

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Уральский государственный лесотехнический университет»
(УГЛТУ)

В. А. Яковлева

ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ ЦЕЛЕЙ. ЯПОНСКИЕ САДЫ КАК ИСКУССТВО

Учебное пособие



Екатеринбург
УГЛТУ
2026

УДК 811.133.1'276

ББК 81.471я73

Я47

Рецензенты:

кафедра иностранных языков Уральского государственного экономического университета, проф. канд. пед. наук *Л. В. Скопова*;

Е. В. Ерофеева, канд. филол. наук, доц. кафедры романно-германской филологии Уральского государственного педагогического университета

Яковлева, Валентина Анатольевна.

Я47 Французский язык для специальных целей. Японские сады как искусство : учебное пособие / В. А. Яковлева ; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Уральский государственный лесотехнический университет. – Екатеринбург : УГЛТУ, 2026. – 94 с.

ISBN 978-5-94984-983-5

Учебное пособие рекомендуется для обучения профессионально-ориентированному чтению на французском языке магистрантов и аспирантов неязыковых вузов направления «Ландшафтная архитектура».

Пособие включает аутентичные научно-популярные тексты из истории возникновения и развития японских садов, тексты проникнуты философией, мироощущением их создателей, раскрывают влияние японских и китайских традиций на концепцию создания садов во Франции. Следует отметить творчество и огромный вклад Клода Моне, последователя и почитателя художественных особенностей японских садов, вдохновившего развитие этого искусства во Франции.

Предназначено для обучающихся, осваивающих образовательные программы по направлению «Ландшафтная архитектура» очной и заочной форм обучения.

Издается по решению редакционно-издательского совета Уральского государственного лесотехнического университета.

УДК 811.133.1'276

ББК 81.471я73

ISBN 978-5-94984-983-5

© ФГБОУ ВО «Уральский государственный лесотехнический университет», 2026

LE MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT ET DE LA SCIENCE
DE LA FÉDÉRATION DE RUSSIE

Établissement d'Enseignement Supérieur Fédéral Budgétaire d'État
"L'Université des Technologies du Bois d'État de l'Oural"
(UTBEOU)

V. A. Yakovleva

**FRANÇAIS SUR OBJECTIFS SPÉCIFIQUES.
L'ART DES JARDINS JAPONAIS**

Méthodes



Ékatérinbourg
UTBEOU
2026

UDC 811.133.1'276

BBK 81.471я73

Ya47

Réviseurs:

Departement des langues etrangeres de l'Universite d'Economie d'Etat de l'Oural, professeur, candidat es sciences en pedagogie des langues etrangeres
L. V. Skopova;

E. V. Erofeeva, candidat es sciences des lettres, professeur agrege au departement de philologie Romano-allemande de l'Universite pedagogique d'Etat de l'Oural

Yakovleva, Valentina Anatolyevna.

Ya47 Français sur objectifs spécifiques. L'art des jardins japonais : Méthodes / V. A. Yakovleva ; Le Ministère de l'enseignement et de la Science de la Fédération de Russie, l'Université des Technologies du Bois d'État de l'Oural. – Ékaterinbourg : UTBEOU, 2026. – 94 p.

ISBN 978-5-94984-983-5

La Methode de “Français sur objectifs spécifiques. L'art des jardins japonais” est destine a enseigner a comprendre les textes professionnels aux doctorants en these et aux etudiants en master des specialites non linguistiques des universities. La Methode comprend des articles authentiques. Les exercices contribuent a former des cpmptences en lecture des textes sur objectifs spécifiques.

Il est destine aux etudiants qui maitrisent les programmes educatifs des filieres “Architecture du paysage”, “Ecologie”.

Publié par la décision du conseil de rédaction et de publication de l'Université des technologies du bois d'État de l'Oural.

UDC 811.133.1'276

BBK 81.471я73

ISBN 978-5-94984-983-5

© EESFBE “l'Université des technologies du bois d'État de l'Oural”, 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	6
LES TEXTES À LIRE	7
1. L'ART DES JARDINS JAPONAIS	7
2. INTRODUCTIONS	11
3. LES ORIGINES DES JARDINS JAPONAIS	17
4. PERMANENCE DE LA TRADITION	24
5. LES JARDINS "SECS"	31
6. LES JARDINS MINIATURES	42
7. LES JARDINS JAPONAIS EN FRANCE	49
LA LECTURE SUPPLÉMENTAIRE	52
1. RENAISSANCE ET STRUCTURES NOUVELLES	52
2. UN ASILE DE PAIX	65
3. LA DEMEURE ET SON JARDIN JARDINS D'AUJOURD'HUI, JARDINS DE TOUJOURS	81
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	93

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебное пособие «Французский язык для специальных целей. Японские сады как искусство» предназначено для обучения профессионально-ориентированному чтению магистрантов и аспирантов специальности «Ландшафтная архитектура», «Экология» очной и заочной форм обучения.

Аутентичные тексты по истории возникновения, эволюции японских садов, создание и популяризация японских садов во Франции легли в основу данного учебного пособия. Распространение японских садов во Франции многим обязано гениальности и вдохновению французского художника-импрессиониста Клода Моне. Целью обучения профессионально-ориентированному чтению является чтение и понимание французского текста, извлечение полезной информации с дальнейшим применением полученных знаний в последующей профессиональной деятельности.

Пособие состоит из двух частей. Первая часть включает тексты для изучающего чтения, которые снабжены профессиональной лексикой для облегчения восприятия текста, упражнениями на закрепление лексики. Грамматические упражнения направлены на повторение редко употребляемых времен (*Passé simple*), наклонений (*Subjonctif*, *Conditionnel*), причастий, неличных форм глагола, характерных для научных и научно-популярных текстов. Значительный объем текстов компенсируется подробным вопросником на понимание содержания текста и заданиями по составлению плана к тексту, резюме.

Вторая часть учебного пособия «Дополнительное чтение» (*Lecture supplémentaire*) составлена из аутентичных текстов, снабженных профессиональной лексикой, предназначенных для самостоятельной работы студентов и дальнейшего совершенствования приобретенных компетенций.

Все иллюстрации, представленные в настоящем издании, взяты из книги V.et Z. “Hrdlička: L’Art des jardins japonais”, 1981 [1].

LES TEXTES À LIRE

L'ART DES JARDINS JAPONAIS

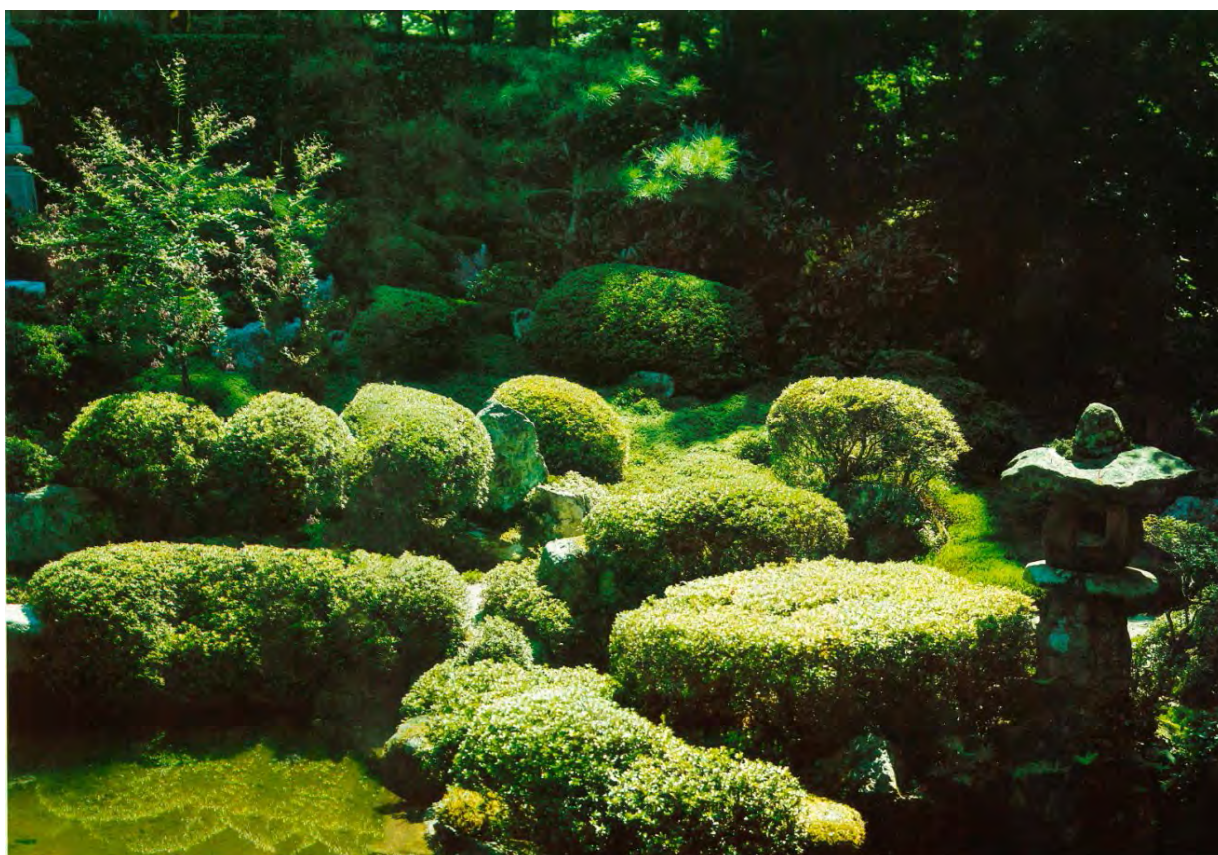
Lisez le texte:

L'art des jardins au Japon a une même origine que les autres formes d'art: les modèles esthétiques furent empruntés à la Chine. En ce qui concerne particulièrement l'art des jardins, cette architecture alliant le végétal au minéral s'implanta vraiment dans le pays nippon par l'entremise des Coréens. Mais, ce n'est qu'au VIII^e siècle que le Japon devint véritablement un État politiquement et socialement structuré. Très tôt, les Japonais avaient su s'inspirer des coutumes chinoises, assimiler leur art, et utiliser ces apports étrangers pour élaborer une civilisation nationale, originale et puissante. Plus qu'en Chine, où la religion se limitait à un syncrétisme vague entre confucianisme, taoïsme et buddhisme avec pour dieu suprême: l'Empereur, le Japon sut créer une sorte de religion d'État, où shintoïsme et bouddhisme pouvaient fort bien coexister et se cristalliser autour de la personne impériale. Ces aspects religieux et les doctrines philosophiques tinrent une large place dans l'architecture des jardins.

Pour les Japonais, les jardins représentent beaucoup plus qu'un simple espace ordonné pour l'agrément des sens: ce sont toujours des constructions symboliques, des endroits propices à la méditation, des lieux réservés à diverses cérémonies: celle du thé par exemple. Même dans une surface de quelques dizaines de mètres carrés, un jardin nippon doit offrir un microcosme religieux et esthétique: les montagnes, les eaux, l'alliance subtile d'essences choisies et de pierres soigneusement retenues pour leurs teintes ou leurs formes, doivent être immédiatement reconnues, intellectuellement et spirituellement appréhendées par un visiteur japonais. Le monde végétal occupe aussi dans les jardins japonais une place faite toute de subtilité "artistique": érables appréciés surtout pour le pourpre automnal de leurs feuilles, cerisiers goûtés pour leurs fleurs printanières, iris, volubilis, glycines, camélias indispensables à un équilibre naturel organisé, faisant autant appel au cœur qu'à l'esprit. Les pierres entrent dans la composition de nombreux jardins japonais: elles animent ou ponctuent les jardins où l'eau joue un rôle important. Elles forment aussi la base essentielle des jardins "secs", là où – sous l'influence de la philosophie religieuse *zen* (d'origine chinoise) –

tout doit être suggéré et ne se déchiffrer qu'à partir d'une méditation née de la plus subtile contemplation abstraite, d'une pratique du dépouillement intérieur le plus subtil que l'Extrême-Orient ait jamais conçu. Dans les jardins *zen*, l'eau, par exemple, est évoquée par le sable, disposé et râtissé d'une façon unique et plus que troublante pour un cerveau occidental.

D'autres jardins au Japon nous fascinent par leurs combinaisons où le raffinement le plus élaboré est mis au service d'une pensée alliant un sens aigu du cosmique à une philosophie de la beauté particulièrement dynamique: les jardins du thé. Prendre le thé au Japon correspond à une véritable cérémonie obéissant à des rites séculaires où l'aspect religieux tient autant de place que le bien-être esthétique. Ces jardins se veulent des lieux fermés, réservés à l'une des manifestations traditionnelles les plus caractéristiques de la vie japonaise. L'âme du peuple nippon doit trouver en ces lieux le centre même des synesthésies (ou sensations associées), qui doit exister dans tout jardin japonais.



Composition; lanterne et buissons taillés

Certains accessoires sont également revêtus d'une mission esthétique et philosophique: les lanternes de pierres s'inscrivent au premier rang de ceux-

ci. La pluie et la neige sont aussi pour les Japonais facteurs de sublimation de leurs jardins.

Les palais et les temples anciens ne se conçoivent pas au Japon sans un prolongement direct et indispensable: leur jardin. Aujourd'hui encore, les Japonais ne sauraient vivre sans leurs jardins, dont les symboles religieux ou esthétiques demeurent toujours vivants. Même en des villes "occidentalises" à l'extrême, grouillantes d'une humanité laborieuse, les jardins rompent par leurs conceptions millénaires, par leur idéal de beauté, cette uniformité conventionnelle.

L'auteur du présent ouvrage nous fait pleinement comprendre la leçon de l'art des jardins japonais, nous rend présente leur histoire et, à l'aide de photographies remarquables et représentatives, nous propose de découvrir un monde qui nous émerveillera: celui des jardins japonais [2].



Assiette en céramique (retrouvée dans les fouilles)
décorée d'un paysage de jardin

Retenez le lexique:

- emprunter v – заимствовать
- païs nippon m – Япония
- tenir place v – занимать место
- agrément m – лицензия, разрешение к применению, аттестация
- propice adj – благоприятный
- appréhender – задержать, арестовать
- érable m – клен
- cerisier f – вишня, сакура, черешня
- suggérer v – предложить, указывать, подсказать, рекомендовать
- dépouillement m – подсчет голосов, пересчет
- râtiiser v – прочесывать, сгребать
- fasciner v – восхищать, увлекать, впечатлять, очаровывать
- se vouloir de... v – желать
- grouiller v – кишеть
- entremise f – посредничество

Exercices:

1. Nommez l’infinitif et le temps du verbe *tinrent*.
2. Donnez l’infinitif du participe passé *conçu*.
3. Donnez l’infinitif de participe présent *obéissant*.
4. Trouvez dans le texte une phrase avec l’infinitif *concevoir*.
5. Traduisez une phrase avec l’adjectif verbal *grouillant* et donnez l’infinitif.

Questionnaire:

1. Où furent empruntés les modèles esthétiques japonais?
2. Est-ce que les Coréens jouent un rôle important à la mise des jardins japonais?
3. Qu’est – ce qui tinrent une large place dans l’architecture des jardins japonais?
4. Quel rôle jouent les montagnes, les eaux, les pierres?
5. Qu’est – ce qui forment la base essentielle des jardins “secs”?
6. À quoi correspond prendre le thé au Japon?

Rédigez le plan de ce texte.

Faites le compte rendu de ce texte d’après votre plan.

INTRODUCTION

Les Japonais ont toujours considéré que la nature renfermait l'essence même de la beauté. Ils se sont toujours efforcés de la saisir pour en faire une partie intégrante de la vie. Boire du thé, choisir et arranger des fleurs, ces actions si simples sont pour eux du domaine de l'art. Ils se sont forgé au cours des siècles une conception très élaborée d'élégance raffinée. La connaître permet de comprendre tout l'art de ce pays.



Vase à couvercle en laque, décoré de plantes aquatiques

Les jardins traditionnels, au Japon, sont vraiment un art. Leurs auteurs peuvent être comparés aux poètes; la seule différence est qu'ils n'utilisent pas des mots mais des éléments qu'ils empruntent à la nature : les pierres, la mousse, l'eau, les arbres. Ils parviennent, dans un espace très restreint, à confronter l'homme avec l'essence même de la nature. Ils lui offrent un environnement qui fait renaître la quiétude dans l'âme troublée et épuisée par l'agitation du monde.

Pour comprendre ces jardins, il faut se garder de toute hâte et de toute impatience. Ils contiennent tant d'éléments purement japonais qu'il est indispensable de connaître profondément l'ensemble du contexte culturel pour les saisir vraiment dans leur variété infinie.

Les jardins japonais sont un pur produit du travail et du génie humains. Ils ne sont pas une simple reproduction de la nature mais la vivante image de la vision de leur auteur. Ils ont toutes les caractéristiques d'une œuvre d'art.

La perfection dans l'expression qu'ont atteinte les jardins japonais exige temps et efforts. Des générations de grands artistes et de simples praticiens y ont œuvré. Les grands firent construire pour leurs plaisirs les premiers jardins ; au moyen âge, ils subirent l'influence de la philosophie zen, et l'on vit éclore les types les plus remarquables : les jardins du thé et les jardins secs, puis se développèrent les parcs et les jardins privés.

Au cours des siècles, les Japonais ont élaboré un véritable code de la beauté : la simplicité avant toute chose, puis l'art de suggérer plutôt que de donner à voir, des sensations discrètes, des couleurs atténuées. Ils aiment les dispositions asymétriques, la patine du temps et cette nuance de tristesse nostalgique qui a toujours teinté leur vie.

On retrouve tout cela dans leurs jardins dont le but est, comme le disait au XVI^e siècle l'esthète Sōami, « saisir, par l'intermédiaire des choses les plus ordinaires, le secret de la nature et sa véritable essence ».

Cela signifie qu'il faut devenir maître en l'art d'utiliser les pierres, l'eau, les plantes. Alors un étang minuscule deviendra la mer immense, un rocher couvert de mousse la montagne imposante.

Cela est tout simple et d'une complexité extraordinaire, cela requiert, comme l'expriment les Japonais « un homme à l'âme pure », très maître de lui, capable de se plier aux règles très strictes de l'art des jardins, mais doué d'assez d'audace créatrice pour oser les enfreindre.

La composition des jardins devait se conformer à une sorte de règlement corporatif ancestral. Il ne s'agissait pas seulement d'une tradition orale, il existait des livres secrets accessibles exclusivement aux membres de la corporation. Ils constituent aujourd'hui de précieux documents sur l'art traditionnel des jardins.

Depuis toujours, les « architectes » de jardins se sont inspirés d'œuvres picturales, de ces admirables dessins où quelques traits suffisent à représenter l'essence même d'un bambou, d'un prunier en fleurs, d'un paysage de montagnes. C'est là qu'ils ont appris à organiser l'espace, à faire vivre les lumières et les ombres; ils y ont puisé aussi l'art de donner à l'ensemble de leur œuvre son rythme intérieur.

Le maître des jardins se comportait devant l'espace clos dont il disposait comme le peintre devant sa feuille blanche ou sa pièce de soie. Le peintre, pendant des années, exécute des centaines de croquis des parties séparées de son œuvre future, – d'abord quelques traits, puis des esquisses de plus en plus élaborées – d'un tronc de bambou ou du contour d'une montagne, jusqu'à ce qu'il réussisse à en saisir l'essentiel. Comme lui, l'artiste en art des jardins poursuivait, des années durant, un rude apprentissage avant d'oser entreprendre une création personnelle. Il avançait pas à pas. Il apprenait tout d'abord à pénétrer l'harmonie secrète des forces naturelles, à réaliser des lacs et des cours d'eau, à planter des arbres et des buissons, à étudier les formes, l'aspect des pierres. Puis il devait combiner tous ces éléments pour réaliser une symbolique du jardin, liée le plus souvent à l'idée de la longue vie, du bonheur et de l'accord entre l'homme et la nature.

Les Japonais utilisent des éléments qui, dans les autres pays, ne sont pas perçus par les artistes et les artisans comme faisant partie du domaine de la créativité. Ce sont des matériaux sous leur aspect naturel où la beauté se cache dans une gangue grossière, dans une certaine rudesse chaotique, ou sous la plus ordinaire banalité. Ce sont des couleurs, non pas dans leur éclatante vivacité, mais adoucies dans un fondu de nuances discrètes. Ce sont des formes, non pas dans la perfection de leur achèvement, mais dans le cours de leur variance, car ainsi elles portent témoignage des avatars, des épreuves et des peines que, dans la nature, subissent toutes choses – et qui n'épargnent pas l'humanité. C'est le reflet du soleil à la surface de l'étang, la danse des feuilles tombées entraînées par le courant, le frémissement de mille sons. Car la nature est toujours présente, offrant au créateur son intime collaboration. Elle lui dispense une infinité de choses que l'homme ne saurait créer. Elle arrose le jardin de ses pluies, le recouvre de ses neiges, le caresse des rayons de son soleil; elle le pare de ses tendres couleurs.

Communier avec la nature est source de bonheur pour tous ceux qui en sont capables. Au Japon, cette sensibilité est l'un des fondements de la vie et de l'art.

Pour accomplir leur œuvre, les maîtres de jardins ne procédaient pas à une reproduction minutieuse, mais ils disposaient marques et symboles afin de recréer, dans leur essence, le contenu et le visage de la nature. Ils choisissaient les moyens d'expression les plus accessibles et les plus dépouillés. En cela, l'art des jardins rejoignait la poésie des haïku, où quelques brèves syllabes très simples suffisent à rendre les pensées les plus profondes. Le maître des jardins réussissait lui aussi, dans un espace restreint, à recréer la nature dans toute sa plénitude.

Les méthodes de base étaient si élaborées que l'on pouvait réduire infiniment les dimensions du jardin sans que son contenu en fût affecté; le meilleur exemple en est le jardin miniature, dans une coupe de céramique.



Cyprès, peinture sur paravent, XVIIIe siècle

Les techniques du jardin japonais, la simplicité de la composition, l'utilisation de matériaux comme les pierres et le sable, sont demeurées valables; et elles le sont encore dans l'architecture moderne. Elles semblent une innovation alors que, dans une époque très ancienne, dominée par un rythme de vie radicalement différent, on en avait déjà compris, au Japon, tout l'intérêt.

