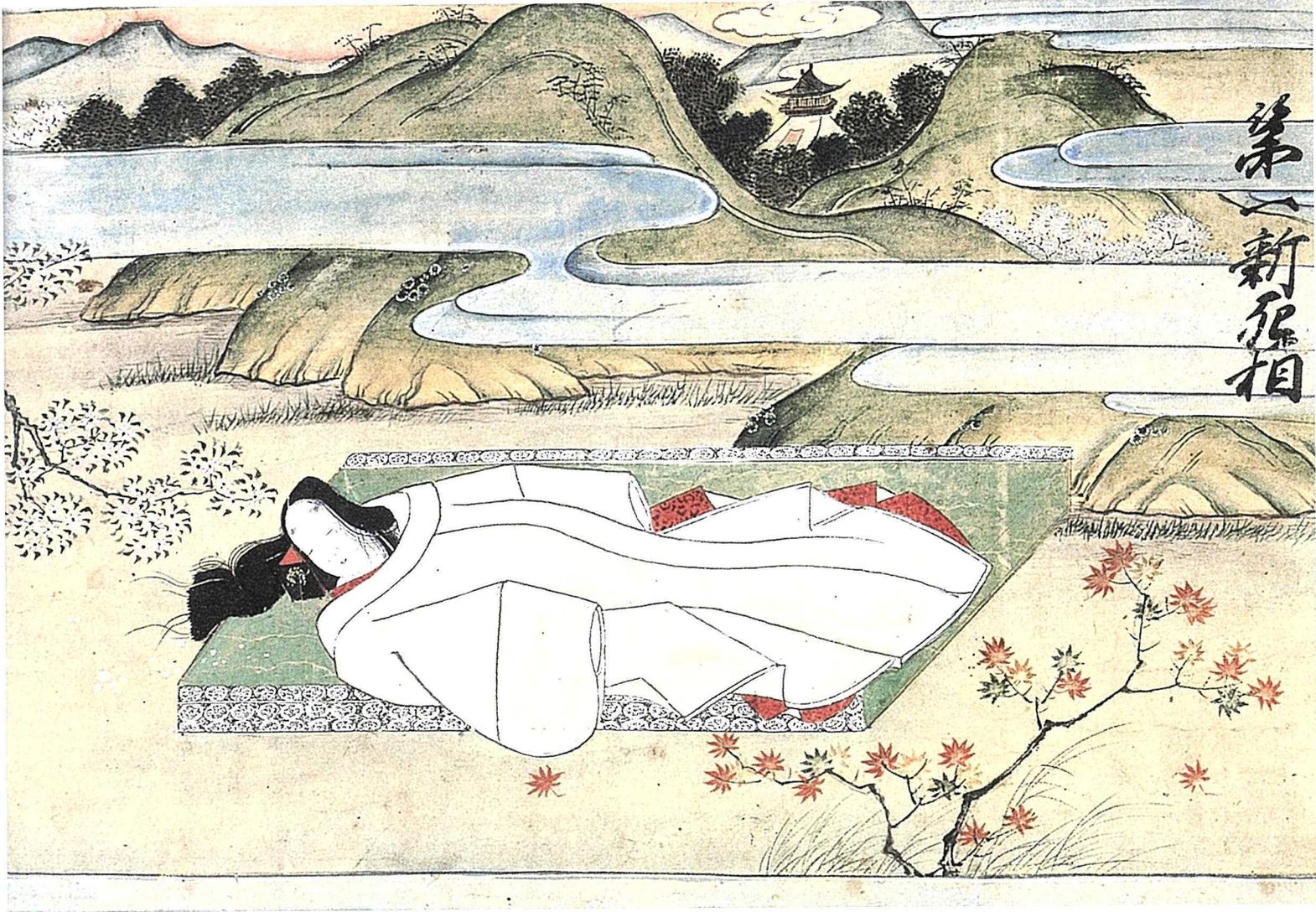


第二新張相



LA VIE TRANSITOIRE DES FORMES

UN PATRIMOINE CULTUREL À L'ÉTAT D'EIDOS FLOTTANT

par INAGA Shigemi

Modernité et japonisme

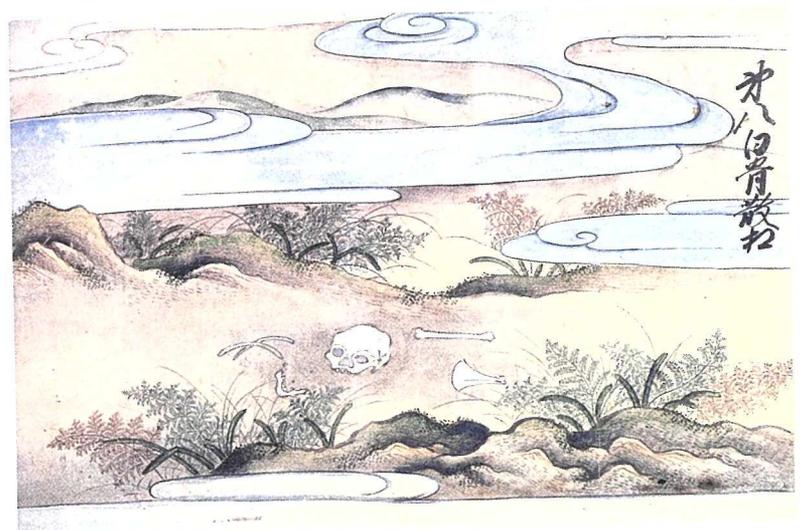
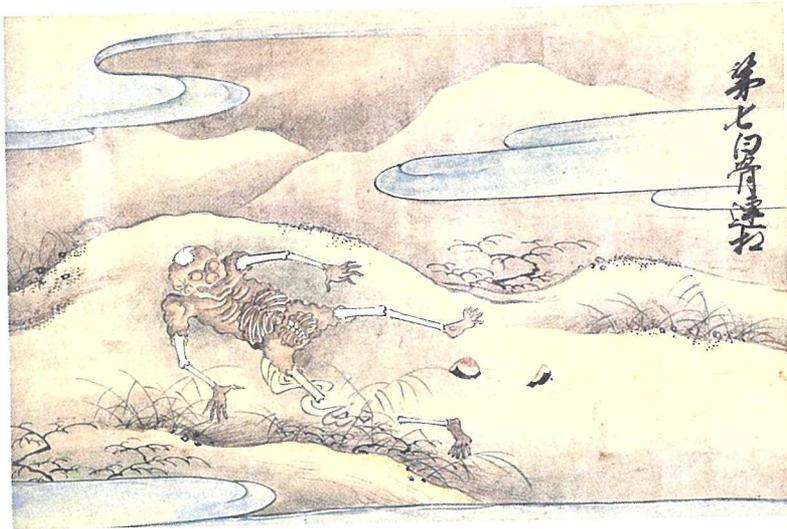
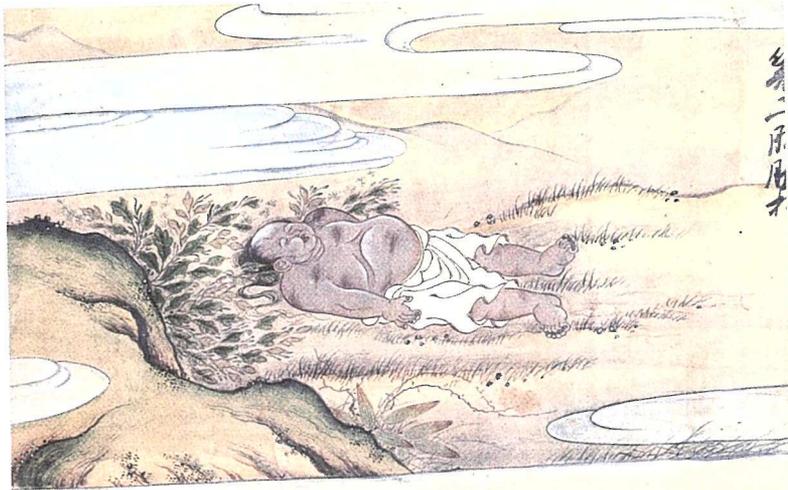
« La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable », écrit Baudelaire en 1863¹, à la veille du japonisme. *L'ukiyo-e* ou l'« image flottante » va bientôt pénétrer le monde occidental, pour l'affecter par sa beauté transitoire, fugitive et contingente. L'art d'Occident est déjà en pleine décrépitude, selon Baudelaire, et il va dégénérer sous la contamination japonaise, ce dont témoigne l'impressionnisme.

En 1987, Pol Bury voit les choses sous un angle différent et note ceci : « Pendant que la France édifiait le monument impressionniste, Bouvard et Pécuchet² bâtissaient l'architecture précaire, l'art périssable. Depuis le *temporaire* a pris de la patine, il tend vers l'éternel³. » Le lien entre l'impressionnisme et le japonisme est bien connu, et si l'on entend par japonisme la façon dont les Européens ont interprété l'art japonais à la fin du XIX^e siècle, il s'ensuit que ce dérivé de l'art japonais a fait naître une véritable tradition de dialogue entre la France et le Japon autour de l'art périssable et de l'architecture précaire.

Kusô-shiemaki (Rouleau illustrant poétiquement les neuf aspects de la décomposition du corps humain), 1527, conservé au monastère Dai-nenbutsu-ji, Osaka, Japon, encre et pigment sur papier.

Étape 1 : la mort.

Reproduction à partir de Yamamoto Satomi et Nishiyama Mika (éds), *Corpus documentaire de « Kusô-zu »*, Iwata Shoten, 2009



← *Kusô-shiemaki* (Rouleau illustrant poétiquement les neuf aspects de la décomposition du corps humain), 1527, conservé au monastère Dai-nenbutsu-ji, Osaka, Japon, encre et pigment sur papier.

