.

BERQUE Augustin, *Poétique de la Terre : Histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie*, Paris, Belin, 2014, 237 p.

BERQUE Augustin, *Histoire de l'habitat idéal : De l'Orient vers l'Occident*, Paris, Editions du Félin, 2010, 396 p.

BERQUE Augustin, *Ecoumène : Introduction à l'étude des milieux humains*, s.l., Belin, 2009, 445 p.

BERQUE Augustin, *La pensée paysagère*, s.l., Archibooks, 2008, 111 p.

BERQUE Augustin, *Les raisons du paysage : De la Chine antique aux environnements de synthèse*, s.l., Hazan, 2000.

BERQUE Augustin, *Médiance de milieux en paysages*, [2e éd.]., s.l., Belin, 1999, 156 p.

BERQUE Augustin, *La maîtrise de la ville : urbanité française, urbanité nippone*, s.l., Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Editions de l'EHESS), 1994, 595 p.

BERQUE Augustin, *Du geste à la cité*, s.l., Gallimard, 1993, 247 p.

BERQUE Augustin, *Le Sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986, 320 p.

BERQUE Augustin et SAUZET Maurice, *Le sens de l'espace au Japon : Vivre, penser, bâtir*, s.l., Editions Arguments, 1999, 227 p.

BESCH Werner (dir.) *Grenzen im Raum - Grenzen in der Literatur* (« Limites dans l'espace – Limites dans la littérature »), s.l., Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, 2010.

BOLLNOW Otto Friedrich. *Mensch und Raum* (« L'homme et l'espace »), 11e éd., Kohlhammer, 2010.

BONNIN Philippe, BERQUE Augustin, GHORRA-GOBIN Cynthia et COLLECTIF, *La ville insoutenable*, Paris, Belin, 2006, 366 p.

BONNIN Philippe, JACQUET Benoît, et MASATSUGU Nishida, *Dispositifs et notions de la spatialité japonaise*, 1re éd., Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014, 360 p.

BONNIN Philippe, NISHIDA Masatsugu, SHIGEMI Inaga, COLLECTIF et BERQUE Augustin, *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS, 2014, 605 p.

BONNIN Philippe et PEZEU-MASSABUAU Jacques, *Façons d'habiter au Japon. Maisons, villes et seuils*, s.l., Cnrs, 2017, 400 p.

BREYSACH Barbara, PASZEK Arkadiusz et TÖLLE Alexander, *Grenze - Granica: Interdisziplinäre Betrachtungen zu Barrieren, Kontinuitäten und Gedankenhorizonten* (« Frontière – Granica : réflexions interdisciplinaires sur les barrières, les continuités, les horizons mentaux »), Berlin, Logos Berlin, 2003, 392 p.

CARRIÈRE, Jean-Claude, *Le Film que l'on ne voit pas*, Paris, Plon, 1996, 224 pages.

CELLA G. Primo, *Tracciare confini. Realtà e metafore della distinzione distinzione* (« Tracer des limites, réalité et métaphore de la distinction »), Bologna, Il Mulino, 2006, 238 p.

CHAMBERLAIN Basil Hall (trad.), *The Kojiki: Records of Ancient Matters*, s.l., Tuttle Publishing, 2012, 592 p.

COALDRAKE William H., *Architecture and Authority in Japan*, 1st Paperback edition, London ; New York, Routledge, 1996, 360 p.

CONDER Josiah, *Landscape Gardening in Japan*, New York, Dover Publications Inc., 1991, 299 p.

CONSO Danièle, GONZALES Antonio, GUILLAUMIN Jean-Yves et COLLECTIF, *Les vocabulaires techniques des arpenteurs romains : Actes du Colloque international*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, 221 p.

DAGOGNET François, *Mort du paysage ? : philosophie et esthétique du paysage : actes du colloque de Lyon*, s.l., Editions Champ Vallon, 1982, 244 p.

DAVIS F. Hadland, *Myths and Legends of Japan*, Dover Publications, 1992.

DEBRAY Régis, *Éloge des frontières*, Paris, Folio, 2013, 96 p.

DEMOULE Jean-Paul et SOUYRI Pierre-François, *Archéologie et patrimoine au Japon*, s.l., Les Editions de la MSH, 2014, 142 p.

DOBRASZCZYK Paul, *Iron, Ornament and Architecture in Victorian Britain: Myth and Modernity, Excess and Enchantment by Paul Dobraszczyk*, s.l., Routledge, 1851.

DREICER Gregory K. (Editor), *Between Fences*, The National Building Museum / Princeton Architectural Press, 1997.

DRESSER, Joseph, *Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures,* 1882.

DU CANE Florence et DU CANE Ella, *The Flowers and Gardens of Japan*, s.l., Sagwan Press, 2015, 470 p.

ELIADE Mircea, *Traité d'histoire des religions*, s.l., Payot, 2004, 395 p.

ELIADE Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses, tome 1 : de l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis*, s.l., Payot, 1989, 496 p.

ELIADE Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses, tome 3 : de Mahomet a l'âge des réformes*, s.l., Payot, 1989, 365 p.

ELIADE Mircea, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, s.l., Gallimard, 1979, 238 p.

ELIADE Mircea, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1987, 185 p.

ELISSEEFF Danielle, *Histoire du Japon*, Monaco, Editions du Rocher, 2001, 231 p.

ELISSEEFF Danielle, *Jardins japonais*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2010, 127 p.

FIÉVÉ Nicolas, *L'architecture et la ville du Japon ancien : Espace architectural de la ville de Kyôto et des résidences shôgunales aux XIVe et XVe siècles*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1996, 358 p.

FIÉVÉ Nicolas, AKAMATSU Paul, FUJII Tadashi, HÉRAIL Francine et COLLECTIF, *Atlas historique de Kyoto : Analyse spatiale des systèmes de mémoire d'une ville, de son architecture et de son paysage urbain*, s.l., Editions de l'Amateur, 2008, 528 p.

FIEVE Nicolas et WALEY Paul (eds.), *Japanese Capitals in Historical Perspective: Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo*, London; New York, Routledge, 2002, 432 p.

FIÉVÉ Nicolas, JACQUET Benoît et COLLECTIF, *Vers une modernité architecturale et paysagère : Modèles et savoirs partagés entre le Japon et le monde occidental*, Paris, Collège de France - Institut des Hautes Etudes Japonaises, 2014, 335 p.

FINN Dallas, *Meiji Revisited: The Sites of Victorian Japan*, 1st edition., New York, Weatherhill, 1995, 288 p.

