



HAL
open science

Espace / Intervalle : à partir de la notion japonaise de "MA" : dynamique du vide et temporalité

Teddy Peix

► **To cite this version:**

Teddy Peix. Espace / Intervalle : à partir de la notion japonaise de "MA" : dynamique du vide et temporalité. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2018. Français. NNT : 2018PA01H328 . tel-03288063

HAL Id: tel-03288063

<https://theses.hal.science/tel-03288063>

Submitted on 16 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École doctorale Arts plastiques, Esthétiques & Sciences de l'Art

ED APESA 279 — UFR 04 ÉCOLE DES ARTS DE LA SORBONNE

Thèse de Doctorat
en Arts Plastiques, Esthétiques et Sciences de l'Art

**ESPACE / INTERVALLE,
À PARTIR DE LA NOTION JAPONAISE DE « MA »
— DYNAMIQUE DU VIDE ET TEMPORALITÉ**

par **Teddy Peix**

soutenue le 1^{er} décembre 2018
à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Sous la direction de M. Michel Sicard
Professeur des Universités en Arts Plastiques,
Esthétiques et Sciences de l'Art

Membres du jury

M. Urs App, Chercheur, École française d'Extrême-Orient, Paris

M. Dominique Chateau, Professeur émérite des Universités, Paris 1

M. Michaël Ferrier, Professeur, Université Chuo, Tokyo

M. François Macé, Professeur émérite à l'INALCO, Paris

M. Ulrich Schneider, Pr à l'Institut d'Histoire de l'Art, Université Johann Wolfgang
Goethe, Francfort-sur-le-Main

Mme Jacynthe Tremblay, Chercheuse, Université Nanzan, Nagoya

M. Michel Sicard, Professeur des Universités, Paris 1

Avertissement

Les œuvres de l'auteur sont présentées dans un volume dédié. Cette thèse est donc constituée de deux volumes : “la thèse” proprement dite et “la sélections des œuvres présentées dans la thèse”.

Les noms propres japonais sont donnés dans l'ordre habituel au Japon : le nom de famille précède le prénom. Les noms occidentaux sont quant à eux, donnés dans l'ordre inverse.

Le terme *kanji* désigne les caractères sino-japonais, parfois complétée par des *hiragana*, *katakana* du syllabaire japonais.

Pour la transcription latine des mots japonais (*romaji*), on utilise le système Hepburn, méthode la plus courante aujourd'hui : les voyelles longues sont indiquées par un macron (ō, ū). Ce système a été conservé pour les noms de lieux (Tōkyō, Kyōto), et quelques mots depuis intégrés dans la langue française, tel que : judō, butō, nō, kyūdō.

Les termes et noms japonais en *romaji* visibles pour la première fois dans le texte, ou réintroduits après de nombreuses pages, sont accompagnés de leur écriture en japonais (kanji, hiragana ou katakana).

Prononciation :

Le [r] est proche du [l] français.

Les [h] sont aspirés.

Les consonnes doubles se prononcent en faisant une légère « coupure » au milieu : *shakkei*, se prononce [shak-kei].

Les voyelles suivies d'un [n] se prononcent à la manière anglophone [an, in, un, en, on].

Thèse de doctorat effectuée avec le soutien de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, la Villa Kujoyama (2015-2016) et l'institut Français du Kansai à Kyoto (2015). Elle a bénéficié de l'allocation de recherche de la Région Île-de-France (Aide à la mobilité internationale des doctorants (AMI doctorants)).



Remerciements

Je remercie chaleureusement toutes personnes qui m'ont aidé, accompagné, conseillé, encouragé pendant l'élaboration de ma thèse, et particulièrement mon directeur de thèse Monsieur Michel Sicard, pour son intérêt et son soutien, sa grande disponibilité et ses nombreux conseils durant la rédaction de ma thèse. Mes remerciements vont également à ceux qui m'ont permis d'effectuer mes séjours au Japon, notamment Monsieur Christian Merliot directeur de la Villa Kujoyama à Kyoto et Monsieur Michaël Ferrier, professeur à l'Université de Chuo à Tokyo. Je tiens à remercier très chaleureusement Monsieur Sugimura Yasuhiko, professeur de l'Université de Kyoto, qui m'a accordé des entrevues et permis de m'initier à la philosophie japonaise et à son histoire. Les bonnes conditions de ces entretiens doivent beaucoup à l'accueil de l'Institut Français du Kansai et de l'Université de Kyoto. Monsieur Augustin Berque, professeur à l'EHESS, Monsieur Gilles Clément, jardinier, m'ont fourni des documents précieux pour avancer dans cette recherche. Je remercie l'ensemble des membres du jury, qui m'ont fait l'honneur de bien vouloir étudier avec attention mon travail, Monsieur Urs App, Monsieur Dominique Chateau, Monsieur Michaël Ferrier, Monsieur François Macé, Monsieur Ulrich Schneider, et Madame Jacynthe Tremblay. Cette thèse a également été nourrie de nombreuses rencontres et échanges pendant mes voyages au Japon. Je remercie toutes les personnes croisées, rencontrées, pour leurs renseignements, leurs aides précieuses. J'adresse un très grand merci à mes amis et proches, dont les conseils et les soutiens m'ont été extrêmement précieux, Jean-Benoît Birck, Chang Yuhsin, Hirotohi Ogashiwa, Raffi Kaiser, Kim Ju-Young, Kitazaki Ryouko, Jean-François Malamoud, Raynald Richard, Irving Wohlfarth. Une pensée particulière à ma famille pour son soutien.

Sommaire

ESPACE / INTERVALLE , À PARTIR DE LA NOTION JAPONAISE DE « MA » — DYNAMIQUE DU VIDE ET TEMPORALITÉ

Remerciements.....	9
Plan.....	13
Introduction	
<i>Entre-temps / entre-lieu</i>.....	17
Partie I De l'intime progression, au détour des chemins..... 39	
Chapitre 1 Du Paysage au corps en marche, une intime relation.....	41
1.1 Paysages d'expression, paysages de relation.....	43
1.2 De l'épreuve du passage.....	60
1.3 Cheminer vers un paysage intérieur.....	70
Chapitre 2 Passages, décrochements et détours.....	85
2.1 En vivant les jardins paysages.....	87
2.2 Immersion dans l'intervalle.....	97
2.3 Cheminer sur la voie, s'isoler.....	102
Chapitre 3 Intervalle en mouvement, passage qui ne mène nulle part.....	115
3.1 De bout en bout, par les sombres profondeurs.....	117
3.2 Franchir le <i>Ma</i> 間, d'une rive à l'autre.....	131
3.3 Le spectateur, fantôme de passage.....	138
Partie II Intervalle de nuance, espace de l'éphémère..... 153	
Chapitre 1 Expérience de la transition, saisir la fluidité du monde.....	155
1.1 Jeux du temps et de l'espace.....	159
1.2 Expérience transitoire.....	165
1.3 flux continu.....	171
1.4 Surface de nuance.....	182
Chapitre 2 Regard de kawaramono, éveil du haijin.....	205
2.1 <i>Mono no aware</i> , saisir le sentiment des choses.....	207
2.2 Les fleurs du haïku.....	218
2.3 Équanimité et nuances du haïku.....	235

Chapitre 3 Espace de temporalité, espace de souffle.....	245
3.1 individuation de l'éphémère.....	247
3.2 Saut dans le vide.....	256
3.3 Souffle de l'impermanence.....	264
Partie III Temporalité du vide, ou l'esprit fertile de <i>Ma</i> 間.....	285
Chapitre 1 De la musicalité, à l'écoute du silence.....	287
1.1 Jardins de son et de silence.....	293
1.2 Silence, intervalle de hasard.....	312
1.3 Images silencieuses, musiques du vide.....	328
Chapitre 2 Espace flottant, lieu de l'impermanence.....	343
2.1 lignes spatiales, lignes temporelles : entre <i>attirance</i> et <i>résignation</i>	345
2.2 Relation – union : <i>Aidagara</i> 間柄.....	360
2.3 <i>Ma</i> 間 et milieu.....	370
Chapitre 3 L'esprit fertile des <i>Ma</i>, 間 · 魔 · 真.....	397
3.1 <i>Ma</i> 間 comme <i>lieu (basho)</i> de l' <i>auto-éveil</i>	399
3.2 <i>Ma</i> 間, lieu d' <i>auto-évidement</i> et relations interhumaines <i>Sur la base des entretiens avec Monsieur Sugimura Yasuhiko, 杉村 靖彦さん</i>	417
3.3 La <i>Voie</i> 道 par laquelle le <i>ki</i> 気 circule.....	432
Épilogue	
<i>Policer le monde, ouvrir des passages</i>.....	463
Annexe	
<i>Entretien avec Gilles Clément</i>.....	481
Bibliographie.....	501
Glossaire.....	515
Table des illustrations.....	546
Repères chronologiques.....	553
Résumé de la thèse.....	563

Présentation des œuvres et DVD dans un volume dédié

*Je ne suis pas devant le temps
l'espace,
je suis dans le temps
l'espace ou plutôt,
je suis le temps
l'espace.¹*

Okuyama Kimihito

¹ Okuyama Kimihito, *Notes sur le Ma*, Paris, Éditions Atelier du Lierre, 2010, p. 26.

INTRODUCTION

Entre-temps / entre-lieu

Satoko avait changé du tout au tout et cependant, il connut d'un coup d'œil que c'était Satoko. La fleur de jeunesse avait, d'un saut, franchi soixante années pour devenir l'extrémité de l'âge ; Satoko avait échappé au voyage parmi ce monde de misère. Lorsque, traversant le pont d'un jardin, quelqu'un passe de l'ombre au soleil, il peut sembler changer de visage. Si le beau visage de la jeunesse était celui situé dans l'ombre, pareil, sans plus, était le changement survenu dans ce beau visage de vieillesse qu'éclairait à présent le soleil. ²

Mishima

De quelle façon s'envisagent le concept et l'expérience de *l'intervalle spatio-temporel* dans mes œuvres ? Pourquoi faire appel à la culture japonaise et comment influence-t-elle mes recherches ? Parcourant les points essentiels motivant depuis de nombreuses années ma démarche artistique, le sujet de cette thèse nous fera cheminer entre les arts de l'Occident et ceux de l'Extrême-Orient. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une étude comparative entre les deux cultures ; la présente recherche étudie l'esthétique, la philosophie de *l'intervalle* et *l'espace-temps* japonais, prenant comme point de départ les notions de cheminement, de *vide*, de temporalité, et ma façon de les appréhender. Aussi, il sera question de mettre en relations des réflexions esthétiques et philosophiques au sujet de l'interdépendance de l'Homme et de son milieu ; y sonder dans les champs pluridisciplinaires des arts du passé et du présent, des postures et des processus qui nourrissent ma pratique.

Préalablement, la compréhension de *l'intervalle japonais* apparaît essentielle. Il sera question de traiter cette notion à différents degrés, telle qu'elle se manifeste au Japon. Aucuns mots, aucunes expressions ne peuvent traduire son sens exact. Il est question du

² Mishima Yukio, *La Mer de la fertilité IV, L'Ange en décomposition* [1970], Paris, Gallimard, 1980, p. 272.

mot japonais *Ma* 間³. Augustin Berque propose de le définir “herméneutiquement” et étudie la manière de l’employer dans la langue japonaise (*nihongo*) et dans le milieu nippon (*nihon no fūdo*). N’ayant pas d’équivalent Occidental, l’étymologie du sinogramme *Ma* 間, admet simultanément la séparation et la réunion. S’écrivant : 間 ou dans une autre graphie : 間, il se définit comme une ouverture à travers une porte à deux battants : 門, laissant entrevoir le soleil : 日, ou la lune : 月. L’architecte Isozaki Arata 磯崎新 (né en 1931) relie le *Ma* avec les notions de temps et d’espace :

Il décrit plutôt le temps et l'espace à travers une notion d'intervalle. Cet usage est la base pour comprendre toutes les sphères de l'environnement, la vie et l'art dans la mesure où l'architecture, les beaux-arts, la musique, le théâtre et les jardins au Japon peuvent être appelés “art de Ma”.⁴

Il est question à la fois de séparation, liaison, et mouvement, caractéristiques incluant du sens esthétique ou symbolique. Or, le mot *Ma* ne s’envisage pas comme un « intervalle en soi (l’idée même d’intervalle), mais toujours d’un intervalle dans l’espace-temps concret,

³ « Le dictionnaire *Kōjien* relève huit acceptions de *ma* : a) L’intervalle entre deux choses ; b) une certaine unité de mesure traditionnelle ; c) la pièce dans une maison ; d) un certain type d’intervalle, dans la musique et la danse traditionnelles ; e) un temps de silence dans la diction ; f) le “temps”, au sens où il est opportun ou inopportun ; g) la façon bonne ou mauvaise dont “ça se présente”, dont on se sent ; h) le mouillage (l’abri côtier). »

Parmi ces sens donnés, Augustin Berque distingue des notions objectives : par exemple *b*, *c*, ou *h* ; et des notions subjectives par exemple : *f* ou *g*. Cependant dans le *dictionnaire de langue ancienne Iwanami Kogo Jiten*, il trouve la définition globale suivante : « fondamentalement le *ma* est l’intervalle qui existe obligatoirement (*tōzen*) entre deux choses qui se succèdent (*renzoku*) ; d’où l’idée de pause. » Augustin Berque, *Vivre l’espace au Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 63

Si ces définitions nous éclairent sur les usages du mot *Ma* 間, elles n’en révèlent pas son essence dans le milieu nippon. Au sujet des traductions proposées pour tenter de le définir, Augustin Berque ajoute « Si le terme *ma* était traduisible, il y aurait lieu de se demander si la notion de culture sert à quelque chose... » *Vivre l’espace au Japon*, *op. cit.*, p. 63.

C’est la raison pour laquelle j’emploie dans cette thèse ce terme qui me semble approprié : “*intervalle japonais*” ou, tout simplement, le mot “*Ma* 間”.

« Ce même sinogramme 間 peut avoir aussi de nombreuses autres lectures : *ai, awai, hisoka ni, koro, korooi, konogaro, shibaraku, i.reru, shizuka, heda.teru, maji.eru, ukaga.u, soshi.ru, hima, hitori...*, sans compter les deux lectures *on* (dérivées phonétiquement du chinois, qui en l’occurrence est *jian* en mandarin) *kan* et *ken* [...] Toujours est-il que, outre les deux lectures *on*, les deux lectures *ma* et *aida* sont de loin les principales. » Augustin Berque, *Étendre ma et aida à la logique et aux sciences dures ? — Vers un paradigme de la raison sensible — Suivi de la pensée japonaise du point de vue de la médiance*, dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud (dir.), *Ma et Aida. Des Possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, Arles, Philippe Picquier, 2016, p. 9.

⁴ Isozaki Arata, « MA-Space/Time in Japan », Isozaki Arata, *Isozaki Arata*, par Tadashi Oshima Ken, New York, Phaidon, 2009, p. 156.

supposant donc une situation, une ambiance et plus largement le milieu nippon. »⁵ Il nécessite d'être placé dans son contexte et d'en faire l'expérience afin de mieux le cerner.

*D'où la difficulté de définir le ma : il est sans être ce qu'il implique. Sa charge sémantique varie suivant deux conditions : sa place dans un ensemble, et son échelle (ouverture plus ou moins grande de l'espacement). L'une et l'autre sont guidées par (et produisent) un certain rythme.*⁶

Pour mieux appréhender la notion de *Ma*, Okano Michiko 岡野道子 (historienne de l'art) pose tout d'abord ce principe : « Ainsi le *ma* ne saurait-il s'insérer dans la structure philosophique et systémique occidentale, puisqu'il doit être conçu comme une idée, et non comme un concept. »⁷ Ainsi, défini tardivement en tant que forme ou pensée esthétique, l'idée de *Ma* existe depuis de nombreux siècles dans la culture japonaise, bien avant qu'elle s'écrive avec le kanji : 間. Se nourrissant au fil du temps d'une compréhension taoïste et zen, ses origines remontent à la Chine antique pour ensuite devenir une caractéristique singulièrement japonaise. L'une des plus anciennes traces visibles de la notion de *Ma*, se trouve dans les temples shintō, dans lesquels un espace vide, délimité par quatre piliers, sert de lieu de communication avec une divinité. Toutefois, le caractère chinois (*kanji* en japonais) ne fût employé qu'à partir du XII^e siècle. Depuis, le mot a été employé dans la musique, la danse et le théâtre au fil des siècles et son enseignement fût essentiellement oral. Il a probablement été progressivement généralisé à partir d'autres termes comme par exemple : *hyōshi* 拍子 (rythme) ou *mabyōshi* 間拍子 (rythme du *ma*) dans la musique traditionnelle).⁸

⁵ Augustin Berque, « Ma 間, l'intervalle », dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, 日本の生活空間, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 294.

⁶ Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, *op. cit.*, p. 63.

⁷ Okano Michiko, « Ma et art, une approche sémiotique et son internationalisation », dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud (dir.), *Ma et Aida, Des Possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, *op. cit.*, p. 154.

⁸ On se référera à l'article : Yasutomi Jun, « Réflexions sur les concepts de *ma* et *aida* dans le kabuki », dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud (dir.), *Ma et Aida, Des Possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, *op. cit.*, p. 250 et suiv.

La philosophe Hashimoto Noriko 橋本 典子 (née en 1948) évoque l'apparition du monde dans la mythologie japonaise racontée dans le texte du *Kojiki* 古事記⁹ (*Chronique des faits anciens*, 712). Dans l'un des mythes racontés dans ce livre, deux entités divines, les couple-personnifiées *Izanagi no Mikoto* 伊邪那岐 (*celui qui reçoit*) et *Izanami no Mikoto* 伊邪那美命 (*celle qui reçoit*), forment les îles du Japon à partir de terres flottantes : « Ce que firent Izanagi et Izanami n'était pas de la *création* mais de l'*instauration*. »¹⁰ Hashimoto différencie cette caractéristique d'une création née à partir du néant "*creatio ex nihilo*". Selon elle, l'instauration de l'éthique et de l'esthétique se trouve dans "la forme impérative de l'expression spontanée" émanant de l'autorité céleste attachée aux deux divinités personnifiées. « Car, nous dit-elle, l'expression impérative possède une force intentionnelle propice à la création. C'est la forme linguistique de la relation de l'autorité divine à la personne humaine. »¹¹ Le *Kojiki* raconte le dialogue fertile, intervalle d'échange au potentiel créatif et vivant entre *Izanami* et *Izanagi*. Cet échange féminin-masculin, fait de connivence et d'opposition, donnera naissance à des divinités complémentaires : celles du jour et de la nuit, de la vie et de la mort, etc.

En architecture, le *Ma* conserve sa double caractéristique de séparation et de liaison. Lorsqu'il désigne un simple espacement dans l'espace ou le temps, il se prononce *kan* ou *ken* 間¹². Le *Ma* s'inscrit autant dans l'espace que dans le temps et n'a pas pour objectif de révéler des contraires ou des individualités isolées mais des connivences, des relations, ou des ensembles. Il permet de faire se rencontrer des entités : lieux, temporalités, individus, objets dans un même lieu ou dans un même instant. Dans les jardins, il se définit également par la dynamique spatio-temporelle qu'il produit : succession d'espaces

⁹ *Ko Ji Ki*, 古事記, également prononcé *Furukoto Fumi*, *Chronique des choses anciennes* ou litt. *Chronique des faits anciens*, également traduit : *Notes sur les faits du passé*, est le plus ancien texte rédigé en langue japonaise. Il se présente en un recueil de mythes concernant l'origine des îles formant le Japon et des dieux (*Kami*, 神). Le *Kojiki* compile des récits du conteur *Hieda no Are* (稗田阿礼) par le chroniqueur *Ō no Yasumaro* (太安万侶) sur l'ordre de l'impératrice *Gemmei* (元明天皇). Il lui fut offert en 712.

¹⁰ Hashimoto Noriko, « Le concept de ma et ses transformations sémantiques comme voie d'accès à l'esthétique japonaise », Paris, dans Mikel Dufrenne et Olivier Revault d'Allonnes (dir.), *Japon, revue esthétique*, t.18, Paris, Jean Michel Place, 1990, p. 78.

¹¹ *Ibid.*, p. 78.

¹² *Kan* fait partie des mots composés plus couramment constitués de deux sinogrammes : *jikan* 時間, le temps ou *kūkan* 空間, l'espace. *Ken* désigne traditionnellement une dimension de six pieds (environ 182,88 cm), équivalent en longueur d'un tatami. Dans le domaine de l'architecture, il indique l'espacement entre deux piliers. Son synonyme *Ma* prend dans ce contexte, le sens de pièce d'habitation.

intermédiaires reliés à des chemins. Dans son expressivité la plus pure, il habite le tracé d'une calligraphie dont le trait, exécuté en une fois sans jamais être repris, manifeste la relation corps-esprit-œuvre. Le *Ma* n'est pas un moyen d'exprimer une quête du vide. Il est un *vide* qui valorise les pleins, il s'envisage comme une voie, un passage et annonce un changement. Ainsi, devenant une singularité esthétique, symbolique, sociale ou philosophique de la culture japonaise, le *Ma* apparaît dans de nombreuses strates de la société. S'ouvrant entre les choses qu'il écarte, il exprime un espace-temps sensible et envoûtant, et dépasse largement l'idée d'un vide entre les choses. En ce sens, le *Ma* transcende ce qu'il sépare et se perçoit tel "un bouquet parfumé" caché, dont l'effluve, progressivement, pénètre les sens, affecte l'espace, les actions et l'esprit. Privilégié dans de nombreux arts traditionnels au pays du soleil levant, il est source de beauté et s'envisage comme expérience, cheminement et sentiment. « On a appelé *ma* ce lieu qui stimule ces énergies potentielles et transforme cette potentialité en réalité. »¹³

Dans leur lecture *kun* 訓¹⁴ (proprement japonaise), *Ma* et *Aida* utilisent tous deux le sinogramme 間. Cependant, le premier s'utilisera pour désigner l'idée d'un intervalle de temps sans exclure complètement l'idée d'espace, alors que le second exprime davantage l'idée d'intervalle spatial et valorise la distance entre les sujets tout en suggérant le temps. *Aida* ne se comprend pas comme une simple distance ou un écart dans un lieu donné. Il désigne un lieu intermédiaire et dynamique dans lequel se touche et se fond ce qu'il sépare. Les choses de part et d'autre de *Aida*, s'unissent et se valorisent réciproquement, d'où l'idée de polarités. Ainsi, les notions *Ma* et *Aida* sont-elles proches ; leur interprétation se nuance et se complète l'une et l'autre, puisque le même objet peut être concerné.

L'espace et le temps au Japon se pensent comme étant en relation permanente et forment un tout indissoluble. De ce fait, la manière de les appréhender se différencie-t-elle de la manière occidentale. L'architecte Isozaki Arata relève une représentation occidentale du

¹³ Hashimoto Noriko, « Le concept de ma et ses transformations sémantiques comme voie d'accès à l'esthétique japonaise », dans Mikel Dufrenne et Olivier Revault d'Allonnes (dir.), *Japon, Revue esthétique*, t.18, Paris, *op. cit.*, p. 77.

¹⁴ *Kun-yomi* 訓読み (lecture sémantique) correspond à la lecture japonaise d'un sinogramme, "*on-yomi*" 音読み (lecture phonétique) étant la lecture chinoise de ce même sinogramme.

temps et de l'espace qui produirait « des images absolues de quelque chose d'homogène et de continu à l'infini ». ¹⁵ Cette perception occidentale accorde une prépondérance à l'espace statique et géométrique ; cela se vérifie, par exemple, dans les arts paysager (*infra*).

Lorsque l'*intervalle japonais* concerne une relation interhumaine, le sinogramme *Aida* 間 se complète par le suffixe “-gara” en devenant : *Aidagara* 間柄. Cependant, dès qu'il s'agit de mettre l'accent sur le point de contact entre les choses, alors on prononce 間 : *Awai*. Dans ce dernier terme, l'intensité de la transition entre la séparation et l'union devient un révélateur de beauté sur laquelle se porte toute l'attention.

Mon intention est de mettre en évidence l'influence de ces trois aspects de l'intervalle japonais, *Ma*, *Aida* et *Awai* sur la conception de mes vidéos et de mes photographies. D'une part, je privilégie les plans intermédiaires au montage et des segments étirés sur une même photographie, d'autre part, pour les captations d'images et de sons, je pratique la marche à pied, privilégiant les rapports avec le paysage. Certains aspects de la pensée paysagère, prégnante dans les arts en Chine et au Japon, ne se trouve jamais loin de ma sensibilité. Afin de construire une relation dynamique avec un environnement, elle suppose un déplacement à la fois physique et mentale.

L'*intervalle japonais* se comprend tout d'abord, comme espace vide de choses, mais cela ne signifie pas rien. Le *Ma* est un espace de relations concret, destiné à se remplir de sens et de sentiments. Profondément spirituel dans la philosophie taoïste, le *vide* engage le corps et l'esprit à se fondre dans l'espace et le dans temps. Il n'est pas autonome et ne peut être dissocié du *plein*. Entité totalement disponible, il se différencie d'une certaine pensée grecque : « Tandis que le vide sur lequel spéculait la philosophie grecque concerne le mouvement, le poids, la densité des corps, c'est-à-dire l'ordre de la nature et de la causalité physique. Le vide artistique extrême-oriental est spirituel, il purifie le plein. » ¹⁶ La croyance shintō interprète l'origine du *vide* comme suit : « Avant le Ciel et la Terre, il

¹⁵ Okano Michiko, « Ma et Art, une approche sémiotique et son internationalisation », dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida, Des Possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, op. cit., p. 161.

¹⁶ Ziad Kreidi, *Takemitsu à l'écoute de l'inaudible*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 57.

existait, nous dit le *Nihongi*¹⁷, un “état de nonmanifestation [*sic*] totale”, la “Plaine des Hauts Cieux”, défini comme “l’espace infini” ou “le Grand Vide”. »¹⁸ L’histoire des origines shintō raconte un monde formé progressivement depuis le *vide* (*sora*, 空), lequel ne contient ni existence ni non-existence. Contrairement à un néant stérile, le *vide* permet le cycle des apparitions et des disparitions de toutes choses, et ne peut donc rester un *vide absolu*. Point de départ de tout devenir, il apparaît comme un espace de possibilité dans lequel toutes choses peuvent naître, se mouvoir, se transformer. C’est un lieu où les pensées circulent librement. Or, dans la réalité, seul l’instant présent possède une existence propre. À l’inverse le passé et le futur n’ont pas d’existence réelle, ils sont “non-existences”, ils proviennent du néant et retournent au néant. L’Extrême-Orient, semble dans sa pensée, ne pas percevoir le monde dans sa totalité, aussi, le temps et l’espace échappent-ils constamment à la perception. Toujours présent, le *vide* est donc une caractéristique essentielle du *Ma*. Certes, il s’éclaire par ce qu’il sépare et relie, mais Augustin Berque ajoute :

*[Le Ma] serait produit par la combinaison d’un vide (un blanc, un silence, un arrêt, une pause) et d’un décalage (lequel changerait sémantiquement ce vide, non seulement du contenu qu’une stricte régularité laisserait y escompter, mais aussi d’une infinité de possibles puisque le vide n’impose rien).*¹⁹

Si, dans l’esthétique occidentale l’espace comprend trois dimensions, au Japon, il en contient deux. Par ailleurs, le temps occidental apparaît comme une dimension supplémentaire isolée ou complémentaire des autres, mais nous verrons qu’au Japon, il modifie la perception de l’espace, et réciproquement.

Mes vidéos se classent en deux groupes. Les premières (depuis 2000), présentées sur un ou plusieurs écrans, sont des plans séquences uniques dans lesquels des phénomènes dialoguent. Certaines, dont l’image est réduite, se conçoivent comme des miniatures, alors

¹⁷ Le *Shoku Nihongi* (続日本紀, Suite des Chroniques du Japon) est le deuxième texte de l’histoire du Japon de la série des *Six Histoires Nationales*, *Rikkokushi* (六国史), précédé du *Nihon Shoki* en 720 (Chronique du Japon, 日本書紀) et suivi des *Nihon Kōki* en 840 (Chroniques postérieures du Japon, 日本後紀). Il a été commandé officiellement et achevé en 797.

¹⁸ Bernard Marillier, *Shintō*, Grez-sur-Loing, Éditions Pardès, 1999, p. 34.

¹⁹ Augustin Berque et Maurice Sauzet, *Le Sens de l’espace au Japon, Vivre penser, bâtir*, Paris, Paris, Éditions Arguments, 2004, p. 32.

que d'autre apparaissent plus imposantes. Dans chacune de ces vidéos, le temps semble suspendu alors que des éléments dépendent d'autres à l'image ou sur un autre écran, que ce soit le cadre d'une fenêtre, une montagne, un nuage ou une lueur.

Le deuxième groupe de vidéos appartient à la série des *Films-jardins* (depuis 2011). Ces petits films ne comportent ni scénario, ni acteur et ne suivent pas de logique temporelle ou spatiale. Ils alternent mouvement et pause : des plans en travelling avant montre la vision d'une personne en train de marcher, et des plans fixes s'attardent sur des phénomènes divers, captés au hasard d'une promenade. À l'inverse du premier groupe de vidéos, le montage d'un *Film-jardin* se révèle plus élaboré. Il mêle des plans de différentes longueurs, des coupes franches et des transitions progressives. Il n'obéit à aucun schéma préétabli, ne suit aucune chronologie, mais sa construction admet à la fois le surgissement d'une qualité à partir d'une dualité propre au *montage dialectique*²⁰, et les effets de hasards et de liaisons allusives d'un *montage-collage*. Cependant, sa forme repose sur des événements ordinaires filmés sans préméditation. L'ensemble de ces deux groupes de vidéos est présenté en monocanal (un seul écran) ou multicanal (diptyque ou triptyque) ; configurations dans lesquelles la taille des écrans peut varier.

Mes photographies ont subi des étirements variables et successifs. D'un bout à l'autre, les deux séries évoquées, *Traversées* (2015, impression jet d'encre sur papier Awagami Kozo 28 x 200 cm) et *Cascades* (2016, impression en jet d'encre sur papier Awagami Kozo, 28 x 105 cm), les éléments de l'image sont déformés et paraissent fluides, mais engendrent des discontinuités dans un rythme cinétique.

Le *Ma* possède les qualités dynamiques de continuité, discontinuité, et évolutivité, mais il n'est pas mesurable et touche au sens, tout en favorisant une relation. Il dépend du lieu dans lequel il se trouve et apparaît comme une troisième voie, s'ajoutant à la vision uniquement dualiste du monde. Ainsi, le Japon privilégie non pas des individualités

²⁰ Le *montage dialectique* : L'unité organique repose sur la dualité des opposés mais dans le montage dialectique, le lien organique — contraste entre deux situations, entre deux instants — se trouve écarté au profit d'un "bond pathétique" : un sentiment présent au premier plan, se poursuit et trouve sa raison d'être dans le second, lequel le prolonge et apporte une qualité "pathétique" nouvelle à l'ensemble.

Le *montage-collage* : Les plans se suivent et se heurtent dans leurs formes. Ils sont le plus souvent séparés par des coupes franches. Le son jaillit avec l'image mais sans assurer la transition. Les contenus se juxtaposent sans suivre une logique prédéterminée.

autonomes mais leurs relations. Lorsque le *Ma* devient une transition — point de basculement d'un état à l'autre —, il révèle sa qualité d'*Awai* « telle que dans le pâle flamboiement des dernières lueurs du jour colorant les nuages, juste avant le coucher du soleil ». ²¹

La philosophie japonaise s'est intéressée à la relation entre les espaces, les milieux, ou les individus; objet de la pensée de Nishida Kitarō 西田 幾多郎 (1870-1945) évoquant le principe de "continuité de la discontinuité" (*hirenzoku no renzoku*, 非連続の連続). Chaque individu entretient un lien avec un autre et leur relation est toujours comprise dans un *lieu*, (*basho* 場所).

L'*intervalle Ma* harmonise les asymétries, déploie des nuances, des changements (*henka* 変化) et instaure une union par laquelle les espace-temps se fondent. Conforme à ce principe, un jardin japonais se découvre progressivement et propose des cheminements, entre mouvements et pauses. Il obéit à des règles ancestrales. C'est un lieu dans lequel l'œuvre humaine rejoint la nature : « Penser aux paysages naturels en s'efforçant de se remémorer leur configuration particulière [...] faire sien les endroits intéressants et en reproduire dans le jardin les principales caractéristiques, en les simplifiant. » ²² Mais les règles ne sont pas absolues et les modèles jamais définitifs, la "Voie" importe davantage comme l'écrit Tachibana no Toshitsuna (1028-1094) :

Même si l'on peut dire que j'ai ainsi, par mon travail, pris connaissance des principes essentiels, comme les possibilités sont inépuisables, de nombreuses choses m'échappent encore. [...] [Les maîtres jardiniers] semblent se contenter d'observer, par exemple les paysages naturels, et d'effectuer leur travail coûte que coûte, sans même distinguer les interdits. ²³

²¹ Fujita Masakatsu, « Voies pour la culture et la pensée japonaises, le "ma", l'"awai" et l'"aida" », dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida, Des Possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, op. cit., p. 40.

²² Tachibana no Toshitsuna 橘俊綱, trad. par Michel Vieillard-Baron, *De la création des jardins, Traduction du Sakutei-ki* 作庭記, Tōkyō, Éditions Maison Franco-Japonaise, 2003, p. 18.

²³ *Ibid.*, p. 76.

Ainsi, la création d'un jardin et son exploration deviennent une "quête à vivre". Restituant l'impression d'un parcours et d'épreuves concrètes, son exploration apparaît telle la *Voie* (dō, 道) dont il faut faire l'expérience. « La notion de voie interdit de séparer le style de vie et la méthode de pensée, la présence à soi et la présence au monde. »²⁴ Le même *kanji* 道 (dō) peut se prononcer *michi* "chemin". Sa métaphore rejoint son sens concret : une ligne tracée sur le sol reliant un lieu à un autre et pouvant être empruntée dans les deux sens. Cependant, l'espace de circulation d'un jardin japonais, suppose le mouvement du corps et de l'esprit ; il évoque à la fois un passage dans la nature, un chemin sinueux dans un bois ou sur une montagne, se prête à l'introspection, à la méditation. Se trouvant au cœur de la pensée taoïste, 道 dō, *michi* se prononce *dao* en chinois (le *Tao* ou *Dao*). Il se rattache à la philosophie, à la cosmologie et à la médecine. La *Voie* se fonde sur l'équilibre et les complémentarités des composantes *yin* 陰 *yang* 陽²⁵, féminin / masculin, lune/ soleil, obscurité/ luminosité, fraîcheur/ chaleur entre autres. Le processus dynamique de ces deux polarités n'a pas pour intérêt d'atteindre un objectif, mais doit s'inscrire dans une expérience active conduisant à l'apprentissage de la vérité. En ce sens, mes *Films-jardins* proposent une succession de chemins dont on ne voit jamais le bout, mais seulement des interruptions, des pauses.

Dans le shintō, la vertu la plus fondamentale, *makoto* 誠 "sincérité" "vérité", contient des principes concrets de conduite individuelle, tels que la conscience, l'honnêteté, la véracité. Il s'envisage comme une manière de vivre, ou comme l'essence de l'esprit humain. "*L'Homme de Voie*", en harmonie avec son milieu, suit son chemin, accomplissant son *kannagara no michi* 神ながらの道 (*la Voie divine*), ensemble des vertus recommandées par le shintō. La perception de la mort diffère également, semble-t-il, d'une certaine pensée occidentale, puisque que l'individu doit en quelque sorte "quitter le chemin" : « Le

²⁴ Kenneth White, *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, 1981, p. 19.

²⁵ Le *yin* (en chinois complet : 陰 et japonais prononcé *in* ; en chinois simplifié : 阴) et le *yang* (complet : 陽, et japonais prononcé *yo*, simplifié : 阳) littéralement "sombre brillant" ou "négatif positif". Ils sont présents dans la philosophie chinoise depuis environ le III^e siècle avant notre ère. Les deux polarités complémentaires se trouvent dans tous les aspects de la vie et de l'univers. Le *yin* représente, parmi d'autres, le principe féminin, la réceptivité, l'humide, l'eau, la lune, l'obscurité, etc. Le *yang* évoque le principe masculin, le soleil, la chaleur, la luminosité, les roches, l'élan, etc. La dualité *yin yang* s'associe à de nombreuses autres oppositions complémentaires. Elle est un tout indivisible. Chacune d'entre-elles peuvent comporter les caractéristiques de l'autre.

Japonais ne “meurt” pas, il se “retire” (*mi makaru*) ou “s’élève” (*kamu agaru*) au ciel à la fin de sa vie”, ou encore, il “prend congé de la vie”, comme l’a fort bien et si joliment dit Y. Mishima quelque temps avant sa mort volontaire. »²⁶ Outre l’aspect spirituel, le lien entre le cheminement mental, celui de la vie et le chemin physique, devient source d’une beauté singulière au Japon. S’inspirant de cette esthétique du cheminement, la pratique pédestre de mes *Films-jardins* s’emploie à la fois comme expérience temporelle et sensible dont chaque chose croisée en chemin serait propice à l’étincelle d’un haïku.

Marcher, contempler, ouvrir l’espace

En premier lieu, j’aborderai la relation et la dynamique entre le paysage et le cheminement dans ma pratique. La configuration d’un jardin japonais renouvelle constamment la progression du visiteur ; elle lui impose de se concentrer sur le parcours, comportant de nombreux espaces successifs, étang ou rivière, îlots, ponts et passages étroits. Étapes à contourner et à contempler, moments de pause et temps en mouvement, la plupart des jardins japonais offrent des multiples points de vision qui font sens. Au-delà de l’aspect symbolique, le sentiment envers ces espaces sublimes et enchanteurs se cultivent. Œuvres d’art totales, les jardins japonais puisent leur énergie poétique dans l’apparente simplicités des rivières, des arbres et des pierres brutes agencés par l’artiste jardinier.

Le *Ma* favorise un sentiment d’immédiateté de l’expérience, dans laquelle, conforme aux polarités *yin yang*, se côtoient, dans des transitions, la forme et son absence, la maison et son jardin, l’action et la non-action. Les espaces intermédiaires s’envisagent en lieux du possible, en “vides” flottant propices à l’art. Ils se forment par l’intervalle d’une transition, un passage obligé par lequel les frontières s’atténuent et les espaces s’harmonisent.

Au tournage, l’emploi de la caméra subjective donne au spectateur l’impression d’être dans la peau d’un personnage qui chemine à pied. Néanmoins, l’anonymat du marcheur

²⁶ Bernard Marillier, *Shintō*, *op. cit.*, p. 58.

nous amène à questionner la place du regardeur. Pourquoi faire l'économie d'un quelconque personnage, ou de la présence visible de l'artiste sur laquelle le spectateur se focaliserait ? Cette promenade se fait seule dans un environnement dans lequel la solitude joue un rôle moteur dans l'expérience créatrice. Que favorise cet isolement en milieu naturel à l'instant présent de la marche ?

Selon certaines formes de la pensée japonaise proche du zen, l'acceptation de la mort, le périssable et le changement des saisons font partie du cycle de la vie et paraissent indispensables à la beauté de l'immanence des choses. La mort ne s'oppose pas à la vie, mais à la naissance. La vie devient alors, le *trait d'union* d'un point à un autre, constitué d'obstacles et de détours. Ainsi, dans une conception bouddhiste, le cycle de la vie et de la mort représente un passage, une perception de l'existence comme état transitoire dont la mort est également une transition. Dans les arts au Japon, ce phénomène s'exprime à travers le théâtre nō 能 et la danse butō 舞踏.

Le vide et le silence

Fluidité d'un cheminement, fluidité d'un paysage, le mouvement et sa temporalité habitent depuis des siècles l'esthétique des arts en Extrême-Orient, comme la peinture, la poésie, la calligraphie, la danse, le théâtre et l'architecture. Dans mes images, les formes ou les phénomènes se transforment en permanence, se redécouvrent et deviennent sources d'évocations. Dès lors, les espaces filmés ou photographiés ne sont pas une fin en soi, en quelque sorte, ils deviennent un moyen où « seul l'acte d'ouvrir l'espace compte, la surface importe peu. »²⁷

À l'instant où ils sont lus, les trois vers d'un haïku produisent un espacement sensible et éphémère. À ce sujet, la description d'Érik Sablé est révélatrice :

Le haïku se fait le miroir de l'instant. Il ne démontre jamais. Il reste libre d'interprétations et de jugements. Il suggère. Il évoque. Il laisse place au vide et au

²⁷ Michaël Ferrier, *Tokyo. Petits portraits de l'aube*, Paris, Arléa, 2010, p. 91.

silence. Il est comme ces peintures japonaises où des montagnes enveloppées de brume se laissent deviner avec quelques traits de pinceaux sans se montrer vraiment. ²⁸

Les haïkus se focalisent sur les petites choses du quotidien, le “temps qu’il fait”, l’apparition d’un astre, une fleur qui fane ou la rosée du matin. Mais, ils contiennent un sens profond, comme dans ce poème d’ Issa (1763-1828) :

*Ce monde de rosée
est un monde de rosée
pourtant et pourtant* ²⁹

Issa

Un espace de suggestion se glisse entre les vers du petit poème ; ce moment se cristallise et résonne dans l’esprit — le *vide* se remplit de sens. Le haïku est « l’art de réduire à son essence le plaisir infini d’être ému » ³⁰, disait Paul Valéry et Roland Barthes de commenter : « L’essence, la pureté de l’affect, c’est ça le haïku. » ³¹

Le haïku répond aux qualités esthétiques originales du Japon. Sa forme brève en trois vers de 5, 7, 5 pieds et l’immédiateté des quelques évocations qu’il propose, contiennent une richesse de sens inouïe. En ne racontant rien, sans description, le petit poème est « quelque chose qui se retient de basculer ou qui est en train de basculer dans le rien du dire. » ³² Une tension entre un phénomène éphémère et un autre, immuable, se découvre mais, en parvenant au lecteur, déjà s’achève. Comment l’espace et le temps se manifestent-ils dans un haïku ? D’un vers à l’autre, comme dans l’enchaînement des plans de mes vidéos, quels principes articulent continuité et discontinuité ? Comment cet “effet haïku” opère-t-il dans mes œuvres ? Bien que le petit poème soit intelligible par le plus grand nombre, une ambiance particulière enveloppe tous lecteurs japonais sensibles à son vocable, à l’instar de leur sentiment envers les infimes changements de la nature.

²⁸ Bashō, Issa, Buson, Shiki, Taigi, Yuan, *Les Grands maîtres du haïku*, trad. par Catherine Yuan et Érik Sablé, Paris, Éditions Dervy, 2003, p. 5-6.

²⁹ *Tsuyu no yo wa/ tsuyu no yo nagara/ sari nagara* (露の世は 露の世ながら さりながら)
Issa Kobayashi, *Haïku*, Lagrasse, Verdier, 1994, p. 84.

Ce haïku aurait été écrit par Issa après le décès de sa première fille. Les quatre enfants de son premier mariage sont morts en bas âge.

³⁰ Paul Valéry dans Roland Barthes, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, 1978-79 et 1979-80* [2003], Paris, Seuil, 2015, p. 139.

³¹ Roland Barthes, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, op. cit.*, p. 139.

³² *Ibid.*, p. 183.

Selon certains philosophes japonais, il existe une relation particulière entre les individus et leur milieu. Cette étude au cœur de la philosophie japonaise, notamment chez des penseurs comme Watsuji Tetsurō 和辻哲郎 (1889-1960) ou Nishida Kitarō 西田幾多郎 (1870-1945), a pour objet de comprendre l'interdépendance des humains dans leur environnement. Au Japon, un *lieu* (*ba*, 場) dans lequel des individus évoluent ensemble, importe davantage que l'intérêt d'un seul : *ba*³³ est à la fois spatial et temporel, occasion ou circonstance. Cependant, le sociologue Hamaguchi Eshun 浜口恵俊 (1931-2008) évoque les qualités d'un tel système social : « La société japonaise n'est pas régie par un collectivisme oppressif, mais par un corporatisme volontaire, où une "symbiose entre l'individu et la collectivité" a lieu. »³⁴ Par ailleurs, l'expression verbale d'un Japonais s'adapte à chaque situation. Cette prédominance du lieu suppose une dynamique collective comprenant des interrelations spatio-temporelle, *Aidagara*.

Le temps, le lieu

Mes *Films-jardins* se composent d'alternances dynamiques entre mouvement et repos, entre plan en travelling et plan fixe, mais d'autres polarités s'identifient dans la bande son de mes vidéos comme l'audible et l'inaudible. Le *Ma* représente une pause silencieuse entre les sons ou des ensembles de notes. De la même façon, le silence de la musique traditionnelle japonaise possède ses qualités propres, lesquelles entrent dans certaines

³³ Le mot *ba* 場 possède de nombreux sens autour de la notion de lieu, compris comme : 1. *Ba* : terrain vaste et plat, « *hiroba* 広場 (place, esplanade). 2. terrain surélevé aplani, terrasse, aire (pour battre le grain) : *jōho* 場圃, (aire, potager). 3. Lieu de rassemblement spatiaux : *kaijō* 会場 (salle de réunion, de concert...). 4. *Ba* : *tokoro* (lieu, endroit, terrain). 5. (Une) fois, par exemple dans l'expression *ichijō no shunmu* 一場春夢 (un rêve de printemps) (i.e. la vie est brève). Le dictionnaire relève ensuite comme proprement japonaises (i.e. absentes en chinois) les acceptions suivantes : 1. *Ba* : *tokoro* 所 (lieu où il se passe quelque chose), *baai* 場合 (occasion), *jiki* 時期 (époque), *bamen* 場面 (scène), *genba* 現場 (les lieux de l'action). 2. Scène (division temporelle d'une pièce de théâtre).

[...] *Basho* 場所 est spatial [...] : endroit, lieu, site, siège, espace, place[...].

n. Ce dernier terme est choisi par Nishida Kitarō dans sa philosophie du "*lieu*".

Augustin Berque, « Ba », dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, 日本の生活空間, *op. cit.*, p. 40-41.

³⁴ Kikuchi Wataru, « Ma et Aida dans la relation interpersonnelle, brèves considérations sur les sociétés japonaise et brésilienne », dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud (dir.), *Ma et Aida, Des Possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, *op. cit.*, p. 89.

compositions récentes. Il ne peut pas s'envisager comme un manque ou une forme négative du son. Jamais absolu, le silence est perçu dans la résonance du timbre et de la sonorité d'un instrument, ou dans les bruits ambiants de l'environnement. À l'instar du *plein* et du *vide*, le son et le silence — "être et non-être" — ne s'opposent pas mais s'unissent et dialoguent dans l'espace et le temps. De même, composées de phénomènes sonores et silencieux, la bande son de mes vidéos présente une suite d'événements évanescents lesquels se dissipent et résonnent dans "un brouillard infini".

Or, que signifie ce silence ? De quelle manière s'harmonise-t-il avec le sonore dans mes vidéos ?

Dans le cinéma d'Ozu Yasujirō 小津 安二郎 (1903-1963), des plans intermédiaires sans personnage, sans mouvement ou presque, interviennent comme une respiration dans une séquence, mais en exprimant un sens caché, ils rendent l'instant plus présent. Moments privilégiés et spontanés, « le Temps qui est là veut dire que le temps est déjà l'être-là et que tous les être-là sont le temps, et puisqu'il est le temps, il est revêtu de la splendeur et de la claire Lumière du temps. »³⁵

Le temps présent devient le point de contact du passé et du futur et constitue le cercle du zen, cycle du temps duquel ce qui précède et ce qui vient n'existent que dans l'intervalle de l'instant. Par ailleurs, toutes choses se situent toujours dans un *lieu*, un espace-temps qui les déterminent. L'existence se structure autant par le temps, que par l'espace, les relations (choses, êtres) et l'histoire.