Étape 2 : corps mort gonflé ; **étape 6** : dévoré par les animaux ; **étape 7** : squelette dépouillé ; **étape 8** : dispersion des os. Reproduction à partir de Yamamoto Satomi et Nishiyama Mika (éd.), *Corpus documentaire de « Kusô-zu »*, Iwata Shoten, 2009.



↑ Itô Jakuchû, *Kasô Nehan-zu* (*Le Nirvana des végétaux*), vers 1792, encre de chine sur papier, 181,7 x 96,1 cm. © Musée national de Kyôto

Pour s'en convaincre, il suffit de citer Philippe Pons : « Dans la civilisation japonaise, la ville, à l'image de l'industrie humaine, est périssable, transitoire⁴. » Mais pourquoi s'intéresse-t-on en France à l'art périssable et à la précarité de l'architecture nipponne ?

Neuf aspects de la décomposition et Le Nirvana des végétaux

Dans le *Rouleau illustrant poétiquement les neuf aspects de la décomposition du corps humain* (1527), une belle dame est représentée couchée, non pas endormie, mais sans vie, son cadavre étant voué à la décomposition.

Cette image évoque une iconographie classique du bouddhisme, représentant le nirvana du Bouddha. Le peintre Itô Jakuchû (1716-1880), un maniériste de Kyôto, a proposé une variante, ou plutôt une parodie de cette scène de deuil vers 1792 : *Le Nirvana des végétaux*. Là, les figures humaines endeuillées sont remplacées par des légumes de toutes sortes, rappelant ainsi que la perte irrémédiable n'est en réalité qu'une phase de transition naturelle. L'impermanence n'est que la manifestation de l'éternel cycle de la nature. Kamo no Chômei rappelait dès la première phrase de ses *Notes de ma cabane de moine* (*Hôjô-ki*, 1212) que « le flux de la rivière s'écoule sans cesse et son écume paraît et disparaît sans que la matière ne soit identique⁵ » ; alors que pour Martin Heidegger, « toutes les choses et tous les étangs sont éphémères et soumis au flux ». Ce flux à structure circulaire s'avère être immuable dans son mouvement interminable ; et appréhender l'être humain dans cette idée de flux ne le distingue en rien du végétal, telle fut sans doute la conviction de Jakuchû.