FOUCAULT Michel et DEFERT Daniel, *Le Corps utopique, Les Hétérotopies*, s.l., Nouvelles Éditions Lignes, 2019, 64 p.

FORMANEK Susanne et LINHART Sepp (eds.), *Written Texts, Visual Texts: Woodblock-printed Media in Early Modern Japan: Woodblock Printed Mass Media in Early Modern Japan*, 1st edition, Amsterdam, Hotei Publishing, The Netherlands, 2003, 368 p.

GARDNER J. Starkie, *English Ironwork of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Shaftesbury, Routledge, 2012, 512 p.

GAY Jean-Christophe, *L'homme et les limites*, Paris, Economica, 2016, 240 p.

GUICHARD-ANGUIS, Sylvie et MOON, Okpyo. *Japanese Tourism and Travel Culture.* Reprint edition. London ; New York: Routledge, 2011.

GUIDONI Enrico et d'YVOIRE Jean, *Architecture primitive*, Nouv. version réduite, Paris, Gallimard, 1995, 236 p.

HABU, Junko. *Ancient Jomon Japan*. Cambridge University Press, 2004.

HALL John Whitney et MASS Jeffrey P., *Medieval Japan: Essays in Institutional History*, Stanford University Press, 1988, 290 p.

HAMMITZSCH Horst, *Zen in the Art of Tea Ceremony*, s.l., Otto Wilhelm Barth, 1977, 126 p.

HARADA, Jirō, *The gardens of Japan,* The Studio, London, 1928.

HARVA, Uno, *Les représentations religieuses des peuples altaïques*, p. 34, 1959.

HASHIMOTO, Takehiko*, Historical Essays on Japanese Technology*, University of Tokyo Center for Philosophy, 2009.

HAYAKAWA Masao, *The Garden Art of Japan*, traduit par Richard L. Gage, 1st edition, New York, Weatherhill/Heibonsha, 1973, 173 p.

HENNIG Karl, *Japanische Gartenkunst. Form-Geschichte-Geisteswelt* (« L'art des jardins japonais. Forme, histoire, pensée »), DuMont Buchverlag, 1980.

HEARN Lafcadio, *My Japanese garden: An excerpt from Glimpses of unfamiliar Japan*, s.l., Privately printed, 1935.

HERBERT, Jean. *Les Dieux Nationaux du Japon*. Paris : Albin Michel, 1965.

HERBERT, Jean. *Aux sources du Japon : Le Shintô* : Albin Michel, 1964.

HLADIK Murielle, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, s.l., Editions Mardaga, 2008, 223 p.

HRDLICKA Zdenek, HRDLICKOVA Venceslava et THOMA Zdenek, *Japanische Gartenkunst* (« L'art des jardins japonais »), Hanau/M, Dausien Werner, 1995, 192 p.

INAJI, Toshiro. *The Garden as Architecture: Form and Spirit in the Gardens of Japan, China and Korea*. Tokyo: Kodansha International, 1998.

ISOZAKI Arata, *Katsura Imperial Villa*, 1st edition., London; New York, Phaidon Press, 2011, 402 p.

ITOH Teiji et IWAMIYA Takeji, *Imperial Gardens of Japan: Sento, Gosho, Katsura, Shugaku-in*, 4th edition edition., New York, Weatherhill Inc, 1970, 292 p.

ITOH Teiji, *The Gardens of Japan*, 2nd edition., Tokyo, Kodansha USA, 1998, 244 p.

ITOH Teiji, *Space and illusion in the Japanese garden*, 1st Edition edition., New York, Weatherhill, 1973, 229 p.

JAKOB Michael, *Le Jardin et les arts*, Gollion, Infolio, 2009, 98 p.

JUNIPER Andrew, *Wabi Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, Tuttle Publishing, 2003.

KAWAI Hayao, *Dreams, Myths and Fairy Tales in Japan*, s.l., Daimon Verlag, 1995, 160 p.

KEANE Marc Peter, *The Japanese Tea Garden*, Reprint edition., Berkeley, CA, Stone Bridge Press, 2014, 296 p.

KEANE Marc Peter et OHASHI Haruzo, *Japanese Garden Design*, Reprint edition., Tokyo, Tuttle Publishing, 2017, 192 p.

KOZYREFF Chantal. *Les arts du Japon à l'époque d'Edo*, 1603-1868: collection des Musées royaux d'art et d'histoire. Renaissance Du Livre, 2003.

KOZYREFF Chantal, *Tradition et transition. Le Japon de 1842 à 1912*, Bruxelles 1998, MRAH, 406 p.

KUCK Loraine E., *One hundred Kyoto gardens,* s.l., K. Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1937.

KUITERT Wybe, *Themes, Scenes, and Taste in the History of Japanese Garden Art*, Amsterdam, J C Gieben, 1988.

KUITERT Wybe, *Themes in the History of Japanese Garden Art*, Illustrated edition., s.l., University of Hawai'i Press, 2002, 296 p.

KUITERT Wybe, *Japanese Gardens and Landscapes, 1650-1950*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2017, 384 p.

LASSUS, Bernard, *Jardins Imaginaires,* Collection « Les Habitants-Paysagistes », Editions Presses de la Connaissance Weber, Paris, 1977.

LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, 4e édition., Paris, Economica, 2000, 512 p.

LIESSMANN Konrad Paul, *Lob der Grenze: Kritik der politischen Unterscheidungskraft* (Eloge de la frontière: critique du discernement politique ») s.l., Paul Zsolnay Verlag, 2012, 208 p.

MACÉ François et MACÉ Mieko, *Le Japon d'Edo*, 1re éd., Paris, Les Belles Lettres, 2006, 320 p.

MARES Emmanuel, ed., et NOMURA Kanji, *Kobori Enshu: a tea master's harmonic brilliance*. Kyoto: Tsushinsha Press, 2008.

MAY Ekkehard, SCHÖNBEIN Martina, SCHMITT-WEIGAND John, KÖHN Stephan, PAULAT Volker, RÜHL Esther, WALTERMANN Claudia et WOLDERING Guido, *Edo bunko. Die Edo-Bibliothek* (« La bibliothèque d'Edo »), *Japanologie der J. W. Goethe-Universität*, 1re éd., Wiesbaden, Harrassowitz, O, 2003, 341 p.

MITCHELL David S., *Macfarlane's Castings: Walter Macfarlane and Co, Saracen Foundry Glasgow, Volume 1,2*, Edinburgh, Historic Scotland, 2009.