Ressentir, voir, s'éveiller

Dans mes images, le *Ma* est un passage, une pause, un lâcher-prise ou un silence, s'insérant entre les plans d'une vidéo ou les fragments d'une photographie. La spatialité expressive de l'*intervalle japonais* admet la partition et la médiation, le contact et la distance. Il est un troisième élément à part entière qui unit objectivement les opposées, les différences. Envisagé conceptuellement sur le plan esthétique, symbolique, le *Ma* semble contenir

³⁵ Dōgen Zenji, *La Vraie Loi Trésor de l'Œil, Textes choisis du Shōbōgenzō*, trad. par Orimo Yoko, Paris, Seuil, 2004, p. 65.

plusieurs niveaux de perceptions. Il se donne à voir sous différentes formes, dont il faut faire l'expérience. Il incite à le vivre et à le ressentir, mais sa compréhension dépend d'un milieu, d'une ambiance ou d'une situation, d'un sentiment profond, relevant de la conviction, que le *vide* possède des qualités transcendantes — perméabilité, mobilité, respiration et rayonnement. Ainsi, le *vide* révélé par le *Ma* suppose rythme et fluidité : « Et pour un Chinois taoïste ou un Japonais shintoïste, les rochers, les arbres, les eaux sont parcourus par des courants d'énergie dont les traces, livrées à la contemplation et à la méditation, trouvent une correspondance dans les rythmes et les pulsions que l'homme découvre en lui-même. »³⁶ Généralement, il est difficile pour les Japonais de verbaliser le *Ma* de manière précise. La plupart donnent des explications nuancées et font appel à des situations ou des métaphores. Or, le plus significatif, ce sont les silences, les temps de réflexion les obligeant à chercher ce sentiment profond de *Ma*. Au sujet de sa recherche sur le *Ma*, Okano Michiko évoque un entretien avec le professeur et architecte Kawazoe Noboru 川添登 (1926-2015). Celui-ci lui répond : « Si vous essayer de conceptualiser le *ma* 間, la seule destination possible sera le *ma* 魔, le *ma* 真, lui ne sera pas atteint ».³⁷ Yasutomi Jun 安富順, professeur en art du spectacle, relève ce texte de l'acteur Onoe Kikugorō VI, 6 代目尾上菊五郎 (1885-1949) que le célèbre acteur de kabuki, Ichikawa Danjūrō IX, 9 代目市川團十郎(1838-1903), lui avait enseigné :

*Il existe deux sortes de ma dans la danse : le ma qui s'enseigne et le ma qui ne s'enseigne pas. Le plus important est bien sûr celui qui ne s'enseigne pas, car ce ma-là émane de la nature propre de l'acteur. On écrit 間 et prononce aida pour désigner ce qui peut être enseigné. Par contre, on écrit 魔 pour désigner le ma qu'il n'est pas possible d'enseigner. En ce qui me concerne, j'enseigne l'aida, 間, celui qu'il est possible d'enseigner. En second lieu, il est nécessaire que chacun recherche de lui-même le ma 魔 ne pouvant être enseigné.*³⁸

³⁶ Nelly Delay dans Diane de Margerie, *De la Grenouille au papillon*, Paris, Arléa, 2016, p. 84.

³⁷ Okano Michiko, « Ma et art, une approche sémiotique et son internationalisation », dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud (dir.), *Ma et Aida, Des Possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, *op. cit.*, p. 156.

³⁸ Onoe Kikugorō 尾上菊五郎 dans Yasutomi Jun, « Réflexions sur les concepts de ma et aida dans le kabuki », dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud (dir.), *op. cit.*, p. 243.

Le deuxième homophone *Ma* 魔 dont il est question, signifie “*le diable*” mais il est employé ici pour traduire un caractère mystique, une idée principalement spirituelle « proche du concept transmis par le zen nommé *furyū monji* 不立文字 (litt. *Ne pas établir de mots*) : à l’instant où le *ma* 魔 se produit, il se dépasse et devient un élément difficile à expliquer, voire impossible à exprimer avec des mots. »³⁹ Ce *Ma* 魔 diffère d’une personne à l’autre, il relève de la sensibilité personnelle de chacun, ce qui explique la difficulté de le définir et l’impossibilité de l’enseigner. Le troisième *Ma* 真 (vérité) dont il était question précédemment transcende le *Ma* 間 conceptualisable et le sentiment de *Ma* 魔.

J’aborderai le *Ma* esthétique 間 et le sentiment de *Ma* 魔, mais je ne pourrai qu’évoquer les influences historiques et culturels du troisième homophone de *Ma* 真 “vérité”. Toutefois, ces trois aspects expriment la singularité et la complexité de cette notion parcourant toute cette recherche. Le *Ma* dépasse l’acte de créer ; il procède dans un instant *vide*, lorsque l’esprit s’éclaire, mû par une énergie insaisissable, comme le reflète ce texte de Günter Nitschke :

*On ne peut pas dire que l’architecture des temples et l’art du jardin zen conduisent les disciples de cette voie à l’illumination. Tout se passe au contraire comme si l’illumination ou même les seules connaissances psychologiques gagnées par la méditation influençaient profondément l’artiste et son œuvre.*⁴⁰

Ainsi, le *Ma* 間 apparaît comme la beauté d’une rosée s’évaporant aux premiers rayons de soleil.

³⁹ Okano Michiko, *op. cit.*, p. 156-157.

⁴⁰ Günter Nitschke, *Le Jardin japonais, Angle droit et forme naturelle* [1999], Cologne, Taschen, 2007, p. 67.

Fouler le sentier des oiseaux ⁴¹

Maxime *tch'an*

⁴¹ Maxime *tch'an* (du chinois ou *zen* en japonais) : savoir renoncer à tout attachement égotique et recouvrer la "nature originelle".
Kenneth white, *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, 1981, p. 43.

PARTIE I

De l'intime progression, au détour des chemins

Chapitre 1.

Du paysage au corps en marche, une intime relation

*Ma vie de voyageur,
le va-et-vient
d'un paysan labourant la rizière.* ⁴²

Bashō

1.1 Paysages d'expression, paysages de relation

Marcher, explorer des paysages — la vidéo et la photographie se prêtent à l'expérience du cheminement. Mes promenades comportent une succession d'instantanés ordinaires, s'inscrivant parmi eux, dans le temps d'un film ou l'espace d'une image. Capturés par la caméra ou l'appareil photographique, l'espace et le temps viennent à moi et touchent mes sens. Ils se transforment en intervalles sensibles dans lesquels, conscience du corps, méditation et paysages cohabitent. Mes images suggèrent de voir, d'écouter, de sentir, de goûter le temps.

Depuis fort longtemps en Extrême-Orient, les peintures évoquent des lieux visités ou imaginés, habités des remous de la vie. Leur composition invite le regard du spectateur à circuler dans des paysages fabuleux, dynamiques et envoutants. Le peintre de *sansui* ⁴³

⁴² 世を旅に代かく小田の行もどり *yo o tabi ni shiro kaku o-da no yuki-modori*

Bashō Matsuo, *Bashō Seigneur ermite, L'Intégrale des haïkus*, Paris, La Table Ronde, 2012, p. 330.

⁴³ *Sansui*, en japonais ou *shanshui* en chinois (山水 *shan/san* et *shui/sui*) signifie littéralement *montagne - eau*. Genre pictural qui serait apparu au IV^e siècle en Chine. D'autres arts expriment le paysage tels que la poésie, la musique, et les jardins. Le couple *montagne-eau* indique que l'un ne va pas sans l'autre, ils se complètent, se répondent *s'accouplent* (François Jullien). Ils vont de pair comme tous les êtres avec leur milieu.

山水 (littéralement : *montagne-eau*, paysage) ou le jardinier japonais, met en scène des évocations provenant de ses observations de la nature. Il s'imprègne de paysage, d'environnement ; les transpose dans son œuvre, exprimant à travers elle, une sensibilité et des émotions. Kanō Ikkei ⁴⁴, 狩野一溪 dans *Kōsōshū*, *Sur la peinture* (1623), écrit, à propos de la peinture de paysage :

[...] *l'image mentale précède le travail du pinceau. [...] Mais quand on conçoit le paysage dans une vision intérieure, on observe, en tout premier lieu, la similitude avec l'énergie vitale, pour, ensuite, faire le tri entre le pur et l'impur, établir l'ordre de préséance entre l'hôte et les invités [...].* ⁴⁵

Le peintre de *sansui* ne représente pas ce qu'il voit, il l'exprime en s'appuyant sur un réel vu ou imaginé. Écartant toute représentation ou imitation, il préfère une transposition par la réduction : « Le principe de ces répliques, appelées *mitate*, se donne explicitement pour le “voir comme” dont procède toute métaphore. » ⁴⁶ En Chine, au Japon, en Corée, le paysage se transpose en une peinture *montagne-eau* (山水), un jardin ou un *bonsai* 盆栽 間 *plante ou arbre cultivé dans un pot, paysage en pot* — l'espace grandeur nature devient miniature allégorique. Tout un univers se réduit à l'essentiel, à son essence, concentré d'énergie, d'élégance et de raffinement, comme le définit le mot *fūryū* 風流 (*souffle du vent*). Augustin Berque précise que le jardin, la littérature, ou la peinture ne représentent pas, mais recréent des espaces de la réalité elle-même. La peinture *sansui* est la quintessence du transitoire, où la lumière et l'obscurité, le fluide et le solide se mêlent en d'infinis nuances de gris. Sur le papier, elle anime des échanges permanents entre les formes, fait naître la beauté émanant de l'intervalle dynamique du sombre et du clair — une vision poétique apparaît. Au-delà de la totalité des couleurs, les nuances de gris manifestent les polarités du visible et de l'invisible, du *vide* et du *plein*. Le peintre de *sansui* se situe *dans* le monde, et sa peinture — lieu subjectif — lui permet de se situer parmi les humains. D'ailleurs, dans son œuvre, l'artiste partage un climat socio-historico-

⁴⁴ Kanō Ikkei 狩野一溪 (1599-1662) de l'école Kanō a publié un livre sur la peinture en 1623 au Japon, *Kōsōshū* basé sur l'idéologie de la peinture chinoise.

⁴⁵ Vera Linhartová, *Sur un fond blanc, Écrits japonais sur la peinture du IX^e au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1996, p. 220-222.

⁴⁶ Augustin Berque, *Le Sauvage et l'artifice, Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986, p. 81.

culturel commun, faisant référence à un lieu connu de son public (histoire, textes, espace réel remarquable, poésie).

Le peintre doit être sensible à son environnement, *kankyō* 環境間 afin d'exprimer ses sentiments *shinkyō* 心境⁴⁷. Les Japonais considèrent le sentiment comme "un paysage psychique", et s'intéressent particulièrement au lien existant entre l'environnement physique et mental : l'espace intérieur (*shinkyō*) s'harmonise autant que possible avec l'espace environnant (*kankyō*) : le paysage, les humains, le monde. Le peintre *sansui* transpose sur le papier son espace mental s'ouvrant au cosmos. Ce « champ temporellement délimité où est donnée cette expérience de l'unité éprouvée entre cœur, corps et paysage [*supra*]. »⁴⁸

S'émerveillant des peintures, des jardins ou des poèmes, beaucoup ressentent le besoin de se rendre physiquement dans les lieux évoqués, afin de sentir cette émotion grandeur nature, se remémorer ou peut-être ressentir à leur tour, le *shinkyō* de l'artiste. Le spectateur peut être absorbé dans la peinture, y cheminer, ressentir le lien particulier entre l'artiste et son environnement. Il peut partager le sentiment de l'auteur, devenu un lieu mental unificateur. C'est une impression semblable que je souhaite exprimer dans mes images et mes vidéos. Je conçois les espaces filmés ou photographiés comme des environnements contemplatifs et immersifs dans lesquels les regards peuvent converger et voyager.

Parmi les œuvres de paysages *montagne-eau*, les lieux célèbres, *meisho* 名所, présentés et célébrés sous forme de guide de voyage, deviennent tout naturellement des lieux de pèlerinage pour de nombreux lecteurs, comme dans cette explication d'Augustin Berque :

*Les recueils d'estampes de meisho par exemple, n'auraient peut-être jamais vu le jour si les meisho n'avaient pas été si fréquentés, tandis que ceux-ci ne l'eussent peut-être jamais été à ce point sans la publicité que leur faisaient les estampes.*⁴⁹

⁴⁷ *Kankyō* 環境 : environnement / situation, et *shinkyō* 心境 : situation mentale.

⁴⁸ Kuroda Akinobu, *Le cœur, le corps et le paysage ne font qu'un – La Formation de l'espace intérieur du monde dans la littérature japonaise classique*, dans Murakami-Giroux Sakae, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud (dir.), *Ma et Aida, Des Possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, Arles, Philippe Picquier, 2016, p.98.

⁴⁹ Augustin Berque, *Le Sauvage et l'artifice, Les Japonais devant la nature*, op. cit., p. 232.

Les rêves de paysages fabuleux se joignent à la réalité dans laquelle, le voyage mène vers de nouveaux rêves. Ainsi, une succession d'espaces et d'époques se relie et se redécouvrent dans l'imaginaire collectif : « mobiliser par les représentations de paysages fameux, les Japonais d'alors accomplissaient de véritable pèlerinage paysager. »⁵⁰ Attiré par des espaces naturels, j'effectue un parcours filmé et photographié, afin de transposer en image, le réel et mes sentiments passés. Les lieux visités et enregistrés s'assemblent en nouveaux espaces — des “voir comme”, *mitate* 見立て —, où un regard vagabond circule d'un espace à l'autre. L'objectif de la caméra tourné vers ce que je vois, accompagne le spectateur au fil des images comme si, prenant ma place, il cheminait sur les lieux. Sans préméditation au tournage, je glane des images et des sons, m'intéressant uniquement aux physionomies des paysages et des passages investis. Lors du montage, je redessine un chemin entre les plans, à la façon des auteurs de *meisho*, qui s'inspirent des paysages réels afin de les réunir dans une peinture sur paravent, un jardin, un *utaawase* (歌合間 concours de poème), ou un *meisho-e* (名所絵, peinture ou estampe d'un site célèbre) [fig. 2 p. 79]. Ces différentes expressions artistiques peuvent se combiner, à l'exemple des nombreuses œuvres picturales accompagnées de poèmes, ou sur les lieux même des jardins japonais, réunissant la musique et le chant. Concernant les ouvrages, *meisho-zue*⁵¹ (XVIII^e-XIX^e siècle) [fig. 1 p. 79], des indications topographiques précisent et documentent le dessin. Elles figurent tout au long des paysages transposés sous la forme d'un parchemin ou d'un livre. Ces recueils illustrés préfigurent le guide de voyage contemporain. Dans mes *Images-intervalles* (*Traversée*, 2015 et *Cascade*, 2016), les photographies de paysage se composent d'étirements variables, modifiant la perception de l'espace à l'exemple d'anamorphoses. Elles réunissent mes impressions d'alors sur les lieux. Mise en scène d'une déambulation du regard, les déformations multiplient ou réduisent les distances d'un parcours dans l'espace de l'image. Les différents étirements horizontaux (*traversée*, 2015) ou verticaux (*cascade*, 2016), soulignent la présence d'un arbuste, d'une pierre ou de longues tiges. Par endroit, les surfaces deviennent floues, semblent se mêler, et certains éléments hypertrophiés se “fluidifient”, attirant le regard dans une multitude d'aberrations visuelles ; en conséquence le format des images se

⁵⁰ *Ibid.*, p. 232.

⁵¹ *Meisho-zue* 名所図絵 : recueils illustrés de sites fameux.

trouve fortement modifié. La célébrité du lieu ne m'intéresse pas particulièrement ; je suis davantage impliqué dans l'expérience du franchissement d'un paysage. Procédant à des étirements ou des contractions, je transpose dans les photographies, mes impressions des lieux ; à l'instar du *meisho*, j'aspire à retrouver les sensations du voyage initial. Ainsi transposé, le parcours dans l'image, suggère des déplacements et des arrêts successifs, pareils à la caméra de mes *Films-jardins*. Les dimensions des images de la série *Traversée*, invitent le spectateur à reculer, se rapprocher ou se déplacer latéralement. Ainsi, une "lisibilité" temporelle du paysage se crée — expérience intime de la traversée dans le déploiement d'un intervalle spatio-temporel.

Aux XIX^e et XX^e siècles en Occident, la photographie de paysage a suscité l'envie chez de nombreuses personnes, de découvrir ces lieux. Des photographes comme Gustave Le Gray (1820-1884), Aimé Civiale (1821-1893) [fig. 3 p. 79], Charles Soulier (1840-1875), les frères Bisson (XIX^e) en France, puis Ansel Adams (1902-1984) aux États-Unis, ont largement contribué à faire connaître des lieux inaccessibles à la grande majorité, en formant et familiarisant peu à peu les regards sur des paysages considérés généralement comme hostiles et terrifiants. Le philosophe Alain Roger (né en 1936) souligne le fait que « notre regard dépend encore, pour une large part, des "paysages historiques", qu'ils ont créés, voilà plus d'un siècle. »⁵² Il est vrai que leurs photographies documentent les archives sur l'histoire de ces paysages, particulièrement en ce qui concerne les montagnes, aujourd'hui sujettes à la fonte des glaciers, des neiges éternelles, et à l'érosion. Les images ne laissent personne indifférent à leur beauté plastique : nuances de gris, lumières fabuleuses, perfection du cadrage. Elles sont des modèles incontournables de vision, légitimement élevées au rang d'œuvre d'art. Auparavant, en Occident, le paysage suscitait une toute autre impression. Edmund Burke (philosophe irlandais, 1729-1797) découvrait devant les paysages de montagne un sentiment paradoxal, mélange de « fascination et de répulsion. »⁵³ Tandis que le philosophe Emmanuel Kant trouvera un plaisir mêlé d'effroi devant des paysages magnifiques n'ayant « rien de joyeux et de souriant. [...] Il faut, pour être capable de recevoir dans toute sa force la première impression, posséder le sentiment du sublime, et pour bien goûter la deuxième, le

⁵² Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 98.

⁵³ *Ibid.*, p. 102.

sentiment du beau. »⁵⁴ Cependant, je m'écarte du point de vue du philosophe, dont il semble émaner une domination chimérique. Pour lui un paysage montagneux : « nous donne le courage de nous mesurer avec l'apparente toute-puissance de la nature. »⁵⁵ Pensée illusoire et encouragée d'un improbable affrontement avec la nature, de la conquérir ou de la dominer, pour laquelle, encore aujourd'hui, les humains ont malheureusement du mal à échapper. Depuis l'invention du mot "paysage", au milieu du XVI^e siècle en Europe, sa définition semble être restée dans un « étrange immobilisme. »⁵⁶ Ma réflexion à propos du paysage et le rapport entretenu avec celui-ci est tout autre. Indifférent à la performance physique, à une confrontation avec les éléments, je préfère m'imprégner de la nature, vivre à son rythme, expérimenter, contempler, m'intégrer à l'environnement. Le paysage possède en lui une capacité d'individuation que la nature anime et qui m'anime tant physiquement que psychiquement.

Mes expériences de déambulations dans les paysages se transposent sous la forme de vidéo ou d'image. Hamish Fulton (né en 1946), parcourant des milliers de kilomètres à travers le monde, nous enseigne que "marcher transforme". Par des photographies, des sculptures, ou des murs peints, il restitue son expérience intime, passant de la sphère privée à la sphère publique. Alors qu'il documente par des repères géographiques ou indique par des systèmes de mesures ; concernant mes images, je choisis la transition, la déformation, le flou, la fluidité et le silence comme indices de mon cheminement. Je propose des lieux anonymes, préférant m'appuyer sur mes expériences tant physiques que mentales.

Les marches d'Hamish Fulton sont performatives, engageant son corps tout entier, il se présente comme sculpture évoluant dans le paysage. En outre, il ne présente pas son corps en mouvement et ne laisse aucune trace dans les lieux traversés. Son expérience pédestre prévaut sur des concepts prédéfinis : « [...] l'expérience première de la marche, indissociable de l'œuvre, l'éloigne de la démarche des artistes conceptuels pour qui l'idée

⁵⁴ Kant, dans Alain Roger, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁵ Kant, dans Alain Roger, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁶ « L'Europe n'est pas sortie de cette idée, ou plutôt de cette présomption, que le paysage se détache d'un "pays" dans lequel la vue le découpe. »
François Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, Paris, Gallimard, 2014, p. 14-15.

prime sur la réalité expérimentée. »⁵⁷ À l’instar des photographes de paysage ou des peintres de la période impressionniste, l’expérience dans l’œuvre d’Hamish Fulton, devient incontournable par sa façon d’aborder l’espace. Elle se partage à travers des textes précisant, dans un style abrégé et impersonnel, quelques informations sur les lieux, les dates, et le nombre de jours de marches effectués. L’artiste Britannique collecte des informations, il s’organise, documente son parcours, prend des notes, s’aide d’une carte, marque des repères, compte les kilomètres : *Les noms des rivières et ruisseaux traversés sur les ponts*, (panneau vinyle et peinture, 940 x 249 cm, 1995, France/Espagne) ; *One hundred walks*, (livre d’artiste, Den Haag, Gemeente museum, 1991) [fig. 4 p. 79]. Il démontre sa volonté de ne pas s’imposer comme sujet central dans ses œuvres. Sur les chemins, je choisis des sons et des images, afin de les assembler dans une vidéo, sans y apporter d’autres informations. Mes *Films-jardins* doivent introduire mon expérience mentale de l’espace et du temps. Ils réunissent des phénomènes rencontrés et des formes jugées intéressantes, et deviennent des promenades parsemées d’allégories, semblables à des jardins institué par le regard, *mitate* 見立て. Durant ses vidéos, le temps essentiellement consacré à l’errance, se passe de toutes précisions géographiques. Les *Films-jardins* mêlent différents espace-temps, par lesquels des expériences physiques et mentales apparaissent subrepticement. On trouve également cette volonté de partager son expérience chez Hamish Fulton. En informant sur son parcours, il invite le spectateur à faire des observations similaires et à laisser imaginer qu’on accomplisse le même périple, à la manière d’un *meisho-zue* japonais. Par ailleurs, guidé par les repères donnés dans l’œuvre, un individu exécutant le même chemin, pourrait apporter sa contribution en y ajoutant d’autres mesures et précisions. De ce point de vue, le spectateur revisiterait un “parcours Hamish Fulton”, informé et documenté par l’artiste. Il y ferait sa propre expérience en revivant concrètement l’œuvre performative de son auteur.

Un rapprochement de l’œuvre d’Hamish Fulton avec celle de Richard Long (né en 1945) paraît inévitable : chacun à sa manière “trace une ligne” dans les milieux traversés. Toutefois, Hamish Fulton choisit de ne laisser aucune trace dans ses pérégrinations et se

⁵⁷ Noëlle Tissier, Muriel Enjalran (dir.), *Hamish Fulton, En Marchant*, Sète, Catalogue numérique du Centre régional d’Art Contemporain d’Occitanie, 2014, p. 4.

sert de ses notes pour concevoir des œuvres, loin des espaces visités. À l’opposé, Richard Long laisse des marques visibles dans le paysage, depuis lequel il réalise des photographies (*River po line* – Italie -2001, *Karoo crossing* – Afrique du Sud – 2004...). En présentant les images des lieux traversés comme le fait l’artiste américain, j’attache de l’importance à ne pas laisser de trace de mon passage, si ce n’est les empreintes de mes pas. Il ne restera que des enregistrements, des souvenirs et des rêves. Cheminement et cueillette, suivant les lignes de reliefs — les paysages visités inscrivent des traces profondes dans ma mémoire.

Les mouvements de ma caméra simulent le regard d’un marcheur et se substituent au point de vision du spectateur. De ce fait, mes intentions se rapprochent de la page de l’*Edo meisho-zue* 江戸名所図会⁵⁸ (les hauts lieux d’Edo) où un personnage vu de dos, situé en bas à gauche de l’image, contemple la mer, sa main en visière. À ce sujet le philosophe Nakamura Yoshio explique :

C’est un point d’appel (tenkei 点景), qui invite le moi dans ce lieu où il ne figure pas. Le procédé du point d’appel est propre aux peintures de genre (fūzokuga 風俗画) et aux peintures de lettrés (bunjinga 文人画). Il engage le moi dans cet espace, au moyen d’un “moi substitut” (dairi jiga 代理自我).⁵⁹ [fig. 5 p. 80]

Ce “moi substitut” apparaît davantage suggestif dans mes *Films-jardins*, par le simple “regard” de la caméra.

Les peintures de paysage romantique occidentale utilisent d’une autre façon, le regard d’un personnage. Exprimant les rêves, l’infini, la nostalgie des terres lointaines, l’émotivité, elles représentent souvent un individu au centre de la composition. Cette figure humaine semble se retirer du monde, abandonnant son confort, la sécurité apparente des villes. Parfois en conquérant, (Caspar David Friedrich, 1774-1840, *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818) le personnage pose dans une nature

⁵⁸ *Meisho-zue* 名所図会 : litt. *Livre illustrée de vues célèbres*, illustrant, racontant, et décrivant les lieux célèbres (les *meisho*) du Japon à époque d’Edo, de la fin du XVIII^e et première moitié du XIX^e siècle. Il est qualifié d’être le précurseur du guide de voyage d’aujourd’hui.

⁵⁹ Nakamura Yoshio, trad. par Augustin Berque, « La Raison-cœur des co-suscitations paysagères. Les Fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage 縁起の情理による風景論—身体、場所、言語のあいだに浮遊する風景— », 2013, consulté en février 2015, [<https://journals.openedition.org/ebisu/>]

mystérieuse, hostile et sublimée à la fois. Il occupe une place centrale sur le tableau, mais semble impuissant face aux événements intenses de l'arrière-plan. Par ailleurs, sa posture dressée face au paysage, foulant de ses pieds une roche sombre, le dissocie de la nature environnante. Le personnage prend une place privilégiée vers laquelle tous les regards convergent, incitant le spectateur à s'y projeter et s'interroger sur la situation d'un homme face à la nature indomptable. Dans cette composition, il prend une pose héroïque et fait face à son environnement, alors qu'en Extrême-Orient, des personnages aux proportions réduites, se mêlent au paysage. Dans l'exemple de l'*Edo meisho-zue* (*supra*), le personnage décalé sur le bas-côté, sert de pivot au regard du spectateur voyageant librement dans l'image. Ici, les yeux ne s'attardent pas même un instant sur le personnage de dos ; ils parcourent et s'immergent dans le paysage. Dans une autre peinture intitulée *La Banquise* (1824) de Caspar David Friedrich, une nature hostile et puissante entoure un navire échoué, seul élément témoignant d'une présence humaine. L'œuvre atteste d'un drame dans une nature inquiétante et dangereuse. Chez le même auteur, l'idée d'un face à face avec l'environnement occupe une place importante dans *Le Moine au bord de la mer* (1810) [fig. 6 p. 80]. Certes, minuscule dans la composition, un moine se trouve dans l'immensité d'un paysage obscur. Il semble n'avoir plus de prise face à la nature, mais sa position se révèle essentielle dans l'œuvre. Alors que sa vue se perd dans le fond d'un paysage sombre, il semble vouloir sortir de sa condition d'être fini, d'être en dehors de lui-même, en extase. L'esprit du moine se projette dans le paysage brouillé de la mer, suscitant empathie, inquiétude et introspection chez le spectateur. Finalement, l'état d'âme de ce personnage dans le tableau attire sur lui toute l'attention. Il ne sert pas de point d'appel comme le *tenkei* du *meisho-zue*, il est le centre d'un paysage diffus, reflet de son ego — un sujet projetant son moi devant un paysage qui n'est qu'un objet, une abstraction.

L'extase occupe une place importante dans les paysages de Turner (1775-1851) : lieux graves, emplis de bourrasques, de tempêtes, manifestations de la nature tout aussi hostile et dangereuse. Quelque fois la situation dramatique des personnages, s'incarne dans les tourments du ciel (*Négriers jetant par-dessus bord les morts et les mourants*) [fig. 8 p. 80]. À l'inverse chez ce même peintre, les représentations de Venise, invitent à la quiétude, à la contemplation de paysages baignés d'une lumière douce ou incandescente. Sous cette forme, elles sont le reflet de son sentiment des lieux.

Présenté comme l'artiste de la lumière, Turner, autant que ses prédécesseurs, Vermeer, Georges De La Tour, ou Claude Le Lorrain, était "un artiste de l'ombre". Les fleuves de France sur lesquels, Turner appréciait particulièrement de naviguer, firent l'objet d'une série éponyme dans un ouvrage contenant un grand nombre de gravures en noir et blanc (1837). Ses planches intitulées *Fleuves de France*, représentent une végétation dense — sombres masses moutonnantes et ridées (Caudebec, Rouen, Pont de Saint Cloud) — dont le traitement granuleux concentre des petites traces de lumière. Or, les parties illustrant les ciels semblent plus expressives et répondent aux masses sombres des montagnes et des arbres (*Entre Clermont et Mauves*) [fig.7 p. 80]. À l'époque, alors que des visiteurs se rendaient sur les lieux même des représentations de Turner, et voyaient un tableau « imparfaits pour l'exactitude mathématique », d'autres les plébiscitaient et remarquaient « dans la nature quelque chose au-dessus de ses formes extérieures. »⁶⁰ Bien au-delà de l'aspect visible des choses, Turner représentait délicatement ce qu'il observait en le réinterprétant : « la vérité de l'imagination est infiniment plus importante que la vérité pure et simple de l'œil. »⁶¹

Les dessins de Turner se détachent d'un réalisme plat en s'appuyant sur la densité du végétal et des nuages, au point que l'atmosphère devient presque palpable. Ils évoquent curieusement le style des paysages de la densité des peintures *shanshui* et plus particulièrement celles de Wang Meng 王蒙 : *Habitation du bois Juqu*⁶² (XIV^e siècle) [fig. 9 p. 81]. Un haut paysage se déploie en excavations rocheuses, montagnes aux façades plissées parsemées de végétaux, feuilles rougies et sources mystérieuses s'interpénétrant et se comprimant comme des êtres chahutés. Il s'éclaire, irrigué en contre bas par une rivière semblant pétrifiée. Ce cours d'eau ne serait-il pas un chemin aqueux et vide, amplifiant la puissance des formes hautes ? Inévitablement, le regard plonge, survole le ravin, s'arrête dans des kiosques en équilibre sur des falaises abruptes aux côtés de personnages minuscules. Le tumulte du paysage inonde l'esprit du spectateur, cheminant

⁶⁰ Turner, *Les Fleuves de France*, Paris, Adam Biro, 1990, p. 60.

⁶¹ Éric Shanes dans Turner, *Les Fleuves de France*, *op. cit.*, p. 5.

⁶² Wang Meng (1308-1385), *Habitation du bois Juqu* (具區林屋, *jùqū lín wū*), 1378, rouleau vertical, encre sur papier, 68,7 × 42,5 cm, Musée du Palais National de Taïpei, Taiwan.

toujours plus profondément entre les formes denses. Voir le paysage comme un “être animé”, sans cesse en mouvement, apparaît également essentiel dans ma démarche. Pour cela, le choix des séquences ou des photographies doit y contribuer mais c’est en post-production que se composeront les effets dynamiques.

Le genre du paysage a été adopté plus tardivement dans l’art occidental. Depuis la fin du XV^e siècle, les personnages prennent une position moindre dans la composition. Toutefois, le paysage n’est encore qu’un décor, un fond : le tableau s’élargit en même temps que sa hauteur se réduit (Albrecht Dürer et Joachim Patinir), démontrant une attirance nouvelle pour une vision panoramique de la scène peinte, l’espace environnant se déploie, prend de l’ampleur. Invité implicitement à s’évader dans les contrées alentours, le regard du spectateur abandonne les premiers plans. Néanmoins, le spectateur revient sans cesse sur les personnages ou la figure centrale de la scène. Il apprécie le réalisme des couleurs, des matières, des proportions, des détails nettement plus élaborés pour les ornements architecturaux, pour les protagonistes et leurs somptueux drapés, présentés dans un décor de paysage peu affirmé. Même si le regard est parfois attiré vers le fond, ils restent le sujet principal et leur situation déterminent le thème du tableau.

Dans un passé plus proche, des artistes se sont intéressés séparément à plusieurs aspects présents dans la peinture de paysage chinois ou japonais : les paysages de Claude Monet (1840-1926) et leurs formes fluides ou gazeuses, ceux de Vincent van Gogh (1853-1890) aux lignes sinueuses et tourbillonnantes, et ceux de Paul Cézanne (1839-1906) aux compositions en plans superposés et imbriqués.

Autres lieux, autres sensibilités, en Extrême-Orient, le paysage, plus que d’occuper une place centrale, se déploie de toute part. “Être vivant”, il s’anime, harmonise tout un cosmos, unit les forces *yin yang*⁶³. Le peintre de *montagne-eau* met en scène des flux s’interpénétrant, ainsi les présences des montagnes, des arbres, des cours d’eau et des

⁶³ Ce sont deux catégories complémentaires, pour qualifier les composantes différentes d’une dualité. Elles sont à la fois opposées et complémentaires. Le *yin* et le *yang* n’existent pas en eux-mêmes, et sont toujours compris dans une relation les liant. Elles sont souvent associées aux complémentarités féminin / masculin, *vide / plein*. (*supra*)

nuages paraissent en perpétuel mouvement. Il offre au regard la possibilité de voyager, d'errer dans des vallées et des montagnes, de chevaucher brumes et rivières, et parfois de s'arrêter, contempler les environs d'un kiosque ou du haut d'une falaise. Le spectateur médite sur le lieu, l'espace et le temps. Il a conscience qu'il occupe une partie infime de la nature, et en se vidant l'esprit, englobe l'univers. En Chine depuis le IV^e siècle, l'expérience sensible étant le propre de la peinture *shanshui* (du chinois, *montagne-eau*) le regardeur peut éprouver les dynamiques des *Pleins* et des *Vides*, reconnaître ou imaginer un lieu célèbre. Il ne voit point de centre géométrique dans la composition mais des espaces où l'œil trouvera son propre centre. Les *shanshui* exaltent un dynamisme, suivant le principe de la circulation des énergies au cœur du *Taoïsme* et du *Yi Jing* ⁶⁴. Genre majeur dans une grande partie de l'Extrême-Orient, ils élèvent les forces de la nature en innombrables expériences sensibles — espace poétique d'un cheminement. Là où la peinture Occidentale cherchait davantage à immortaliser la réalité — faire entrer le monde dans un instant éternel sublimé (Turner, Vermeer...) —, de la Chine au Japon, il en va autrement des peintures *montagne-eau* dont la fugacité, la prégnance de l'instant éphémère, les flux dynamiques du *Plein* et du *Vide* donnent explicitement vie au paysage — monde de l'impermanence.

Peinture *sansui* 山水 et ouvrage touristique *meisho-zue* 名所図会 invitent le spectateur à faire un voyage physique et mental, à s'insérer dans un cosmos. Dans le premier, l'imagination, la poésie transcendent le paysage — tout un monde couché sur le papier. Dans le second, le livre illustre des vues célèbres — fonction plus utilitaire du guide dont les illustrations se fondent sur la part sensible du premier. Les *meisho* 名所 (sites touristiques) se présentent sous diverses formes, la plus courante étant le recueil de dessins de vues célèbres — le *meisho-zue* —, dans lequel chaque page propose, parcelle

⁶⁴ *Yi Jing* 易經, prononciation française : *i-ting*, traduit par "Classique des changements" ou "Traité canonique des mutations", environ VIII^e siècle avant J.C..

Yi : « Aux yeux des Chinois, la qualité essentielle du changement c'est d'être la qualité même de la vie. [...] Que le même idéogramme signifie à la fois changement et stabilité paraît assez paradoxal. L'explication est fournie par le *Yi Jing* lui-même. Il est dit que la seule chose durable est que tout change toujours, tout le temps. [...] *Jing* est le nom général de tous les "livres maîtres" par exemple *Dao De Jing* : "Classique de la voie (Dao) et de la vertu efficace". [...] Le sens propre du terme *Jing* est trame, norme, règle, expérience. [...] C'est le grand livre du *yin* et du *yang*. Son nom signifie : "Classique des changements". »
Cyrille Javary, *Le Yi Jing, Le Grand livre du Yin et du Yang*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 8-9.

après parcelle, une suite de lieux à visiter. Par ailleurs, un autre type nommé *meisho-e* 名所絵間 (peinture de vues célèbres), se popularisent dans de nombreuses séries de vues célèbres, notamment parmi les estampes colorées (*Ukiyo e*, 浮世絵) de Hokusai 北斎 (1760-1849, *Les trente-six vues du mont Fuji*), et de Hiroshige 広重 (1797-1858, *Les Soixante-Neuf Stations du Kiso Kaidō*) [fig. 2 p. 79]. Plus ancienne, le rouleau peint dit *emakimono* 絵巻物 (littéralement *défilement d'image*), propose un paysage, estampé ou dessiné sur un long ruban de papier que l'on découvre progressivement en le déroulant. Présentant la liaison routière du *Tōkaidō entre Tōkyō et Kyōto et ces beautés naturelles* (XVIII^e siècle) [fig. 10 p. 81], les *sites célèbres* se succèdent sur une bande de papier ; parcours d'ailleurs devenu un témoignage historique de la route du *Tōkaidō* ⁶⁵. L'illustration présente un itinéraire sinueux dans lequel s'additionne une succession de montées, de descentes et d'éléments de paysage proches ou lointains — caractéristiques esthétiques de parcours appréciés dans les jardins japonais et les peintures *sansui*. Elle agence des espaces recomposés à partir du voyage d'un pèlerin, aussi ce parchemin « est représenté et compris comme une expérience structurée par le temps et le mouvement. » ⁶⁶

Sans y placer des informations visuelles reconnaissables propres aux guides de voyages, ma série d'image *Traversée* ou mes *Films-jardins* se réfèrent à une esthétique semblable. Tandis que le *meisho-zue* se compose de plusieurs espaces célèbres visités en une suite continue d'illustrations, mes séries *Traversée* et *Cascade* procèdent à l'inverse, en utilisant une seule prise de vue composée de multiples étirements et contractions. Toutefois, ainsi modifiées, mes images paraissent se morceler en plusieurs tranches successives. Du fait de leur allongement, elles se lisent à la façon d'un *emakimono* (rouleau horizontal) ou un *kakemono* (rouleau vertical). Au Japon comme en Chine, ces œuvres illustrées sont conçues pour être contemplées épisodiquement, en déroulant et enroutant chaque scène pour découvrir la suivante. Mes images peuvent être regardées ainsi, ou dérouler

⁶⁵ Aujourd'hui la physionomie de cette route, telle que les voyageurs la percevaient, n'existe plus : la modernisation, les constructions, les routes et voies rapides pour les automobiles, ont changé pour longtemps le parcours qui inspiraient les artistes et poètes du XVIII^e siècle. À l'époque du tourisme de masse, rien ne sert de marcher sur des sentiers battus qui n'ont plus qu'un nom popularisé comme celui de "Tōkaidō", évoquant un lointain souvenir, et suscitant nostalgie. Une exploration pourrait se faire dans le même esprit et avec davantage d'authenticité en d'autres lieux.

⁶⁶ Günter Nitschke, *Le Jardin japonais* [1999], Cologne, Tashen, 2007, p. 185.

entièrement. S'agissant d'une même scène photographiée, les deux présentations sont envisageables. En outre, le recueil touristique japonais se perçoit également comme un tout. Les illustrations entretiennent des rapports évidents entre elles par leur continuité, ou ne serait-ce que par l'objet du recueil même.

Les paysages peints *montagne-eau* se perçoivent comme des lieux habités par le peintre ou à "habiter" par le spectateur. De ce fait, ils se fondent dans les origines de la pensée chinoise dont la dualité sujet/objet se relie dynamiquement en permanence. Dans les arts japonais, l'objet est également le sujet, ce qui soulève d'autres interrogations au sujet de la relation avec le spectateur que nous verrons plus loin.

Un paysage dans lequel je marche, procure tout d'abord le plaisir de respirer, de voir et d'écouter, de prendre le temps, d'y découvrir ses variations de relief et ses nuances de couleurs ; et comme le dit François Jullien : « Un paysage nous "touche", non pas accidentellement ou anecdotiquement, mais essentiellement, parce qu'il fait éprouver, de sa pure extériorité, un plus intérieur de soi (que "soi") révélant mon *intime*. »⁶⁷ Au montage d'une vidéo, quelque banal et mélancolique qu'il puisse être, il se transforme en un espace-temps concentrant des instants notables, et des beautés éphémères. Ainsi, le *Film-jardin*, bénéficie de la délicate présence des paysages naturels — espace universel du vivant, "paliers authentiques", accessibles et immersifs.

Envelopper dans un paysage

Présente dans la peinture *sansui*, la notion de lococentrisme est prégnante dans la culture japonaise. Le chercheur en littérature, Nakagawa Hisayasu 中川久定 (1931-2017) l'analyse en citant Masao Maruyama (1914-1996), spécialiste de l'histoire des idées politiques au Japon. Se référant à la genèse mythologique des Japonais, présente dans les livres *Kojiki* 古事記, *Chronique des choses anciennes (infra)* et *Nihon Shoki* 日本書紀, *Chronique du Japon*, l'historien analyse les origines anciennes de la culture japonaise, depuis laquelle cette forme de conscience perdure. Dès lors, aucun fait historique ne

⁶⁷ François Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, op. cit. p. 92.

s'explique suivant le produit de volontés individuelles. L'histoire fait l'objet d'une interprétation particulière, à l'exemple de « la force avec laquelle les événements se forment avec spontanéité. »⁶⁸ Cette force doit être comprise comme une présence liant la situation des personnes et des choses à l'espace et au temps. « C'est pourquoi l'expression "la force du temps" était un synonyme de "la grande force sur la terre". La durée du temps est ainsi absorbée dans ce *lieu*-même. Ce qui est là et qui y domine tout, est cette force du *lieu*. »⁶⁹ Le paysage *sansui* se fonde également sur cette pensée. Le lieu ainsi transposé en peinture, puise sa force dans la circulation de l'énergie du *souffle*, *ki* (氣 en japonais et *qi*, 氣 en chinois), où, lorsqu'ils apparaissent, les personnages se trouvent implicitement liés aux phénomènes environnants. La *force du lieu* pareil à la "force du paysage" prévaut sur la seule situation des individus. Les présences humaines ne se trouvent pas isolées, placées sur un décor ; au contraire leur nature d'être humain dépend totalement du paysage. Pareillement, le lieu peint ne reflète pas la situation dramatique ou mentale d'un ou plusieurs protagoniste(s) de la scène, mais il dépasse leur état individuel. Ainsi, la composition met-elle en scène un espace dynamique englobant des personnages régis par les forces du *souffle*.

Dans certaines peintures *montagne-eau*, un sceau est apposé ici ou là par un commanditaire ou un peintre. L'idéogramme de leur nom semble habiter le vide au-dessus du sommet d'une montagne, du haut d'une cascade, dans des brumes du ciel... [fig. 11 p. 82] Quand bien même les sceaux se positionnent avantageusement dans le paysage, ils ne sont pas pour autant le thème de l'œuvre.

Couramment présent dans les peintures *Montagnes-eaux*, un kiosque, parfois sans personnage, se découvre au sein de la composition. Habitat récréatif et subjectif, cet espace vide invite tout regardeur à "s'abriter" parmi les montagnes et eaux. [fig. 12 p. 82] Dans la réalité, ou placé dans l'œuvre, le kiosque s'ouvre à tous — étape hospitalière à toute sensibilité, rêverie et méditation. Une scène du film, *Ivre de femmes et de peinture*⁷⁰,

⁶⁸ Nakagawa Hisayasu, *Introduction à la culture japonaise*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 17.

⁶⁹ Nakagawa Hisayasu, *Introduction à la culture japonaise, op. cit.*, p. 18.

⁷⁰ Im Kwon-Taek 임권택, *Chi hwa-seon - Ivre de femmes et de peinture*, 2002, Taehung Pictures, Corée du sud.

lui donne une valeur particulière. Dans une séquence, un bourgeois esthète, Kim Byung-Moon, demande à son protégé, le célèbre peintre Chang Seung-ub, d'ajouter une touche de couleur sur un paysage à l'encre de Chine. Ainsi peint en jaune, le toit modeste de l'abri symbolise prospérité et richesse au commanditaire, retrouvant le plaisir simple de vivre en ce monde mouvementé. Placé entre les roches et les végétaux, le kiosque, espace vide ouvert de tout côté, offre au spectateur une place suggestive à la contemplation. Il incarne un intervalle imaginaire à habiter — abri ouvert au vent et aux regards.

Dans le même esprit, mes vidéos et mes images s'associent à cette idée de *lococentrisme* : un lieu enveloppant dont on dépend, un climat à partager. Cette intention se vérifie avant tout, à travers la vision subjective d'un promeneur par où, tous les regards peuvent s'engouffrer. Les *Films-jardins* se composent de plans en mouvement orientant la vue du spectateur, et de plans fixes dans lesquels, elle semble libre d'aller et venir. Ces derniers, plus contemplatifs, invitent implicitement le spectateur à se poser comme sous un kiosque, après une longue étape de marche. Ces plans fixes captent un moment présent immersif mais éphémère. Finalement, les plans en mouvement et les plans fixes évoquent constamment un temps insaisissable auquel on ne peut se soustraire.

En admettant les limites de la pensée humaine, l'espace et le temps nous échappent toujours et pourtant nous en faisons partie. Considérant cela, on comprend que : « Tout être a une nature, toute nature a une limite. »⁷¹ Par ailleurs, l'aspect naturel et spontané de la vie subsiste toujours, et s'exprime dans le terme chinois *ziran* (自然) défini par Guo Xiang (郭子玄, philosophe taoïste, vers 252-312) comme :

*[...]“ainsi par soi-même” [...] “c'est ainsi spontanément ziran”. [...] la nature intime, sans attributs [sic.], une et indéterminée, ne peut se manifester qu'en se déterminant ; la détermination, la finitude est donc l'essence même de la manifestation de cette nature intime.*⁷²

Me libérant des différentes entraves de la société et des préoccupations quotidiennes, mon corps et mon esprit se remettent à l'unisson avec la nature, atteignant sérénité et légèreté sur les chemins. Comme l'écrit si bien Natsume Sōseki : « C'est lorsque j'aurais

⁷¹ Isabelle Robinet, *Lao Zi et le Tao*, Paris, Bayard, 1996, p. 179.

⁷² *Ibid.*, p. 179.

oublié le moi présent et que j'aurais un regard purement objectif qu'enfin devenu figure picturale, j'entrerais en parfaite harmonie avec le paysage naturel. »⁷³

À la façon d'un paysage *sansui*, le regard subjectif des *Films-jardins*, voyage, ouvrant un chemin mental vers une seconde union avec la nature. Espace tridimensionnel des *montagnes et eaux*, le jardin japonais contribue à cette relation : « C'est ainsi qu'à tout instant de notre vie, le jardin ne nous relie pas seulement à la nature, mais aussi à nos origines et à notre destinée. »⁷⁴ Un lien subsiste entre le paysage transposé en art, le spectateur et la nature. Le spectateur peut se déplacer dans l'espace de ces œuvres tout en s'en imprégnant mentalement ou physiquement. Il s'y projette en suivant les lignes dynamiques des chemins, des montagnes et des eaux, tandis que réciproquement, ces choses l'enveloppent : « Cette corporéité du paysage, c'est ce que Gibson a appelé *affordance*, y distinguant possiblement des *affordances positives*, où il y aurait projection active de nos gestes, et des *affordances passives*, où c'est l'ambiance qui nous envelopperait. »⁷⁵ L'individu est un être fini, cependant, par sa nature à se renouveler, à trouver sa place dans le monde, il s'unit une seconde fois à la nature dans un espace-temps infini. Le soi d'hier n'étant plus le soi d'aujourd'hui, il lui faut progresser sur le chemin de son identité véritable en éprouvant le monde (culture, société, histoire, relation à l'autre). Je façonne mon expérience du chemin en pratiquant une marche nécessaire, afin d'éprouver un intervalle unificateur entre la nature et mon être. Progressivement, je compose ma *musique intérieure*.

L'être et le milieu entretenant des liens authentiques, quel rôle le temps joue-t-il dans ces échanges ? Dans l'art, de quelle manière l'espace peut-il les favoriser ?

⁷³ Natsume Sōseki, *Oreiller d'herbes* [1906], Paris, Rivages, 1987, p. 18.

⁷⁴ Günter Nitschke, *Le Jardin japonais*, *op. cit.*, p. 238.

⁷⁵ Nakamura Yoshio, trad. par Augustin Berque, « La raison-cœur des co-suscitations paysagères : les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage », consulté en février 2015, [<https://journals.openedition.org/ebisu/>]

À chaque pas se lève le vent pur

Kōan zen

*Le miracle de l'homme n'est pas de marcher dans le ciel ou sur les eaux, mais de marcher sur la terre.*⁷⁶

Soûtra zen

1.2 De l'épreuve du passage

Dans mes *Films-jardins*, des phénomènes semblent se tisser les uns avec les autres, entre mouvement et contemplation. La caméra se déplace, orientée vers la vision du marcheur, dont le corps demeure invisible. Elle ne suit personne non-plus, et seul le cadre filme les chemins ponctués d'éléments divers : pierres, arbres ou toutes choses croisées au hasard de la promenade ; ils rythment la séquence. Des images de nature s'inscrivent progressivement dans la mémoire de l'appareil — la caméra semble "avaler" le temps à venir. Les parcours filmés et montés, incluent de nombreux autres plans de paysages mouvant ou morcelés : nuages moutonnant sur les pentes d'une montagne, branches et herbes tremblotantes, rides à la surface de l'eau... À tout moment, dans ce déplacement, l'inconnu peut surgir et des événements à la fois banals et sensibles se former.