Le rêve de Matsuura Takeshirô

Les scènes de deuil ayant trait au bouddhisme ont des versions laïques. Ainsi Matsuura Takeshirô (1818-1888), connu pour avoir donné le nom de Hokkaido à l'île septentrionale de l'archipel nippon, a-t-il commandé de son vivant au peintre Kawanabe Kyôsai (1831-1889) son portrait au nirvana. Dans cette peinture intitulée *L'homme de Hokkaido en sommeil éternel* (1886), Takeshirô apparaît sous

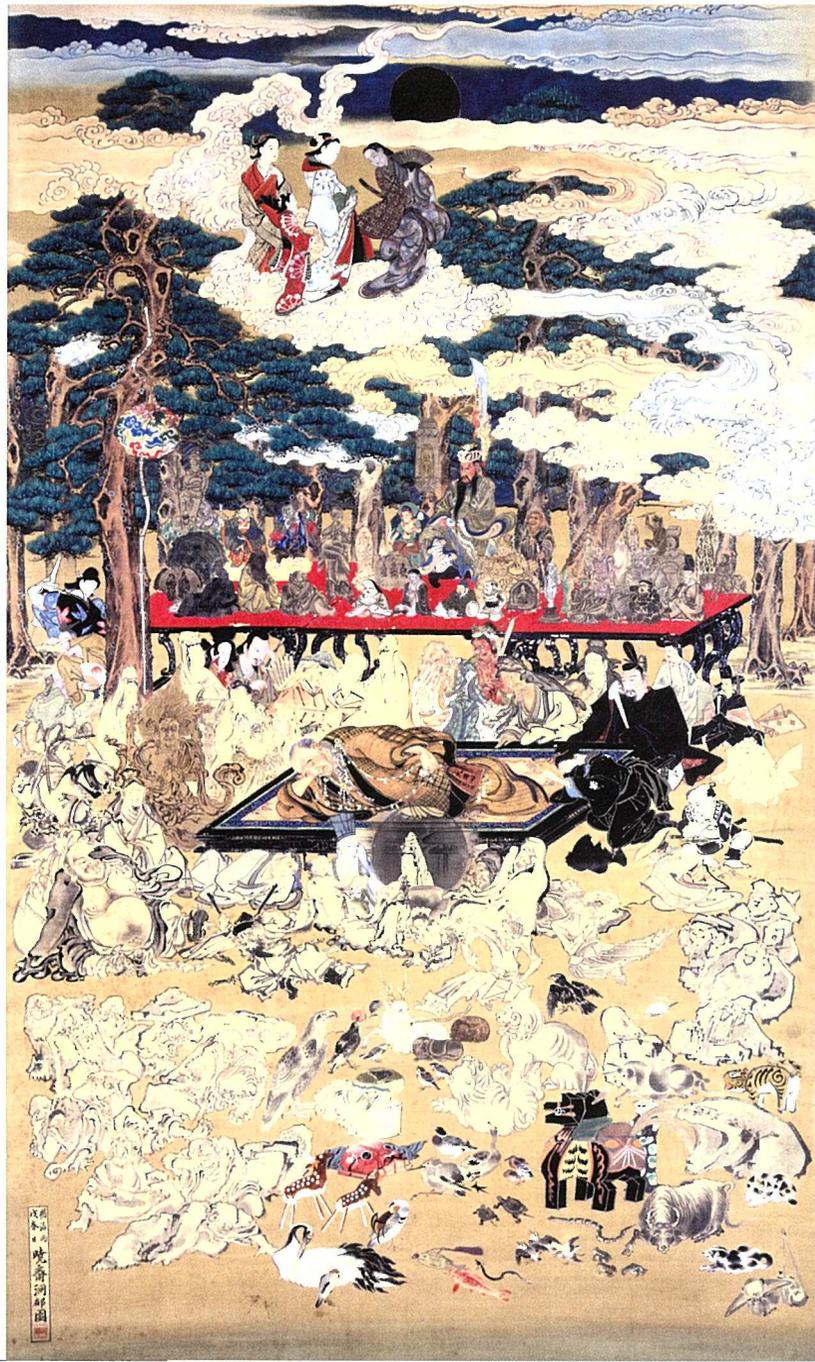
les traits d'un Bouddha, entouré par ses disciples qui déplorent sa mort. Dans le monde chrétien, se déguiser en Jésus-Christ est scandaleux – sinon au sens *De Imitatione Christi* –, alors qu'en Extrême-Orient, prendre l'apparence du Bouddha est toléré.

Takeshirô est également connu pour ses qualités de collectionneur insolite. Il a notamment conçu et réalisé un pavillon de thé appelé *Ichijô-jiki* (hutte d'une natte), qui se compose de fragments de pièces de bois récupérées de divers édifices religieux⁶. Pour concevoir ce pavillon, il a collecté auprès des propriétaires d'édifices anciens de vieux fragments de bois pris sur les pièces à remplacer. Recyclant ainsi des fragments minuscules et des débris d'édifices provenant du Japon tout entier, Takeshirô a réalisé la collection dont il rêvait : un héritage culturel composé de minuscules morceaux destinés à être mis au rebut.

Son pavillon de thé, véritable collection de traces précaires et périssables, retrouve une idée du sanctuaire d'Ise. En effet, si le bâtiment du sanctuaire d'Ise est remplacé tous les 20 ans, les planches et les bois des vieux bâtiments démontés sont donnés aux sanctuaires auxiliaires et disséminés dans tout le Japon pour constituer un réseau de mémoire matérielle. Le recyclage effectué par Takeshirô et sa collection de débris, par définition fragmentaire et dispersée, se situe à l'extrémité d'une filiation imaginée à partir d'une qualité d'authenticité. Cet ethnologue avant la lettre est tenu par une volonté paradoxale cherchant à éterniser les traces matérielles et éphémères pour commémorer un patrimoine culturel dans une certaine globalité.

