Les jardins et l'esthétique de Kobori Enshū : La structure du *kirei sabi*

Gardens and aesthetics of Kobori Enshū : The structure of kirei sabi

Yama.uchi Tomoki

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/paysage/14458>

DOI : 10.4000/paysage.14458

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, Institut national des sciences
appliquées Centre Val de Loire - École de la nature et du paysage, École nationale supérieure
d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de
Lille, Agrocampus Angers

Référence électronique

Yama.uchi Tomoki, « Les jardins et l'esthétique de Kobori Enshū : La structure du *kirei sabi* », *Projets de
paysage* [En ligne], 8 | 2012, mis en ligne le 12 juillet 2012, consulté le 11 mars 2021. URL : [http://
journals.openedition.org/paysage/14458](http://journals.openedition.org/paysage/14458) ; DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.14458>

Ce document a été généré automatiquement le 11 mars 2021.

Projets de paysage

Les jardins et l'esthétique de Kobori Enshū : La structure du *kirei sabi*

Gardens and aesthetics of Kobori Enshū : The structure of kirei sabi

Yama.uchi Tomoki

Kobori Enshū ou la synthèse de divers contextes culturels

- ¹ Kobori Enshū 小堀遠州 (1579-1647) occupe une place très importante dans l'histoire culturelle japonaise prémoderne. C'était un seigneur militaire, *daimyō* 大名, qui a été actif principalement pendant l'ère culturelle de Kan'ei, au début de l'époque d'Edo (1600-1868). L'ère culturelle de Kan'ei est caractérisée par la mise en place d'une structure étatique, le bakufu d'Edo (situé dans l'actuelle Tōkyō), qui va imposer un régime féodal rigide et très hiérarchisé. Mais d'un autre côté, c'est aussi durant cette période que vont se développer de nouveaux mouvements culturels sous des formes très diverses. Kobori Enshū a su évoluer librement dans ce contexte, capable de faire des va-et-vient entre les différentes sphères culturelles.
- ² Souvent qualifié d'artiste complet, il a déployé ses talents dans différentes activités. Son travail était basé sur le *kirei sabi* 綺麗さび, une nouvelle esthétique qu'il avait lui-même mise au point. Ainsi, en tant que maître d'œuvre des constructions officielles du shogunat, il a conçu de nombreux bâtiments et jardins. En tant que maître de thé du shogun, il a renouvelé l'art du thé. En lisant le *Hankanfu* 藩翰譜, on comprend qu'Enshū était aussi un calligraphe talentueux, un grand poète et un fin connaisseur en expertise d'ustensiles pour le thé. Pour cette activité culturelle plurielle et l'impact qu'il a eu *a posteriori*, l'historien des jardins japonais Mori Osamu 森蘊 présente Enshū comme « le personnage le plus important de l'histoire prémoderne du Japon¹ ».
- ³ Et pourtant, l'ère culturelle de Kan'ei a vu aussi la naissance de grands personnages aux nombreux talents comme Hon'ami Kōetsu 本阿弥光悦 (1558-1637), Hayashi Razan 林羅山 (1583-1657) ou encore l'empereur Gomizunoo 後水尾天皇 (1596-1680). Il semble en

effet que la diversité culturelle qui fait la spécificité de ces personnages soit caractéristique de cette époque. C'est pourquoi l'historien de la culture japonaise Kumakura Isao 熊倉功夫 résume cette culture de l'ère culturelle de Kan.ei par le terme de « synthétique » et l'explique ainsi :

« Le terme de synthétique caractérise une situation dans laquelle des cultures d'origine totalement différente comme l'esthétique et les traditions héritées de l'aristocratie, la tradition culturelle de la classe des guerriers telle qu'elle a été mise au point au milieu de l'ère culturelle de Higashiyama (1436-1490), mais aussi la culture chinoise nouvellement introduite avec le confucianisme, et la culture occidentale ne se sont pas développées indépendamment mais se sont superposées pour former une seule culture². »

- 4 Cette définition de la « synthèse » est la caractéristique fondamentale de l'ère culturelle de Kan.ei. Au vu de l'activité très large de Kobori Enshū, on pourrait le qualifier aussi d'« artiste synthétique ». Son attrait pour la poésie et Fujiwara Teika dévoile son goût pour l'art aristocratique, son utilisation des meubles avec des étagères pour la cérémonie du thé montre bien ses affinités avec la culture de la classe des guerriers, les ustensiles qu'il choisissait pour le thé ou les techniques qu'il utilisait dans ses jardins étaient le reflet de la culture chinoise et occidentale. Ainsi, le terme de « synthétique », qui résume si bien cette période, caractérise aussi parfaitement Enshū.
- 5 Mais en réalité, quelle est cette « synthétique » dont il est question ici ? En quoi se différencie-t-elle du syncrétisme ou de l'éclectisme ? En outre, si la « synthétique » est la caractéristique dominante de l'ère culturelle de Kan.ei, alors comment définir la particularité d'Enshū ? Dans cet article, nous tenterons de répondre à ces questions à travers l'étude des jardins qu'il a conçus et de la catégorie esthétique qu'il a mise au point, le *kirei sabi*.

L'origine du *kirei sabi*

- 6 Le temple Kohō-an 孤蓬庵, annexe du grand complexe Daitoku-ji 大徳寺, a été construit en 1647 dans l'arrondissement de Kita, au nord de Kyoto. Ce temple, conçu au début de l'époque d'Edo (1600-1868) par Kobori Enshū, a brûlé dans un incendie en 1793 mais il a été reconstruit suivant les plans d'origine par Matsudaira Fumai 松平不味 (1751-1818). C'est un vestige très révélateur de ce que l'on appelle le goût d'Enshū (*Enshū gonomi* 遠州好み). En ce qui concerne le jardin, l'étang et ses alentours ont disparu lors de la construction du pavillon Daien-an 大門庵 par Matsudaira Fumai mais toute la zone devant le pavillon de thé Bōsen 忘荃, les pas japonais qui vont jusqu'au bassin, ou encore le pont en pierre et le chemin d'approche semblent être d'époque.