S'inspirant de pèlerinage en milieu naturel, des artistes ont voulu transposer leurs expériences et leurs sentiments profonds dans des jardins. De la Chine au Japon, de véritables *shanshui*, miniatures en trois dimensions, ont vu le jour depuis l'antiquité. Les

⁷⁶ Soûtra zen, dans François Jullien, *La Philosophie du vivre*, Paris, Gallimard, 2011, p. 265-266.

jardins japonais révèlent nos liens avec la nature en la sublimant. À l'époque de Momoyama (桃山時代 *Momoyama jidai*, XVI^e siècle) leurs auteurs attestent que « les jardins sont fait par les hommes pour les hommes. »⁷⁷ Ils miniaturisaient et assemblaient des portions de paysages fameux en jardin afin d'y "envelopper" les humains parmi des beautés de la nature.

En Occident, le jardin classique à la française favorise le point de vue et le panoramique. Il doit se donner au regard souverain d'un sujet. Aussi, il « se disjoint manifestement du "pays"⁷⁸ par sa géométrie ; de même qu'il se détache du paysage par sa modélisation. Le parallélisme notamment, comme loi de la figuration, l'ordonne comme abstraction. »⁷⁹ Le jardin à la française par exemple, n'a pas été conçu pour célébrer la nature et sa connivence avec les hommes. Il met un sujet face à un objet. Il est considéré comme un art décoratif, s'apparentant, notamment, aux motifs des tapisseries présents dans les demeures qui les jouxtent. De même, ses bois et ses bosquets sont des ornements, appréciés pour leur beauté aussi bien que pour leurs usages d'ordre pratique, comme les décrit Dézallier D'Argenville (1680-1765) :

*Sans eux on ne peut pas compter un jardin pour beau, puisqu'ils en font le plus grand ornement. Les bois sont un secours pendant l'été dans les grandes ardeurs du soleil, et c'est dans ces lieux couverts qu'on peut se promener à l'ombre, même en plein midi.*⁸⁰

Or, le jardin chinois ou japonais, comme le dit François Jullien :

[...] n'introduit pas un ordre transcendant de la raison, mais concentre du paysage, tel un "monde en petit" [...], par un maximum de polarités : en y évoluant à l'aise de l'une à l'autre (you 游), ou plutôt entre elles, on y réactive sa tension vitale. Comme il varie le

⁷⁷ Günter Nitschke, *Le Jardin japonais*, op. cit., p. 128.

⁷⁸ « Le paysage est du pays qui, en se singularisant, exprime (rend sensible) ce qu'est effectivement "exister" (dans son unicité). Le fait du paysage est de faire effleurer physiquement de l'existence, face à la conscience, du seul fait de cette individuation le détachent de la répétitivité, banalité ou « généralité" (monotonie) du "pays". »

François Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, op. cit., p. 175.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 165.

⁸⁰ Antoine-Joseph Dézallier D'Argenville, *La Théorie et la pratique du jardinage, ou l'on traite à fond des beaux jardins appelés communément les jardins de propreté, comme sont les parterres, les bosquets, les boulingrins, & Cie* [1709-1713-1732], Londres, Éditions Forgotten Books, 2017, p. 47.

plus densément entre ces opposés, il s'organise lui-même en une respiration continue, fait sortir de l'atonie et "nourrit" la vie. ⁸¹

La place des hommes ne sera pas dominante, mais en harmonie avec l'ensemble ; elle occupe une part appropriée dans l'espace et la composition. Se rapprochant de l'idéal des jardins chinois et japonais, le jardin à l'anglaise est d'un autre ordre : il a souvent été désigné comme jardin « sino-anglais ». Cependant, il conserve des parterres de gazon, des statuts, et quelques éléments géométriques, propres aux jardins italiens et français.

Arpentant la nature, dans ma pratique de cueilleur d'image et de son, je dois rester humble comme lorsque le visiteur d'un jardin japonais fait ses pas sur le *tobi-ishii* ⁸² ou pénètre en se courbant dans la cabane à toi de chaume, le *soān* 草庵⁸³ [fig. 13 p. 82]. Je rencontre des obstacles m'obligeant à enjamber une crevasse, me pencher en passant sous une branche, sauter d'une pierre à l'autre ; je fais prendre conscience au spectateur des épreuves d'un parcours. Le regard de mes *Films-jardins* circule, s'arrête, bute sur un chemin, contemple les éléments alentour ; progressivement un jardin imaginaire se construit.

La marche peut devenir source de fatigue et de souffrance. Elle me ramène sans-cesse à ma propre résistance physique, à mes limites mentales. Je dois me préparer à l'échec, reconnaître mes faiblesses autant que ma fin prochaine. Les chemins parfois tortueux, les dénivelés incessants deviennent autant d'épreuves que je dois endurer et accepter afin d'atteindre un état de quiétude. « C'est cette sérénité qu'il faut chercher par-delà la souffrance car c'est par elle que nous entrons en parfaite harmonie avec le monde naturel. »⁸⁴ La marche devient une expérience qui fait sens en aiguissant la perception, où surgissent les souvenirs et naissent les rêves. Elle fait accéder à un paysage, mais celui-ci doit se mériter. C'est alors que « le mouvement des pas met en branle celui de l'esprit (Jean-Jacques Rousseau), et quand survient l'ivresse de la sensation pure, c'est une

⁸¹ François Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la raison*, op. cit., p. 165.

⁸² *Tobi-ishii* 飛石: litt. « Pierres que l'on saute », série de pierre espacées, naturelles ou taillées disposées au sol comme un chemin que l'on doit franchir, parfois les *tobi-ishii* servent de pont primitif pour franchir des étangs.

⁸³ *Soān*, 草庵, chaumière, cabane couverte de chaume, cabane de thé sobre et rustique, elle fait partie des différents types de pavillon de thé, *chashitsu* 茶室.

⁸⁴ Natsume Sōseki dans Lionel Guillain, *Le Théâtre nô et les arts contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 234.

relation phénoménologique qui s'ouvre au monde.»⁸⁵ Il faut connaître la chose, s'y frotter comme le suggère Platon dans le mythe de la caverne : « frotter la chose consiste à en faire jaillir une étincelle, une lumière. »⁸⁶ Marcher suppose que l'on atteigne un savoir : « L'être conçu comme frottement du corps sur la nature par l'action du piétinement sur le chemin. »⁸⁷ Cette pratique physique est à la fois un moyen de connaissance et d'émotion, conduisant à penser autrement. Ainsi, le chemin physique se transforme en un itinéraire mental, se dévoilant graduellement, sur lequel l'individu doit accepter les déconvenues et les obstacles tant physiques que psychiques. C'est la raison pour laquelle, les chemins mentaux et concrets se confondent. Ils contiennent tous deux l'épreuve, la limite, la frontière tout en étant passage vers un autre degré de compréhension. Lionel Guillain, dans son ouvrage *Le Théâtre nô et les arts contemporains*, y voit une ambivalence révélant « la fragilité, l'incertitude intrinsèque de cette séparation qui n'est que symbolique et qui ne peut que nous interroger sur la limite entre le réel et l'irréel, l'artiste et son regardeur. »⁸⁸ Le même auteur utilise le terme de *Genius Loci*⁸⁹, *Génie du lieu*, quand il s'agit de mettre en avant les éléments naturels d'un site, comme la lumière, le vent ou l'eau. De la sorte, il met en relief ce que le lieu lui évoque intimement. Les Japonais emploient le terme *fuzei* 風情間⁰ (*souffle du sentiment, esprit du lieu*), atmosphère unificatrice entre l'artiste, le paysage et le regardeur. Cette expression s'affirme poétiquement dans la relation de la structure objective et subjective (le *tayori* 頼り) d'un jardin japonais. Le *fuzei* met en valeur les éléments naturels, eux-mêmes passages sensibles entre le visible et l'invisible. Il crée un lien entre l'espace et l'esprit se détachant progressivement de toute superficialité. En parcourant le jardin, l'individu se purifie, reprenant son état de nature parmi des pierres ou des feuilles mortes sur un chemin. Il avance semblable à un nuage errant. « L'errance, comme le dit Lionel Guillain, est donc

⁸⁵ Bernard Lévy dans Bernard Lévy et Alexandre Gillet (dir.), *Marche et paysage, Les Chemins de la géopoétique*, Genève, Éditions Metropolis, 2007, p. 9.

⁸⁶ Antoine De Baecque, *La Traversée des Alpes*, Paris, Gallimard, 2014, p. 25.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Lionel Guillain, *Le Théâtre nô et les arts contemporains*, *op. cit.*, p. 251.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 237.

⁹⁰ *Fuzei* 風情: « littéralement, cette expression signifie quelque chose comme “le souffle du sentiment”. Il s'agit de l'atmosphère d'un lieu. »
Günter Nitschke, *Le Jardin japonais*, *op. cit.*, p. 60.

une quête de pureté au travers du monde sensible [...] »⁹¹ Caméra à la main, je foule, contourne, enjambe, franchis des obstacles, prenant conscience de mes limites. Le chemin devenant plus sûr, je médite, je rêve, inconsciemment influencé par les choses rencontrées au rythme de mes pas — va et vient fluide du lieu à l'esprit —, je construis mon propre chemin mental.

L'action de marcher conduit à ne plus penser et à s'oublier un moment. Après de longues heures, j'incarne un chemin orienté par mes sens. Parfois, le parcours du présent rejoint les temps enfouis dans ma mémoire s'activant au gré des aléas rencontrés, dans lesquels plusieurs strates se superposent, s'espacent, se croisent. La douleur aux genoux dans les descentes, celle au bas du dos lors des montées, ou celle due à un tiraillement aux épaules survenant après des heures, m'envahissent, occupent mon esprit un moment. Elles me rappellent ma finitude mais, paradoxalement, la vie sauvage environnante m'apporte le sentiment intense de vivre. Lorsque je me concentre sur l'action ou lorsqu'un événement imprévu survient, progressivement, les tourments disparaissent. Simultanément ma relation avec la nature se densifie, les pensées deviennent plus instinctives, écartant toute construction logique. La connaissance du monde et de soi devient plus claire. L'espace naturel me renvoie à ce que je suis : un être parmi la grande diversité des autres. Plus que tout autre, il me ramène à l'essentiel et me fait toucher à la racine sensible de l'existence.

Le sentier de montagne témoigne de l'histoire de ceux qui m'ont précédé. Il me fait franchir les mêmes obstacles, partager les mêmes expériences accumulées sur leur passage. Parsemé de constructions, d'abris ou de rares signalisations, il se façonne de traces humaines indicielles. Suivre les chemins, signifie aller avec d'autres hommes, et cette longue procession du présent me relie au passé. Cependant, en pratiquant les chemins d'altitude, je médite, j'oublie mon identité, je deviens un être vide parmi la multiplicité des autres ; gravissant comme un bouquetin une pente rocailleuse, suivant une rivière comme un ours ou me laissant entrainer comme une branche au fil de l'eau. Proche de la vie sauvage, vivant au rythme des jours et des nuits, je retourne au fondamental. Mon corps se rappelle n'être qu'un rouage dans l'horlogerie du temps.

⁹¹ Lionel Guillain, *Le Théâtre nô et les arts contemporains*, op. cit., p. 225.

Marcher dans un espace urbain

Les artistes du *land Art* utilisent davantage la nature comme un matériau à agencer dans un milieu. Je la filme et la photographie afin de construire un espace fictif. Cependant je partage l'idée selon laquelle la perception précède la conception. Pour les "land artistes", « c'est autour et à travers le concept de déplacement que s'articulent à la fois le processus de création de l'œuvre et celui de sa présentation. »⁹² Il s'agit alors de décaler ou de déplacer le regard dans un contexte hors d'atteinte des milieux habituels d'exposition. L'artiste ne s'impose pas au lieu dans lequel il évolue, mais l'expose en élargissant le champ de l'art. Ce dernier étant plus communément situé dans les villes, le *Land Art* propose un retour aux origines de l'art. À l'opposé des milieux naturels, le milieu urbain, sous l'étendard du progrès, exalte la vitesse. Les rues, les routes, les chemins appartiennent aux véhicules de tout genre et partagent le même impératif : "confort de la vitesse". Les signalisations se multiplient jusqu'à saturation pour contrôler les flux, automatisent les réflexes, et conditionnent les piétons à la mécanisation urbaine. Être piéton, c'est faire preuve de rébellion et de courage, se prémunir contre un environnement hostile (bruits, pollution...) à la marche. Malgré cela, la marche conserve tant bien que mal, « cette façon toujours neuve d'être *pris* par l'extérieur — par l'*autre* — et de remettre en jeu bien des façons de voir et d'aborder, d'approcher, un espace. »⁹³ Certainement, l'espace de la ville favorise des rencontres et des imprévus tout comme le fait d'une autre manière l'espace naturel. Face aux défaillances de l'ordre urbain, l'artiste marcheur doit trouver d'autres pistes. Il doit s'adapter en créant la surprise, en introduisant une fiction, un mythe. En éprouvant la violence de la réalité urbaine, il tente de la mettre à l'épreuve. L'artiste Belge Francis Alÿs (né en 1959) prend son temps dans le tumulte de la circulation :

*Car la marche est un travail d'un type et d'une tout autre portée que celui, salarié, qui s'avère économiquement rentable. Un labeur dans le mouvement, comme mouvement, à même le rythme du corps propre du marcheur et de ce vaste organisme qu'est la mégapole qu'il arpente.*⁹⁴

⁹² Thierry Davila, *Marcher, Créer, Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 40.

⁹³ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 94.

Lors d'une performance marchée, l'artiste, basé au Mexique, fait glisser un gros parpaing de glace devant lui dans les rues de Mexico. Francis Alÿs laisse derrière lui une trainée humide, indice d'un trajet qui ne mène nulle part. Le temps de la marche devient tributaire de la lente fonte du bloc gelé. Jonché d'obstacles, trottoirs, passants, passages cloutés, escaliers, le parcours se compose ainsi d'épreuve à franchir. L'artiste, de plus en plus courbé sur l'objet diminuant de volume, avance, non sans difficulté. Puis, le bloc ayant suffisamment fondu, il se redresse et utilise ses pieds pour le déplacer. Le film de cette performance [fig. 14 p. 83], alternant plan serré et plan large sur l'action de Francis Alÿs, devient un moyen de conserver une trace de ce périple dans les rues de la ville. Dans ce film, l'artiste occupe une place centrale donnant l'impression que l'espace et les gens gravitent autour. L'attention constamment focalisée sur l'épreuve à accomplir, il avance, attendant la fonte totale de la glace. Les plans de mes *Films-jardins* concentrent le champ de vision sur l'espace qui s'offre à moi. N'étant plus le protagoniste, mon corps disparaît de l'espace. Afin d'exposer son corps et ses gestes aux regards, Francis Alÿs doit faire appel à une autre personne pour filmer sa performance qui apparaît comme un événement exceptionnel ; une attraction interrogeant le temps du déplacement. L'action de l'artiste court-circuite les flux de l'espace urbain, à la fois par la lenteur de la progression et la lente fonte du parpaing de glace. Ma volonté reste la même, tandis que je me libère des contraintes de la ville, évoluant dans des paysages vivants comme champs méditatifs.

Thierry Davila rapporte que Francis Alÿs "fictionne" le réel, introduit une histoire entre le mouvement de la ville et l'objet, expose et s'expose dans le tissu urbain. Il se met à l'épreuve et met à l'épreuve la réalité urbaine.

*Dans le temps lui-même, dans son écoulement disponible dont l'exploration appartient, par excellence, à celle ou celui qui ne le consomme pas mais qui prend son temps, se laisse prendre, absorber par lui pour, aux yeux de la société, le perdre.*⁹⁵

Alÿs se place au cœur de l'événement. Sujet de l'exploration, il se soumet aux difficultés de la progression, transforme la marche urbaine en une épreuve dans laquelle le spectateur peut éprouver une certaine compassion, être amusé envers ce personnage, et

⁹⁵ Thierry Davila, *Marcher, Créer, Déplacements, flâneries*, op. cit., p. 95.

réfléchir à sa propre condition. Alÿs construit une théâtralité dans les rues de Mexico attirant les regards et la curiosité des passants. Quelques badauds, assistant par hasard à l'action de l'artiste, communiqueront à d'autres cette expérience singulière. Ainsi, le mythe urbain se propagera puis s'éteindra comme il était apparu. Dans mes *Films-jardins*, je ne me place pas au centre de l'image mais j'introduis le spectateur dans mon cheminement. Mon environnement occupe tout l'espace de l'image, et ma propre personne mise à l'épreuve, ne doit pas apparaître afin de servir de point d'appui aux regards. S'il s'agit d'un mythe, alors celui-ci se partage puisqu'il introduit le spectateur dans le présent du visionnage.

La marche est une exploration dans laquelle les hasards et les rencontres s'ajoutent au cadre urbain en mutation. Antoine de Baecque (né en 1962), historien et critique de cinéma, relève une question fondamentale concernant les piétons flâneurs Parisiens au début du XX^e siècles :

*Comment marcher dans cette ville qui, désormais offre des avenues plus monumentales, des quais débarrassés d'obstacles, des rues aérées non labyrinthiques, des esplanades hygiéniques bientôt ouvertes à la circulation des automobiles ?*⁹⁶

La ville se réorganisant dans la marche forcée des mouvements et des rythmes de la machine, la circulation et les voies rapides, laisse de moins en moins de place à la marche libre, à la flânerie. L'historien évoque André Breton ses "faits-glissades" et ses "faits-précipices" mentionnés dans son ouvrage *Nadja*, où le marcheur-flâneur urbain recherche dans les faits pédestres des « émergences, au sein de la réalité même, de l'inattendu qui renvoie à une ville primitive, secrète, clandestine, peu accessible, obscure et labyrinthique, une contre-cité perdue. »⁹⁷ Cette quête, Francis Alÿs semble la désirer au milieu de la cité, pratiquant une sorte de "contre-circulation" urbaine, dont la trace vidéo construit un récit de fait "surréaliste". L'artiste devient un rouage supplémentaire, mais défaillant, pour l'espace mécanisé et réglementé de la ville. Aux yeux du citoyen, il incarne une énigme qui s'insère dans un flux perpétuel. En outre, ajoutant cet autre rythme, il transforme l'espace en terrain de jeu poétique. Cette impression apparaît d'autant plus présente dans la plupart de ses œuvres vidéo, où parfois, les autres citoyens deviennent

⁹⁶ Antoine De Baecque, *Une Histoire de la marche*, Paris, Perrin, 2016, p. 277.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 279.

malgré eux, les protagonistes d'un nouveau mythe urbain. Dans sa vidéo *Zócalo, Mexico D.F., nov. 14 1998* (1998) [fig. 15 p. 83], il filme quelques personnes alignées à l'ombre d'un mat, sur lequel flotte le drapeau aux couleurs du Mexique. Avec le temps, la place publique se transforme en horloge géante participative. Sur douze heures, l'ombre fait le tour du mat tandis que des passants s'y abritent quelques minutes afin d'échapper aux rayons du soleil. En symbiose, et marchant d'une extrême lenteur, les badauds ignorent qu'ils participent malgré eux à cet étrange spectacle. L'œuvre vidéo d'une durée de douze heures est accompagnée de photogrammes présentant à différents moments, le déplacement de cette rangée humaine. Cependant, choisissant de conserver la durée initiale du tournage, l'artiste met en évidence le temps et le déplacement lent dans l'espace.

L'expérience de la place Zócalo montre la dépendance des piétons envers le cadre bâti de la ville. Les possibilités offertes au marcheur se limitent à cet environnement construit, avec ses accès obligés et ses accès interdits. Paradoxalement, la balade en milieu urbain peut devenir l'occasion d'emprunter des raccourcis, des chemins détournés, de ne pas suivre telle ou telle voie. En quelques sortes, le piéton peut fabriquer son parcours, choisir un passage quelconque, assembler à sa façon l'espace et le temps de la marche. Ce chemin reconstruit ressemble à un assemblage cinétique en temps réel. Cette idée évoque mon approche dans la fabrication d'un *Film-jardin* où l'ensemble des parcours se réduit à quelques minutes. Le montage se compose d'espaces choisis. Il me permet de dessiner un nouveau cheminement plus court et allusif — quelques traits sensibles d'un espace-temps vécu. Il facilite la réduction du temps et de l'espace parcouru en valorisant l'essentiel. Dans mes *Films-jardins*, le tournage et le montage semblent liés à la pratique de la marche ; les pas donnent le rythme.

Déprécié en simple piéton, il est difficile pour un marcheur-flâneur de marcher en toute quiétude dans l'espace urbain. Les allées et les trottoirs, les véhicules circulant à des vitesses diverses, obligent le promeneur à se conformer aux règlements, à être confronté à l'agitation ou à la brutalité de la mécanisation. Ainsi, la condition de tout marcheur s'avère indissociable de son environnement. Pour Augustin Berque, cette relation est *écouménale*. Elle n'est pas immobile. Elle implique un mouvement dynamique de va-et-vient entre tout ce qui compose l'environnement, les paysages et les humains qui y vivent.

Sans être seulement physique, cette relation suppose un sens plus profond, déterminé par le concept d'*écoumène*, comme dans cette définition d'Augustin Berque :

[...] les milieux humains, donc les paysages, ne relèvent ni seulement de la planète, ni seulement de la biosphère ; ils relèvent de l'écoumène, qui est la relation de l'humanité à l'étendue terrestre. Certes l'écoumène suppose la biosphère, qui à son tour suppose la planète ; mais elle ne s'y réduit pas, car elle suppose aussi d'emblée la subjectivité de l'être humain. ⁹⁸

Les individus ne peuvent s'abstraire d'un milieu. Ils y naissent, vivent, meurt et ne peuvent en échapper. En cela, milieu parmi les milieux, la ville peut devenir une contrainte à la flânerie.

Mes *Films-jardins* valorisent le parcours et le milieu. Ceux-ci ne se réduisent pas à un objet où circulent des regards. De même, mon expérience de marcheur ne doit pas être seulement considérée comme une performance artistique. Les vidéos agencent des "rencontres" avec les lieux. Elles se composent de fragments de temps et d'expériences : le milieu traversé influence le tournage, le montage est tributaire des plans filmés, et le *Film-jardin* transpose les expériences hors et pendant le tournage. À toutes les étapes, je suis affecté par les paysages traversés, tant physiquement que mentalement. Quels sont les effets et les relations intimes qui se tissent dans ses expériences ?

⁹⁸ Augustin Berque, « Poétique de la Terre », séminaire, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2009 - 2010.

1.3 Cheminer vers un paysage intérieur

En m'extirpant de ma torpeur, avançant sur les chemins entre les arbres, les pistes, les vallées, loin des activités mécaniques de la ville, je me concentre sur la marche et me libère de pensées encombrantes. Le rythme des pas dépend de l'oscillation du corps : les bras se balancent alternativement d'avant en arrière, les jambes se plient, se lèvent, se déplient, et l'un après l'autre, les pieds quittent le sol et le rejoignent. Il y a successivement équilibre et déséquilibre du corps — un moment où il se détache du sol, puis un autre où il touche terre. Les positions du marcheur constituent un ensemble de polarités, entre mouvement et stabilité, entre oscillation et aplomb. La respiration accompagne la cadence des membres ; toutes deux varient selon le dénivelé du chemin. Par ailleurs, l'expérience du corps se renforce dans la nature où je peux m'entendre marcher et respirer, sentir la vie sauvage et m'en inspirer en utilisant tous mes sens. La vie sauvage pousse l'individu à vivre autrement, à voir l'espace tel « un immense corps vivant, animal, lui transmettant ses énergies élémentaires. »⁹⁹ Accueillant tous les possibles, l'individu atteint un bien être tant physique que psychique. Il s'ouvre à un espace nouveau : « Pour bien se

⁹⁹ Antoine De Baecque, *Une Histoire de la marche*, op. cit., p. 17.

promener, comme le dit le philosophe et naturaliste Henry David Thoreau (1817-1862), il faut aller au bouillonnement des sources de la vie. »¹⁰⁰

Expérience d'exploration naturelle, dans sa lenteur, la marche permet de déchiffrer le paysage. En donnant à lire le monde, elle conduit également à lire notre espace intérieur. Le paysage naturel n'appartient à personne, il laisse et enseigne au promeneur une liberté relative, en accord avec son être organique. Malheureusement, on peut déplorer la volonté des pouvoirs publics et de l'industrie du loisir de vouloir transformer le paysage, le privatiser, le cloisonner « en soi-disant terrains d'agrément » nous dit Thoreau prédisant, lors d'une conférence en 1851, ce que sera le futur des paysages :

*[...] dans lesquels seuls quelques-uns goûteront un plaisir restreint et exclusif — quand se multiplieront les clôtures comme des pièges pour les hommes et autres machines inventées pour les confiner sur les routes publiques.*¹⁰¹

Marcher sur les sentiers d'un paysage naturel, rester libre de ses mouvements devient, en quelque sorte, une forme d'émancipation de l'esprit. En offrant une lecture différente du paysage, l'art peut aider à franchir les frontières artificielles que la civilisation nous impose. Aller dans ces espaces naturels, ce n'est pas sortir du monde, c'est au contraire y affirmer sa présence en tant qu'existence, aspirer à un éloignement salutaire de la cité et se "désynchroniser" de l'horloge autoritaire de la mécanisation.

La sélection et le découpage des plans au montage, réduisent le temps réel de ma marche et condensent en quelques minutes les espaces traversés. De la sorte, les espaces réels parcourus dans le passé se conjuguent en un seul au présent. Ils se conçoivent comme vecteurs sur lesquels circulent à la fois mon corps, mes pensées, mes rêveries, à l'instar d'un pont à traverser. Agrémenté d'un sens allégorique, ce passage du visible à l'invisible relie d'autres chemins réels ou imaginés par lesquels se tisse peu à peu mon rapport au paysage.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 16-17.

¹⁰¹ Henry David Thoreau, *De la marche* [1862], Paris, Éditions Mille et une nuits, collection « La Petite Collection », 2003, p. 24.

Le déplacement favorisé dans le milieu naturel, au rythme des pas, l'errance d'une *caméra-œil*¹⁰² vidée de toute identité, semble libérer le marcheur de toutes entraves. Je souhaite atteindre la "clarté" — l'esprit devenant plus serein et lucide —, à l'exemple de l'effet de la traversée d'un jardin zen. Cette impression peut être identique, lors d'une représentation de théâtre nō, particulièrement dans la prestation de l'acteur *shite*¹⁰³ : « le nō ne reflète pas telle qu'elle les passions, il est un art qui, par la gestuelle de l'acteur, engendrent la sérénité. »¹⁰⁴ Quand je me promène, alternant une position immobile et mobile, le milieu environnant et la lenteur du déplacement m'aident à atteindre cette sérénité. À la vitesse de mes pas, des suites d'images et de sons s'écrivent à la fois dans ma mémoire et dans celle de l'appareil — flux continu, pleins d'imprévus et de possibilités.

*Virage de limaces —
Attention à gauche
Attention à droite*¹⁰⁵

Takano Sujū

Dans sa prestation, l'acteur *shite* évoque symboliquement une mémoire de paysage : « Le *shite*, c'est la mémoire poétique. Comme l'a dit Zeami, le personnage doit porter le paysage. Le paysage extérieur se réfléchit dans le paysage intérieur et vice versa. »¹⁰⁶ Il lui suffit d'un geste — main s'élevant lentement vers le ciel —, pour désigner la montagne. L'intention était la même, lorsque le danseur de butō Hijikata Tatsumi 土方巽 (1928-1986) faisait le vide en lui, cherchant au tréfonds de son être ce qui ne se voit pas : « Il s'explore dans ses imperfections, son animalité latente, ses démons. Il descend en lui-

¹⁰² Ce terme prend sa source dans celui de *ciné-œil* que le cinéaste soviétique, Dziga Vertov (1896 – 1954) affectionnait. Le cinéaste d'avant-garde s'opposa à un cinéma dramatique et littéraire (une histoire, des acteurs, des décors), privilégiant le "montage-mouvement" du réel. Il préférait le concept de cinéaste faisant corps avec la machine, plutôt que cinéaste artiste. Plaçant ses compétences au service de la Révolution Bolchévique, il voulait être au plus proche de la réalité qu'il filmait.

¹⁰³ *Shite* (仕手) : Dans le théâtre nō, celui qui agit, ou fait agir, il interprète des figures centrales liées à l'au-delà.

¹⁰⁴ Lionel Guillain, *Le Théâtre nô et les arts contemporains*, op. cit., p. 234.

¹⁰⁵ Takano Sujū 高野 素十 dans Corinne Atlan et Zéno Bianu, *Haïku du XX^e siècle, Le Poème court japonais d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2007, p. 77.

¹⁰⁶ Armen Godel, *Le Maître de nô*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 55.

même. Il est à la fois en lui et détaché de lui. »¹⁰⁷ Le danseur de butō peut devenir tour à tour animal, être humain, démon, paysage... Par ailleurs, le nō et le butō, ne cherchent pas à imiter la réalité, ils transposent également les êtres, les objets et les phénomènes par quelques mouvements allusifs. Idée partagée dans les principes de la conception des jardins : ne pas imiter de manière trop réaliste la nature, mais tenter de transcender ses manifestations afin d'en révéler l'essence.

L'art permet de puiser dans la réalité, afin d'en produire une autre aussi essentielle : l'authenticité d'un monde sensible. Dès lors, l'expérience du réel détermine l'action de l'artiste, en retour l'œuvre d'art déterminera et transcendera le réel. Mes *Films-jardins* s'appuient sur le réel filmé. En assemblant des images et des sons, ils construisent des analogies avec des couleurs, des formes, des bruits et des mouvements. Ils informent sur les chemins visités, mais les relient en un seul transformé en espace-temps inédit. À sa manière, le théâtre nō exprime la réalité et la transcende dans sa profondeur grâce à la poésie, au chant et à la danse. Dans le nō, le *shite* 仕手 introduit une relation entre l'espace réel de la scène et un monde passé ou imaginaire composé par son récit. À l'image d'une peinture en rouleau *sansui* qui, transpose un paysage réel, et le déploie en un paysage subjectif, Zeami (世阿弥, 1363 - 1443) parle de l'expression de l'âme dans le nō. Il affirme que les sentiments du *shite* se dévoilent ainsi que la nature de son cœur. Je souhaite atteindre cet idéal de pureté dans ma démarche. Mes impressions se mêlent à mes expériences, et constituent un récit sans histoire, inscrit lors du montage des séquences. Autrement dit, mon passé enregistré se transforme en jardin imaginaire, dans lequel se croisent sensibilité et épisodes vécus.

Le sentier aiguise les sens

Devenu spectateur de mes films, je n'oublie pas ma traversée et mes sentiments en chemin. Lors de mes promenades, j'intériorise le vivant et le non-vivant environnant à l'instar du danseur de butō. Le végétal et le minéral imprègnent mes sens toujours plus

¹⁰⁷ Odette Aslan dans Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin *et al.*, *Butô(s)*, Paris, CNRS Éditions, 2002-2004, p. 67.

intensément. Ces impressions se produisent spontanément après une méditation lorsque, sorti d'un état d'indifférence à ce qui m'entoure, je perçois plus vivement les manifestations de la nature. L'humide, le solide, le gazeux, toutes matières rencontrées, réveillent ce lien physique en mon être — corps constitué d'eau, de carbone, de métaux, et d'oxygène. Substance de la nature, petite parcelle de chair, j'appartiens à une terre sauvage. « Ce perceptif-affectif n'est pas de l'ordre du passionnel et du pathétique, il est exactement leur contraire. Serait-ce même de l'émotionnel ? »¹⁰⁸ Ce lien profond et étrange se renforce à chacun de mes pas, à chaque détour d'un chemin, à chaque manifestation de la nature : pluie, orage, rayons du soleil, balancement des branches, ruisseau dévalant une pente, roches suintantes... Il se détermine dans l'accumulation de ces agrégats de la nature, ravivant des émotions endormies. Le paysage ne s'évalue pas ; échappant à tout jugement, il se vit comme un intervalle de ressources et de possibilités poétiques inédites, se découvre et se comprend en cheminant avec concentration et introspection. Le paysage alors, devient un miroir dans lequel le regard voyage profondément en soi.

*Stalker*¹⁰⁹ (créé en 1995) est un laboratoire d'art urbain dont le nom appartient au titre du film¹¹⁰ d'Andreï Tarkovski (1932-1986), dans lequel le réalisateur met en scène un passeur appelé *Stalker* conduisant deux personnes hors d'une ville, vers *la Zone* : un territoire abandonné dont l'accès est interdit. Ce lieu en friche, abandonné et redevenu sauvage, cache une chambre où tous les désirs peuvent s'accomplir. Cependant l'errance et le doute attendent ceux qui entreprennent cette traversée. Au-delà de la référence métaphorique, pour le collectif italien *Stalker*, la marche et le déplacement doivent construire l'œuvre. En prenant des distances avec la métropole, les membres de *Stalker* s'approprient des paysages abandonnés à la nature en périphérie de Rome. Ils se réfèrent à certains artistes du *land art*, comme les déplacements et les gestes de Robert Smithson concevant ses œuvres (*omaggio a Robert Smithson*, 1996). Associant la vidéo, la photographie, et la performance, le groupe *Stalker* se met en scène privilégiant le déplacement pédestre dans des paysages suburbains [fig. 16 p. 83]. Ces lieux oubliés

¹⁰⁸ François Jullien, *Vivre de paysage*, op. cit., p. 93.

¹⁰⁹ Le laboratoire né en 1995 est composé de différents membres dont les principaux sont : Francesco Careri, Aldo Innocenzi, Romolo Ottaviani, Giovanna Ripepi, Lorenzo Romito, Valerio Romito.

¹¹⁰ Ce nom se réfère au film de Andreï Tarkovski, *Stalker*, 1979, film, Mosfilm, URSS.

échappent à la rationalité de l'architecture, et deviennent des espaces de respiration, un souffle épargné de l'étau urbain. Parmi les membres du collectif *Stalker*, il est intéressant d'y compter des collaborateurs venant de l'architecture. Ceux-ci s'intéressent aux nouvelles possibilités de circulation refoulées à l'extérieur de la ville. Ce mouvement connaît également, un équivalent japonais antérieur (fondée en 1986), mais plus informel : *Rojōkansatsugakkai* 路上観察学会 (abrégé en *Rojō* 路上) qui signifie "École d'observation de la rue", dont l'architecte Fujimori Terunobu est l'un des fondateurs. Les membres de ce groupe *Rojō*, cherchent les lieux déviants et décalés (*zure* ずれ) de la ville, généralement ignorés, ou auxquels les citoyens ne prêtent que peu d'attention, comme le décrit Michaël Ferrier :

*[...] porte qui s'ouvre sur le vide au dernier étage d'un immeuble, des devantures et des vitrines condamnées mais qui ont conservé leur rideau de fer ne s'ouvrant plus désormais que sur un mur, des balcons désaffectés dont ne reste que l'armature métallique et que plus personne ne peut utiliser [...]*¹¹¹

Leur pratique déambulatoire les mène au hasard sur des sites qu'ils nomment, photographient ou dessinent. « La *Rojō* n'a jamais reposé sur un esprit de système, mais bien plutôt sur des exploration de groupe et des découvertes individuelles. »¹¹² L'école *Rojō* a été la base pour de nombreuses expérimentations populaires ou scientifiques.

De même, *Stalker* arpente et traverse ces espaces sans volonté de les modifier, pratiquant une exploration entre réflexion et contemplation. Il choisit un cadre d'opération hors des architectures ordonnées, à l'écart des symboles historiques ou signalétiques. Ainsi, le collectif investit des terrains vagues, libre de son déplacement. Détacher du contexte symbolique, social et politique, les membres de *Stalker* préfèrent être présent dans ces lieux flottants.

¹¹¹ Michaël Ferrier, « *Rojō* » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 386.

¹¹² *Ibid.*, p. 388

La déambulation hors des territoires de la maîtrise (villes, infrastructures humaines), devient dans mes explorations initiales un moyen de m'impliquer entièrement dans le rythme, la souplesse, la fluidité de l'acte de marcher, de vivre des expériences, à défaut de m'exposer ou de devenir une attraction. En me séparant de l'espace conditionné de la ville, je "déterritorialise" mon esprit.

Le laboratoire *Stalker* propose au public des itinéraires nomades. Il explore de nouveaux moyens d'appréhender les paysages et d'y observer leurs contradictions. Leurs actions se veulent un moyen de connaître et d'agir directement dans un espace périurbain vague et mutant. Elles proposent de se détacher des lignes et des constructions circonscrites de la ville. *Stalker* s'appuie sur le plan de la cité, délimitant un espace intérieur dans lequel l'architecture, les voies de communications, l'Histoire ou les histoires, se déterminent. En allant dans la "zone", non pas interdite, mais ignorée et délaissée, le laboratoire d'art urbain met en lumière la réalité de la ville et de ce qui l'entoure. En conséquence, la mégapole n'apparaît point comme un îlot cloîtré de son environnement proche, mais comme une concentration de faits historiques, de populations, et de constructions dont l'identité s'est forgée de l'extérieur. Les marches du collectif italien dans les alentours, privilégient des espaces loin de la maîtrise, et donc hors de contrôle prévalant en milieu urbain. Elles offrent, au-delà des espaces circonscrits de la ville, une certaine liberté de mouvement sur « un territoire labile que l'on peut traverser sans avoir ni le désir ni le projet de l'habiter selon un plan d'occupation du sol. »¹¹³

L'historien de l'art Thierry Davila (né en 1963) voit dans ces espaces abandonnés ce que « la ville formatée n'a pas forcément le temps, l'occasion ni la volonté de regarder : une autre possibilité d'existence qui sommeille dans la mégapole supposée connue, une fluctuation urbaine qui fonctionne comme le refoulé du territoire résidentiel. »¹¹⁴ Les lieux abandonnés visités par *Stalker*, se conçoivent comme des espaces en attente dans lesquels de nouvelles formes de création pourraient naître, — espaces de liberté échappant au contrôle du pouvoir. Ils sont des intervalles vides parmi d'autres pleins, construits et chargés de symboles. L'action de *Stalker* autant que celle du groupe *Rojō*,

¹¹³ Thierry Davila, *Marcher, Créer, Déplacements, flâneries*, op. cit., p. 119.

¹¹⁴ *ibid.*

révèle une mémoire ou une histoire qui se prolonge et agit continuellement dans ces espaces en marge. À l’opposé des monuments publics cherchant à fixer le déroulement du temps, elle prouve le potentiel de devenir et de fluidité d’un moment dans des lieux où l’homme n’a pas prise. Mes images et mes films témoignent également de temporalité en y associant le flux de l’errance. La marche du temps se conjugue à la marche sur les sentiers, le corps se fond à l’espace, les sens s’aiguisent, l’esprit (re)vit à l’unisson de la nature.

Nomadiser en quête du sensible

L’expérience du paysage se pratique sur les chemins et par eux. Leurs physionomies, leurs difficultés, les perceptions et sentiments du visiteur changent progressivement. Passage du monde extérieur à la poésie : pour Bashō 芭蕉 (1644-1694) la marche à pied était un art de vivre, et ses haïkus en devenaient l’expression. Il traduisait au mieux ce lien entre expérience et espace sensible. Pour lui, marcher devient une façon de vivre au milieu des choses, de les ressentir, de s’y frotter, dans l’intention de se nourrir de la réalité simple du monde. Au Japon, cette forme d’exploration de la nature se traduit par le terme *Shugendō*¹¹⁵ : « une forme d’ascèse où la seule pratique qui vaille d’être maintenue consiste à littéralement, “user son corps sur la montagne”, à monter vers les sommets en suivant sentiers et chemins. »¹¹⁶ Pour le poète japonais, marcher devient le moyen de vagabonder selon son sens d’esthétique du déplacement. Vivre parmi les choses du vivant met notre être à nu face aux éléments, à la vie et à la mort. L’existence se transforme en un sentier « le long duquel l’homme s’est sagement et définitivement mis en marche. »¹¹⁷ Loin de la sphère touristique resserrant, voire annihilant les possibilités de découverte, de surprise,

¹¹⁵ *Shugendō* 修験道 tradition spirituelle qui porte l’accent sur l’ascétisme pratiqué en montagne, signifie littéralement “chemin de la formation et de l’essai”, ou “voie de l’acquisition de la Siddhi”. Le terme appartient à une tradition spirituelle millénaire japonaise dominée par le Bouddhisme *Vajrayāna*, or il inclut des enseignements d’autres philosophies orientales : animisme, shintoïsme, taoïsme, confucianisme. *Shugendō* privilégie la relation entre l’homme et la nature et porte sur l’ascétisme, la vie en montagne. L’expérience de la pratique (*dō*) vertueuse de l’ascèse (*shu*) du shugendō permet d’acquérir des pouvoirs spirituels (*gen*).

¹¹⁶ Antoine de Baecque, *La Traversée des Alpes*, op. cit., p. 110.

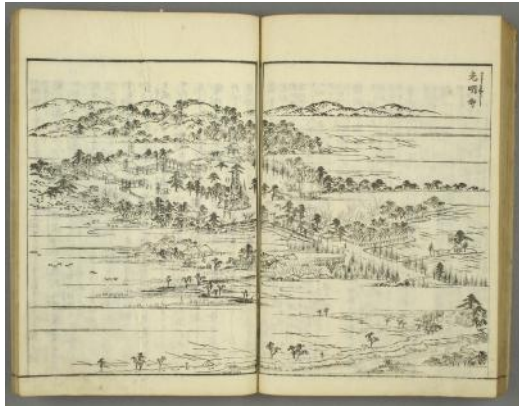
¹¹⁷ *Ibid.*, p. 111.

et de liberté, nomadiser doit se faire sans “pré-formatage”, sans but, sans profit, le plus volontiers au hasard — être-là pour y être, sans pour autant se rendre autre part.

Longtemps le mot “flâner” souffrait d’une connotation négative, s’amalgamant à une oisiveté insupportable et perçue comme une forme de fainéantise. L’historien Antoine de Baecque mentionne des écrivains, poètes, et philosophes, tels que André Breton, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, ou Walter Benjamin (1892-1940), pour qu’enfin ce mot acquière son sens d’esthétique du déplacement, une manière de vivre toujours actuelle. Le flâneur est en quête d’imprévu, de nouveautés, de poésie, que ce soit en ville et dans sa périphérie (André Breton, Francis Alÿs, *Stalker, Rojō*) ou en pleine nature (Richard Long, Andy Goldsworthy, Hamish Fulton).

Je vois dans la pratique de la marche une manière de construire des passages intermédiaires, nullement pour atteindre des lieux précis mais afin d’entrer dans d’autres espaces mentaux. Dès lors, errer sans but sur un chemin, me permet de trouver un espace de possibilités idéales pour ma pensée. Cela me procure une énergie sensorielle intense, immanente et transcendante — voie “d’une entente” entre corps, esprit, et monde sauvage. Dans ma pratique, nomadiser suppose l’effort de marcher longtemps au rythme de la respiration et des reliefs dans un désir de connaissance et de découverte. Par ailleurs, les jardins japonais s’inspirent des expériences de déambulation dans la nature, et leur agencement suppose d’y flâner et d’y méditer dans une quête poétique ou spirituelle. Ainsi, ces paysages en miniature et mes *Films-jardins* entretiennent de nombreuses affinités, à l’exemple de la marche et sa philosophie.

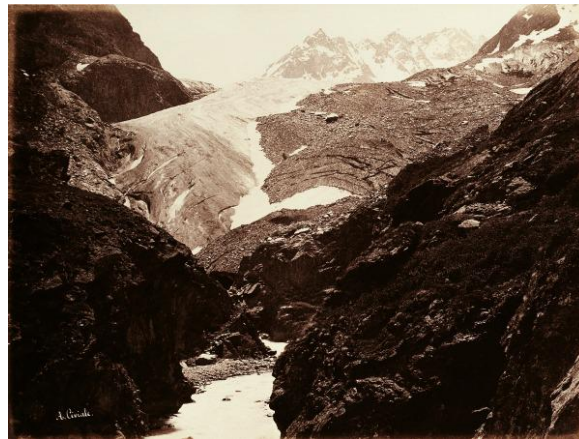
Quelles particularités ces jardins lointains partagent-ils avec mes expériences du passage envisagées comme intervalle ? Comment et pourquoi l’isolement est-il favorisé par ses explorations ?



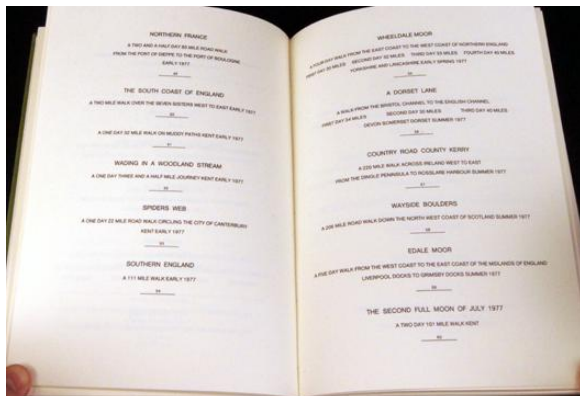
1. Hasegawa Settan Eze, *EDO Meisho-zue*, Tenken
Département Noriyuki,
Vue d'ensemble à vol d'oiseau. Meisho-zue, livres
illustrées de vues célèbres.
vol. 4, planche 62/82, 1834-1836
Université de Waseda 早稲田大学図書館, Tōkyō, Japon.



2. Hiroshige, *Les Soixante-Neuf Stations du Kiso Kaidō*, 31^e
station : Seba, 1834-1835.



3. Aimé Civiale, *La source de la Dranse au glacier de Durand*, 1863
Épreuve sur papier albuminé, 27 x 36 cm, BNF, département des Cartes et Plans,
Société de géographie.



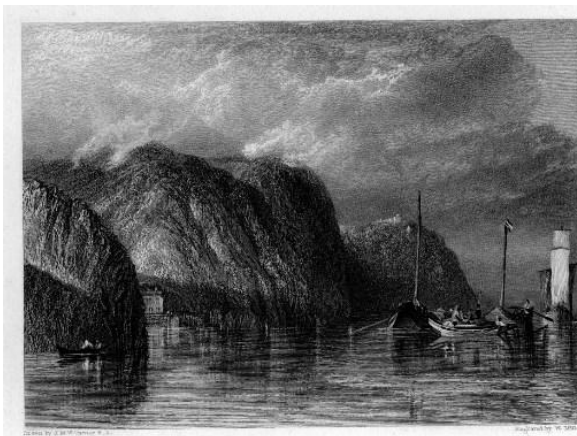
4. Hamish Fulton, *One hundreds walks*, livre d'artiste, Den Haag, Gemeente museum, Pays-Bas, 1991.



5. Shiomezaka, *Edo meisho-zue*
(Les hauts lieux d'Edo), décembre 2014 :
[<https://journals.openedition.org/ebisu/>]



6. Caspar David Friedrich, *Le Moine au bord de la Mer*,
vers 1808-1810,
Alte National Galerie de Berlin.



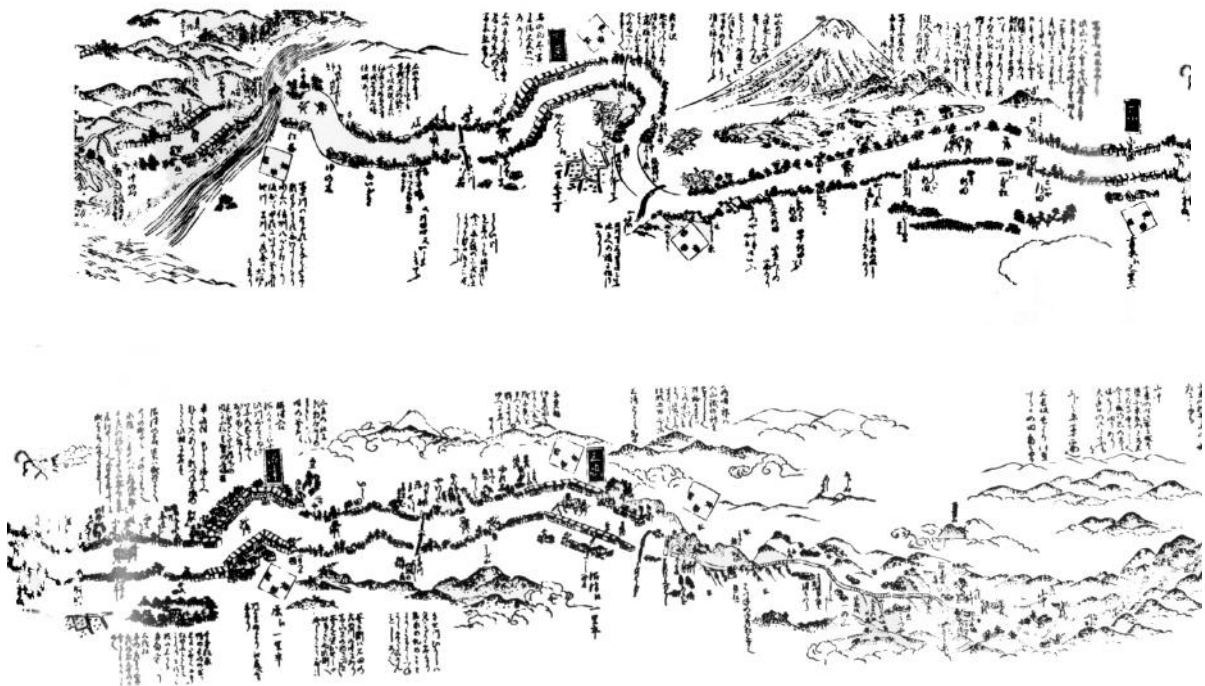
7. J. M. W. Turner, *Entre Clermont et Mauves*, 1837
Gravé par Miller W.,
Turner, *Les Fleuves de France*, Paris, Adam Biro, 1990.