Dans leur ensemble, les jardins traditionnels du Japon sont une expression artistique privilégiée. Ils renferment toute la dynamique d'un accord entre un espace et son contenu : ils sont indissolublement liés à la nature humaine. Somme de connaissances ancestrales, ils permettent à la pensée de s'affranchir des conventions. Ils sont une voie vers la quiétude et le détachement.

Voici donc le paradoxe de cet art japonais des jardins : issu de la tradition la plus lointaine et en respectant fidèlement les règles, il répond d'une manière étonnante à l'idéal de beauté de l'homme d'aujourd'hui.

Lexique:

introduction f – введение, вступление
 considérer vt – считать
 essence f – сущность
 s`efforcer v – стараться
 saisir vt – воспользоваться
 arranger vt – приводить в порядок, расставлять
 élaborer vt – разрабатывать
 indispensable a – необходимый
 exiger vt – требовать
 éclore v – вылупляться
 remarquable a – выдающийся, замечательный
 suggérer vt – предлагать
 discret a – ненавязчивый, сдержанный
 teindre vt – окрашивать
 but m – цель
 immense a – огромный
 mousse f – мох
 requérir vt – требовать
 strict a – строгий
 doué a – одаренный
 oser vt – осмеливаться
 audace f – смелость
 enfreindre vt – нарушать
 clos a – замкнутый
 soie f – шёлк
 buisson m – куст

Questionnaire:

1. En quoi consiste une conception de l'art des Japonais?
2. Avec qui compare-t-on les auteurs des jardins japonais?

3. Quels éléments empruntent-ils à la nature?
4. Quels types des jardins les plus remarquables avaient été construits au moyen âge sous l'influence de la philosophie zen?
5. En quoi consiste un code de la beauté élaboré par les Japonais au cours des siècles?
6. Comment comprenez-vous les mots de l'esthète Sōami "saisir, par l'intermédiaire des choses les plus ordinaires, le secret de la nature et sa véritable essence"?
7. À votre avis, quel est source de bonheur d'après les Japonais?

Choisissez les phrases, correspondant au contenu du texte:

1. Cela signifie qu'il faut devenir maître en art d'utiliser le chant, les danses, la peinture.
2. Cela est très simple et d'une complexité extraordinaire, cela requiert, comme l'expriment les Japonais "un homme à l'âme pure", très maître de lui, capable de se plier aux règles très strictes de l'art des jardins, mais doué d'assez d'audace créatrice pour oser les enfreindre.
3. Ils constituent aujourd'hui de précieux témoignages sur l'art traditionnel des jardins.
4. Les méthodes de base étaient si élaborées que l'on pouvait réduire infiniment les dimensions du jardin sans que son contenu en fût affecté; le meilleur exemple en est le jardin miniature, dans une coupe de faïence.
5. Dans leur ensemble, les jardins traditionnels du Japon sont une expression artistique privilégiée.

Faites le résumé de ce texte.

LES ORIGINES DES JARDINS JAPONAIS

*Ils demeurent silencieux,
L'hôte avec son hôte,
Et un chrysanthème blanc*

Ryōta



Demeure de style shinden et jardin Heian.
Détail d'une peinture sur paravent, sans doute, du XIIe siècle

Au Japon, l'art des jardins remonte à des temps très lointains, à une époque où le peuple de ce pays insulaire rendait une sorte de culte à la beauté changeante de la nature. Ce peuple y a puisé les fondements de sa sensibilité et de son élan créateur, comme de sa religion nationale, le shintō, “la voie des dieux”.

Vers le VI^e siècle, cependant, une nouvelle religion a gagné le Japon par le canal de la Corée. Douée, bien plus que le shintō, d'un puissant rayonnement extérieur et d'une grande profondeur intérieure, elle exerça une action extraordinaire sur l'imagination de ses adeptes et des artistes de ce temps. C'était le bouddhisme, non pas sous sa forme originelle, mais tel que l'avait transformé la Chine, avec son comportement et sa pensée si particuliers. Il s'était imprégné de l'aspiration taoïste à l'harmonie entre l'homme et la nature dans le déroulement de ses cycles. Par une heureuse coïncidence, le shintō populaire, avec son culte aux forces de la nature, présentait les mêmes tendances. Il ne se créa donc pas, entre les deux croyances, une opposition absolue mais, au contraire, une sorte de fusion et tout un système d'influences réciproques. Le shintō garda son existence propre et continua d'être, au cours des siècles suivants, une des composantes de la pensée japonaise.

En même temps que le bouddhisme, le Yamato – nom que portait alors le “coeur” du Japon – fit connaissances avec la philosophie et l'organisation politique de la Chine, dont la tradition était déjà plusieurs fois séculaire.

Les Japans assimilèrent avec une incroyable promptitude ces apports étrangers, leur imposèrent leur propre sceau et construisirent une des plus remarquables civilisations du monde. Leur art a donné à la beauté une dimension nouvelle, étrangement proche de la sensibilité moderne.

Au début du VI^e siècle, les Japonais eurent leurs premiers contacts avec la Chine par l'intermédiaire des Coréens et entrèrent officiellement en relation en 724 avec le puissant et brillant empire des T'ang. Pendant tout ce temps, ils déployèrent des efforts inouïs pour se rendre maîtres de toutes les connaissances nouvelles. Décrets et réformes modifiaient presque quotidiennement les structures politiques du pays. Ils voulaient à tout prix égaler la Chine et des sommes considérables furent dépensées pour que la cour de ce petit État brillât du même éclat que celle de son puissant voisin continental.

Ils décidèrent en conséquence d'édifier une capitale semblable à celle de Tch'ang-ngan, en Chine. Cela était tout à fait nouveau. En effet, l'usage voulait que l'on abandonnât la résidence impériale – généralement une construction en bois -, quand elle avait été souillée par le décès du souverain régnant et qu'on en construisît une nouvelle, souvent tout à côté de la précédente.

Au début du VIII^e siècle, à l'époque dite de *Nara* et manifestement grâce au concours d'artisans chinois et coréens, on édifia, dans la province du centre, une capitale sur le modèle chinois. Cette ville impériale fut appelée Heijō-kyō et elle resta la capitale pendant le règne de sept empereurs. Ensuite, après deux déplacements rapides et dont aujourd'hui encore on ne saisit pas

très bien la raison, fut construite Heian-kyō – la ville de la quiétude et de la paix. Elle devait être la résidence permanente des empereurs. Pendant les quatre siècles de l'époque de *Heian*, elle fut le centre vital du pays. Puis, sous le nom de Kyōtō, elle demeura la ville impériale jusqu'en 1868.



Pagode Yukushiji à cinq étages – Nara

Les époques de Nara et de Heian virent, en même temps que l'essor de l'architecture, la naissance des jardins japonais – cet art est d'ailleurs toujours la preuve que l'architecture de l'habitat sut atteindre un niveau artistique très haut. Il est évident que les jardins de l'époque Heian, déjà très élaborés, doivent beaucoup à la Chine, mais il ne faut pas cependant minimiser le rôle de l'amour des Japonais pour la nature, renforcé encore par les vieilles pratiques shintoïstes. Les habitants primitifs des îles croyaient à une force secrète et inconnue qui occupait l'espace et la terre entière et la terre entière; ils l'appelaient *Mononoke*. Son premier symbole fut une pierre.

Puis, tandis que se peuplait le pantheon des dieux du shintō, on lui réserve un lieu consacré où se déroulaient les cérémonies rituelles. C'était un espace clos, couvert de sable ou de galets. C'est ainsi que se développa une sorte de culte pour la beauté de la nature et pour l'endroit qui la matérialisait. On peut y voir l'origine de l'art des jardins.

D'autre part, la coutume voulait qu'on élevât des tumulus qui servaient de sépultures aux chefs défunts; ces tumulus, toujours édifiés sur une île au milieu d'un lac, étaient entourés d'un terrain aménagé et cela concourut au développement de techniques du jardin. Les vestiges qu'on a retrouvés conduisent à penser qu'ils étaient plantés d'arbres et que des pierres embellissaient en les renforçant les rives du lac.

Les jardins sont les plus éphémères des oeuvres d'art. Même au Japon, où on a toujours su entretenir les antiques jardins avec un soin extrême et où les plus beaux étaient souvent financés par le trésor public, on n'a conservé que des fragments des chefs-d'oeuvre créés du VIIe au XIIe siècle, d'autant plus que Heian-kyō fut, au début du XIIIe siècle, ravagé par un terrible incendie. Pourtant, à cette époque, la vie sociale ne se conçoit pas sans les jardins car les grands en faisaient le lieu d'élection de leurs plaisirs. Les poètes les célébraient et historiens et romanciers leur consacraient des écrits. Les dessinateurs et les peintres les représentaient souvent sur les rouleaux horizontaux – *e-makimono*. Ces rouleaux illustrés du XIIe siècle offrent un tableau extrêmement fidèle de la société de cette époque, surtout le *Nenju-gyō e-maki* (Rites et cérémonies au cours de l'année).

Le document le plus précieux que nous possédions sur l'art des jardins est un double rouleau manuscrit, le *Sakutei-ki* (Notes sur la fabrication des jardins).

On pense généralement que l'auteur en est que l'auteur en est Yoshitsune Gokyōgoku qui mourut en 1206. Le fait que ce traité ait été alors composé prouve l'importance qu'avait déjà l'art des jardins.

Le *Sakutei-ki* est le premier de nombreux traités sur les jardins qui furent rédigés tout au long de l'histoire du Japon. Au moyen âge, ils étaient “secrets”, ne se transmettaient qu'à l'intérieur de la corporation, du “professeur” à l'élève, du maître au compagnon – comme c'était l'usage pour tous les corps de métier. Les artisans voulaient empêcher tout étranger de s'initier aux secrets de leur art, pour qu'il ne leur prît point leur “bol de riz de chaque jour”, comme on disait – et on dit encore – au Japon. Traditionnellement, dans ce pays, la parfaite maîtrise de son métier est une richesse précieuse entre toutes.

L'art des jardins, comme tous les autres à cette époque, était venu de Chine où il avait déjà une longue tradition et où, dès le VIe siècle, on avait construit des jardins de styles différents. Parmi les présents diplomatiques

que l'empereur de Chine avait envoyés au souverain japonais figure une pierre de jardin et le poète chinois Pai Chū Yi, amant passionné des jardins, eut une grande influence au Japon.



Sanzen-in à Kyōto. Vue sur le jardin.
Le monastère avait été fondé à la fin du VIII siècle

Au Japon comme en Chine, une “science” d’alors – *feng shuei* – qu’on a appelé improprement en Europe la géomancie a eu une grande importance pour l’esthétique des jardins. D’après les Chinois, la nature et le monde étaient dominés par l’accord entre deux principes: le principe *yang* (en japonais *yo*), principe de la lumière, de la masculinité et de l’activité et le principe *yin* (en japonais *in*), principe de l’ombre, de la féminité et de la passivité.

Tous les manquements ou les atteintes à l’harmonie entre ces deux principes exposaient les homes aux courroux des esprits mauvais qui se partageaient le monde avec les esprits bienfaisants. Il fallait soigneusement

en tenir compte quand on édifiait sa demeure ou construisait son jardin. Ainsi s'était établi tout un système de règles, d'obligation et d'interdictions qui, même si elles provenaient de lointaines superstitions, présentaient dans la pratique certains avantages. D'après les pratiques esthétiques *feng-shuei*, adoptés par les Chinois puis par les Japonais, on devait créer maisons et jardins de façon à ce qu'ils deviennent une partie naturelle de l'environnement. Dans le jardin, il fallait bien veiller à ce que régnât l'harmonie entre la lumière et l'ombre, entre les formes douces et arrondies et les formes formes dures et anguleuses, entre la "passivité féminine" et l'"activité masculine", comme il régnait entre les principes universels du *in* et du *yo*.

Certains nombres étaient chargés de symboles: le 7, le 5 et le 3; les groupes de pierres, de buissons ou d'arbres les respectaient et les dispositions étaient, de ce fait, asymétriques. Principe encore respecté aujourd'hui.

Les principes *feng-shuei* étaient pour les constructeurs très contraignants; ils les obligeaient à réaliser des oeuvres parfaitement équilibrées, même quand ils ne disposaient que d'un espace très limité car, en Extrême-Orient, était absolument reconnue la croyance que tout manquement aux règles avait des conséquences néfastes sur le destin des individus. Cela pouvait provoquer de terribles malheurs, allant jusqu'à la mort même.

C'est là qu'il faut chercher aussi la raison de l'agencement si complexe des sentiers contournés à plaisir; c'est ceux-là qu'affectionnaient les esprits bons et bienfaisants, alors que les esprits mauvais aimaient les voies rectilignes. Il n'est pas surprenant que les Japonais éprouvent un certain malaise à la vue de nos jardins européens et les Européens qui veulent faire un jardin japonais ne parviennent jamais à en reproduire parfaitement la douce et harmonieuse fluidité.

Les jardins paysagers, entourant les palais ou les temples, furent les premiers à être construits au Japon d'après les modèles chinois [3].

Retenez le lexique:

puiser v – черпать

insulaire adj – островной, инсулярный

adepte m – последователь, сторонник, поклонник

promptitude f – быстрота, оперативность

séculaire adj – вековой, светский, многовековой

déployer v – развернуть, прилагать, приложить

inouï adj – небывалый, неслыханный, незаурядный

souiller v – засорять, испачкать

tumulu m – курган

sépulture f – захоронение, могила, похороны

éphémère adj – мимолетный, кратковременный

courroux m – гнев

contraindre v – вынудить, обязать, заставить, внушить

néfaste adj – вредный, негативный

agencement m – макет, схема, распределение

rectiligne adj – прямолинейный, прямой

vestige m – след, признак, остаток

Faites les exercices:

1. Trouvez des équivalents russes du mot *éphémère*.
2. Le verbe *puiser*. Formez quelque mots avec la même racine.
3. Trouvez dans le texte un adjective verbal provenant du verbe *contraindre*.
4. Énumérez les temps passés employés dans le texte.
5. Justifiez l'emploi des modes dans ce texte.

Questionnaire:

1. À quelle époque remonte l'art des jardins japonais?
2. Où le peuple a-t-il puisé les fondements de sa sensibilité et de son élan créateur?
3. Qu'est – ce que signifie *le shintō*?
4. En quoi consiste l'harmonie entre l'homme et la nature?
5. La philosophie et la politique de la Chine, comment ont –elles influencé au développement du Japon?
6. Qu'est – ce qui s'est passé au début du VI e siècle?
7. Comment fut appelé une capitale sur le modèle chinois au début du VIIIe siècle?
8. La ville impériale, sous quel nom demeura- t- elle jusqu'en 1868?
9. Au quel pays doivent les jardins de Heian, déjà très élaborés?
10. Quel fut son premier symbole?
11. Qu'est-que signifie une “science” d'alors – *feng shuei*?

Rédigez le plan de ce texte par écrit.

PERMANENCE DE LA TRADITION

Le sage reconnaît tout lieu

Sans jamais l'avoir vu

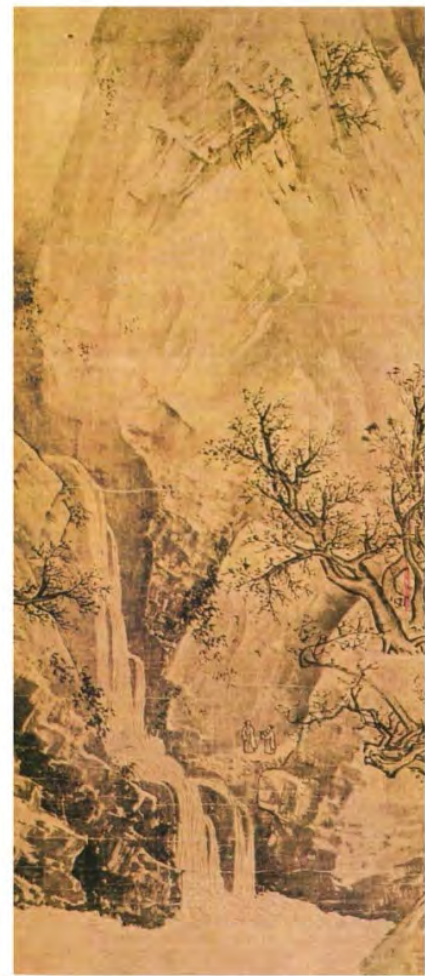
Il distingue toute chose

Sans l'avoir regardée

Lao-tseu



Cascade à plusieurs bras.
Motif fréquent dans la composition des jardins



Rito: Paysage avec cascade.
Sans doute du XVIIIe siècle

On peut encore voir à Kyōto le temple Saihōji, qu'on appelle aussi Kok-
edera – le temple des mousses. Les clairs – obscurs dorés, le doux tapis des
mousses, les arbres élancés qui se reflètent dans l'étang, la magnifique har-
monie des douces teintes automnales, une ambiance de clarté et de silence
intérieurs, la nature recréée par le travail humain, un lieu où l'inspiration

créatrice qui l'a imaginé au XIV^e siècle est toujours vivante, voilà ce que représente le jardin de ce temple.

Les Japonais ont réussi à réaliser là une union parfaite entre l'homme et la nature, à exprimer, dans un espace restreint, l'essence grandiose et universelle des choses. Seuls un long effort de discipline de soi et une maîtrise absolue des règles architecturales et des techniques artisanales permettent d'obtenir la liberté dans la créativité dont fait preuve cette oeuvre. Les fondements mêmes de la tradition japonaise accordent du prix plutôt qu'à une éclatante beauté éphémère dont la splendeur flamboie pour s'éteindre aussitôt, à tout ce qui est le prix d'un patient labeur et d'une longue réflexion et peut servir aux modestes besoins de la vie quotidienne. Pour le Japonais, toute chose, quelque simple qu'elle soit, peut donner naissance à une émotion esthétique. Cela les aidait à ne pas se laisser embourber dans la monotonie d'un formalisme stéréotypé mais à chercher toujours *le plus profond* et à trouver les impulsions nouvelles là mêmes où l'observateur le plus subtil pensait épuisées toutes les possibilités: parfois seulement dans le dessin ligneux d'un morceau de bois, dans l'ombre d'un bambou sur un mur blanchi.

La période où cette conception classique devint prédominante dans l'architecture des jardins s'étend du XIII^e au XV^e siècle. Les débuts en furent marqués par de violents changements sociaux. L'empereur était toujours le souverain légitime mais le pouvoir avait échappé aux courtisans faibles et incapables qui composaient son entourage dans la "Ville de la paix et de la quiétude". La puissance réelle se trouvait à Kamakura: résidence des régents militaires. Cet éloignement leur permettait d'échapper à l'influence de la capitale et de rétablir, dans le pays agité par les troubles, l'ordre qu'ils jugeaient indispensable. Dans les premières années, ils mirent à l'honneur la rigueur et l'économie au lieu de la dissipation de la noblesse de Heian et le zèle pour le travail au lieu de la constante oisiveté. La vie prit des teintes austères et l'aspiration à la béatitude sur *l'Île des Bienheureux* fit place au goût de l'action.

A cette époque les enseignements de la secte *zen* avaient pris une influence profonde sur l'esprit et le comportement de la caste militaire. Cette secte bouddhique, venue de l'Inde, avait subi de profondes modifications au contact de la pensée chinoise, du taoïsme surtout, cette antithèse poétique et populaire au rationalisme moral rigoureux de Confucius.

Le taoïsme rejetait tout savoir livresque comme moyen d'appréhender le monde et enseignait que le sens de la vie était: "libérer son esprit de toute contingence et communier avec l'univers". Le *zen*, pour atteindre le *satori* – l'illumination immédiate – refusait toute valeur à la parole comme aux

écrits et recommandait la maîtrise des sentiments et une rigoureuse concentration spirituelle. Ces préceptes convenaient parfaitement à la mentalité des guerriers de Kamacura, comme ils convinrent plus tard aux shōguns de la famille Ashikaga. Le zen devint leur idéologie et son influence se fit sentir dans tous les domaines. Il marqua tout le domaine artistique d'une empreinte profonde et concourut à l'élaboration d'un code esthétique tout à fait spécifique et d'une valeur extrême.

Le plus grand avantage du zen pour la création artistique était que cette doctrine développait l'intuition et affranchissait l'esprit des vieilles conceptions traditionnelles par la pratique des "paradoxes" – questions auxquelles on ne peut donner de réponse – par exemple: comment le chien noir est en même temps blanc ou comment applaudir d'une seule main. Ainsi la sensation et la vision artistique conquièrent un domaine qui, jusqu'alors leur était essentiellement étranger. Mais cela n'était pas la voie de la facilité et du bon plaisir. L'initiation du futur créateur exigeait une ascèse: la discipline intérieure, la concentration, de longues années d'un apprentissage muet où l'adepte devait abandonner sa personnalité, s'identifier à l'esprit créateur du maître et, dans le silence et l'humilité, se laisser pénétrer par l'essence de son enseignement. Alors seulement, parfois après des années d'efforts dociles et de renoncement, il arrivait à acquérir les techniques fondamentales de son art. Au stade suivant, dans un moment d'inspiration immédiate qui l'affranchissait de leurs contraintes, il pouvait saisir, en quelques coups de pinceau l'essence de l'univers, ou par une courte poésie, l'infinitude du silence.

Ce processus permettait à l'homme s'accorder le rythme de sa vie au rythme de la nature. Les Japonais n'hésitaient pas à recréer la nature en donnant un aspect artistique à des formes matérielles comme en témoigne la période allant du XIII^e au XV^e siècle qui voit le triomphe de l'art des jardins, devenu une discipline artistique reconnue avec tous ses attributs et ses styles divers.

Cela apparaît très clairement après le retour à Heian-kyō – rebaptisée Kiōto – des régents militaires qui marqua les débuts de l'époque Muromachi.

Ce fut une époque heureuse pour tous les arts et l'art des jardins connut un grand essor. On vit naître de nouvelles techniques et se fonder plusieurs écoles de jardins.

Le code esthétique et symbolique, issu des principes de l'époque de Heian, s'enrichit tout en devenant plus rigoureux.