Figure 1. Plan du temple Kohō-an d'après Mori Osamu (reproduction partielle : Mori Osamu, 1974, p. 222)

Le rectangle en bas à droite du plan correspond au pont qui marque l'entrée du temple. La porte principale se trouve juste à côté, au niveau du motif qui ressemble à une peau de serpent. À partir de ce point, un étroit pavement de pierres se déroule en ligne droite jusqu'au bout du terrain. Ce pavement au design géométrique associe ingénieusement les pierres naturelles aux pierres taillées. Il y a trois bifurcations qui permettent d'accéder aux différents bâtiments.

- 7 Le pont qui permet d'accéder au temple est composé de pierres en granit qui ont été ingénieusement taillées et emboîtées en associant courbes et angles droits. Au pied de la porte se trouve une dalle de pierres minutieusement taillées et ajustées. De l'autre côté, se déploie un chemin pavé avec des pierres en granit, une longue ligne droite qui met en évidence le fil conducteur et le sens de la marche. Si l'on prête attention aux détails, le parapet du pont est taillé en suivant une légère courbe, et les pierres d'apparence naturelle disposées aux quatre angles viennent s'emboîter parfaitement avec le pont. De plus, dans le chemin d'approche, le bord de certaines pierres naturelles est taillé de façon à s'ajuster parfaitement aux contours sinueux des autres.
- 8 Ensuite, on découvre le jardin sud du pavillon principal. Depuis le bord de la véranda et jusqu'au fond du jardin, des lignes horizontales de haies taillées se répètent et composent un espace clair et lumineux. Côté ouest, sous l'auvent, des pas japonais sont disposés en ligne droite.

Figure 2. Plan du temple Kohō-an d'après Mori Osamu (reproduction partielle : Mori Osamu, 1974, p. 222)

Sur cette partie, on peut voir le chemin qui mène au pavillon de thé. On voit bien que les pierres naturelles des pas japonais situées entre le bâtiment et le jardin sont alignées en ligne droite.

- 9 Ils guident jusqu'au bassin situé devant l'entrée du pavillon de thé Bōsen. Ce détail est très révélateur du goût d'Enshū qui se démarque ainsi de ses maîtres Furuta Oribe 古田織部 (1544-1615) et de Sen no Rikyū 千利休 (1522-1591) qui appréciaient les pas japonais décalés à droite et à gauche de façon à ne pas déranger la marche des visiteurs. Ainsi, la structure des jardins de Kobori Enshū, caractérisée par l'utilisation de diverses pierres taillées et d'un dessin géométrique marqué par les lignes droites, met en avant l'esthétique mise au point par son maître de thé, Furuta Oribe 古田織部.
- 10 Ces formes se retrouvent bien évidemment dans d'autres réalisations d'Enshū comme par exemple dans le jardin du palais de l'empereur retiré Sentō gosho 仙洞御所 (conçu entre 1634 et 1636) où la rive de la péninsule dans l'étang sud du jardin est un mélange de pierres naturelles et de pierres taillées.

Figure 3. Arrangement de pierres sur la rive dans le palais impérial de l'empereur retiré Sentô gosho 仙洞御所

En alliant pierres taillées et pierres naturelles, il simplifie la ligne du rivage. On retrouve les particularités vues dans la figure 1.

Source : Emmanuel Marès.

- 11 Il suffit de comparer le jardin actuel avec le plan d'origine pour comprendre que cette zone est bien le fruit du travail d'Enshū. Jusque-là, les rives étaient généralement agencées avec des arrangements de pierres naturelles complexes ou alors comme des plages de galets. Enshū, en disposant bout à bout des pierres de granit taillées, a réussi à simplifier et à épurer ce genre de composition. D'après le plan d'origine, presque toute la berge de l'étang était conçue avec des pierres taillées.

Figure 4. Plan du palais Sentô gosho 仙洞御所 de l'empereur retiré et du Nyo.in gosho 女院御所 de l'impératrice retirée (reproduction partielle : archives de l'agence impériale)

Au milieu du plan on peut distinguer l'île principale qui est reliée aux rives par trois ponts. La particularité de ce jardin se trouve dans les lignes géométriques qui entourent cette île. Il s'agit des rives de l'étang.

- 12 Enfin, sur le plan du palais impérial Dairi 寛永度内裏 et du Shin.in gosho 新院御所, deux palais conçus à la même époque, il est étonnant de voir des parterres rectangulaires de fleurs disposés de façon symétrique.

Figure 5. Copie du plan du palais impérial Shin.in gosho 新院御所 d'après Mori Osamu (reproduction partielle : Mori Osamu, 1974, p. 136)

Les six rectangles situés au milieu des bâtiments représentent des parterres de fleurs 花壇. Au-dessus, se trouve un grand espace recouvert de pelouse 芝. De plus, on peut voir aussi deux autres parterres de fleurs 花壇 verticaux sur la gauche du plan.

- 13 Dans l'histoire des jardins japonais, façonner l'espace de façon aussi structurée et géométrique était complètement révolutionnaire. La villa Katsura 桂離宮 (conçue entre 1615 et 1641), célèbre au Japon mais aussi à l'étranger, a été profondément influencée par le style d'Enshū, à tel point qu'on le désigne souvent comme le créateur de ce domaine. Ce qui est certain, c'est que dans le contexte culturel de la fin de la période Momoyama et du début de l'époque d'Edo, Enshū avait réussi à mettre au point une esthétique qui lui était propre. Cette sensibilité originale est l'essence même de la catégorie esthétique du *kirei sabi* qui caractérise Enshū.

Figure 6. Le pavement de pierres devant le palais de la villa Katsura 桂離宮

Composé uniquement de pierres taillées, l'artifice a été poussé à l'extrême vers des formes purement structurales.

Source : Emmanuel Marès.