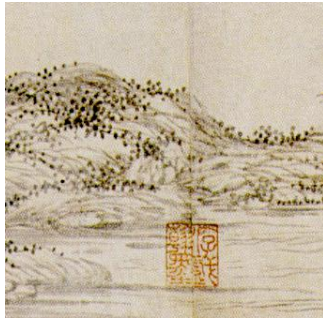
8. J. M. W. Turner, *Négriers jetant par-dessus bord les
morts et les mourants*,
1840, huile sur toile, 90.8 x 122.6 cm ;
Museum of Fine Arts, Boston, Etats-Unis.



9. Wang Meng (1308-1385), *Habitation du bois Juqu* (具區林屋, jùqū lín wū), 1378, rouleau vertical, encre sur papier, 68,7 × 42,5cm, Musée du palais national de Taipei, Taiwan.



10. (présenté ici en deux parties) *Meisho-zue* en parchemin, *Tōkaidō entre Tōkyō et Kyōto et ces beautés naturelles* (XVIII^e siècle), auteur et dimensions inconnus.



11. (Détails) plusieurs sceaux apposés dans le même paysage.
Wang Fu, Studio de montagne au-dessus d'un lac, (1410), rouleau horizontal, H.29 x L.828,2cm, Musée provincial du Liaoning, Chine.



12. (Détail) kiosque sur un sol "vide" où le regardeur peut se reposer et s'abriter.
Nakabayashi Chikutō, Paysage, 1844 rouleau suspendu, encre sur soie, H.126 x L.41.3 cm. Minneapolis Institute of Art, Etats-Unis.



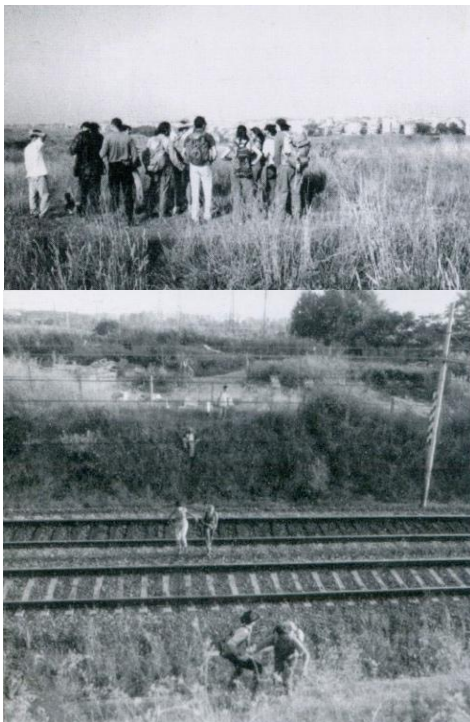
13. *Soān*, maison à toit de chaume, *Entoku-in*, jardin *roji*, Kyōto
Nous remarquons les pierres en escalier devant l'entrée avec le *Nijiri-guchi*, la lucarne, ©Teddy Peix.



14. Francis Alÿs,
Sometimes Making Something Leads to Nothing,
Parfois, faire quelque chose ne mène à rien,
vidéo, Mexico, 1997, durée 5 min.



15. Francis Alÿs, Zócalo, *Mexico D.F.*, nov. 14, 1998,
Vidéo, durée 12 heures, bande sonore, notes, dessins et 16
laps de temps en photographie couleur.



16. Laboratoire Stalker, *Dérive autour de Rome*, photographies, Italie, 1995.

Chapitre 2.

Passages, décrochements et détours

Or pourquoi cette absence de souffrance ? Parce que je contemple ce paysage comme un tableau et que je le lis comme un poème. ¹¹⁸

Sōseki

2.1 En vivant les jardins paysages

Temps des promenades au fil des paysages, les images et les sons se combinent en parcelles d'un *Film-jardin*. De la caméra subjective, le regard du marcheur, et à travers lui, celui du spectateur suivent les lignes d'un paysage issues de mes cheminements, avec ses croisements et ses détours par lesquels émane un sentiment d'intimité.

Les vidéos *Parcelles*, *Chemin de brume* ou *D'une pierre à l'autre*, inscrivent des expériences de passage. Dans le temps d'une séquence, déambulant dans un jardin virtuel, j'agence paysages et marches. Portant le caméscope ou l'appareil photographique à la main ou au niveau de la poitrine, je n'apparais jamais sur les images. Ainsi, le regard du spectateur se focalise davantage sur le chemin que sur le marcheur. Le tremblement des images provoqué par les saccades de mon corps en mouvement, le souffle de ma respiration et le son de mes pas, sont les seuls indices d'une présence humaine. Ainsi, les films de mes promenades et leur assemblage au montage évoquent allusivement l'expérience de mes visites dans les jardins japonais. Considérés comme de véritable peinture *Montagnes-eaux* immersives, ces derniers proposent une multitude d'intervalles *Ma 間*.

¹¹⁸ Natsume Sōseki, *Oreiller d'herbes* [1906], Paris, Rivages, 1987, p. 12

Le jardin japonais (*nihon teien* 日本庭園) est souvent perçu comme une sculpture construite à partir de matériaux de la nature. Œuvre d'art visuelle, sonore, olfactive et poétique, il propose un parcours kinesthésique *kōtei* 行程, contribuant à son esthétique et au sentiment de nature. Égal à la calligraphie, à la peinture et à la poésie, le jardin japonais est un art majeur, dont l'héritage artistique se perpétue et évolue depuis l'antiquité. Le Japon, assimilant la culture chinoise jusque dans la période *Heian* (VIII^e-XII^e siècle), développait son caractère original. L'art des jardins se réinventait, évoluait, s'appropriait de nouvelles esthétiques — bouleversements et raffinements au fil des siècles. L'expérience physique et mental du chemin, les éléments composant les jardins japonais, émanent d'une sensibilité voisine de ma démarche.

Dans le *jardin de thé* (*roji* 露地), ou *jardin promenade* ¹¹⁹ (*Kaiyūshiki teien* 回油式庭園), la visite oscille entre conscience du corps et volonté de s'en détacher. Ces jardins se composent de multiples décrochements, dénivelés, détours, et impasses. Selon le kanji utilisé aujourd'hui, *roji* signifie : "terre de rosée", "étendue de terre non couverte". Considéré avant tout comme lieu de passage, les jardins de ce type proposent véritablement une mise en scène singulière de la traversée ¹²⁰. Le sens premier de *roji* : *jardin qui mène au pavillon de thé*, évoque un parcours permettant aux invités de se concentrer sur la cérémonie de thé imminente. Une succession de chemins sinueux ritualisent la marche du visiteur. Passage vers la sérénité, le *roji* se pratique dans un déplacement physique et intériorisé, entre prise de conscience et détachement du corps. Cette spécificité se fonde sur la culture du chemin, *michi no bunka* 道の文化, prépondérante dans les arts du jardin et de l'architecture. Dans le parcours du *roji* se trouve une maison de thé, le *soān* 草庵, *cabane à toits de chaume*, invitant au recueillement

¹¹⁹ *Jardins promenades* : Ce type de jardin est apparu dans la période Edo, et se démarque par ses dimensions plus imposantes. À l'intérieur nous constatons que ces jardins intègrent de nombreux éléments caractérisant ceux des époques antérieures : étangs, îles, montagnes, rivières, chutes d'eau artificielles, pierres, graviers... Nous pouvons nous y promener, contempler certains points de vue offerts depuis l'intérieur d'un temple ou d'un palais. De nos jours, après avoir été les résidences secondaires des *daimyos* (gouverneurs de province), ils sont devenus des parcs publics.

¹²⁰ Pour Sen-No-Rikyū (Maître de thé et auteur de jardin.), le *roji* était avant tout un cheminement, l'aspect esthétique était secondaire, alors que l'aspect "fonctionnel" était mis en avant.

« C'est le passage de la guerre à la paix, du quotidien à l'extra-ordinaire, du profane au sacré, des tumultes des sentiments à la sérénité intérieur... Cet espace fonctionne ainsi comme un pont suspendu entre deux mondes. »

Emmanuel Marès, « Roji » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 380-381.

et à l'union entre l'hôte et l'invité. Pour y pénétrer, l'invité doit s'agenouiller en passant par une sorte de lucarne, le *nijiri-guchi* 躡り口¹ [fig. 13 p. 82]. Généralement, au Japon, le jardin est considéré comme le prolongement de l'intérieur de la maison. Aussi, le *roji* s'avère inséparable du *soān*. Les visiteurs viennent dans cette cabane afin d'assister au rituel de la "voie du thé", nommé *sado* (ou *chadō* 茶道).

Composé de passages étroits et sinueux à l'instar du *roji*, le *jardin-promenade* (回遊式庭園, *Kaiyūshiki teien*), invite le visiteur à éprouver ses déplacements. Ces deux modèles de jardin valorisent, du reste, le cheminement du regard. Le célèbre auteur de jardin, Sen no Rikyū (千利休, 1522–1591) a conçu des espaces afin de représenter symboliquement les relations internes de la nature. C'est dans cet esprit que le jardinier japonais glane et agence des pierres remarquables, mais jamais trop spectaculaires, au risque de briser l'équilibre de l'ensemble. Laissés intacts depuis leur découverte, ces minéraux contribuent à l'idée de "l'expérience du vide", également souhaitée dans mes vidéos, lorsqu'à ma manière, je collecte et assemble des images de pierres et de végétaux.

L'esthétique japonaise associe le naturel (*shizen* 自然) et l'artificiel (*sakui* 作為). Les deux termes ne s'opposent pas mais s'équilibrent dans un espace intermédiaire : passage évident et obligé, atténuant les contrastes entre différents lieux comme l'intérieur et l'extérieur.

Il existe principalement, deux modèles d'architecture de jardin : dans le premier, il est convenu de se promener (*roji*, *jardin-promenade*), dans le deuxième, d'aspect contemplatif, le regard se déplace dans un paysage miniature. Cependant, pour apprécier ce dernier, un déplacement physique préalable s'avère nécessaire et souhaité. Plus loin sur le chemin, accédant au temple, le visiteur peut se déplacer et s'asseoir sur l'*engawa*¹²²

¹²¹ *Nijiri-guchi*, 躡り口 (entrée à croupetons), porte basse et étroite (environ 69x 51 cm). Il faut s'accroupir pour entrer, il est aussi convenu de se déplacer à genoux dans une pièce très basse de plafond. Il s'agissait d'effacer les différences sociales entre les invités, le temps de la cérémonie du thé. Le visiteur doit prendre conscience de son corps et doit faire preuve d'humilité.

« Sen-no-Rikyū introduisit pour la première fois cette "porte à passer à quatre pattes" dans l'architecture des jardins de thé japonais, porte qu'il aurait découverte et dont il aurait rapporté le concept des granges et des entrepôts coréens. »

Günter Nitschke, *Le Jardin japonais, Angle droit et forme naturelle*, Cologne, Taschen, 2007.

¹²² *Engawa* 縁側 : sorte de véranda, c'est un plancher périphérique autour d'un bâtiment qui permet l'accès direct à une pièce depuis le jardin.

(sorte de véranda), ou sur les *tatamis* ¹²³ afin de contempler le jardin. Étape intermédiaire de sa visite, après laquelle, il doit traverser des salles et des couloirs. Dans une certaine mesure, il assiste physiquement à une mise en scène dont la découverte des jardins devient une des étapes remarquables, méritant de s’y attarder plus longuement.

Les temples zen Entoku-in 圓徳院¹²⁴ et Shisen-dō 詩仙堂¹²⁵ [fig.17 p. 111] possèdent tous deux un jardin de type *roji*. Bassins pour se purifier les mains *tsukubai* 蹲踞¹²⁵, chemins sinueux, détours, petit pont traversant un ruisseau (au *Shisen-dō*), *tobi-ishi*, passage des pierres que l’on saute sur le chemin, *nijiri-guchi*, petite porte pour accéder à la cabane *soān*, — tous ces éléments se succèdent d’intervalle en intervalle. Par ailleurs, invitant à s’arrêter pour apprécier un environnement proche — passages flottant, pauses attendues —, chacun de ces obstacles ralentit la progression. Précédent un autre espace, ils deviennent des intervalles nécessaires. Plus loin, vers le nord, le promeneur peut contempler partiellement, la composition d’une mer de gravier, de pierres et de végétaux. Dans l’Entoku-in, ce jardin de roche se dévoile entièrement depuis les grandes ouvertures du *Temple Principal Nord* (*kita-shoin* 北書院). De là, remarquant à peine les poutres soutenant le toit, le visiteur assis sur des tatamis, parcourt du regard un paysage féérique en trois dimensions.

Passage après passage, longeant ou pénétrant les différents espaces, le jardin japonais incite à éprouver le temps. Les chemins de pierres entourés de plantes, d’arbres à feuilles persistantes, *tokiwagi* 常磐木 ou de mousse, *sentai* 蘚苔, doivent contribuer esthétiquement et poétiquement à l’existence éphémère — révéler la nature authentique des êtres humains. Ils favorisent l’immersion et la méditation. Ces “ingrédients naturels” s’agencent entre eux, de façon à privilégier un cheminement serein dans un espace

¹²³ *Tatami* 畳 : Simple rectangle de paille de riz, recouvert d’*igusa* (natte de jonc). Très répandu et populaire au Japon. Depuis le Moyen Âge, il se généralisa, permettant d’instituer des méthodes d’organisation de l’espace. Il représente l’unité de mesure de référence (un *jō*, 一疋, soit 間 environ 間 800 par 900 mm).

¹²⁴ *Entoku-in* 圓徳院¹²⁴ conçu en 1605 (période *Momoyama*) par *Nene* plus connu sous le nom de Kitano Mandokoro épouse de Toyotomi Hideyoshi. Ce temple secondaire dépend du temple principal Kōdai-ji 高台寺, 間 situé au même endroit à Kyōto, Japon.

¹²⁵ n. Dans les temples bouddhistes, ce terme désigne le bassin où l’on se penche pour se purifier les mains et la bouche — tradition héritée du shintoïsme. Cependant, dans les temples shintō, ce bassin porte le nom de *chōzuya* ou *temizuya* 手水舎, que l’on trouve couramment dans un petit pavillon, et sous lequel on se purifie avant de pénétrer dans le sanctuaire.

minéral et végétal. Ils font prendre conscience de l'essentiel et éveillent les sens. Répartis sur le parcours, ils procurent un sentiment d'éloignement aussi évoqué dans mes *Films-jardins*.

Les étapes de circulation constituent la trame essentielle de l'architecture d'un *jardin-promenade* (回遊式庭園, *Kaiyūshiki teien*) de la période d'Edo (1603-1868). L'apparition de ce style coïncide avec l'époque où, le pays étant devenu plus sûr, les Japonais prennent goût au voyage et commencent à se déplacer sur de longues distances. Les *jardins-promenades* sont nombreux au Japon et souvent assimilés à des parcs, par exemple le Koishikawa Kōraku-en (小石川後樂園, 1629) et le Kiyosumi (清澄庭園, période Meiji, 1878 à 1885) à Tōkyō. Cependant, le jardin du Shosei-en (涉成園 - 1643) [fig.18 p. 111] à Kyōto, avoisinent des temples ou les demeures de princes, comme les Villas impériales Katsura (桂離宮 - XVII^e-XVIII^e siècle) et Shugakuin (修学院離宮 - 1659). Imaginées par des artistes jardiniers, ces lieux splendides sont conçus de la même manière qu'une scénographie. Autrefois, des orchestres (*infra*) venaient y jouer, accompagnant l'expérience visuelle de leur musique. Néanmoins, aujourd'hui, le paysage sonore de ces jardins parvient à nos oreilles : ruisseaux chuchotant, vent dans les feuillages, chants des oiseaux, grincement des planchers — "orchestre" de la nature.

Le jardin japonais, paysage fabuleux, ne peut s'embrasser d'un seul regard : le panorama limiterait considérablement la perception qui nous est offerte. Constitué d'une suite d'intervalles propres à faire vivre le paysage intensément, les *jardin-promenades* se découvrent par des passages obligés : chemins étroits sinueux, bordés d'arbres, sous-bois, étang à longer, ponts à traverser, pierre de gué, colline à escalader, pierre à sauter, escalier raide, rivages découpés, ruisseaux à franchir... L'architecte paysagiste ouvre des passages, multiplie des points de vue, offre une succession de tableaux variés. À chaque tournant sur le parcours, il installe une ouverture réduite vers le plan suivant, masquant partiellement un autre plan éloigné. De la sorte, chaque plan découvert au fil du chemin, attisant la curiosité, invite à prolonger le plaisir de la traversé ; la beauté d'un paysage ou d'un jardin s'apprécie à tout instant, en se dévoilant lentement au regard. Il « n'est pas un tableau dont on peut saisir simultanément tous les détails ; il est comme un livre dont les

pages doivent être tournées successivement.»¹²⁶ Cette inclination à montrer partiellement les choses, répond au concept de *miegakure* 見え隠れ, *montré-caché*. Présent depuis des siècles dans la culture japonaise, cette esthétique fait appel à des éléments, tel qu'un arbre ou un kiosque, pour masquer en partie la vue, ou favorise dans le déplacement une alternance de vues différentes d'un même espace. « [...] le *miegakure* ne nécessite pas un point fixe et imposé pour le regard : tout ce qui est montré doit se modifier continuellement au gré des déplacements de l'œil. »¹²⁷ Préférentiellement à la destination et à la vue panoramique, les jardiniers japonais accordent de l'importance au cheminement en tant qu'expérience. C'est dans cet esprit que j'envisage le tournage et le montage de mes vidéos. J'alterne des plans sur des chemins parsemés d'obstacles et sinueux. Afin de mettre en évidence des moments contemplatifs, des plans fixes suggèrent des pauses. Cependant, ces moments montrent des actions — rivières, nuages, vent dans les feuillages — et se raccordent avec des plans en mouvement : balayages, travellings avant ou latéraux. Les promenades de mes *Films-jardins* présentent des similitudes avec les passages obligés des jardins japonais. Tout un paysage se découvre progressivement dans sa profondeur : succession d'images recadrées et resserrées sur une série de détails, zoom arrière laissant apparaître l'environnement autour d'un arbre ou d'une pierre. Le paysage se répartit en une suite de temps pendant lesquels la longueur des plans "s'allonge" ou "se rétrécit" — coïncidence d'impressions ressenties en cheminant dans les jardins japonais.

Le temple Konchi-in 金地院 (XV^e-XVII^e siècle, temple bouddhiste, Kyōto)¹²⁸ possède un jardin paysage, nommé *le jardin du crâne, de la tortue et du Mont Peng Lai*, en référence à des paysages chinois. Le visiteur peut découvrir ce *jardin de contemplation, kanshōniwa* 観賞庭, de l'intérieur de la maison de thé, comme un tableau. Ses pieds déchaussés, assis en *seiza* sur le tatami, il prendra le temps d'apprécier. Dans cet espace, la vue est "cadrée"

¹²⁶ François Berthier, *La mystérieuse beauté des jardins japonais*, Paris, Arléa, 2015, p. 143.

¹²⁷ Sendai Shōichirō, « Miegakure » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, op. cit., p. 330.

¹²⁸ *Konchi-in* 金地院, est un sous-temple du complexe du temple *Nanzen-ji*. La construction du temple a été commanditée au début du 15^e siècle par shogun Ashikaga Yoshimochi (足利義持). Il a été transféré en 1605 dans le nord de Kyōto à son emplacement actuel à l'intérieur du complexe du temple *Nanzen-ji*. D'après plusieurs sources probantes le jardin a été construit par Kobori Enshū 小堀遠州(1579-1647), grand maître de thé, quelques années plus tard, entre 1611 et 1632.

par l'architecture du lieu et se module par l'ouverture des *shōji* 障子 (volets coulissant). Il n'y a pas de points fixes, un point de vue, une perspective fuyante, appréciés en Occident, mais différents plans à observer ensemble et un à un, dans un va-et-vient permanent : au premier plan des graviers se réfèrent à une mer, un lac ou une rivière ; au deuxième plan plus éloigné, comme plaqué dans le fond, des pierres, des rochers, des arbres à grande valeur symbolique ; puis très proche, au plan suivant, des arbustes taillés aux formes arrondis et douces ; plus loin, en levant les yeux vers le dernier plan, des arbres aux formes naturelles, évoquant la nature sauvage — monde enveloppant, saisi dans le "tableau jardin". Le regard chemine et découvre chacune des choses, puis l'ensemble et exécute un voyage similaire à la contemplation d'un paysage *sansui*. Il s'attarde sur un dégradé de végétaux taillés ¹²⁹ agencés et assemblés vers des formes laissées libres. Le Konchi-in invite le regard à suivre un paysage varié du sol au ciel, d'un espace artificiel au cosmos. Les longues transitions de mes vidéos ainsi que les étirements graduels de mes photographies s'associent à cette même idée d'un passage progressif vers un autre espace.

Depuis la maison de thé du Konchi-in, des ouvertures donnent sur *le jardin du crâne, de la tortue et du Mont Peng Lai*. Le visiteur peut se déplacer latéralement entre chaque ouverture, découvrant plusieurs tableaux du même jardin. Derrière lui, sur des portes coulissantes sont peints des paysages de l'artiste Hasegawa Tōhaku, 長谷川等伯 (1539-1610) en écho au jardin.

Le *jardin sec, karesansui* 枯山水 du Ryōan-ji ¹³⁰ présente une configuration analogue, pouvant être admiré de l'intérieur sur l'*engawa* du temple auquel il se rattache. Comme au Konchi-in, pour embrasser toute l'œuvre d'un seul regard, il convient de se déplacer. Le visiteur peut le longer latéralement afin de découvrir plusieurs espaces imbriqués. Entouré de pavés géométriques et structurés, *shiki-ishi* 敷石, le rectangle de gravier ratissé comporte des îlots de roches entourées de mousse sur plusieurs plans

¹²⁹ La taille des arbustes et des arbres suppose une observation assidue et une connaissance profonde de la nature. Ainsi le jardinier ne doit pas dénaturer, mais mettre en valeur les particularités du végétal – évoquer sans contraindre. Il singularise les formes afin d'attirer les regards, tout en gardant l'aspect général, en élaguant de manière appropriée et en équilibrant esthétique et naturel. Il propose ainsi une vision idyllique de la nature.

¹³⁰ Ryōan-ji 竜安寺, signifie *Temple du repos du dragon*, monastère zen situé à Kyōto, fondé au XVI^e siècle, à l'époque de Muromachi.

distinctement éloignés. Ensembles groupés en trois, cinq et sept unités, les quinze pierres s'équilibrent par leurs formes et leurs positions différentes. Au fond et sur les côtés, des murs en pisé de faible hauteur entourent cet espace. Leurs surfaces, où se mêlent des teintes brunes, terres de sienne et grise, révèlent la patine du temps. Plusieurs espèces d'arbres surplombent les parois tout au long de l'enceinte : nuances de vert profond l'été, nuances de roses et de blancs à la floraison. Les branches de certains arbres passent par-dessus le mur, tels des bras tendus vers le *karesansui*, et laissent leurs ombres sur le sol immaculé. Sur le plan le plus éloigné, de grands conifères dominant et jouxtent le jardin en formant un rempart haut et sombre à fleur de ciel. Les murs de l'enceinte deviennent des sortes de "butées" visuelles (*mitōsenai* 見通せない, *arrêter la vue*) mais, en raison de leur hauteur réduite, ils permettent à la vue d'aller et venir au-delà (*mitōshi* 見通し, *laisser passer la vue*). Beaucoup qualifieront ce jardin d'abstrait mais il n'en est rien. Les visiteurs se trouvent dans un jardin dont la forme a été dépouillée afin de valoriser son essence — simplification et non conceptualisation.¹³¹

Pour accéder à ces jardins somptueux, il faut tout d'abord passer par des chemins bordant d'autres jardins. Dans le Konchi-in, le visiteur suit une allée de pierres taillées menant au temple en longeant un autre jardin de mousse et de végétaux. Sur son parcours, il remarque un pont fait d'une grosse pierre plate couchée, et des *tobi-ishi* (les pierres que l'on saute sur un chemin). Après avoir franchi une seconde allée pavée, il arrive devant la maison de thé dans laquelle il peut contempler le fameux *jardin du crâne, de la tortue et du Mont Peng Lai*. Pareillement, le *karesansui* du Ryōan-ji se présente tel un bijou dans son écrin, et fait partie d'un important ensemble de temples. Le lieu abrite un grand jardin promenade à étang, *chisen-kaiyū-shiki-teien* 池泉回遊式庭園, avec ses îles à contourner et des petits jardins de mousse. Ainsi, le visiteur passe dans différents espaces reliés entre eux par des chemins qui valorisent d'autant plus le célèbre *jardin sec*.

¹³¹ À ce sujet, on se référera à l'ouvrage d'Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 117.

D'autres temples bouddhistes de Kyōto, comme le Eikan-do Zenrin-ji 永観堂禅林寺¹³² ou le temple principal du Nanzen-ji 南禅寺¹³³, proposent un déplacement tout autant constitué d'étapes, dans lesquels se situent plusieurs *jardins-cours tsubo-niwa*, 坪庭. Bien délimités, séparés inégalement par des espaces adjacents au temple, ces jardins se dévoilent un à un après une suite de passages et d'angles. Chaque allée, plancher de bois, passerelle, ou corridor, mène à un autre *tsubo-niwa*. Il offre la possibilité de s'arrêter pour contempler ces petits jardins. Le parcours parsemé de *jardins-cours*, stimule le visiteur entouré de la nature environnante. Pareillement au jardin *roji*, les multiples tournants en épingle à cheveux de ce temple, permettent d'accéder à un autre espace. Cette expérience de la progression se perçoit également dans mes *Films-jardins* en raison de la succession de plans entre mobilité et immobilité, auxquels s'ajoutent des plans serrés et des plans larges — autant d'intervalles d'espace-temps à espace-temps.

Le sanctuaire shintō Fushimi Inari-Taisha ¹³⁴ se parcourt sur plusieurs chemins, menant vers de nombreux temples secondaires. Épousant la topographie des lieux, un nombre impressionnant de *torii* ¹³⁵ vermillon serrés, se dressent tout au long des chemins tortueux, conduisant le pèlerin à travers bois, au sommet de la montagne. Durant sa progression, il est en quelque sorte, submergé par la rangée infinie de piliers, entre lesquels, dans un jeu de contraste, se dévoile la nature environnante — espace cinétique de plein et de vide, impression magique du *praxinoscope* ¹³⁶. La sensation de mouvement se trouve décuplée et plus enveloppante sous les portiques ardent du *Fushimi Inari*. En

¹³² Eikan-dō 永観堂, ("Salle de la vue sur l'Éternité" ou "Salle de Yōkan") ou "Zenrin-ji" 禅林寺, ("temple de la forêt de zen"), Kyōto, fondé entre le IX^e et le XI^e siècle.

¹³³ Nanzen-ji 南禅寺, temple du Bouddhisme zen et quartier général de la branche *Nanzen-ji* de l'école zen *Rinzai*, Kyōto, fondé au XIII^e siècle.

¹³⁴ *Fushimi Inari Taisha* 伏見稻荷大社 sanctuaire shinto fondé en 711 et dédié aux divinités de l'agriculture et plus particulièrement au kami Inari, Kyōto, Japon.

¹³⁵ *Torii* 鳥居: le portique, litt. *Lieu où résident les oiseaux*. Les *torii* sont disposés le plus souvent à l'entrée des temples shintō *jinja*. On ne peut que difficilement imaginer l'espace japonais sans *torii*.

« Dans sa forme la plus répandue, le *torii* est un portique composé de deux piliers (*hashira*) supportant deux linteaux, le linteau supérieur portant le nom de *kasagi* 笠木, l'inférieur celui de *nuki* 貫. Généralement peint en rouge écarlate et noir, il existe cependant aussi des formes non colorées. [...] En effet, sa présence si familière balise nos parcours, crée des repères et nous accompagne dans le quotidien. Ainsi, ce dispositif nous laisse comprendre l'intrication profonde de l'espace sacré dans l'espace et le quotidien des Japonais. » Ursula Wieser Benedetti, « *Torii* » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit., p. 504-507.

¹³⁶ Le praxinoscope : invention d'Émile Reynaud, 1876, jouet optique donnant l'illusion du mouvement et fonctionnant sur le principe de la compensation optique.

suivant ces alternances de couleurs vives rythmant inlassablement sa marche, le visiteur éprouve davantage le chemin. Ce lieu sacré donne le sentiment d'évoluer dans un monde onirique et féérique, particulièrement à la tombée de la nuit, lorsque les lanternes s'illuminent lentement sur le parcours.

Sites fait de transitions, d'étapes, de bifurcations, et de surprises d'autant plus fortes, lorsque jadis, au matin, moines et visiteurs pénétraient dans un jardin découvrant au détour d'un passage la floraison printanière ou les feuillages rougis des arbres. Au rythme des saisons, cette progression dans les temples et les jardins, montre à quel point l'espace et le temps au Japon sont liés. Ainsi l'intervalle du chemin évoque la transition. Il en va de même dans mes vidéos où l'épreuve du passage se construit en multipliant des coupes franches au montage. Les espaces se découvrent progressivement, semblable à une visite dans un jardin ou un sanctuaire japonais.

Il est à l'intérieur de la maison, et pourtant il n'a pas quitté la route. Il est sur la route et pourtant il n'a pas quitté la maison. N'est-il qu'un homme comme les autres, ou bien est-il en route vers autre chose ? Qui peut le dire ? Même le diable ne peut le définir. Même le Bouddha ne peut le diriger. Dès qu'on tente de le saisir il a disparu — il est de l'autre côté de la montagne. ¹³⁷

Hisamatsu (Maître Rinzai)

2.2 Immersion dans l'intervalle

Pratiquer les espaces des jardins japonais signifie faire l'expérience d'un cheminement. Des symboles placés sur le parcours font appel à la mémoire et à l'imagination, stimulant le voyage. S'essayer à la traversée d'un jardin signifie faire l'expérience de l'*intervalle japonais*. Passages et pauses, le *Ma* se remplit de sens à chaque détour, offrant des points de vision sublime. L'exploration d'un jardin japonais s'éprouve dans l'alternance de déplacements et d'arrêts, chemin et station, réel et rêve. Elle dépend de la façon d'intensifier les étapes d'un trajet — véritables péripéties poétiques.

Le corps à l'épreuve influe sur l'esprit de l'individu, l'incitant à se concentrer sur l'acte de la déambulation. Par ailleurs, cela évoque la pensée extrême-orientale de l'unité du corps et de l'esprit. L'individu se remplit d'expériences pendant sa traversée, et s'allège de toutes pensées encombrantes. Il s'enrichit en s'appauvrissant, s'ouvrant à l'espace et au mouvement. En se "vidant", il devient un contenant dans lequel les expériences se transforment en émotions. C'est par ce mouvement que le corps apprend et c'est dans le corps que l'esprit se met en marche. Il se produit un va-et-vient entre le milieu et l'individu par l'intermédiaire de ses sens. Marcher signifie réaliser un voyage à la fois dans l'espace

¹³⁷ Hisamatsu (Maître Rinzai) dans Kenneth White, *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, 1982, p. 175-176.

et en soi. Pour Henry David Thoreau, « marcher, c'est se mettre en rapport avec une intelligence diffuse qui dépasse le savoir. »¹³⁸ L'expérience sur les chemins me place dans un processus d'oubli de soi et d'entente authentique avec les éléments. Comme l'explique le philosophe Nishida Kitarō (西田幾多郎, 1870-1945), le "je" véritable ne peut être « séparé de la médiation corporelle et, par extension, des choses matérielles et biologiques, mais est en relation avec elles ». ¹³⁹ Pour le penseur japonais, la personnalité ne se définit pas à partir de la raison ; son origine provient du corps et de la sensibilité. Sans cesse en mouvement, *l'intervalle japonais* naît ainsi des relations corps-esprit-espaces et de la sensibilité des individus. Dans ma démarche, le *Ma* se perçoit autant à la prise de vue, qu'au moment du montage.

Le processus de fabrication de mes films nécessite le montage sur ordinateur. Comparé au montage traditionnel où les plans s'assemblent les uns après les autres, avec les outils numériques, il est possible d'intervenir à tous les moments du film. D'un seul regard, toute les séquences apparaissent sur un écran sous la forme de "bandelettes colorées". Ces dernières indiquent la durée des plans et leurs assemblages, à l'instar d'une sorte de jeu de construction [fig. 19 p. 111]. Elles se juxtaposent et se chevauchent, s'enchainent et se combinent, pour former une sorte de parcours tortueux de strates. J'y vois une analogie apparente avec un cheminement sur une route sinueuse jonchée d'obstacle. En outre, les coupes franches et les transitions présentes dans le film, se reconnaissent sur l'interface à travers les différents empilements et juxtapositions. Sur cette présentation visuelle, je ne vois pas le film lui-même, mais son "ossature spatio-temporelle" — une sorte de structure faite d'escaliers montants et descendants —, un empilement de couche de temps soulignant plus ou moins les moments clés d'une vidéo. Le parcours effectué au tournage semble se superposer à celui affiché sur l'écran. D'autre part, je pratique le montage à la manière d'un autre cheminement où rien n'est écrit à l'avance, où j'assemble les plans en tâtonnant jusqu'à trouver le "phrasé" juste. Par la suite, j'obtiens une séquence destinée à s'insérer dans un film encore indéterminé. J'effectue un montage sans dépendre d'un

¹³⁸ Kenneth White, *La Figure du dehors*, op. cit., p. 86.

¹³⁹ Nishida Kitarō, *Nishida Kitarō Zenshū (œuvres complètes de Nishida Kitarō)*, tome 12, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1978, p. 19 dans Jacynthe Tremblay, « Le milieu comme lieu interrelationnel chez Nishida », consulté en juillet 2017 : [https://www.academia.edu/23920850/Le_milieu_comme_lieu_interrelationnel_chez_Nishida]

scénario, de façon à concevoir une vidéo qui s'agence et se parcourt comme un jardin, entre ses hasards et ses phénomènes sensibles.

Quelque fois, ma marche dans les milieux naturels s'interrompt dans des espaces propices à la méditation. Présent dans la peinture *shanshui* (*Paysage* de Ni Zan (1301-1374) – 1339) [fig. 20 p. 112], le kiosque (*supra*), lieu de repos et de détente à l'abri des intempéries ou du soleil, joue également un rôle incontournable durant la visite des jardins de la Chine ou du Japon [fig. 21 p. 112]. Par exemple, le *jardin-promenade* offre des pauses au promeneur qui peut se détendre sur un appontement, une petite terrasse ou sous un petit abri. Durant mes balades en pleine nature, comme une halte dans un kiosque chinois, je profite de l'ombre d'un arbre ou d'un rocher pour me détendre et méditer. Dans cet instant, je prends pleinement conscience de mon immersion dans l'espace. Cette expérience apparaît dans mes *Films-jardins*, sous la forme de plans fixes au ralenti ou en accéléré. Ce passage du mouvement de la marche à la pause, crée un contraste dans le rythme, intensifie l'effet contemplatif et augmente l'impression d'immersion.

Implanté dans un environnement naturel, le Musée historique de Chikatsu-Asuka (近つ飛鳥博物館) [fig. 22 p. 112] à Minamikawachi dans la préfecture d'Osaka, est une vaste construction placée au milieu d'un ensemble de tertres funéraires ¹⁴⁰ datant du II^e au VII^e siècle. Cette architecture singulière arbore sur son toit en pente de larges escaliers occupant presque toute la surface. L'espace inclut une allée en béton percée dans un angle d'environ 30°, ouverte sur le ciel et donnant de chaque côté sur la nature environnante. Ce long couloir en pente douce relie un bassin naturel à une montagne éloignée recouverte de forêt. Lorsqu'il pénètre dans ce passage, le visiteur se trouve dans un espacement intermédiaire fait de béton gris, contrastant fortement avec le vert profond du paysage environnant. Les vues ouvertes de chaque côté, captivent l'attention — lieu paisible entre deux tableaux de la nature. Cet effet d'immersion provient d'une impression de proximité avec les lieux environnants contrastant avec l'espace neutre et vide du couloir. L'espace intermédiaire du passage suggère une progression sereine à mesure que les détails des vues grandissent dans l'approche. Au cours de son cheminement le visiteur

¹⁴⁰ Les tertres, *kofun* (古墳) en japonais, sont des monuments funéraires se présentant en tumulus. Ils ont donné leur nom à la période *Kofun* 古墳時代 (*Kofun jidai*), III^e-VI^e siècle.

est enveloppé par la structure du bâtiment, elle-même enveloppée de la nature environnante. Pour son auteur, Andō Tadao (安藤忠雄 間, né en 1941), le paysage se conçoit comme une architecture. L'artère ouverte du toit, fragmente la construction et sert de passage entre deux espaces et deux plans de la nature que le musée sépare. Néanmoins, du fait de son ingénieuse conception, elle relie les formes naturelles et artificielles en faisant entrer le paysage naturel dans le bâtiment, reprenant l'esthétique de l'*emprunt de paysage* présente dans la plupart des jardins japonais. Ainsi, en s'élevant du plan d'eau à la montagne ou en descendant dans le chemin inverse, le visiteur chemine en toute quiétude dans l'intervalle d'une atmosphère intime.

Le musée Iwasaki (岩崎美術館 *Iwasaki bijutsukan*) [fig. 24 p. 113] de l'architecte Maki Fumihiko (槇文彦, né en 1928), situé à Ibusuki au sud de Kyūshū, propose une fragmentation du lieu à l'intérieur même du bâtiment. Vue de l'extérieur l'ensemble, constitué de blocs, paraît régulier, symétrique, répondant à une configuration géométrique, mais de l'intérieur il en va autrement. Le visiteur évolue dans une composition troublante, désorienté par l'agencement des espaces. L'architecture s'assemble en une suite séquentielle d'espaces dont la visite devient « une exploration lyrique des possibilités du monde sensible, plus qu'une mise en ordre logique. »¹⁴¹ Elle propose une expérience spatiale constamment mobile dans sa conception faite de lignes, de plans en extension d'espaces irréguliers et asymétriques. Les axes sont décentrés, les masses semblent réparties d'une manière déroutante, les espaces se juxtaposent entre opacité et transparence. On accède alternativement à des "boîtes" fermées sur l'extérieur, et à d'autres, ouvertes, montrant des structures en croix ou des verrières. De la sorte, les blocs translucides prolongent les blocs pleins — atmosphères séquentiels entre ouverture et fermeture. L'architecture fragmente l'espace et l'expérience de la visite. Elle répond au concept de *miegakure*, *montré-caché (supra)*, dont les superpositions et stratifications suscitent la surprise, à l'image des "nuages d'émotions" des peintures *yamato-e* (大和絵 間 [fig. 23 p. 113]). Le musée Iwasaki oblige le visiteur à oublier la logique spatiale du lieu et à s'immerger plus profondément.

¹⁴¹ Maki Fumihiko, *Fumihiko Maki, Une Poétique de la fragmentation*, par Serge Salat, Milan-Paris, Éditions Electa Moniteur, 1987, p. 45.

Andō choisi de relier deux espaces ouverts sur l'extérieur par un passage clos mais à ciel ouvert. Maki préfère alterner successivement et aléatoirement espaces pleins et vides. Les deux architectes japonais construisent des bâtiments immersifs, se calquant sur les impressions d'un cheminement dans la nature – passages, détours, coudes, découvertes, liaisons et séparations. Autant de *Ma* à ressentir tels que nous pouvons les observer dans l'architecture des jardins japonais. Alternant des expériences changeantes dans une succession de plans contrastés, la marche de mes *Films-jardins* propose une progression similaire à ces architectures — ouverture sur le ciel et passage en sous-bois, impression d'égaré et d'intimité...

Les *jardins-promenades* possèdent très souvent une pièce d'eau, véritable ossature du jardin. La disposition des îles, des pierres, ou des arbres en dépendront. Par ailleurs, comme autant d'artères et de veines, le tracé des chemins coordonne, cultive et prépare la manière de faire découvrir les lieux au visiteur. Tout cela s'agence, sans oublier que les végétaux, les minéraux et les constructions doivent s'harmoniser le plus admirablement possible avec le cadre naturel. Les jardins japonais sont conçus pour y cheminer, comme si on explorait les détours, les reliefs, et les accidents d'un espace naturel. Ils mettent en scène, par étapes successives, une progression discontinue lorsque, par exemple, il faut franchir un pont pour rejoindre une île, découvrir et passer un ruisseau dans un bosquet, admirer une montagne lointaine semblant si proche, ou enjamber quelques marches à l'entrée d'un pavillon de thé.

Je procède de façon analogue dans mes montages, afin de guider les yeux du spectateur dans des espaces naturels successifs. Parallèlement, j'attache de l'importance à la cohérence de l'ensemble, souhaitant donner l'illusion de se trouver sur le même itinéraire tout au long du film. Je conserve toutefois, l'aspect discontinu d'un parcours avec, notamment, des coupe-franches entre les plans ou des changements soudains de direction dans un travelling. Le cheminement dans des *jardins promenades* m'évoque des sensations analogues à mes *Films-jardins* : suivre une sente étroite et sinueuse autour d'un étang, contourner une colline, ou longer une rivière. Je suis continuellement convié à lever ou à baisser la tête, parcourir du regard des vues partiellement dégagées.

*Qu'est-ce donc qui provoque ce sentiment de lassitude et d'isolement — cette impression exagérée d'être loin de chez soi — qui nous envahi quand nous descendons dans une auberge et qu'une servante nous conduit à notre chambre ? Est-ce cette sorte d'instinct animal, cette totale soumission à la continuité naturelle du temps, que nous sentons monter en nous alors que nous suivons le long corridor, cherchant des yeux des repères à chaque angle et à chaque tournant [...] ? Ou bien est-ce que les changements qui surgissent à chaque détour et la légère irrégularité du rythme de nos pas au gré des montées et des descentes d'escaliers entraînent nos esprits de la réalité vers un monde d'illusions ?*¹⁴²

Usami Eiji

2.3 Cheminer sur la voie, s'isoler

Le jardin japonais n'est pas un espace "hermétique" à l'environnement extérieur. Des éléments, tel que la technique de *l'emprunt de paysage*¹⁴³, *shakkei* en japonais, peuvent s'insérer dans cette espace. Le *shakkei* sera mis en œuvre de la manière suivante, exposée par Emmanuel Marès en quatre points :

*Présence d'un jardin (peu importe le style).
Présence d'un paysage naturel ou artificiel à l'extérieur du jardin.
Topographie de forme concave entre le jardin et le paysage emprunté.
Obstacle (une haie, un mur, etc.) qui efface tous les éléments qui se trouvent entre le jardin et le paysage emprunté.*¹⁴⁴

¹⁴² Usami Eiji dans Maki Fumihiko, *Fumihiko Maki, Une Poétique de la fragmentation*, par Serge Salat, Milan-Paris, Éditions Electa Moniteur, 1987, p. 28.

¹⁴³ *Shakkei* 借景 : *emprunt de paysage*. « Le *shakkei* est une technique paysagère qui permet de faire entrer cet « extérieur, c'est-à-dire intégrer un paysage naturel, un monument ou tout autre élément environnant à l'intérieur de la composition du jardin. On brouille les repères et ainsi la frontière disparaît, au moins visuellement. En japonais on ne parle plus alors de *haikai* 背景 (*arrière-plan*), mais de *shakkei* 借景, (*emprunt de paysage*). »

Emmanuel Marès, « *Shakkei* » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit., p. 407.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 408.

L'auteur de ces règles semble inconnu, les techniques de jardins étant transmises oralement au fil des siècles. Cependant il existe un traité des jardins japonais, le *sakutei-ki* : *De la création des jardins*, datant de la fin du XI^e siècle, il est attribué à Tachibana no Toshitsuna 橘俊綱 (1028-1094).

Cette technique paysagère intègre un “obstacle” permettant d’annuler la sensation d’éloignement entre le jardin et le paysage emprunté. L’extérieur entre dans le panorama qu’offre le jardin en donnant une impression de profondeur et d’ouverture vers le lointain. Par cette possibilité esthétique, une relation de l’extérieur vers l’intérieur du jardin est encouragée. Cette caractéristique paraît essentielle dans mes vidéos : je choisis d’emprunter les images et les sons d’espaces proches et lointains, pour les assembler dans un jardin imaginaire. Le contraste obtenu, renforce le sentiment de solitude du marcheur. Il met en évidence, d’une part la végétation proche, occultant le lointain, et, d’autre part, des plans fixes et silencieux sur des paysages éloignés, provoquant ainsi une impression d’isolement et d’immersion. Ainsi, l’espace reculé permet un voyage au-delà du chemin, tandis que l’espace alentour se perçoit comme une enveloppe poétique.

Dans les jardins japonais il ne faut jamais perdre le sens de la nature. Pareillement, le milieu naturel procure l’espace le plus libre, le plus favorable à cette expérience d’intimité et d’introspection. Les éléments croisés sur les sentiers, contribuent à éprouver quiétude et sentiment de vivre à l’unisson avec la nature. Ils incitent à revenir sur l’essentiel de l’existence. Opportunités pour l’individu de s’isoler et de s’ouvrir au monde, les beautés de la nature servent d’inspiration aux jardiniers et aux architectes japonais. Le sentiment de la nature des Japonais s’exprime dans cet exemple donné par Augustin Berque :

Shingon Saigyō (1118-1190) [...] a codifié quelques-unes des visions les plus déterminantes du sentiment de la nature des Japonais ; telle l’image de la “montagne profonde”, shinzan [深山], qu’on associe volontiers à l’automne, ou celle du “calme solitaire et mélancolique des hameaux de la montagne” (yamazato-no sekiryō).¹⁴⁵

Avancer dans ce cadre favorable à la quiétude semble primordial. De nos jours, l’emprunt de paysage s’observe également dans l’architecture contemporaine. La maison *Water/Glass* (Atami, préfecture de Shizuoka, 1995) [fig. 25 p. 113] de Kengo Kuma (né en 1954), dont le bassin à l’étage offre une transition avec la mer lointaine, est un exemple notable. La technique de *shakkei* apparaît, également dans une maison nommée *Forest/Floor* (Japon, 2003) [fig. 26 p. 113], autre ouvrage du même architecte. À l’étage de ce bâtiment, une grande ouverture donne sur un bois avoisinant. Elle constitue une

¹⁴⁵ Augustin Berque, *Vivre l’espace au Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 99.

surface immersive et contemplative. Les deux architectures préservent l'intimité des occupants tout en s'ouvrant vers le lointain. En outre, elles parviennent à faire entrer l'espace naturel au sein même des pièces.

D'une certaine manière, les arbres, les ruisseaux et les rochers le long des chemins, imprègnent continuellement mon esprit. Ils m'aident à m'isoler, à me connecter au monde dans un environnement favorable. Ils favorisent la méditation quand les pensées m'assaillent. Mon esprit connaît en alternance des perturbations provoquées par ma mémoire, mais en me concentrant sur un point fixe et en contrôlant ma respiration, je parviens à me libérer des pensées encombrantes. Les troubles s'amenuisent d'autant. Le temps est de mon côté.