La postmodernité et le sanctuaire d'Ise

Les pavillons des sanctuaires Naikû et Gekû à Ise sont dépourvus de monumentalité. Leurs structures sont postmodernes, en ce sens qu'elles consistent entièrement en des citations et des copies d'archétypes précédents qui ont été rasés et reconstruits tous les 20 ans depuis le VII^e siècle. La continuité immatérielle de cet édifice constitue donc une fiction historique, artefact qui défie l'historicité chronologique par l'effacement successif de ses précédents, ce qui rend son origine parfaitement et idéalement inaccessible. Et sa pureté stylistique, débarrassée, dirait-on, de toute influence chinoise ou coréenne, participe de la mythologie natio-



Kawanabe Kyōsai, *Hokkaidō-jin Juka Gosui-zu*
(*L'homme de Hokkaido en sommeil éternel*),
1886, en commémoration à Matsuura
Takeshirō, préfecture de Mie, encre et pigment
sur soie, 152,6 x 84,2 cm. © Matsuura
Takeshiro Memorial Museum

nale, laquelle a été renforcée à l'ère moderne grâce en particulier à l'intervention d'un architecte allemand, Bruno Taut (1880-1938), qui venait en aide à l'idéologie nationaliste⁷. « Ce sont des manifestations éternellement vivantes d'un esprit national tout à fait original », peut-on lire en 1935 dans le quatrième numéro de *L'Architecture d'aujourd'hui*⁸. C'est ainsi que l'expérience historique a été ôtée de ce monument sans monumentalité ; ou plutôt son vécu historique a été enfoui sous une forme qui prétend être purement japonaise, dont le gage d'authenticité ne se trouve nulle part sinon dans la dénégation rétroactive et chrono-politique de son historicité elle-même. Simulacre sans original, pour reprendre la terminologie de Jean Baudrillard, reproduit en succession, ce sanctuaire illustre on ne peut mieux un Japon exemplaire en tant que paradis post-historique du « snobisme pur », comme le disait Alexandre Kojève. Depuis son origine (jamais abordable), le moindre référent possible de sa matérialité a été éliminé et subverti par le démontage qui s'est opéré tous les 20 ans (à quelques exceptions près). Et cet anneau auto-référentiel (*self-referential loop*), dont la présente structure en bois marque la dernière incarnation, est soutenu par l'imaginaire collectif d'une Nation à la recherche de son originalité culturelle (*Japanese cultural uniqueness*).

En ce sens, la façon dont les premiers Occidentaux ont décrit, ou plutôt n'ont pas réussi à décrire ce réplique a-historique sans original est assez évocatrice. Face à ce sanctuaire, privé de toute sculpture, peinture ou image, on rapporte qu'un touriste anglophone a déclaré que là, « il n'y avait rien à voir et pire encore, [que] les Japonais ne voulaient pas le laisser voir » (à savoir, que les autorités japonaises ne voulaient pas montrer le fait qu'il n'y avait rien à présenter aux touristes occidentaux). Telle fut la remarque retenue par Basil Hall Chamberlain dans *A Handbook for the Traveller in Japan*, qui parut à la fin du XIX^e siècle.

Quelle leçon tirer de cette anecdote aussi sarcastique que dévastatrice ? Le moins que l'on puisse faire, c'est de ne pas commettre les mêmes erreurs que les premiers touristes occidentaux, en prenant conscience qu'il est risqué d'interpréter l'art et l'architecture japonais sans tenir compte du fait que ce qui est qualifié de pure esthétique japonaise n'est qu'une invention liée à l'idéologie. Rappelons-nous en effet que celle-ci est en majeure partie composée de clichés fabriqués à l'intention des étrangers, diplomates chinois ou coréens dans l'Antiquité, Occidentaux pour l'époque moderne. Pire encore serait de croire qu'en ôtant le rideau qui protège le cœur du sanctuaire, l'on serait à même de pénétrer cette essentialité supposée du secret japonais. Voici le défi mythologique – au sens de Roland Barthes – et méthodologique qu'on doit affronter lorsqu'on a affaire à ladite esthétique japonaise.

Fabrication de l'esthétique japonaise pure

Ce n'est qu'à partir des années 1930 que le sanctuaire d'Ise commence à susciter l'intérêt des historiens de l'architecture au Japon. Auparavant, l'étude analytique sur le shintoïsme était taboue et depuis la Restauration de Meiji (1868), les chercheurs évitaient de s'y intéresser pour une raison politique liée au culte de l'empereur, que la promulgation de la constitution de l'Empire du Soleil levant en 1890 allait renforcer. Et ce n'est qu'en réaction à une haute appréciation du sanctuaire par l'architecte allemand Bruno Taut – dans son livre *Nippon*⁹ publié à Tôkyô en 1934 – que les Japonais commencèrent à voir dans ces édifices une incarnation de l'esthétique nationale. « Le marbre du Parthénon, écrit Taut, et le bois du sanctuaire d'Ise ont réalisé la glorification suprême de la Beauté. Mais le Parthénon ne serait aujourd'hui qu'un monument sans vie, commémorant l'Antiquité, même s'il n'était pas devenu la ruine que nous connaissons. La signification d'Ise ne se réduit pas seulement au fait que le sanctuaire est vivant et toujours vénéré par la population entière du Japon ; le sanctuaire manifeste une idée extrêmement originale de l'esprit de construction, celle de l'architecture sacrée¹⁰. »

Ici, l'architecte allemand, en quelque sorte exilé au Japon, évoque le rite de succession régulier au sanctuaire d'Ise (*shikinen-sengû*). À ce propos, Isozaki Arata avance une hypothèse selon laquelle une nécessité politique et diplomatique de l'Antiquité japonaise aux alentours de 685-690 transparaît dans l'inauguration de ce rite de succession. La volonté d'essentialisation du style japonais, en rivalité avec la civilisation continentale, était à l'origine de cette ritualisation, et le rite de succession (*shikinen-sengû*) a effectivement fait disparaître les traces du rite taoïste, de la doctrine bouddhiste ou encore de l'intervention des ingénieurs étrangers (c'est-à-dire coréens) qui avaient pourtant bien participé à cette inauguration¹¹. L'origine fictive est anachroniquement restaurée par la répétition compulsive du rite de succession, qui contribue davantage au voilement de l'origine, par définition absente. C'est ainsi que le culte de la pureté originelle se trouve institutionnalisé.