- 14 Aujourd'hui, le concept de *kirei sabi* n'est utilisé qu'en relation avec Enshū et l'école de thé du même nom est tenue par ses descendants. C'est une catégorie esthétique très particulière. Ce concept est basé sur le *sabi* さび, un principe largement utilisé pour tout ce qui touche à la cérémonie du thé, auquel on a rajouté le qualificatif *kirei* 綺麗³. Cela signifie que par rapport à tout ce qui l'a précédée, l'esthétique d'Enshū avait un caractère jugé comme beau ou net. Par exemple, dans le *Yakai no narai no koto* 夜会の習いの事, lorsque Enshū dit que « le chemin de la cérémonie du thé est comme un cœur pur (*kirei*) », n'est-ce pas une formule toute faite pour rattacher la cérémonie du thé à une certaine « pureté de cœur » comme on peut le lire dans le journal *Yamano.ue no sōji ki* 山上宗二記⁴ ? Ce qui est plus problématique, comme l'a montré l'historien de la culture japonaise Iwai Shigeki 岩井茂樹, c'est que, historiquement, le concept même de *kirei sabi* a été élaboré au cours de l'ère Taishō (1912-1926)⁵.
- 15 Pourtant, ce concept n'est pas non plus un simple mirage né du néant, car les deux termes qui le composent étaient déjà utilisés durant l'époque d'Edo en tant que concepts esthétiques. À ce propos, Mori Osamu cite le *Tōryū chanoyu dokusō* 当流茶湯独漕 qui dit qu'« il existe différentes façons de disposer des pas japonais. Chez Enshū, le design est très net (*kippari*)⁶ ». L'architecte et historien Horiguchi Sutemi 堀口捨己 cite le *Chadō ryūgi no koto* 茶道流儀之事 qui dit que « le style de Furuta Oribe était théorique, celui d'Enshū beau (*kirei*) et net (*kippari*), celui de Sōwa était léger comme une princesse et celui de Sōtan était proche de l'insalubre ». Ainsi, on peut dire avec Horiguchi que « parmi les maîtres de thé de renom de l'époque, celui qui avait l'esthétique la plus proche du concept de *kirei* était Enshū⁷ ».

- 16 En s'appuyant sur ces remarques, il est permis de penser que le vocable *kirei* utilisé pour désigner les ustensiles pour la cérémonie du thé, les bâtiments ou les jardins affiliés à Enshū, n'est pas seulement une construction historique mais aussi l'expression d'une réalité sensible qui est caractérisée par des espaces géométriques, lumineux et colorés⁸, c'est-à-dire un condensé de l'esthétique de cette époque. À ce propos, Kumakura Isao précise que déjà à l'époque « on qualifiait les bâtiments conçus par Enshū ou bien ceux de la villa Katsura de *kirei zashiki* (belle pièce de réception) » et il souligne justement que « le sens de *kirei* était déjà en vogue à cette époque et que cela dépassait largement le personnage d'Enshū et son esthétique⁹ ».
- 17 Le design géométrique, basé principalement sur les lignes droites, serait-il un exemple démonstratif de cette esthétique du *kirei sabi* ? Enshū a été nommé maître d'œuvre des constructions officielles du shogunat et à ce titre il a été responsable de nombreux projets tout au long de sa vie. Ainsi, il serait logique de penser que ce goût prononcé pour les lignes droites dans les jardins est le résultat de son travail en tant qu'architecte. À propos des parterres géométriques de fleurs que l'on peut voir sur plan du palais impérial Shin.in gosho, l'historien des jardins Hida Norio 飛田範夫 estime simplement que « si cet agencement géométrique peut être vu comme le reflet de l'influence occidentale, n'est-ce pas plutôt le résultat de la proximité entre les bâtiments et le jardin¹⁰ ? » Pourtant, cette sensibilité particulière qu'il a développée en tant que maître d'œuvre des constructions officielles ne peut être imputée seulement au rapprochement physique entre le bâtiment et le jardin. D'après Mori Osamu, Enshū est le premier dans l'histoire des jardins japonais à avoir dessiné des plans très précis et à avoir dirigé les travaux des bâtiments et du jardin¹¹. D'ailleurs, Amasaki Hiromasa 阿崎博正 remarque que la « perspective à vol d'oiseau » et « la vue conceptuelle de l'espace » que présentent ces plans relèvent d'un problème structurel¹². Si l'on va plus loin, on peut dire qu'Enshū concevait le bâtiment et le jardin sur un même plan et en même temps.
- 18 Mais comme cela a souvent été souligné, les jardins d'Enshū ne sont pas seulement configurés selon une structure géométrique et artificielle. Il ne s'agit pas seulement, comme le dit le paysagiste et historien des jardins Shigemori Mirei 重森三玲, de « conquérir » et de « construire » la nature grâce à une intervention humaine¹³. Les pierres taillées de la rive sont mises en valeur par la proximité des pierres naturelles et, de plus, ce contraste laisse supposer un contexte culturel très varié. Par exemple, sur le paravent Teikanzu 帝鑑図, il était dessiné un étang avec des rives en ligne droite, et il est possible que cela soit le résultat de l'influence chinoise¹⁴ mais aussi des techniques occidentales introduites par les missionnaires qui sont arrivés au Japon à partir de l'époque Momoyama et qui étaient spécialistes en de nombreux domaines¹⁵. Quoi qu'il en soit, c'est dans ce contexte où se mélangent architecture, culture chinoise et occidentale, qu'Enshū a développé l'esthétique dite *kirei* ou, comme on le dira plus tard, *kirei sabi*. Par rapport aux héritages culturels précédents, le *kirei sabi* est avant tout le résultat d'une expérience sensorielle mais on peut le comprendre aussi comme la synthèse d'un contexte culturel pluriel fait de tensions et d'oppositions.
- 19 Pourtant, cette synthèse qui est souvent comprise comme une sorte de syncrétisme ou d'éclectisme n'est pas suffisante pour apprécier toute l'originalité d'Enshū. Si c'est vraiment la *synthèse* qui est à l'origine de cette nouvelle sensibilité qu'est le *kirei sabi*, il est important de comprendre quelle est la structure interne de ce concept. À mon avis, il s'agit d'une résonance polyphonique qui est le résultat du choc entre des éléments

culturels indépendants. Ce qui caractérise cette esthétique du *kirei sabi*, c'est la coexistence : d'une part, le dessin des lignes droites n'apparaît clairement qu'au milieu des formes complexes des pierres naturelles, d'autre part, la diversité de la nature accentue l'aspect géométrique de la structure. D'une part, la lumière naturelle brille dans l'obscurité du pavillon de thé, d'autre part, la profondeur des ténèbres accentue la lumière. Les êtres humains sont nécessairement attirés par la géométrie et la lumière, autrement dit, le beau *kirei*. Tout l'art d'Enshū était de discerner les tensions entre les différents éléments pour les rendre beaux *kirei*. C'est pourquoi, ce qui est important dans l'esthétique d'Enshū c'est la structure interne, autrement dit la structure qui permet de mettre en relation d'opposition des éléments divers et variés et qui rend possible cette expérience sensorielle du beau. Dans la partie suivante, nous voudrions mettre en évidence cette structure à partir du concept esthétique traditionnel appelé *suki*.