Sombre forêt

Le sentiment d'isolement en milieu naturel est propice à la méditation et opère davantage au milieu d'une forêt. La végétation épaisse, les branchages et les troncs des arbres omniprésents forment des parois enveloppantes et multiples ; ils filtrent la lumière et les bruits urbains. En s'enfonçant dans la pénombre végétale, l'environnement sonore des bois amplifie ce sentiment d'isolement. La forêt constitue une demeure particulière, propice à la méditation. Elle se fait enveloppe protectrice. Abrisant et dissimulant de nombreuses espèces vivantes, végétales et animales, ses mystères et ses richesses consolent et éveillent les sens. Les troncs morts à même le sol, la mousse se développant ici et là, la fraîcheur de l'air, l'exhalation odorante des champignons, l'humus, les fourrés épais, les crevasses, les recoins sombres, les roches humides, le suintement du sol, une perle d'eau descendant le long d'une fougère, participent à un sentiment de confort et de bien-être, apaisant l'esprit. Dans ce milieu, où le temps semble se suspendre, la nature fait ce qu'elle a à faire, ne se souciant point de mes tourments humains et travaillant sans relâche à son œuvre ; elle lègue son ouvrage de vie.

Au Japon, il existe une expression bien à propos *Shinrin-Yoku* (森林浴), *bain de forêt*.

Trempés dans la volupté des phytocides — nuages invisibles —, senteurs et plaisirs des yeux, et repos des oreilles, ma respiration se met au diapason, je m’enivre de nature. La forêt m’embaume de sa présence, m’inspire, me régénère et me retient. Écoutant le ramage des oiseaux et le vent dans les feuillages, je ressens un équilibre intérieur, régule mon attention. Cette addiction originelle envers la forêt peut se percevoir comme une forme d’ascétisme, or dans ma pratique elle aiguise mes sens et me conduit à associer la marche à un cheminement empreint d’émotion.

Le *mangaka* (漫画家, *artiste de manga*) Osamu Tezuka, auteur de la saga en bande dessinée *Bouddha*, dans un des volumes intitulé *La forêt d’Uruvela*¹⁴⁶, décrit, non sans humour, la pratique des austérités des ascètes. De nombreux personnages s’y contraignent, cherchant à se tenir à l’écart des traumatismes de la vie urbaine, des distractions et du luxe, proche de l’idéal de vie austère dans la forêt. Ils s’infligent toutes sortes de souffrances pour atteindre un niveau toujours plus élevé d’austérité. Cependant, plusieurs années de pratique eurent raison du prince Siddhārtha (le futur Bouddha). Le jeune ascète s’en éloigne préférant suivre sa propre voie. La forêt restera le lieu favorable à ce personnage pour y pratiquer la méditation, loin des contraintes de la vie, des distractions et des souffrances du monde. En atteignant l’éveil dans ce milieu enchanteur, il trouve en lui sa compréhension du monde et l’enseignement de sa sagesse. Abrité sous un arbre (le *pipal*, *figuier des pagodes*) le Bouddha naquit, trouva l’illumination et mourut, passant une grande partie de sa vie à errer en forêt.

Au fil de la bande dessinée, les personnages déambulent entre les arbres, et l’épaisse végétation. Certaines cases se composent essentiellement de paysages forestiers, les personnages semblent parfois pris, mêlés, ou évanescents au milieu des intrications végétales [fig. 27, p. 114]. Tantôt la *forêt Uruvela* paraît hostile, impénétrable, envahie de ronces noires entortillées, tantôt elle sert de refuge entouré d’une végétation dense.

¹⁴⁶ Tezuka Osamu 手塚治虫, (*La vie de*) *Bouddha, La forêt d’Uruvela*, t.4, Montreuil, Éditions Tonkam, 2005.

Dans mes marches, il arrive parfois que mes bras ou mes jambes soient griffés ou piqués, d'autre fois, des ronces ou des rochers interrompent ma progression, mon état de quiétude ou ma méditation. À la manière du petit coup de bâton reçu sur l'épaule d'un moine zen lorsqu'il défaille dans sa pratique de la méditation, ces accidents réveillent mon attention et m'obligent à me concentrer davantage sur mes pas. Puis mes repères changent, j'oublie progressivement ce qui me pesait auparavant. Je me trouve alternativement entre attention et absence, concentration et rêverie. La forêt m'enseigne sa voie. Ce milieu surprenant s'appréhende dans plusieurs configurations, en étant à la fois habitat, nourricier, terrain de découverte, lieu de vie et de mort, lieu de thérapie, lieu de mystère, sanctuaire... La forêt est aussi espace de passage, espace de pause, intervalle mouvant singulier où le temps paraît plus présent.

L'espace forestier s'insère dans la plupart des jardins au Japon. Le *Koishikawa Kōrakuen* 小石川後樂園 à Tōkyō, présente un parcours (*kōtei* 行程) conduisant à un bois fait de sentes étroites, dont il faut franchir les reliefs, un ruisseau, jusqu'à un angle ouvrant vers un espace dégagé, donnant sur un autre chemin bordé d'érables. Après avoir traversé le bois fabuleux et longé les rives d'un étang, le sentier se dirige vers un *Uchi-niwa* (内庭, cour intérieure au jardin). Dans ce parcours, la forêt symbolise une transition entre espace lumineux et espace ombragé, espace ouvert et espace enveloppant, effet du *miegakure*. Elle évoque ici, un cheminement dans la fraîcheur d'un sous-bois en montagne.

Le long métrage, *La Forêt de Mogari* ¹⁴⁷ (2007, film de Kawase Naomi), raconte le deuil d'une jeune femme, Machiko, qui a perdu son jeune enfant dans un tragique accident. Elle se reproche cette disparition et fuit son mari, lui attribuant la responsabilité de la mort de leur fils. Machiko est engagée dans un hospice où elle se prend d'affection pour Shigeki, un pensionnaire qui ne s'est jamais remis du décès de sa femme trente-trois ans plutôt. Lors d'une sortie à la campagne, les deux personnages se perdent dans une forêt quand Shigeki s'enfuit. Se retrouvant finalement, ils marchent sur un sentier étroit et sinueux, passent des croisements et s'enfoncent peu à peu dans la forêt. Puis ils traversent un ruisseau devenu torrent après la pluie, rappelant les larmes de la femme meurtrie. Devant

¹⁴⁷ Kawase Naomi 河瀬直美 (née en 1969), *Mogari No Mori* 殯の森, (litt. *La Forêt du deuil*), 2007, film, Endgame Panahi, Japon.

eux dans une petite clairière, Machiko et Shigeki trouvent un arbre mort au tronc imposant — évocation de la mort inévitable. Enfin, après cette longue marche, dans un lieu perdu au milieu de la sombre forêt de *Mogari*, les deux personnages font une halte devant un fragment de souche dressé, allusion à un *sotoba*¹⁴⁸ (卒塔婆). Le vieil homme trouve une raison définitive de faire le deuil sur cet emplacement retiré qui, à ses yeux, représente “la tombe” de sa défunte épouse. Cet espace vénéré, situé au cœur de la forêt n’est pas s’en rappeler la zone la plus sacrée d’un temple. Pour y accéder il faut également traverser des épreuves autant physiques que mentales, et comme dans ce film, laisser le passé et poursuivre son propre chemin sans jamais perdre de vue ce qui nous rattache à l’humanité.

Dans la vidéo *The Path*¹⁴⁹ (2002) [fig. 28 p. 114], des individus défilent les uns derrière les autres dans une marche incessante à travers une forêt, métaphore du voyage d’une vie. Bill Viola met en scène dans un plan fixe, une chaîne humaine avançant, avec un en léger ralenti, de la gauche vers la droite de l’écran. La forêt semble être ici, moins un espace imprévisible qu’un lieu métaphorique, une sorte d’intervalle symbolique. Les individus franchissent cette espace et sortent du champ alors que d’autres y entrent. Ils se suivent mais rien ne détermine leur ordre de passage, leur âge, leur sexe, le milieu d’où ils viennent. Marche inexorable, infinie, sans but, ils suivent un chemin entre des arbres, dans la quiétude. Leurs mouvements lents et flottants laissent une impression d’apesanteur. L’environnement sonore et apaisant de la forêt les enveloppe. Trouées entre les branches, une lumière douce glisse et projette l’ombre des feuillages sur les corps. En contemplant cette grande image vidéo-projetée, la sérénité des personnages dans de ce plan séquence, semble vouloir reconforter le spectateur, et l’invite à méditer devant le flux de leur marche. Je pourrais faire partie de la chaîne humaine de *The Path* avec le sentiment d’appartenir à cette “même” forêt — présence éphémère parmi d’autres. Néanmoins, dans mes *Films-jardins*, je choisis de montrer seulement des passages au milieu desquels je marche sans me montrer, ne manifestant que de rares indices (*supra*). Cette “non-présence” à l’image, s’imagine comme un être “évidé” contenant tous les spectateurs, progressant ensemble sur les chemins.

¹⁴⁸ Dans les cimetières japonais le nom du défunt peut être écrit sur une pièce de bois placée à côté du caveau.

¹⁴⁹ Bill Viola, *The Path*, vidéo projection, *Rétrospective Bill Viola*, Grand Palais, Paris, 2014.

Lors de balades sur les chemins de montagne, rencontrant rarement d'autre personne, je suis plus attentif au cri d'un corbeau, au souffle du vent, ou au chuchotement des feuillages ; même si parfois, de temps à autres, se font entendre les bruits éloignés de moteurs. Progressivement, mes pas et ma respiration suivant naturellement un rythme régulier, j'entre dans un état méditatif. Toutefois, j'oublie la cadence de ma marche et de mon souffle, me "détache" de mon corps et ne pense plus à rien. Le bruit des pas qui rythmait le parcours se fond avec les sons environnants. Plus inattendu, celui-ci semble émaner du lieu où j'avance et non de mes pieds. Des éléments extérieurs peuvent troubler ma méditation, mais, acceptés, ils cessent d'être des entraves et s'associent naturellement à la marche. Il est aisé dans un espace naturel de parvenir plus longuement à cette concentration et d'atteindre cette légèreté de l'esprit. D'ailleurs, un effort prolongé après de longues heures m'entraîne à ne penser qu'aux besoins naturels : boire, manger et uriner deviennent tout autant des moments méditatifs, ajustant mon horloge interne. La conscience du corps s'intensifie et l'esprit prend la mesure de ce qui importe véritablement. Sur le chemin, j'évite des obstacles auxquels je ne prête plus attention tant ils paraissent surmontables et prévisibles après une longue pratique. Dans une certaine mesure, la faim peut être atténuée tandis que je me concentre sur mes pas, mais la fatigue peut me rattraper, peser sur le moral et m'affaiblir. Dans ce cas il faut accepter l'austérité de ma condition et suivre ma "nature animale". En observant cela, j'imagine une ligne de temps infini où mon état d'esprit serait "mesuré" suivant un tracé sinueux. La courbe évoquerait une alternance d'oubli et de prise de conscience du corps, pareil à un électrocardiogramme. Interprétée ainsi, elle révélerait les polarités de l'esprit entre méditations et périodes alertes.

En entreprenant un long cheminement, je constate des changements psychiques, mon état d'esprit évolue. Certaines choses s'amplifient et d'autres s'atténuent dans ma mémoire. Au long des chemins, j'apprends à suivre la chaîne ininterrompue du temps, je comprends le sens éphémère de ma vie. À l'instar du personnage dans la bande dessinée de Tezuka, mon corps retrouve sa place dans la nature ; il semble "germer" d'un paysage au milieu de l'épaisse végétation. Il s'anime, en accord avec une symphonie végétale et animale imperturbable. Je ne peux me dérober à cet environnement, comprenant le lien profond qui m'unit à lui. Dans cette nature ardente où rien ne semble avoir de prise — sauf

illusoire —, je ressens le besoin d'exprimer les étapes mentales et physiques de mon cheminement. Pleinement conscient de ce qui m'entoure, l'"isolement" n'est jamais total. J'accepte comme un fait ou une nécessité ce que cheminer dans la nature entraîne et procure.

*Haute colline pas entendre gens
Seulement entendre chuchoter herbe*¹⁵⁰

Kenneth White

M'aventurant loin dans la forêt, ou dans les hauteurs des montagnes, les chemins eux-mêmes, exercent un pouvoir sur mes expériences et mon esprit. Les parcours discontinus de mes vidéos et de mes images y contribuent. Ainsi, la voie suivie est une longue transition, — *intervalle* reliant le lieu à ma présence. À quoi se réfère-t-elle ? Qu'est-ce qui l'anime ?

¹⁵⁰ Kenneth White, *Lettres de Gourgonel*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1986, p. 103.



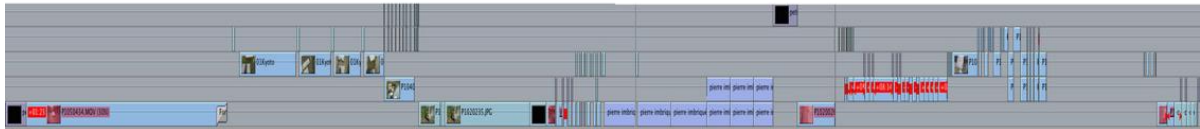
17. Jardin roji, sentier sinueux, dont on ne voit pas le bout...
Temple Shisen-dō, Kyōto, ©TP.



18. Jardin promenade, étang, pavillon, maison de thé, ponts et chemins sinueux. Temple Shosei-en, Kyōto, ©TP.

Plan de montage du film d'une marche dans un projet vidéo

Ligne de temps



Ligne de temps



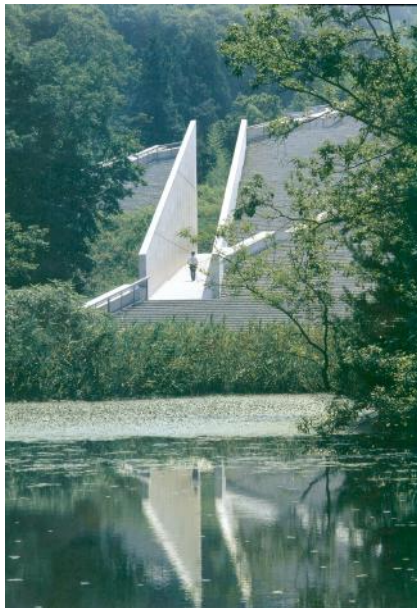
19. Détail de l'interface présentant le montage d'une de mes vidéos.



20. Ni Zan-倪瓚,
Profiter de la nature sauvage dans une plantation
d'automne, 1339, 98.1 x 68.9 cm,
Metropolitan Museum of New York, *The Met Fifth
Avenue*, gallery 213.



21. Kiosque au bord d'un étang, dans lequel se
trouve un banc d'attente, *koshikake machiai*間腰掛
け待ち合い, pour la cérémonie de thé
Villa Shugakuin, 1659, Kyôto, ©TP.



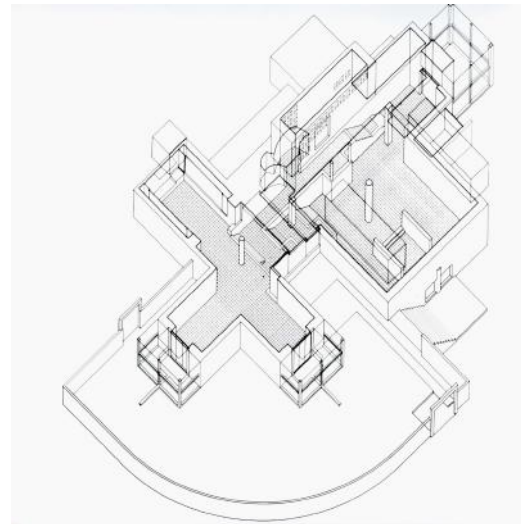
22. Andô Tadao 安藤忠雄, le passage ouvert sur le toit du *Musée historique de Chikatsu-Asuka*,
大阪府立近つ飛鳥博物館, (Ôsaka Furitsu Chikatsu Asuka Hakubutsukan)
Minamikawachi, préfecture d'Osaka, Japon, photos

© Shinkenchiku-Sha dans Philip Jodidio, *Ando, Complete Works 1975-2012*, Cologne, Taschen, 2012, p. 216-219.





23. Yamato-e et "les nuages d'émotion", École Tosa, *Six scènes de "The Tale of Genji"*
1700-1750, Art Gallery of New South Wales, Sidney, Australie.



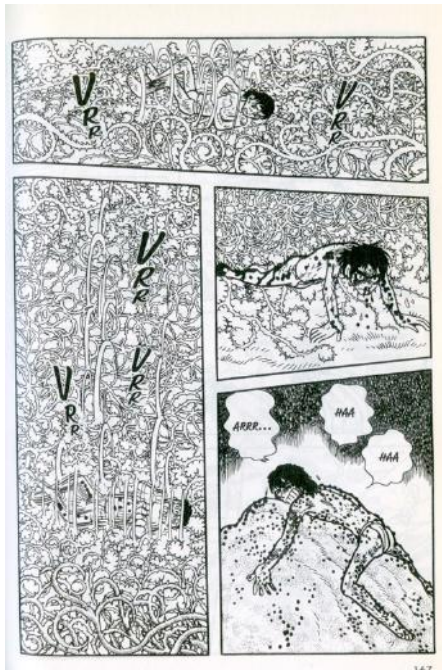
24. Maki Fumihiko 槇 散 彦, Musée privé d'Iwasaki, 岩崎美術館 Iwasaki bijutsukan,
1977-1979, Ibusuki, préfecture de Kagoshima, Japon
Photo © Ogawa Taisuke - Plan © Maki Fumihiko.



25. Kengo Kuma, Water/Glass
1995, Atami, préfecture de Shizuoka, Japon
© Michael Freeman.



26. Kengo Kuma, Forest/Floor
2003, Japon, © Kengo Kuma & Associates.



27. Tezuka Osamu, *Bouddha, La Forêt d'Uruvela*, tome 4, Montreuil, Tonkam, 2005, p. 167 et 101.



28. Bill Viola, *The Path (Going Forth By Day)*, 2002, vidéo projection, Rétrospective Bill Viola au Grand Palais, Paris, 2014.

Chapitre 3.

Intervalle en mouvement, passage qui ne mène nulle part

Quittant l'endroit appelé Kashiwa-bara, j'entre dans le pays de Mino, dans les monts Seki-yama. Le torrent du ravin gronde au fond du brouillard, le vent de la montagne bruine dans les branches des pins : dans ce sentier sous les arbres où ne perce pas la lumière du soleil, on sent le cœur se serrer (ahare ni kokoro-bososhi).¹⁵¹

Texte extrait du *kaidō-ki* (XIII^e siècle)

3.1 De bout en bout, par les sombres profondeurs

Souvenirs de mes balades sur le sentier sinueux d'un jardin japonais : le regard voyageant, je flânais, avec le sentiment d'une marche en montagne ou en forêt. Je rencontrais sur des passages étroits, des dénivelés et des bifurcations, pareils à ceux du jardin *roji* du *Shisen-dō* ou du *jardin promenade* de la *Villa Katsura*. L'imagination en éveil, concentré sur ma marche, j'empruntais une sente étroite semblant mener vers des contrées mystérieuses. Sa physionomie sinueuse m'évoquait celle d'une vie à parcourir. Le symbole du chemin, présent dans le bouddhisme (*butsudō* 仏道 *la Voie du Bouddha*), dans le Dao en Chine (道¹⁵² ou "Tao" signifie *la Voie*) ou dans le shintō au Japon (par exemple 神道 "shintō" signifie *la Voie des divinités*)¹⁵³, occupe une place importante dans les cultures d'Extrême-

¹⁵¹ Texte extrait du *kaidō-ki* dans Jacqueline Pigeot, *Michiyuki-Bun, Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982, p. 208.

¹⁵² Dao 道 : également, ce système de pensée rassemble la philosophie, la cosmologie et la médecine. C'est un ensemble de pratiques plus que théoriques basées sur le *yin* et le *yang* et leur complémentarité.

¹⁵³ Ce principe de voie religieuse, philosophique, morale ou de la raison, a pour origine l'entrée dans la *Voie* (*nyūdō* 入道) qui se réfère à la vie d'ascète du Bouddha. Dans les récits de voyage du Japon ancien, il est évoqué l'influence du bouddhisme : « (...) l'un des principes fondamentaux est de "fuir (le monde) pour se cacher (dans la nature)" *inton* 隠遁, et ainsi, grâce au pèlerinage, de "se purifier le cœur" en contemplant les lieux sacrés (...) »

Benoît Jacquet, « Michi » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit., p. 327.

Orient. Mettant l'accent sur le dépaysement, la souffrance à endurer, et même à risquer sa vie, il suscite une errance permanente qui mène à « l'expérience existentielle de l'impermanence (*mujō*) de toute chose sur terre. »¹⁵⁴ Le chercheur et architecte Benoît Jacquet (né en 1973) affirme qu'au Japon, le chemin est perçu comme un moyen de découverte et de connaissance du monde. Ainsi, le mot chemin, *michi*, s'écrit 道 mais quelque fois avec les kanjis 美智 qui signifient "belle connaissance"¹⁵⁵. Dès lors, la marche effectuée devient une expérience nécessaire à l'apprentissage de la vérité. Dans la nature, ou peut-être de manière moins évidente en milieu urbain, le chemin se conçoit comme un espace vide, un *intervalle qui sépare et relie*, un *Ma* 間 entre plusieurs zones définies. En ville, il s'agit généralement, de bureaux, de maisons, de magasins, ou d'écoles. On dira par exemple, "le chemin de l'école" ou "le chemin de la maison". Cependant, en méditant sur le parcours, on valorise le *vide* de l'*intervalle*.

Le chemin ne joue plus un rôle seulement pratique, *michi*, il incarne aussi la connaissance. En le fréquentant, je l'observe, le découvre, l'apprends, et l'invente. Les hasards rencontrés font germer dans mon esprit, des idées de séquences, de photographies, de dessins. Savoir où le chemin mène ou d'où il part, ne m'apporte rien. Il est plus important de découvrir ce qu'il m'offre à chaque instant, ou que ma marche et mon esprit soient en harmonie. Un sentier peut déboucher sur un cul-de-sac, mais je peux m'en retourner, bifurquer, faire un autre choix. Finalement, ma conscience du chemin devient d'autant plus forte. Elle retient mon attention, rappelle mon esprit vagabond, le replace dans la réalité du présent. Continuellement, je ressens une sorte d'oscillation entre action et *lâcher-prise* — expérience visible dans mes vidéos : mes *Films-jardins* se parcourent à la manière d'une traversée pédestre, entre travelling avant et plan fixe. À chaque instant, ils m'entraînent vers un ailleurs.

Mes *Films-jardins* rassemblent des moments saisis ici et là, à la manière des mots d'un poème inachevé, ou des lignes sur un plan de lieux inconnus. À partir d'autres chemins, j'en "dessine" un nouveau, sans me soucier d'une logique temporelle ou spatiale. Trier, choisir,

¹⁵⁴ Benoît Jacquet, « Michi » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit., p. 327.

¹⁵⁵ *Ibid.*

assembler au montage, je donne forme à ce qui deviendra le tracé de mon jardin, ponctué d'instant de pause et de déplacements. Les chemins filmés acquièrent un nouveau sens onirique, dans lequel des phénomènes se relient alternativement, révélant des aspects insoupçonnés comme la lecture d'un haïku. Ainsi, comme l'évoque Kenneth White :

*Le voyageur se déplace de lieu en lieu, afin d'arriver au non-lieu ; l'ermite se meut extralucidement à l'intérieur de lui-même et, sortant de son moi, atteint une densité anonyme.*¹⁵⁶

Dans un de ses ouvrages célèbres de haïku, le poète Bashō (1644-1694) raconte un voyage à pied vers le Nord-Est. Son titre, suffit à lui-seul pour exprimer le sens profond de ce périple : *Le chemin étroit vers les contrées du Nord*¹⁵⁷. Bashō raconte ses aventures le long d'une route le menant vers le Nord de l'île de Honshu. Il y évoque les anecdotes, les retrouvailles, les difficultés rencontrées dans son quotidien, qui le conduisent à écrire des haïkus. Dans sa forme brève, le poème court trace en quelques lignes le sentiment du poète. Le chemin est étroit. On l'imagine sinueux et parfois difficile. Au fil des pages, le poète transforme ses expériences en poème court — quelques traits délicats dans une marche *géopoétique*¹⁵⁸.

Mes promenades sont une succession d'épreuves et de découvertes. Elles se transforment en lieu d'introspection. Il en va de même pour Bashō, "s'éloignant du monde" afin d'effectuer un pèlerinage à la manière d'un moine bouddhiste. Le poète tente, subtilement, de lire le monde le long d'un chemin — lieu d'inspiration pour ses haïkus. Prenant conscience des limites de son corps et des dangers environnants, Bashō, l'esprit aiguisé, devient davantage prolifique et inspiré. Les poèmes s'immiscent dans son récit, comme les montagnes et les eaux s'assemblent sur un long rouleau de peinture à l'encre.

¹⁵⁶ Kenneth White, *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, 1982, p. 75.

¹⁵⁷ Bashō, traduction de Nicolas Bouvier, *Le Chemin étroit vers les contrées du Nord*, Genève, Héros-Limite, 2006. La traduction du titre diffère en fonction des éditions dans lesquelles on trouve des variantes comme : *L'étroit sentier du bout du monde*, *L'étroit chemin du fond*. Le titre original est : 奥の細道, *Oku no hosomichi*.

¹⁵⁸ « La géopoétique est une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologiques et intellectuels, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé. »

Kenneth White, consulté en octobre 2014 : [<http://www.kennethwhite.org/geopoetique>]

Mesurant parfois plusieurs mètres, ces œuvres en papier de riz ou de soie, promènent le regard d'un spectateur, lequel effectue à son tour, le voyage du peintre. Peut-être, ce voyageur de passage s'imaginera vivre ce parcours ; il décidera de s'éloigner dans les brumes, de stationner dans une étape remarquable, de bifurquer, de revenir sur ses pas, ou d'aller jusqu'au bout...

Le titre de l'ouvrage relatant les voyages de Bashō, *Le chemin étroit vers les contrées du Nord*, révèle que le traducteur Nicolas Bouvier (1929-1998) préfère évoquer *les contrées du Nord*. Cependant, on trouvera un sens plus proche du titre original, dans une traduction de René Sieffert (1923-2004) : *La sente étroite du bout du monde*. Cette notion de "bout du monde" se révèle très importante au Japon. Le "bout", le "fond" en japonais se dit *oku*, 奥¹⁵⁹, plusieurs autres usages lui sont également attribués. Toutefois, la notion de "fond" ou de "profondeur" est omniprésente dans la spatialité japonaise. Le château de *Nijō*¹⁶⁰ (1603) à Kyōto, propose une circulation particulière dans le *Palais Ninomaru* et mérite que l'on s'y attarde [fig. 29 p. 147]. L'accès aux différentes salles, quelque peu labyrinthique, rappelle le chemin sinueux et profond des temples et des jardins. Chez Fumihiko Maki, "oku" se définit comme une sorte de "nuage dispersant les fragments de l'espace" réunis dans l'*intervalle japonais*, *Ma* 間. À ce sujet, l'architecte Serge Salat (né en 1956) précise : « C'est le rôle de la théorie de l'*oku* de nous donner la première description de la structure interne du nuage, son déroulement dans la profondeur, la temporalité et la subjectivité. »¹⁶¹ Au Japon, et plus particulièrement dans le *Palais Ninomaru*, plus on entre dans l'espace privé et plus il faut passer des angles, et longer des salles dans le

¹⁵⁹ *Oku* 奥: « Le dictionnaire *Kokugo jiten* des éditions Shūeisha classe ses usages de la façon suivante :

1) Loin de l'entrée, *naka no hō* 中の方 (vers l'intérieur). 2) Dans les profondeurs de quelque chose. Ex. : *Yama no oku* 山の奥 (au fond de la montagne). 3) Situé au fond et invisible en surface, *hyōmen* 表面. Ex. : *Mune no oku* 間胸の奥 (au fond de la poitrine, i.e. au fond de soi). 4) Connaissance ou art difficile à acquérir, arcanes. 5) Dans la maison, pièces de la vie quotidienne, à l'opposé de la façade, *omote* 表. Ex. : *okumuki no yōji* 奥向きの用事 (une affaire interne, une question de service) ; *oku ni tōsu* 奥に道す (introduire dans l'intimité) » (...)

Augustin Berque, « Oku » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit., p. 372.

¹⁶⁰ Le château de *Nijō* (二条城, *Nijō-jō*) est situé à Kyōto. Il a été construit en 1603. Fortifié, il est constitué des palais *Ni-no-Maru* (二の丸) et *Honmaru* (本丸), de bâtiments de soutien et de jardins. Sa surface totale est de 275 000 m².

¹⁶¹ Maki Fumihiko, *Fumihiko Maki, Une Poétique de la fragmentation*, par Serge Salat, Milan-Paris, Éditions Electa Moniteur, 1987, p. 28.

parcours. Au bout de ce bâtiment, au plus profond de la demeure, le visiteur pénètre dans le *Shiro-shoin* 白書院, les appartements privés et la chambre du *shogun* ¹⁶². À l'époque, quelques personnes seulement avaient le privilège d'y pénétrer. D'une salle à l'autre, l'éclairage s'assombrit alors que la surface du sol se réduit. Le cœur du Palais se trouve ici, au "bout du chemin", lorsque le visiteur atteint l'espace privé du général. Les allées et les angles à franchir, évoquent les chemins en direction des temples, ou ceux d'un jardin *roji* préparant le visiteur à la cérémonie de thé. L'hôte découvre une succession de nouveaux espaces, jusqu'à atteindre le "bout", le cœur de l'intimité.

Au Japon, ce qui se cache, se révèle plus important que ce qui est montré d'emblée. Dans le *Palais Ninomaru*, être invité dans les appartements privés du *shogun*, était probablement un honneur, un gage de gratitude. Il existe une similarité avec le privilège de prendre part à une cérémonie du thé dans le *soān*. À l'exception près, dans ce dernier, tout hôte est considéré comme appartenant au même rang social. Alors que le visiteur atteint l'ultime étape d'un palais ou d'un jardin, il peut poursuivre son exploration intérieure vers la quiétude, le recueillement et la méditation — faire l'épreuve de la *Voie* (*dō*) avec humilité. Le chemin physique laisse place au chemin mental par la communion, la reconnaissance, la solidarité des individus (*infra*).

Le Centre d'Échange Culturel *Acros Fukuoka* d'Emilio Ambasz [fig. 30 p. 147] situé dans la ville de Fukuoka (île de Kyūshū, Japon), s'élève sur une inclinaison en "demi-pyramide" dont le chemin évoque celui d'une montagne. Cette paroi en pente, est le prolongement du parc en contre-bas. Elle s'étage en terrasses, reliées les unes aux autres par des escaliers bordés d'une végétation luxuriante. Depuis l'entrée jusqu'au sommet, les arbres, les plantes et la façade en gradin procurent au promeneur une impression d'isolement et d'éloignement. Mais, dans un jeu de *montré-caché*, la végétation se resserre ou s'écarte, et dévoile partiellement une vue sur les environs. Le bâtiment devient l'allégorie d'une balade en montagne, dans laquelle la douce épreuve de la montée aide également à la méditation. Débordant sur chacune des marches des escaliers, des branches de conifères renforcent ce sentiment "alpestre". Les visiteurs accèdent au toit, et découvrent une vue

¹⁶² *Shogun* 将軍 signifie général, abréviation de *seiitaishōgun* (征夷大將軍, *grand général pacificateur des barbares*), chef militaire et civil du Japon, à partir de 1192 et jusqu'en 1868. Dans la période du *shogunat*, le commandement du pays restait à la charge de l'empereur.

admirable sur la ville comme s'ils atteignaient le sommet d'un massif. Devant eux, une forêt de béton bigarré s'ouvre plus au nord, sur la baie d'Hakata.

Au bout du chemin, entouré d'un vaste espace, le promeneur se sent déjà ailleurs et plus serein. Ouverture sur le bleu de la mer de Genkai et ses "îles montagnes" répondant aux noms enchanteurs de *Noko no shima*, *Shika no shima*, *Genkai no shima*¹⁶³, sur cet îlot architectural, les émotions du visiteur se perdent dans l'enchevêtrement de la métropole. La colline artificielle s'apprécie comme un écrin de jardin dans l'espace urbain, un intervalle surprenant séparant le parc alentour et la ville. Elle me rappelle cette phrase de l'architecte japonais Kunio Katō 加藤邦男 : « ne pas perdre le sens de la montagne » — montagnes si présentent dans la géographie et la culture japonaise.

Demeures des dieux, accès à l'au-delà, les montagnes abritent tout naturellement les temples shintō et bouddhistes. Ces lieux sacrés se situent souvent sur des collines aux abords des villes et des villages. Il existe un terme qui désigne "la montagne du fond" : *okuyama* 奥山. Elle se situe symétriquement à l'opposé de la haute mer. Ces deux lieux, repaires des dieux, offrent un intervalle dans lequel les divinités se déplacent.

*Je descends de la montagne
au milieu des ténèbres —
mes lèvres se gonflent*¹⁶⁴

Kaneko Tōta

Un autre chemin profond se découvre dans un quartier résidentiel, jouxtant l'Université de Kyōto. Son accès marqué par un *torii* 鳥居 vermillon, donne sur le lieu sacré d'un temple shintō. Le passage *sandō* 参道¹⁶⁵ traverse un bois qui s'élève sur une colline. Il conduit au temple principal du Yoshida Jinja 吉田神社. Le visiteur a l'impression soudaine, d'être loin de la ville. Par ailleurs, le parcours ne dessine pas une simple ligne

¹⁶³ *Noko no shima*, 能古島, *Shika no shima*, 志賀島, *Genkai no shima*, 玄界島, font partie des îles visibles de la baie d'Hakata.

¹⁶⁴ Kaneko Tōta 金子 兜太 dans Corinne Atlan et Zéno Bianu, *Haïku du XX^e siècle, Le Poème court japonais d'aujourd'hui*, op. cit., p. 179.

¹⁶⁵ *Sandō*, 参道, le chemin de prière.

droite. Il contient un dédale de chemin sinueux, d'escaliers et de pentes. Passé le temple principal, tout au fond du chemin, le visiteur pénètre dans un sanctuaire caché par des arbres. Sur le sommet de la colline, il découvre de nombreuses stèles de pierre et d'autels.

Pour se recueillir, être dans l'intimité des dieux, il faut s'isoler, franchir un chemin sinueux et labyrinthique, s'éloigner dans "les profondeurs de la montagne". Le sacré réside en des lieux difficiles à atteindre. Au Japon, le plus sacré, le plus intime se cachent des regards et nécessitent de nombreux détours pour y accéder. Le temple s'entoure d'une frontière spirituelle, *kekkaï* 結界¹⁶⁶ (*le partage*), barrière invisible entre le sacré et le profane, comme le décrivent Philippe Bonnin et Nishida Masatsugu :

*On peut comprendre le kekkaï comme ce qui permet de distinguer ou de séparer ce qui ne peut être confondu : les mondes, les lieux, les espaces — de faire la part en quelque sorte — et d'organiser les rapports qu'ils doivent entretenir entre eux, quelque chose d'aussi essentiel à la survie et à l'équilibre de l'édifice culturel des pratiques, à la grammaire des lieux et à l'architecture des seuils, que l'est la langue elle-même.*¹⁶⁷

Sur la colline, l'hôte rejoint par une voie sacrée, *sandō*, une forêt sacrée : *Chinju no mori* 鎮守の森. Cet environnement boisé est un "espace intermédiaire graduel". Comme le chemin, il relie le monde profane au monde sacré. Il dissimule la *maison des dieux* tout aussi difficile (symboliquement ou concrètement) d'accès. Les visiteurs prennent conscience qu'ils pénètrent dans un lieu sacré. En restant humble, ils auront le privilège d'approcher les divinités. Attributs essentiels des temples et de nombreux jardins, la complexité du parcours d'une forêt ou d'un chemin procurent une impression d'éloignement. En effet, les multiples virages, les croisements et la densité de la végétation, accentuent l'effet de distance et de profondeur. Il faut donner au visiteur

¹⁶⁶ *Kekkaï* : Son origine bouddhiste remonte au XI^e siècle. « Il s'agit alors de limiter l'accès à une zone monastique, afin que les bonzes puissent y développer leur ascèse sans troubles ni obstacles, En ce sens, le kekkaï semble tourné vers les profanes, auxquels il demande de ne pas accéder à l'espace des moines, malgré l'attraction de leur sainteté. »

« Le premier des deux caractères du mot est celui du verbe *musubu* 結ぶ, lier, relier, nouer. Voire construire (ou nouer) un ermitage, un monastère : *An wo musubu* 庵ぞ結ぶ. Le second, *kai* 界, c'est le milieu, le monde, le cercle. Les expressions : *kekkaï wo musubu* 結界ぞ結ぶ (nouer le kekkaï), et *kekkaï suru* 結界する (faire le kekkaï), signifient séparer, distinguer, discerner, mais cependant en conservant profondément la connotation : relier 結間 les mondes 界間 le part et d'autre. »

Philippe Bonnin et Nishida Masatsugu, « Kekkaï » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit, p. 243.

¹⁶⁷ *Ibid.*

l'impression qu'il pénètre dans un monde lointain — sentiment identique des jardins japonais, contenu dans la symbolique de l'île de la tortue ou l'île des bienheureux (supra). Pareillement au *Palais Ninomaru*, pour accéder aux appartements du Shogun, il faut emprunter de nombreux couloirs et franchir des coudes. Ainsi, *oku* (le fond) suggère de l'espace, une mise en scène s'appuyant sur une translation. Comme dans la plupart des jardins au Japon, une *transition* obligée met le corps à l'épreuve, invitant l'esprit à se détacher de pensées impures. *Oku* suppose un *Ma* 間, intervalle entre les humains et les dieux, intervalle entre espace public et espace privé.

Dans mes *Films-jardins*, le parcours donne l'impression de s'enfoncer plus profondément dans l'espace. Le montage des séquences produit cet effet qui rappelle l'esthétique *oku*. Le montage regroupe des plans de passages en sous-bois, dans une clairière, sur des hauteurs ou près du lit d'une rivière. Isolement et balade sans fin, de chemin en chemin, le regard se glisse dans l'infinie diversité des paysages. Augustin Berque (né en 1942, géographe, orientaliste et philosophe) se réfère à l'analyse de l'historien en architecture Inoue Mitsuo 井上充夫間(1918-2002) :

*L'espace de l'architecture japonaise évoque que la topogenèse nipponne affectionne les coudes et les détours (kusetsu to senkai). Il [Inoue Mitsuo] relie cette propension à un souci d'ordre kinesthésique : donner l'impression de mouvement.*¹⁶⁸

L'historien japonais nous enseigne que, par ce procédé, l'impression de distance se décuple. Cet effet trouve logiquement sa forme dans la miniaturisation d'une distance imaginaire bien plus grande (au sens réel et symbolique). La sacralité du lieu augmente quand l'espace se complique accentuant l'impression de distance. Ainsi, cette intention révèle la primauté de la progression sur le but à atteindre. Elle propose une expérience plus apaisante qu'une source d'inquiétude et de stress, comparée au tracé rectiligne d'une allée, offrant une vue totalement ouverte. Suggérant une apparente proximité avec le lieu à atteindre, une longue ligne droite exhorte à accélérer le pas, et en même temps augmente harassement et nervosité. En conséquence, l'individu éprouve progressivement de la difficulté à s'arrêter et apprécier son environnement. Cet axe dégagé de tout plan, débarrassé de toute variation, ne l'épargne pas de penser à la

¹⁶⁸ Augustin Berque, « Oku » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit, p. 374.

destination : l'alignement rectiligne des arbres et du mobilier urbain devient un marqueur anxiogène, propagateur de la monotonie. Dans ces lieux de la maîtrise, les arbres de la même espèce, alignés et figés dans le bitume, sont une aberration biologique et esthétique — “garde-à-vous” végétal au service de la mécanisation du déplacement. Le vivant considéré comme mobilier urbain, n'est pas mieux considéré que les plots métalliques s'alignant le long des voies piétonnes — balisages excessifs, trottoirs hérissés et suturés de fer, échouage des politiques urbaines.

De l'artificiel au naturel

Dans le *Sakutei-ki* 作庭記 ¹⁶⁹, il est rappelé de « penser aux paysages naturels en s'efforçant de se remémorer leur configuration particulière [...] faire sien les endroits intéressants et en reproduire dans le jardin, les principales caractéristiques en les simplifiant. » ¹⁷⁰ La création des jardins japonais se nourrit au fil des siècles de cette constante. Dans un esprit d'harmonie, il est important et nécessaire de souligné cette appartenance de l'homme à la nature. Le titre du *traité des jardins*, le *Sakutei-ki* 作庭記 se compose de 作 *saku* : littéralement, *produire une œuvre, pratiquer, la manière de faire ou manière de composer* ; *tei* 庭 : *jardin*, comme à Tōkyō, le jardin, *Kiyosumi Teien* 清澄庭園, *jardin de la pureté parfaite* ; et *ki* 記 : *manuel, ouvrage, chronique (recueil de faits historique)*. Le *sakutei-ki* décrit la manière de composer des jardins japonais, et de mettre en pratique la transposition de paysage naturel, avec harmonie et délicatesse.

Dans l'architecture contemporaine, il existe d'autres modèles qui introduisent les éléments de la nature. À proximité d'une large avenue de Kyōto, se remarque à peine un

¹⁶⁹ Traduit couramment “*Livre de conception des jardins*”. À la fin du XI^e siècle Tachibana no Toshitsuna, 橘俊綱 (1028-1094) aurait écrit le traité du *Sakutei-ki*. Cependant, il semble qu'il ne lui ait pas donné de titre. « Son texte fut tout d'abord appelé, à partir de l'époque de *Kamakura* (1185-1333), *Senzai hishō*, 前栽秘抄, ou *Livre secret des jardins*. Le titre par lequel nous le désignons aujourd'hui, *Sakutei-ki*, *De la création des jardins*, apparaît pour la première fois en Kanbun 6 (1666*), dans le colophon d'un manuscrit du traité. » *période Edo 江戸時代, *Edo jidai*

Michel Vieillard-Baron dans Tachibana no Toshitsuna, trad. par Michel Vieillard-Baron, *De la création des jardins, Traduction du Sakutei-ki* 作庭記, Tōkyō, Éditions Maison Franco-Japonaise, 2003, p. 1.

¹⁷⁰ Tachibana no Toshitsuna 橘俊綱, trad. par Michel Vieillard-Baron, *ibid.*, p. 18.

musée d'art en plein air. Le *jardin des Beaux-arts*¹⁷¹ [fig. 31 p. 147] de l'architecte Andō Tadao, reprend implicitement les expériences du chemin et l'impression d'isolement inhérente à la spatialité japonaise. L'entrée discrète ouvre sur une allée découverte qui aboutit sur un mur en béton légèrement de biais. Lorsque le visiteur y pénètre, le bruit de la circulation provenant de l'avenue, s'estompe. Le passage mène sur une vue partiellement dégagée, donnant sur plusieurs niveaux inférieurs. Or, le visiteur a l'impression d'avancer dans un espace éclaté. Il se sent désorienté et toujours plus éloigné de l'entrée. En chemin, il croise sur de grands panneaux en porcelaine, des reproductions de peintures occidentales et asiatiques célèbres. Ces dernières deviennent des pauses contemplatives, comme autant d'occasions de faire oublier le chemin. De la sorte, ces œuvres choisies de l'histoire, invitent à voyager sur le chemin : de *La Cène* (Léonard de Vinci) à *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (Georges Seurat), du *Jugement dernier* (Michel-Ange) aux *Caricatures des personnages de la faune* (inconnu, *Chōjū-giga*, 鳥獸戯画). Le visiteur longe des parois sur lesquelles se succèdent des œuvres et des ouvertures donnant sur le jardin botanique tout proche. Fenêtre sur l'art, fenêtre sur un ciel ou un arbre cadré par un mur de béton, la visite devient une expérience contemplative — mélange d'artificiel et de naturel. Elle se poursuit à un niveau inférieur dans lequel se situe des chutes d'eau artificielles qui ruissellent le long de parois. Le ciel, toujours visible apparaît par différentes ouvertures, enveloppe le promeneur d'une impression de sérénité. Par ailleurs, certaines fenêtres sur la végétation environnante, ponctue la balade et invite à flâner dans une atmosphère d'intimité. Sur des rampes en pentes douces, détour après détour, le visiteur croise des espaces vides et pleins. Pendant sa progression, il écoute la modulation sonore des murs d'eau. Ombres et lumières, bruit de l'eau, cette architecture se découvre comme un grand montage cinétique, une sorte de "dislocation spatiale" rigoureuse au service d'une déambulation fabuleuse et de l'histoire de l'art.

Le montage de mes *Films-jardins* et mes *Images Intervalles* assemblent plan après plan, fragment après fragment, "bloc après bloc", une esthétique du déplacement. Les sons et les images de mes vidéos, tracent un parcours, se croisent, se répondent, s'interpénètrent avec la fluidité de l'eau. Eau si présente dans le musée à ciel ouvert de Andō, dans lequel des bassins se contournent, se découvrent en sous-sol. L'élément liquide offre quelques

¹⁷¹ Andō Tadao, *Le Jardin des Beaux-Arts*, Kyōto, 1990-1994.

surprises apaisantes, à l'exemple de reflets de certains tableaux, ou de la peinture des *Nymphéas* de Claude Monet (1840-1926) totalement immergée, dont la surface moirée s'anime. Peu de reproduction d'œuvres s'exposent dans ce lieu, mais les avantages d'une telle économie se comprend : les œuvres ne se parasitent pas les unes les autres, et (re-) trouvent leur aura. L'ingéniosité de la succession des virages en lacet et d'intervalles entre les œuvres, crée la surprise et l'émotion. Le *Jardin des Beaux-Arts* de Andō propose un autre regard sur la visite d'un musée. Issu de l'héritage de l'art des jardins japonais léguée au fil du temps, il se différencie de la pratique du trop-plein et du rendement, en offrant un voyage et une évocation idéalisés de l'histoire de l'art.

Autre lieu parcellaire, lorsque l'on pénètre en gare ferroviaire de Kyōto dans le quartier de Shimabara [fig. 32 p. 148]. De l'extérieur, le bâtiment se présente sous la forme d'un grand bloc de verre et d'acier inséré entre de hauts immeubles. Sa façade réfléchissante renvoyant l'image des tours environnantes et du ciel, pourrait abriter un espace assez banal. Cependant, l'intérieur surprend. L'espace se déploie, se multiplie en plusieurs niveaux visibles. Comme suspendus, en strates d'acier et de verre quadrillées, les lignes de la structure des toits semblent s'éloigner dans le lointain : la gare serait-elle une sorte de lieu flottant entre intérieur et extérieur ? Ses étages se disposent en plateformes superposées de part et d'autre du grand hall et se décalent en s'éloignant vers les ouvertures de la voûte. Ils se connectent entre eux par des escalators, donnant accès à des magasins, des restaurants, un hôtel, des espaces de repos et de divertissements. Le dernier niveau débouche à l'extérieur sur le toit par lequel le ciel est visible d'en bas. Cette configuration de l'espace submerge le visiteur dans une impression d'infini et de désordre. La gare se déplie, avec ses trois zones, ses huit étages à l'Est et onze à l'Ouest, reliés par des escaliers roulants. « [...] Ce "gratte-ciel à l'horizontale" multiplie les points de bifurcation à la Borges, les zones de contact, les plans-transfert. »¹⁷² La gare surprend en multipliant des effets de profondeur. Du hall d'entrée, le toit visible se dessine en lignes de fuite brisées. S'éloignant en gradins, chaque étage se dissimule partiellement aux regards. Vu du hall, il leurre le visiteur par l'illusion de ses dimensions réduites. L'effet s'inverse en s'élevant, alors que les niveaux inférieurs s'éloignent et se réduisent considérablement. Le dernier escalator aboutit au toit, duquel un grand panorama sur la

¹⁷² Christine Buci-Glucksman, *L'Esthétique du temps au Japon, Du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001, p. 35.

ville s'offre au regard. De là, le hall paraît lointain et voir le parcours effectué semble impossible. Se rendre au "bout du chemin", c'est s'isoler.

Pour peu qu'on s'y attarde, la gare se présente comme un lieu dynamique et récréatif, dans lequel tout visiteur et voyageur de passage peuvent se laisser emmener, plateforme après plateforme, emporter par des rampes mécaniques, échouant ici et là. La gare de Kyōto ne propose aucun centre, mais une multiplicité d'intervalles reliés par des passages. "Mis en scène - mise en espace", elle nous fait prendre la mesure du *Ma* 間, en installant « une respiration, une fluctuation et une incomplétude, qui engendrent cette relation du temps à l'infini propre au Japon. »¹⁷³ L'espace japonais ne possède pas de milieu, pas de centre. Il se conçoit dans la profondeur ; lié au parcours, il détermine le mouvement.