Sous l'influence des paysagistes de l'école chinoise *Sansuiga*, on rechercha des procédés nouveaux pour "exprimer par un seul brin d'herbe la totalité de la nature". Ces tableaux à l'encre de Chine se basaient sur des

moyens d'expressions d'une grande sobriété: les effets provenaient de simples dégradés de tons allant du noir intense au gris presque blanc. Ils inspirèrent aux artistes japonais, imprégnés de philosophie zen, le désir d'exprimer leurs propres sensations et le fruit de leurs méditations par l'intermédiaire d'éléments empruntés à la nature: l'aspect des pierres, la course des eaux, le vert des arbres, des lumières, les sonorités, les souffles, qui font se métamorphoser sans cesse, les aurores brumeuses, les nuits de lune, les saisons de l'année. L'imagination des artistes zen les amena à une expression plus dépouillée encore que celle des peintres qui les avaient inspirés d'abord. L'aboutissement donna des oeuvres hautement symboliques, des compositions de pierres et de sable dont ils dotèrent les jardins de méditation de Kyōto, le Ryōanji et le Daisen-in.



Le Pavillon d'Or – Kinkakuji, – Kyōto

Il y avait beaucoup de points communs entre l'art des jardins et cet art spécifique, de l'Extrême-Orient, la calligraphie, même dans ses développements ultérieurs. Les règles fondamentales de la calligraphie pouvaient, pour l'essentiel, s'appliquer aux deux arts. La calligraphie exigeait équilibre spirituel et pureté de l'âme, la perfection technique, le respect des formes imposées en même temps que leur dépassement et une harmonie absolue entre toutes les parties de l'oeuvre.

L'observance de ces règles jouait un rôle immense. Au cours du temps, on ne cessa de les affiner et elles se modifièrent souvent pour s'adapter à la fonction que devaient remplir les jardins. La règle fondamentale, déjà respectée à l'époque Heian, est clairement formulée dans la préface de l'ouvrage *Sagaryū jiten niwa kohō hidenshō*: que le jardin soit "conforme à la nature". Cela impliquait tout d'abord qu'il fût en accord avec les forces et le contenu de la nature et ne compromît pas son équilibre. Cela seul lui permettait de remplir sa mission qui était de protéger la demeure contre les forces malfaisantes. C'est pourquoi il n'était pas question de planter n'importe où n'importe quel arbre et de disposer les pierres à sa fantaisie. Tous les arrangements devaient respecter absolument l'accord entre les principes *yo* et *in*.



Jardin sec – Jardin Niö. Kyōto

Lexique:

temple m – храм, святилище
 mousse f – мох, пена
 réussir à ...v – преуспеть в чем-либо
 espace m – космос, пространство
 essence f – суть, топливо, сущность
 splendeur f – красота, пышность, величие
 embourber v – увязнуть, впутывать
 flamboyer v – пылать
 contingence f – случайность
 ascèse f – аскеза (самоограничение)
 affranchir v – избавить, освободить
 humilité f – скромность, смирение
 docile adj – покорный, покладистый
 acquérir v – купить, получить, приобрести, достичь
 essor m – рост, подъем, расцвет
 brin f – нить, прядь
 sobriété f – трезвость, простота
 emprunter v – одолжить, взять, занять
 dépouiller v – лишить, грабить
 permanence f – непрерывность
 béatitude f – блаженство

Questionnaire:

1. Où peut – on voir le temple des mousses?
2. Qu'est-ce que les Japonais ont réussi à faire?
3. Qu'est ce que les Japonais cherchent même dans les choses les plus simples?
4. Quelle période devint prédominante dans l'architecture des jardins du XIIIe au XVe siècle?
5. Par quels changements sociaux furent marquées ces années?
6. Sur quoi se basaient les tableaux à l'encre de Chine?
7. Pourquoi est – ce qu'on appelle ces années une époque heureuse?
8. Quel était le code esthétique et symbolique , issu des principes de l'époque Heian?

9. Quels éléments empruntés à la nature inspirèrent aux artistes japonais le désir d'exprimer leurs propres sensations?

10. La calligraphie, quel rôle joue cet art spécifique de l'Extrême-Orient?

Exercices:

1. Observez les temps qui sont employés dans ce chapitre.
2. Analysez l'emploi des verbes aux temps simples.
3. Donnez les infinitifs des verbes au passé simple.
4. Prolongez la phrase: "La calligraphie exigeait..."

Décrivez le temple des mousses.

Faites le résumé de ce texte.

LES JARDINS «SECS»

Observer le silence ...

Non-agir.

Anthologie du Zenrinkushu

Réaliser, sur une surface de quelques dizaines de mètres carrés, entourée d'un mur d'argile ou d'une haie vive, un jardin renfermant des cascades, des cours d'eau et des étendues marines sans y faire couler une goutte d'eau est une idée qui ne pouvait naître que dans un cerveau japonais; on pourrait même considérer que c'est le symbole même de l'intime essence de la culture de ce pays.



Une fenêtre divise le jardin et en rend plus intéressante la composition.

Jardin du Daisen-in à Kyōto

Les jardins secs sont l'émanation de la pensée zen, épurée par de longues heures de méditation, de sa « voie du non-agir », de son long

cheminement dans l'univers du silence et de la libération absolue de l'esprit. Ces œuvres si singulières représentent la matérialisation de pensées philosophiques transposées dans le domaine esthétique. Leurs auteurs voulaient créer une atmosphère suggestive; mais ils ne voulaient pas submerger l'esprit sous une accumulation opulente de couleurs et de formes splendides, ils préféraient utiliser un indice signifiant, un espace pur. En quelque sorte, ils posaient des jalons sur des voies aux possibilités infinies. Ce genre d'esthétique ne met pas l'accent sur le formel mais sur un contenu sous-entendu que rien ne saurait limiter et qui tend à l'infini, comme les vagues de l'océan.

Dans le Japon médiéval, où la société était soumise à des conventions strictes qui régissaient le comportement des individus et prétendaient même régir leurs sentiments, cette démarche rendait possible la légitime reconquête du moi intérieur et l'épanouissement de la pensée individuelle par le dépouillement, un détachement absolu, l'état de « non-désir ».

Les *kare-sansui* – littéralement : «paysages desséchés» – se développèrent surtout dans le milieu des monastères zen.

Ils s'affirmèrent comme genre indépendant dans la deuxième moitié de l'époque Muromachi, bien que le terme *kare-sansui* apparaisse déjà dans le *Sakuteiki*. Mais il semble que ce mot avait alors une signification différente. Dans les jardins de Heian, abondants en étangs et eaux courantes, il désignait de toute évidence la partie ou le coin du jardin où ne poussaient que des arbres et des buissons et où il n'y avait pas d'eau : les gravures de cette époque le montrent bien. On garda le terme traditionnel de *kare-sansui*, mais son contenu changea.

À l'origine, les traités des jardins étaient des recueils de traditions orales et il se produisait fréquemment des confusions dans la transcription phonétique des idéogrammes. Dans ces textes, on employait parfois le caractère « kara » - chinois (mot à mot T'ang, de la dynastie des T'ang), à la place du caractère « kare » : sec.

Dans l'ouvrage *Tsukiyama sansuiden*, qui date du moyen âge, on trouve des plans de jardins secs et les *kare-sansui* sont mentionnés sous le nom de *kara-mizugata* comme un des sept types de jardins. Dans le traité *Tsukiyama teizodento* (première moitié du XVIIIe siècle), des illustrations montrent quel doit être l'aspect d'un jardin sec et comment y disposer les pierres. On y trouve aussi des indications sur la façon d'utiliser le sable, les buissons et les plantes herbacées. Une des gravures reproduit le plan du célèbre jardin sec du Ryōnja, qui est désigné sous le terme de *heisha* : « jardin plat couvert de sable ».

À cette époque, le jardin sec avait déjà sa place déterminée parmi les divers types de jardins. On en voyait surtout dans les jardins des temples, mais ils étaient aussi présents dans les magnifiques ensembles qui entouraient les demeures seigneuriales et qui formaient de véritables synthèses de tous les genres existants.

L'architecture moderne a donné au jardin sec une renommée universelle; il constitue une sorte de trait d'union entre deux mondes en principe bien éloignés l'un de l'autre : le monde de la sérénité zen et le monde où les habitants des fourmilières que sont devenues nos métropoles contemporaines aspirent à une paix dont ils sont frustrés.

Tout porte à croire que ce fut tout simplement la nécessité qui amena à composer des jardins secs. Certains monastères s'étaient vu attribuer jadis dans la capitale des terrains où les ressources en eau étaient insuffisantes. Il est possible alors que les moines-jardiniers qui devaient absolument introduire dans leurs jardins l'indispensable élément liquide, eurent recours aux cascades symboliques et aux « étangs » secs. D'autre part, dans ce pays sujet à de fréquents tremblements de terre, les modifications brutales des conditions tectoniques provoquaient souvent l'assèchement des sources. Dans ces circonstances, les Japonais – avec leur étonnante aptitude à découvrir la beauté cachée des choses – pouvaient se rendre compte du charme intrinsèque du lit d'une rivière, de la surprenante esthétique des formes et de la contexture des pierres et des galets que, pendant des jours, des années, des siècles, corrodaient les eaux vives. On fabrique aujourd'hui encore de « faux » jardins secs que ne justifie plus le manque d'eau; ils font l'admiration des Japonais comme ces boîtes de laque extérieurement banales dont l'intérieur est travaillé comme un bijou ou ces étoffes tissées de motifs aux teintes merveilleuses qui doublent un vêtement uni.

Il faut aussi considérer que fabriquer des cours d'eau et des étangs artificiels exigeait une perfection extraordinaire des procédés techniques, dont on se rend compte en étudiant les plus anciens jardins japonais tout comme ceux que l'on fit ensuite. Les jardinistes japonais expliquaient que le terme *kawaracho* – jardinier, voulait dire littéralement : « celui qui crée le lit des rivières ». Pour les maîtres des jardins, cela était une tâche extrêmement importante.

Le code des jardins, rédigé dans les moindres détails dès la fin du XIII^e siècle, définissait des modèles de cascades sans eau et de cours d'eau secs.

Il énumérait et nommait les pierres à employer obligatoirement pour construire les cascades, les rapides qui coupaient la rivière dans sa course vers l'étang. Il précisait le contour de base des îles, la forme des berges des cours d'eau, le genre des ponts et des passerelles, d'après le type de paysage que le jardin devait représenter. C'était une structure où lignes et formes jouaient le même rôle que les traits esquissés par le pinceau du peintre. Mais, dans les peintures monochromes des peintres chinois et japonais, l'humeur seule de l'artiste guidait sa main. Dans les jardins, il fallait compter avec la nature et se plier à ses métamorphoses, mais cette contrainte parfois servait d'aiguillon à l'imagination de l'artiste. Pour atteindre au « dépouillement » de l'esprit prôné par la pensée zen, il fallait « observer le silence et le non-agir », s'affranchir des modes de raisonnement habituels, et s'abandonner comme un oiseau en liberté aux vagabondages de l'âme pour entendre le jardin sec s'emplier du murmure des eaux et du grondement du ressac. L'esprit alors doit s'évader de cet espace étroit pour gagner les solitudes lointaines des montagnes élevées ou des rives océanes.

Le Koinzan, jardin sec du monastère du Saihöji est le plus ancien des jardins de méditation encore existants. Dans certains monastères où on ne disposait pas d'aussi bonnes conditions, on consacrait aux jardins secs des terrains de forme carrée ou rectangulaire de dimensions plus réduites. Cela donnait l'occasion aux maîtres des jardins de prouver qu'on peut toujours trouver un espace assez grand et des moyens suffisants pour créer un milieu convenable pour la libération de l'esprit.

Les jardins des monastères Daisen-in et Ryōanji renferment les jardins secs les plus célèbres. Le Daisen-in est un mélange de la tradition des époques précédentes et des tendances nouvelles, alors que le Ryōanji, dans sa conception d'une simplicité absolue, atteint le point ultime de l'évolution des jardins de méditation. Le Daisen-in fait partie des *tashō* – petits monastères secondaires – dans le grand ensemble du Daitokuji. Le jardin sec est légèrement en contrebas de la galerie peu élevée qui court sur les façades est et nord du pavillon abbatial. Il est l'œuvre d'un artiste inconnu et a été composé tout de suite après l'achèvement du monastère, au début du XVI^e siècle. Le jardin est entouré d'un mur et séparé en plusieurs parties par une cloison intérieure percée d'une fenêtre en forme de lotus; quand on contemple les autres parties du jardin à travers cette fenêtre, on a l'impression de regarder un tableau encadré.

L'artiste anonyme utilisa des pierres d'inégale grandeur aux formes étranges et tourmentées, quelques arbres et des buissons d'un vert éteint; sans une goutte d'eau, il créa, sur une surface d'à peine cent mètres carrés, le

paysage imaginaire si cher aux adeptes du zen : des profondeurs des montagnes sourdent des sources fictives, leurs eaux se ruent dans la cascade et dégringolent vers le lit étroit d'un torrent, surmonté d'un pont et semé d'écueils déchiquetés. Au milieu du courant, des pierres symbolisent l'îletortue et l'île-grue. Le chenal s'élargit peu à peu, l'eau « murmure » dans les rapides, les collines des berges s'abaissent progressivement et leur forme s'arrondit, le ruisseau devient fleuve et enfin se jette dans l'océan : une large couche de sable blanc. Une barque descend la rivière vers « l'île de la béatitude éternelle ». Mais on donne aussi d'autres interprétations. Pour certains la rivière représente la vie qui s'écoule inexorablement et la pierre est un mort qui essaye en vain de revenir en arrière. D'autres voient dans ses trois parties le mystère de la création, la vie humaine et sa fin. D'autres encore pensent que ce sont les symboles des trois devoirs de la vie monastique : le travail, la méditation et l'illumination.

Des procédés techniques très élaborés réussissaient à créer l'illusion que ces décors, de dimensions réduites en réalité, étaient très vastes. On dressait en avant de hautes pierres et de petites à l'arrière. On taillait les arbres de l'arrière-plan pour qu'ils formassent une voûte verte continue tandis que, devant eux, on conservait aux buissons leur aspect normal.

Si la plus haute pierre d'une cascade mesurait 2,20 mètres, la « pierre immobile », sa voisine, devait avoir 30 centimètres de moins. Toutes deux étaient placées si près de la véranda qu'on avait l'impression qu'on pouvait les toucher du doigt. Une des pierres disposées dans le lit de la rivière était au même niveau que le plancher de la demeure. Le jardin communiquait immédiatement avec la demeure. Tous deux s'interpénétraient pour former un tout. Disposer tant de pierres dans un espace si réduit interdisait toute négligence. De ce point de vue aussi, le Daisen-in devint un modèle pour des générations de maîtres des jardins. Tous les éléments qui le composent recèlent une signification d'une profondeur inouïe.

Le jardin du Daisen-in s'est inspiré des procédés de la peinture monochrome. En même temps, il exprimait aussi le désir, propre aux Japonais, de transmuter le milieu quotidien en œuvre d'art qui, pour se perpétuer, a besoin sans cesse des efforts enrichissants du travail humain. Ce n'était pas seulement la copie d'une peinture ou la reproduction de la nature, que l'on devait y voir : l'artiste y matérialisait, au vrai sens du mot, sa vision de la beauté. Cette vision était sous-tendue par les mêmes impulsions qui permettaient aux peintres de paysages monochromes, qu'ils soient Chinois ou Japonais, de rendre, par un seul signe, la substance même des choses et des phénomènes; ce que les penseurs zen appelaient « jouer du luth sans cordes ».

La réussite de ces œuvres était possible grâce à la longue tradition de l'art des jardins et à la perfection des techniques. Choisir des pierres légèrement teintées de vert et déchiquetées, les disposer dans le lit supposé d'une rivière sèche, planter de la végétation, voilà ce dont de longues expériences peuvent rendre capable un peuple ardemment épris de la beauté de la nature.

L'auteur ou les auteurs du Daisen-in n'ont laissé aucun écrit, volontairement sans doute, comme cela correspondait aux conceptions zen. Ces penseurs estimaient qu'un seul mot écrit conduisait au dogmatisme et que c'était la fin de l'indépendance d'esprit, de la concentration, de la connaissance intuitive qui mènent à l'illumination.

L'art zen des jardins atteint le summum de la sobriété et de l'expression pure dans le Ryōnji, construit à Kyōto, à l'extrême fin du XVe siècle. Mais le jardin de pierres est considérablement postérieur, il date vraisemblablement de la fin du XVIe siècle, bien qu'une longue tradition l'ait attribué, erreur encore répandue de nos jours, à Sōami, peintre et esthète contemporain des Ashikaga.

Quoi qu'il en soit, on peut dire que le Ryōanji constitue un des plus purs trésors de la culture japonaise. Il produit une impression inoubliable même sur les profanes qui le visitent par hasard. Il est pourtant d'une simplicité extrême, son austérité et sa perfection sont tellement évidentes qu'il semble s'être créé de lui-même.

Le jardin est rectangulaire et suit sur toute sa longueur la galerie de bois du pavillon abbatial. Les visiteurs se déchaussent avant de pénétrer dans cette galerie selon l'antique usage toujours observé. Ils s'y arrêtent un moment pour méditer en admirant cette œuvre vieille de plusieurs siècles et pourtant si étonnamment accessible à notre actuelle sensibilité, et goûtent, comme l'artiste de jadis, les lignes pures et l'abstraction.

Un mur couvert de tuiles creuses entoure le jardin sur trois côtés, formant le « cadre » de ce tableau de pierres et de sable. C'est une harmonie en camaïeu blanc et gris dont les caprices de la nature font jouer les nuances par les jours de pluie ou les jours de soleil, au petit matin ou au crépuscule déclinant.

Dans ce jardin rectangulaire de 337 mètres carrés sont disposées quinze pierres, réparties en cinq groupes, selon la combinaison 5, 2, 3, 2, 3. Les groupes de ces pierres creusées et éclatées s'éloignent ou se rapprochent du mur couleur d'argile; il semble que certaines d'entre elles, plus audacieuses, brûlent de s'aventurer vers un but inconnu et lointain. Aucune pierre n'est isolée, chacune a une ou deux « compagnes » plus petites qui l'escortent dans

les épreuves et les joies de ce long, de cet interminable pèlerinage. L'observateur attentif s'aperçoit que chaque groupe est rattaché à l'autre par un lien invisible, une chaîne imperceptible au regard comme si chacun désirait se mouvoir, se rapprocher de ses congénères, mais que, par un arrêt d'un destin contraire, ils dussent demeurer enracinés éternellement à leur place.

La base de chaque pierre est entourée d'une étroite bordure de mousse : unique verdure du jardin. La surface du sable est parcourue de lignes droites, tracées au râteau, qui symbolisent des vagues et qui, autour des pierres, décrivent des ronds ou des ellipses figurant le déferlement des flots. Le regard embrasse, en même temps que cette surface naturelle, les grands arbres qui poussent au-delà du mur, dans le jardin intérieur du temple. A l'arrière-plan se dressent des montagnes boisées; le créateur avait certainement tenu compte de ce « paysage emprunté» quand il conçut son œuvre, avant qu'il n'eût planté des arbres.

Ni l'exiguité de l'espace, ni le poids des ans n'amointrissent la composition du Ryōanji : elle est éternelle comme le rythme des flots, légère comme les nuages errants. Elle enchante comme une merveilleuse histoire sans paroles. Le langage des pierres inertes traduit une émotion artistique d'une singulière intensité.

Quel est son message? Qu'a voulu dire l'auteur de ce chef-d'œuvre ? Tout et rien !

C'est sans doute ce qu'il aurait répondu, mais on peut essayer de supposer ce que les pierres symbolisent : est-ce « une famille de tigres se baignant dans le courant »? ou bien « les îles de la béatitude éternelle »? Ces interprétations peuvent convenir à certains. Pour d'autres, ce seront les cimes jumelles des montagnes. Pour d'autres encore, l'incarnation de rêves fugitifs. L'artiste a laissé secrète la source de son inspiration. Est-ce cela qu'il a voulu indiquer en laissant cachée une des quinze pierres de son admirable jardin? Il en est une en effet que nul ne peut voir de quelque point que ce soit de la galerie. Et peut-être bien qu'en cet instant même résonne l'écho de son rire. Un rire de satisfaction car il a obtenu ce qu'il voulait : l'énigme que recèle son œuvre a été, est et sera à jamais incitation à réfléchir.

Les jardins du Daisen-in et du Ryōanji, ont servi de modèle à une quantité d'œuvres de même style. La plupart ont conservé le plan rectangulaire et l'entourage de murs ou de haies vives. Le « paysage emprunté» – le plus souvent des bois et des montagnes – en est un élément important. Ces jardins, pour la plupart, sont à Kyōto.

Le Ryūgenin, monastère dépendant du grand Daitoku, renferme un *kare-sansui* intéressant. La majeure partie de ce jardin sec est couverte d'ondulations ininterrompues de mousses, parmi lesquelles se dressent des

pierres assez peu élevées, environnées de buissons d'azalées. Le décor figure les vagues de l'océan déferlant sur les rochers. On discerne clairement dans ce jardin raffiné l'influence de la peinture Song.

Le *kare-sansui* du monastère Nanzenji est un des plus beaux jardins secs de Kyōto.

La tradition l'attribue à Kobori Enshū. Du sable blanc recouvre la plus grande partie de ce jardin à peine plus étendu que le Ryōanji. Des pierres et des buissons sont disposés le long du mur; d'autres pierres, plus profondément enfoncées dans la couche de sable, figurent des îles perdues en haute mer. Ce jardin aussi se prolongeait au-delà de son mur par un «paysage emprunté» qui a disparu aujourd'hui, remplacé par des immeubles.

Quelques jardins de ce type se distinguaient par leur grâce et leurs coloris : par exemple, le jardin du monastère Entsūji, à Kyōto, avec sa série de pierres pas très hautes, ingénieusement disposées le long de la ligne verte de sa haie vive, et un « paysage emprunté », dont les arbres cachaient en partie l'horizon.

A l'époque Edo, une nouvelle et intéressante pratique se fait jour dans les *kare-sansui* : des buissons taillés remplacent les pierres sur la surface de sable. C'est le cas du jardin du temple Shōdenji. Les buissons les plus élevés atteignent 210 centimètres, les plus bas n'en ont guère que 18 et figurent, de manière très expressive, des pierres plates. Ils sont disposés le long du mur et leurs lignes continues font ressortir la blancheur du sable. Ce jardin ressemble beaucoup au Ryōanji, bien qu'il ne renferme pas de pierres.

Parfois, sur la surface plane s'élève un simple cône de sable – *shinzanshiki* – comme celui du Daisen-in. C'est le cas du jardin du pavillon abbatial au monastère Myōshinja, que décorent deux cônes de gravier dressés au-dessus du sable d'un blanc éclatant.