L'enchaînement du *suki*

- 20 Le père de Kobori Enshū, Shinsuke Masatsugu 新介正次 (1540-1604) a servi la famille Asai 浅井 puis Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1537-1598) et le jeune Enshū a baigné dès son plus jeune âge dans la culture de la classe des guerriers et tout particulièrement dans la cérémonie du thé. Le *Hokō Densho* 甫公伝書, rédigé par Matsuya Hisashige 松屋久重 (1567-1652) en 1649, est un texte qui relate les paroles d'Enshū, qui avait alors 70 ans. Alors qu'il n'avait qu'une dizaine d'années, Enshū a « servi pour la venue du régent Toyotomi Hideyoshi » et il a vu Sen no Rikyū préparer du thé « avec sa coiffe en coton ». Plus loin, il est question de l'ingénieux système d'évacuation de l'eau qu'il avait mis au point pour un bassin à l'occasion de la venue de Furuta Oribe, une invention qui lui avait valu son admiration. À la lecture de ce document, on comprend bien qu'Enshū était un fervent pratiquant de la cérémonie du thé et cela dès son plus jeune âge mais aussi qu'il avait un talent hors du commun.
- 21 On peut supposer que l'esthétique d'Enshū, qui mêle librement tous les éléments des différentes sphères culturelles, a été fortement influencée par la cérémonie du thé, qu'il a appris dès son plus jeune âge et qu'il a plus tard enseigné au shogun. En effet, le thé n'est pas simplement une suite d'actions qui consistent à préparer le thé et à le boire. Autour de l'action de déguster une tasse de thé, c'est toute une diversité culturelle qui a été tissée. Parmi les objets de contemplation, il y a d'abord tous les ustensiles à thé qui sont au centre de la cérémonie comme le pot à thé, le bol ou la cuillère, mais aussi les éléments qui décorent le pavillon comme l'arrangement de fleurs, ou la calligraphie, et même le charbon de bois qui sert à faire bouillir l'eau. Tous font l'objet d'une grande attention. Selon l'historien de la culture japonaise Hayashiya Tatsusaburō 林屋辰三郎, l'attention portée à tous ces ustensiles et à leur emplacement, cette prédilection pour seulement quelques objets bien déterminés, en d'autres termes cette préférence (*suki* 好き) s'est transformée en attachement et a été appelée *suki* 数寄¹⁶.
- 22 Durant l'époque de Muromachi (1336-1573), faire la collection d'objets venus de Chine était de bon goût et dans le traité de poésie *Shōtetsu monogatari* 正徹物語, il est dit que « les hommes qui entretenaient proprement (*kirei*) et qui appréciaient les ustensiles de thé » étaient appelés des « *suki* du thé¹⁷ ». Jusqu'au début de l'époque d'Edo, le terme de *suki* désignait la cérémonie du thé. Mais c'est aussi à cette époque que les adeptes de la

cérémonie ont pris de la distance avec la tendance dite *basara* 婆娑羅 de l'époque Muromachi, caractérisée par l'acquisition d'un grand nombre d'objets chinois. Sen no Rikyū, qui a parachevé l'esthétique du *wabi suki*, a réduit l'étendue de cet attachement à son strict minimum ou, comme le dit Hayashiya, il a condensé le *suki* en une « prédilection pour seulement quelques objets bien déterminés¹⁸ ».

- 23 Mais à la vue de la structure des cérémonies de thé d'Enshū qui ont été fortement influencées par Furuta Oribe, il est clair qu'il ne s'agit pas simplement d'un attachement aux choses mais plutôt d'un mouvement qui crée un enchaînement entre tous ces ustensiles qui sont les objets du *suki*. Même si ces cérémonies ont intégré le principe de la sobriété préconisé par Sen no Rikyū, on peut se permettre de passer d'une sphère culturelle à l'autre pour jouer de la diversité. Ce que montre l'utilisation de la pièce adjacente au pavillon de thé *kusari no ma* 鎖の間 qui aurait été inventée par Furuta Oribe. Elle va faire revenir en force le style *sho.in* 書院, qui rappelle le goût de la classe des guerriers de l'époque Muromachi. Pour décorer l'alcôve, on n'utilise plus seulement des calligraphies à l'encre de Chine de moine zen mais aussi des dessins chinois ou japonais, ou l'on se permet de faire des références à la littérature aristocratique comme par exemple au *Kokinshū* 古今集 ou au *Ise monogatari* 伊勢物語. Mais l'objectif d'Enshū n'était pas de rétablir l'esthétique *basara* qui s'oppose au *suki* de l'attachement, il « a réalisé la synthèse entre la sobriété du *wabi cha* que Sen no Rikyū a développé à l'époque Momoyama, l'opulence du *sho.in cha* qui est apparue pendant le mouvement culturel dit *Higashiyama bunka* 東山文化, et enfin l'élégance du courant aristocratique classique¹⁹. »
- 24 Dans le *Chafu* 茶譜 (*Traité sur le thé*), les cérémonies d'Enshū sont considérées par les adeptes de la cérémonie de Sen no Rikyū comme les étagères d'un « magasin d'objets chinois ». Mais les archives nous disent que c'est la créativité d'Enshū, capable d'inventer un système ingénieux d'évacuation de l'eau pour le bassin, qui a émerveillé son maître Furuta Oribe. De plus, si l'on se rappelle qu'il était avant tout maître d'œuvre des constructions et des jardins officiels, on peut penser, comme le remarque très justement Mori Osamu, que la cérémonie du thé d'Enshū « privilégiait avant tout le pavillon de thé et son environnement²⁰ ». Ainsi, il semble plus juste de penser que son art s'est développé dans un contexte culturel pluriel et qu'Enshū a su jouer de toutes les possibilités que lui offraient les synergies ou dissonances contenues dans ces différents éléments.
- 25 L'esthétique polyphonique d'Enshū n'est pas uniquement un *suki* de l'attachement, elle contient d'autres aspects. À ce propos, on peut citer la thèse de l'historien de l'architecture Hyūga Susumu 日向進 qui dit que si le *suki* est effectivement une prédilection pour quelque chose, c'est aussi l'expression de « rassembler en grand nombre » des choses disparates²¹. Comme nous l'avons vu ci-dessus, au départ, le *suki* était un attachement pour les choses du thé. Mais durant l'époque Muromachi, les adeptes du thé cherchaient à se procurer toute sorte d'objets et ils les assemblaient de façon à créer un enchaînement qui exprime leur propre esthétique. Pour Enshū, qui s'intéressait non seulement aux ustensiles mais aussi à l'agencement du pavillon et au jardin, le *suki* n'était pas seulement un attachement mais plutôt l'enchaînement de différents éléments.
- 26 Par exemple, dans le jardin devant le pavillon Bōsen que nous avons décrit dans la première partie, la disposition de chaque élément (le bassin, la lanterne et le camélia) est très importante. En particulier, la lanterne faite avec des pierres disparates a une