Au Japon, des parcours constitués de virages et de zones cachées occupent une place essentielle dans la configuration des espaces. Peu importe la taille du temple, des jardins, ou d'autres bâtiments, l'accent est mis sur l'expérience de la progression vers un autre espace. L'impression de distance et de mouvement est essentielle dans mes *Films-jardins*. Les coupes franches et les inserts de plans fixes transforment constamment l'expérience d'un parcours : un chemin de pierre succède à un chemin de terre, un plan large succède à un plan serré, un plan long succède à un plan court. Cet enchaînement heurté dans la séquence induit une impression de temps plus long. Il suppose des intervalles de marche absents du temps de la vidéo. Au cinéma, ces raccourcis évoquent, généralement, un changement temporel ou spatial alors que l'action semble s'accélérer. Cette sensation d'allongement des distances habite constamment l'expérience du chemin au Japon. Par ailleurs, le travelling-avant utilisé dans mes *Films-jardins*, pivote, change de direction, ou se déplace latéralement, et augmente cette impression d'éloignement et d'errance. Il relie d'autres séquences, d'autres temps, d'autres lieux. Suivi d'un plan séquence — pause contemplative —, ce déplacement de la caméra produit un effet d'isolement.

Au cours de certaines marches urbaines au Japon, on peut être séduit par des réseaux de ruelles étroites bordées d'habitations, conférant un sentiment de sociabilité. Sensation accompagnée d'un plaisir visuel et olfactif : s'appropriant certaines ruelles, les habitants

¹⁷³ *ibid.*, p. 36.

installent des pots de fleurs, des jardinés — petits espaces verts, riches et variés, aménagés entre espaces privés et publics. Sur quelques mètres, le long d'une autre ruelle, s'agence une succession de végétaux variés : parterres de buissons, un saule pleureur, des dizaines de plantes en pots. Après quelques pas, on rencontre des bordures herbeuses irrégulières sous les branches d'arbustes taillées inégalement, évoquant une friche. Parfois, les découvertes se multiplient alors que les ruelles déploient autant d'intervalles qu'un jardin ou une architecture. À Kyōto ou à Nara, les villes sont principalement quadrillées par de longues avenues, mais il suffit de s'éloigner un peu, pour apercevoir un réseau complexe de voies plus étroites à échelle humaine. Ces venelles se nomment également, *roji* ¹⁷⁴. Parfois dans des emboîtements labyrinthiques, « la ville se prolonge d'un entrelacs très vernaculaire de ruelles à la façon d'une médina [...] » ¹⁷⁵ Ainsi, rejoindre l'espace privé nécessite de s'enfoncer dans ces ruelles, *zushi* 寿司 ¹⁷⁶, passer quelques virages afin d'accéder à son chez-soi. Reliées à des avenues plus importantes, les venelles rappellent le "mille-feuille" en escalier de la gare de Kyōto avec ses multiples accès et niveaux en gradin, menant vers la voûte céleste. Ainsi, ces quartiers se divisent à l'instar d'une fractale. Ils permettent de s'isoler sitôt que l'on s'éloigne des axes de circulation. Aujourd'hui, au cœur des villes, de nombreux Japonais affectionnent toujours autant, les dédales d'allées profondes — rêve transposé d'un *chemin du bout du monde* de Bashō.

Les venelles de Nara sont mises en scène dans le long-métrage *Shara* ¹⁷⁷. Le film s'ouvre sur deux petits garçons Shun et Kei, jouant à se poursuivre dans un quartier de la ville. La caméra les suit à quelques mètres de distance. Les deux frères courent dans les *zushi*, passent de nombreux virages et détours. Mais l'un des deux frères, Kei, disparaît subitement. Ne laissant aucune trace, il ne sera jamais retrouvé. Plusieurs années après

¹⁷⁴ *Roji* 路地, ou *zushi* 寿司間 Ce mot désigne des ruelles, des venelles présentes dans tout le Japon. Ce sont les voies de desserte des quartiers d'habitations. Le mot partage les mêmes signes de l'ancienne graphie du jardin de type *roji* (*supra*).

¹⁷⁵ François Baptiste, « *Roji* » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, *op. cit.*, p. 385.

¹⁷⁶ *Zushi* 寿司, terme employé dans la région du Kansai qui désigne des ruelles. Le terme le plus usité étant *roji* 路地 dans le reste du Japon.

¹⁷⁷ Kawaze Naomi 河瀬 直美, *Sharasojyu* 沙羅双樹, 2003, film, Realproducts, Japon.

cet événement, Shun reste affecté par sa disparition... Le dénouement du film met en scène l'accouchement imminent de la mère du jeune adolescent. Shun et son amie Yu courent la rejoindre dans les venelles labyrinthiques de Nara, et semblent emprunter le parcours inverse du jour du drame. Menant, cette fois-ci, vers une naissance, comme si elle ne semblait jamais s'arrêter, la course des enfants trace le temps d'une vie. Le chemin se charge d'un sens profond, où les personnages pourront rejoindre la mort supposée pour l'un d'entre eux ou la naissance d'un autre. Il propose symboliquement un passage obligé, fait d'épreuve et de connaissance : le bout du chemin, *oku*, évoque dans ce film un passage de la mort et la naissance. Ce voyage allégorique rappelle le défilé des marcheurs de la vidéo *The Path* (Bill Viola, 2002). Apparaissant d'un côté de l'image, disparaissant de l'autre, les personnages — vies éphémères — semblent entraînés dans l'écoulement sans fin du temps.

La caméra qui suit les déplacements des deux enfants du film *Shara*, flotte comme un œil invisible et bienveillant. Elle se rapproche parfois, mais garde une distance raisonnable semblable à un fantôme. Bien que je n'y poursuive aucun personnage, mes *Films-jardins* évoquent cette technique de tournage. Toutefois, à l'instar du film de Kawaze, le spectateur prend la place de la caméra. Ils accompagnent le cheminement, témoins des épreuves, comme s'il marchait sur ce chemin. Dans un espace inconnu, isolés, comme hors du temps, les spectateurs exécutent un voyage mental en se projetant dans un chemin virtuel. Ils avancent et peuvent à tout moment rencontrer l'imprévu ; mais, y a-t-il d'autres éléments qui le permettent ou, du moins, amplifient la sensation de vivre constamment les aléas du temps ?

3.2 Franchir le *Ma* 間, d'une rive à l'autre

Dans mes *Films-jardins*, les chemins traversés au fil des déambulations changent, alternent des paysages et des atmosphères. Comme les parties étirées de mes photographies, l'assemblage des plans participent à l'idée d'un espace dynamique, constitué de transition. Dans les jardins japonais, d'autres éléments dynamisent l'expérience du passage : Le terme *hashi* 橋, pont en japonais, désigne de prime abord, une liaison entre les rives d'un cours d'eau. Or *hashi* qualifie « la liaison entre deux univers qui habituellement ne communiquent pas : ici toute rencontre devient possible. »¹⁷⁸ Ce dernier point évoque mes préoccupations décrites précédemment. Par ailleurs, dans la culture japonaise, il existe d'autres sens et références à ce sujet dont voici quelques exemples.

¹⁷⁸ Sendai Shōichirō, « Hashi » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit, p. 165.

La création de l'univers racontée dans le *Kojiki* ¹⁷⁹, la genèse du Japon, montre l'apparition de nombreux êtres ou choses. Chacune des naissances dépend de deux autres, et l'accent est mis sur l'espace-temps dans lequel elles se produisent. *Izanagi-no-mikoto* (伊弉諾尊, *Celui qui invite*, divinité masculine) et *Izanami-no-mikoto* (伊邪那美命, *Celle qui invite*, divinité féminine) descendent de trois divinités, elles-mêmes nées du *yin* (le froid, l'humide, la terre...) et du *yang* (le chaud, le solide, le ciel...). Les deux personnages appartiennent au monde invisible, pourtant ils donneront naissance au monde du visible et aux divinités, *kami* 神, invisibles. En bâtissant *Amano ukihashi* 天の浮橋 (*le pont flottant du ciel*) entre le monde invisible et le monde primitif visible, *Izanagi* et *Izanami* créent des îles, des rivières, des arbres, des montagnes, où d'autres *kami* naîtront (divinité du ciel, divinité de la terre, divinité du feu...).

La scène d'un théâtre *nô* dispose d'un pont, *hashigakari* 橋掛 ¹⁸⁰ [fig. 33 p. 148], passage obligé du *shite* 仕手, acteur masqué, pour entrer en scène. L'élément scénique suppose une liaison « entre le réel, le rêve et le public [et] remplit ces deux fonctions de passage et de voies de communication. » ¹⁸¹ Sous les yeux du spectateur, l'*hashigakari* symbolise une transition entre le monde invisible (les fantômes, les dieux) et le monde visible (celui des humains, des vivants). Il incarne un élément fictif, inscrivant une relation ingénieuse et subtile. Dans les jardins, la présence des ponts (*hashi* 橋) ou des pierres que l'on saute (*tobi-ishi* 飛び石) suppose d'atteindre physiquement et mentalement une autre rive. Elle admet « une traversée dans un espace qui se situe au-delà de la vie humaine consumée par les passions et les illusions. » ¹⁸² Le *shite* appartient au monde des morts et des fantômes. Il représente le passé, et vient d'un monde invisible, de l'au-delà. Il franchit

¹⁷⁹ *Kojiki* : Le *Kojiki* ou *Furukoto Fumi* 古事記, litt. "Chronique des faits anciens", est un recueil de mythes concernant l'origine des îles formant le Japon et des dieux (神, *kami*). Le *Kojiki* rassemble des récits du conteur Hieda no Are (稗田阿礼). Sur l'ordre de l'impératrice Gemmei (元明天皇), le chroniqueur Ō no Yasumaro (太安万侶) le rédigea et le lui offrit en 712.

¹⁸⁰ *Hashigakari* : Le corridor *hashigakari* 橋懸 ou 橋掛, situé côté jardin, est emprunté par les acteurs pour rejoindre ou quitter la scène, et constitue également un espace de jeu. Au bout du *hashigakari* existe une salle de préparation, le *kagami-no-ma* 鏡の間 (litt. *Espace du miroir*). Motooka Nobuhisa, « Geki » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit., p. 147.

¹⁸¹ Lionel Guillain, *Le Théâtre nô et les arts contemporains*, op. cit., p. 250.

¹⁸² *Ibid.* p. 250.

l'espace intermédiaire de la *passerelle*, puis entre véritablement en scène en accédant à un espace carré formé de quatre piliers (*Honbutai*, 本舞台) supportant un toit. Décrivant les lieux, la situation et interrogeant le *shite*, le *waki* 脇, acteur non-masqué entre, quant à lui, par une petite porte située à l'opposé, sur le côté de la scène. Il appartient au monde des vivants et sert d'intermédiaire entre le public et le *shite*. L'*hashigakari* rappelle également le corridor proche de la zone la plus sacré d'un temple, le *kairō* 回廊 [fig. 34 p. 148]. Arborant un toit, ces deux passages ouverts sur un ou deux côtés, forment une liaison avec l'invisible, le lieu le plus sacré. Pour atteindre ou se rapprocher symboliquement du monde des dieux, le *Kairō* relie une pagode sur une colline ou un sanctuaire. Toutefois, le temps du franchissement sur ces passerelles s'avère essentiel.

Le *shite* s'introduit discrètement à l'entrée de l'*hashigakari* et pourrait ne pas être remarqué par les spectateurs, mais le levé du petit rideau de l'*espace aux miroirs*, *Kagami-no-ma* 鏡の間, signale son apparition prochaine. Sur la passerelle, le *shite* se déplace très lentement, à pas courts et réguliers (*infra*), comme sur un chemin interminable et fantastique.

Sur le *kairō*, invité à contempler, à flâner, le promeneur contemple la nature environnante, des jardins ou d'autres points de vue remarquables. Même en pressant le pas, le visiteur se sent envelopper par la végétation proche. À l'instar des chemins sinueux, le pont remplit certaines fonctions similaires. Là aussi, il faut éprouver le temps et l'espace, ce qu'interprète magnifiquement l'acteur de *nō* masqué sur l'*hashigakari*.

Les ponts des jardins japonais présentent différents aspects, et leur usage varie quelque peu. Il existe des ponts symboliques qu'on ne peut emprunter physiquement, et d'autres fonctionnels, mais tout autant symboliques. Sur les premiers, le visiteur se déplace par l'esprit comme dans les *kanshōniwa* (觀賞庭), *jardins de contemplation*. D'un *engawa*, ou de l'intérieur d'une maison de thé, il imagine accéder à des îles : *île de la tortue*, *île grue*¹⁸³. Il franchit des étangs ou des rivières sèches (graviers évoquant l'eau). Sur les seconds, le

¹⁸³ *Île de la tortue*, *Île grue* : symbolisant la longévité, et se référant à l'*île des Bienheureux*, les symboles de la grue et de la tortue se retrouvent dans de nombreuses fêtes japonaises. Ils figurent dans les peintures, sous la forme d'origami ou dans l'art floral. Ces symboles prennent leur origine dans la mythologie taoïste (*supra*).

visiteur atteint physiquement les différents espaces. Certains ponts sont constitués d'une dalle de pierre taillée ou brut, (jardin du Ginkaku-ji 銀閣寺, Kyōto), tandis que d'autres sont construits en bois et ont une forme arquée (jardin de la Villa Katsura, Kyōto) [fig. 35 p. 148]. Certaines de ces constructions se remarquent par leur garde-fou de couleur rouge vermillon (jardins du Shinsen-en, Kyōto, et Kōraku-en, Tōkyō), d'autres recouvertes d'un tapis de mousse verte se fondent dans la végétation (jardin du Saihō-ji, Kyōto). Leur rôle ne se limite pas uniquement au franchissement : le promeneur peut s'y arrêter pour admirer d'autres vues que lui offrent les jardins. À l'image des personnages d'estampes de la série des *ponts* d'Hokusai (en 1830), invitant à flâner et s'y rencontrer, les ponts valorisent le passage. Dans le passé culturel japonais, leur usage se diversifiait : lieu des rites funéraires, lieu d'exécutions publiques, terrains vagues où des marchés s'installaient, lieu de séjour pour les fantômes et les diables ¹⁸⁴ « Aujourd'hui perdue la coutume du *hashi mairi*, rituel des vœux pour les nouveaux nés : *hashi mairi* 橋参り (aller prier au pont) et *hashi watashi* 橋渡し (bon passage du pont) ». ¹⁸⁵ Lien entre le monde des humains et le monde spirituel, le pont se conçoit comme *Aida* ¹⁸⁶ 間, espace qui relie et sépare des lieux.

Passage primitif, le *tobi-ishi* se franchit en sautant ou en enjambant des pierres, placées parfois au-dessus de l'eau. Celles du pas japonais serpentent, laissant des espacements variables : leur emplacement devient tout aussi important que leur agencement. Les pierres sont disposées de manière à longer les berges d'un jardin comme au Kiyosumi Teien ¹⁸⁷ (Tōkyō), ou au confluent de la Kamo-gawa et de la Takano-gawa (Kyōto) pour traverser une véritable rivière. De la même façon que le *tobi-ishi*, ces pierres de gué, nommées *iso-watari*, sollicitent les sens lors de leur franchissement. Leur espacement, leur taille et leur enfouissement dans le sol, nécessitent une certaine attention et de

¹⁸⁴ Près du pont *Uji-bashi* au sud de Kyōto se trouve un édicule pour *Hashi Hime* 橋姫, la princesse du pont.

¹⁸⁵ Sendai Shōichirō, « Hashi » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit., p. 166.

¹⁸⁶ [Rappel] 間 se prononce à la fois *Ma* quand le sujet concerne le temps et *Aida* quand on désigne le plus souvent des espaces ou des distances.

¹⁸⁷ 清澄庭園, *Kiyosumi Teien*, jardin situé à l'Est de Tōkyō dans le quartier Fukagawa (Kōyō-ku – Tōkyō), aménagé dans la période Meiji entre 1878-1885.

l'agilité. D'une pierre à l'autre, prenant progressivement conscience de son corps et concentré sur la tâche à accomplir, le promeneur abandonne rapidement ses pensées encombrantes. S'il est accompagné, la conversation peut s'interrompre pendant la traversé. Le *tobi-ishi* introduit ainsi une étape obligée, contribuant à la méditation. Prenant le temps d'observer chacune des roches, leurs teintes nuancées du gris au brun, leurs formes rondes ou anguleuses, et leurs dimensions, le promeneur perçoit la sensibilité du jardinier. Il s'aperçoit que certaines pierres se révèlent juste assez grandes pour un pas, alors que d'autres acceptent plusieurs personnes. Proches de la physionomie du chemin multipliant les points de vue, ces changements subtils sur le *tobi-ishi* renouvellent l'expérience du visiteur : chaque enjambée semble suivre la lecture d'une partition cachée, rythmée par les hauteurs, les formes et les couleurs. C'est dans cet esprit que le montage de ma vidéo *D'une pierre à l'autre* (2015) assemble successivement des plans serrés sur chaque pierre d'un chemin, entrecoupés brièvement d'autres images comme si elles venaient s'y échouer. Le *tobi-ishi* ou le *iso-watari* ¹⁸⁸ [fig. 36, 37, 38 p. 149] évoque la liaison fondamentale entre l'espace et le temps. Parfois, il oblige à ralentir ou à allonger le pas comme pour accélérer le temps et réduire l'espace. D'autre fois, lorsque la difficulté augmente, le pas japonais donne l'impression de suspendre le temps. Cette liaison rappelle les autres chemins du jardin — métaphore d'une vie —, mais dans laquelle chaque pierre souligne d'avantage le moment présent, incitant à la méditation. C'est une allégorie également recherchée dans mes vidéos, où les expériences s'accumulent au fil des étapes, de découverte en exaltation.

Également présentes dans les jardins japonais, deux ou trois grosses pierres en escalier doivent être franchies pour accéder au *soān chahitsu* (cabane de la cérémonie de thé). Ces marches sommaires, situées à l'entrée du pavillon, nécessitent de lever les jambes, puis de s'agenouiller en pénétrant par le *nijiri-guchi*. Les maisons de thé *Too tall Teahouse* (2004) de l'architecte Fujimori Terunobu 藤森照信, s'inspire de cette tradition. Ses *soān* sont perchés au sommet de troncs d'arbres [fig. 39 p. 149]. Pour y pénétrer, il faut faire l'ascension d'une échelle ou d'une plateforme, puis se hisser par une trappe sous le planché.

¹⁸⁸ *Iso-watari* 磯渡り : passage à gué fait de pierres taillées ou laissées brut agencées avec art, en fonction de leur forme et leur couleur.

Ces passages ont la particularité d'inviter le visiteur à faire l'expérience du *Ma 間*. Ils proposent de parvenir à un isolement propre à la méditation. Pour cela, une transition lente et dynamique est essentielle entre espace public et espace privé, entre monde visible et invisible.

Au cœur de certains jardins japonais, *L'île des Bienheureux*¹⁸⁹, îlot entouré de pierres sur lequel pousse un arbre, se gagne via un pont ou des pierres à sauter. S'accommodant des irrégularités de la nature, ces passages s'harmonisent avec l'espace et l'embellissent. Ils concilient les formes artificielles (arbres taillés) et les formes naturelles (roches et étangs). Associant expérience physique et spirituelle, ils évoquent des "voyages surnaturels" dans l'espace et le temps.

Suivant le rythme d'une marche dans mes *Films-jardins*, le regard lie la "partition" des pierres. Comme les espaces japonais, mes vidéos proposent des cheminements, invitant implicitement à un échange entre l'homme et son milieu. Ces derniers se déterminent réciproquement. Le philosophe Nishida Kitarō 西田幾多郎 (1870-1945) admet cette double détermination comme dialectique : « Ce mouvement par lequel le milieu détermine l'individu et l'individu le milieu, et qui permet par la même occasion une véritable connaissance de l'individu ». ¹⁹⁰ Selon le philosophe, la relation entre l'individu et le milieu est la plus fondamentale de toutes (*infra*). En outre, les lieux traversés influencent mon comportement, ma manière d'avancer, de filmer, de voir, d'écouter, de respirer. En retour ma présence influe plus ou moins sur ce qui m'environne. L'art me permet de libérer ma conscience d'être là, en tentant d'atteindre des perspectives plus

¹⁸⁹ *Île des immortelles* ou *île des bienheureux* : « Selon une antique mythologie chinoise, il existe cinq îles situées loin, loin à l'est des côtes de la Chine. Les hommes y ont atteint l'immortalité et vivent en perpétuelle harmonie. [...] Sur des grues, les immortels volent autour des sommets des montagnes. Les îles se trouvent sur la carapace d'une immense tortue de mer qui a perdu deux de ses îles après une lutte contre un monstre aquatique. [...] Jusqu'à la fin de la période Edo, [ce mythe] aura une forte influence sur l'architecture des jardins japonais. [...] Cependant [...] le Japon a transformé les cinq îles des bienheureux en une seule île : l'île de P'eng-lai ou encore, en japonais : Horai-zan. Dans le jardin paysager japonais, un Mont Horai, une île Horai ou encore une pierre Horai, parfois même une île des grues ou des tortues, symbolisent l'île des bienheureux. »

Günter Nitschke, *Le Jardin japonais, op. cit.*, p. 23.

¹⁹⁰ Jacynthe Tremblay, « Le milieu comme lieu interrelationnel chez Nishida », consulté en juillet 2017, [https://www.academia.edu/23920850/Le_milieu_comme_lieu_interrelationnel_chez_Nishida]

vastes : le *monde historique* abordé par Nishida (*rekishiteki sekai* 歴史の世界), soit l'ensemble des relations qu'un individu entretient avec les autres, et soi-même. Comme l'explique le philosophe japonais :

*Chaque personne possède son propre plan de conscience en échappant à la détermination propre au milieu déterminé. Et à partir de là, l'individu détermine le milieu. Nous transformons notre société historiquement.*¹⁹¹ (infra)

Dans le montage de ma vidéo *D'une pierre à l'autre*, j'assemble et exalte des passages particuliers, des ponts et des pierres à sauter. Une roche après l'autre, l'attention se réduit à l'espace du pas — plans serrés, allégorie d'un retour à soi. Le cheminement physique et le cheminement mental deviennent indissociables. Ils sont parsemés de passages et d'obstacles, constituant des transitions. Entre eux, il existe des "ponts", où l'espace du dehors et l'espace de la conscience s'intervertissent. Par ses sens, le corps évolue, interagit et s'unit avec son milieu dans un va-et-vient permanent. Enveloppé des lieux dans lesquels j'évolue, ma conscience parvient en retour, à les envelopper : les espaces intériorisés se transforment et prendront la forme d'une vidéo ou d'une image. Ultérieurement, le "promeneur-spectateur" s'immergera à son tour, dans un "grand paysage intervalle".

Sur la *Voie* de mes *Films-jardins*, promeneur invisible, je dessine "dans" mais aussi "du", paysage. Je ne suis plus qu'un visiteur comme un autre, suivant mon propre chemin, et au visionnage, un spectateur parmi d'autres. À partir de mes promenades, je conçois une sorte de mise en scène incluant le regard du public, privilégiant des liaisons spatio-temporelles. Ainsi, la caméra et l'appareil photographique remplissent un rôle d'intermédiaire dans une relation regard-spectateur — œil vagabond circulant dans les espaces, par lequel se laisse emporter celui du spectateur.

¹⁹¹ Nishida Kitarō dans Jacynthe Tremblay, « Le milieu comme lieu interrelationnel chez Nishida », *op. cit.*

[...] Emplir le corps avec l'existence sans vie de la poussière.
Puis vider le corps à nouveau
Rejetez votre moi et voyez ce qui s'élève alors.
Même un moment d'élévation suffit.¹⁹²

Takai Tomiko

3.3 Le spectateur, fantôme de passage

Au montage, pour obtenir un large choix de plan, il faut préalablement en enregistrer un nombre considérable, accomplir de nombreux déplacements. Au tournage, les tentatives se multiplient dans des conditions variables : marcher en tenant la caméra juste au-dessous de la poitrine, sur des sentiers parfois boueux ou glissants, sous un soleil de plomb, sous la pluie, ou le vent de face... Les minutes, voire les heures, enregistrées s'avéreront en grande partie inutilisables. Le tournage nécessite de la patience — temps mêlé de déceptions et de jubilations. Un choix difficile se profile au découpage, lorsqu'il faut classer des plans, les sélectionner, les extraire ou les éliminer. Or, le contenu de l'image importe autant que la place d'un plan dans la séquence.

L'assemblage d'un *Film-jardin* met en scène des liaisons entre divers phénomènes. Il se transforme en *espace-temps*, dans lequel on chemine parmi les images et les sons puisés du réel. Ma promenade solitaire devient une expérience fabuleuse à partager dans laquelle mon corps absent de l'image, suppose une présence "vacante", hors-champ, que le spectateur vient habiter. En ce sens, cette "non-corporéité" se perçoit

¹⁹² Takai Tomiko dans Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin *et al.*, *Butô(s)*, Paris, CNRS Éditions, 2002-2004, p. 176.

comme un théâtre de phénomènes de mémoires et d'impressions communes mêlées d'un "je" et d'un "tu". Pendant le visionnage de la vidéo, le spectateur occupe cet espace intermédiaire ; il avance à la fois sur et hors des chemins, son imagination et ses souvenirs se superposant au fil des séquences ; il suit la promenade comme s'il l'effectuait lui-même. Le marcheur invisible au tournage devient un être "vide" dont les mouvements saccadés et le son des pas rythment le défilement des images. Entre l'espace-temps fictif de la vidéo et l'environnement réel, les regards prennent place derrière la caméra. Ils habitent le corps du marcheur, tel "un spectre voyageant dans les coulisses d'une vision en mouvement". D'une certaine façon, à travers l'œil de la caméra, les spectateurs voient par mes propres yeux. Ils se situent symboliquement devant la face cachée de mon visage dont les "yeux transparents" imprimeraient un paysage. Dans un entretien au sujet du spectacle de butō, *Kinkan shōnen* (*Graine de kumquat, Le Rêve d'un jeune garçon sur les origines de la vie et de la mort*, 1978), Amagatsu Ushio, 天児牛大 (né en 1949), se référant au masque, explique le terme de "*Yami no te*", *la main de la nuit, la main des ténèbres* :

Ce qui m'intéresse dans le masque, en effet, c'est son côté nocturne [...] Ce n'est pas la face visible du masque, celle qui est montrée aux spectateurs, mais la face intérieure, qui regarde le visage caché de l'acteur. ¹⁹³ [fig. 40, 41 p. 149]

Ce visage inversé m'apparaît comme un masque vu de dos dévoilant une sorte de "conscience vide". Ainsi, dans mes vidéos, le paysage en serait le reflet.

La danseuse de butō, Koseki Sumako, 古関須磨子, dans le solo *Route de soi* ¹⁹⁴, apparaît semblable à une poupée habillée d'une robe occidentale, reliée de chaque côté par des fils. Sa tenue rappelle *les Ménimes* (1656) de Vélasquez. Posture rabaissée, genoux fléchis, yeux fixes, bouche légèrement entrouverte, comme dépossédée de son corps, elle exécute des mouvements de pantin. Par ailleurs, son visage blanchi évoque un masque de nō. « Lorsque son visage revient vers nous, son regard est encore ailleurs. Elle nous a fait percevoir l'au-delà d'un seuil. » ¹⁹⁵ Le visage de l'actrice, fardé et grimaçant, change d'aspect au cours de la représentation et devient une sorte de masque. La danseuse se

¹⁹³ Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin *et al.*, *Butô(s)*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁹⁴ Koseki Sumako, 古関須磨子, *Route de soi*, spectacle à la Maison des cultures du monde, Paris, 1999.

¹⁹⁵ Odette Aslan dans Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin *et al.*, *Butô(s)*, *op. cit.*, p. 299.

transforme, son expression, sa physionomie deviennent malléables. Koseki Sumako semble possédée par d'autres êtres qui se succèdent en elle, et par elle. Dans ses transformations multiples, l'interprète de butō exprime, généralement, un art de la transition. Au théâtre nō également, derrière son masque, l'acteur se vide de son ego. Sur scène, son identité s'efface pour une autre. Un "fantôme" prend possession de son corps — le visage de Koseki se transforme en masque percé de deux orifices d'où s'échappe un être fabuleux, remplissant l'espace de sa non-présence.

La langue et la philosophie Japonaise ont une grande inclination « à concevoir le monde comme un ensemble de façades (*omote*) changeantes et réversibles. En *yamato kotoba*, le japonais d'avant la sinisation, le terme d'*omote* désigne indifféremment le masque et le visage. »¹⁹⁶ Omote suggère une ambivalence, englobant le même et l'autre, le même comme un autre. Il admet réciprocité et réversibilité. Ainsi, la sphère japonaise apparaissait propice aux transformations dynamiques de l'*omote*, exprimées dans les arts tel que le nō et le butō. Effet proche dans mes *Films-jardins*, dans le sens où le spectateur et mon regard, situés dans le hors-champ de l'image, s'échangent, incarnant tour à tour un même "visage vide".

Je partage l'analyse de Lionel Guillain à propos du masque et l'acte photographique. Dans son œuvre, il souhaite que le regard du public se situe au même niveau que le photographe :

*[...] le public saisit en différé l'acte photographique et ressent l'expérience pure de l'instant décisif du photographe lorsque celui-ci est créé en harmonie avec le monde, la photographie et lui-même.*¹⁹⁷

Cette "expérience pure" se rapproche de la mienne lorsque je marche, filme et photographie : elle se situe dans le contact avec la réalité, sans mise en scène, sans préméditation. Faire l'"expérience pure", c'est, en toute transparence, accueillir les choses telles qu'elles se présentent, sans volonté de les diriger ou de les modifier. Également, par ma manière de filmer mes marches, j'invite le spectateur à ressentir ce *lâcher-prise*.

¹⁹⁶ Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 83.

¹⁹⁷ Lionel Guillain, *Le Théâtre nô et les arts contemporains*, *op. cit.* p. 289.

Mes *Films-jardins* ou mes *Images Intervalles* privilégient le temps de la transition. Je les considère comme des parcours durant lesquels des formes évoluées, des mouvements s'enchaînent — “visage d'une image changeante” comme l'acteur-danseur de butō. Sans intertitre, sous-titre, narration, ou personnages visibles à poursuivre, le spectateur s'imaginera avancer sur les chemins ; peut-être ressentira-t-il les mêmes émotions qu'au tournage. Devenu également spectateur de mes images, je partage à nouveau ces moments, avec le public. Ainsi, l'auteur des images « se réapproprie l'expérience pure qu'il a vécue à la prise de vue dans sa quête de perfection. Il y trouve, une seconde fois, l'expérience de sa relation harmonieuse avec les autres, avec son travail et avec lui-même. »¹⁹⁸

Le spectateur découvre un à un des phénomènes provenant du flux de la séquence, comme s'il avançait dans l'inconnu, sans possibilité d'anticiper la suite. « Dans le présent, le passé est à la fois passé et non encore passé. Le futur est une chose pas encore arrivée mais dans le présent, il apparaît déjà. »¹⁹⁹ Selon le philosophe japonais Nishida Kitarō (1870-1945), le présent²⁰⁰ apparaît comme un lieu (*basho* 場所) dans lequel se rejoignent le passé et le futur. Or, le futur semble s'écouler vers le présent puis vers le passé.

Mais l'entrée du temps dans le passé consiste simultanément à engendrer le futur et à engendrer un nouveau sujet. En ce sens s'effectue le passage “de ce qui est créé à ce qui crée”.²⁰¹

Cette observation se vérifie dans mes cheminements lors desquels, chaque moment découvert provenant du futur, s'éloigne vers le passé, et engendre un autre présent provenant à son tour du futur.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 289.

¹⁹⁹ Nishida Kitarō, *Nishida Kitarō Zenshū* (œuvres complètes de Nishida Kitarō), tome 9, Tōkyō, Iwanami Shoten, 1978, p. 149 dans Jacynthe Tremblay, *Auto-éveil et Temporalité, Les Défis posés par la philosophie de Nishida*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 93.

²⁰⁰ Pour le philosophe japonais, seul existe le présent, puisque le passé et le futur ne peuvent se déterminer qu'à partir du temps présent. « Le monde dans son entier provient du présent et y retourne ». On se référera à l'ouvrage de Jacynthe Tremblay, *ibid.*, p. 107.

²⁰¹ Jacynthe Tremblay, *ibid.*, p. 93.

Pour rejoindre la scène *Honbutai*, 本舞台 (la plateforme carré), le *shite* décompose un à un, les mouvements de ses pas sur l'*hashigakari* : ils se nomment *suriashi* 摺足, *pieds glissants*, et “se sacralisent” par leur lenteur et leur plasticité. Les séquences dans lesquelles je marche, ne laissent entendre que le son des pieds touchant le sol, dont les vibrations se sentent à l'image. Ainsi, le rythme des pas à l'exemple de ceux du *shite*, ritualise la progression, et dynamise à la fois la pratique pédestre. En tant qu'événement indiciel, il manifeste une présence humaine non-identifiée à la l'image — la marche est autant la mienne que celle d'un autre. Ainsi, la promenade s'offre au spectateur, qui imagine l'exécuter lui-même. À l'instar des personnages s'introduisant dans le corps de l'acteur de *nō* ou de *butō*, le spectateur prend place derrière mon visage. Il rejoint ma marche du passé à travers l'œil caméra dans le présent de la vidéo. Ensemble, nous suivons un chemin, devant l'œil unificateur de la caméra, à l'image de l'acteur-danseur de *butō*, “possédé” par une multitude de personnages — gestuelles et expressions réunies dans un même corps. Pendant le visionnage d'une vidéo, je partage avec le public un espace relationnel entre un promeneur et des phénomènes. Voyage de l'esprit de corps en corps, de lieu en lieu, d'instant en instant — nous nous laissons emporter dans ce corps du passé.

Revenu du monde de l'invisible, l'esprit du *shite* habite le corps de l'acteur oubliant ce qu'il était auparavant. Lors de mes longues promenades, je m'efface à mesure que je prends conscience de mes limites physiques. Mon ego se dilue dans l'intrication des branches des arbres et la minéralité de la pierre. Or, pendant le visionnage d'un *Film-jardin*, mon corps situé hors-champ, présence suggestive, devient un espace invisible et vide. Il incarne une sorte de présence “néantisée” et extensible à même d'être habité par tout spectateur. Le corps non-présent à l'image ne m'appartient plus, transformé en espace vide, à l'instar des zones blanches de la peinture *sansui*, dont l'absence de forme affirme la présence du peintre au monde — son esprit erre entre les montagnes et les eaux. Cette absence/présence dans mes images, trace sur les flots du temps la dérive d'un regard.

En japonais, le terme *utsuri* 移り, employé au théâtre, signifie transition entre situations ou entre deux gestes. Ce mot se réfère à l'espace dans lequel évolue l'acteur ou le danseur

dont le corps est aussi « traversé, lieu de transitions, de passages. »²⁰² Dans une représentation de *butō*, les mouvements effectués ne proviennent pas d'une exécution de formes ou de figures déterminées et répétées préalablement. C'est un lieu de rencontre dans lequel se croisent différents personnages. Concernant le tournage et le montage de mes vidéos, je ne prépare pas ce qui sera filmé ou l'enchaînement des plans. Caméra en main, je me mets en mouvement ; le hasard fait partie de la mise en œuvre d'une vidéo. Les phénomènes, les paysages rencontrés au fil de la balade, semblent transiter dans mon corps en marche — vision dans laquelle, je me fonds dans l'espace comme s'il m'incarnait.

Comme le regard d'un chaman unit à celui d'un oiseau survolant un paysage, la caméra de mes *Films-jardins* déploie des routes subjectives, et se focalise sur des instants imprévus. Mise en scène du cheminement identique dans mes *Images-intervalles* (*Traversée, Cascades*), dont l'étirement de certaines parties, suggère des passages transitoires. De façon comparable à ma caméra, le regard survole le papier de bout en bout, se perd parfois ou suit une autre route — polarités entre discontinuités et mouvements continus, comme dans cette idée exprimée dans le *Yi Jing* :

*On appelle continuité ce qui délivre les choses de leur torpeur et les met en mouvement. [...] On appelle changement ce qui leur confère une autre forme en les ajustant les unes aux autres.*²⁰³

Comme s'enroulent ou se délient autour des roches, les lignes du gravier ratissé d'un jardin sec, un mouvement s'installe dans mes *Images-intervalles* reliant des formes étirées et contractées. Autant présent que ce qu'il sépare, le *Ma* met en évidence un voyage physique et mental entre les choses et les êtres. Dans mes photographies, ce sont les espacements déformés qui offrent au spectateur la possibilité de nomadiser par le regard, suivant les mouvements élastiques des lignes d'un paysage. Cependant, l'intervalle japonais peut faire émerger d'autres intervalles, d'autres voies : s'extirpant de son corps comme un chaman, sans doute, le spectateur se placera-t-il sur une longue branche, se perdra-t-il dans les feuillages effilés, ou rattrapera-t-il un personnage à l'autre bout de l'image. Retrouvant l'essence de ce qui l'anime en tant qu'être parmi les autres, parmi le monde, il oubliera son identité.

²⁰² Yvonne Ténenbaum dans Odette Aslan, Béatrice Picon-Vallin *et al.*, *Butô(s)*, *op. cit.*, p. 204.

²⁰³ Cyrille Javary, *Le Yi Jing, Le Grand livre du Yin et du Yang*, *op. cit.*, p. 7.

Dans l'hypothèse où la caméra serait tournée vers l'auteur, il n'y aurait encore qu'un autre masque occultant son véritable "soi" — visage identifiable concentrant les regards. Mes images n'attirent pas l'attention sur leur auteur, au contraire, elles invitent à faire l'expérience du *Ma* par l'usage d'un point d'appel en mouvement. Par le biais de la caméra subjective ou des étirements d'une image, le regardeur s'imagine franchir l'espace et le temps, vivant intensément chaque intervalle.

Arriver au bout du chemin

Végétaux, animaux, et humains composent un paysage fait de tension et de polarité entre eaux et roches, entre rivières et montagnes, entre forêts et sable... Dans ces intervalles spatio-temporel, des mondes évoluent constamment — phénomènes parmi d'autres. Sentir véritablement le paysage, c'est en faire l'expérience, le vivre, l'habiter à la façon des peintres chinois qui l'arpentent, et s'imaginent gravir les falaises abruptes du Huang Shan 黄山, ou des Monts Wuyi (Wǔyí Shānmài 武夷山脉 ou Wuyi Shan) ; ou comme les peintres Européens, lorsque Turner se promenait devant des nuages incandescents, Monet rêvait de ponts japonais sur les côtes Normandes et les pruniers en fleurs inspiraient Pissarro... Plus récemment, l'écriture poétique et le paysage se mêlent, à l'image d'une ligne de pierre éphémère en Irlande, (Richard Long), ou d'une description de la pleine lune au-dessus du Mont Hikosan à Kyūshū (Amish Fulton).

En harmonie avec les lieux traversés, attentif aux rythmes de la nature, il me faut marcher redécouvrir ma nature originelle, traverser des espaces favorables à la quiétude. Mon expérience du paysage se construit dans des espaces de circulation, entre les sinuosités et les détours des chemins. Elle doit m'entraîner dans les profondeurs de mon être, débarrassé de son moi.

Dans mes *Films-jardins*, la combinaison de plusieurs plans associe la continuité temporelle à la profondeur spatiale. Le promeneur s'éloigne — isolement favorable au retour à soi pour mieux voir le monde. Ce recul nécessaire suppose une longue marche en forêt, sur un sentier de montagne, sur les rives d'une rivière. Cependant ce promeneur

“vide” n’est pas seul. Autour de lui, d’innombrables éléments vivent et s’activent : insectes, oiseaux, feuilles d’arbre, vaguelettes d’un étang ou courant d’une rivière. Le promeneur comprend et ressent les mouvements des “montagnes et des eaux”, échappe aux futilités de la vie courante, à la monotonie, à l’indifférence, aux illusions de la consommation de masse. Il s’éloigne des paysages “morts”, abandonnés à la maîtrise des territoires, afin de se remettre au diapason d’un paysage plus vaste, et « fouler le sentier des oiseaux ». ²⁰⁴

Présente dans les *jardins promenades* ou *roji*, les architectures anciennes du *Palais Nijō* ou récentes du *jardin des Beaux-Arts* et de l’*Acros Fukuoka*, l’esthétique du cheminement se situe au cœur de mes images, par lesquelles transitent et se tissent des paysages. Du tournage au visionnage, elles génèrent des flux dynamiques et échangent constamment avec le spectateur. Dans mes vidéos, la caméra simule mon regard du passé devenu autre au présent, rejoint par le spectateur dans l’intervalle d’un espace-temps. Mon être vidé de son ego pendant la marche, s’exprime par l’œil de la caméra par lequel le public voyage au rythme de ma respiration et de mes pas comme un esprit de l’au-delà uni au corps du *shite*, ou un renard animant le danseur de *butō*. Dès lors, mon regard et celui du spectateur entrent et avancent dans les séquences, ou survolent les lignes étirées d’une photographie. Offert ainsi aux regards, le paysage devient un *lieu* à arpenter, traverser, sentir, où il faut imaginer des épreuves, ressentir les polarités, et les intervalles spatio-temporels. Ces traversées sont ponctuées d’épreuves lors du tournage, mais au montage les obstacles et les imprévus se relient à d’autres plans, autant que s’assemblent les multiples déformations de mes photographies. Mon passé sur les sentiers resurgira au visionnage, mais ce ne sera plus un “moi” face à l’objet paysage, mais un “soi” ouvert à l’autre, devenu paysage.

“Jouant la partition” des intervalles, l’objectif de la caméra tourné dans le sens de vision du promeneur, évoque la scène de la poursuite des deux enfants dans les venelles du film *Shara*. Le spectateur s’insinue comme un fantôme, dans la scène. Avec la même discrétion que le film japonais, la caméra de mes *Films-jardins* ne force pas le regard ; elle invite à contempler le passage du temps. Paliers vers d’autres expériences sensibles, les ponts, les

²⁰⁴ Maxime Tch’an, Kenneth white, *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, 1981, p. 43.

passages de pierres, les rochers, les forêts, s'ouvrent vers d'autres intervalles et attirent les regards toujours plus loin. C'est un dédale dans lequel le cheminement est soudainement rattrapé par des phénomènes émergents, flux où les sens se rencontrent dans l'ici, comme le dit si bien François Jullien.

*Car la vertu du paysage est qu'il donne à découvrir, à rencontrer, jusqu'à ce que cet extérieur se mue en "le plus intérieur" [...] et qu'il devienne intime ; et que cette "région où vivre", comme l'ont invoquée Platon, mais aussi Mallarmé, il la rapatrie dans l'ici.*²⁰⁵

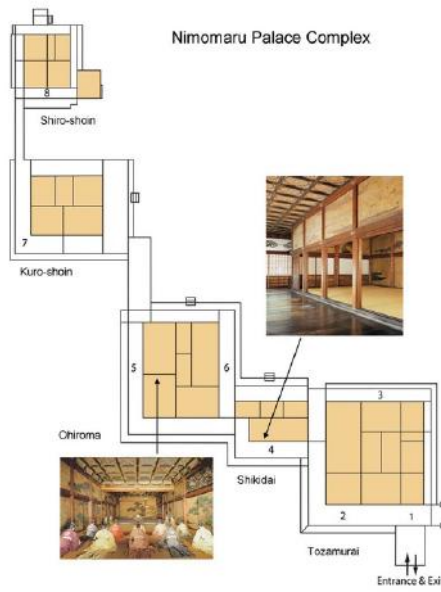
Parfois l'œil-caméra interrompt sa course sur un instant contemplatif, puis la reprend au détour d'un chemin ou à la sortie d'un sous-bois. Dans ces pauses, il se produit un effet de basculement, dans lequel le regard semble libéré du mouvement d'attraction de la caméra, moment où le passage physique en appelle un autre plus mental. C'est pourquoi, le chemin incite à s'enfoncer plus profondément dans un paysage, en s'ouvrant « par déclôturation d'un soi »²⁰⁶. Mon être en marche atteste de sa temporalité, puisqu'il est lui-même temps. « Le soi étant intrinsèquement relié à la temporalité, c'est une illusion que de tenter de l'en séparer en le projetant dans une éternité transtemporelle. »²⁰⁷ Au cours de mes *Films-jardins*, on quitte un chemin pour pénétrer un nouvel espace — plan fixe ou fragment d'une photographie —, dans lequel se produisent des évocations, et des allégories. Ces dernières s'inscrivent ainsi, autant que les phrases d'un poème dans le vide d'une peinture *sansui*.

Éloigné du flux de la marche, un instant se cristallise en découverte : le temps viendrait-il de s'arrêter ? Comme le *Ma 間*, cet intervalle-là, devient un espace méditatif riche de possibilités, duquel un instant haïku peut se révéler. Désormais, mes sens vivifiés après une longue marche, un moment résonne, bascule soudainement pour disparaître dans les limbes du temps.

²⁰⁵ François Jullien, *Vivre de paysage*, op. cit., p. 248.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 247.

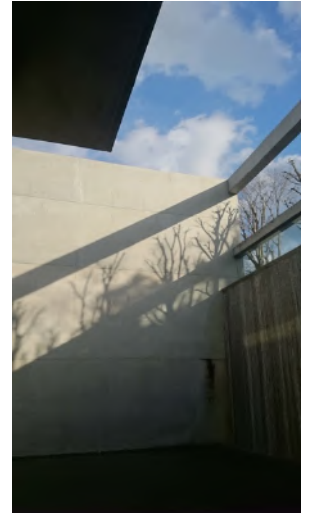
²⁰⁷ Jacynthe Tremblay, *Auto-éveil et Temporalité, Les Défis posés par la philosophie de Nishida*, op. cit., p. 212.



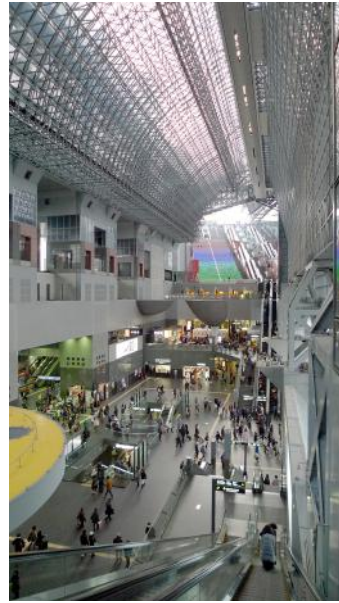
29. Plan de visite du Palais Ninomaru, château Nijō - 二条城, Nijō-jō, construit en 1603, Kyōto.



30. Ambasz Emilio, ACROS Fukuoka, quartier Tenjin, Fukuoka, 1995 - Kyūshū, Japon.



31. Andō Tadao, Jardin des Beaux-Arts, 1990-1994, Kyōto, Japon, ©TP.



32. Architecture de Hiroshi Hara 原 広司, *Gare de Kyōto*, construite en 1997, Kyōto, Japon, © TP.



33. *hashigakari*, passerelle dans un théâtre nō (maquette).



34. le *Kairō* dans le temple *Kōdai-ji*, Kyōto.



35. Ponts du jardin promenade de la Villa Katsura, Kyōto, Japon.



36. *Tobi-ishi*, pierres à sauter ou pas japonais, Temple *Nanzen-ji* Kyôto ©TP.



37. *Iso-watari*, passage à gué, *Kiyosumi Koen*, Tôkyô ©TP.



38. passage *tobi-ishi*, *Isuien Koen*, Nara ©TP.



39. Fujimori Terunobu, *Too tall Teahouse*, 2004, Miyagawa Takabe, Chino Nagano, Japon, images de Akihisa Masuda, Phaidon Atlas : [<http://phaidonatlas.com>]



40. *Shite* et son masque, théâtre nô, Maître de nô : Shimizu Kanji.



41. Danse *butô*, Koseki Sumako, 古関須磨子, le visage comme un masque de nô, Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin *et al.*, *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2002-2004, p. 295.

*Encore une autre fleur, une grande, qui tombe comme une âme humaine maculée de sang. Elles tombent avec un clapotis. Elles tombent à l'infini.*²⁰⁸

Natsume Sōseki

²⁰⁸ Natsume Sōseki, *Oreiller d'herbe* [1906], Paris, Rivages, 1987, p. 125.

Partie II

Intervalle de nuance, espace de l'éphémère

Chapitre 1.