Des techniques minutieuses et compliquées à l'extrême présidaient à la construction des jardins secs. Elles étaient seules capables d'assurer leur effet esthétique, car il fallait résoudre ce problème délicat : comment figurer, sans une goutte d'élément liquide, des plans d'eau et des rivières.

Comme cela a déjà été indiqué, les surfaces d'eau étaient représentées par des couches de sable ou de gravier. A Kyōto, on utilisait le sable des rivières d'un blanc pur. Avec des râteaux en bois, différents pour chaque sorte de sable, on traçait des motifs, appelés *hōkime* : « l'œil du râteau ». Dans les jardins destinés à produire une impression de gravité, prédominaient les lignes *sazaname*, alternant parfois avec des bandes de sable uni.

Les lignes n'étaient pas toujours droites, on en traçait aussi de brisées, d'ondulées, de torsadées. Les plus complexes s'appellent « les vagues de la

mer azurée»; des spirales enroulées sur la gauche ou sur la droite autour des pierres symbolisent, comme les ronds et les ellipses, le moutonnement des flots.

La pluie et le vent effacent souvent les dessins tracés sur le sable et il faut sans cesse les refaire. Quand on visite un jardin sec, on a parfois la bonne fortune de voir un jardinier en vêtements traditionnels effectuer ce travail. Imperturbable, il passe son râteau avec une dextérité étonnante, il ne s'écarte pas d'un pouce de la trajectoire fixée et, de ligne en ligne, il prend bien garde de ne pas laisser derrière lui l'empreinte de ses propres pas.

Pour construire un lit de rivière, on utilise souvent des cailloux de la grosseur du poing, les noirs font l'effet le plus beau. Des pierres que les eaux ont roulées et déchiquetées symbolisent le cours fougueux des torrents. Il est indispensable de tailler les arbres et les buissons des jardins secs pour donner au paysage une certaine profondeur. Des arbres taillés, surtout les conifères ou les feuillus toujours verts, peuvent symboliser une quelconque composition de pierres, les vagues océanes ou tout autre phénomène naturel. Les techniques de taille, dont les débuts datent de l'époque Momoyama, ont atteint leur apogée au milieu du XVIII^e siècle.

On trouve maintenant des *kare-sansui* partout au Japon. Beaucoup sont récents. Ils font parfois partie de grands jardins privés, mais, souvent aussi, on en voit dans des lieux publics.

En 1939, Mirei Shigemori établit le plan d'une très belle composition sèche pour le sanctuaire Komyō-in, au monastère Tōfukuji. Une haie vive entoure la totalité du jardin dont les trois quarts sont recouverts de sable blanc et où des pierres figurent le littoral marin.

Des compositions actuelles de pierres utilisent des « paysages empruntés », par exemple le *kare-sansui* que l'architecte Masayuki Nagare a construit pour l'Hôtel Baien, dans la station balnéaire d'Atami. Beaucoup d'urbanistes, dont Kenzo Tange et Sutemi Horiguchi, ont introduit des jardins de pierres dans les plans des grandes villes japonaises.

Les jardins secs, par la simplicité de leurs lignes, l'harmonie de leurs nuances et parce qu'ils ne brident en rien l'imagination créatrice, sont parfaitement adaptés aux conceptions de l'architecture moderne.

Au Japon, l'esthétique de l'environnement doit beaucoup à l'art traditionnel des jardins.

Lexique:

arbre m – дерево
 berge f – берег
 buisson m – куст
 caillou m – камень, булыжник
 cascade f – водопад
 conifère a – хвойный
 creuser vt – копать
 étang m – пруд
 feuillu a – лиственный
 galet m – камешек
 haie f – изгородь
 Île f – остров
 intérieur – интерьер
 jardinier m – садовник
 mousse f – мох
 mur m – стена
 pierre f – камень
 pont m – мост
 pousser vt – выращивать
 sable m – песок
 sec a – сухой
 pousser vt – выращивать
 râtelier m – грабли
 tuile f – черепица
 végétation f – растительность
 verdure f – зелень

Exercices:

Continuez les phrases:

1. Ces œuvres si singulières représentent la matérialisation de pensées philosophiques transposées dans...
2. On fabrique aujourd'hui encore de « faux » jardins secs que ne justifie plus le manque d'eau...
3. Choisir des pierres légèrement teintées de vert et déchiquetées, ...
4. Des techniques minutieuses et compliquées à l'extrême...

Faites l'analyse des temps employés dans ce chapitre.

Questionnaire:

1. En quoi consiste l'idée des jardins "secs" au Japon?
2. Où se développèrent surtout « paysages desséchés »?
3. Qu'est-ce que voulaient créer les auteurs de ces œuvres si singulières?
4. Comment comprenez – vous sa «voie du non-agir»?
5. Quels jardins datent du moyen âge?
6. Quelle était la nécessité qui amena à composer des jardins secs?
7. Par qui avaient été créés «jardin plat couvert de sable», "étang" secs la première fois?
8. Qu'est – ce que représente le jardin rectangulaire?
9. Au quel siècle les techniques de taille, dont les débuts datent de l'époque Momoyama, ont-elles atteint leur apogée?
10. Est-ce que les jardins secs sont parfaitement adaptés aux conceptions de l'architecture moderne?

Qu'est – ce que vous pouvez dire des jardins du Daisen-in?

Rédigez le plan d'après ce texte.

LES JARDINS MINIATURES

L'art japonais obéit à un principe tout à fait fondamental : rendre le grand par le petit, le complexe par le simple, l'extraordinaire par l'ordinaire. Les artistes japonais, pour évoquer le printemps, se contentent souvent de la branche tordue d'un vieux prunier ou bien d'une courte poésie comme le *Chant du verger de pêches de Bashō* :

*Un jardin de pêches.
Même les nautoniers
Pour un instant,
Laissent leurs rames...*



Le Fuji a servi de modèle pour les collines artificielles, que ce soit dans les grands jardins ou dans les jardins miniatures



Bonsaï: arrangement artificiel de branches sur un tronc de pin, âgé de 70 ans

Les jardins miniatures que l'on plante dans des coupes en céramique sont un bon exemple de cette démarche artistique. Ils sont très spécifiquement japonais, au même titre que les *haïku* de dix-sept syllabes ou l'*ikebana*. Tout cela fait partie du patrimoine culturel de la nation et concerne tous les Japonais, quelle que soit leur origine sociale. De nos jours, les habitants des mégapoles y restent terriblement attachés car un jardin miniature est le seul petit morceau de nature dont ils puissent jouir.

Dès leur origine, les jardins miniatures relevèrent de l'art des jardins et s'affirmèrent comme un genre très intéressant. Evidemment, ils étaient différents car leurs dimensions étaient subordonnées à celles des coupes qui les contenaient. Mais on y trouvait exprimé, sous une forme réduite, tout ce que contenait un grand jardin paysager.

On peut dire, à ce propos, que les jardins miniatures ne sont pas destinés à offrir une reproduction déformée de la nature, mais à en restituer l'essentiel dans un espace très restreint.

Les jardins miniatures, admis au rang d'œuvres d'art, offrent à leurs auteurs la possibilité de faire montrer non seulement de leur savoir-faire, mais aussi de leur sensibilité artistique et de leur imagination.

Les premiers jardins miniatures, les *bonseki*, étaient des compositions de sable, de gravier et de cailloux, imitées des paysages peints sur les plateaux de laque. Dès le XI^e siècle, à l'époque Heian, les nobles et les courtisans en firent une de leurs distractions favorites.

Ces premiers jardins miniatures ne renfermaient aucune plante vivante et l'eau n'y était présente que sous forme symbolique. C'étaient ce que les Japonais appellent toujours des jardins secs. On aime aujourd'hui encore en décorer les appartements.

Puis, sur le modèle chinois, on adopta un nouveau genre de jardins miniatures composés de plantes fraîches, de pierres et d'eau. On se mit aussi à cultiver des arbres miniatures qui, plus tard, prirent le nom de *bonsai* : arbres dans une coupe.

Ces jardins subirent fortement l'influence de la peinture. Leurs auteurs s'inspiraient souvent des paysagistes chinois ou japonais ou bien de quelque esquisse d'un site naturel qu'ils avaient aimé.

Du XIV^e au XVI^e siècle, l'influence du zen sur les arts transforma le contenu philosophico-artistique des jardins miniatures, comme de tous les autres genres de jardins. Cela semble un paradoxe, mais l'espace si petit d'une coupe en céramique obligea les créateurs à découvrir de nouveaux moyens qui permirent de s'exprimer uniquement par l'intermédiaire du signe ou du symbole. Au cours de ces siècles, s'élaborèrent règles de composition des jardins miniatures qui sont encore valables pour l'essentiel.

Les pierres, l'eau et, plus tard, les plantes, étaient les composantes essentielles des jardins miniatures comme des grands jardins paysagers. Mais leur agencement dans le *bonseki* exigeait évidemment quelques changements. Les pierres, qui avaient un rôle dominant dans le jardin paysager, durent abandonner leur prééminence au profit des *bonsai* dont le caractère et la symbolique étaient plus affermis.

Les pierres restèrent néanmoins un élément important car elles illustraient le thème des rochers. Cela dépendait des catégories auxquelles elles appartenaient. Il s'agissait là des pierres « des montagnes lointaines », « des rivages », « des cascades », « des étangs », « des îles ». Un rôle tout à fait spécial était imparti aux pierres figurant « les toits en chaume » des cabanes solitaires qui évoquaient une ambiance de rustique quiétude.

Si l'on désire des pierres pour jardins miniatures, on peut les recueillir dans ses promenades ou en acheter dans les magasins spécialisés. Puis, par le choix et l'arrangement, on s'offrira l'illusion de contempler une vaste étendue, des montagnes élevées, un étang tranquille.



Bonsaï – genévrier vieux de plus de 200ans, haut de 82 centimètres



Page de titre d'un traité des jardins du XVIIIe siècle

Les éléments les plus intéressants des jardins miniatures sont sans conteste les *bonsaï* – arbres réduits. On en cultive dans le monde entier et ils ont partout des amateurs passionnés. Leur charme tient à ce que, alors qu'ils ne dépassent pas 60 à 110 centimètres, ils sont constitués exactement comme de véritables arbres qui vivent et poussent en milieu naturel. Ils peuvent atteindre un grand âge : des dizaines et, pour certains d'entre eux, des centaines d'années. Le plus de vieux *bonsaï* du Japon est âgé de plus de quatre cents ans, il appartenait au gouverneur militaire du pays, le shōgun Iemitsu. Sa valeur est inestimable.

Les *bonsaï* font partie des richesses d'une famille et se transmettent de père en fils. On dit qu'en cas de catastrophe naturelle ou d'incendie, leurs propriétaires les sauvent avant tout autre trésor.

Comment, pratiquement, peut-on interrompre la croissance d'un arbre? Il faut tout d'abord trancher et lier les racines, faire subir certains traitements aux branches, choisir un mélange de terre approprié et donner un engrais

spécial, procéder à temps aux transplantations et enfin bien veiller aux soins journaliers : mise à l'ombre, exposition à la lumière, arrosage.

Les spécialistes choisissent de préférence les arbres dont, même quand on les laisse croître normalement, les aiguilles restent courtes et les feuilles petites. Les *bonsai* les plus petits se nomment les « bonsai-pouces » et n'atteignent que trois centimètres de haut. Les « bonsai-haricots », un peu plus grands, peuvent arriver à six centimètres. On trouve en général les jeunes plantes dans des creux de roche en montagne ou bien dans les gouttières et les chéneaux des vieux temples et des vieux palais que la terre et la végétation ont envahis, à Kyōto ou à Nara.

Il y a plusieurs sortes de *bonsai* qui diffèrent d'après la forme des troncs et parfois d'après leur nombre. On préfère habituellement les espèces aux troncs : «droits» qui ont le port des arbres isolés dans un bois et font songer à de vastes espaces. Puis on trouve des troncs « obliques » – le port des arbres qui poussent sur les rocs et doivent résister aux assauts du vent. Les plus beaux sont peut-être ceux « en cascade » qui s'inclinent et laissent pendre leurs branches le long d'une pierre comme une cascade verte. Certains *bonsai* sont à tronc « tordu », il semble que la plante ait dû résister à des tempêtes de neige qui l'ont ployée.

A la fin du siècle dernier, les *bonsai* ont connu une grande vogue dans tout le pays et on se mit à fabriquer des espèces à formes bizarres, tourmentées, torturées. Actuellement, on est revenu à plus de sobriété et on préfère un bel aspect naturel. Les spécialistes japonais rejettent d'ailleurs le nom d'«arbres nains» que l'on donne aux *bonsai* à l'étranger.

Mais ce que préfèrent les Japonais, ce sont les arbres auxquels la nature elle-même a donné des formes curieuses. On paye très cher les vieux *sabamiki*, arbres aux troncs éclatés mais qui donnent des branches nouvelles. On recherche aussi les *bonsai* à plusieurs troncs se développant à partir d'une même racine. Dans les concours, le premier prix va aux *bonsai* dont les racines sortent du sol et ondulent comme des vagues ou à ceux qui ont « un passé personnel ». On admire leurs formes extraordinaires et les cicatrices de leurs blessures. Il s'agit de comprendre leur « subjectivité » et de se rendre compte de leur « expérience intérieure », tout comme si on était en présence d'êtres humains, pour les intégrer de la meilleure manière possible à un jardin miniature. Le poète Bashō ne disait-il pas : «comprendre la beauté d'un pin, c'est pénétrer en lui et comprendre ses émotions»?

Le jardin miniature n'est pas seulement une reproduction artistique de la nature, il doit vivre comme elle au rythme des saisons. Au milieu des rigueurs de l'hiver, en contemplant les plantes minuscules qui bourgeonnent,

on se sent plongé dans l'enchantement des beautés printanières encore lointaines.

On aime offrir pour le nouvel an des *bonsai* de pruniers, de poiriers, de grenadiers ou d'azalées en pleine floraison.

Il existe au Japon plus d'un million de groupements d'amateurs de *bonsai*. Ils éditent des bulletins et organisent chaque année, dans toutes les provinces, des concours et des expositions.



Bonsai – cognassier de la Chine, âgé de 70 ans

On croit souvent que cultiver des arbres nains et composer des jardins miniatures est un passe-temps que ne peuvent s'offrir que les gens fortunés. Mais il n'en est rien, c'est une activité accessible à tout le monde. Même un

débutant peut se procurer chez des pépiniéristes spécialisés, pour une somme modique, des *bonsai* déjà élevés ; il y trouvera les pierres dont il a besoin et on lui donnera des conseils judicieux pour le choix du récipient. Le reste dépend du goût de chacun ; s'il est bon, le jardin miniature conviendra au cadre où on le placera.

Les appartements, au Japon, sont en général assez petits et le jardin miniature y est très adapté. Grâce à lui, dans des conditions difficiles, chacun peut avoir l'illusion de posséder quand même son coin de nature. Un *bonsai* se transporte facilement et on peut le placer où l'on veut : dans l'entrée, sur une console dans le jardin, dans le *tokonoma*, cette alcôveniche que comportent les pièces d'habitation. Partout, il procurera le même plaisir.

L'art des jardins miniatures est à la portée de tout le monde. De tous ceux au moins qui savent apprécier la beauté de choses ordinaires qu'on ne se donne pas toujours le temps de voir au milieu de l'agitation de la vie actuelle.

Lexique:

- obéir v – подчиняться
- branche f – ветвь
- tordre vt – вить, переплестать, скручивать
- prunier m – сливовое дерево, слива
- verger m – фруктовый сад
- pêcher m – персиковое дерево
- jouir v – пользоваться, наслаждаться
- paysager a – ландшафтный
- restituer vt – воссоздать, восстановить
- sable m – песок
- caillou m – галька
- pierre f – камень
- rocher m – скала
- étang m – пруд
- île f – остров
- chaume m – солома
- quiétude f – душевный покой
- rustique a – деревенский, сельский
- trésor m – сокровище
- racine f – корень

- arroser vt – поливать, орошать
aiguilles f – иголки, хвоя
feuille f – лист
tronc m – ствол
nain a – карликовый, низкорослый

Exercices:

Continuez les phrases suivantes:

1. On se mit aussi à cultiver des arbres miniatures qui, plus tard, prirent le nom de...
2. Les *bonsaï* font partie des richesses d'une famille et ...
3. À la fin du siècle dernier, les *bonsaï* ont connu une grande vogue dans tout le pays et on se mit à fabriquer ...
4. On aime offrir pour le nouvel an des *bonsaï* de...

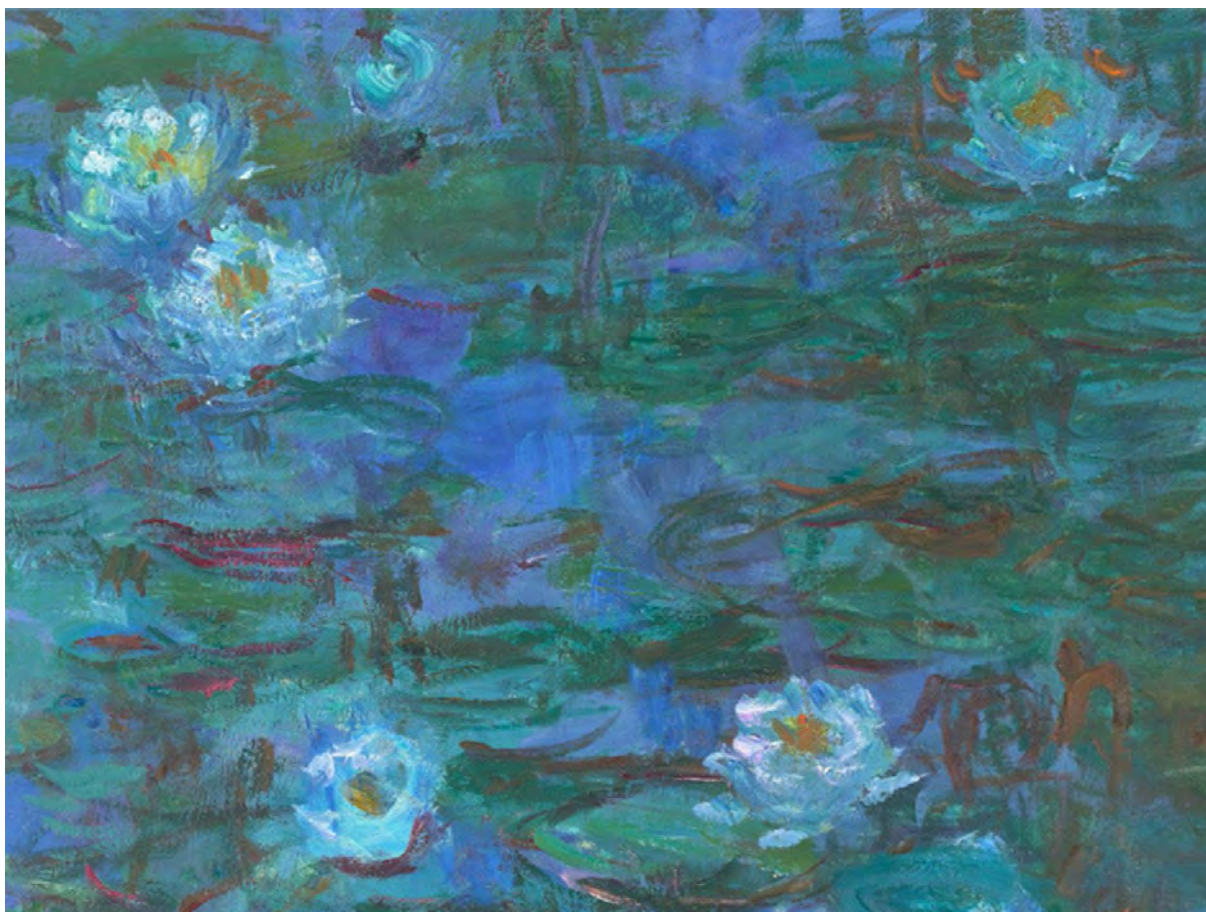
Questionnaire:

1. Qu'est – ce que signifie le mot “ l'*ikebana* “?
2. Pourquoi les habitants des mégapoles restent – ils terriblement attachés aux jardins miniatures?
3. À quoi sont destinés les jardins miniatures?
4. Est – ce que les jardins miniatures restituent l'essentiel de la nature dans un espace très restreint?
5. Qu'est – ce que représentaient les premiers jardins miniatures, les *bonseki*?
6. À quelle époque les nobles et les courtisans en firent-ils une de leurs distractions favorites?
7. Sur quel modèle adopta - on un nouveau genre de jardins miniatures composés de plantes fraîches, de pierres et d'eau?
8. Quel rôle jouent des pierres?
9. À quoi tient le charme des *bonsaï*?
10. Quels types des *bonsaï* existe – t – il?
11. Qu'est – ce qu'on organise chaque année au Japon?

Faites le résumé de ce chapitre.

JARDINS JAPONAIS DE FRANCE

Quelques jardins japonais existent en France. Citons, tout spécialement, le merveilleux « microcosme » japonais dans les *Jardins Albert-Kahn*, à Boulogne-sur-Seine (près de Paris). Dans les jardins de l'UNESCO (place Fontenoy, à Paris), on peut voir un petit jardin moderne réalisé par Noguchi. A Varengeville-sur-Mer (Seine-Maritime), des essences et fleurs originaires du Japon – de qualité exceptionnelle – forment une des plus belles parties du Bois des Moutiers. L'ancienne demeure de Claude Monet, à Giverny (Eure), est devenue musée (fondation de l'Institut de France). On peut y admirer le *jardin d'eau* que le grand artiste, épris d'art japonais, avait commencé à créer quelque dix ans avant la fin du XIX^e siècle; l'étang des *nymphéas* est justement célèbre.



On organise des expositions annuelles de *bonsaï* fleuris, le plus souvent dans les écoles des villes, dans les temples ou dans les établissements culturels.