forme originale et il est possible de faire le rapprochement avec cette tendance qui prône le « rassemblement d'un grand nombre » de choses disparates. Car tout d'abord, toutes les pièces de cette lanterne proviennent d'éléments différents : c'est un assemblage de pierres tombales, de pagodes ou d'autres monuments en pierres qui ont été retaillées pour être réutilisées dans une autre configuration. En outre, les origines religieuses de chacun de ces éléments évoquent la Chine ou l'Inde, c'est-à-dire différentes zones culturelles.

Figure 7. La lanterne située devant le pavillon de thé Bōsen 忘筌茶室 dans le temple Kohō-an 孤蓬庵

Traditionnellement, les éléments sont simplement posés les uns sur les autres mais la particularité de cette lanterne est d'être composée d'éléments venus de monuments en pierre différents, comme des pierres tombales, des pagodes ou autres et qui ont été retaillés pour être combinés ensemble. (Sketch de Yama.uchi Tomoki).

- 27 On peut parfaitement imaginer que les gens de l'époque voyaient dans cette lanterne une rencontre, une opposition et même une tension entre des éléments venus de contextes culturels différents. Hayashiya dit que le caractère *sū* 数 exprime le destin, et le caractère *ki* 奇 l'extraordinaire, ce qui rapproche ce concept de l'expression qui existe encore aujourd'hui en japonais courant : *sūki na unmei* 数奇な運命, c'est-à-dire avoir un destin tourmenté. Il en déduit que le *suki* a le sens de « coïncidence ou d'un heureux hasard du destin », en d'autres termes d'un « assortiment²² ». Le *suki* qu'incarne Enshū est donc une opposition entre des éléments qui refusent une *synthèse* équilibrée, il s'agit donc d'un *enchaînement*, qui laisse une place au hasard, aux bouleversements et à la pluralité entre les choses et les événements.

De la synthèse à la pluralité

- 28 Pour Enshū, si la première signification du terme *suki* est bien la prédilection, le second est un enchaînement qui laisse la place aux hasards, aux bouleversements et à la pluralité entre les choses et les événements. C'est ainsi qu'il va transformer l'essence de la cérémonie du thé et le design des jardins. À travers notre réflexion, nous avons compris que le goût d'Enshū ne pouvait simplement pas être qualifié de *synthèse*. Déjà, la catégorie esthétique du *kirei sabi* était une opposition de deux concepts, le *kirei* et le *sabi*, qui ne pouvaient pas s'accommoder. On peut donc tout à fait imaginer que les générations suivantes ont vu dans les activités d'Enshū une diversité d'éléments qui se mettent en valeur les uns les autres dans l'opposition. N'est-ce donc pas cette diversité qui caractérise l'esthétique d'Enshū ?
- 29 Non pas la *synthèse* mais une mise en valeur dans l'opposition. L'opposition de ces différents éléments se retrouve dans le parterre mélangé entre pierres naturelles et pierres taillées qui sert d'approche au temple Kohō-an ou alors dans l'opposition entre arbres taillés et non taillés dans le jardin du temple Konchi-in 金地院 (conçu entre 1629 et 1632). Et pourtant, ce qui était important pour Enshū ce n'était pas simplement l'opposition binaire et équilibrée entre le naturel et l'artificiel mais plutôt l'enchaînement entre des éléments issus de diverses expériences sensorielles et différents contextes culturels qui coexistaient.
- 30 Non pas un rapport d'opposition binaire mais un rapport d'opposition pluriel entre des choses qui s'enchaînent. Comme nous l'avons déjà constaté, la première chose que l'on remarque à la vue de la rive de la péninsule dans l'étang du palais Sentō gosho, c'est l'opposition entre pierres taillées et pierres naturelles. Mais quand on regarde le plan d'origine, on peut dire que les immenses rives en lignes droites de l'étang ne sont pas une opposition entre le naturel et l'artificiel, mais plutôt le reflet de l'influence de la culture chinoise ou occidentale. Si l'on perçoit la courbe gracieuse que dessine la péninsule comme une réinterprétation des côtes maritimes, alors on peut même aller jusqu'à dire que ce design évoque les jardins aristocratiques de l'époque de Nara (710-794) et Heian (794-1185). Apparaît ainsi un monde où se rassemblent différents éléments disparates. On retrouve encore cet « assortiment » qui permet de mettre en valeur tous les éléments de la cérémonie du thé. Lorsque l'on pénètre dans un jardin d'Enshū, on traverse en enchaînement de mondes divers qui se rencontrent, se bousculent et s'opposent.
- 31 Par la suite, l'esthétique provocatrice d'Enshū a été formalisée, c'est devenu un modèle qui s'est transmis à travers les grandes réceptions qui mêlaient différents éléments. Autrement dit, on est passé de la *pluralité* à la *synthèse*. À partir du moment où Enshū devient le maître de thé personnel du deuxième Shōgun Tokugawa Hidetada 徳川秀忠 (1579-1632), les cérémonies de thé officielles, qui sont organisées pour la venue d'un personnage important, vont avoir lieu plus fréquemment. Les établissements qui vont servir à ces réunions sont immenses et divers. Ainsi, les jardins, ce que l'on appellera par la suite les *daimyō teien* 大名庭園 ou jardins des seigneurs, vont prendre une place de plus en plus grande. Dans l'histoire des jardins, l'idée d'Enshū de faire s'enchaîner des mondes divers qui s'articulent les uns aux autres pour se mettre en valeur est un préambule pour une nouvelle sensibilité qui aboutira à l'achèvement de la villa Katsura et des jardins de *daimyō*. Ces jardins sont organisés comme de longues promenades qui sont avant tout un prétexte aux festivités. Le *roji* 露地, c'est-à-dire l'allée qui mène au

