

Tofuku-ji **mandala de pierre et de mousse**

Au sud de Kyoto l'architecte et historien Shigemori Mirei a réalisé à la fin des années trente un jardin de temple où l'esthétique moderne revivifie l'esprit du zen. Voyage du cœur du monde à l'infini.

Adossée aux montagnes qui la ceignent au nord et sur ses flancs, Kyoto partage avec d'autres cités à l'histoire trop riche – on songe à Florence –, cet air d'indifférence au temps qui passe, tolérant que les étrangers viennent visiter leurs trésors mais protégeant derrière leurs murs le partage de leur puissance entre grandes familles et ordres religieux. Avec ses mille huit cents temples, l'ancienne capitale du Japon, résidence impériale de 794 à 1868, affleure partout à la surface de la ville actuelle. Au temple Ginkaku-ji, le fameux Pavillon d'argent, la patience des jardiniers accroupis pour dépouiller les massifs d'azalées de leurs fleurs fanées, une à une, aide à comprendre la suprême valeur accordée ici à l'art des jardins. Pour ne s'être jamais perdu, ce dernier s'était pourtant estompé avec la vague de modernisation qui a recouvert le Japon à la fin du XIX^e siècle. Les jardins de promenade qui agrémentaient les résidences des anciens shoguns et de l'aristocratie avaient été transformés en jardins publics, suivant la vision naturaliste occidentale, et les jardins secs des temples zen étaient tombés en désuétude. Il revient aux générations actives durant l'ère Showa (1926-1988) d'avoir redécouvert et renouvelé cet art. Figure principale de ce mouvement, Shigemori Mirei (1896-1975) se fit à la fois archéologue afin de retrouver la connaissance perdue et créateur pour porter plus loin l'héritage artistique et spirituel du jardin sec, à l'exemple de celui de Tofuku-ji.

Vent d'Ouest et terre des ancêtres

Le prénom de Mirei que Shigemori s'est choisi comme pseudonyme traduit l'ouverture à l'Occident au début du XX^e siècle : il est un emprunt adapté du patronyme de Jean-François Millet, hommage qui revendique la conception moderne de l'artiste en héros individuel, dans sa dimension romantique, à l'opposé des valeurs asiatiques d'effacement du moi. Au-delà de cette profession de foi sociale, la filiation avec le maître de Barbizon avait pour fondement un même attachement à la nature, les rochers de la forêt de Fontainebleau rejoignant dans l'imaginaire de Shigemori ceux de sa région natale, aux environs de Okayama. Diplômé de l'école des beaux-arts de Tokyo en 1919, puis de l'université en 1923, il pratique d'abord la peinture à l'occidentale, c'est-à-dire à l'huile et sur toile au lieu de l'encre sur papier, dans le sillage du cubisme et de la première abstraction. Mais l'étude du zen le conduit à considérer les arts pratiqués par les moines, les jardins secs, l'art floral ainsi que la cérémonie du thé. Shigemori, comme d'autres artistes japonais de cette époque, entend allier la rigueur formelle prônée par un groupe comme De Stijl, la dimension spirituelle d'un Kandinsky ou la devise minimaliste d'un Mies Van der Rohe, « Less is more », avec la redécouverte de formes proprement japonaises, pour inventer un art qui puisse être mondialement reconnu sans abdiquer son intégrité culturelle. L'art des jardins lui paraît à cet égard plus complet que la peinture et sa vie durant il n'aura de cesse de parcourir l'archipel, mettant au jour des sites archaïques liés aux rituels shinto, restituant des ensembles paysagers ruinés et publiant de nombreux ouvrages, tels entre 1971 et 1976 les trente-cinq volumes de son

Grand guide de l'art du jardin japonais. À côté de son œuvre théorique, il crée une centaine de jardins secs à partir de rochers, de mousse et de sable ratissé, éléments invariables qu'il arrange selon de nouveaux principes de composition. Entre 1942 et 1969 il perfectionne son jardin privé dans une ancienne dépendance du temple shinto Yoshida à l'est de Kyoto. Les pierres bleu-vert qui se dressent en contrebas des pavillons sur une étendue de sable soigneusement ratissé en motifs géométriques sont disposées de manière toute sculpturale. Le pavillon de thé de style traditionnel dit « shoin » s'accommode avec bonheur de thèmes décoratifs à la Paul Klee. La lampe de papier de l'artiste américano-japonais Isamu Noguchi, un ami de Shigemori et familier des lieux, confirme la recherche d'échanges formels planétaires. Aujourd'hui, Shigemori Mitsuaki, petit-fils du créateur et artiste lui-même, ancien élève de l'école des beaux-arts de Paris, tente de sauver ce site incomparable des aléas d'une succession difficile en invitant des artistes en résidence afin qu'ils interviennent dans les lieux.