Exposition d'azalées à Ise

Lexique:

exister v – существовать

merveilleux a – замечательный

citer vt – цитировать, процитировать

près adv – близко

ancien a – старинный

demeure f – особняк, жилище

épris a – влюбленный

étang m – пруд

justement adv – точно, правильно

raffiné a – изысканный

emprunter vt – заимствовать

parvenir v – достигать, добиваться

restreint a – ограниченный

épuisé a – измученный

troublé a – взволнованный, расстроенный

hâte f – торопливость
impatience f – нетерпение
infinie a – бесконечный
effort m – усилие
subir v – подвергаться, испытывать

Questionnaire:

1. Où se trouve l'ancienne demeure de Claude Monet?
2. Qu'est-ce que vous connaissez du *jardin d'eau*?
3. Quel est le célèbre tableau de Claude Monet, consacré au jardin japonais?
4. Où se trouve l'ancienne demeure de Claude Monet?
5. Qu'est-ce que vous connaissez du *jardin d'eau*?
6. Quel est le célèbre tableau de Claude Monet, consacré au jardin japonais?

Énumérez les jardins japonais en France.

Parlez des expositions annuelles de *bonsaï*.

LA LECTURE SUPPLÉMENTAIRE

*À ceux qui attendent la floraison,
Avec quelle joie je ferai voir
Une radieuse tache verte,
Sur le flanc des montagnes enneigées !*

Fujiwara no Ietok

RENAISSANCE ET STRUCTURES NOUVELLES

L'évolution de l'art des jardins au tiques s'étaient élaborées sous de fortes Japon a ceci de particulier que, peu à peu, influences philosophico-religieuses.



Vue du jardin supérieur. Shūgaku-in, Kyōto

À la fin du XVI: siècle, le Japon se réunifia la fonction qu'ils avaient réunifia après une longue période de dis de sa culture médiévale. D'importants bouleversements sociaux se produisirent qui eurent de nombreux retentissements ; l'art des jardins lui-même en fut affecté. Cela ne signifia d'ailleurs pas l'abandon de la tradition séculaire; tout au contraire, elle connut une sorte de renaissance et des artistes nouveaux créèrent un style nouveau. Les *kaiyū teien* étaient les jardins de forme ronde.

Ces jardins, synthèse de tous les genres déjà existants, remplissaient la même fonction que les parcs qui, en Europe, entouraient les manoirs seigneuriaux. Mais ils correspondaient au mode de vie des Japonais et aux distractions qu'ils affectionnaient. En conséquence, leur architecture était différente, ainsi que l'esprit dans lequel ils étaient conçus. Ils étaient bâtis comme une symphonie, se composant d'une série de mouvements unis entre eux par un leit-motiv.

La composition de ces jardins s'accompagnait d'immenses exigences. Leur but était d'amener à une perception très intense de la nature et de sa beauté. Par une synthèse de différents paysages et de différents types de jardins, ils créaient un milieu où l'émotion allait crescendo pour arriver à un Summum pathétique.

Ce style a produit de très célèbres jardins : le Sambō-in, le Katsura, le Shūgaku-in, le Sentō goshō et d'autres encore à Kyōto, le Ritsurin à Takamatsu, le Kōrakuen à Tōkyō et à Okayama, et une quantité d'autres par tout le Japon.

Les jardins *kaiyū* possèdent un étang de forme allongée qui rappelle les étangs de l'époque Heian, d'autant plus qu'on s'y promène en barque pour admirer les beautés du jardin depuis le plan d'eau. On y retrouve la traditionnelle île Horaï qui n'exprime plus qu'une réminiscence des croyances passées. Des collines artificielles viennent aussi agrémenter le paysage.

Les *kaiyū* reprenaient encore d'autres types de jardins : le jardin du thé et, faisant contraste, le jardin sec. On aime aussi, pour parfaire l'impression d'ensemble, reprendre le « paysage emprunté ». Le *kaiyū* présente en outre des caractéristiques nouvelles et très intéressantes, par exemple la reproduction de sites célèbres ou de certaines parties particulièrement belles d'anciens jardins de Heian.

Le bâtiment principal, résidence seigneuriale de style *shōin*, occupe le milieu du terrain. Il s'intègre au paysage naturel et son architecture s'harmonise à celle des maisons du thé, des pavillons, des auvents et des petits tem-

ples. Tous ces éléments sont les points d'appui de la composition et contribuent à son ordonnance intérieure. L'allée établit un lien entre les différentes parties du jardin. Elle parcourt le terrain en serpentant et change d'aspect pour s'adapter aux structures successives. Le visiteur, dans son cheminement, peut admirer sous tous les angles les parties les plus intéressantes du jardin et ainsi, il *reçoit* tous les effets esthétiques. Les haltes auprès des lanternes, des vasques, de la cascade, de la maison du thé ou bien dans le jardin sec lui permettent de se reposer et de méditer.



Composition: pavillon et étang

Mais le chemin est, lui-même, une œuvre très intéressante, car il doit remplir sa fonction utilitaire sans s'écarter de l'esthétique générale du jardin. Le revêtement original, fait de pierres inégales de formes variées, constitue un travail remarquable. L'architecture utilise encore ce procédé. On retrouve, dans le mode de pavage, les deux principales tendances de construction qui s'épurèrent au XVIIe siècle : le style linéaire et géométrique introduit par Furuta Oribe et Kobori Enshū et la conception plus conservatrice selon

laquelle il fallait traiter les objets naturels de façon que l'intervention humaine s'y laisse voir le moins possible même si elle était considérable.

Le chemin de jardin présente une caractéristique principale, c'est la façon dont, pour obéir aux nécessités pratiques, s'opère la jonction entre son pavage continu et les pierres irrégulièrement espacées qui conduisent au jardin du thé. Quelques parties fréquemment utilisées, par exemple entre la porte principale et la demeure, sont revêtues de gravier sur toute leur largeur afin d'être praticables même par mauvais temps. Mais dans les endroits où le promeneur va solitaire, perdu dans ses pensées, de belles tobiishi irrégulières lui permettaient d'accorder son allure à son humeur. On les avait disposées pour qu'elles lui fassent pressentir la présence de la cascade, des lanternes cachées dans les buissons et des autres merveilles. Elles offrent des points de vue divers sur les montagnes qui forment arrière-plan, sur le miroir de l'étang. De larges dalles plates pavent les carrefours, qui favorisent une halte prolongée pour décider de la direction à prendre, des beautés à aller voir. Là où le jardin s'étalait largement, le chemin devenait une véritable route, revêtue de sable ou de gravier.

On utilisait généralement pour les revêtements le calcaire, le silex et le granit. Les traités des jardins et les notes des architectes indiquent souvent la provenance des pierres. On sait ainsi que Kobori Enshū fit chercher, pour construire le Sentō goshō à Kyōto, une énorme quantité de galets à Odawara, une ville du nord, éloignée de plusieurs centaines de kilomètres. On transporta les pierres avec des précautions extrêmes, les enveloppant une par une dans un tissu de coton.

L'intersection entre le chemin et un cours d'eau est une occasion pour l'artiste de mettre en valeur ses connaissances plastiques et sa conception personnelle de l'architecture. Les constructeurs avaient le choix entre deux procédés : le gué ou le pont. Le gué était parcouru de pierres dépassant la surface liquide. On les disposait de sorte que la partie immergée produisît aussi un effet artistique, soit par sa forme soit par son coloris. Le plus célèbre de ces gués est celui du Suizenji, à Kumamoto, dans l'île de Kyūshū. Parfois les pierres du gué ressemblaient aux piles d'un pont, disposées en quin conce au travers du courant.

Arrivant à l'étang ou à la rivière, le chemin ou bien s'arrête net, ou bien continue symboliquement au-dessus de l'eau. Le promeneur, cheminant sous la chaleur d'une journée d'été, éprouve une agréable sensation de fraîcheur en regardant ces pierres que laisse apercevoir l'eau transparente.

Les ponts jouent un rôle important dans l'organisation plastique des différentes parties du jardin. La place qu'ils occupent conditionne le choix du matériau et de la facture. Certains sont symboliques et n'ont pour tâche que de donner une certaine atmosphère à quelque scène du paysage. Mais, dans les *kaiyū*, on peut passer sur la plupart des ponts. Ils s'arquent au-dessus du courant et permettent d'aller sur les îles ou bien font franchir au promeneur les échancrures du rivage. Certains étangs sont assez profonds pour qu'on puisse s'y promener en barque et les ponts en dos d'âne permettent le passage, comme dans le Sambōin, à Kyōto. Ces ponts sont construits en rondins et revêtus de terre battue. Les ponts du type *yatsubashi* sont très connus. Ils sont constitués de huit planches disposées sur des piles assez basses. Le peintre Ogata Kōrin s'en est inspiré pour décorer le couvercle d'une écritoire. Ce motif est devenu célèbre dans le monde entier car il a enchanté les impressionnistes européens et d'autres peintres qui l'ont maintes fois reproduit.

Le « japonisme » débuta en France quelques années après 1850. Manet, Bracquemond, Monet, Degas se passionnèrent pour les estampes japonaises. Puis l'art japonais – les estampes surtout – marqua Toulouse-Lautrec (ses courtisanes, filles et maisons closes sont les avatars modernes des *maisons vertes* d'Utamaro). Van Gogh « transposa » des gravures japonaises.

Les Américains Whistler et Mary Cassatt furent inspirés par l'art japonais. L'Anglais Aubrey Beardsley retint la leçon japonaise des *découpages* des noirs et des blancs. Enfin de nombreux artistes et artisans de l'Art Nouveau européen subirent l'emprise des arts plastiques, graphiques et décoratifs du Japon. Les Nabis à leurs débuts, Bonnard notamment, s'intéressèrent aussi à l'art japonais.

Les hauts ponts arqués offrent une excellente vue sur le jardin. Le plus célèbre, celui de la résidence de Katsura, était revêtu de laque rouge, si bien qu'on n'y pouvait passer. Dans le Ritsurin, à Takamatsu, le « pont du clair de lune » a un arc d'une hardiesse extrême; on y découvre un point de vue magnifique sur le pavillon du thé et ses alentours.

Il existe également des ponts couverts, comme le Chitose dans le Shūgaku-in. Dans le Hama, maintenant perdu au milieu de l'immensité de Tokyo, les architectes ont construit trois ponts surmontés de pergolas couvertes de glycines. On a continué à construire de simples ponts en pierres plates là où l'on désirait restituer une ambiance de solitude sylvestre. Les compositions de pierres n'occupent pas dans les *kaiyū* la place considérable qu'on leur avait accordée dans les jardins des genres précédents. Le Sambōin, un des premiers *kaiyū*, construit à la fin du XVI^e siècle, constitue une

exception. Hideyoshi Toyotomi, le chef militaire d'alors, y réunit toutes les sortes de pierres possibles. On prétend qu'il y en a plus de sept cents, dont la pierre *Fujitoishi* que Hideyoshi aimait entre toutes. Son histoire était si célèbre que les chroniqueurs japonais en font mention. On relate aussi que l'empereur Gomizunoo modela en argile la forme des pierres qu'il désirait pour son jardin du Shūgaku-in et ses jardiniers n'eurent plus qu'à lui chercher des pierres véritables semblables. Le jardin du palais Nijō, à Kyōto, a été construit en 1624, par Kobori Enshū; on l'appelle Hachijin-no-niwa – «le jardin des huit camps militaires» : des groupes de pierres y figurent des camps.

A l'époque Edo, on délaissa progressivement le travail des pierres; les jardins, pleins de lyrisme et d'une certaine douceur quasi féminine, étaient devenus bien différents de ceux du passé. Vers la fin de l'époque Edo, au début du XIXe siècle, on n'utilisait plus que des pierres basses aux formes arrondies.

Dans les *kaiyū* de l'époque Edo, le style général des jardins accorda une importance très grande aux ruisseaux et ruisselets à gracieux méandres. Les jardins étaient de plus en plus baignés de lumière et ouverts sur les lointains. Ils étaient un lieu de tranquilles promenades et de repos, le théâtre de fêtes au cours desquelles on admirait les fleurs printanières, les riches coloris des feuilles d'automne et le reflet de la lune à la surface de l'étang. Aux plus beaux emplacements se dressaient abris et pavillons qui portaient des noms poétiques : Rakushiken – la chaumière du bonheur; Riuntei – le pavillon qui touche aux nuages; Shōkatei – le pavillon de la joie des fleurs.

Dans ces grands jardins seigneuriaux, les maisons du thé n'avaient plus, pour la plupart, le style *sōan* – « ermitage », mais le sobre style *shōgoin*. Il n'était toutefois pas impossible que, dans le même jardin, on rencontrât les deux styles. Les promeneurs qui parcouraient le jardin entraient parfois dans les maisons du thé, mais seulement pour les visiter. La cérémonie du thé n'avait plus lieu que dans des circonstances tout à fait particulières.

Les lanternes de pierre, avec leurs formes originales, leurs captivantes histoires, leurs noms curieux, étaient un des plus beaux ornements des *kaiyū*. Avec les vasques à ablutions, elles formaient des ensembles qui accentuaient la beauté enchanteresse des cascades et des plans d'eau. Elles présentaient de nouvelles formes, très originales. Les hautes lanternes se dressent sur un socle d'une seule pièce, alors que les basses sont soutenues par un support à quatre ou six pieds. Les lanternes à deux pieds et celles qui s'inclinent au-dessus de l'eau sont réellement merveilleuses.

Les *hotaru-dōrō* – « lanternes-lucioles » – sont très célèbres : leurs lumières scintillant à la surface des eaux évoquent la danse de ces insectes nocturnes. Les *sodegata-dōrō* – en forme de manches de kimono – sont très pittoresques. Kōbori Enshū donna à ses productions un style presque cubiste; la lanterne aux trois lumières – *sankō-dōrō* – est un parallélépipède de pierre percé de trois orifices de formes différentes. Cette lanterne semble sortie des mains d'un *designer* moderne plutôt que de celles d'un artiste ancien. D'autres types de lanternes méritent mention : *yagura-dōrō* – lanterne-tour, *yamadera-dōrō* – lanterne de monastère, *takimi-dōrō* – lanterne voisine de la cascade; *chōsen-dōrō* – lanterne de Corée.

Les vasques à ablutions, comme les lanternes, sont restées en faveur; on s'y lavait les mains et on s'y purifiait la bouche avant de quitter le jardin du thé pour le *kaiyū*. Les grands jardins seigneuriaux contenaient parfois aussi des pagodes miniatures, comme on en voit sur les peintures chinoises.

À l'époque Edo, les jardins, quel qu'en soit le style, renfermaient beaucoup d'arbres et de buissons taillés. L'étude minutieuse des paysages monochromes et l'observation de la nature permettaient aux maîtres de jardins de perfectionner leurs techniques de taille. On utilisait la « taille en grand » qui concernait les arbres et la « taille en petit » pour les buissons d'arbustes à feuilles persistantes. Ces rangées de buissons taillés symbolisaient souvent les pierres, les vagues de la mer ou bien la cascade. Le but de ces techniques n'était pas d'imprimer au jardin une symétrie contre nature mais, par une taille appropriée, d'accentuer au contraire les courbes naturelles du paysage.

On construisit de vastes jardins, parfois de plusieurs hectares, en des lieux où l'on pouvait réemployer la technique traditionnelle du « paysage emprunté ». À ce point de vue, le site de Kyōto, entouré de montagnes sur trois côtés, était idéal pour l'installation des *kaiyū*. Le jardin se confondait avec un vaste paysage boisé comme à Nikkō, ou bien avec le rivage marin, où l'on pouvait utiliser la beauté du flux et du reflux, comme à Miyajima.

Au XVIII^e siècle, la grande mode, pour les jardins aristocratiques, était de reproduire les paysages pittoresques les plus célèbres du Japon. L'origine en vint de ce que les shoguns Tokugawa, voulant empêcher les seigneurs de province d'accroître leur puissance, réglementèrent leurs voyages sur la route principale vers Edo, capitale du gouvernement militaire et leur en interdirent les séjours prolongés. Les daimios s'en consolèrent en s'offrant « à domicile » les beaux paysages qu'ils n'avaient plus le droit d'admirer au cours de leurs voyages. Ils firent reproduire en réduction le mont Fuji et quelques-

uns des paysages que l'on voyait aux cinquante-trois stations sur la route du Tokaido, qui menait d'Edo à Kyōto, la capitale impériale.

Le propriétaire du jardin d'Edo, le Rikugien, fit reproduire plusieurs dizaines d'endroits célèbres du rivage Wakanoura, près de Wakayama. Les sites empruntés à l'étranger ont souvent des noms chinois. Dans le Ritsurin, à Takamatsu, six étangs ont reçu le nom des plus fameux lacs chinois et treize collines y figurent les plus célèbres montagnes de l'histoire chinoise.

L'usage voulait aussi que l'on invitât des poètes pour qu'ils désignent les endroits du jardin qu'ils estimaient les plus beaux. Ainsi Reizen Tamemura choisit dans le Sentō goshō « dix paysages d'une céleste beauté ».

Les sonorités participaient à la magie du jardin: bruits de l'eau, du vent, des insectes. Le visiteur était accueilli de loin par la rumeur de la cascade, même si elle ne rugissait pas comme celle de Nikkō qui se précipitait d'une hauteur de plus de cent mètres et servit de modèle à un grand nombre d'autres.

On se sentait d'humeur romantique en écoutant le murmure des ruisseaux, le tintement des gouttes d'eau que le tuyau de bambou laissait tomber sur la pierre de la vasque, le chant d'une averse printanière ou d'une lente pluie d'automne.

Un empereur fit recouvrir de bardeaux le toit de son palais pour mieux jouir du bruit de la pluie dont ils adoucissaient le murmure. C'était pour cela aussi que l'on plantait près de la maison des arbres, des buissons et beaucoup de plantes à feuilles larges. Rien n'échappait à l'attention du visiteur, ni le frémissement d'un poisson à la surface de l'étang, ni le pas d'un animal dans les fourrés.

Les jardins contenaient aussi des espaces réservés aux exercices physiques : tir à l'arc, chasse au faucon, équitation ou *kemari* – une sorte de football. Les joueurs projetaient de la poussière sur les pins et c'était encore aux jardiniers qu'il revenait de faire leur «toilette ».

Les jardins, selon leur configuration, offraient encore d'autres plaisirs. A Edo, on pouvait pêcher dans le Shibarikyū; attraper, à l'aide de filets à longs manches, des canards sauvages dans le Happoen; on se livre d'ailleurs encore à ce sport dans quelques-uns des jardins impériaux.

Comme les anciens jardins de Heian, les *kaiyū* étaient voués à la vie légère, à la poésie, au plaisir. L'usage qu'on en faisait s'amplifia et se diversifia. Leur plus grande qualité est l'utilisation équilibrée d'espaces très vastes; la rigueur de leur composition témoigne de l'excellence des techniques

qu'on y mettait en œuvre. On peut à juste titre parler d'architecture des jardins, au sens actuel du terme.

La plupart de ces jardins sont devenus maintenant des parcs publics.

Le jardin de la résidence de Katsura tient une place tout à fait à part parmi les *kaiyū*. Il est un des premiers du genre et un des plus parfaits. Cette œuvre, qui date du moyen âge, peut encore maintenant servir de modèle pour créer un endroit pour vivre quasi idéal. On y voit les prémices des besoins et des désirs des gens de notre époque. L'architecture des bâtiments et l'architecture des jardins sont une seule et même chose. Les deux formes d'art s'interpénètrent et se complètent admirablement. C'est une survivance de toutes les traditions du passé sous une forme neuve et caractéristique. On a su enfermer dans le monde des formes, des couleurs et des structures tout un contenu essentiel. Pour ceux qui viennent d'un univers culturel autre que japonais, visiter Katsura laisse une impression inoubliable et conduit à une vision nouvelle de toutes choses. Si l'on en pénètre l'esprit, on ressent une satisfaction inattendue, la joie d'accéder aux vraies richesses de la vie, en étant capable de découvrir la beauté que recèlent les objets les plus simples. Katsura, en ce sens, est un des plus précieux trésors qui aient enrichi le patrimoine culturel universel.

Comme beaucoup d'autres jardins, le *kaiyū* de Katsura a été construit sur l'emplacement d'un célèbre jardin de Heian, dans un site très beau, arrosé par les eaux abondantes d'une rivière voisine.

Il avait été commandé par le prince Toshihito. La première partie, dite «le vieux *shōin*» – à l'origine résidence citadine du prince – avait été transportée à Katsura entre 1620 et 1624. Le fils de Toshihito, le prince Noritada reprit le projet. Il fit construire, entre 1642 et 1647, deux autres parties : le « *shōin* central » et le « *shōin* neuf » pour accueillir l'empereur Gomizunoo qui était un savant amateur de l'art des jardins, célèbre pour avoir dessiné le plan du *Shūgakuin*.

On a longtemps ignoré qui était l'auteur véritable de Katsura. La tradition l'a longtemps attribué au fameux Kobori Enshū; des découvertes récentes semblent l'infirmier. On est maintenant persuadé que le projet du jardin revient au prince Toshihito, aristocrate cultivé, qui y projeta sa conception de l'existence. Il vivait à l'époque où gouvernaient les *shōguns* de la famille Tokugawa; l'empereur et sa cour, dépouillés de tout pouvoir, menaient une vie retirée à Kyōto qui demeurait théoriquement la capitale du pays réunifié, alors que le gouvernement réel siégeait à Edo.



Pont et étang. Katsura, Kyōto

Des documents de ce temps révèlent que Toshihito aimait la littérature ancienne et qu'il désirait restaurer les fastes traditionnels de Heian, au moins dans sa résidence d'été. Les spécialistes japonais pensent que plusieurs endroits du jardin ont été directement inspirés par des scènes de la littérature et de la poésie de Heian. Par sa dynamique interne, Katsura est un lieu de rencontre entre le lyrisme contenu dans la plus ancienne tradition et l'expression extraordinairement libre dont Furuta Oribe et Kobori Enshū dotèrent l'art des jardins. Cela se manifeste de façon très évidente dans le procédé employé pour daller les allées circulaires.

Katsura couvre un terrain plat de 66 000 mètres carrés, sur la rive ouest de la rivière du même nom, au milieu d'une verdure opulente. On peut pénétrer dans le jardin par plusieurs portes. Outre la porte ordinairement utilisée, on trouve la porte d'honneur – *Onorigomon*, – puis la Porte Impériale et la Porte du Milieu. C'est là qu'aboutit la fameuse « route chinoise » – *Miyukimichi*, – revêtue de galets sur toute sa largeur. C'est par elle que pas-

sait le cortège impérial. Les litières pouvaient pénétrer jusqu'à une cour couverte de mousse, ornée d'une colline et d'une lanterne de pierre, tout près de la demeure.