MCKELWAY Matthew P., *Capitalscapes: Folding Screens and Political Imagination in Late Medieval Kyoto*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, 296 p.

MORI Osamu, *Katsura Imperial Villa Photo Collection*, s.l., Mainichi Newspapers, 1970, 86 p.

MORSE Edward S., *Japanese Homes and Their Surroundings*, New York, Dover Publications, 1961, 416 p.

MURET Jean-Pierre et COURTOIS Michel, *La Ville comme paysage*, Paris, Éditions du Centre de recherche et de rencontres d'urbanisme, 1980.

NAUMANN Nelly, *Die Mythen des alten Japan* (« Les mythes de l'ancien Japon »), 1re éd., s.l., C.H.Beck, 1996, 231 p.

NAUMANN, Nelly. *Japanese Prehistory: The Material and Spiritual Culture of the Jōmon Period*. Edition Otto Harrassowitz, 2000, p. XI.

NEWSOM Samuel, *A thousand years of Japanese gardens*, 3rd edition., s.l., Tokyo News Service, 1957, 318 p.

NITSCHKE Günter, *Le jardin japonais : Angle droit et forme naturelle*, Köln, Taschen, 2002, 240 p.

NUNN Astrid, *Mauern als Grenzen* (« Les murs comme frontières »), 1re éd., Mainz, Philipp von Zabern, 2009, 216 p.

PIGEOT Jacqueline, *Michiyuki-bun : Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Édition revue et Corrigée., Paris ; Paris, Collège de France - Institut des Hautes Etudes Japonaises, 2009.

PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS Michèle et BOUVIER Nicolas, *Chine*, Office du Livre, Fribourg., s.l., Office du Livre, Fribourg, 1970, 192 p.

POHL Manfred, *Geschichte Japans* (« Histoire du Japon »), 1. Aufl., s.l., C.H. Beck Verlag, 2002, 128 p.

RAHNER Martina et SCHIERWAGEN Jörg, *Zäune Mauern Hecken: Design am Grundstücksrand* (« Clôtures, murs, haies: design en bordure de propriété »), 1re éd., s.l., Callwey, 2011, 160 p.

RAPOPORT, Amos. *House Form and Culture*. 1st edition. Englewood Cliffs, NJ : Pearson, 1969.

RAZAC Olivier, *Histoire politique du barbelé*, s.l., Flammarion, 2009, 240 p.

RINALDI Bianca Maria, *The Chinese Garden in Good Taste: Jesuits and Europe's Knowledge of Chinese Flora and Art of the Garden in the 17th and 18th Centuries*, München, Meidenbauer, Martin, Verlagsbuchhandlung GmbH & Co. KG, 2005, 294 p.

ROGER Alain, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 1997.

SABATER PI Jordi : *Una Vida a l'Àfrica Dedicada a La Recerca Naturalista*. (« Une vie en Afrique dédiée à la recherche naturaliste ») Edicions Universitat Barcelona, 1997.

SAEKI Rotraud et SAEKI Rotraud, *Märchen aus Japan* (« Contes du Japon »), "1e. ed., s.l., Königsfurt Urania, 2005, 192 p.

SILLS, David L., International encyclopedia of the Social Sciences, New York, 1968

SCHAARSCHMIDT-RICHTER Irmtraud, *Le jardin japonais. Avec un essai par Osamu Mori.* Office du Livre 1979, s.l., Office du Livre, 1970.

SCHAARSCHMIDT-RICHTER Irmtraud, *Japanische Gartenkunst: Der Garten als Bild* (« L'art du jardin japonais : le jardin comme image »), München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2008, 184 p.

SCHEFTELOWITZ Isidor, *Das Schlingen- und Netzmotiv im Glauben und Brauch der Völker*, Gießen, Töpelmann (coll. « Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten ; 12,2 ; Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten »), 1912.

SCREECH Timon, *Shogun's Painted Culture: Fear and Creativity in the Japanese States, 1760-1829*, London, Reaktion Books, 2000, 312 p.

SHIMIZU Christine, *L'art japonais*, Paris, Flammarion, 2008, 448 p.

SIEFFERT René, *Man Yôshû, livres I à III*, s.l., Pof - Publications, 1998, 395 p.

SIEFFERT René, *Les Religions du Japon*, s.l., Presses universitaires de France, 1968, 135 p.

SLOTERDIJK, Peter. *Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung* (« A l'intérieur du capitalisme planétaire: pour une théorie philosophique de la globalisation »). *4e éd. Suhrkamp Verlag*, 2006.

SOUYRI Pierre-François, *Nouvelle Histoire du Japon*, Paris, Perrin, 2010, 640 p.

STEIN Rolf A., *Le Monde en petit*, Paris, Flammarion, 2001, 345 p.

STORM Rachel, *Mythology of Asia and the Far East: Myths and Legends of China, Japan, Thailand, Malaysia and Indonesia*, Illustrated edition., s.l., Southwater, 2003, 96 p.

TAGSOLD, Christian, *Spaces in translation Japanese Gardens and the West* (Penn Studies in Landscape Architecture), University of Pennsylvania Press, 2017

TAKEI Jirō, KEANE Marc Peter et KEANE Marc P., *Sakuteiki: Visions of the Japanese Garden: A Modern Translation of Japan's Gardening Classic*, Clarendon, Vt, Tuttle Publishing, 2008, 256 p.

TAMURA Tsuyoshi, *Art of the landscape garden in Japan*, First edition, 2nd printing edition., s.l., Dodd, Mead, 1936, 245 p.

TANGE Kenzo, *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Revised edition edition., New Haven Conn., Yale University Press, 1973, 200 p.

TANIZAKI Jun'ichiro, traduction SIEFFERT René, *Eloge de l'ombre*, Lagrasse, Editions Verdier, 2011, 90 p.

TATSUI Matsunosuke, *Japanese Gardens*, 2nd Edition / 4th Printing edition., s.l., Japan Travel Bureau, 1953.

TERADA, Sumie, *Figures poétiques japonaises, la genèse de la poésie en chaîne,* Paris, Collège de France, Institut des Hautes Etudes Japonaises, 2004.

THOREAU Henry David, trad. FABULET Louis, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Albin Michel, 2017, 448 p.

TOTMAN, Conrad. *Early Modern Japan*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 226.

TOTMAN, Conrad, *The lumber industry in early modern Japan,* University of Hawaii Press, 1995.

TRAGANOU Jilly, *The Tokaido Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*, New York, Routledge Chapman & Hall, 2003, 270 p.