Codification et invention

Le temple Tofuku-ji est un ensemble monastique considérable, fondé en 1235 par la secte du bouddhisme zen Rinzaï. Le jardin créé par Shigemori en 1939 entoure, ainsi qu'il est d'usage dans les temples zen, le *hojo*, c'est-à-dire la résidence du moine supérieur, reconstruite en 1890 à la suite d'un incendie. Depuis le pavillon principal se découvrent les quatre parties de la composition, quatre jardins-tableaux disposés selon les points cardinaux et qui forment une séquence symbolique à découvrir suivant un dispositif paradoxalement comparable à l'ouverture de la villa Rotonda de Palladio, à Vicence, sur quatre paysages différents. La visite s'effectue de l'est au nord, de l'austérité des rochers et du sable ratissé au velouté profond des mousses et des bosquets de feuillus.

Limité par une double rangée d'azalées, le jardin de l'est offre au regard sept cylindres de pierre fichés sur une étendue de sable ratissé en cercles concentriques ou en bandes, elle-même bordée d'un champ de mousse irrégulier. Ces pierres taillées, tout à fait inconcevables dans les jardins secs historiques des époques Kamakura et Muromachi, du XIII^e au XVI^e siècle, sont des réemplois de pierres de fondation et représentent les étoiles de la Grande ourse. En dépit d'un symbolisme rigide, force est de constater que le jardin de Tofuku-ji comme la ville de Kyoto sont orientés sur un axe nord-sud conformément à la géomancie asiatique, l'étoile polaire formant le pivot de la cosmologie chinoise adoptée par les Japonais. Suivant le programme assigné par le commanditaire, le jardin du sud s'inscrit dans la tradition du *kaire-sansui*, littéralement « montagne et eau secs » – l'élément liquide étant figuré par des minéraux –, introduit au Japon avec le bouddhisme zen à partir du XII^e siècle. Cadré par le mur d'enceinte, il met en scène quatre groupes de rochers sur un fond de sable ratissé tandis qu'à l'ouest s'étagent cinq montagnes de mousse. Shigemori manie ici les motifs du répertoire traditionnel mais il les déstabilise de manière à réactiver leur signification profonde et leur efficacité spirituelle. Ainsi les rochers évoquent les îles des Bienheureux, ce paradis taoïste, tandis que le sable dessiné en ondes concentriques imite les vagues de la mer. Un connaisseur reconnaîtra le mont Horai, rocher le plus élevé et le plus tourmenté, qui accueille les hommes parvenus à l'immortalité. S'il reprend l'alternance des pierres dressées et des pierres couchées qui caractérise les jardins classiques, Shigemori pousse le jeu des tensions dynamiques à une échelle inusitée de sorte que le paysage acquiert une dimension monumentale. De plus, le rectangle parfait de l'étendue de sable se voit coupée par la diagonale qui délimite la partie moussue. Ces procédés novateurs déroutent le regard du contemplateur et relèvent, en raison même de cette infraction, des techniques heuristiques du bouddhisme zen, le jardin formant l'équivalent d'une énigme posée à celui qui le regarde.

Rejoindre la nature

Par son aspect, la composition de l'ouest s'éloigne encore plus radicalement de la tradition du *kare-sansui*. Cependant elle s'inspire de la division agraire traditionnelle qui revêt une connotation sacrée, la distribution des rizières ayant dans l'imaginaire japonais partie liée avec l'art des jardins. Elle procède d'un quadrillage de l'espace par des massifs d'azalées taillés en carrés et par le sable du sol traité pour ainsi dire en réserve, espace géométrique envahi par une nappe de mousse. L'ensemble forme une composition abstraite en volume, basée sur la confrontation de l'angle droit et de la courbe comme si se combinaient un tableau de Piet Mondrian avec un relief de Hans Arp. Au Nord se poursuit le thème du damier irrégulier, formé ici de carrés de pierre et de mousse happés par les courbes des azalées taillés en boule qui se fondent dans un rideau d'arbres. En arrière plan, le regard plonge vers l'extraordinaire vallée Senyokukan qui s'embrace chaque automne.

Depuis que les artistes occidentaux ont porté un regard attentif aux formes venues d'Extrême-Orient, à la fin du XIX^e siècle, la création moderne et l'art japonais n'ont cessé de dialoguer. On sait que la représentation de l'espace selon les modes asiatiques a contribué à bouleverser la pensée artistique, par exemple dans la mise en relation dynamique de l'objet à son environnement. Dans ces conditions d'échange, les artistes japonais se sont à leur tour approprié les données avant-gardistes occidentales. Ainsi le regard « moderne » d'un Shigemori Mirei a permis d'universaliser l'esthétique des jardins zen historiques et de renouveler à Tofuku-ji une représentation de l'univers ancestrale qui est aussi un support de méditation dans l'orthodoxie du bouddhisme zen.