Expérience de la transition, saisir la fluidité du monde

Lieu de contemplation dynamique, le jardin japonais offre des chemins sinueux pouvant être arpentés, des reliefs escaladés physiquement ou par la pensée. Le paysage miniature se renouvelle à chaque virage, à chaque ascension : « L'expérience de l'espace est structurée par le temps et le mouvement. »²⁰⁹ Le jardin se traverse, se découvre, se ressent progressivement ; ainsi la présence humaine s'insère indissociablement dans l'ensemble. Pendant la marche, mon être vide se remplit des choses vues, entendues et ressenties. Le spectateur à son tour, se laissera emmener dans le défilement des images et des sons de mon *Film-jardin*. Entraîné dans le flux des séquences, lui-même "promeneur" absorbé, il suit des plans en mouvement et observe la "curieuse banalité" des lieux traversés. Cette "non-présence" (*supra*) à l'écran, caméra à la main, se fond dans l'espace-temps de la vidéo — interface entre un dedans et un dehors, entre sa perception et sa connaissance du monde. Espace grand ouvert, le paysage arpenté signifie d'abord "être présent dans l'instant". Cela suppose de vivre un moment qui se dérobe en permanence, une expérience physique proche de celle du jardin japonais. Les *Films-jardins* se composent d'une mosaïque de paysages, fragments connectés les uns aux autres par le montage des plans et des séquences. La caméra vidéo enregistre des phénomènes

²⁰⁹ Emmanuel Marès, « Kaiyū Shiki Teien » dans Philippe Bonnin, Nishida Matsatsugu, Shigemi Inaga (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 236.

rencontrés, assimilés au montage comme un tout, un cheminement unique se dessine : un “grand chemin” jonché d’obstacles et de repères. Regarder un *Film-jardin*, c’est refaire l’expérience des cheminements en une seule fois, voir le temps se condenser, se remémorer les épreuves de la progression, et redécouvrir l’impermanence du monde : nuages en formation, souffle du vent, montagne émergée d’un paysage du littoral, succession de jours d’été et de jours d’automne... Assembler des plans signifie construire de nouveaux passages entre les éléments de la nature visitée, de nouvelles combinaisons visuelles. Une mise en scène du temps s’élabore lentement, visionnage après visionnage. Les souvenirs se confondent et se fondent au rêve.

1.1 Jeux du temps et de l'espace

Le cheminement visuel dans mes *Films-jardins* se vit comme une expérience de la transition. À l'image du *shite* du théâtre *nō*, ou d'un danseur de *butō*, un être en mouvement suggère au spectateur d'assister à une transformation spatiale et temporelle. François Jullien relève dans la philosophie grecque la volonté d'établir des limites dans la définition de l'être, par les termes de *logos* (la parole, la pensée) et de *horismos* (entouré de bornes). Dans cette dernière notion, la définition de l'être se limite à des caractéristiques précises que le philosophe François Jullien développe :

[...] il [horismos] découpe des limites entre les genres et les propriétés pour y reconnaître de l'Être, [à la différence de la philosophie chinoise où] la transition est par excellence ce qui nous retient de dire jusqu'où va telle propriété ou qualité, où commence l'autre.²¹⁰

Les parcours photographiés ou filmés dans un *Film-jardin*, entraînent le spectateur dans le flux d'une marche entre des moments et des lieux. Il fait l'expérience du chemin, sa perception et son esprit se transforme. Il se produit un "débordement" des limites supposées de l'être, puisque lui-même, chemine dans l'intervalle spatio-temporel et

²¹⁰ François Jullien, *Les Transformations silencieuses. Chantiers, I*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2009, p. 42.

devient transition. Corps derrière un regard cheminant, transitant, devenu transitoire, le “regardeur/caméra-œil” (*supra*) flâne constamment dans les *Films-jardins* et les *Images-intervalles*. Lors du montage, détaché de cette expérience passée, je construis une mise en scène de passages entre des espaces, dans lesquels des phénomènes se tissent en fondu ou en étirement. Les séquences génèrent de nouveaux passages vers d’autres séquences qui, à leurs tours, ouvriront d’autres brèches vers de nouveaux espaces. Autrement dit, mes *Films-jardins* présentent des progressions actualisées par des phénomènes visuels et audibles se répondant les uns aux autres dans le temps. On ne peut identifier de véritable début, correspondant à un événement déclencheur, une raison logique justifiant cette marche. D’ailleurs, il en va de même pour la fin, laquelle n’aboutit pas au salut du marcheur, à son repos, ou à la révélation d’un sens logique à la marche. Comme aucune volonté de maîtrise ou de victoire sur les éléments ne se décèle, aucun contrôle sur un ordre chronologique ne se ressent. Le commencement et la fin du film se déterminent au montage par des choix de rythme, de contraste et d’harmonie. Rien n’indique que la marche débute ou se termine ; peut-être a-t-elle déjà commencé, peut-être s’agit-il des derniers pas. La chronologie des séquences d’une vidéo ne suit pas le temps réel de la marche.

Agencement des plans filmés entremêlés entre eux par différent procédé de liaison, les promenades mises en scène successivement, deviennent un événement unique de passage où les pas s’effacent comme ils s’oublent lors de mes promenades. La marche devient le vecteur discontinu du film, succession ou simultanéité d’espaces et de temps reliés par des transitions. Ainsi, du début à la fin, le film génère des intervalles. Les instants se tissent et partagent la conception du temps *shintō* Japonais, représenté par une droite temporelle infinie où des événements apparaissent dans une suite entremêlée d’instant. Le temps présenté dans le *Kojiki* (*supra*), s’exprime par une ligne temporelle directionnelle, sans limite laquelle ne peut être divisé ou hiérarchisé : « *Musubi* n’est que pure durée, n’ayant ni début ni fin, animant le destin collectif et supérieur de tout ce qui est. »²¹¹ Dans le *shintō*, les événements et les choses arrivent par eux-mêmes ; poussés par les forces de la nature, ils sont immanents. Les principes de cette religion se fondent sur les moments présents de la vie. En se consacrant au “*médian-*

²¹¹ *Musubi* 結び, Bernard Marillier, *Shintō*, Grez-sur-Loing, Éditions Pardès, 1999, p. 21.

maintenant”, l’*éternel présent* (*naka-ima* 中今), le shintō « insiste avant tout sur ce qui doit être fait à l’instant présent sans beaucoup se préoccuper de ce qui est arrivé auparavant, ni de ce qui viendra plus tard que ce soit dans cette vie ou dans une vie future. »²¹²

Apparition et disparition dans mes *Films-jardins*, fenêtre ouverte sur un dehors, regard flottant dans l’espace, le corps se déplace, tel un véhicule invisible sur une ligne infinie du temps qu’il semble générer lui-même. Ainsi, comme l’observe Jacques Brosse dans le zen:

*Pour Dōgen, existence et temps sont inséparables, ils ne peuvent exister l’un sans l’autre, ils se manifestent l’un par l’autre. Uji, c’est donc l’existence-temps, l’existence en tant que durée, en tant qu’impermanence.*²¹³

En ce sens, le corps avance dans le temps du film et paraît engendrer des phénomènes. Au fil de la séquence, des événements fugaces se manifestent par leur forme et leur mouvement ; leurs singularités affectent le déroulement du temps. Mis bout à bout, ces épisodes nous font prendre conscience d’une existence incorporelle, un *temps pur*. De la sorte, pour le penseur zen, Dōgen, chaque phénomène reflète ce qu’est *être le temps, temps qu’il-y-a, uji*, 有時²¹⁴, s’insère et s’entremêle dans le présent :

*[...] tous les il-y-a entiers de cet univers entier sont les temps qui s’entrelacent. Puisqu’il s’agit du temps qu’il-y-a, c’est à moi qu’appartiennent ces temps*²¹⁵ *qu’il-y-a.*²¹⁶

²¹² Jean Herbert, *Aux Sources du Japon, Le Shinto*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 22.

²¹³ Jacques Brosse, *Polir la lune et labourer les nuages*, Paris, Albin Michel, 1998, p.151.

²¹⁴ On trouvera également la traduction de Abe Masao et Norman Waddell : « being time / être temps » dans *The heart of Dōgen’s Shōbōgenzō*, State University of New York Press, New York, 2002 ; et celle de Orimo Yoko : « *Le temps qu’il-y-a* est composé de deux caractères : le caractère ji (shi <s> kâla) qui désigne le “temps” et l’ “opportunité”, et le caractère u (you<s>bhâva) qui veut dire “il y a, l’il-y-a, (l’)être là, l’existant, le manifesté”. Ce dernier forme un couple antonymique avec le caractère mu (wu) : “il n’y a pas, l’indifférencié”. Grammaticalement parlant, ji (le temps) est un déterminé, et u (il y a) est un déterminant, et ils composent ensemble un seul mot uji : “le temps qu’il-y-a”. » Orimo Yoko dans Dōgen Zenji, *Shōbōgenzō, La vraie Loi, Trésor de l’Œil*, t.3, trad. par Yoko Orimo, Vannes, Éditions Sully, 2007, p. 177.

²¹⁵ « Le temps [ji] en tant qu’objet de mesure se divise, selon la convention du monde, en trois temps : le passé, le présent et le futur. Nul ne saurait arrêter, ni saisir le temps qui semble passer à l’extérieur de l’existant comme une flèche, dans le sens unilatéral du passé au présent et du présent au futur, tandis que, comme on le dit, le passé n’est plus là, le futur n’est pas encore, et le présent est éphémère. [...] Le temps qui paraît s’écouler aux yeux du commun des mortels est en fait identique à l’“il-y-a [u]”, c’est-à-dire à l’existence. »

Orimo Yoko, dans Dōgen Zenji, *Shōbōgenzō, op. cit.*, p. 178.

²¹⁶ Dōgen Zenji, *Shōbōgenzō, op. cit.*, p. 188.

Le regardeur, le marcheur unis dans un seul *temps qu'il-y-a*, évoluent continuellement *entre d'autres temps qu'il-y-a*. Être *entre* signifie faire partie d'un tout, se concevoir en phénomène transitoire où les choses adviennent, circulent, et s'évanouissent. Il ne s'agit pas d'une situation figée et ambiguë : un espace délimité et statique ou une séparation plus ou moins marquée entre deux choses que le spectateur doit saisir conceptuellement. Au Japon, *l'intervalle japonais*, *Ma* 間 se veut vivant — immanence du *vivre entre*, d'être *dans* et *la transition* —, une *existence* qui *relie*, une présence, un phénomène transitoire. Ainsi, deux choses ne se placent plus *une* en relation avec *une autre* délimitées par leur état. Combinés entre eux, les phénomènes du *Ma*, se complètent et se répondent dans l'espace et le temps. C'est un espacement phénoménal d'échanges et de liaisons. Dans la tradition japonaise, le monde phénoménal se perçoit comme seul absolu. Dès lors nul précepte ne peut le transcender, et, comme le remarque Augustin Berque :

À l'opposé de la conception kantienne (pour qui la seule réalité irréductible est la conscience pure du sujet), la tradition philosophique japonaise considère que le phénoménale est vraiment le réel. ²¹⁷

Temps et mouvement

Habitations traditionnelles, temples bouddhistes ou shintō, un toit est soutenu par des piliers "sans mur" : ils servent de volet et isolent l'espace intérieur de l'extérieur, alors que les *fusuma* 襖²¹⁸ sont de fines cloisons coulissantes, séparant les espaces intérieurs. Glissant entre deux rails, *kamoi* 鴨居 celui du haut et *shikii* 敷居 celui du bas, ouverts puis

²¹⁷ Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, *op. cit.*, p. 50.

²¹⁸ *Fusuma* 襖: cloisons intérieures coulissantes tendues de papier ou de tissus opaques séparant les pièces d'une maison ou d'un temple traditionnel. Le châssis est en bois comme les *shōji* lesquels donnent accès à l'extérieur. Nous pouvons remarquer que les dimensions de ces *fusuma* sont plus ou moins égales au tatami, mesurant 91 cm de largeur sur 182 cm de hauteur. Il est appelé aussi *kanakami* (papier chinois) et est défini comme « papiers épais aux motifs chinois utilisés à la place des étoffes de soie permettant de subdiviser des espaces. »

Ukai Atsuko, « Washi », Philippe Bonnin, Nishida Matsatsugu, Shigemi Inaga (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, *op. cit.*, p. 527-528.

Les *fusuma* apparaissent dans le style architectural *shinden-zukuri* lequel donna naissance, par la suite, au style *shoin-zukuri*. Dans les habitations des nobles de la Cour de Heian, les *fusuma* servaient à isoler temporairement certains espaces de la salle unique dans laquelle les gens vivaient. Les écrans étaient tendus de tissu ou de papier épais. C'était alors une variété de *shōji* appelée *fusuma-shōji*.

fermés, ils admettent un isolement variable sans pour autant être un hermétique comme le serait un mur. À demi ouverts, ils laissent partiellement “passer la vue”. Totalement clos, ils proposent un déplacement limité dans l’espace, mais leur légèreté, leur finesse admettent plus couramment l’accès à un ou plusieurs autres compartiment(s). Ouverts totalement, *fusuma* et *shōji* s’ouvrent à l’air libre. Entre ces deux états, de multiples combinaisons sont possibles : “séparations mouvantes” entre les différents espaces, toutes ces pièces communiquent comme une seule reliant l’intérieur et l’extérieur. Lorsque toutes les cloisons sont ouvertes, l’intérieur du pavillon de thé, *Shōkin-tei* 松琴亭, de la Villa Katsura (Kyōto) [fig. 61 p. 280], donne de tous côtés vers l’extérieur. Présentant ou masquant partiellement tel ou tel point de vue, les ouvertures “cadrent” le jardin et la nature autour. Ce qui ne se montre pas au regard devient un prétexte à l’imagination, au rêve. Dans cette perspective, les ouvertures font entrer la nature dans la pièce, transformant la maison en catalyseur des beautés du jardin et du monde naturel. De ce mouvement de l’extérieur vers l’intérieur, le paysage pénètre le lieu et l’hôte. Grâce à la succession des cloisons coulissantes, l’espace du pavillon introduit à la fois liaison et séparation, porosité et fluidité. L’ensemble des parois ouvertes, ce lieu se transforme en une seule pièce entre les différents compartiments du bâtiment. Des motifs géométriques en damier bleu et blanc répondent comme par ricochet, aux multiples cadrages de l’espace. Les parois, les tatamis au sol, et les ouvertures s’harmonisent dans des jeux de surfaces, de vides, de pleins et de couleurs. Alors que les *shōji* s’ouvrent vers le jardin, le regard voyage alternativement entre un dehors aux formes naturelles et organiques contrastant avec les motifs géométriques de l’intérieur. Tandis que les parois mobiles mettent en scène les bouleversements saisonniers du dehors, l’intérieur modulable se transforme pareillement aux possibilités de déplacement et de visibilité. Puisque chaque ouverture vers la nature valorise une saison plutôt qu’une autre, l’espacement intérieur se raccorde au temps et à ces changements au rythme des saisons. Il se profile en transition de ce qui a été, de ce qui est maintenant et de ce qui sera. L’espace intérieur comme l’espace extérieur se transforme constamment, lentement et parfois imperceptiblement, tels les effets du temps sur notre corps — quand commence la vieillesse, quand fini la jeunesse ?

Variations infimes

Dans mes *Films-jardins*, transition après transition, le commencement et la fin d'une action ne sont pas toujours marqués : le spectateur aborde une marche en cours et la quittera de la même manière. Le plan en mouvement laisse place à un phénomène contemplatif glané au fil de la balade. Les séquences semblent se croiser au hasard : ce sont des lignes temporels tissées aléatoirement entre-elles. Elles présentent des événements évanescents qui s'entrelacent, à l'image du temps *musubi shintō*. Les expériences sur le chemin se ponctuent de moments particuliers, de bifurcations et de raccourcis dans le temps et l'espace : changement de relief et variation des saisons d'un plan à l'autre. L'instant présent se déplace dans l'intervalle temporel de ce qui fût et de ce qui adviendra et voit s'intercaler des phénomènes remarquables réactualisés constamment. Le présent défile, aucun but ne sera atteint, d'intervalle en intervalle, de transition en transition.

Paysage déployé sous "l'œil" de la caméra, la marche se conçoit comme le vecteur d'une progression lente dans le temps et l'espace. Métaphore du temps où la lenteur de ses effets agit progressivement sur nos vies, la promenade s'enrichit de couches fines d'évènements et d'imperceptibles transformations. Ces lents effets du temps, infimes, nous parviennent en une paisible transition. François Jullien les nomme *transformations silencieuses*. La *transformation silencieuse* « ne force pas, ne contrecarre rien, ne se bat pas ; mais elle fait son chemin, dira-t-on, infiltre, s'étend, se ramifie, se globalise — fait "tache d'huile". »²¹⁹ Au fil de la marche, alternativement, un sentier verdoyant laisse place à un chemin de pierre, ou une allée ombragée succède à une autre dégagée. Peu à peu, des variations de lumière, de couleurs, et de formes inclinent notre perception ; notre regard sur les choses, évolue.

²¹⁹ François Jullien, *Les Transformations silencieuses. Chantiers, I*, op. cit., p. 84.

1.2 Expérience transitoire

Mes *Films-jardins* enchaînent des balades dans lesquelles une suite d'actions se renouvellent en des lieux différents — cycles se reproduisant comme un sutra ou un refrain, mais qui, à l'oreille, n'est déjà plus tout à fait le même. Cette répétition des séquences parvenant aux sens, rappelle les sensations gustatives lors de la consommation d'un thé vert. À la première tasse, le parfum végétal enchante l'odorat, éveille la curiosité ; puis la gorgée initiale surprend par son effet astringent et légèrement amer ; plus longuement, au contact du palais, le thé révèle progressivement sa franche amertume parfumée d'effluves printanières ; enfin au fond de la gorge reste une saveur douce et légère. Cet arrière-goût appelant une autre lampée, les saveurs changent subtilement à chaque gorgée. De même l'amertume laisse peu à peu place à de la douceur, puis s'évanouit progressivement. L'astringence de cette boisson s'exprime par le terme *Shibui* 渋い, caractéristique suggestive d'une beauté simple liée aux arts du thé. Cette impression se définit par la découverte progressive de sa discrétion et de sa subtilité. Ainsi le goût du

thé, *ma-cha* 抹茶 ²²⁰ et la cérémonie qui l'accompagne, participent de la même esthétique dans laquelle l'humilité, la sérénité, le goût apaisé, côtoient raffinement et austérité du geste noble. Dans la cérémonie du thé se cultive le transitoire préférablement au résultat : expérience similaire à la visite d'un jardin japonais. Ce cérémonial en est la célébration : « Le thé n'a ni l'arrogance du vin ni l'affection du café — et encore moins l'innocence minaudière du cacao. » ²²¹

Il se produit un changement dans mes *Films-jardins*, un glissement progressif et cette inflexion se révèle graduellement comme après chaque gorgée de thé. Plan sur des arbres, vert profond des feuillages faisant suite à des feuilles mortes jonchant le sol — crépitement devenu chuintement, changement paisible, froidure d'un hiver en devenir se renversant en clarté chaude au milieu de l'été. Lorsque nous parlons du cycle des saisons, on ne peut dire précisément quand elle commence et quand elle finit.

D'autres éléments esthétiques du Japon présentent cette perception graduelle. Les deux paravents intitulés *Paysage des quatre saisons* ²²² [fig. 53 p. 204] de Tenshō Shūbun 天章 周文 (1414-1463) de la période Muromachi (室町時代, *Muromachi jidai* 1336-1573) proposent clairement cette idée d'effacement des limites entre des scènes et des saisons successives. Les deux panneaux représentent l'hiver et l'automne mêlés entre les espaces *vides* de l'eau et des brumes. Ils intercalent de douces transitions — passage du temps et cycle des saisons. Peinture spatio-temporelle affirmant le transitoire, elle fait éloge au changement saisonnier sur la même surface. Ces variations se condensent également dans mes *Films-jardins*, où du premier plan au dernier, nous pouvons éprouver quelques difficultés à déterminer un moment précis de l'année. Fondus entre les périodes saisonnières, parfois chaque plan se relie en une paisible continuité afin de capter

²²⁰ 抹茶 *ma-cha*, prononcé *matcha*. C'est le thé privilégié dans la cérémonie de thé *chadō* 茶道 au Japon. Le thé vert en poudre se prépare dans un bol *chawan* 茶碗 où la poudre de thé y est versée à l'aide d'une cuillère en bambou *chashaku* 茶杓, puis mélangée à l'eau avec un fouet à thé en bambou *chasen* 茶筌. Chaque outil a son importance impliquant des gestes précis et cérémonieux, les convives prendront le temps de contempler avec délicatesse chacun des ustensiles, et apprécieront la beauté sobre des objets.

²²¹ Okakura Kakuzō, , *Le Livre de thé*, Arles, trad. par Corinne Atlan et Zéno Bianu, Philippe Picquier, 2006, p. 34.

²²² *Paysage des quatre saisons* 四季山水図, encre sur papier, chaque paravent : 152x310 centimètres. Collection Maeda, Ikutokukai, Tōkyō. Tenshō Shūbun 天章 周文, (1414-1463) moine-peintre japonais avait pour nom de pinceau : Ekkei.

l'écoulement sans fin du temps. La marche déploie des transitions — intervalle de temps, intervalle de lieu. Elle suppose un franchissement spatio-temporel et l'effet devient visible au montage. Les séquences de marche charpentent le temps de la vidéo où tout se relie. Simultanément, l'achèvement d'un phénomène en fait émerger un autre à son tour. Cette suite d'évènements s'élabore en une liaison allégorique. À un moment opportun, un intervalle spatio-temporel émerge pour devenir un phénomène valorisé, un "pont" (*hashi* 橋), un "*hashigakari*" (橋掛 la passerelle du théâtre *nō* 能) entre des expériences, des instants — *temps-intervalle*, *ji-kan* 時間 —, où naissent de nouvelles perspectives.

Les jardins japonais offrent constamment au regard, des passages, des successions de plan, un espace bâti en intercalaire. Le jardin du Konchi-in (Kyōto) propose au visiteur une suite de plans végétaux et minéraux, une profondeur graduelle de formes taillées et de formes laissées telles quelles, ou presque. Commenant au sol, avec une mer de gravier, le regard remonte en direction des compositions de pierre, puis s'élève vers des buissons et des arbres taillés. Plus haut, le visiteur peut remarquer l'aspect naturel des arbres. Avançant dans un *jardin promenade*, il trouve sur un plan éloigné des formes artificielles, des forêts ou des montagnes que permet la technique de l'emprunt de paysage, *shakkei* 借景 (*supra*). Le jardin japonais se conçoit en espace de transition, entre forme apprivoisée et paysage naturel.

Esthétique toujours présente dans les réalisations contemporaines, un jardin privé de Ishikawa Kei 石川佳 [fig. 42 p. 201] installé sur le toit d'un immeuble en Chine, condense sur une petite surface une succession graduelle de plans ²²³. Ce jardin reprend le *chemin sinueux de pierres que l'on saute* (*tobi-ishi* 飛び石, *supra*) sur un parterre de mousse, menant vers une sorte de palissade de construction légère. Plus loin, au-delà de la barrière, on aperçoit un grand immeuble de béton clair dont l'emplacement et l'orientation pourrait évoquer une "montagne aux falaises abruptes" à l'horizon. Le building apparaît à la manière d'un *paysage capturé* (*shakkei*) présent dans les jardins traditionnels. Ce haut immeuble blanc, sans prétention, sorti de terre d'une ville "champignon", n'aurait jamais trouvé son allégorie s'il n'était pas redécouvert par la vue dégagée qu'offre le jardin. Alors que cette vue paraît plus proche, on ressent l'évocation

²²³ Ishikawa Kei, « Les Jardins japonais », conférence à la Maison de la culture du Japon, Paris, 19 mai 2016.

sensible des grands maîtres, lesquels faisaient entrer le paysage extérieur à l'intérieur du jardin. Défi du maître jardinier de notre époque inoculant le virus de la beauté dans un espace brutal. Aujourd'hui, contraints de s'adapter à un environnement sur-urbanisé et pollué, les jardiniers insèrent de petits intervalles de beauté vivante. Les jardins japonais de toutes époques partagent ainsi, cette esthétique de la transition sollicitant l'imagination et la poésie.

Le jardin moderne du Tōfuku-ji 東福寺²²⁴ à Kyōto présente un exemple de transition horizontal, notamment dans le jardin du nord avec son sol en damier *ichimatsu* 市松, de pierre et de mousse. Sur l'un des côtés du temple, le visiteur distingue un jardin, qui pour la première fois, semble insérer un élément géométrique. Cependant ce type de motif en damier était déjà présent au Japon bien avant la modernisation des XIX^e et XX^e siècles, par exemple, sur les kimonos de l'époque Kamakura (1185/1192-1333), ou les *fusuma* de la Villa Impériale Katsura (XVII^e siècle, *supra*).²²⁵ L'apparente simplicité du jardin au nord du *hōjō* 方丈²²⁶, révèle une profonde implication de la pensée de son auteur Shigemori Mirei 重森三玲²²⁷ (1896-1975). Ce tableau offre au regardeur une sorte de surface cinématique : un damier végétal et minéral, dont les carrés de pierre se raréfient graduellement, laissant une étendue totalement recouverte de mousse [fig. 43 p. 201]. Sur toute la surface, cette dernière déborde les périmètres des carreaux de roche, délimités grossièrement par des bords irréguliers. La mousse s'étend sur un plan fait de creux et de bosses en zones clairsemées ou densifiées. On imagine aisément des "collines et vallées miniatures" façonnant ce tapis végétal. Elle contraste avec les éléments taillés et assemblés géométriquement : accouplement de l'artifice *jinroku* 人力²²⁸ et du naturel *shizen* 自然. Ainsi, le regard balaie cette surface, suit un dégradé depuis des formes sculptées vers des formes naturelles.

²²⁴ Shigemori Mirei, Jardin du *Tōfuku-ji*, 1939, Kyōto, Japon.

²²⁵ Une quelconque influence esthétique occidentale serait erronée.

²²⁶ Résidence de l'abbé.

²²⁷ Mirei Shigemori 重森三玲 (1896-1975) historien et paysagiste japonais. Il travailla à la réhabilitation du jardin sec. Il est l'un des plus importants créateurs de jardins secs du XX^e siècle.

²²⁸ 人力 *jinroku* : l'artifice, le terme se définit par : puissance humaine, force humaine, capacités physiques et mentales de l'Homme, *Nichifutsu Jiten* 日仏辞典, dictionnaire japonais / français collaboratif, application numérique et site web : [www.dictionnaire-japonais.com/]

L'influence du *non-agir* ²²⁹ (japonais *bui* 無爲, chinois *wú wéi*) est omniprésente dans la culture japonaise. Trouvant le geste et la forme justes du zen, Shigemori Mirei propose une trame changeante dans le silence du lieu sacré, entre formes créées de la main de l'homme et formes sauvages. La transition douce entre un damier (*ichimatsu* 市松) gris et vert maîtrisé mais volontairement imparfait, vers une dilution progressive où la couleur de la mousse l'emporte, se réfère à l'esprit d'un adepte de la méditation se détachant du "monde des illusions". Le lieu imprègne le visiteur, provoquant une petite vibration dans l'esprit, comme lorsque surgit un phénomène singulier et fugace. Le regard voyage parmi les différentes parties du jardin — vue de loin, vue rapprochée, diversité et harmonie des formes et des couleurs — ; il contemple un espace évocateur conduisant à une sorte de "petit éveil" : compréhension limpide et neuve de l'instant.

En affirmant les principes de la simplicité *Kanso* 簡素 ²³⁰ du zen, le cœur du jardin concentre tout ce qui l'environne et toutes les émotions. Le méditant laisse ses pensées se diluer dans le *vide*, entrant en méditation progressivement, non sans effort. lente

²²⁹ *Bui* 無爲 en japonais ou *wú wéi* 無爲 en chinois, est un concept taoïste originaire de Chine traduit par *non-agir* ou *non-intervention*. Ce concept ne signifie pas qu'il n'y a pas d'action, que le sujet reste passif devant les choses ou les événements, il doit agir en harmonie avec sa nature et la nature, en conformité avec l'ordre cosmique du *Tao* présent en toute chose.

« Conception essentielle du taoïsme, désignant l'action correcte, c'est-à-dire spontanée et désintéressée, qui prit une grande importance dans le zen. »

Jacques Brosse, *Les Maîtres zen*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 374.

Voici deux états illustrant le *wú wéi* d'après Lao Tseu :

« Vie retirée — Aussi le Sage qui s'en tient à l'unité, est-il le modèle de l'empire, (du monde, l'homme idéal). Il brille, parce qu'il ne s'exhibe pas. Il s'impose, parce qu'il ne prétend pas avoir raison. On lui trouve du mérite, parce qu'il ne se vante pas. Il croît constamment, parce qu'il ne se pousse pas. Comme il ne s'oppose à personne, personne ne s'oppose à lui. »

« Aucun excès — À force de se dresser sur la pointe des pieds, on perd son équilibre. À vouloir faire de trop grandes enjambées, on n'avance pas. À se montrer, on perd sa réputation. À s'imposer, on perd son influence. À se vanter, on se déconsidère. À se pousser, on cesse de croître. À la lumière du Principe, toutes ces manières d'agir sont odieuses, dégoûtantes. Car elles sont excès, superfétation ; ce qu'une indigestion est à l'estomac, ce qu'une tumeur est au corps. Quiconque a des principes (conformes au Principe), ne fait pas ainsi. »

Lao Tseu, dans Jean Grenier, *L'esprit du Tao*, Paris, Flammarion, 1957, p. 122-123.

²³⁰ *Kanso* 簡素 : Simplicité ou élimination du désordre. Les choses sont exprimées de façon simple, naturelle et entière. Ceci nous rappelle de ne pas penser en termes de décoration, mais en termes de clarté, une sorte de clarté qui peut être réalisée par l'omission ou l'exclusion du non essentiel.

transformation pour atteindre le *satori* 悟り²³¹ — expérience transitoire —, la *Voie*, *dō* 道 se trace sur le sol du jardin. L'éveil se prolonge dans l'infini, à l'image des vaguelettes de mousse, *sentai* 蘚苔, s'éloignant autour de cet espace, vers les monts éloignés des buissons taillés. Se détachant au-delà, les yeux peuvent s'évader à l'arrière-plan, dans les érables et leurs branches infinies entremêlées sur une vallée symbolique. Au Tōfuku-ji, la *Vallée Teintée d'Automne* nommé *Sengyokukan* 洗玉澗 s'étend jusqu'à l'opposé sur le pont de *Tsutenkyo* 通天橋. Dégradé des formes verticales et horizontales, le jardin invite le regardeur à faire l'expérience du passage. Il s'étale en intervalle de transitions mis en scène dans lequel l'esprit glisse en un mouvement continu.

La subtilité, la profondeur symbolique, l'imperfection et le passage du temps (*wabi et sabi* 侘寂), valorisés par Shigemori, s'accordent avec deux niveaux de représentation : « celle du monde et celle du vide, dont le dernier est également subordonné à des niveaux symboliques variées. »²³² Nous pourrions déceler une inclination au monde “moderne”²³³ dans les formes géométriques en damier du jardin ; or, les formes imparfaites se désintègrent progressivement à tel point que la juxtaposition des carrés se raréfie et invite au détachement. En accord avec les principes du bouddhisme zen, cette parcelle du jardin oriente le regard vers le vide monochrome de la mousse. Enfin, dans un moment de lucidité, le visiteur peut percevoir sur le sol du jardin, une transition vers une nature vaste dont la beauté subtile et mystérieuse remplit les sens.

²³¹ *Satori* 悟り : « *Satori* est un terme bouddhiste japonais pour l'illumination, signifiant « *compréhension* ». Dans la tradition bouddhiste zen, *satori* se réfère à l'expérience de *kenshō* [見性]. *Kenshō* (en japonais) est un terme utilisé dans les traditions zen signifiant “ *voir dans la vraie nature* ». *Ken* [見] signifie “voir”, *shō* [性] signifie “nature” ou “essence”. *Satori* et *kenshō* sont communément traduits par l'illumination, un mot qui est aussi utilisé pour traduire Bodhi, Prajna et Bouddha. »
Définition du dictionnaire Anglais-Japonais Jisho : jisho.org.

²³² Allen S. Weiss, *Zen Landscapes, Perspectives on Japanese Gardens and Ceramics*, Londres, Éditions Reaktion Books, 2013, p. 82.

²³³ À comprendre dans le contexte d'un pays industrialisé, militarisé et impérialiste, contemporain de son auteur lors de la conception de ce jardin en 1939. Aussi ce jardin présenté par Shigemori semble contenir dans un non-dit, peut-être inconscient ou non, le désastre annoncé. Le cœur du jardin et aussi le cœur - *kokoro* 心 (l'esprit, l'âme) de son auteur.

*Abandonner son âme flottante au flux, n'est-ce pas plus précieux que de devenir un disciple du Christ ?*²³⁴

Sōseki

1.3 flux continu

multiples altérations reliées dans un espace, mes *Images-intervalles*, *Traversée* et *Cascades*, présentent, à partir d'un lieu photographié, de nombreux espacements. Des segments s'étirant et se contractant se discernent, s'agencent et se fondent entre eux. Ils appartiennent à la même photographie mais évoquent une suite de transitions : ce sont autant de transformations spatio-temporelles. Sur l'image, les lignes et les détails s'élargissent et se rétrécissent graduellement, donnent une lecture fluctuante de l'espace : un point devient un trait qui s'épaissit, mais il s'éclaircit également, devient plus flou, sa densité s'atténue. Le paysage imprimé devient le support d'un parcours "fluide" traversé par des silhouettes et des contours élastiques. De même, le jardin nord au Tōfuku-ji présente des formes désagrégées, invitant au détachement. Par ailleurs, mes images proviennent d'enregistrements de moments passés dont le processus d'étirements spatiaux observés au présent, valorise les expériences et les impressions premières. Le temps semble avoir été suspendu, fragmenté et transformé par la mémoire. Ainsi, cette suite temporelle donne l'impression d'une démultiplication d'un même espace réduit. Elle façonne une autre "morphologie spatio-temporelle" où des intervalles remarquables font

²³⁴ Natsume Sōseki, *Oreiller d'herbe* [1906], Paris, Rivages, 1987, p. 90.

surface. Tel ou tel détail exagéré ou réduit, des transitions variables s'alternent et rythment l'espace, comme une balade, entre mouvement et immobilité.

Temps suspendu à la lecture d'un haïku entre deux vers, où à partir d'une banalité, un possible dépassement apparaît. Tel que Roland Barthes ²³⁵ le décrit à propos du petit poème japonais, le haïku, il est question d'atteindre une vérité, située dans la particularité d'une chose et non dans sa généralité. Ce principe se retrouve dans la notion du *wú-shi* (du chinois 务实, *chercher à être réaliste*). La métaphore généralise souvent — ce que ne fait pas le haïku. Le poète Japonais ne dit pas ou ne fait pas les choses "comme", il "est" tout simplement ceci ou cela. Ainsi, comme le disent Corinne Atlan et Zéno Bianu :

Habité par une exigence d'expression absolue, il dénude la langue jusqu'à la moelle pour révéler sans discourir le charivari du vivant. Débordant les mots par les mots, leur faisant dire ce qu'ils ne semblent pouvoir dire, il gambade toujours aux limites du langage. ²³⁶

Il donne sa lecture de la réalité par une économie de mots tout en rendant visible ce qui n'apparaissait pas jusqu'alors.

Dans mes *Images-intervalles*, les transitions dues aux étirements spatiaux semblent soutenir une réalité prégnante, liée à des impressions ou des expériences. Modifiée à partir d'un ressenti passé, la chose photographiée n'appartient plus totalement à une réalité observée ; elle devient une seconde réalité, une relecture intérieure du passé entre le moment de la prise de vue et le regard du spectateur. De la sorte, le vécu éprouvé au moment du déclic transpose la banalité de la chose photographiée. Or l'image s'ajuste, se transforme, se raconte autrement. Son aspect changeant rappelle les plaques tectoniques terrestres qui s'écartent ou se rétractent, modifiant peu à peu des espaces, remodelant progressivement le paysage. L'image fait "émerger ou submerger" une partie d'elle-même — apparition ou engloutissement d'un intervalle. En prenant sa source dans le réel photographié, un espace inconnu peut apparaître ou un espace visible peut disparaître.

²³⁵ Roland Barthes, *La Préparation au roman, Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80* [2003], Paris, Seuil, 2015.

²³⁶ Corinne Atlan, Zéno Bianu, *Haïku. Anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, 2002, p. 11.

Sur ces longues bandes de papier, tous les fragments déformés se tiennent et se fondent les uns dans les autres dans un espace unifié.

La vidéo *Ascension* (2000), [fig. 44 p. 201] de Bill Viola (né en 1951), montre pendant une dizaine de minutes un ralenti en *slow motion* d'un corps humain pénétrant dans l'eau. Le plongeon est suivi d'une lente remontée, puis d'une longue descente dans les abîmes. Tout au long de la vidéo, le personnage reste inerte dans l'obscurité aquatique. Reflétant une lumière scintillante, seules les bulles trahissent l'espace fluide et sombre. Le ralenti extrême et fluide accentue l'effet d'apesanteur du plongeon et, offre au regard une émanation blanchâtre sur le fond obscur. Or, le corps semble tracer, de haut en bas, un large sillage immaculé, à l'image d'un large pinceau humide glissé délicatement. Souvenir d'un geste décisif — signe massif sur le papier d'un calligraphe —, la trace de l'encre diluée après le passage du large pinceau évoque les grandes peintures de Inoue Yūichi 井上有一 (1916-1985) [fig. 45 p. 201]. Chaque tracé s'étale, s'enroule, et s'interrompt trouvant son sens original dans la graphie d'un sinogramme. Processus où le corps en mouvement laisse derrière chaque geste de multiples taches jaillissantes, des éclaboussures, des amas de gouttes d'encre — effets collatéraux de l'action de l'artiste, énergie débordante du trait fluide entre *plein* et *vide*. Contraste avec le vide sombre de la vidéo *Ascension*, une large trame spectrale paraît émerger du corps lui-même. Détachées vers la surface, les bulles émanent du personnage — "dilution moléculaire" et lente élasticité apparente de l'eau. La vidéo d'un corps humain plongeant dans un fluide, suggère en négatif un trait de pinceau. Homme et liquide retrouvent leur complémentarité en s'unissant à la surface sombre de l'écran, à l'exemple du corps du calligraphe inséparable de son pinceau et de son papier. Dans la calligraphie japonaise, le trait d'encre émane d'une éruption soudaine du *ki*. L'énergie vitale canalisée, circule de l'esprit à la main, jusqu'au pinceau. Fluidité du geste sur l'espace vide du papier — Yūichi trace la chose qu'il nomme poétiquement.

Le plongeon dans *Ascension* raconte un passage d'un état à un autre. En rentrant dans l'élément liquide, le personnage change d'environnement, pénètre dans l'inconnu, puis semble porté, sans remonter à la surface, débarrassé de sa masse corporelle. Bill Viola compare ce moment à celui du passage de la vie à la mort — transition vers l'inconnu. Cette vidéo se déroule en trois temps. Tout d'abord, d'un écran totalement noir, quelques

éclats lumineux révèlent le liquide. Le spectateur y observe le corps glissant lentement dans l'eau dans une nébuleuse blanchâtre de bulles. Puis, lorsque le personnage inerte se trouve complètement immergé, il remonte progressivement alors que la trace du plongeon et les bulles disparaissent peu à peu. Finalement, l'image s'assombrit, le corps s'enfonce à nouveau doucement vers la noirceur, pour disparaître totalement. Ces étapes supposent l'état éphémère du corps et une sensation subjective de la mort. La transition filmée trouve alors tout son sens dans la *fluidité de l'eau*.

La transition évoque également une idée d'interpénétration entre les choses ; ainsi un arbre étiré dans sa largeur dans *Traversée n°2*, semble perdre son statut d'objet solide, son identité d'arbre. Outre son aspect statique, il se ramollit. Ses bords deviennent flous et se fondent avec l'environnement. Son écorce devenu surface visqueuse, se transforme en un corps poreux, subissant les contrariétés des formes environnantes plus resserrées et nettes.

Évoquée dans les *Films-jardins* et leurs parcours filmés, l'expérience de la transition apparaît dans le temps d'une séquence comme un intervalle *Ma* ou *Awai* 間 (homographie de *Ma*, moment où les choses se fondent entre elles, *supra*). Elle se vérifie dans la discontinuité d'un plan, entrecoupé d'images en insert ou dans la continuité par le ralenti : le temps semble s'allonger. De ce fait, de nombreuses possibilités de raccords s'immiscent dans les vidéos : photomontage, ellipses, raccords par analogie ou sur le mouvement, fondus... Certains de ces enchaînements sont exposés ci-dessous.

Un enchaînement rapide d'images fixes s'intercale dans les séquences à des vitesses variables. Cela rappelle des animations en *stop motion*, animation image par image. Elles apparaissent subitement en s'accélégrant ou plus lentement comme des passages de diapositives. L'une après l'autre, une suite de photographies d'un même sujet, ou les détails d'une même vue, se suivent à l'écran dans un défilement heurté. Ces focalisations discontinues mettent en avant des abstractions, des tâches sombres ou claires — *punctums*²³⁷ détachés du temps de la séquence. Un paysage se morcelle dans le temps de

²³⁷ *Punctums* : punctum, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure et aussi coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). Roland Barthes, *La Chambre claire, notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/ Gallimard/ Seuil, 1980, p. 49.

la séquence : le spectateur assisterait-il à une décomposition ? Ainsi un simple détail, insignifiant au tournage, s'affranchit et devient une entité émotionnelle. Animations saccadées, plans intermédiaires entrecoupés, flux discontinus de travelling avant : une vision heurtée du temps et du mouvement se ressentent dans un déplacement devenu syncope. De la sorte, canalisé par ces bribes de temps, le regardeur observe dans de brefs instants des “taches papillotantes” : choses auxquelles il n’aurait prêté que peu d’attention s’il suivait la séquence en continu de bout en bout. Ce flux concentre les regards sur d’infimes détails du présent. Transition sur l’imperceptible dans laquelle, à peine discernable, un instant fugace devient un événement spontané et ostensible dans un cheminement — clair-obscur changeant.

Jardins japonais — un visiteur surpris découvre une fontaine dissimulée entre des végétaux le long d’un fin ruisseau —, souvenir d’une promenade au Shisen-dō 詩仙堂 (ou Jozanji 丈山寺) à Kyōto, où quelque-part, sur un filet d’eau sinueux se cache un *sōzu* 添水 (*supra*). Sur le parcours, la petite fontaine de bambou mobile s’offre soudainement au regard. L’entrechoquement bref sur la roche devient le jaillissement d’un instant, rompant avec la sérénité du ruisseau, et symboliquement, avec le *flux* continu du temps, *nagare* 流れ²³⁸. Ces points du temps au son répété et espacé du tube de bambou, si caractéristiques, captent l’attention. Semblablement, une séquence d’images fixes, insérée dans le parcours d’un de mes *Films-jardins*, ponctue l’instant en brisant le flux continu du déplacement. Elle se découvre en épisode bref au tournant d’un chemin où lors d’un passage en sous-bois.

L’ellipse relie plusieurs plans en produisant un saut dans l’espace ou dans le temps. Par conséquent d’un plan à l’autre, une analogie entre deux actions ou deux éléments de l’image font la transition. Leur juxtaposition temporelle se révèle à l’esprit, suscite l’imagination et fait germer du sens. Lorsque deux phénomènes se suivent dans le déroulement de l’action, une connivence apparaît spontanément. Ainsi dans le *Film-jardin*

Il se comprend comme un détail provoquant une forte émotion chez le spectateur. Il attire une attention particulière, mais ne relève pas de l’intention du photographe. Le punctum constitue donc une sorte de hors-champ subtil.

²³⁸ *Nagare* 流れ : ici ressentir la présence de l’écoulement du temps. Définit comme courant, flux, circulation (du sang). Le verbe s’écouler se dit *nagareru* 流れる.

Parcelles (2011), l'accélération du travelling latéral dans une forêt se transforme en vaguelettes d'eau d'un étang ; la mosaïque d'ombre et de lumière des feuillages se fluidifie. Les sauts dans l'espace et le temps apparaissent ici, comme des flux d'un état à un autre : le solide devient liquide, l'immuable devient mouvant. Ils construisent des analogies entre les phénomènes, les couleurs et les formes — transitions fabuleuses où la montagne rejoint la mer, où l'été rejoint l'hiver. À l'image de certaines peintures en Asie où les saisons ²³⁹ se déroulent simultanément dans le même paysage, les *Films-jardins* suggèrent des rencontres entre différents moments de l'année. Au Japon, au XIX^e siècle, Hokusai employait ce même basculement temporel comme le raconte Kenneth White :

Autre lac, cette fois celui de Misaka, dans la province de Kai, mais la même sérénité — à un détail près, qui est bizarre : le Fuji qui se dresse à l'horizon est un Fuji d'été, tandis que celui qui se reflète dans l'eau est un Fuji d'hiver — de telles choses n'étaient pas rares chez les lettrés [...]. ²⁴⁰

La transition dans mes *Films-jardins* nous fait pénétrer d'un moment à l'autre dans un "intervalle unificateur". Raccord en fondu dans le flux du film, passage entre réel et rêve, je me déplace sur des chemins, autant physiquement qu'en esprit. Cette transition rappelle les ponts (*supra*) dans les jardins japonais par lesquels on accède symboliquement à une contrée merveilleuse, un au-delà.

À partir du banal photographié, des passages transitoires élaborés se reconnaissent sur mes *Images-intervalles* telles que *Traversée* et *Cascade* (2015). Ces parties étirées ou contractées, nous éclairent sur la segmentation de l'image. Par ailleurs, raccordées entre elles, elles se repèrent subrepticement par la succession variable des étirements, élargis ou rétrécis, effilés ou condensés. Ces passages transitoires sont valorisés dans le même espace. Ils se découpent et s'unissent entre contraste et harmonie — arrêt et déplacement du regard sur un chemin comme un bout de bois flottant au fil de l'eau d'une rivière.

Films-jardins ou *Images-intervalles* assemblent de multiples espaces en un seul, dans lequel différents éléments — végétaux, minéraux, vent, lumières, ombres, nuages —

²³⁹ Au Japon, les saisons sont divisées comme suit : Printemps : du 4 février au 5 mai ; été : du 6 mai au 7 août ; automne : du 8 août au 6 novembre ; hiver : du 7 novembre au 3 février.

²⁴⁰ Kenneth White, *Hokusai ou l'horizon sensible*, Paris, Éditions Terrain Vague, 1991, p. 113.

glissent les uns dans les autres. Le regard se balade entre les contrastes spatio-temporels, mais parfois s'arrête : plan fixe ou zone étirée. Cette pause jamais définitive attire le regard vers d'autres passages, d'autres paysages. L'expérience visuelle de la transition se transforme en un voyage temporel, traversé de variations infinies par lesquelles se relaient et se relient d'autres paysages. À l'image de l'ombre d'un nuage glissant lentement sur le sol, phénomènes éphémères, évanescents, la transition se veut parfois à peine perceptible bien que constamment présente. Sa nature "flexible" répond à la notion binôme de la pensée chinoise, "modification-continuation" (变通, *bian-tong*) évoquée par François Jullien²⁴¹. Comme l'explique celui-ci, le regardeur assiste à l'évolution constante d'une "image-paysage" dans l'espace et le temps ; son regard sur les choses se modifie :

*Au lieu de n'avoir à durer qu'un instant, ou du moins le temps qu'il faut à cette observation, un tel regard n'a-t-il plus, à vrai dire, de raison de cesser d'"évoluer" — d'une chose à l'autre, ou plutôt entre elles, portées par leurs polarités, s'oubliant dans leur profusion.*²⁴²

L'œil sonde les harmonies et les contrastes entre solide et liquide lesquels ne s'opposent plus. Les éléments s'assemblent comme dans la composition du mot chinois "*shanshui*", montagne-eau, pour désigner le *paysage* (*supra*). Dans la peinture de *paysage* chinois, l'eau et la montagne ne s'opposent pas, ne s'annulent ni ne s'affrontent, au contraire, elles se complètent, se nourrissent l'une par l'autre, se rehaussent l'une dans l'autre. « [...] la montagne *déploie* le cours de l'eau, est-il dit, et le cours de l'eau anime la masse de la montagne. »²⁴³ Le rouleau vertical de *Paysage d'hiver*²⁴⁴, de l'empereur Huizong (趙佶-1083-1135) [fig. 46 p. 202], présente, de haut en bas sur un côté, des falaises et des roches de montagnes et, sur un autre, une mer de nuages et des brumes. Mais ces deux espaces s'interpénètrent :

- Tout en bas au premier plan, un pèlerin de dos contemple le paysage et sert de point d'appui (*Tenkei, supra*) pour le regard invité à se promener entre roches et nuages. Le personnage est dominé par un gros rocher qui semble s'avancer.