TREIB Marc et HERMAN Ron, *A Guide to the Gardens of Kyoto*, Revised edition edition., s.l., ORO Editions, 2019, 204 p.

TSENG Alice Y., *The Imperial Museums of Meiji Japan: Architecture and the Art of the Nation*, s.l., Univ of Washington Pr, 2008, 285 p.

VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, s.l., Editions A&J Picard, 2011, 316 p.

VAPORIS Constantine N., *Breaking Barriers: Travel and the State in Early Modern Japan*, New., Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1995, 372 p.

VERSCHAFFEL Bart, VERMINCK Mark, PARRET Herman, MATTENKLOTT Gert et DELEU Jozef, *Linie, Grenze, Horizont* (« Ligne, frontière, horizon »), Köln, Dinter, 1993, 160 p.

VIEILLARD-BARON Michel et BROSSEAU Sylvie, *Les enjeux d'un lieu. Architecture, paysages et représentation du pouvoir impérial à travers les poèmes pour les cloisons de la Résidence des Quatre Dieux Rois Suprêmes, Saishô shitennô-in shôji waka (1207) suivi de Quelques commentaires à propos de la notion de meisho* - Saishô shitennô-in shôji waka (1207), Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Japonaises, Paris, Collège de France/ Institut des Hautes Études Japonaises, 2013, 113 p.

VIEILLARD-BARON Michel, *De la création des jardins : traduction du Sakutei-Ki*, Tokyo, Maison Franco-Japonaise, 1997, 93 p.

WATSUJI Tetsurô, *Fûdo : Le milieu humain*, Traduction par Augustin BERQUE, CNRS, 2011, 330 p.

WRIGHT John, *A Natural History of the Hedgerow: and ditches, dykes and dry stone walls*, Main edition., s.l., Profile Books Ltd, 2017.

YERKES, Robert M. & Ada W. YERKES. *Great Apes*. 1st edition. Yale University Press, 1929.

YONEMOTO Marcia, *Mapping Early Modern Japan: Space, Place, and Culture in the Tokugawa Period, 1603-1868*, First edition., Berkeley ; Los Angeles, University of California Press, 2003, 249 p.

YOSHIKAWA Isao, *Building Bamboo Fences*, Tokyo; New York, Japan Publications Trading, 2001, 142 p.

YOSHIKAWA Isao et OSAMU Suzuki, *Bamboo Fences*, 1e éd., New York, Princeton Architectural Press, 2009, 160 p.

ZANINI Piero, *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali* (« Significations des limites. Les limites naturelles, historiques, mentales »), Milano, Mondadori Bruno, 2002, 201 p.

Chapitres dans des ouvrages imprimés

BERQUE, Augustin, *Nostalgie du Lu-Shan*, in *Daruma*, Revue internationale d'études japonaises, Numéro 14, Printemps 2007, pp. 45-60.

BERQUE, Augustin. *L'appareillage de l'ici vers l'ailleurs dans les jardins japonais.* In: Extrême-Orient, Extrême-Occident, 2000, n°22. L'art des jardins dans les pays sinisés. Chine, Japon, Corée, Vietnam. pp. 115-123.

BERQUE Augustin. « Paysage-empreinte, paysage-matrice : éléments de problématique pour une géographie culturelle ». *In: Espace géographique,* tome 13, n°1, 1984. pp. 33-34.

BERQUE Augustin. La montagne et l'œcoumène au Japon, *in*: Espace géographique, tome 9, n°2, 1980. Spécial Japon. pp. 151-162, p. 157.

BERQUE Augustin. *Problèmes et politiques migratoires au Japon*. In: Tiers-Monde, tome 18, n°69, 1977. Migrations et développement. pp. 77-99; p.80.

BERTHIER François. *Les jardins japonais : principes d'aménagement et évolution historique. In*: Extrême-Orient, Extrême-Occident, 2000, n°22. L'art des jardins dans les pays sinisés. Chine, Japon, Corée, Vietnam. pp. 73-92.

BONNIN Philippe, « Le Kekkai (結界) et les dispositifs séparateurs dans la spatialité japonaise », *Dispositifs et notions de la spatialité japonaise*, Lausanne, 2014, p. 121-148.

BONNIN Philippe et ZANINI Piero, *L comme Limite*, in DE BIASE, A., BONNIN Philippe (dir.), « Abécédaire de l'anthropologie de l'Architecture et de la ville », numéro thématique des *Cahiers de la recherche urbaine architecturale et paysagère*, n°20-21, 2007.

FRANK, Bernard, *Michi-ae no matsuri, in* Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, 1974-1975, EPHE, Paris, 1975, p. 783 *sqq*.

IYORI, Tsutomu, *Tradition et avenir de l'expression de la nature dans la ville de Kyôto,* in *La maîtrise de la ville, Urbanité française, urbanité nippone*, Augustin BERQUE (dir.), Editions de l'EHESS, Paris, 1994, pp.75-124.

LADMIRAL Guillaume. *La notion de famille dans l'étude du Japon pré-moderne : comment réconcilier théories sociologiques et analyses empiriques ?*. *in*: Ebisu, n°36, 2006. pp. 9-54.

NAKAMURA, Yoshio, *La raison-cœur des co-suscitations paysagères : les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage* (Traduction de Augustin BERQUE), Ebisu, De chose en fait : la question du milieu, printemps-été 2013, pp. 73-90.

PELLETIER Philippe, « Le territoire surinsulaire japonais – approche géopolitique », *in* BONNEMAISON, Joël, Luc CAMBREZY, et Laurence Quinty BOURGEOIS. *Le territoire, lien ou frontière ? 1 : les territoires de l'identité. 2 : la nation et le territoire*, 1999. p. 108

PELLETIER Philippe. *Gestion de l'eau et production du paysage dans le bassin de Nara (Japon)*. In: Revue de géographie de Lyon, vol. 58, n°3, 1983. pp. 235-257;

YANAGA Chitoshi, *Transition from military to bourgeois (chonin) Society in Japan*, in Oriens, 30 octobre 1955, vol. 8, nº 1, p. 120.

Articles de périodiques imprimés

HIDA Norio, « The Lineage of Old Books of Japanese Gardening », *Journal of the Japanese Institute of Landscape Architects*, 1983, vol. 47, nº 5, p. 49-54.

VISITA, Christine M. "Japanese Cultural Transition: Meiji Architecture and the Effect of Cross-cultural Exchange with the West," *The Forum: Journal of History*: Vol. 1: Iss. 1, Article 7, 2009, p. 51.