pavillon de thé que l'on traversait en passant devant différents dispositifs, va être élargi à l'extrême comme une succession d'expériences sensibles qui change continuellement. Ici se perd l'idée d'Enshū qui était de créer une tension par l'opposition de différents éléments. Comme le dit l'historien des jardins japonais Shirahata Yōzaburō 白幡洋三郎 c'est ainsi que naît une nouvelle époque dans l'histoire des jardins japonais, un art de la « synthèse²³ ».

BIBLIOGRAPHIE

Amasaki, Hiromasa 尼崎博正, *Zukai chashitsu no shikumi – rekishi to kōzō no kihonchishiki* 図説・茶庭のしくみ—歴史と構造の基礎知識 (*Le Mécanisme du jardin de thé illustré, connaissances historique et structurelle de base*), Kyōto, Tankōsha, 2002.

Hayashiya, Tatsusaburō 林屋辰三郎, « Suki » no bi 「数寄」の美 (*L'Esthétique du « suki »*), Kyōto, Tankōsha, 1986.

Hayashiya, Tatsusaburō, *Sasaki Dōyo* 佐々木道誓, Tōkyō, Heibonsha Library, 1995.

Hida, Norio (飛田範夫), *Nihon teien no shokusai shi* 日本庭園の植栽史 (*L'Histoire des végétaux dans les jardins japonais*), Kyōto University Gakujutsu Shuppankai, Kyōto, 2002.

Horiguchi, Sutemi 堀口捨巳, *Chashitsu kenkyū* 茶室研究 (*Études sur les pavillons de thé*), Tōkyō, Kashima kenkyūsho Shuppankai, 1969.

Hyūga, Susumu 日向進, « Chaya ni miru suki no kūkan 茶屋に見る数寄の空間 (*L'espace dit suki dans les pavillons de thé*) », *Kan.eibunka no network – Kakumei-ki no sekai* 寛永文化のネットワーク—『隔閤記』の世界 (*Le Réseau de la culture de l'ère Kan.ei – Le monde du Kakumei-ki*), Tōkyō, Shibunkaku Shuppan, 1998, p. 119-124.

Iwai, Shigeki 岩井茂樹, « Kobori Enshū to kirei sabi – biteki gainen yōgo no seiritsu 小堀遠州と綺麗さび—美的概念用語の成立過程 (*Kobori Enshū et le kirei sabi, le processus de formation d'un concept esthétique*) », *Chanoyu bunkagaku* 茶の湯文化学 (*Studies on chanoyu culture*), n° 11, Tōkyō, Chanoyu Bunka Gakkai, 2005, p. 41-55.

Kumakura, Isao 熊倉功夫, *Kan.eibunka no kenkyū* 寛永文化の研究 (*Étude sur la culture de l'ère Kan.ei*), Tōkyō, Yoshikawa Kōbunkan, 1988.

Kumakura, Isao, « Wabi, Kabuki, Kirei, Kobori Enshū no chanoyu no keifu 侘び・かぶき・綺麗、小堀遠州の茶の湯の系譜 (*Wabi, Kabuki, Kirei, La généalogie du thé de Kobori Enshū*) », *Kobori Enshū : kirei sabi no kiwami* 小堀遠州 綺麗さびの極み (*Kobori Enshū : l'apogée du kirei sabi*), Tōkyō, Shinchōsha, 2006, p. 16-31.

Kumakura, Isao, « Itsuwa to chakaiki no naka no Kobori Enshū 逸話と茶会記のなかの小堀遠州 (*Kobori Enshū à travers les anecdotes et le notes des cérémonies du thé*) », *Kobori Enshū – kirei sabi no kokoro* 小堀遠州—「綺麗さび」のころ (*Kobori Enshū – l'essence du kirei sabi*), Tōkyō, Heibonsha, 2009, p. 112-118.

Kumakura, Isao, 熊倉功夫 (commentaires), *Yamano.ue no sōji ki – avec Chawa shigetsu shū* 山上宗二記—付茶話指月集 (*Journal de Yamano.ue no Sōji et Chawa shigetsu shū*), Tōkyō, Iwanami Bunko, 2006 (l'original date de l'époque d'Edo).

Marès, Emmanuel (ed), *Kobori Enshū : A Tea Master's Harmonic Brilliance*, Kyōto, Tsushinsha Press, 2008.

Miyamoto, Kenji 宮元健次, *Kyōto : kakubetsu na tera* 京都・格別な寺 (*Kyoto : des temples exceptionnels*), Tōkyō, Kobunsha Shinsho, 2005.

Mori, Osamu 森蘊, « *Kobori Enshū no zōkei* 小堀遠州の造庭 (La conception des jardins de Kobori Enshū) », *Kenchikushi* 建築史 (*L'Histoire de l'architecture*), Tōkyō, Kenchikushi Kenkyūkai, 1941, vol. 3, p. 211-234.

Mori, Osamu et Tsunenari, Kazunori 森蘊・恒成一訓, *Nihon teien* 日本庭園 (*Japanese Gardens*), Tōkyō, Asahi Shinbunsha, 1960.

Mori, Osamu et Tsunenari, Kazunori, *Kobori Enshū* 小堀遠州, Tōkyō, Sōgensha, 1974.

Ogawa, Takeo 小川剛生 (ed.), *Shōtetsu Monogatari* 正徹物語 (*L'Histoire de Shōtetsu*), Tōkyō, Kadokawa Bunko, 2011 (l'original date de l'époque de Muromachi).

Ono, Kenkichi 小野健吉, *Nihon teien – Kūkan no bi no rekishi* 日本庭園—空間の美の歴史 (*Le jardin japonais – Une histoire de l'esthétique de l'espace*), Tōkyō, Iwanami Shinsho, 2009.