Ce rite de succession a donc bien participé à l'invention, en tant que fiction, de la japonité pure et de son origine a-historique (on sait bien que l'origine qui doit logiquement précéder l'inauguration du rite ne s'instaure en réalité qu'après et d'après l'inauguration¹²). Bref, cet acte d'inauguration ne saurait être réalisé ou maintenu sans une volonté politique forte, qu'Isozaki n'hésite pas à qualifier de « constitutive », au sens de Constitution¹³.

La poursuite de la japonité dans les années 1930, déclenchée par l'architecte étranger Bruno Taut, fait donc écho à l'inauguration d'un rite de succession appartenant à l'Antiquité. L'essentialisation de l'esthétique japonaise n'est qu'une réaction provoquée par les *stimuli* venant de l'extérieur, tant dans l'Antiquité que dans l'époque moderne. Et sans qu'il ne le sache, les propos de l'architecte allemand ont fonctionné comme des déclencheurs¹⁴.

Cette généalogie imaginaire de la japonité pure que Taut avait proposée en reliant le sanctuaire d'Ise à la villa détachée de Katsura fut suivie d'une série de discours sur une esthétique japonaise dite immaculée¹⁵. Ainsi l'essentialisation de la japonité est-elle un phénomène contemporain à l'établissement de l'État marionnette Manchukuo, inauguré en 1932 sous l'instigation du militarisme nippon et aboli en 1945. Lorsque Bruno Taut vantait l'esthétique du sanctuaire d'Ise, l'Empire du Soleil levant se donnait pour mission d'instaurer une zone de coprosperité pour la Grande Asie. Le fameux slogan du « dépassement de la modernité » était déjà à l'ordre du jour parmi les intellectuels de premier plan¹⁶. L'essentialisation de l'esthétique japonaise et, par extension, la volonté d'instaurer et de propager l'esthétique orientale constituèrent le courant dominant de l'ultranationalisme. Et parmi tant de pistes possibles dans la relecture de ces définitions de l'esthétique japonaise, j'essayerai simplement ici de dégager celles qui conduisent à une réflexion sur la conservation du patrimoine.

Métabolisme moléculaire comme métaphore

Dans la biosphère de la planète Terre, l'identité des êtres vivants est maintenue par le métabolisme, à savoir le mécanisme d'un renouvellement incessant. Prenons une expérience classique dans la biologie de Rudolf Schonheimer, qui a montré, grâce au dépistage par les isotopes, que pour un rat adulte, la moitié des molécules constituant son corps sont remplacées au bout de trois jours seulement. C'est grâce à ce dynamisme moléculaire « démesuré » (à l'échelle de la perception humaine) que l'être vivant maintient sa vie en équilibre. Si la vie ne tient qu'au flux, le constat de Kamo no Chômei obtient ici une justification inattendue¹⁷ : « le flux de la rivière s'écoule sans cesse et son écume paraît et disparaît sans que la matière n'en soit identique ».

C'est un même équilibre dynamique qui permet aux corps de rester vivants et, comme chacun sait, l'arrêt du métabolisme signifie la mort d'un individu. Commence alors la décomposition, et la pourriture dépeinte prosaïquement dans le *Rouleau illustrant poétiquement les neuf aspects de la décomposition du corps humain* n'est rien d'autre que l'aspect réaliste de ce phénomène.

Restauration ou la conservation du cadavre

La logique occidentale de la sauvegarde du patrimoine culturel s'attache à la conservation des matériaux originels et rejette l'idée du métabolisme. Ce refus, caractéristique de la politique de conservation en Occident, s'appuie sur le modèle de la conservation d'un cadavre, dont les momies ou les animaux naturalisés sont autant de métaphores. Si cette appréciation est quelque peu provocatrice, elle permet de mieux saisir la spécificité du cas japonais et du sanctuaire d'Ise face au modèle occidental. Tous les 20 ans, les bâtiments anciens et neufs se côtoient ; et tout comme la reproduction biologique de l'ADN (acide désoxyribonucléique) dans sa double spirale, la génération précédente et celle à venir se trouvent côte à côte. La succession d'une forme identique par le jeu alternatif d'un démontage et d'un remontage à intervalle de 20 ans assure au sanctuaire d'Ise un métabolisme vivant.

Comme l'a judicieusement indiqué Murielle Hladik dans sa très belle étude sur l'esthétique japonaise, qu'il n'ait jamais été question d'une « inscription à la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO des sanctuaires d'Ise est lié [...] au fait que, finalement, la fonction culturelle est encore bien présente¹⁸ », voire encore vivante, pour reprendre les propos de Bruno Taut. Ironiquement, jusqu'à très récemment, il fallait que le patrimoine soit bien mort et devenu cadavre pour qu'il puisse être sauvegardé par l'UNESCO ! Et ces discussions autour du sanctuaire d'Ise ont d'ailleurs été le point de départ pour la nouvelle idée de patrimoine immatériel (*intangible cultural heritage*)¹⁹.