Articles de périodiques électroniques

BERQUE Augustin, *Pourquoi les jardins sont-ils clos ?,* Séminaire « Questions de mésologie ». Compte rendu de la séance du jeudi 28 avril 2011, http://ecoumene.blogspot.co.at/2011/05/pourquoi-les-jardins-sont-ils-clos.html, Consulté le 17/07/2017.

BERQUE Augustin, *Prises et dé-prises,* http://ecoumene.blogspot.co.at/2011/01/prises-et-de-prises-BERQUE-catastrophes.html, consulté le 30/3/17

BERQUE Augustin, *Public,* commun *et privé dans la spatialité japonaise vus de l'ère Shôwa (1926-1989),* intervention lors du colloque international « L'espace public », CNRS & Société française des architectes, Paris, 25-26 mai 2018. http://ecoumene.blogspot.com

BROSSEAU, Sylvie, *Honda Seiroku, « Père des parcs du Japon »,* publié dans *Projets de paysage* le 10/07/2012, http://www.projetsdepaysage.fr/fr/honda_seiroku_pere_des_parcs_du_japon_, consulté le 24/02/18

FERRIOLO Massimo Venturi : *Bernard Lassus : une pratique démesurable pour le paysage,* publié dans Projets de paysage le 16/02/2009. http://www.projetsdepaysage.fr/fr/bernard_lassus_une_pratique_demesurable_pour_le_paysage. Consulté le 12/08/2016.

FIÉVÉ, Nicolas, *Les jardins paysagers des seigneurs domaniaux de l'époque d'Edo et les manuels relatifs à la composition des jardins,* publié dans « Projets de paysage » le 15/07/2012, http://www.projetsdepaysage.fr/fr/les_jardins_paysagers_des_seigneurs_domaniaux_de_l_epoque_d_edo_et_les_manuels_relatifs_a_la_composition_des_jardins_1. Consulté le 12/08/2017.

MIZUMA, Yoko, *Parcs publics et paysagisme au Japon entre le milieu du XIX^e siècle et le début du*

XX^e siècle, publié dans « Projets de paysage » le 02/07/2015. http://www.projetsdepaysage.fr/fr/parcs_publics_et_paysagime_au_japon_entre_le_milieu_du_xixe_siecle_et_le_debut_du_xxe_siecle, consulté le 05/01/18.

WIESER BENEDETTI, Ursula, *Le jardin japonais en Europe : un héritage lointain d'Akisato Ritō ?* publié dans « Projets de paysage, revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace », le 11/07/2012. http://www.projetsdepaysage.fr/le_jardin_japonais_en_europe

Travaux universitaires

BARDY Yannick, *Sanctuaires Shintô et Sociétés Locales dans le Japon de l'Epoque d'Edo : l'exemple de la province d'Izumi*, Thèse de doctorat, soutenue le 28-11-2013 à Paris, INALCO, dans le cadre de l'École doctorale Langues, littératures et sociétés du monde (Paris), p.11. http://www.theses.fr/2013INAL0014 (consulté le 01/09/2016)

MIZUMA Yoko, *Le parc public au Japon : une forme paysagère hybride – Les apports de l'école française de paysage* (direction : F. Pousin, P. Frileux), Thèse de doctorat LAREP, ENSP, 2017.

Ouvrages imprimés en japonais

AKASAKA Norio 赤坂憲雄，境界の発生 *Kyōkai no hassei* (« La naissance des limites »), 東京，講談社 Tōkyō, Kōdansha, 2002.

AKISATO Ritō 秋里籬島，都林泉名勝図会—京都の名所名園案内 *Miyako rinsen meishōzue - Kyōto no meisho meien an'nai* (« Les lieux célèbres de la capitale – Guide des lieux célèbres de Kyoto »), 講談社 Kōdansha, 2000, 288 p.

AKISATO Ritō 秋里籬島 et UEHARA Keiji 上原敬二，石組園生八重垣伝解説 *Ishigumi sono.u yaegakiden kaisetsu* (« Explications sur la 'Transmission sur les pierres et les huit épaisseurs de clôtures' »), 加島書店 Kajimashoten, 1969, 108 p.

AKIYAMA Ken 秋山虔 *et al.*日本の美学編集委員会，日本の美学〈第 24 号〉—見立て，*Nihon no bigaku henshū iinkai, Nihon no bigaku (dai 24-go) - Mitate* (« Comité de rédaction pour l'esthétique japonaise, Esthétique japonaise N° 24 - le *mitate* »), Perikansha, Tokyo, 1996.

FUKUDA Ajio,福田アジオ，名所図会を手にして東海道 *Meishozue o te ni shite tōkaido*, (« Le Tōkaido par ses lieux célèbres »),御茶の水書房 s.l., Ochanomizu Shobo, 2011, 116 p.

HIDA, Norio 飛田範夫, *Edo no teien* 江戸の庭園 (« Les jardins d'Edo »), 京都大学額術出版会, Kyōto daigaku gakkujutsu shuppankai, 2009.

HIDA, Norio 飛田範夫. 庭園の中世史—足利義政と東山山荘 *Teien no chūsei-shi - Ashikaga Yoshimasa to Higashiyama sansō* (« Histoire des jardins du Moyen-Âge – Ashikaga Yoshimasa et le palais de Higashiyama »).吉川弘文館, Yoshikawakōbunkan, Tokyo, 2006.

HIROKI Kasuya 宏紀粕谷, 東海道名所図会を読む *Tōkaidōmeishozue o yomu* (« Lire les lieux célèbres du Tōkaido »), 東京堂出版 Tōkyōdōshuppan, 1997, 267 p.

HONDA Kinkichirō 本多錦吉郎 et CONDER Josiah, *Zukai teizōhō* 図解 庭造法 - *Landscape gardening in Japan* (« Techniques de construction de jardin illustrées - *Landscape gardening in Japan* »), Tokyo, マール社 Mārusha, 2007.

HUMBERT Aimé アンベール A., 続・絵で見る幕末日本, *Zoku e de miru bakumatsu Nihon* (« La fin du shogunat Tokugawa dans les images populaires »), 講談社, Kōdansha 2006, 368 p.

HUMBERT Aimé アンベール A., 絵で見る幕末日本, *E de miru bakumatsu Nihon* (« La fin du shogunat Tokugawa en images »), 講談社, Kōdansha 2004, 360 p.

ISHII, Uzaburō 石井卯三郎 et IZUMI, Kōjirō 泉幸次郎 著, 新撰大匠雛形大全六 *Shinsen daiku hinagata taizen roku* (« Encyclopédie de modèles pour les bâtisseurs, nouvelle sélection, Vol. 6 »), 1897.