Le pavillon lui-même est bâti avec tant de simplicité qu'il n'évoque en rien une demeure seigneuriale, dans l'acception européenne du terme qui fait plutôt penser au luxe ostentatoire qu'à la culture de l'esprit. On pourrait croire que Katsura est l'œuvre d'un architecte moderne. Ses lignes sont droites et ses dimensions, multiples de celles des *tatamis*, donnent à la construction d'harmonieuses proportions. Le principal élément décoratif réside dans le contraste entre la teinte foncée des poutres et la blancheur du papier qui recouvre les portes à glissière. Un geste suffit pour ouvrir largement la pièce sur le jardin. Les arêtes des murs forment comme un cadre aux vues du jardin qui changent à l'infini quand le visiteur va d'une pièce à l'autre. Intérieur de la maison et jardin sont littéralement confondus.

Les auvents inclinés du *shōin* assez bas sont soutenus par des piliers. Des *amaochimizo*, gouttières aux lignes élégantes, prolongent jusqu'au sol les bords des toits et drainent les eaux de pluie qui se déversent dans le gravier. C'est toujours ici l'habileté japonaise à transformer en éléments esthétiques les objets de simple utilité. Sur la face est du Vieux *shoin* court une large véranda tournée vers le *Gepparō* – le « Pavillon du croissant de lune ». Les vieilles chroniques rappellent qu'il doit son nom à un vers du poète chinois Pai Chū Yi: « Le croissant de lune, cette perle tombée dans le cœur des hommes ». Le prince Toshihito, qu'envoûtait l'ensorcelante beauté des nuits de clair de lune, fit construire, près du Vieux *shōin*, une plate-forme en bambou, le *Tsukimidai* – «pour la contemplation du clair de lune», d'où le regard embrasse l'ensemble du jardin.

La villa se reflète dans l'étang où l'on peut se promener en barque et aborder près des pavillons disséminés par tout le jardin. Sur la rive opposée au vieux *shōin*, se trouve la merveille de ce lieu, « le Pont des cieux », copie d'un très célèbre paysage japonais, tout imprégné du charme des temps anciens.

Au-delà du « Pont des Cieux », face à la villa, se dresse le *Shōkintei* – le « Pavillon des pins et du luth ». Son charme extraordinaire le fait considérer comme le joyau du jardin : la « prunelle de ses yeux ». C'est une modeste maisonnette couverte en chaume. On y arrive, venant du *shōin*, par un sentier qui contourne l'étang et passe un pont constitué d'un bloc monolithique : contraste saisissant avec l'environnement, tout de romantique douceur. Près du pont et à proximité du pavillon, on voit *nagare no chizu* – «la

Place des ablutions dans le courant»; des *tobiishi* conduisent droit au point où le ruisseau s'incline vers l'étang et forme une cuvette naturelle. Elle remplace l'habituelle vasque près de la maison du thé.

Partant du Shokintei, le chemin passe un petit pont et conduit à une île où se tient, sur une hauteur, le *Shōkatei* – le « Pavillon de la Joie des Fleurs ». Sa simplicité est rehaussée par les grosses *tobiishi* fendillées et tachées de mousse disposées sur la pente. L'île contient aussi une des dernières constructions de Katsura, *Onrindō*, un petit sanctuaire couvert d'un toit en tuiles creuses. De là, en passant un pont, on atteint une pelouse devant le Shōin neuf.

Un peu à l'écart, dans la partie sud-ouest du jardin, près d'un golfe profond, se tient la maison du thé – *Shōiken* – « la Chaumière du Sourire », de style rustique.

Katsura est une œuvre d'art d'exceptionnelle valeur. A première vue, elle n'a rien de frappant, mais un examen approfondi fait comprendre à qui connaît bien l'art japonais qu'elle est la parfaite expression de la valeur esthétique désignée par le vocable *shibui* : discrète élégance nuancée d'une pointe d'amertume qui prédispose l'esprit à chercher et saisir la beauté dans toutes les choses de la nature et de la vie. De ce point de vue, Katsura a exercé une influence durable sur l'architecture et la construction des jardins au Japon.

Au milieu du XVIIe siècle, à l'époque où Katsura s'achevait, s'ouvrit le chantier d'un autre jardin célèbre, le Shūgaku-in – « Jardin de la connaissance ». Il est situé dans la partie nord-est de Kyōto, au pied du mont Hiei, à l'endroit où, dès le Xe siècle, les empereurs se plaisaient à venir chercher, dans ce beau et plaisant paysage, une diversion à leurs pesants soucis. L'empereur Gomizunoo fit entreprendre, comme l'attestent des documents anciens, la construction du Shūgaku-in en 1655. Il était alors âgé de soixante et un ans et dirigea en personne les travaux.

Le Shūgaku-in, déjà par le seul lieu de son implantation, devait enchâter tous ses visiteurs. Ils se compose de trois jardins différents, étagés sur trois plans.

Cet ensemble produit une impression extraordinaire. Le chemin monte jusqu'à la plus haute terrasse qui domine toute la composition. L'un des jardins était destiné à la promenade alors que les deux jardins inférieurs s'ordonnaient autour d'une maison du thé. Le *Riuntei* « Pavillon qui touche aux nuages » – couronne le jardin. Il se dresse dans sa partie la plus élevée et offre, par-delà l'étang, une vue magnifique sur les montagnes environnantes.

Des rangées d'arbres semblent continuer le jardin jusqu'aux montagnes. On les a plantés si ingénieusement qu'ils donnent l'impression d'y avoir poussé d'eux-mêmes, sans aucune intervention humaine.

Le Shūgaku-in est célèbre pour ses longues rangées de buissons taillés qui figurent les vagues océanes. Le jardin est tout en courbes molles, en lignes souples, en chemins sinueux à l'allure mélancolique. Tout ici fait revivre la traditionnelle conception japonaise. Le Jardin de la Connaissance est le type même des jardins de forme ronde des débuts de l'époque Edo et fait partie des œuvres les plus prestigieuses que l'art des jardins ait produites au Japon.

Auprès des stations balnéaires et des grands hôtels, on a construit, un peu partout au Japon, de grands parcs dans la meilleure tradition des *kaiyū* qu'illustrent si magnifiquement le Katsura et le Shūgaku-in.

Lexique:

bouleversement m – потрясение

colline f – холм

courbe f – изгиб

couvert a — покрытый

exigences f – требование

laque f – лак

ruisseau m – ручей

vasque f – бассейн

Complétez ce vocabulaire par le lexique insuffisant.

Trouvez le dans le texte.

UN ASILE DE PAIX

«*La feuille tombée
Revient-elle sur La branche?
Vol de papillon . . .*»

Moritake

Quand on étudie la tradition artistique du Japon, on en vient à se poser une question : d'où viennent donc ce parti pris de simplicité, cet extraordinaire sens de l'abstrait, cette puissance d'imagination? La réponse gît là où est le cœur même de l'esthétique japonaise : le *chadō* – la voie du thé, ou *chanoyu* – la cérémonie du thé.

C'est le centre nerveux d'où partent tous les influx vers toutes les disciplines artistiques : l'architecture, la composition, des jardins, la céramique, la calligraphie, la peinture, etc.



À l'origine la cérémonie du thé se déroulait dans les monastères: un de ces lieux, le Donkaku, partie du monastère Hoshun-in, à Kyōto

La cérémonie du thé, même sous sa forme actuelle – plutôt une distraction intellectuelle qu’une profonde cogitation philosophique – reste toujours une occasion de rencontre pour les Japonais de toutes les catégories sociales. Elle renferme un immense capital culturel.

La cérémonie du thé fut introduite au Japon entre le XII^e et le XIV^e siècle, venant de la Chine des Song. C’était à l’origine une des distractions préférées de la noblesse, une sorte de concours : le chatsuki ou « jeu du thé ». Il se déroulait à la cour de l’empereur ou du shōgun et donnait lieu à de plaisantes réunions dans une atmosphère de fastueuse richesse. Le chatsuki se tenait dans la plus belle salle du palais, la religion y était représentée par trois rouleaux portant l’effigie du Bouddha Shakyamuni. De nombreux objets d’art décoraient les lieux dont des paysages monochromes venus de Chine, si fort goûtés alors. Les participants prenaient part au jeu selon un ordre établi. Chacun devait déguster dix gorgées de quatre sortes de thé (plus tard on augmenta le nombre des espèces de thé) et, d’après le goût du breuvage et son arôme, deviner son nom et sa provenance. Un concert de louanges saluait le vainqueur qui recevait un prix. Le concours se terminait par une fête somptueuse.

Dans les palais des chefs militaires, cette distraction se fit de plus en plus fréquente. À la fin de l’époque Muromachi, elle était régie par un code strict qui réglementait la disposition de la salle et le comportement des participants. On attachait une grande importance aux ustensiles, surtout aux tasses en céramique, car on tirait grand plaisir du maniement de beaux objets.

L’usage du thé se répandit dans toutes les couches de la société et devint affaire d’importance. Pour les paysans, boire le thé était l’occasion de réunions à allure de conspiration, comme le remarque l’architecte moderne Kenzo Tange. Pour les nouveaux riches des villes, c’était le moyen de se frotter aux familles les plus honorables.

Cet usage s’était donc largement répandu et, sous l’influence du zen, il se cristallisa, on peut même dire, se concrétisa. La cérémonie établissait des rapports sociaux tout à fait originaux. Les gens, affectés par les difficultés de l’existence, aspiraient à rafraîchir leur âme pendant les courts mais féconds instants passés dans une ambiance de beauté, d’harmonie et de silence. Quoi de plus naturel que cette aspiration en ces temps de guerre, de luttes et d’intrigues politiques dont Sen no Rikyū, le glorieux maître du thé, fut lui-même victime.

Quiconque alors remplissait une charge publique vivait sous la menace. Dans cette atmosphère et sous l'influence de la philosophie zen, la cérémonie du thé prit la forme d'une sorte d'action dramatique, très originale et d'un intense pathétique, réservant une large place au silence.

Plusieurs générations d'esthètes et de maîtres du thé dont on peut citer, parmi les plus célèbres, Murata Shukō, Sen no Rikyū, Kobori Enshū, donnèrent à la cérémonie du thé l'allure d'une épreuve : on s'y purifiait de toute ambition personnelle, de tout désir futile. Elle amenait l'individu à un tel état de détachement, à une telle «disponibilité» qu'il devenait capable de percevoir toute la signification de la beauté, même dans les objets tout à fait ordinaires.

Les maîtres du thé étaient allés chercher dans les huttes des paysans et des pêcheurs des modèles pour la chambre du thé et les ustensiles de la cérémonie. Ils proclamaient que les produits de l'artisanat populaire étaient de véritables trésors artistiques, C'était une réaction contre la somptuosité dont la noblesse avait, au début, entouré la dégustation du thé. Cela indiquait aussi un changement profond dans les goûts.

La cérémonie était une sorte de jeu dramatique dont le maître de maison était le metteur en scène et les invités les protagonistes. On y déployait un art où les Japonais sont restés maîtres : Part de créer une atmosphère par des détails infimes mais extrêmement élaborés – ces petites choses que peuvent apprécier seulement ceux qui sont parfaitement au fait du processus intellectuel qui leur donne naissance. Cette façon d'être s'est intégrée si profondément à l'univers culturel des Japonais que, tout naturellement, ils s'y conforment encore maintenant à l'occasion de n'importe quel événement social ou familial.

Une simplicité extrême présidait au comportement de l'hôte lors de la cérémonie du thé. Le mode de vie japonais s'en ressent encore. Il n'était pas question d'accabler ses invités sous un luxe pesant mais de les entourer d'attentions pleines de tact et quasi imperceptibles. L'invité d'ailleurs ne devait pas rester passif et la réussite de la rencontre dépendait en grande partie de ses réactions intimes et de sa participation aux efforts de son hôte.

Tout cela appartient au domaine du *wabi*, un des principes de l'esthétique japonaise. Il convient d'expliquer ce terme qui n'a pas, dans notre langue, d'équivalent. C'est un mélange complexe de plusieurs sentiments :

tranquille joie intérieure que procurent simplicité et pauvreté librement acceptées, douce mélancolie devant l'inéluctable fragilité de la vie, goût de la solitude.



Chin Ying (peintre chinois, sans doute du XVIe siècle): Paysage, détail.
Ce précurseur influença les peintres et architectes de jardins de Japon



Kanō Hidryori: Contemplation des érables, peinture du XVIe siècle sur un paravent.
Une des fêtes au cours desquelles on buvait du thé

Faire passer cette émotion dans le domaine de l'esthétique était le sens profond de la cérémonie du thé. Il faut bien se rendre compte que, au moyen âge, les participants habituels de la cérémonie du thé vivaient dans un luxe inouï. Se conformer au *wabi* exigeait d'eux une extrême discipline personnelle et un changement complet de leur conception de la vie. Un ancien poète japonais a écrit que, pour être capable de ressentir le *wabi*, il ne suffit pas de comprendre la magnificence des fleurs de cerisier et le sombre éclat des érables empourprés par l'automne, mais plutôt de posséder suffisamment d'harmonie intérieure pour goûter le spectacle, si peu exaltant en apparence, des huttes de pêcheurs profilant leurs toits sur l'horizon marin par les crépuscules d'automne.

La cérémonie du thé, toute pénétrée de cette atmosphère, se développa grandement et devint une institution.

Très tôt, vers le XVe siècle, les fervents de cette pratique firent construire des maisons du thé. Dans ces temps de graves troubles politiques se créèrent ainsi des lieux où les richesses ostentatoires de jadis cédèrent la place à des richesses plus authentiques et plus durables, des lieux où l'on s'efforçait de trouver la voie vers l'équilibre spirituel et l'étroite communion avec la nature.

Sen no Rikyū voulait que les maisons du thé retrouvassent l'atmosphère des *sōan*, ces ermitages cachés au plus profond des Montagnes. Il poussa si loin la simplicité de son « thé des ermitages » que ce fut l'une des raisons qui lui firent perdre la faveur du chef militaire du pays, Hideyoshi. Il dut alors se donner volontairement la mort, selon l'usage du temps.

La cérémonie du thé fit éclore un type nouveau et extrêmement intéressant de jardin, le *roji* : « jardin du thé ». *Roji* signifie « route ». Mais quand il s'agit du jardin du thé, on remplace le premier idéogramme normal qui signifie « route », par un autre qui signifie « rose » et qui se lit de la même manière. Cela introduit une nuance de sens très subtile, du point de vue poétique et philosophique : au Japon, sous l'influence bouddhiste, la rose symbolisait la fugacité des choses et de la vie humaine et, en même temps, quelque chose de la mélancolie *wabi* dont était tout imprégnée la cérémonie du thé. Si l'on considère l'histoire de l'art des jardins japonais dans son ensemble, on s'aperçoit que les jardins du thé ont été les premiers jardins « fonctionnels », même en tenant compte des nombreuses implications philosophiques et poétiques de cette « fonction ». L'art des jardins alors s'intègre au domaine de la vie quotidienne. Cela fit que les jardins du thé

servirent souvent de modèles pour les jardins privés que nous voyons aujourd'hui.

La principale fonction du jardin était de servir de cadre à cette «représentation» incomparable qu'était la cérémonie du thé. Le jardin était peu étendu et cela permettait à l'auteur de mener le plus infime détail à son ultime perfection, pour que l'harmonie fût absolue entre l'œuvre et son objet.

Rikyū prétendait que le paysage qui entourait la maison du thé devait suggérer une forêt profonde dans les montagnes et qu'on devait y sentir la proximité d'un sanctuaire isolé et d'un village perdu. C'est pour cela que tous les arbres avaient la même grandeur et qu'on se gardait bien de les tailler et de leur donner des formes artificielles. Rien, ni les pierres des allées, ni les fontaines, ni les lanternes dans leur discrète élégance, ne devait distraire de l'atmosphère générale du jardin. Il importait surtout que l'intervention humaine et le travail de la nature se fondissent et que l'artiste sût dissimuler son art et non le faire admirer.

Le jardin devait isoler la maison du reste du monde, donc on n'y utilisait pas le «paysage emprunté», comme dans les autres types.

On cite une anecdote révélatrice à propos du jardin de thé que Rikyū construisit dans la ville de Sakaiï. Il était situé sur une hauteur dominant la mer. Son œuvre achevée, Rikyū invita les premiers visiteurs. Ils furent bien surpris de voir que l'auteur avait dissimulé la vue sur la mer derrière un rideau d'arbres et de buissons. Ils comprirent son intention quand, en se penchant sur la vasque aux ablutions, ils virent étinceler les flots dans les intervalles entre les arbres, Rikyū avait voulu qu'ils prissent conscience du rapport étroit entre le peu d'eau au fond de la vasque et l'immensité marine. Toute œuvre devait ainsi garder quelque chose de secret : on appelait cela «la fleur de l'art». Le spectateur, découvrant cette fleur, participait en quelque sorte à la création.

Les invités à la cérémonie du thé se rassemblaient près de la porte du jardin, dans «la salle d'attente extérieure», meublée d'un simple banc devant lequel on disposait deux dalles : la plus petite, choisie avec un soin tout particulier, était destinée à l'invité d'honneur, la plus grande aux autres participants. Dans les jardins Yabunouchi, à Kyōto, la salle d'attente respecte encore ces distinctions peu démocratiques. Les visiteurs de 'choix disposent d'un banc recouvert de nattes, les gens de peu doivent se contenter d'un dur

banc de bois. La cérémonie ne comptait jamais plus de cinq participants, en raison de l'exigüité des lieux.

Franchie la porte du jardin du thé, on entrait dans un monde à part; toute hâte en était proscrite et il convenait d'y abandonner l'orgueilleux contentement de soi pour la modestie en esprit. Le jardin du thé comprenait deux parties : la partie intérieure et la partie extérieure. Il fallait qu'il y eut contraste : si la partie extérieure était inondée de la lumière du soleil, la partie intérieure baignait dans une ombre douce.

Le jardin s'organisait de part et d'autre d'une allée centrale, pavée de pierres. Seul un amateur fervent et éclairé de l'art des jardins est capable d'apprécier l'habileté dans la facture et l'imagination dans la conception qu'ont prodiguées les maîtres des jardins pour disposer ces pierres dont l'humble fonction était de supporter les pas des visiteurs. Chacune d'elles était choisie avec un soin jaloux et l'auteur en combinait la position pour qu'elle donnât à la démarche le rythme correspondant à son dessein.

Rikyō voulait que les allées serpentassent comme un sentier de montagne, alors que les maîtres du thé Furuta Oribe et Kobori Enshū les préconisaient bien rectilignes. Rikyū estimait que l'allée du jardin du thé devait être pour six parts rationnelle, et belle pour quatre parts; Oribe renversa ce rapport au profit de la beauté.

De simples contingences utilitaires firent adopter la technique des *tobiishi* – «les pierres volantes» – qui dépassaient le niveau du sol et étaient coupées par des intervalles à la mesure des pas. Souvent les visiteurs trempaient leurs bas dans la rosée ou la pluie aux endroits où abondaient hautes herbes et fougères. La technique des *tobiishi* se répandit rapidement et on l'utilise encore.

Cette façon rationnelle de disposer les pierres de l'allée n'en diminuait pas la beauté, elle l'accroissait plutôt. Le constructeur déployait toute son habileté à asseoir et disposer les pierres pour qu'on y marchât aisément; il harmonisait formes et dessins pour les enchaîner les unes aux autres et qu'elles remplissent ensemble l'humble mission qui était la leur : aider les hommes sur la route de la vie, être leurs compagnons sur la voie de leur destin.

On délibérait longuement du choix et de la disposition des pierres et on étudiait leur installation finale centimètre par centimètre. On raconte qu'un certain *daïmio* avait demandé à Sen no Rikyū de construire l'allée de son jardin du thé. Il vit le célèbre maître réfléchir interminablement avant de

poser chacune de pierres. Cela lui sembla exagéré et, profitant d'un moment d'absence de l'artiste, il en déplaça légèrement une : il était persuadé que cela ne se verrait pas. Mais Sen no Rikyū revint : au premier coup d'œil, il s'aperçut de ce qui s'était passé et remit la pierre exactement à la place qu'il lui avait choisie si longuement.

Dans les traités secrets des jardins, on détermine la hauteur des *tobiishi* d'après l'endroit où elles seront placées et d'après les personnes qui peuvent être appelées à les fouler. Selon la taille, on distingue les pierres pour l'empereur, pour les nobles, pour les artistes et les pierres pour les gens du commun.

Dans les dallages ingénieux composés par Kobori Enshū, les *tobiishi* mettaient une note différente, elles contrastaient, par leur aspect naturel, avec les formes géométriques des pierres taillées. Les techniques étaient nombreuses, dont celle dite *mamemaki ishi* – «les fèves éparpillées». Les pierres y sont disposées comme Si, réellement, on les avait éparpillées au hasard, alors qu'au contraire ce genre de dallage exige une composition extrêmement savante. On affectionnait aussi beaucoup les revêtements en menus galets aux nuances délicates, *ararejiki* – «pavage granuleux».

Bien d'autres facteurs, par exemple l'âge du maître, intervenaient dans la facture du dallage. On sait que le fondateur du jardin Uranosenke avait déjà atteint la vieillesse quand il construisit son *roji*; il modifia les intervalles entre les pierres, les mettant à la mesure des pas ralentis et prudents d'un vieillard.

Les *tobiishi* révèlent aussi quelques détails d'étiquette. Dans le Yabunouchi, on voit encore la pierre sur laquelle Phôte se tenait pour recevoir ses invités. Elle forme comme deux marches et l'hôte descendait sur la plus basse pour recevoir l'invité d'honneur.

Le visiteur arrivait à la cérémonie du thé vêtu d'un kimono aux teintes neutres et chaussé de socques en bois; dès qu'il abordait le *roji*, il se sentait délivré des contraintes habituelles, apaisé et capable de se plonger dans une profonde concentration. Il lui semblait que, pendant qu'il franchissait ces quelques mètres, s'étaient écoulés non pas des minutes mais des années, ou plutôt des siècles. Comme si passé, présent et futur se confondaient dans le courant d'un mouvement perpétuel sans commencement ni fin. Le *roji*, symbole de ce mouvement, étant aussi symbole de la vie humaine.

Dans le jardin intérieur, tout près de la porte rustique qui le séparait du jardin extérieur, le visiteur s'arrêtait près d'une vasque pleine d'eau pour se

purifier. Tout en procédant aux ablutions rituelles, les visiteurs, arrêtés près de la fontaine, se laissaient pénétrer par l'ambiance esthétique de l'endroit. On pourrait écrire des volumes sur l'ingéniosité avec laquelle le maître du thé choisissait la vasque et sur le soin extrême qu'il prenait à la placer juste où il fallait.