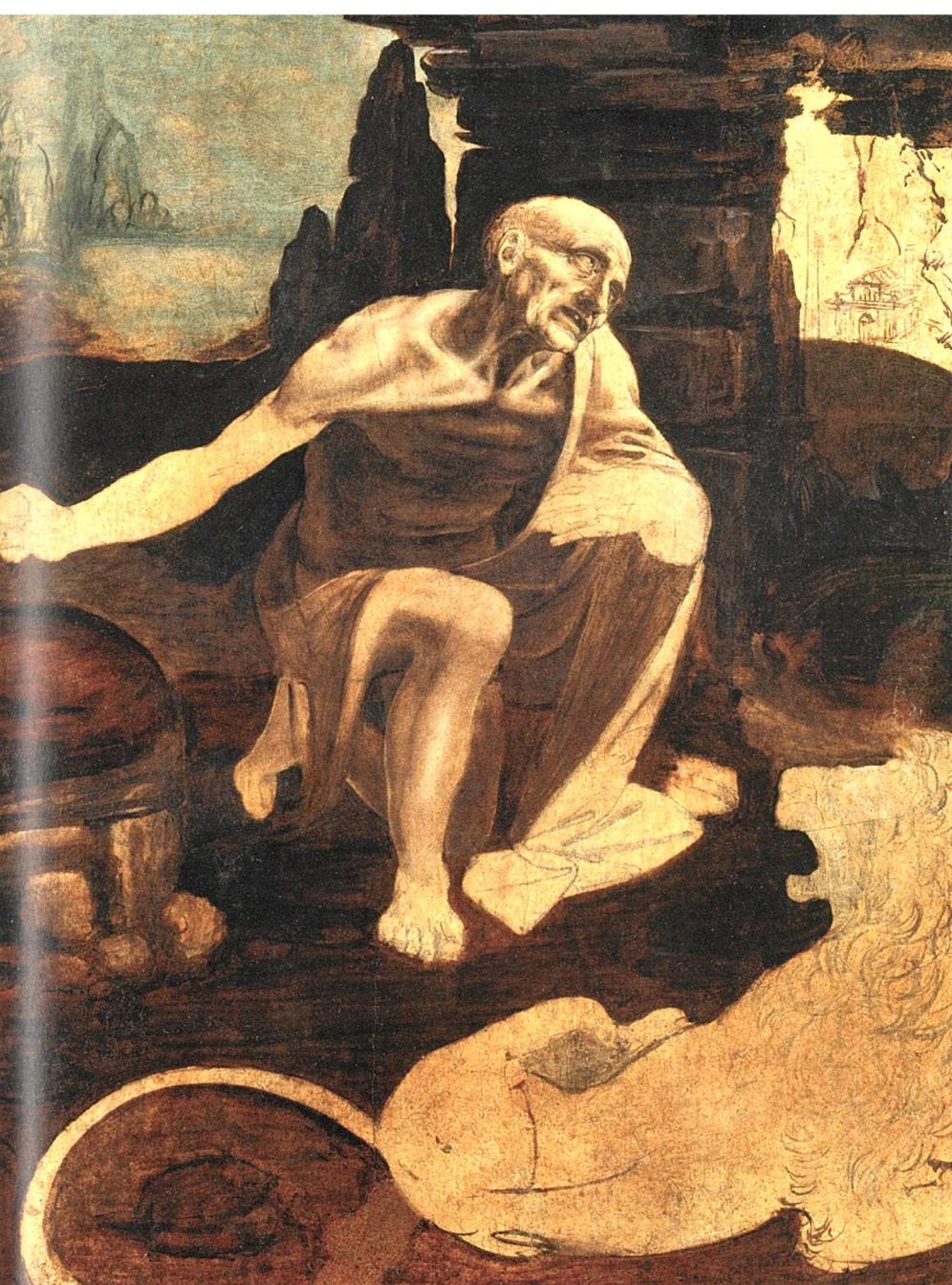
Tradition comme relais de la torche

Ceci nous conduit à une réflexion sur la notion de tradition. Le terme occidental « tradition » est traduit en caractères chinois par la combinaison de transmission 伝, et de lignée 統. Mais il existe une autre possibilité, qui est de combiner le caractère de « transmission » avec celui de lanterne 燈. Cette dernière métaphore suggère une autre manière de transmettre le patrimoine. Au lieu de la continuité matérielle, elle met davantage l'accent sur le maintien de la flamme. Pour transmettre cette flamme, les matériaux sont un combustible nécessaire et doivent être brûlés. Entre le cristal et la fumée, entre la fixation et l'évaporation, un écart ontologique important reste ouvert. À partir de ce jeu, il est possible de proposer un nouveau modèle de transmission culturelle.

On a vu que le flux moléculaire propre à chaque corps maintient l'individu en vie. De la même manière, la circulation des matériaux constituants maintient vivant le patrimoine japonais, ce qui échappe à la logique occidentale de la restauration et de la restitution. Et c'est au prix d'une discontinuité matérielle que le sanctuaire d'Ise assume la transmission immatérielle, tant sur le plan formel et idéal que sur le plan artisanal. En effet, l'intervalle de 20 ans est à la fois l'optimal et l'ultimatum pour la transmission d'un savoir-faire d'une génération à l'autre.

C'est dans ce contexte que je souhaiterais proposer l'idée d'un *eidos* flottant. Le sanctuaire d'Ise incarne l'idée d'un art périssable et d'une architecture précaire. Mais si l'on pouvait montrer, en une minute, mille ans d'images du sanctuaire pris à intervalles réguliers, on serait sans doute surpris par l'immutabilité du modèle japonais. On pourrait s'étonner alors avec Pol Bury qu'en bâtissant une architecture précaire, l'art périssable de l'archipel nippon a opéré un renversement inattendu. Est-ce là une perversité comparable à celle des copistes obsessionnels que furent Bouvard et Pécuchet imaginés par Flaubert, dont le métier consistait à la duplication interminable des dossiers administratifs ? Encore faut-il reconnaître que depuis lors, « le temporaire a pris de la patine, il tend vers l'éternel ». Pour terminer, je citerai quelques fragments de poèmes écrits dans les années 1960 par le surréaliste japonais Yoshioka Minoru (1919-1990). Le poète contemple l'usure du temps en jetant son regard sur une planche à découper. Avec Yomota Inuhiko²⁰, j'aimerais y reconnaître une Ode pour l'usure²¹.

Léonard de Vinci, *Saint Jérôme*, vers 1482, 103 x 75 cm. © Photo Vatican Museums



Ode pour l'usure

Ô ! L'usure !

Ô ! La belle fatigue !

La gloire d'un fragment de bois

Marqué par les traces des couteaux,

Balloté et crassé par des doigts éclaboussés.

Le voici, aujourd'hui, c'est ton anniversaire.

Ta poignée perdue,

Ta décoration multicolore misérablement écaillée,

Les veines du bois pourries et décomposées,

Les angles arrondis et usés.

Inutilement je m'é gare

À la recherche de ton origine lointaine.

Même si un sculpteur capricieux pouvait essayer de t'embellir,

Pour te déguiser en ce que l'on appelle « œuvre d'art »,

Il aurait beau te donner une renommée, bien précaire ;

Tu fermes ta bouche, comme une serrure dépourvue de clef,

Et tu ne dévoiles pas ton passé, inconnu et perdu.