ISHIKAWA Eisuke 英輔石川, 江戸空間 *Edo kūkan* (« L'espace d'Edo »), 評論社 Hyōron-sha, 1993, 334 p.

ITŌ, Teiji, *Nihon no niwa* 日本の庭 (« Les jardins du Japon »), Chūō Kōronsha ed., Tokyo, 1971.

KASHIWAGI Hiroshi (éd.) 柏木博 [ほか] しきり (日本人とすまい), *Shikri, Nihonjin to sumai 3* (« Limites : Les Japonais et l'habitat n°3 »), リビングデザインセンター, Ed. Living design center, 1997.

KASHIWAGI Hiroshi 柏木博, 「しきり」の文化論, *Shikri no bunkaron* (« Théorie culturelle des limites »), 東京, Tokyo, 講談社, Kodansha, 2004.

KAYANO Shigeru 萱野茂, *Ainu no mingu* アイヌの民具 (« Les outils des Aïnous »), すずさわ書店 Suzusawa Shôten, 1978.

KIKUCHI, Jirō 菊池重郎, 明治建築案内, *Meiji kenchiku annai* (« Guide de l'architecture de l'époque Meiji »), 井上書院 Ed. Inoue shoin, Tokyo, 1967.

KITAMURA Enkin 北村援琴，築山庭造伝〈後編 解説〉*Tsukiyama teizōden kōhen* [*kaisetsu*], (« Transmission sur les styles de jardins en montagnes artificielles- dernière partie [Explications] »), 加島書店 Kajimashoten, 1965, 100 p.

KUMA Kengo 隈研吾，境界—世界を変える日本の空間操作術 *Kyōkai - sekai o kaeru Nihon no kūkan sōsa-jutsu* (« Limites – Techniques japonaises d'articulation spatiale qui changent le monde »), 淡交社 Tankōsha, 2010, 141 p.

KYŌTO RINSEN KYŌKAI 京都林泉協会．日本庭園鑑賞便覧—全国庭園ガイドブック *Nihon teien kanshō binran - zenkoku teien gaidobukku* (« Guide d'appréciation des jardins japonais - Guide des jardins de l'ensemble du pays ») 学芸出版社 Gakugei shuppansha, Kyoto, 2002.

MIKIO Kogure 幹雄小暮，庭仕事のロープテクニック *Niwa shigoto no rōpu tekunikku* (« Techniques de ligature pour les travaux de jardinage »), 誠文堂新光社 Seibundōshinkōsha, 2011, 191 p.

MIYAMOTO, Kenji, *Nihon teien no mikata,* 日本庭園のみかた (« Façons de voir les jardins japonais »), Tankobon, Kyoto, 1998.

MORI OSAMU 森 蘊

- *Heian jidai teien no kenkyū* 平安時代庭園の研究 (« Recherches sur les jardins de l'époque Heian »), 桑名文星堂 Kuwana bunseidō, 1945.
- *Utsukushii teien kanshō to zôtei* 美しい庭園 鑑賞と造庭, (« Manières d'apprécier et de concevoir les beaux jardins »), 創元社 Sōgen-sha, 1950.
- *Katsura rikyū* 桂離宮, (« La villa Katsura »), 創元社 Sōgen-sha, Tokyo, 1951.
- *Shugakuin rikyū no fukugen-teki kenkyū* 修学院離宮の復原的研究 (« La villa Shūgaku-in, recherches en restauration »), 養徳社 Yōtokusha, 1954.
- *Nihon no teien* 日本の庭園 (« Les jardins japonais »), 創元社 Sōgen-sha, Tokyo, 1957.
- *Chūsei teien bunka-shi* 中世庭園文化史, (« Histoire culturelle des jardins du Moyen-Âge »), 奈良国立文化財研究所 Nara kokuritsu bunkazai kenkyūsho, 1959.
- *Nihon no niwa sakusha ryūha sakufū* 日本の庭 作者・流派・作風 (« Les auteurs, écoles et styles de jardins japonais »), 朝日新聞社 Asahi shinbunsha, 1960.
- *Shindenzukuri-kei teien no ritchi-teki kōsatsu* 寝殿造系庭園の立地的考察 (« Recherches sur la localisation des jardins de style *shinden-zukuri* »), 養徳社 Yōtokusha, 1962.
- *Kobori Enshū no sakuji* 小堀遠州の作事 (« Les œuvres de Kobori Enshū ») 吉川弘文館 Yoshikawakōbunkan, 1966.
- *Nihon no teien* 日本の庭園 (« Les jardins japonais »), 吉川弘文館 Yoshikawakōbunkan, 1974.
- *Nihon teien shiwa* 日本庭園史話 (« Histoire des jardins japonais »), 日本放送出版協会 Nippon hōsō shuppankyōkai, 1981.
- *Sakuteiki no sekai*「作庭記」の世界 (« Le monde du Sakuteiki ») 日本放送出版協会 Nippon hōsō shuppankyōkai, 1986
- *Teien* 庭園 (« Jardins »), 東京堂出版 Tōkyō dōshuppan, Tokyo, 1993.

NAKAGAWA Osamu,中川理，京都モダン建築の発見．*Kyōto modan kenchiku no hakken* (« La découverte de l'architecture moderne de Kyoto »), 淡交社. *Tankōsha,* 2002.

NAKANE Shirō 中根史郎，庭のデザイン〈4〉垣・塀，*Niwa no dezain（4）kaki hei* (« Conception des jardins [4] : clôtures, murs »), 学習研究社 Gakushūkenkyūsha 2001.

NISHI Katsura 西桂，日本の庭園文化 *Nihon no teien bunka,* (« La culture des jardins japonais »), 学芸出版社 Gakugei shuppansha, Kyoto, 2005.

REKISHI TANBŌ KENKYŪKAI 歴史探訪研究会， 歴史地図本 知って訪ねる 京都 *Rekishi chizu hon shitte tazuneru Kyōto* (« Visiter et connaître Kyoto au travers de cartes historiques »), 大和書房 Yamatoshobō，2006, 96 p.

RYŪ.I TEIENKENKYŪSHO 龍居庭園研究所，結ぶ/塗る・突き固める 垣根・土塀作法 *Musubu/nuru tsuki katameru kakine dobei sahō* (« Nouer, pétrir – méthodes pour réaliser des clôtures et des murs de pisé »), s.l., 建築資料研究社 Kenchiku shiryō kenkyūsha, 2004, 142 p.