Ces vasques à ablutions, comme toutes choses dans le jardin du thé, devaient unir utilité et élégance. Il en existait deux types : les *chōzubachi* et les *tsukubai*, vasques sur lesquelles il fallait plus ou moins se pencher : cela dépendait des dimensions du jardin, des préférences de l'artiste, mais aussi de l'école du thé. Avant l'apparition des *roji*, dans les jardins anciens, on se tenait, pour les ablutions, sur une pierre placée près de la source qui alimentait l'étang.

Dans les jardins du thé, l'eau était amenée par un tuyau de bambou dans un récipient tapissé de mousse, mais d'une rigoureuse propreté : une pierre creuse arrachée au rivage marin, un rocher extrait des fondations d'un temple désaffecté ou l'auge de pierre d'un puits abandonné. Cette vasque pouvait affecter. C'est une sorte de « prélude » que l'on joue dans le jardin, lors de la cérémonie du thé.

On peut trouver beaucoup de points de comparaison entre les auteurs de *roji* et les compositeurs de musique. Ils savent quel rythme donner à la progression du visiteur sur le chemin pour qu'il puisse admirer le sapin incliné ou pour que son regard se pose inévitablement sur le feuillage des érables empourprés. Les Japonais éprouvent une délectation tout à fait particulière à fouler le tapis des mousses qui parent le paysage de leur souple velours aux fines nuances vertes.

Sen no Rikyū pensait qu'un jardin du thé ne se concevait pas sans des mousses épaisses, bien nettes et chauffées par le soleil. C'était la manifestation première de toutes les propriétés du *wabi* – le principe esthétique qui est l'âme du *chanoyu*.

Tout un climat poétique baigne ces jardins, avec ses nuits de clair de lune, ses matins d'été humides de rosée.

Des taillis épais représentaient un bois. Plus tard, sous l'influence de diverses tendances, on disposa des rangées de plantes taillées le long des allées, et des haies vives de formes diverses surtout près de l'entrée. Mais l'usage demeura de ne pas planter près de la porte d'arbres qui perdent leurs feuilles, à l'exception des pruniers. Les couleurs du jardin, auprès de la maison, composaient une symphonie en demi-teintes. On n'y voyait que peu de

fleurs, elles faisaient quelques taches çà et là, contrastant avec le vert des arbres et des buissons. Après avoir traversé cet Anivers quasi ascétique on n'en appréciait que mieux la beauté des fleurs disposées à l'intérieur.

Une anecdote illustre bien cette conception. Un jour, Hideyoshi, le chef militaire qui régnait sur le Japon au XVI^e siècle, demanda à Sen no Rikyū de lui faire admirer les volubilis de son jardin. Chacun savait qu'il en avait fait venir tout spécialement les semences de pays étrangers. Le vieux maître invita son seigneur au thé du matin, le moment où les tiges ploient sous le poids des fleurs épanouies. Mais quelle ne fut pas la surprise d'Hideyoshi, en pénétrant dans le jardin, de n'y point voir de fleurs : à leur place un espace nu, soigneusement recouvert de sable, Alors, il entra dans la maison et là dans un vase de vieux bronze posé dans une niche, resplendissait une fleur unique dont les blancs pétales étaient encore tout humides de la rosée du matin.

Cette anecdote permet de mieux comprendre la conception japonaise de la beauté : comme engagement profond de l'être que permet une consciente discipline spirituelle et acceptation de n'importe quel sacrifice pour faire surgir intime signification des choses. Une autre anecdote raconte que Tehara Jizen, propriétaire d'un célèbre vase de bambou, quand il invita son honorable ami à la cérémonie du thé du jour de l'an pour lui montrer ce précieux objet, construisit une maison toute neuve qui ne renfermait pas le moindre morceau de bambou et bannissait même cet arbre de son jardin.

Mais l'allée du jardin du thé conduit plus avant le visiteur; après la vasque à ablutions, il pénètre dans un domaine nouveau où se fait sentir la proximité de la maison du thé : les murs se devinent au travers des arbustes et l'on peut déjà apercevoir sa porte basse.

Sur le *koshikake* – lieu d'attente en bois temps symbole de la transformation conprotégé par un auvent – les visiteurs tinuelle des choses et de l'insertion de attendent leur hôte qui vient les saluer l'existence humaine dans la vie de la d'une profonde inclinaison. Jadis, pendant une certaine cérémonie du thé, le nakaji, les *nakaji*, participants venaient faire une sorte de pause sur le banc du lieu d'attente.

Les *tobiishi*, partant du banc, conduisent vers le *sunasechin* – « endroit écarté où l'on trouve du sable et de la neige ». Cet endroit, à usage purement hygiénique, est une occasion de plus de prouver que la réalité la plus prosaïque peut être, au Japon, objet d'esthétique; ici elle devient en même temps

symbole de la transformation continuelle des choses et de l'insertion de l'existence humaine dans la vie de la nature

De l'extérieur, la maison du thé ressemble à n'importe quelle hutte de paysans. Un porche précède l'entrée très basse. On y parvient par une allée de pierres dont la dernière s'appelle *norishi* : « la pierre après laquelle on s'élève dans les airs ». Selon l'antique usage, on trouve près de la porte une étagère de bois ou de pierre destinée à recevoir les armes, car nul ne doit pénétrer armé dans la maison du thé; au moyen âge, les guerriers abandonnaient là leurs deux sabres dont, autrement, ils ne se séparaient jamais. En un mot, à l'intérieur, rien ne devait distinguer les nobles des roturiers.

Au mur est accroché un balai; ce simple objet éveille de nostalgiques réminiscences : balayer le jardin, aux premières lueurs de l'aube ou dans la tiédeur des crépuscules, était une tâche d'honneur pour les maîtres du thé qui y trouvaient apaisement.

La propreté règne absolument sur le *roji* et la maison du thé, mais c'est une propreté signifiante; plutôt esthétique que récurage. On raconte qu'un jour Sen no Rikyū chargea son fils de nettoyer le jardin avant l'arrivée de visiteurs de marque. Quand le jeune homme eut fini, le père vint examiner son travail mais n'en fut pas satisfait. Le jeune homme se remit à la tâche, mais sans encore contenter son père. Il s'approcha alors de lui, se prosterna et demanda : «Que dois-je encore faire, mon père? J'ai balayé l'allée, ramassé les feuilles; la mousse brille du vert le plus pur. Je n'ai laissé nulle part aucun déchet».

«Mon fils, répondit Sen no Rikyū, tu n'es pas encore arrivé à la compréhension véritable !»

Il s'avança et secoua le vieil érable qui éparpilla sur le sol ses magnifiques feuilles de pourpre.

Le *chiriana* – fossé d'écoulement, – creusé près de la maison, est habilement dissimulé derrière des buissons ou derrière le *sodegaki*, cloison d'osier ou de bambou « en forme de manche de kimono ». Cette sorte de haie ne sert pas seulement à dissimuler un spectacle peu agréable, elle forme en même temps arrière-plan pour la lanterne de pierre, des azalées buissonnantes où d'autres plantes.

Les visiteurs ôtent leurs sandales avant de franchir à genoux la porte basse dont l'exiguité doit les rappeler à la modestie et au sentiment d'égalité qui conviennent à tout participant à la cérémonie du thé. Beaucoup d'entre

eux ont changé leurs bas pendant l'attente avant d'entrer, pour ne pas risquer de violer le tabou de la propreté, même par une négligence invisible.

La chambre du thé, petite et d'une simplicité absolue, n'en porte pas moins la marque de la personnalité de son propriétaire, Tout la révèle : le choix du tableau déroulé, l'arrangement des fleurs du *tokonoma*, l'assortiment des ustensiles et de la vaisselle, la disposition du foyer ouvert dans le plancher.

L'*ikebana* fait une place à part à l'arrangement des fleurs pour la cérémonie du thé : une simplicité voulue en est le caractère principal. Une fleur unique se dresse souvent dans le vase ou bien une simple branche dont le choix soigneux correspond à l'humeur du moment.

Le rouleau porte souvent une calligraphie, quelque sentence zen, sur le thème de « la quiétude », ou de « Pillumination », ou bien de « la communion de l'homme avec la nature ». Le tracé des caractères était le reflet de cette aisance et de ce naturel que donne un parfait détachement de l'âme.

Un papier blanc voile les fenêtres et ne laisse pénétrer qu'une lumière atténuée, que l'on règle selon le moment de la journée. Les célèbres maîtres du thé relatent que la cérémonie revêtait un charme tout particulier au petit matin, quand la rosée n'a pas encore eu le temps de sécher; ou par les soirs de clair de lune ; ou bien encore à la fin des après-midi d'hiver, quand une légère couche de neige recouvre le jardin. Cependant, le *chanoyu* se tenait le plus souvent au début de l'après-midi, à la lumière du jour.

Après être entrés, les invités sont laissés un moment seuls pour qu'ils s'habituent à l'ambiance et admirent les arrangements de leur hôte. Puis celui-ci, sortant d'une alcôve voisine, s'approche d'eux, et les salue encore une fois d'une profonde mais brève inclinaison. Il échange en général quelques mots avec le visiteur le plus important sur le rouleau ou l'arrangement des fleurs.

Vient alors le moment d'ouvrir le thé: c'est un lent déroulement, don't tout les menus épisodes sont chargés d'une signification profonde; les invités peuvent alors éprouver si leur hôte, par l'observance d'une infinité de détails, a réussi à créer l'ambiance du *wabi*.

Tous les objets nécessaires à la cérémonie du thé allient à une simplicité voulue une élégance tout à fait raffinée. Leur décor varie avec les saisons : l'été Le motif en évoquera la fraîcheur de la brise; l'hiver, la chaleur de l'intimité. On aime le bruit de l'eau qui chante joyeusement dans la bouilloire de fer posée sur les braises. Il y a plus de trois cents ans, le maître Takuan

écrivait dans son journal. « L'hôte a accueilli ses visiteurs. Puis ils sont restés silencieux à écouter le chant de l'eau dans la bouilloire. Son murmure faisait penser au vent qui agite les branches des pins sur les rivages marins. C'était un de ces instants où s'oublie soucis et chagrins...».

« Rien ne doit venir troubler ces instants, surtout pas de discussions sur la religion, les richesses des voisins ou des parents, les guerres, les passions ou les turpitudes humaines, » prescrit le maître Sen no Rikyū. Cela est resté la règle.

A l'époque où s'imposa la cérémonie du thé, une nombreuse domesticité accomplissait toutes les besognes ménagères dans les demeures des nobles et des bourgeois. Mais au maître de maison revenaient la préparation du thé et toutes les tâches matérielles de la cérémonie – marque d'humilité envers ses invités.

L'hôte prend une cuiller en bambou pour puiser la poudre de thé dans le *chaire* – boîte en céramique ou en laque, – il en dépose deux ou trois mesures dans un large bol en céramique où il verse ensuite une louche d'eau bouillante. Puis, à l'aide d'un pinceau de bambou, il fouette le mélange jusqu'à ce qu'il mousse. Il présente une tasse à l'invité d'honneur qui boit une gorgée et tend le thé aux autres. L'hôte et ses invités s'attachent à accomplir avec aisance et élégance toutes les actions que la règle prescrit. (Aujourd'hui, chaque invité boit dans sa propre tasse.)

Le thé a une saveur amère, c'est une obligation du *wabi* : le thé devait être amer car on offrait au début de la cérémonie très simples, le *kaiseki*. Le terme vient de l'habitude qu'avaient les moines zen de porter sur la poitrine une pierre chaude pour mater leur faim.

Le style de la cérémonie du thé exige que tous les objets soient simples et rustiques. Les préceptes des maîtres du thé inspiraient et inspirent encore les artisans et les artistes japonais qui s'ingénient à trouver des modèles nouveaux de cuillers, de plateaux en laque, de boîtes à thé, de paniers à fleurs et de mille autres objets.

La cérémonie du thé a eu une importance non négligeable sur le comportement socio-culturel des Japonais. Déjà la traversée du jardin apprend à mesurer ses gestes et sa marche. L'espace exigü de la maison du thé impose à tous les participants de se mouvoir avec adresse et douceur et de tenir compte de leurs voisins dans un esprit de courtoisie parfaite.

Le maître de maison se charge d'une fonction fort délicate, depuis l'accueil dans le jardin jusqu'aux adieux près de la porte : elle exige une longue

pratique et demande endurance et patience. Dans cette maison entourée de son jardin, la dégustation du thé s'accompagne d'entretiens sur l'esthétique ou la philosophie dont il faut accorder le niveau à celui de la société réunie. On commence souvent par des considérations sur les beautés de la nature et celles du jardin que l'on a traversé en arrivant.

L'engouement pour le *chanoyu* fait que souvent la conversation se borne à des commentaires élogieux sur la cérémonie elle-même : l'*ikebana*, le rouleau peint, les dispositions de la pièce, la grâce ou l'originalité du jardin. Les cérémonies ne sont pas toutes identiques, chaque école et chaque maître imposant leurs usages.

Après deux heures passées dans la maison du thé, les participants se sentent gagnés par une douce disponibilité, un détachement tranquille qui rend plus facile le retour à la réalité; et longtemps après la fin de la cérémonie, chacun en ressent encore les effets bénéfiques.

Puis le visiteur retraverse le jardin, ce jardin du thé que chaque saison de année dote d'un visage différent et qui dispense à l'observateur sensible un bonheur toujours renouvelé, surtout quand la pluie ou la neige lui donnent son charme le plus prenant.

« La cérémonie du thé perdrait toute signification, avaient écrit les anciens maîtres, si ceux qui y participent ne tiraient pas plaisir de la neige si blanche, de la pluie si douce. » Ils étaient persuadés que, ces jours-là, les socques frappant les dalles de l'allée rendaient un son plus émouvant et que l'âme s'en réjouissait, pressentant l'approche de l'ami attendu.

En hiver, les jardiniers répandaient sur les mousses une couche protectrice d'aiguilles de pin et entouraient de paille les arbres et les arbustes fragiles.

La cérémonie du thé connut une longue évolution; plusieurs écoles virent le jour dont les conceptions, relativement à la maison et au jardin, sont très intéressantes. Cela entraîna le développement d'arts accessoires, comme pour les portes et les clôtures. On en retrouve les traces dans l'architecture de l'habitat : les *agesunko*, cloisons de bambous qu'on pouvait lever pour passer d'une partie à l'autre du *roji*, diverses sortes de portes intérieures, de style rustique, presque toujours surmontées d'un auvent de chaume.

Furuta Oribe, Kōbori Enshū et Honami Kōetsu apportèrent d'assez importantes modifications aux jardins du thé. Ils surent s'affranchir des conceptions traditionnelles et se permirent d'y désobéir en utilisant des formes et des lignes géométriques, qui, avant eux, eussent semblé sacrilèges. On le

découvre surtout dans les dessins des carrelages, la forme des lanternes et des vasques à ablutions. Ils donnèrent priorité à l'effet artistique, déjà moins subordonné aux nécessités utilitaires.

Le jardin du thé obéissait, dans sa nouvelle conception, à la règle *sakia-gari* : planter près de la maison des arbres très bas et en augmenter la hauteur jusqu'au fond du jardin. Sen no Rikyū avait fait le contraire : il avait planté les arbres les plus hauts près de la maison, puis les avait fait décroître en allant vers le fond.

Parfois, on célébrait le *nodate* – cérémonie du thé dans le jardin même. À présent, dans de très grands jardins, comme le Hamarikyū, à Tōkyō, on organise, lors des grandes fêtes, des rencontres entre les maîtres du thé de différentes écoles et leurs disciples.

La cérémonie du thé est toujours vivante au Japon. Comment s'étonner ? Dans l'atmosphère angoissante des mégapoles modernes, il est bien normal qu'on se plaise à retrouver cet éternel « asile de paix ». Et tant qu'elle se maintiendra, continuera à fleurir l'art des jardins du thé.

Lexique:

- abandonner vt – забросить, покинуть
- ablution f – омовение
- aiguille f – игла, хвоя
- aisément adv – легко
- alimenter vt – питать
- asseoir vt – усадить
- auge f – колодец
- auvent m – навес
- balai m – метла
- branche f – ветвь
- dale f – плита (тротуарная, облицовочная и т. п.)
- dallage m – мощение
- écouler vt – истечь
- éparpillé adj – рассеянный, разбросанный
- épreuve f – испытание
- érable m – клен
- étang m – пруд
- exiger vt – требовать
- fougère f – папоротник

fouler vt – топтать
genou m – колено
gorgée f – глоток
granuleux adj – зернистый
haie f – живая изгородь
hazard m – случайность
Ineluctable adj – неизбежный
Inouï adj – неслыханный
interminablement adv – бесконечно
mélange m – смесь
mousse f – мох
noblesse f – дворянство, аристократия
ostentatoire adj – демонстративный, показной
préconiser vt – поддерживать
proximité f – близость
rafraîchir vt – освежить
reflet m – отражение
rustique adj – деревенский
sentier m – тропа, тропинка, дорожка
tuyau m – труба
ustensile m – утварь

Rédigez le plan d'après ce texte.

LA DEMEURE ET SON JARDIN
JARDINS D'AUJOURD'HUI, JARDINS DE TOUJOURS

*Les fleurs de camélia
Tombaient
Dans les ténèbres du vieux puits.
Soupir!*

Buson



Composition de mousses et des buissons taillés dans un jardin plat

Tout au long de sa tradition, l'art des jardins a produit, dans chacun des genres, des œuvres magistrales qui font partie des trésors de la culture japonaise. Elles sont une preuve des qualités de raffinement et de sensibilité des Japonais. Ils ont toujours été maîtres en l'art d'organiser l'espace, de découvrir de nouvelles harmonies de formes, de couleurs, de structures.

Le plus remarquable est que cette faculté ne concernait pas seulement un petit cercle d'esthètes et de savants spécialistes ayant étudié à fond la théorie de « faire pénétrer l'art dans la vie et la vie dans l'art » mais que, telle une eau bienfaisante, elle imprégna la nation tout entière. Cela se vérifie quand on considère le type de jardin le plus répandu: le simple jardin d'agrément. A l'époque actuelle, malgré les profonds bouleversements des conditions de vie, le jardin reste un élément important dans la structuration de l'habitat et en élève la qualité.

Pour un Japonais, sa maison doit être véritablement « un foyer », un asile de paix et de repos, le refuge où il puisse, même pour de courts instants, se soustraire aux contraintes sociales que lui imposent la vie publique et surtout ses conditions de travail.

Maintenant encore, beaucoup de Japonais, dès qu'ils ont refermé derrière eux la porte de leur domicile, retournent à leurs habitudes ancestrales: le port du *yukata*, ce kimono léger si élégant; la tranquille dégustation d'une tasse de thé vert; la détente que procure un bain brûlant; la contemplation d'un jardin, des rayons du soleil couchant, des dernières fleurs d'un chrysanthème automnal. Les agressions de la vie moderne n'ont pu détruire la faculté de tirer de la joie cultivée par les Japonais pendant des générations. La demeure et son jardin sont un de ces lieux privilégiés où l'homme se sent entièrement libéré et où il peut donner libre cours à ses aspirations personnelles.

C'est pourquoi, aujourd'hui encore, le Japon reste le pays des jardins merveilleux, pas seulement dans les villes surpeuplées, mais aussi dans les bourgades perdues de la pittoresque province. Ils sont admirables et il faut souhaiter que se perde cet art plein de raffinement et de fantaisie.

La chaleur du climat dans presque tout le pays et le danger constant de tremblements de terre ont donné à l'architecture japonaise un style très particulier légèreté et mobilité. La construction de la maison obéit à un ordre dimensionnel fixé par la tradition qui permet, le plus souvent, une souple asymétrie; toits et auvents, avec leurs innombrables variantes, en sont l'expression la plus originale.

L'intérieur n'est qu'un espace vide, beau de l'équilibre de ses proportions. Le jaune des nattes qui recouvrent le sol se marie heureusement au brun des piliers et des poutres du plafond. Le *tokonoma* est la seule décoration: c'est une niche où l'on dispose le rouleau peint et la composition florale qui établit un lien entre la pièce et le jardin.

Des tables basses, des coussins jetés sur les nattes composent le mobilier; plutôt un symbole de mobilier, si l'on donne à ce terme le sens pesant qu'il a en Europe. On enferme tous les objets d'usage courant dans des placards pratiqués dans les murs ou dans des ressers habilement dissimulés. Des portes à glissière permettent, à tout instant, de modifier l'espace et une pièce peut devenir salle à manger, chambre à coucher ou bureau de travail en une minute. On ne marche sur les *tatamis* que déchaussé, ce qui permet entretenir une propreté rigoureuse. Il est certain que, dans ce genre de maison, il est bien difficile de protéger son intimité des autres membres de la famille. C'est évidemment une survivance des conditions de la vie patriarcale dans l'ancien Japon.

C'est le jardin qui fait de la maison une véritable demeure. Cela se révèle dans le signifié de certains termes. Le mot japonais pour «maisonnée», emprunté au chinois, *katei* – en chinois *cha t'ing*, – est composé de l'idéogramme « maison » (dans le sens de famille) et de l'idéogramme « jardin ». La maison a toujours été séparée du jardin seulement par des parois coulissantes tapissées de papier blanc.

Les Japonais, dans leurs constructions, font très attention à permettre une union intime entre maison et jardin, pas seulement du point de vue pratique, pour lequel leur type d'architecture offre des conditions idéales, mais surtout du point de vue esthétique. Disposer d'un espace, même petit, qui charme le regard et plonge dans une atmosphère de quiétude, voilà pour eux à quoi sert le jardin, plus qu'à n'importe quoi d'autre.

Le jardin, pour offrir le plus d'intimité possible est soigneusement isolé de l'environnement. Les anciens jardins étaient clos de murs. Aujourd'hui on préfère utiliser des matériaux naturels, le plus souvent le bois ou le bambou. Leur but n'est pas de prévenir un envahissement brutal, mais plutôt d'isoler les occupants de l'extérieur. Les clôtures de bambou sont des plus originales; elles se combinent souvent avec des haies vives qui servent d'arrière-plan aux arbustes ornementaux plantés tout autour du jardin. Les clôtures en bambou portent différents noms, d'après leur facture, l'endroit où on les a inventées, celui où on les trouve le plus fréquemment. Les tiges de bambou sont assemblées par des liens dont les nœuds, plus ou moins compliqués, offrent par eux-mêmes un plaisir pour les yeux si l'on sait apprécier la beauté du moindre détail. Le plus célèbre est « le nœud aux vingt boucles » ou « nœud de Rikyū ». La clôture en bambou constitue une sorte de résumé de l'habileté manuelle, de l'ingéniosité et de l'amour pour les

matériaux naturels des Japonais. Pour rompre la monotonie d'un mur ou d'une clôture continue, on y fait pousser des branches vertes qui se balancent au-dessus du sommet.