Éloge à ce silence qui continue à se taire !

Mais je songe secrètement à part :

Dans la nuit profonde où tout le monde dort comme un loir,

Le bruit doux de la pluie se fait entendre tristement au loin ;

Je songe au moment où, dans mon rêve tu apparais,

Pour me dire tout bas (*a sotto voce*)

Que la moitié de la peinture de saint Jérôme par Léonard de Vinci,

Perdue à jamais depuis déjà si longtemps

N'est personne d'autre que toi-même²².

- no kenkyū (*Les mandalas de pèlerinage*), Tôkyô, Iwata-shoin, 2012.
- 2 Le voyage à Ise durait 15 jours depuis Tôkyô, cinq depuis Ôsaka. Malgré la longueur du voyage, le nombre de pèlerins a pu atteindre jusqu'à cinq millions par an. Voir NISHIGAKI Seiji, *O Ise mairi (Le pèlerinage à Ise)*, Tôkyô, Iwanami-shoten, 1983, p. 166.
 - 3 La peinture japonaise (*yamato-e*), distincte de la peinture chinoise (*kana-e*), représente plus volontiers des sujets spécifiques.
 - 4 On se reportera à l'édition contemporaine du *Dai-jingu Shozojiki (Souvenirs variés du sanctuaire d'Ise)*, Mie, Bibliothèque du Jingū, 1989. Cet ouvrage fut transmis et complété entre les IX^e et XI^e siècles, de génération en génération, par la famille des prêtres d'Ise et le clan religieux appelé Arakida.
 - 5 Cf. « A Mimicry of Origin », in ISOZAKI Arata, *Japan-ness in Architecture* (trad. Sabu Kohso), David B. Stewart (éd.), The MIT Press, 2006, pp. 119-169.
 - 6 Cf. en particulier Paul VALÉRY, « Le problème des musées » (1923), in *Œuvres*, t. II, *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 1290-1293 ; Theodor ADORNO, « Valéry Proust Museum » (1953), *Prismen; Kulturkritik und Gesellschaft*, Gesammelt Schriften, vol. 10-1, Suhrkamp, 1997, pp. 181-194.
- ## LA VIE TRANSITOIRE DES FORMES
- 1 Charles BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », in *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1976, p. 355.
 - 2 *Bouvard et Pécuchet* est le titre d'un roman inachevé de Gustave Flaubert publié en 1881 à titre posthume, qui met en scène deux copistes changeant de métier.
 - 3 Pol BURY, *Bouvard et Pécuchet précurseurs des avant-gardes*, Caen, L'Échoppe, 1989.
 - 4 Philippe PONS, *D'Edo à Tôkyô. Mémoires et modernités*, Paris, Gallimard, 1985, p. 75.
 - 5 Traduction de l'auteur.
 - 6 On se reportera à Henry SMITH II, *Taizanso and the One-Mat Room*, Hachirō Yuasa Memorial Museum, International Christian University, 1994 et YAMAGUCHI Masao, *Haisha no seishinshi* (« *Die Geistesgeschichte* » des vaincus), Tôkyô, Iwanami-shoten, 1995, postface.
 - 7 INAGA Shigemi, « To Be a Japanese Artist in the so-called Post-Modern Era », *Language and Literature Today. Proceedings of the XIXth Triennial Congress of the International Federation for Modern Languages and Literatures* (1993), t. I, Université de Brasilia, 1996, pp. 256-257.
 - 8 Bruno TAUT, « Architecture nouvelle au Japon », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 4, 1935 ; citation d'après Murielle HLADIK, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, Bruxelles, Mardaga, 2008, p. 80.
 - 9 Bruno TAUT, *Nippon*, Tôkyô, Meiji Shobō, 1934.
 - 10 Bruno TAUT, *House and People of Japan*, Tôkyô, Sansaidō, 1937 (trad. japonaise 1949, trad. allemande 1997).
 - 11 ISOZAKI Arata, *Kenchiku ni okeru Nippon-teki na mono*, Tôkyô, Shinchōsha, 2003, p. 283 ; voir aussi la trad. anglaise, *Japan-ness in Architecture*, op. cit.
 - 12 Sur ce mécanisme, voir Pierre BOURDIEU, « Rite d'institution », in *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, pp. 121-134.
 - 13 ISOZAKI Arata, op. cit., 2003, p. 285.
 - 14 Par ailleurs, la réhabilitation de l'esthétique médiévale fut avancée dans les années 1930. Depuis la peinture à l'encre de Chine des monastères bouddhistes zen jusqu'à la notion de *wabi* ou *sabi* en passant par le jardin zen sec (*kare sansui*) ou le jardin de sable au temple Ryōan-ji, l'essentialisation de l'esthétique japonaise et par extension l'esthétique orientale tout entière ont été le courant dominant de l'époque ultranationaliste. Voir à ce propos SUZUKI Sadami et IWAI Shigeki (éds), *Wabi sabi yūgen (Wabi, sabi et yūgen)*, Tôkyô, Suiseisha, 2006.
 - 15 Voir INOUE Shōichi, *Tsukurareta Katsura Rikyū shinwa (Le mythe fabriqué de la villa détachée de Katsura)*, Kyōto, Kōbundō, 1986, réédition Tôkyô, Kōdansha, 1997.
 - 16 Sur la dimension philosophique du « dépassement de la modernité », voir Augustin BERQUE (dir.), *Logique du Lieu et dépassement de la modernité*, 2 vol., Paris, Ousia, 2000. Et, dans un autre contexte, Henri MESCHONNIC et HASUMI Shigehiko (dir.), *La modernité après le post-moderne*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.
 - 17 FUKUOKA Shin'ichi, *Seibutsu to museibutsu no aida (Entre l'être vivant et le non-vivant)*, Tôkyô, Kōdansha Gendai Shinsho, 2007, chap. 9.