RYŪ.I TEIENKENKYŪSHO 龍居庭園研究所，竹垣の話—庭垣の竹の扱いを楽しむ *Takegaki no hanashi - niwa kaki no take no atsukai o tanoshimu* (« Histoires de clôtures de bambou – L'utilisation du bambou en s'amusant »), 建築資料研究社 Kenchiku shiryō kenkyūsha, 1990, 150 p.

RYŪKOKU DAIGAKU 竜谷大学，竜谷大学三七〇ねんの歩み *Ryūkoku daigaku sanbyakujūnen no ayumi* (« Histoire de l'université Ryūkoku »), Ed. Ryūkoku daigaku, 2009.

SHIGEMORI MIREI 重森三玲，日本庭園史図鑑〈第 1-24 巻〉*Nihon teienshi zukan* (« Histoire illustrée des jardins japonais [volumes 1-24] »), s.l., 有光社 Yūkōsha, 1938.

SHINJI Isoya 進士五十八，日本の庭園 － 造景の技術とこころ*, Nihon no teien - zōkei no gijutsu to kokoro* (« Les jardins japonais - Les techniques et l'esprit du paysage »), 中央公論新社 Chūōkōronshinsha, Tokyo, 2005.

SHIRAHATA Yozaburō 白幡洋三郎, *Miyako rinsen meisho zue, Kyōto no meisho meien annai, ue* 都林泉名所図会、京都の名所名園案内 上, Kodansha, Tokyo, 1999 (vol. 1) et 都林泉名所図会、京都の名所名園案内 下, *Miyako rinsen meisho zue, Kyōto no meisho meien annai, shita* (« Guide illustré des jardins célèbres de la capitale – Explications sur les lieux célèbres de Kyoto, volumes 1 et 2 »), Kodansha, Tokyo, 2000 (vol. 2).

SHIRAHATA Yōzaburō 白幡洋三郎，幕末・維新彩色の京都 *Bakumatsu ishin saishiki no Kyōto* (« La Kyoto en couleurs de la fin du shogunat et de la Restauration »), 京都新聞出版センター Kyōto shinbun shuppan sentā, 2004, 133 p.

SHIRAHATA Yōzaburō 白幡洋三郎, 京都百年パノラマ館—写真集成 *Kyōto hyakunen panoramakan - shashin shūsei* (« Un panorama de cent ans de la ville de Kyoto – Recueil de photographies »), 淡交社 Tankōsha, 1992, 254 p.

SHIRAHATA Yōzaburō 白幡洋三郎, 京都の古寺 庭［にわ］を読み解く *Kyōto no koji niwa [niwa] o yomitoku* (« Lire et déchiffrer les jardins des anciens temples de Kyoto »), Kyōto-shi, 淡交社 Tankōsha, 2012.

SHIRAHATA Yōzaburō 白幡洋三郎, 大名庭園：武家の美意識ここにあり *Daimyō teien: buke no biishiki koko ni ari* (« Les jardins des grands seigneurs : là se trouve le sens esthétique des guerriers »), 平凡社, Heibonsha, Tokyo, 2013.

SHŌJI Kikuchi 昌治菊池, 写真で見る京都今昔 *Shashin de miru Kyōto ima mukashi,* (« Voir Kyoto au travers des photographies – hier et aujourd'hui »), 新潮社 Shinchōsha, 1997, 111 p.

SUGIMOTO, Hidetarō, 杉本 秀太郎, 京の坪庭を楽しむ *Miyako no tsuboniwa o tanoshimu* (« Les petits jardins de Kyoto en s'amusant »), Heibonsha, Korona books, 2006.

TANAKA Yasuhiko 田中泰彦, 京の町並み−写真集 *Kyō no machinami - shashin-shū* (« Le paysage urbain de Kyoto – Recueil de photographies »), 京を語る会 Ed. Miyako wo kataru kai, 1972.

TSUTSUMI, Takashi 堤隆, 列島の考古学 旧石器時代 *Rettō no kōkogaku kyūsekkijidai* (« L'archéologie de l'archipel. Le paléolithique. »).河出書房新社 Kawadeshobōshinsha, Tokyo, 2011.

UMABA, Eihachirō, *Takegaki no hanashi. Gāden raiburarī 2* 竹垣の話, ガーデンライブラリー2 (« Histoires de clôtures de bambou. *Garden Library 2* »), 建築資料研究者 Kenchiku shiryō kenkyūsha, Tokyo, 2003.

UEHARA Keiji 上原敬二, 築山庭造伝 後編—読みと解説つき *Tsukiyamateizōden kōhen - yomi to kaisetsu-tsuki* (« Transmission sur les styles de jardins en montagnes artificielles [dernière partie] - Transcription et explications »), 加島書店 Kajimashoten, 1989.

YOKOHAMA KAIKŌ SHIRYŌKAN 横浜開港資料館, F. ベアト写真集 1, 新装. *F. Beato shashin-shū 1, shinsō* (« Album de photographies de F. Beato 1, nouvelle édition »), 明石書店 Akashishoten, 2006, 199 p.

YOSHIKAWA Isao et SUZUKI Osamu 古河功 et 鈴木おさむ, 竹垣のデザイン *Takegaki no dezain* (« La conception des clôtures en bambou »), グラフィック社 *Gurafikku-sha*, Tokyo, 1988.

COLLECTIF, *Design Parts Collection In Japanese Traditional Style Garden*, s.l., Design Book, 2011.

COLLECTIF, 京都府誌, *Kyōto fushi* (« Histoire de la préfecture de Kyoto »), 京都府 Ed. Kyōto-fu, 1915.

COLLECTIF, 写真でみる京都 100 年 *Shashin de miru Kyōto hyaku-nen* (« 100 ans d'histoire de Kyoto au travers de la photographie »), 京都新聞社, Ed. Kyōtoshinbunsha, 1984.

COLLECTIF, 京都国立博物館百年史. *Kyōto kokuritsu hakubutsukan hyakunenshi* (« 100 ans d'histoire du Musée National de Kyoto »), 京都国立博物館 Ed. Kyōto kokuritsu hakubutsukan, Kyoto, 1997.

COLLECTIF, 京都慕情　京都の橋の歴史と町並みの変遷, *Kyōto bojō. Kyōto no hashi no rekishi to machinami no hensen* (« Nostalgie de Kyoto. Histoire des ponts de Kyoto et de l'évolution du paysage urbain »), 京を語る会 Ed. Kyō o kataru kai, 1974.