La partie derrière la porte d'entrée a une disposition particulière car c'est l'endroit où maison et jardin épousent le rapport le plus étroit. Les maisons traditionnelles possèdent une porte secondaire : la porte des communs qui conduit aux cuisines et qu'empruntent les domestiques, les colporteurs, les livreurs et les réparateurs. Le jardin de devant n'est pas grand mais disposé de façon à ne pas donner une impression d'exiguïté.

C'est là que s'avèrent précieux les conseils des anciens maîtres: ils savaient qu'une allée qui serpente ou un sentier en courbe accentuée donne une impression de profondeur, surtout si on laisse des intervalles entre les dalles du revêtement. On obtient le même résultat en plantant des arbustes bas près de la clôture et on peut encore le renforcer en disposant des arbres ornementaux dont les feuilles font un rideau d'ombres mouvantes devant l'entrée du bâtiment.

Les Japonais utilisent aussi les contrastes entre la porte et l'entrée proprement dite. Une porte de teinte claire et une entrée de teinte sombre constituent une excellente combinaison. Parfois aussi, on dispose des touffes d'herbe dans l'allée et une pierre de forme curieuse devant la porte. Mais il faut toujours laisser libre un espace suffisant pour que le jardin ne paraisse pas trop petit. Jadis, le claquement des socques de bois sur les pierres de l'allée annonçait à coup sûr le retour d'un membre de la famille ou l'arrivée de visiteurs qu'il fallait se préparer à recevoir dignement. Encore aujourd'hui, entrer au jardin est la première étape pour pénétrer dans l'intimité d'une maison japonaise.

Les pièces d'habitation sont tournées vers le jardin et le lieu privilégié de rencontre entre maison et jardin demeure la véranda couverte. Quand il fait mauvais, on ferme les volets de bois coulissants qui protègent contre le vent et la pluie. Des pièces mêmes, on ne peut avoir une vue très étendue sur le jardin parce qu'on s'assied à ras de terre, sur les coussins jetés sur les nattes.

Les très riches jardins d'agrément ont une valeur exceptionnelle car ils sont construits d'après un code artistique et technique qui est un véritable résumé d'une expérience ancestrale. Rien n'y est laissé au hasard et pourtant l'originalité créatrice peut s'y donner libre cours. Dans tous les jardins actuels résonne encore l'écho de tout ce que l'art ancien a créé de plus beau. Le plus modeste semble, par un lien invisible, intimement uni au lieu de ses

anciennes origines, à la parfaite symphonie de mousses ou de pierres de quelque célèbre chef-d'œuvre de Kyotō ou d'autre ville historique.

Il y a deux types de jardins d'agrément : les *hiraniwa* – jardins plats – et les *tsukiyama* – jardins avec collines artificielles. Dans les deux cas, les éléments de base sont les mêmes : les pierres, la verdure, l'eau sous différents aspects, le plus souvent sous forme de ruisseaux, d'étangs miniatures, de cascades. Les paysages sont agrémentés de ponts, de lanternes, de vasques, de pagodes miniatures, de clôtures intérieures ou de quelque objet qui les symbolise. Si, dans un jardin plat ou dans un jardin à collines, l'eau ne figure que sous forme symbolique, nous sommes en présence d'un *kare-sansui* – un paysage sec.

On connaît trois styles de jardin : *shin*, *gyō* et *sō* – jardin classique, demi-classique, non conventionnel. Ces expressions sont empruntées à la calligraphie. Le caractère de style *shin* (*shin* signifie littéralement : véritable, juste) garde sa forme classique ancienne. Le caractère *gyō* (*gyō* veut dire : rang, ligne mais aussi activité) tracé d'un pinceau hardi est, en comparaison avec le sérieux *shin*, plus vivant. Le style *sō* (*sō* se traduit par : herbe et parfois herbeux) donne des caractères au trace rapide. Le nombre de traits est moindre et la graphie évoque réellement des brins d'herbe inclinés par le vent. L'écriture révèle la personnalité du scripteur et revêt souvent une grande beauté formelle.

Mais qui possédait le style *shin* peut se permettre des improvisations de style *gyō*. Ecrire en style *sō* exige une parfaite maîtrise : le pinceau délivré des contraintes se promène sur le papier en toute liberté. Le signifié de ces trois termes et l'apparence des caractères signifiants représentent les trois étapes que devait franchir l'apprenti japonais pour passer de la maîtrise d'une technique manuelle à la créativité artistique.

Le style *shin* est celui du jardin classique à la composition la plus structurée. Le *gyō* est une variante plus libre et plus symboliste du style classique. Les œuvres *sō*, pour les calligraphies comme pour les jardins, seraient plutôt des sortes de « pochades » enlevées à grands traits.

Les traités du moyen âge donnent des instructions et des exemples pour ces trois styles. Ces manuels enseignent l'a, b, c de la terminologie relative aux jardins, des méthodes et, en même temps, prescrivent une attitude devant le travail et un sens de la créativité qui se sont imposés au subconscient de tous les Japonais, même les plus frustes. Et ainsi le plus humble jardin peut viser à la même finalité que l'œuvre d'un grand maître : projeter dans un

espace délimité, à l'aide de représentations symboliques, ce qui fait le contenu et l'essence même de la nature.

Entre tous les éléments du jardin d'agrément doit s'établir un rapport d'harmonies réciproques. On le représente graphiquement par un triangle scalène. C'est ce que les spécialistes modernes appellent «l'esthétique triangulaire». Les trois sommets *ten-chi-jin* symbolisent la terre, le ciel et l'homme. Quand on compose un jardin, cela signifie qu'il faut toujours lier trois éléments par une certaine unité, soit en étendue, soit en hauteur. Cela concerne aussi bien chaque partie prise isolément que le jardin dans son ensemble. Ce schéma ternaire commande la plantation des arbres et des buissons, la répartition des collines artificielles, des pierres, des étangs ou des lanternes. On dispose dans la triade chaque élément particulier d'après les anciens principes du *katte*: toujours de gauche à droite, en commençant par l'élément dominant. Au Japon, dans les arts plastiques, surtout la peinture et la calligraphie, on observe les principes du *katte* depuis des siècles.

Le schéma de l'«esthétique triangulaire» est un excellent moyen pour réaliser cette asymétrie «balancée» qui donne au jardin japonais son rythme et son inimitable apparence de naturel, quels que soient les artifices utilisés dans sa réalisation.

Les Japonais appellent *yakumono* toutes les choses qui peuvent être considérées comme des dominantes, que ce soit un arbre, une pierre, une cascade ou une section du sentier. Ce peut n'être qu'une branche qui vient parfois masquer la vue sur la maison ou la cascade; son importance est grande parce qu'elle fait paraître le jardin plus vaste.

Cette façon de faire qui donne une importance à chaque détail : l'inclinaison d'un arbre, la taille d'une branche, la position d'une pierre, offre des possibilités infinies de variation du schéma de base. Ainsi les jardins japonais ne sont jamais stéréotypés et chacun recèle son originalité. Plus un jardin est petit et plus on peut y admirer la traditionnelle ingéniosité des Japonais à utiliser rationnellement l'espace. De véritables « mouchoirs de poche » sont transformés en jardins avec une belle audace créatrice.

L'espace entre la porte et la maison, une petite cour intérieure deviennent souvent des jardins enchanteurs, riches d'idées étonnantes. Dans les *ryōkan*, les auberges traditionnelles qui ont un style très spécial, chaque chambre a souvent son jardin privé qui procure à l'occupant l'impression d'une plus grande intimité en l'isolant du reste du monde.

Même les salles de bains prennent souvent vue sur un bout de jardin. Les Japonais éprouvent une véritable volupté à se baigner dans de l'eau presque bouillante. Ils restent longtemps à se prélasser dans une baignoire profonde : contempler le jardin leur rend cet instant plus exquis encore.

Le traditionnel jardin de devant n'est pas destiné à la promenade mais plutôt à être contemplé depuis la véranda ou depuis les pièces. Cela conditionne sa composition. On y utilise tout un ensemble de procédés qui tendent à donner à cet espace restreint une étendue illusoire. Le plus minuscule jardin paraît ne pas se terminer derrière le dernier groupe de conifères qui en réalité cache la clôture, mais se prolonger bien au-delà. L'allée se termine par une courbe et on croirait qu'elle s'enfonce dans d'épais fourrés ou dans un bois silencieux, même si la ville est à deux pas.

Toujours pour donner cette illusion d'étendue, on plante loin du bâtiment des arbres à feuillage épais et, tout près, d'autres à feuillage léger qui se colorent à l'automne de teintes pastel. Ils n'arrêtent pas vraiment le regard et cela accroît l'impression d'infini.

Le jardin japonais ne s'offre pas comme sur un plateau : il donne le sentiment de faire découvrir, à chaque pas, à chaque regard, sous chaque angle, un monde différent, toujours imprégné de paisible beauté. Il ne viendrait jamais à l'idée d'un Japonais d'aligner des plates-bandes bien rectilignes où tout obéit à une inexorable symétrie. La symétrie, à l'évidence, tient le spectateur à l'écart de l'activité créatrice et lui assigne un rôle uniquement passif. Elle tue l'imagination au lieu de la stimuler. Et dans l'esprit des Japonais, si l'on supprime l'imagination, il n'est pas possible d'établir un contact immédiat avec la nature, de trouver les instants privilégiés, irremplaçables, d'inspiration, de satisfaction profonde, de paix intérieure qu'ils recherchent.

S'il y a une créativité purement japonaise, elle concerne le travail des pierres. On peut dire sans exagérer que les Japonais sont capables de comprendre la beauté des pierres mieux que quiconque au monde. Ils peuvent parcourir les montagnes pour trouver « la » pierre qui convient le mieux à telle place dans leur jardin. Ils attachent un grand prix aux pierres arrachées au lit d'un torrent de montagne ou recueillies sur un rivage marin. Disposées dans leur jardin, elles deviennent symbole de leur lieu d'origine. Jadis, sur les routes japonaises, des attelages de bœufs tiraient, pendant des dizaines ou des centaines de kilomètres, des charrettes chargées de pierres. Le convoyeur devait prendre bien garde que chaque pierre conservât son aspect

naturel. Parfois pendant des semaines, il entourait de soins minutieux une fleurette, une plantule, miraculeuses merveilles enfouies dans la fente d'un caillou, ou bien protégeait une petite tache de mousse verte, de lichen gris pâle.

Maintenant, au Japon, les pierres pour jardins se vendent; il y en a un grand choix, du gros rocher au tout petit galet.

Dans les régions renommées pour la beauté de leurs pierres, les paysans en vendent le long des routes. Il est curieux de constater que pour tous ceux qui ont fait un séjour prolongé au Japon une vallée de torrent coupée de rapides, un massif montagneux font instinctivement penser à un jardin.

Une pierre procure au propriétaire du jardin un bonheur de tous les instants; chaque jour, il contemple ses métamor-phoses, sous les rayons du soleil, sous la pluie, sous une couche de neige légère ... Comme si la pierre et l'homme partageaient le même destin. Les maîtres des jardins savaient donner vie aux pierres, ils comprenaient quelle dignité il y avait en elles, avec quelle patience elles savaient endurer les rafales du vent et les déferlements des vagues.

Dans les jardins d'agrément, les pierres servent à paver les allées, revêtir les lits des cours d'eau et les berges des étangs et on les groupe en compositions symboliques.

Les maîtres des jardins savaient disposer les pierres avec une habileté extrême, qu'il s'agit de façonner le lit d'un ruisseau, un étang ou une cascade artificiels et surtout de composer des *kare-sansui* où l'eau n'est que symbolique et où pierres, cailloux et sable sont disposés de telle sorte qu'ils imposent l'illusion de sa présence. Toutes ces méthodes s'emploient pour les jardins d'agrément à l'époque actuelle où il s'agit d'occuper des espaces très petits, par exemple sur les toits et les terrasses des tours.

Traditionnellement, on distingue cinq ou neuf sortes de pierres d'après la forme, la hauteur, l'inclinaison. Une règle absolue interdit de grouper des pierres de même hauteur. On estime que l'aspect naturel est la plus grande beauté d'une pierre, on voit peu de jardins décorés de pierres aux formes bizarres, ou alors on n'en utilise qu'une; si l'on en mettait deux ou trois cela en diminuerait l'effet. Les Japonais, traditionnellement, ont peu de goût pour les pierres très pointues, ils estiment qu'elles s'accordent difficilement avec les autres éléments. En cela, comme en toutes choses, ils prônent la simplicité et la mesure.

Il faut dresser les pierres pour qu'on les voit de face et mettre en valeur leur plus bel aspect. Mais les Japonais n'oublient pas que, si l'on respecte trop absolument une règle, il y a risque de monotonie et parfois les pierres présentent leur face la plus rude.

Il y a mille moyens de « naturaliser » les pierres : parfois, on les enterre en partie; elles donnent alors une impression de grande stabilité et de permanence. Si l'on veut qu'une pierre semble plus imposante qu'elle ne l'est, on l'enfonce plus profondément dans la terre et elle donne l'impression d'avoir été là depuis toujours. On plante auprès un arbuste assez petit. La voisinage de fourrés, de fougères, de touffes d'herbe mettent en valeur la beauté minérale de cet élément. Mais certaines pierres servent de faire-valoir, on les appelle « pierres sacrifiées » parce qu'« elles abandonnent leur personnalité au profit d'autrui ».

Les Japonais n'attachent pas de l'importance seulement à la forme et à la structure des pierres mais aussi à leur contexture et à leurs coloris. Ils aiment les pierres fendues par les eaux et celles que le frottement des vagues a doucement arrondies; les pierres doivent donner une impression d'ancienneté, d'authenticité, de pesateur, de bien d'autres attributs. Les tons les plus prisés sont toutes les nuances du gris, parcouru de veinules tirant sur le blanc, le rouge ou le bleu. On donne des noms aux pierres car ces sculptures, œuvres de la nature, sont ce qu'il y a de plus durable dans les jardins. Inondations, typhons et tremblements de terre peuvent anéantir toutes choses sauf les indestructibles pierres. On aime à offrir à ses plus proches amis une pierre pour orner leur jardin.

Les Japonais apprécient au plus haut point le charme que l'humidité confère aux pierres et souvent, par les petits matins ou les crépuscules ombrés, il vont les admirer en prenant le frais dans leur jardin afin de se re-tremper dans cette ambiance de douce quiétude. L'eau est aussi un élément important dans les jardins d'agrément. Etangs, cascades et ruisseaux, et même la petite flaque qui demeure au fond d'une vasque, sont le symbole de tout ce que l'eau signifie pour la nature et pour ses métamorphoses au cours des saisons. Elle fait se ressouvenir l'homme du cycle toujours recommencé de la nature. Dans leurs jardins, les Japonais savent utiliser l'élément liquide sous tous ses aspects; même ses fureurs, qui en mettent en valeur le calme silence. Ils aiment voir se refléter sur un miroir d'eau le bleu du ciel, le vert des arbres et des plantes, la forme charmante d'une lanterne et, par-dessus tout, la lumière argentée de l'astre des nuits.

Il faut donner aux étangs et aux ruisseaux un aspect d'authenticité absolue.

Les étangs, aux contours toujours irréguliers, aux berges soigneusement façonnées, offrent une excellente occasion d'utiliser bien des techniques traditionnelles. Les pierres des bords, disposées en groupe, semblent y avoir été placées par la nature même. Jamais on ne les aligne parmi les herbes aquatiques, auprès de ces rives découpées de baies aux obscures profondeurs.

Le petit ruisseau qui alimente l'étang n'est jamais très profond et on peut en voir le lit couvert de galets.

Le murmure de la cascade anime le jardin de son vivant écho, même si l'eau n'y est présente que symboliquement. Une règle absolue prescrit que rien ne dissimule la cascade et qu'on doit toujours pouvoir l'admirer dans son entier. Son sommet peut être doucement ombragé par des branches de conifères, elle descend à travers des buissons et son eau, au pied, se perd dans les roseaux. Une illusion d'optique fait ainsi paraître la cascade plus longue et plus puissante qu'elle ne l'est. Les traités des jardins, anciens ou modernes, proposent dix modèles de cascades : l'amateur n'a plus qu'à choisir.

Il est remarquable d'observer comment, dans les jardins de petite taille comme dans les jardins du thé, l'eau est intégrée au paysage par des moyens très simples mais dont l'effet est saisissant. Par des *kakehi* – conduites ou tuyaux de bambou —, elle coule dans le *chōzubachi* – la vasque à ablutions – qui n'a plus qu'un rôle purement décoratif, alors que dans les jardins du thé, elle était indispensable au rituel préparatoire à la cérémonie du thé. Ces vasques sont très à la mode car elles donnent du cachet au jardin et on n'a garde d'oublier leur puisoir à long manche.

Quel délice pour un amateur que de choisir pour son jardin, parmi des *chōzubachi* de toutes formes et de toutes tailles! Son goût doit être assez sûr pour trouver « le » *chōzubachi* qui convient parfaitement. Parfois une vasque, quelques pierres, une clôture suffisent pour faire surgir un jardin là où régnait un vide inutile.

Les anciennes lanternes de pierre servent aujourd'hui aussi d'éléments décoratifs. Elles étaient jadis indispensables dans les jardins du thé où elles dispensaient une douce lumière sur l'allée obscurcie; maintenant, on les place dans un endroit écarté, dans les lieux ombreux derrière arbres ou buissons qui mettent en valeur leur antique beauté. Parfois on les dispose sous

un arbre dont l'ombre mouvante et interrompue les rend plus romantiques encore.

Le Japon a cette particularité d'avoir possédé des lignées de maîtres des jardins dont l'expérience s'est transmise de génération en génération. Ces hommes connaissaient parfaitement procédés traditionnels et méthodes nouvelles, ce qui leur donnait une extraordinaire compétence et les rendait bien dignes du beau titre de « maître ». Ils savaient soigner les arbres pour qu'on puisse les transplanter déjà adultes. L'arbre transplanté restait étayé parfois pendant plusieurs années et on l'entourait de roseaux et de paille tant qu'il ne s'était pas vraiment enraciné.

Chaque arbre a un rôle précis à jouer par rapport à l'effet que doit produire le jardin. Les jardiniers et les amateurs éclairés entourent de soins minutieux les « arbres-clés ». Parfois ils « façonnent » chacune des branches pour obtenir le résultat désiré. Parfois ils élaguent les aiguilles des conifères et édifient dans le branchage de véritables constructions en bambou. Ils leur donnent ainsi des formes étonnantes : des arbres semblent avoir poussé dans un constant tourbillon sur un sommet rocheux ou avoir pris naissance sur la pente d'une lointaine montagne.

La suite des saisons est parfois symbolisée par les fleurs ou les colorations du feuillage d'un arbre unique. Au printemps, cerisiers et pruniers; en automne, érables pourpres, en hiver, kakis dont les branches portent encore, après la chute des feuilles, leurs beaux fruits couleur d'oranges.

Partout au Japon, on trouve les traditionnels jardins d'agrément. Les éléments typiques – façonnés depuis des générations, – les ensembles composés ont fait de la construction du jardin le patrimoine de la nation tout entière.

Le jardin d'agrément enchante par sa beauté, sa composition harmonieuse, par l'utilisation originale du plus petit coin.

Les jardins japonais ont, hors des frontières de leur pays, une réputation unique. On les étudie de plus en plus, surtout avec le développement de l'architecture moderne qui s'intéresse justement à l'interpénétration de l'espace-maison et de l'espace-jardin.

Lexique:

arrondir vt – закруглять

bouleversement m – потрясение

bourgade f – посёлок

cloture f – забор

demeure f – обитель, особняк
exiguïté f – теснота
branche f – ветка
frottement m – трение
humble adj – скромный
lichen m – лишайник
lit m – русло
merveilleux adj – сказочный, чудный, чудесный
ornementale adj – декоративный
pénétrer vt – проникнуть, вникнуть
plantule f – росток
preuve f – доказательство
raffinement m – утончённость, изысканность
rapport m – взаимосвязь
revetement m – облицовка
rideau m – занавес
roseau m – камыш
sentier m – тропинка
tremblement m – дрожание, дрожь, трясение
trésor m – сокровище, клад.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

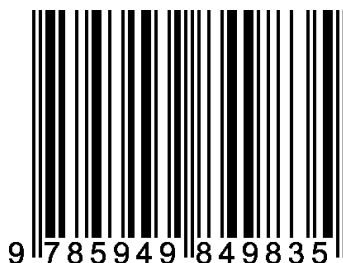
1. V. et Z. Hrdlička: L'Art des jardins japonais, Prague, ARTIA, 1981. Photographies par Z. Thoma, 1981.
2. Berthier, François: Encyclopédie permanente du Japon. Les jardins japonais, Publications Orientalistes de France, Paris, 1980.
3. Buhot, Jean: Histoire des arts du Japon, Éditions d'Art et d'Histoire, Paris, 1949.

Учебное издание

Яковлева Валентина Анатольевна

ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ ЦЕЛЕЙ. ЯПОНСКИЕ САДЫ КАК ИСКУССТВО

ISBN 978-5-94984-983-5



Редактор Р. В. Сайгина
Оператор компьютерной верстки О. А. Казанцева

Подписано в печать 21.04.2026. Формат 60×84/16.
Бумага офсетная. Цифровая печать.
Уч.-изд. л. 5,9. Усл. печ. л. 5,58.
Тираж 300 экз. (1-й завод 10 экз.).
Заказ № 8342.

ФГБОУ ВО «Уральский государственный лесотехнический университет».
620100, Екатеринбург, Сибирский тракт, 37.
Редакционно-издательский отдел.
Тел. 8 (343) 221–21–44.

Типография ООО «ИЗДАТЕЛЬСТВО УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР УПИ».
620062, РФ, Свердловская область, Екатеринбург, пер. Лобачевского, 1, оф. 15.
Тел. 8 (343) 362–91–16.