- 18 Murielle HLADIK, *op. cit.*, 2008, p. 87. Voir aussi André CHASTEL, « Patrimoine », in *Lieu de Mémoire*, t. II, *La Nation*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 446-450.
- 19 En effet, le sanctuaire d'Ise ne s'appuie pas sur la continuité matérielle mais davantage sur l'idée presque platonicienne d'*eidos* ou de la forme idéalisée, qui est supposée être maintenue en arrière du monde matériel et phénoménal. Sur le problème du « patrimoine immatériel », voir SANO Mayuko, « International Recognition and the Future of Traditionnal Culture: A View from and toward UNESCO », in INAGA Shigemi et Patricia FISTER (éds), *Traditiional Japanese Arts and Crafts in the 21st Century*, IRCJS (2005), 2007, pp. 365-388.
- 20 Voir YOMOTA Inuhiko, *Mametsu no fu (Ode pour l'usure)*, Tôkyô, Chikuma Shobô, 2003, pp. 12-13.
- 21 YOSHIOKA Minoru, « Seigaiha » (« La vague de Qinghai »), traduit en français par l'auteur.
- 22 Ce texte est une version corrigée et abrégée de celui imprimé dans les actes photocopiés du 43rd *International Research Symposium, International Research Center for Japanese Studies* (2012) intitulé « Pour un vocabulaire de la spatialité japonaise ». Une autre version a été lue lors de la conférence internationale *Dialogue racine contre racine* qui s'est tenue à l'Université Kogakukan le 13 mars 2014. L'auteur tient à remercier Jean-Sébastien Cluzel pour la relecture et le travail d'abréviation de la version actuelle.
- t. III, *Le commerce extra-européen jusqu'aux temps modernes*, Paris, SPID, 1950 et 1952.
- 6 Voir par exemple Jean FILLIOZAT, « La valeur des connaissances gréco-romaines sur l'Inde », *Journal des savants*, vol. 2, n° 2, 1981, pp. 97-135.
- 7 Jean ETEVENAUX, *Histoire des missions chrétiennes*, Paris, Éditions Saint-Augustin, 2004 ; Pierre PERRIER et Xavier WALTER, *Thomas fonde l'Église en Chine (65-68 ap. J.-C.)*, Montrouge, Editions du Jubilé, 2008.
- 8 Hérodote, *Histoires*, II, 131 ; Pausanias, *Description de la Grèce*, IX, 35, 5-6.
- 9 MATSUBARA Hideichi, « Une version japonaise de Gaza », in *Mélanges de langue et littérature française du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence, Sénéfiance, 1979, pp. 427-435.
- 10 Gaston PARIS, « Le Conte du trésor du roi Rhamsinite », *Revue de l'histoire des religions*, 1907, pp. 151-187 et 267-316.
- 11 La question des rapports de l'art japonais avec l'universalité a été posée notamment à propos de l'art si spécifique du paysage, sur l'exemple de la villa impériale du Shûgakuin-rikyû à Kyôto. Voir HONG Zhu, « Peut-il exister une universalité du projet de paysage ? », *Projets de paysage. Revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace* (3 janvier 2010, <http://www.projetsdepaysage.fr>).
- 12 Pascale CHEVALIER, « La villa carolingienne, l'église de la donation, l'église des Avents et le premier horizon funéraire », in Bruno PHALIP, Pascale CHEVALIER et Arlette MAQUET, *Souwigny, la priorale et le prieuré*, Paris, Somogy-Éditions d'art, 2012, pp. 89-93 ; Jean-Louis BERNARD, « Un édifice majeur du royaume de Charles-le-chauve devenue abbaye royale capétienne : la chapelle palatine carolingienne de Compiègne, de Sainte-Marie à Saint-Corneille », in *L'abbaye Saint-Corneille de Compiègne des origines à nos jours*, Actes du colloque de Compiègne (22-24 octobre 2004), *Bulletin de la Société historique de Compiègne*, 2005, pp. 329-395.

SACRALITÉ ET SENSUALITÉ : AU-DELÀ DU REGARD OCCIDENTAL ?

- 1 SENDAI Shôichirô, « *Miegakure*, le montré le caché », in *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, *op. cit.*, pp. 329-331.
- 2 Nicolas REVEYRON, « L'architecture du XI^e siècle », in Anne PRACHE (dir.), *Initiation à l'art roman*, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 2002, pp. 38-111 (43).
- 3 *Genèse*, IX, 18-19. Traduction œcuménique de la Bible.
- 4 Eric Herbert Warmington a donné la première synthèse sur le sujet, notamment à partir des objets trouvés en fouilles. Eric Herbert WARMINGTON, *The Commerce Between the Roman Empire and India*, Cambridge, University Press, 1928.
- 5 Jacques LACOUR-GAYET (dir.), *Histoire du commerce*, t. II, *Le commerce de l'ancien monde jusqu'à la fin du XV^e siècle et*
- 13 Sur cette question, voir Jean-Sébastien CLUZEL, *op. cit.*, pp. 42-43.
- 14 *Ibid.*, p. 410. « Cette évolution, précise l'auteur, est plus complexe et plus spécifique que cette description schématique qui est néanmoins représentative. »
- 15 *Ibid.*, pp. 298-299.

Sous la direction de
Jean-Sébastien **CLUZEL** et **NISHIDA** Masatsugu

LE SANCTUAIRE D'ISE

RÉCIT DE LA 62^e RECONSTRUCTION

MARDAGA



Collection *Albums d'architecture*, sous la direction de Jean-Philippe Garric

Titres déjà parus dans cette collection :

Le Corbusier et l'Immeuble-villas de Soline Nivet (2011)

Vers une agritecture de Jean-Philippe Garric (2014)

Illustrations de couverture :

En 1^{re} de couverture : Rituel *Nokitsuke-sai* marquant le début de la pose du chaume, le 25 mai 2012.

Sanctuaire extérieur (Gekû). © Bureau central de l'administration du Jingû

En 4^e de couverture :

Mandala de pèlerinage illustrant Ise, anonyme, XVII^e siècle. © Bibliothèque du Mitsui Bunko

© 2015 Éditions Mardaga
Rue du Collège, 27
B-1050 Bruxelles (Belgique)

www.editionsmardaga.com
info@editionsmardaga.com

D. 2015-0024-26
ISBN 978-2-8047-0289-2

Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle,
par quelque procédé que ce soit, du présent ouvrage est strictement interdite.