Sen, Sō.in 千宗員, « The Formation of the Chanoyu Philosophy in the Sen Family with Particular Reference to Genpaku Sotan and Koshin Sosa 千家における茶の湯の理念の形成—元伯宗旦、江岑宗左を中心として », *Bigaku* 美学 (*Aesthetics*), summer 2011, vol. 62, n° 1, p. 133-144.

Shigemori Mirei 重森三玲, *Kobori Enshū* 小堀遠州, Kyōto, Kawara shoten 河原書店, *Chajinden sōsho* 2 茶人伝叢書 <第2> (coll. biographique des maîtres de thé), 1949, 274 p.

Shinohara, Motoaki 篠原資明, *Mabu-sabi ki : Kūkai to ikiru* まぶさび記—空海と生きる (*Document sur le Mabu-sabi—Une vie avec Kūkai*), Tōkyō, Kōbundō, 2002.

Shinohara, Motoaki, « La condition Fūga-moderne 風雅モダンの条件 », *Human and environmental forum* 人環フォーラム, n° 26, Graduate School of Human and Environmental Studies of Kyoto University, 2010, p. 26-29.

Shirahata Yōsaborō 白幡洋三郎, *Teien no bi zōen no kokoro – yōroppa to nihon* 庭園の美・造園の心—ヨーロッパと日本 (*L'esthétique du jardin et l'esprit de l'aménagement – En Europe et au Japon*), Tōkyō, NHK edition, 2000.

Suzuki, Sadami et Iwai, Shigeki (ed.) 鈴木貞美・岩井茂樹, *Wabi, Sabi, Yūgen : « Nihonteki naru mono » he no dōtei* わび・さび・幽玄—「日本的なるもの」への道程 (*Wabi, Sabi, Yūgen : À l'origine du « japonisme »*), Tōkyō, Suisaisha, 2006.

Uehara, Keiji (ed.) 上原敬二, *Kaisetsu Nanpōroku bassui et Roji kiki gaki* 解説 南方録抜萃・露地聴書 (*Extraits des Notes de Nanpō et des enseignements sur le jardin de thé commentés*), Tōkyō, Kashima Shoten, 1983 (l'original date de l'époque d'Edo).

Uehara, Keiji (ed.) 上原敬二, *Tsukiyama teizō den (kōhen) Kaisetsu* 築山庭造伝 (後編) 解説 (*Transmission sur les styles de jardins en montagnes artificielles [deuxième partie] commenté*), (1828), Tōkyō, Kashima Shoten, 1989.

NOTES

1. Mori et Tsunenari, 1974, p. 3.
2. Kumakura, 1988, p. 2.
3. Aujourd'hui, en japonais courant, l'adjectif *kirei* signifie « beau », mais dans la formule qui désigne l'esthétique de Kobori Enshū, il aurait plutôt le sens de « net ». Au Japon, on peut associer un adjectif au terme *sabi* さび, la catégorie esthétique de base, pour exprimer une particularité comme par exemple dans *kirei-sabi*, *wabi-sabi*, *hie-sabi*, etc. Le radical « *sabi* » désigne généralement quelque chose de vieilli mais qui a un certain charme, quelque chose de fané mais qui à un certain raffinement. D'un point de vue historique, Fujiwara no Toshinari 藤原俊成 (1114-1204), dans le *Sumiyoshisha uta.awase* 住吉社歌合 (1170), a donné une valeur esthétique au terme « *sabishisa* » qui exprime un état de solitude. À la fin du XVII^e siècle, dans le *Shōfū haikai* 蕉風俳諧 on peut voir que le terme de *sabi* est devenu un nom commun. Dans le domaine de la cérémonie du thé et du jardin, le *Chawa shigetsu shū* 茶話指月集 relate les mots de Sen no Rikyū qui disait : « les feuilles de chêne qui n'ont pas eu le temps de faner tombent déjà et s'accumulent, tristesse (*sabishisa*) du chemin qui mène au temple au fond de la montagne » (Kumakura [ed.], 2006, p. 151) et exprime ainsi une certaine émotion esthétique.
4. Dans le *Yamanoue no sōji ki*, il est écrit : « Il faut se consacrer à la prédilection pour la pureté (*kirei*) ». (Kumakura (ed.), 2006, p. 89).
5. « En réalité, ce terme de *kirei sabi* n'a commencé à être utilisé qu'à partir de l'ère Taishō. Avant cela, il n'en était jamais question. Avant que le terme de *kirei sabi* ne soit établi, on utilisait exclusivement le terme de *Enshū gonomi* 遠州好み (goût d'Enshū) » (Iwai, 2005, p. 41). De plus, dans des études plus récentes, on a montré que dans le courant de modernisation, de nombreux concepts esthétiques traditionnels japonais ont été construits de toute pièce ou parfois utilisés à contresens pour, entre autres, essayer de se différencier de la culture occidentale. À ce sujet, se référer à Suzuki et Iwai (éd.), 2006.
6. Mori, 1941, p. 221.
7. Horiguchi, 1969, p. 252-253, 290. Le sens du terme *kippari* à l'époque d'Edo diffère du sens qu'on lui accorde aujourd'hui. Dans la 6^e édition du dictionnaire *Kōji.en* 広辞苑, il est dit que « c'est une attitude où les paroles et les gestes sont clairs et nets ». Ici, il est plutôt question d'une structure belle, simple et lumineuse.
8. Les pavillons de thé d'Enshū sont diamétralement opposés à ceux de Sen no Rikyū qui étaient très sombres. Comme c'est décrit dans le *Katsura gobetsugyō no koto* 桂御別業之事, ils avaient « de nombreuses fenêtres » et « pas un seul recoin d'ombre ». C'étaient des pavillons avec beaucoup d'ouvertures et très lumineux. Pour ce qui est des couleurs, on cite souvent les bols blancs aux formes régulières d'Enshū par rapport aux bols verts et déformés de son maître Furuta Oribe.
9. Kumakura (ed.), 2006, p. 26.
10. Hida, 2002, p. 348.
11. « [Avant Enshū] on ne dessinait que très peu de plans, et lorsque cela était fait, c'était pour donner quelques explications générales aux aristocrates. Il n'y avait aucun détail et cela ressemblait plutôt à des peintures de paysages. Mais à partir de l'époque d'Edo, Kobori Enshū, qui avait déjà une grande connaissance des travaux d'architecture et du génie civil, a commencé à prendre part aux travaux des jardins. Lui qui avait déjà un don pour les sciences a su réutiliser son expérience pratique pour les jardins et donner naissance à une technique de plans pour les jardins ». Mori et Tsunenari, 1960, p. 13-14 (la note entre crochets est un ajout de l'auteur).
12. Amasaki, 2002, p. 56-57.
13. Shigemori, 1949, p. 181.
14. Cf. Marès (ed.), 2008, p. 13-15.
15. Par exemple, l'historien des jardins Miyamoto Kenji 宮本健次 écrit : « D'après des documents de missionnaires chrétiens datant de 1613, l'empereur Goyosei aurait ordonné à un missionnaire