COLLECTIF, 旧制大学の青春—写真集, *Kyūsei daigaku no seishun — shashin-shū* (« Les débuts de l'ancienne université – album de photographies »), ノーベル書房 Nōberu shobō, 1984.

Articles en japonais

HIDA, Norio 飛田範夫：作庭に 関する 江戸 時代 ま での 造園古書の 書名, *Sakuteini kansuru edo jidai made no kōenkosho no shomei* (« Les titres des manuels relatifs à l'art des jardins jusqu'à l'époque d'Edo »). *Journal of the Japanese Institute of Landscape Architects* Vol. 47, 1983, No. 5 *pp.* 49-54.

MARUYAMA, Hiroshi, 丸山宏, 江戸後期の垣根図譜『藩籠譜』について *Edo kōki no kakine zufu "Hanrifu" ni tsuite.* "Hanri –Fu", A Garden Fence Figure Book, in the Late Edo Period., *in* Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture, Vol. 59 (5) p. 5-8, Mars 1996.

LEXIQUE JAPONAIS-FRANÇAIS

bakufu 幕府 : gouvernement militaire.
bōjō no kaki 坊条の垣 : murs donnant sur les avenues
bonkei 盆景 : paysage miniature en plat
buke 武家 : guerrier, famille de guerriers
bunmei kaika 文明開化 : « épanouissement de la civilisation » (formule utilisée par les gouvernants à l'époque Meiji).

chaniwa 茶庭 : jardin de thé
chō 町 : quartier (16 *chō* constituent un *bō* 坊 [arrondissement])
chōnin 町人: « gens des villes » (artisans, marchands), terme que l'on traduit généralement par « bourgeois ».

daimyō 大名 : grand seigneur (gouverneur de province régnant sous l'ordre du shogun)
emaki 絵巻 : rouleau peint
engawa 縁側 : véranda
fusuma 襖 : panneau coulissant
hakama 袴 : pantalon japonais
hare 晴 : pur
higaki 檜垣 : clôture de cyprès japonais, constituée de fines lames tressées à la manière de la vannerie

himorogi 神籬 : enclos sacré shintō
hōjō 方丈 : résidence du supérieur dans les temples bouddhiques
iwasaka 岩坂 : enclos rocheux sacré (shintō)
jōbōsei 条坊制 : système administratif de découpage de la ville
kaisho 会所 : pavillon de réunions
kakita 垣田 : céleste rizière enclose
karesansui 枯山水 : jardin sec (littéralement « paysage sec »)
karikomi 刈り込み : plantes taillées / topiaire.
kawara 瓦 : tuile
kawaramono 河原者 : les « gens des rivières ». Au Moyen-Âge, de nombreux jardiniers provenaient de cette caste.
kegare 穢れ : souillure
kekkai 結界 : espace sacré, protégé contre les maux et les démons
kōan 公案 : question paradoxale utilisée dans certaines écoles du bouddhisme
koshikake machiai 腰掛待合: dans les jardins de thé, banc d'attente pour les invités
kuge 公家 : famille aristocratique de la noblesse de la cour
kyakuden 客殿 : pavillon réservé à l'accueil des invités. Ces pavillons comportaient généralement un petit espace dédié à la lecture et à l'écriture, le *shoin.*

machiya 町屋 : maison de ville (maison d'artisan ou de marchand)
meisho 名所 : lieu célèbre
miegakure 見え隠れ : littéralement : montrer et cacher. Dans l'art des jardins, il s'agit d'une technique qui consiste à cacher certaines parties pour mieux en révéler d'autres.

misedana 店棚 : étal
miseya 店屋 : magasin
mono no aware もののあわれ : sentiment nostalgique prévalant chez les aristocrates de Heian, imprégné de l'impermanence des choses, d'une sensibilité pour l'éphémère et la nature évanescente.

monzeki 門跡 : résidence-temple
niwa 庭 : jardin, mais aussi esplanade de gravier (où se tiennent des cérémonies)
renga 連歌 : poème enchaîné
rō 廊 : corridor de jardin
roji 路地 / 露地 : jardin de thé
sansui-ga 山水画 : peinture de paysage à l'encre de Chine
sakaki 榊 : arbre sacré du shintoïsme, arbre des limites
sakyō 左京 : « ville de droite ». Partie de Kyoto qui était située à gauche si l'on regarde depuis le palais de l'empereur vers le sud.

sankin kōtai : principe de la « résidence alternée ». Principe selon lequel à l'époque d'Edo, les daimyō, même ceux des provinces les plus éloignées, devaient résider une année sur deux à Edo.

shakkei : « paysage emprunté ». Technique jardinière consistant à « emprunter » des paysages lointains pour les intégrer dans la scénographie du jardin.

shibagaki 柴垣 : clôture rustique
shima 島 : littéralement « île ». Terme qui désigne les jardins à l'époque de Heian.
shinden-zukuri 寝殿作り : style des résidences et jardins seigneuriaux de l'époque de Heian
shoin 書院 : bibliothèque, cabinet de travail du lettré
shoin-zukuri 書院作り : style bibliothèque (style architectural du Moyen-Âge)
shōji 障子 : panneaux coulissants caractéristiques de l'architecture *shoin-zukuri*
sōan 草庵 : cabane d'ermite
sono 園 : jardin d'agrément.
soto 外 : le dehors
soto roji 外路地 : *roji* extérieur
sugoroku 双六 : jeu de société
suigai 透垣 : clôture à claire-voie
tandai 探題 : gouverneur militaire délégué
shimenawa 注連縄 : corde sacrée du shintoïsme
tatejitomi 立蔀 : clôture mobile constituée d'un cadre en bois avec un remplissage de bambou tressé ou de bois.
tobi.ishi 飛び石 : dans les jardins de thé, « pierres que l'on saute »
torii 鳥居 : portail marquant la limite entre profane et sacré dans les sanctuaires shintō

tōrō 灯籠 : lanternes de pierre dans les jardins de thé
tsubo niwa 坪庭 : petit jardin situé à l'arrière des maisons de ville *machiya*
tsuchibei 土塀 : mur de pisé
tsukubai 蹲踞 : dans les jardins de thé, bassin de pierre permettant de se laver les mains
tsukiyama 築山 : colline artificielle
uchi 内 : le dedans
uchi roji 内路地 : *roji* intérieur
ukyō 右京 : « ville de droite ». Partie de Kyoto qui était située à droite si l'on regarde depuis le palais de l'empereur vers le sud.

zushi 図子 : petite venelle qui traverse un *chō*