d'apprendre les techniques occidentales à Enshū. Dans les jardins des palais du Sentō gosho, du Nyo.in gosho, du Kan.ei do Dairi et du Myōshō.in gosho qui ont été conçus par Enshū après cette date, on retrouve des parterres de fleurs, des fontaines, l'utilisation de la section d'or, de formes géométriques ou de plantes comme le tournesol ou le cosmos, en d'autres termes, des dispositifs des jardins du style renaissance et baroque qui étaient en vigueur à cette époque en Europe. »(Miyamoto, 2005, p. 190.)

16. Cf. Hayashiya, 1986, chap. 1.

17. Shōtetsu, 2011, p. 141-143.

18. Ici, nous utilisons la thèse des « quatre directions du Fūga » 風雅の四方位 développée par le philosophe Shinohara Motoaki 篠原資明, qui définit l'esthétique *basara* comme une force de vie, et l'esthétique *sabi* comme la solitude (*sabishisa*) ou le sentiment d'impermanence, en d'autres termes comme un antagonisme entre la vie et la mort (Shinohara, 2002, p. 74-77). Si l'on reprend la phraséologie de Shinohara, le *basara* est une festivité poussée à l'extrême (Shinohara, 2010, p. 27). Le *wabi*, à l'opposé de ces festivités qui donnent lieu à des débordements de luxe et de plaisirs matériels, est né du sentiment d'impermanence que peut procurer la vie et peut être considéré comme un mode du *sabi* (*wabi-sabi*).

19. Kumakura, 2006, p. 29.

20. Mori et Tsunenari, 1974, p. 82.

21. Hyūga Susumu disserte de l'extrême diversité des matériaux utilisés pour les étagères et le plafond dans le pavillon de thé de la villa Katsura comme suit : « Si le principe fondamental de *suki* 数寄 est d'être une prédilection pour quelque chose, le plafond du pavillon Tōshintei et des étagères dans la villa Katsura sont une forme d'expression du principe de rassembler un grand nombre de choses 数を寄せる » (Hyūga, 1998, p. 122). Dans le *Roji kiki-gaki* que nous avons cité plus haut aussi, le principe fondamental de *suki* 好き est présenté comme une prédilection, mais aussi comme « le plaisir de rassembler de nombreux objets et de les apprécier » (Uehara, 1983, p. 87).

22. Hayashiya, 1986, p. 28-39. De plus, dans le *Roji kiki-gaki*, c'est traité comme un sens secondaire mais le caractère *ki* 奇 de *suki* 数奇 est présenté dans le sens d'avoir un « sentiment bizarre » (Uehara, 1983, p. 87).

23. Cf. Shirahata, 2000. Shirahata analyse les jardins japonais et européens non pas en tant que « paysage » mais plutôt en terme « d'utilité » et conclut que le jardin n'est pas un « art plastique » mais un « art synthétique ».

RÉSUMÉS

Dans cet article, nous examinerons l'esthétique de Kobori Enshū (1579-1647) qui, en tant que maître d'œuvre des constructions officielles du shogunat, a conçu de nombreux jardins et bâtiments entre la fin du xv^e et le début du xvi^e siècle. Parce que les vestiges des travaux de Kobori Enshū montrent l'utilisation fréquente des lignes droites et une structure très claire, ils sont rangés dans la catégorie esthétique dite du *kirei sabi*. Ses jardins qui présentent une structure géométrique contrastent avec les précédents jardins traditionnels japonais et certains y voient une influence des techniques paysagère venues de Chine ou de l'Europe. Jusqu'à maintenant, Kobori Enshū était considéré comme le personnage qui avait fait la synthèse de différentes sphères culturelles mais cette seule interprétation ne suffit pas à expliquer toute la nouveauté de son esthétique. Dans cet article, nous voulons montrer que la particularité de l'art

de Kobori Enshū n'est pas dans la synthèse mais au contraire dans les hasards et le mouvement liés à la rencontre de différentes sphères culturelles, autrement dit à la pluralité inhérente à l'opposition.

In this article, we shall examine the aesthetics of Kobori Enshū (1579-1647) who, as the project manager of the shogunat's official buildings, conceived numerous gardens and buildings between the late 15th century and the early 16th century. Because the relics of Kobori Enshū's works show the frequent use of straight lines and a very clear structure, they are put into the aesthetic category called *kirei sabi*. His gardens, which display a geometric structure, contrast with the previous Japanese traditional gardens, and one may see the influence of the landscape techniques from China or Europe. Until then, Kobori Enshū was considered as the one who had made the synthesis of different cultural spheres; but this interpretation alone is not satisfying to explain the novelty of his aesthetics. In this article, we aim at explaining that the special feature of Kobori Enshū's art is not in the synthesis but, on the contrary, that it lays in the randomness and the movement linked to the meeting of different cultural spheres – in other words, to the plurality which is inherent in opposition.

INDEX

Keywords : Kobori Enshū, kirei sabi, aesthetics, garden, Japan

Mots-clés : Kobori Enshū, kirei sabi, esthétique, jardin, Japon

AUTEUR

YAMA.UCHI TOMOKI

Chercheur à l'université de Kyōto en esthétique et paysage, il conçoit, parallèlement à ses recherches sur l'esthétique, des jardins à Kyōto et dans ses environs.

tomoki2556[at]gmail[dot]com