²⁴¹ François Jullien, *Les Transformations silencieuses, Chantiers, I, op. cit.*, p. 31.

²⁴² François Jullien, *Vivre de paysage*, Paris, Gallimard, 2014, p. 38.

²⁴³ *Ibid.*, p. 72.

²⁴⁴ *Paysage hivernal*, panneau droit du diptyque des *Paysages d'automne et d'hiver*. Encre sur soie. 128.2 × 55.2 cm. Temple *Konchi-in*, Kyōto, Japon.

- Chose curieuse, le pèlerin n'est pas tourné vers l'intérieur de la composition mais vers l'extérieur, sur le bord droit du tableau. Il regarde vers un hors-champ.
- Au centre de la composition, les lignes affûtées de deux bambous relient la roche du premier plan avec la brume et les nuages au lointain.
- Tout en haut, à l'arrière-plan, la montagne se fond dans les nuages.

Le relief du lointain à peine visible, paraît-il se désagréger en brume ou est-ce les nuages qui se solidifient, donnant naissance aux rochers ? Spectacle de l'instabilité, les choses en mouvement perpétuel changent continuellement. Quand commence l'une et quand fini l'autre ? Tourné vers le paysage, le personnage occupe une place modeste et ne fait pas face à la nature mais l'intègre. Sa position en point d'appui entraîne plus loin le regard du spectateur poussé par des sortes de "courants magnétiques" dus à la présence des montagnes et des eaux desquelles il ne peut se détacher. Rien ne l'oblige à revenir et rester sur le pèlerin dont la posture le renvoie dans les vents tumultueux du paysage. Or le personnage est tourné vers l'extérieur, et semble ignorer le reste. Son orientation provoque ainsi un ricochet du regard projeté à la marge. Ainsi, se relance le regard du spectateur, envolé entre *vide* des nuages et *plein* des roches, comme la feuille d'un arbre transportée par des vents ascendants. Il s'élève vers les hauteurs, se perd dans les brumes, glisse vers le bas sur une tige de bambou, se pose sur une roche pentue, se retourne par une pirouette, remontant par l'effet dynamique d'un rocher massif devenu vague ascensionnelle.

Relié magnifiquement au *Paysage d'hiver*, un deuxième panneau sur la gauche, *Paysage d'automne* [fig. 46 p. 202], rend ce voyage du regard tout aussi temporel. Ici nous ne contemplons pas une composition, au sens de la peinture occidentale, où nous pourrions décomposer l'ensemble, séparer l'automne de l'hiver, détacher le liquide du solide, distinguer le minéral du gazeux ou isoler les plans les uns des autres. Dans ces œuvres, tous les éléments sont solidaires, comme les membres d'un corps.

Jouant ensemble à la surface du papier, des éléments se complètent. Ils n'existent et n'évoluent qu'ensemble en se fluidifiant. François Jullien utilise le terme "appariement" : « *l'un ne va pas sans l'autre*, mais de pair avec lui, il trouve dans l'autre son répondant.

Penser en Chine c'est accoupler. »²⁴⁵ L'*appariement* ne distinguant pas l'homme de son milieu, le paysage met en scène le "grand tout". Néanmoins, il se singularise dans la configuration portée par son auteur et le regard individuel du spectateur.

Entrer dans le paysage signifie cheminer, gravir, descendre, traverser, se mettre sans cesse en rapport avec lui, être dans son intervalle spatio-temporel. Les *Films-jardins* et les *Images-intervalles* tentent de mettre en scènes ses corrélations qui engendrent des passages fluides comme phénomènes présent infini. Les plans découpés ou les fragments d'image se renvoient entre eux dans différents raccords et transitions. Ainsi, d'un écran à l'autre ou d'un plan à l'autre (*Parcelles* - 2011, *Chemins de brume* - 2012), les séquences "respirent" d'elles-mêmes, entre elles. Les événements rencontrés au fil de la marche se manifestent les uns par/dans les autres. Ils alimentent un espace de tension²⁴⁶ chez le marcheur et le regardeur lesquels ne sont plus "face à" mais "dans" l'intervalle, immergés et reliés au paysage. Chaque raccord dans mes images et mes séquences, assemble des espaces corrélés où le cheminement du regard d'un spectateur devient un "fil d'Ariane" discontinue. La transition suppose, ici, une "simplification" du passage, offrant la possibilité de traverser l'espace-temps avec la fluidité du mouvement des vaguelettes d'une rivière.

Présentées en *kakemono*, les *Images-intervalles* de la série *Cascade* accentuent à leur surface, une verticalité fluide et dynamique. Les étirements réalisés numériquement, produisent une déformation des pixels de l'image et dissolvent les formes originelles. Sur l'étendue du papier imprimé, les espacements transformés semblent mus à la fois d'une énergie ascensionnelle et descendante. Dès lors, l'œil voyage entre la bordure du haut et du bas de l'image. Cette déformation, lorsqu'elle n'est plus regardée pour ce qu'elle est, fait apparaître des formes dont l'aspect filandreux dilue l'espace. Devenus fils aux multiples variations de teinte, les roseaux, brunis par l'hiver, se changent en espacement de transition. Ils s'allongent en de larges tracés effilés. De la sorte, le regard est aspiré vers le bas de l'image puis remonte vers le haut, passant d'une forme distincte à une autre : le temps s'étire, autant que l'espace du passage. Dans ce surcroît de verticalité du végétal, il

²⁴⁵ François Jullien, *Vivre de paysage, op. cit.*, p. 47.

²⁴⁶ Terme compris non pas au sens d'une contradiction ou d'une opposition, mais en tant qu'espacement de possibilités entre deux choses qui se répondent dynamiquement.

s'opère un glissement du regard vers les bords de l'image : un lointain paisible (laissé tel quel dans l'image). Les éléments architecturaux éloignés en haut et parfois en bas de l'image suggèrent le bruissement coloré de l'espace urbain. À la manière de l'emprunt de paysage, le regard peu s'échapper vers le réel environnant puis revenir dans un parcours fabuleux et vertigineux. L'espace urbain paraît naître de la pointe des tiges des plantes : sorte d'excroissance du paysage. De ce point de vue, les végétaux remplissent la fonction de transition fluide vers des éléments urbains situés en marge. Dans leurs effets transitoires, ils interrogent la place du vivant et de la nature dans des milieux humains surdéveloppés, comme l'immeuble pris dans l'écrin du jardin de Ishikawa Kei.

La fluidité des formes et des éléments prend une dimension particulière dans les jardins japonais où l'expérience de la circulation se conjugue avec le ruissellement de l'eau. L'élément liquide occupe une place incontournable depuis les étangs des jardins de l'époque *Heian* jusqu'au jardin *roji* dont le nom évoque un *sol couvert de rosée* ²⁴⁷(*supra*). Si l'eau apparaît réellement dans les *jardins promenades*, dans les *karesansui*, elle est symbolisée par le ratissage du gravier ou par une cascade sèche de roche appelée *karetakei* 枯滝. La verticalité et l'agencement de rochers de cette dernière, laissent imaginer un mouvement dynamique — effet désiré dans mes images *Cascade*. L'activité sous-jacente du liquide entre en scène également, dans l'intimité exigü du pavillon de thé, le *chahitsu* 茶室, où s'écoute le chuchotement de l'eau bouillonnante dans le *furo* 風呂.

Vestige rare de la période *Edo* (江戸時代, *Edo jidai*) à Tōkyō, un long ruisseau alimenté par un canal, serpente au milieu d'un quartier de l'arrondissement de *Setagaya* (世田谷区, *Setagaya-ku*) [fig. 47 p. 202]. Se faufilant sur une voie presque uniquement piétonne, ce ruisseau sinueux est bordé de végétation. Il se traverse par des petits ponts de pierre ou de béton. Par endroit, il longe des cerisiers attirant au printemps de nombreux visiteurs sous leurs branches fleuris. Veine sinueuse qui irrigue le temps, rivière miniature des plaisirs simples où tout un quartier se retrouve, joue, flâne : des enfants pêchent quelques poissons l'été, des parents et grands-parents trouvent la quiétude. Au pied des promeneurs s'entend le petit chuchotis de l'eau, et au-dessus de leur tête, le bruissement des feuilles de vieux *sakura* aux branches sombres — éphémères existences

²⁴⁷ *Roji* s'écrit 露地, littéralement "sol couvert de rosée".

sur le fil du temps, longue “transition fluide” à arpenter. Sur les rives du petit ruisseau, le flâneur écoute son chuintement apaisant dont les variations contrastent avec les bruissements stridents des criquets l’été. Les rues dont le cœur est percé de ce “sang vert et eau”, s’abreuvent sensiblement d’un sentiment de quiétude. “Jardin-serpent”, la ligne sinieuse déployée sur le fil étendu du temps, harmonise tout un quartier.

Aux abords de ce petit ruisseau, le visiteur suit une mise en scène de découvertes dans une transition fluide. Omniprésente dans les jardins japonais, la *fluidité* - *ryūkō* 流行 de l’eau renvoie aux transitions dans mes *Films-jardins*, aux formes étirées et floues des *Images-intervalles*. Une séquence de ma vidéo *D’une pierre à l’autre* (2016) montre une roche massive dans un bois semblant fondre, alors que les pixels de l’image s’allongent progressivement ; les transitions se fluidifient dans les étirements.

L’expérience de la fluidité de l’espace et du temps rappelle l’expérience du *zazen* ²⁴⁸. Impermanence de toute chose, ressentant les connexions avec le grand tout, l’ego de l’adepte de la méditation se dilue en suivant le courant du détachement. Cependant il n’a jamais quitté l’instant présent, à l’image d’un ruisseau s’écoulant en permanence sous ses yeux. Devant un jardin sec son regard plonge dans un point spatial, et semble rebondir à la surface des graviers ratissés ou une roche. Le méditant affleure sur l’étendue du temps et laisse derrière lui comme une onde sur l’instant présent.

À sa façon, le jardin exprime la réalité fluide du monde. Les multiples variations et fluidités se retrouvent dans l’exemple de la *nuance* : nuance de couleur, de perception, entre les teintes de gris de la peinture *sansui*, entre des lignes épaisses sombres et d’autres comme de minces filets transparents, nuances des formes et des textures, du lisse au rugueux, du sec à l’humide dans les jardins japonais, ou nuance dans les vers d’un poème. Cette vision particulière est partagée dans mes vidéos et mes images, parmi les variations autour d’une forme, d’un objet, de l’espace et du temps.

²⁴⁸ *Zazen* 座禪 : « Le secret du Zen consiste à s’asseoir, simplement, sans but ni esprit de profit, dans une posture de grande concentration. Cette assise désintéressée est appelée za-zen, *za* signifiant s’asseoir, et *zen* méditation, concentration. »
Taisen Deshimaru, *La Pratique du Zen*, Paris, Albin Michel, 1981, p. 26.

Je ne suis que blocs de pierre sur grains de sable. Je ne suis que pesanteur et silence, inertie et densité. Nul ne saura jamais mon secret, ni même si j'en détiens un. Seul peut me pénétrer le cri strident de la cigale qui vrille le cœur de l'été. Contente-toi de goûter la beauté brute de ma chair opaque, regarde-moi sans mot dire et ne me demande rien ; tais-toi et tente, à travers mon corps hermétique, de te trouver toi-même. ²⁴⁹

François Berthier

1.4 Surface de nuance

Concentré sur un *karesansui*, assis en *seiza* 正座 sur le *engawa* 縁側, le regard d'un visiteur chemine sur une surface grise et rugueuse, entre les plis et les fissures d'un rocher. Éloignées vers le fond du jardin, finement ratisées, les vaguelettes régulières de la mer de gravier s'effacent et s'aplanissent à la lumière du soleil. Du sol s'élève un muré dominé par un cerisier et autour, les cimes des arbres rejoignent les nuages dans un ciel changeant. Le contemplatif ou le moine zen communique avec ces éléments, puis il comprend que toutes ces choses résonnent entre elles ; alors son regard pénètre et se fond dans l'espace. Spirituellement, méditer dans un jardin signifie également entrer dans un espace de transmission avec le divin. « [...] l'*iwakura* ²⁵⁰ est un point de jonction [*Awai, supra et infra*] entre le ciel et la terre, un lieu privilégié où l'homme peut communiquer avec les dieux. » ²⁵¹ Puisque chaque chose est habitée par un kami, elle évolue, se transforme éternellement. L'aspect sacré du jardin est lié à sa beauté. Chaque surface se téléscopie dans une autre : le matin voit les roches touchées par la rosée, à la mi-journée

²⁴⁹ François Berthier, *La mystérieuse beauté des jardins japonais*, Paris, Arléa, 2015, p. 60.

²⁵⁰ *Iwakura* 磐座 : lieu d'habitation d'un dieu.

²⁵¹ François Berthier, *La mystérieuse beauté des jardins japonais*, op. cit., p. 62.

de longs filaments du rayonnement solaire sculptent les formes ; au soir les ombres glissent sur les vaguelettes de la mer minérale. Soleil, nuages, roches, eau communiquent, se lient, se “rallient” pour embellir le jardin. Le Ryōan-ji révèle tout un monde en transition constante mais subtile. Il renferme dans son auguste sécheresse un potentiel humide que le temps concède discrètement au visiteur contemplatif. Chacune de ses roches, ses mousses, ses graviers ratisés ne proviennent pas d’un plan géométrique mais répondent à l’accord des souffles, le *ki*. Le jardin sec ne répond pas à une esthétique minimale, il détient une subtile richesse. S’accompagnant du chant des cigales et des oiseaux, la partition délicate du Ryōan-ji déborde de vie.

Les vidéos, *Pluie* (2000) et *L’ordre des choses* (2010), mettent en scène les liaisons fluidifiées des espaces. Dans la première, une image vidéo est projetée dans l’encadrement d’une fenêtre. On imagine cette lueur blanchâtre émaner de l’autre côté des vitres. *Pluie* se présente comme une surface transparente sur laquelle, quelques taches sombres apparaissent et disparaissent aléatoirement. Avant toute chose, le regardeur observe une pluie projetant ses gouttes d’eau sur la surface. Puis il se déplace, se rapproche pour découvrir que les apparences sont trompeuses. Le cadrage du plan laisse deviner un point de vue en plongé vers un sol complètement invisible. Les yeux baignés dans la lumière laiteuse de la surface opaque, le spectateur distingue les trajectoires de taches sombres filant de haut en bas ; leur aspect attire l’attention. De ces formes familières, il voit s’esquisser des silhouettes humaines. Ces corps monochromes, ombres légères imperturbables, glissent en silence, traçant des chemins aléatoires. Parfois proches ou éloignés, ils transitent et s’évanouissent, comme si nous regardions nos existences à une échelle de temps bien plus grande. Le spectateur est placé hors du temps humain, observateur d’un temps géologique, dans lequel il verrait naître les montagnes et les rivières. « Originellement, il n’y a pas d’état de grandeur ou de petitesse dans toutes les choses de l’univers, le grand et le petit sont dans l’esprit de l’homme. »²⁵²

Fond originel dont on ne peut avoir toujours conscience, le temps de toutes choses et le temps humain s’engrènent dans l’horlogerie cosmique de l’univers. La physionomie d’une pierre du Ryōan-ji nous présente toute la complexité du temps. D’apparence simple, la

²⁵² *Ibid.*, p. 80.

surface rugueuse se “façonne” ainsi en intervalle de méditation. Les *transformations silencieuses* des roches du jardin et l’image opalescente et allégorique du temps humain de ma vidéo *Pluie*, partagent cette impression d’espace méditatif et de vie éphémère.

Légèreté des corps détachés de la surface lumineuse, les silhouettes évanescents, composent une sorte de paysage dissimulé et fantomatique en ne révélant que subrepticement quelques ombres. Le spectateur contemple par la fenêtre cette brume, du blanc au gris clair : épais nuage pluvieux ou brouillard de lumière étrange ? Dans *Pluie*, paysage noyé dans une surface brumeuse, des ombres indicibles entraînent les regards ; puis, par touches successives, elles dévoilent leur secret, suscitent un sentiment de mélancolie.

Formes évanescents sur les paravents de Tōhaku Hasegawa 長谷川等伯 (1539-1610), *Vue d’une forêt de pin (Shōrin-zu byōbu 松林図 屏風)* ²⁵³ [fig. 48 p. 203] semblent pris dans la brumeuse surface du papier. L’artiste Japonais accentue l’effet de profondeur par des dégradés de gris. Les pins acquièrent une présence presque humaine en se détachant du fond inondé d’une douce lumière — variation de teintes délicates sur un fin support —, du gris foncé à la pâleur du papier jauni par le temps. Ils flottent dans le vide et donnent pourtant l’impression de masquer une forêt dense et humide sur les pentes d’une montagne. On aperçoit les traces de la structure en bois imprimé par les siècles à l’arrière du papier, quadrillée à la surface, par des rectangles d’égales dimensions. Coïncidence visuelle avec les carreaux de la fenêtre utilisée dans la vidéo *Pluie* (2000), l’œuvre pourrait se visiter fragment après fragment. Exploration parcellaire de paysages dans un paysage, elle me rappelle également, la promenade “fragmentaire” de mon *Film-jardin, Parcelle* (2011). Dans *Vue d’une forêt de pin*, quelques rares éléments délicats, *fūryū* 風流 ²⁵⁴, laissent entrevoir au regardeur un espace flottant plus grand qu’il n’y paraît. Ainsi, sur le haut du paravent gauche se découvre l’esquisse de la courbe d’une montagne. Presque

²⁵³ Tōhaku Hasegawa 長谷川等伯 (1539 - 1610), noms de pinceau Nobuharu et Tōhaku, est un célèbre peintre japonais, fondateur de l’école de peinture de style japonais, *Hasegawa-ha* (長谷川派), pendant l’Ère Azuchi-Momoyama (安土桃山時代, *Azuchi Momoyama jidai*, 1573-1603). *Vue d’une forêt de pin, Shōrin-zu byōbu* 松林図 屏風, 1593-1595, deux paravents de six feuilles, encre sur papier, 155,1 x 345,1 cm x 2 paravents, Musée National de Tōkyō, Japon.

²⁵⁴ *Fūryū* 風流 : élégance, goût, raffinement. Il désignait auparavant une beauté conforme au goût classique.

invisibles, les rares traits de pinceaux montrent un traitement en négatif, dont le coin assombri du ciel sculpte le sommet. À l'image de formes diluées dans les reflets d'un étang, le sol à peine visible est surplombé d'un groupe de vieux pins situés à hauteur de vue du spectateur. Les traits et les touches de pinceau apparaissent par endroit vigoureux et sombres, dans d'autres parties, presque transparents, voire invisibles. Tōhaku propose une œuvre de la transition douce, un espace de contemplation libérant les regards vers les profondeurs fluides de la blancheur du papier. Le peintre japonais exalte la *beauté de l'espace laissé en blanc*, *yohaku no bi* 余白の美²⁵⁵. À chaque recoin, de haut en bas de l'œuvre, entre les arbres et les branches, le *vide* se manifeste partout. En raison de sa perspective réduite, le paysage semble à la fois, se rapprocher du spectateur en échappant à la perception. Bruine et vision opalescente mêlées aux arbres et aux branches, les arbres s'éloignent vers le fond brumeux comme s'il s'évaporait. La perception se trouble au point de voir naître les arbres à partir du vide dans lequel, le bois de pins semble s'éveiller de sa propre absence. Comme la photographie argentique se dévoile au révélateur, les arbres sombres surgissent de l'espace vide du papier mais se dérobent immédiatement. La transition se rejoue continuellement. On ne sait vraiment si les choses apparaissent ou disparaissent. L'instant *vide* rejoint l'évanescence des pins dans une dynamique infinie. Pour Tōhaku, la peinture devient *une image de l'instant*, un moment où tout peut basculer d'un côté ou de l'autre. Le temps apparaît dans « un raccourci fulgurant, en tant qu'instant. »²⁵⁶ Condensé en un moment infime, la forêt de pin sublime dans une grande sobriété le *grand tout*, la voie — *dō* 道 — de l'univers. L'œuvre placent le peintre et le spectateur dans une « communion intime avec la nature ».²⁵⁷

Mon installation vidéo *l'Ordre des choses* (vidéo en triptyque, 2010) propose des espaces en mouvement, coordonnés par une "même énergie". Deux projections vidéo affichent des paysages montagneux dont le ciel manque, et au centre sur un troisième écran plus petit, des cylindres parsemés de lueurs rouges tournent continuellement. Les deux plan-séquences projetés montrent les ombres des nuages glissant sur un relief de pâturage et

²⁵⁵ *Yohaku no bi* 余白の美, la beauté de la surface nue.

²⁵⁶ Linhartová Věra, *Sur un fond blanc*, op. cit., p. 191.

²⁵⁷ « La communion attentive, ou plutôt la communion intime avec la nature, ce vaste réceptacle qui accueille dans son sein le monde des humains. Elle seule peut guider le pinceau au-delà de la simple virtuosité technique. »
Ibid., p. 192.

de forêt. Le regardeur remarque tout de suite que les formes des montagnes sont découpées par des zones noires occultant totalement le ciel. Comme mues par un même mécanisme magique, le passage des ombres partage une dynamique similaire à celle de l'image des moulins illuminés en rotation ²⁵⁸. Par ailleurs, il accentue, avec le ciel masqué, le relief raide des paysages sur les deux écrans. Imperturbable, ce mouvement est accompagné par le timbre clair d'une cloche réverbérée de plus en plus longuement. Sonorité dont l'écho résonne à l'apparition d'une ombre sur le sol montagneux, puis, s'espace dans le silence — passage d'une "mains caressantes" —, le son métallique retentit, résonne et s'éteint. Le tintement de la cloche accompagne les points lumineux du moulin. Il nous fait baigner dans une ambiance sereine, une atmosphère d'isolement entre les surfaces mouvantes des lumières ardentes et des ombres projetées. Espaces de nuances entre obscurité et éclat — rouges, lueurs tournoyantes et paysage paisible —, le regardeur assiste au mécanisme secret d'un "souffle chimérique". À l'instar du couple *montagne-eaux*, l'ombre et la lumière deviennent un ensemble insécable. Jeux du *vide* révélé par du *plein*, l'ombre des nuages dessinent les formes éclairées des roches.

Chemin faisant, mes promenades privilégient des pauses contemplatives ; l'immobilité se substitue au mouvement — le temps de la marche cède aux temps des phénomènes extérieurs. Ici, un moment *intervalle*, *Ma 間*, se suspend : dans les espaces traversés, la contemplation de la surface des choses offre, ce que François Cheng appellerait un « apparaître-là » ²⁵⁹. Comme le décrit l'auteur, la beauté vivante n'est jamais statique et ne se livre jamais une fois pour toute :

En tant qu'entité animée par le Souffle, elle obéit à la loi du yin-xian ²⁶⁰, caché-manifesté. À l'image d'une montagne cachée par la brume, ou un visage de femme derrière l'éventail, son charme réside dans le dévoilement. ²⁶¹

La beauté possède un caractère sacré, à l'instar des temples shintō dissimulés des regards. Changement et transformation, le dévoilement suscite l'attention et la curiosité. Discret

²⁵⁸ Visible dans de nombreux temple Taoïste comme ceux de Taiwan. Ces colonnes sont constituées de petits compartiments illuminés dont chacun correspond à un vœu déposé par un fidèle.

²⁵⁹ François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Albin Michel, Paris, 2008, p. 77.

²⁶⁰ 陰顯.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 77.

au départ puis de plus en plus présent à l'esprit, le dévoilement de la beauté, à chaque fois découverte et redécouverte, peut receler un intervalle de nuances. Ainsi, progressivement, de nouvelles subtilités font surface, simultanément le mystère et la compréhension grandissent.

Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886-1965), à propos de l'obscurité, évoque dans *Éloge de L'ombre* (1933) une "épaisseur de silence" et une "sérénité éternellement inaltérable". Surface de transition, les paysages d'*Ordre des choses* alternent des passages d'ombre et de lumière donnant toute sa force au silence (*infra*). Ainsi, ils évoluent lentement dans le temps lequel se suspend ponctuellement au timbre d'une cloche. Cette dernière annonce le début et la fin d'un instant contemplatif : souvenir de celle retentissant à la première et à la dernière page du grand récit japonais le *Dit du Genji* (*Genji monogatari* 源氏物語) ²⁶².

Dans mes vidéos *Pluie* et *Ordre des choses*, entre rythme et sérénité, le temps se révèle insaisissable. Il apparaît tout autant fluide et instable dans mon *Film-jardin, D'une pierre à l'autre* (2015), quand, par exemple, des formes se désagrègent progressivement ; moment où l'image devient floue et paraît se fluidifier. Difformité des contours, altération des couleurs, déformation en filaments comme des coulures, les pixels s'étirent verticalement, les surfaces se dilatent, les lumières et les ombres se mêlent les unes aux autres. L'espace solide dans l'image devient fluide ; le regardeur observe une alchimie particulière. Ce long fondu présente au regard une vérité : l'illusoire apparence des formes, une image immatérielle constituée de points déformés. Cette altération palpable révèle la nature éphémère des choses et rejoint les observations et les réflexions à propos des jardins japonais. Perçus en phénomène aléatoire où le vivant subit les assauts du temps, ces jardins racontent leur nature essentielle soumise au changement naturel (*fūka*) ou artificiel : « [...] un jardin est tout ce qu'il était et tout ce qu'il est devenu. » ²⁶³ Allen S. Weiss présente le jardin japonais comme « un théâtre de la mémoire », il porte en lui les « vestiges de son histoire sédimentée, y compris les traces des catastrophes qu'il a

²⁶² Le *Dit du Genji*, *Genji monogatari* 源氏物語, fut écrit par Murasaki Shikibu, une femme, au début du premier millénaire à l'époque *Heian* (794-1192). Il est composé de cinquante-quatre livres et de deux mille deux cents pages.

²⁶³ « The garden is a hyperbolically ephemeral structure. Anachronism is of the essence, since a garden is all that it was and all that it shall become. » Allen S. Weiss, *Zen Landscapes*, *op. cit.*, p. 12.

subies. »²⁶⁴ Le tronc d'un vieil arbre ondulant, pétrifié, dressé sur l'île de la tortue du Konchi-in (Kyōto) et, au Ryōan-ji, les groupes de pierres sur leurs îlots de mousses, *sentai* 蘚苔, espacés sur une mer de gravier, entourés de vieux remparts d'argile deviennent autant de manière de croiser le passé et le présent chargés de mélancolie.

Les vieux murs du Ryōan-ji ont assimilé, siècles après siècle, la lente évolution du temps. Mélancolie des événements éphémères, les parois impriment le temps ; elles « constituent l'arrière-plan irrégulier sur lequel apparaissent les formes bien ordonnées du jardin, le terrain chaotique de l'intuition sublime. »²⁶⁵ Mais le jardin ne se termine pas sur ce plan éloigné lequel répond également aux règles du *shakkei*. Dès lors, les murs introduisent et rapprochent les grands arbres tout proches : « les murs qui encadrent le Ryōan-ji jouent précisément ce rôle de “coupure-continuité” (*kiretsuzuki*)²⁶⁶ : de séparation et de mise en valeur par rapport à l'extérieur. »²⁶⁷ *Non-agir*, *bui* 無爲, souhaité, les murs de pisé vieillissants, *tsuchikabe* 土壁, ont été laissés tels quels, au point que les traces de décrépitude apparaissent et contrastent aux côtés des pierres immobiles, immuables, au centre du jardin. Panorama paysager de l'usure et de la décomposition, les murs *tsuchikabe*, du Ryōan-ji disparaissent lentement, se dissolvent dans l'écoulement sans fin du temps (*nagare* 流). Ainsi, les parois argileuses laissent transparaître la *patine du temps*, *sabi* 寂. Étrangement, elles évoquent les formes d'un paysage de *montagne-eau*, ou bien les teintes d'une céramique de *Bizen-yaki* 備前焼²⁶⁸. Laisser les choses telles quelles aux épreuves du temps ou de l'imprévu, traduit l'idée de l'impermanence de l'univers, d'un monde latent, au-delà de la mer de gravier et des pierres. Le spectacle de la nature environnante avec ces changements saisonniers, croise l'altération des constructions

²⁶⁴ « The garden is a memory theatre, which must bear vestiges of its sedimented history, including traces of the catastrophes that it has suffered. »

Ibid., p. 10.

²⁶⁵ « These walls constitute the irregular background against which appear the well-ordered forms of the garden, the chaotic ground of the sublime intuition. »

Ibid., p. 29.

²⁶⁶ *Kire tsuzuki* 切れ続き, le couple est formé de *kire* : coupure ; *tsuzuki* continuité.

²⁶⁷ Ōhashi Ryōsuke dans Murielle Hladik, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, Wavre (Belgique), Éditions Mardaga, 2008, p. 161.

²⁶⁸ Célèbres céramiques produites dans la province de Bizen, préfecture d'Okayama 岡山県. Sans émail (glaçure), elle est connue pour sa terre marron tirant sur le rouge, et sa cuisson dans des tourailles laissant des traces visibles sombres-argentées.

humaines dont les incidences montrent que les emblématiques pierres sur le sol comme les humains sont vouées à “l'érosion”, *fūka* 風化²⁶⁹. L'architecte Kuma Kengo 隈研吾 a théorisé dans son ouvrage *Anti-Object : the dissolution and desintegration of architecture*²⁷⁰, que la désintégration progressive des murs proviendrait d'une sorte d'« effacement des murs et d'une force immanente ». À ce sujet, la philosophe, Muriel Hladik, ajoute :

*La présence immanente du temps est donc rendue sensible par une dissolution progressive de la matérialité des murs ; nous faisant ressentir un passé lointain et la présence de l'écoulement du temps (nagare 流れ) : une forme d'immatérialité.*²⁷¹

La surface des murs comme des paysages à l'encre, rappelle *Vue d'une forêt de pin* de Tōhaku : équilibre fragile dont on se demande si les formes “émergent” ou si elles “s'évanouissent”. Mes *Films-jardins* peuvent se rapporter à cette observation, lorsqu'une transition nuance des temporalités ou des lieux différents. Ainsi s'offrent au regard, un condensé du temps, une compilation de moments faisant écho les uns aux autres, une série de balades transformées en une seule, faite de multiples nuances.

En pleine méditation, un pratiquant fixe un point dans l'espace et son regard plonge droit devant lui. Tout l'espace autour semble entrer dans un point, le monde se concentre, tout se confond autour, se désagrège et disparaît. L'arrière-plan se relie au plan le plus proche ; la profondeur de l'espace disparaît ; il ne reste qu'un seul plan, une petite surface où se condense l'univers entier.

Ombre et sobriété

Dans mes *Films-jardins*, une lente transformation opère dans les transitions, tout semble se corrélér, par la dissolution des formes. À la manière du cameraman ou du photographe

²⁶⁹ *fūka* 風化 : 風 *fu* vent et 化 *ka* suffixe exprimant l'action, ici l'action du vent conduisant à l'érosion, *fūka* désigne un processus d'altération, de désagrégation ou d'érosion.

²⁷⁰ Muriel Hladik cite l'ouvrage de Kuma Kengo, *Anti-Object : The Dissolution and disintegration of architecture*, Londres, Éditions Publication Architectural Association, 2008.

²⁷¹ Muriel Hladik dans Jacquet Benoît, Bonnin Philippe, Nishida Masatsugu, *Dispositifs et notions de la spatialité japonaise*, CNRS Éditions, Paris, 2014, p. 161.

qui, au lieu de faire la mise au point, décide progressivement de faire le flou, devenu comme myope, il trouvera peut-être une autre vérité dans ces taches — formes derrière les formes, ombres derrière les lumières. Inséparables comme le *yin* et le *yang*, les nuances d'ombre et de lumière s'étalent en nuances, suspendent et condensent le temps. Entre les travellings avant, les plans fixes imprégnés d'une pesanteur particulière, deviennent des voyages immobiles dans l'écoulement du temps. Une transition exprime l'éphémère ; elle valorise la temporalité des événements par une transformation discrète entre un avant et un après. Simultanément devant le phénomène, le regardeur peut être affecté et ressentir de la mélancolie.

J'ai le souvenir à Kyōto, passant des éclairages d'une rue commerçante à l'obscurité des berges sombres de la *kamo-gawa* 鴨川, d'une transition apaisante. Douceur et fraîcheur des rives de la rivière, desquels on retrouve l'intimité dans un espace public : ce lieu protégé en plein centre-ville, épargne le visiteur de l'éclairage saturé de la ville. Tanizaki (1886-1965) remarque un usage particulier de l'ombre : « [...] nous créons de la beauté en faisant naître des ombres dans des endroits par eux-mêmes insignifiants. »²⁷² Pour l'auteur de *l'Éloge de l'ombre*, les japonais s'enfoncent avec plaisir dans les ténèbres pour y découvrir une beauté particulière. Ce qui semble insignifiant au premier regard, ou dépourvue d'affect, s'assimile à une forme de fadeur. Néanmoins, comme la lumière, les ombres peuvent révéler des beautés cachées. Tanizaki observe également le rôle indispensable du temps : une partie de l'espace exposée à une faible lumière ou dans l'ombre devient une altération, un inachèvement, un passage, un *Ma* 間. En Chine et au Japon, la notion de lumière est liée à celle du temps. Le couple 時 *toki* et 光 *hikari* signifie à la fois temps et lumière. Il prend tout son sens dans le film *Café Lumière* (珈琲時光, *Kōhī Jikō*, litt. *Café Temps-Lumière*)²⁷³ de Hou Hsiao Hsien 侯孝賢 (né en 1947), en hommage à Ozu. Entre ces longs plans d'intérieur, et ceux des passages de trains, les personnages se déplacent constamment d'une scène à l'autre du film en plein Tōkyō. À travers les fenêtres des wagons défilent des ombres et des lumières en kaléidoscope. Le voyage en train

²⁷² Tanizaki Jun'ichirō, *Éloge de l'ombre*, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 63.

²⁷³ Le titre est constitué des deux idéogrammes 時光 (*temps-lumière*) 珈琲時光, *Kōhī Jikō*, *Café Lumière*, film de Hou Hsiao Hsien, Production Shochiku, Taïwan / Japon, 2003-2004.

devient un intervalle dans le temps du film où le rapprochement des personnages se précipite, où parfois le hasard des rencontres improbables force le destin. Filmé en plan large, le rendez-vous de la journaliste et du libraire dans un café au cœur de Tōkyō, laisse entrevoir, à gauche de l'écran, les carreaux d'une fenêtre donnant sur l'extérieur [fig. 49 p. 203]. À travers une petite fenêtre, une foule anonyme, *pixellisée* par les carrés de verre, compose un tableau aux formes superficielles, une miniature de la fluidité du monde extérieur. On y voit également un couple anonyme proche l'un de l'autre, puis se séparant au moment où les deux protagonistes du café se quittent. C'est un film dans le film, un intervalle réduit dans le temps de la séquence. Temps éphémères, le film exprime la fluidité permanente du temps et de la lumière dans la vitre du café et dans les séquences dans lesquelles s'entremêlent des trains. Dans presque tous les plans, la clarté du jour pénètre sensiblement dans les espaces intérieurs sombres où se trouvent les personnages. Lueurs blanches du dehors ne laissant voir que quelques formes en mouvement, plus ou moins abstraites, comme un théâtre d'ombre, elles décrivent subtilement le monde extérieur en toile de fond. Ces séquences traduisent le passage du temps où s'alternent, s'unissent et basculent les ombres et les lumières : des révélateurs de l'instant. Jean-Claude Lemagny y voit un couple insécable dont la photographie dépend :

*Car lorsque la lumière du connu s'élargit, l'ombre de l'inconnu s'approfondit. Nous ne croyons plus qu'il puisse exister une clarté qui pourrait indéfiniment refouler l'ombre.*²⁷⁴

Leurs conditions étant liées à celle de l'espace et du temps, elles admettent et révèlent la transition.

Observé dans mes *Films-jardins* ou dans mes dispositifs vidéos présentés plus haut, l'altération du temps évoque le terme esthétique de *sabi* 寂 lequel exprime la part sombre des choses, les effets du temps sur les objets. Cela est illustré dans les surfaces se diluant dans les fondus, ou par exemple, au passage de l'ombre des nuages. Sur les murs de pisé du Ryōan-ji, à l'intérieur des vieux temples en bois ou dans la céramique japonaise, le

²⁷⁴ Jean-Claude Lemagny, *La Matière, l'ombre, la fiction*, Paris, Nathan et Bibliothèque Nationale de France, 1994, p. 17.

sentiment du *sabi* est particulièrement ressenti dans la patine laissée par l'âge. En Europe ce concept apparaît, par exemple, dans la Forêt Noire recouvrant le massif montagneux du Bade-Wurtemberg (Allemagne). Sombre et vaste forêt lorsque le sol se découvre en hiver, parfois masqué par la brume, où des animaux se cachent. Mélancolie du promeneur et coïncidence, l'image ancestrale d'une divinité Celte nous revient : *Abnoba Silva*, la *Sylve Noire* ²⁷⁵, déesse de la forêt et sa faune sauvage. Hasard du temps, errance et rêve, un trait d'union temporel et spatiale se trace entre Occident, à l'air préchrétienne, et Japon. À la croisée des chemins, les divinités Celte et japonaises du Shintō, (*Mori* ou *Yama no Kami* ²⁷⁶) — *Génies du lieu* — pourraient se côtoyer dans l'imaginaire. Autres croyances dans la forêt vierge du Bouddha, *Uruvela (supra)* apparaît comme un lieu obscur et mystérieux. Cette épaisse forêt devient un lieu du *sabi* par excellence, un intervalle spatio-temporel de l'épreuve vers l'illumination. Siddhârta endurant des situations difficiles, cherchant seul à trouver le moyen de libérer le monde de ses souffrances, restera mélancolique mais son esprit se transformera durant ses années de méditation.

L'expression japonaise du *sabi* 寂 s'associe au terme de *wabi* 侘 signifiant solitude, sobriété, nature, mélancolie. Il est aussi présent dans mes images. *Wabi* 侘 évoque les éléments esthétiques de nombreuses œuvres au Japon. Les jardins en sont un parfait exemple dans lequel le visiteur chemine dans un parcours sinueux, *kōtei* 行程, entre végétaux et minéraux, passages ombragés et clairsemés, entre formes simples taillées et formes naturelles (*shizen*) ; il fait expérience de la solitude lors de longues pauses méditatives. Le jardin, également *sabi*, bénéficie d'étendues de lichen disséminés jusque sur des pierres érodées. Évocation de paysage de pleine lune dans la littérature et les estampes japonaises, où le brouillard, *sabi*, ajoute à sa magnificence *wabi*. Visible également dans la peinture à l'encre, *Vue d'une forêt de pin* de Tōhaku exprime le *wabi-sabi* 侘寂 : arbres sombres, branches tombantes estompées ici et là par la brume, révélant la matière du support. On a l'impression d'un mouvement perpétuel ; aussi l'espace

²⁷⁵ *Abnoba Silva*, la *Sylve Noire* connue sous le nom de *Ardrinna*, donna son nom à la forêt des Ardennes.

²⁷⁶ *Mori no kami* 森の神 : Au Japon, dieux des forêts et des animaux sauvages. De nombreux arbres sont sacrés au Japon, il est aussi très courant d'apercevoir des temples shintō au milieu des bois. Aussi, beaucoup des prêtres, appelés *kannushi* 神主 et leurs assistantes, *miko* 巫女, entretiennent-ils les lieux, en plantant ou en soignant les arbres.

Yama no kami 山の神 : Dieux des montagnes au Japon. Le mont Fuji, par exemple à son propre *kami*, la déesse *Sengen-sama* 浅間さま, bien veillante.

paraît-il sensible au *flux du temps*. Le *sabi* alors devient un *Ma*, l'*intervalle japonais* révélé par la patine du temps suscitant le *wabi*, émotion mélancolique devant la sobriété naturelle.

La sobriété dans l'agencement d'un jardin, la simplicité des éléments ou de son parcours, s'associent à l'expérience de mes *Films-jardins*. De même, la volonté de placer dans le parcours des choses sombres ou d'autres flétries, traduisent un sentiment de *wabi-sabi* : crevasses, grottes, sous-bois, troncs déracinés, feuilles mortes, épines de pin sur le sol. Au Japon, l'esthétique *wabi-sabi* traverse toutes les époques, continu d'émouvoir et de révéler les facettes infinies du prisme de la nature. Sa beauté simple et naturelle se renouvelle constamment évoquant à la fois la clarté et l'obscurité de l'esprit humain.

Mes *Films-jardins* et mes *Images-intervalles* introduisent des mouvements et des transformations ; leurs fluidités vaporeuses révèlent du *wabi-sabi*. À l'instar des zones graduelles et "brumeuses" dans les deux paravents de Tōhaku, mes réalisations se composent de transitions spatio-temporelles. Ces dernières se fluidifient et s'éclaircissent à l'écran ou sur le papier imprimé. Elles renvoient alternativement à des zones discernables de l'image ou à des zones floues plus chaotiques.

Dilution

En Extrême-Orient, l'espace éphémère, présenté dans une peinture à l'encre, se déploie dans un intervalle de nuances et de transformations. Ce passage ne vise pas l'abstraction mais illumine le *vide* et intensifie le *plein*, il génère sa propre transition, son émergence et sa perte. Expression de plusieurs niveaux de perception et de représentation, la surface des choses s'identifie en espacement temporel où les « choses sont visibles et invisibles, comme le flou de l'existence. »²⁷⁷ C'est une constante dans les peintures de paysages japonais, et même les plus stylisés, par exemple : *Haboku sansui* (1495) de Sesshū Tōyō 雪舟等楊 (1420-1506), [fig. 50 p. 203], il n'est jamais question d'abstraction mais d'évoquer les lignes d'un relief noyé dans la brume, de donner du mouvement dans la

²⁷⁷ Christine Buci-Glucksmann, *L'Esthétique du temps au Japon, Du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001, p. 116.

disposition des éléments ou d'en modifier la perception que nous en avons. Les choses peintes peuvent échapper au regard, se montrer subrepticement, évoquer, troubler le spectateur. Comme à la vue d'un kimono sur lequel des motifs partiellement cachés dans les plis ne se montrent jamais dans leur entièreté. Surfaces multiples sur le même support, agencement des dessins et des formes, tout demande de l'attention, appel à la contemplation du temps, à sentir en quelques signes allusifs le sentiment de l'artiste, le sentiment de l'altération du temps du *sabi*. Son complémentaire, le *wabi* — sobriété et naturel — s'exprime dans la *brièveté*²⁷⁸, *tan* 短, comme dans un haïku. Les jardiniers Japonais reprennent le paradigme du *wabi-sabi* 侘寂 dans ces sept caractéristiques Zen : « Asymétrie, simplicité, sublimité austère ou sécheresse élevée, naturaliste, profondeur subtile ou réserve profonde, liberté de l'attachement, la tranquillité. »²⁷⁹ Lisses ou rugueuses, les textures — papier, tissu, bois, pierre et mousse — travaillées avec art ou laissées brutes, deviendront le support possible d'un intervalle japonais, *Ma*, privilégiant le *wabi-sabi*. Les surfaces et les formes s'interpénètrent, se fluidifient entre continuité et discontinuité, entre *vide* et *plein*. Un possible *Ma* se compose et réfléchit le *shinkyō* 心境 — l'esprit — de l'artiste. Vivant à l'intérieur et entre les éléments, l'esprit, *shinkyō* doit être léger comme la brume, insaisissable, glissant d'un état à l'autre. Il accouple le flou et le net, le sonore et le silencieux, l'obscur et le radieux.

Mon *Film-jardin, D'une pierre à l'autre*, offre des pauses pendant lesquelles le paysage se désagrège et se dérobe au regard. Le temps du plan fixe devient une transition de la forme à la non-forme, à l'instar de la glace devenant eau. Comme il est dit plus haut, il ne s'agit pas d'atteindre une quelconque abstraction, mais de présenter dans cette transformation, une vision discontinue et changeante de notre perception. Ce changement semble perdurer au-delà, puisque le phénomène peut être interrompu brutalement par une coupe franche, un fondu au noir, un son. Commencant sur un paysage de volcan avec des colonnes de fumée, et se terminant sur une paroi tachetée, un plan en fondu dans *D'une pierre à l'autre* (2016) évoque un passage teinté de *wabi-sabi*. Dans cette longue transition

²⁷⁸ Le temps d'un souffle, le haïku ne doit pas être plus long qu'une respiration.

²⁷⁹ « *The specialist of Zen culture Hisamatsu Shin'ichi writes of seven characteristics particular to the Zen sensibility: asymmetry, simplicity, austere sublimity or lofty dryness, naturalness, subtle profundity or deep reserve, freedom from attachment, tranquility.* »

Allen S. Weiss, *Zen Landscapes. Perspectives on Japanese Gardens and Ceramics*, op. cit., p. 15.

le phénomène des fumerolles se fige dans le mur. Puis au son mat du *sōzu* (la fontaine à bascule en bambou) l'image devient floue et, progressivement, la surface granuleuse du mur s'épaissit et dévoile la surface contrastée d'un sol de gravier. Cet enchaînement propose une vision erratique dans laquelle le regard voyage dans le temps et l'espace. La fréquence régulière des transitions dans ce *Film-jardin*, suppose que la fin de chaque plan se transforme inéluctablement en une surface *vide*. Reliées à une autre par l'image et le mouvement, les textures se diluent et le regard plonge dans des profondeurs infinies. La surface d'une pierre absorbe l'attention et se désagrège dans un autre espace, sa texture solide devenue molle, liquéfiée. Ainsi nous glissons d'un lieu à l'autre, transportés par la fluidité des éléments — portes d'accès à d'autres espaces. Les surfaces fondent et s'étirent dans le *vide* lequel suggère le caractère éphémère de toute chose.

Pendant une longue marche et de longues contemplations, je sens mon corps "se diluer" lui-même dans l'espace, les profondeurs de mon être et la sensation de faire partie d'un tout. La surface sur laquelle je me concentre, réfléchit mon état d'esprit, tel un miroir. Elle devient simultanément passage sensible, dans lequel d'infimes détails entrent en corrélation — enchaînement d'une *ellipse* entre les espaces. Ainsi, une chose saisie dans l'instant, se dilue dans le *flux du temps* d'une autre. Le "mélange progressif" (ou fondu) au montage dilue des formes et des couleurs. Par ce procédé, l'image paraît se réinventer à partir d'une autre comme si l'objet d'un plan filmé s'était rapproché d'un autre à une distance spatiale infinitésimale. Le *temps-intervalle* permet de changer d'espace et de temps mais, il est aussi liaison par les sens, autant que le *moment inframine* de Duchamp.

Traces

Jiří Kovanda présente dans son œuvre performative *Kissing Through Glass*, une expérience de l'*inframine*. Deux individus, dont l'artiste lui-même, paraissent s'embrasser de chaque côté d'une vitre. Outre l'aspect ludique dans lequel les personnes de passage se trouvent soudainement nez à nez avec l'artiste et peuvent l'embrasser indirectement à travers une surface transparente, l'œuvre suscite une approche de l'action très "duchampienne". Par ailleurs, l'œuvre de Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz*

d'éclairage... (œuvre en volume, et peinture, Philadelphia Museum of Art, 1946-1966 ²⁸⁰), évoque ce concept d'*inframince* sans que celui-ci fût prémédité. Elle se compose d'une double porte de bois percée de deux trous par lesquels on peut en observer un autre, irrégulier et plus grand, dans un mur de brique [fig. 51 p. 204]. Par cette brèche le spectateur peut, en quelque sorte, "épier" l'image du corps d'une femme nue, couchée lascivement sur des brindilles, jambes écartées, la tête cachée. On distingue également dans sa main gauche un bec Auer allumé et, à l'arrière-plan, un paysage champêtre. Sur une observation de Jean Lancri ²⁸¹, après de nombreuses années, la surface de la porte au niveau des deux trous d'observation, laissait apparaître une trace sombre. Tel une ombre, la tache résulte d'une réaction thermique due à la proximité répétée du visage des spectateurs. ²⁸² Ainsi, malgré lui, le théoricien de l'*inframince* lègue une œuvre qui produit elle-même cette idée bien longtemps après sa conception. Année après année, les visiteurs venus voir ce qu'il y avait de l'autre côté du vieux portail en bois, ont imprimé et superposé à leur insu, des silhouettes fantômes. Trace *inframince* qui se suffirait à elle-même, à la manière d'un visage tourné vers le spectateur dont les yeux vides révèlent sa mystérieuse mémoire. L'"empilement" des visages passés — empreintes successives de dioxyde de carbone — fait face au visage du visiteur comme s'il l'embrassait. Cette succession de visages imprimés cache, sur deux dimensions, un intervalle spatio-temporel. Le temps passé pourrait-il, ainsi piéger et embrasser le spectateur ? Cette observation évoque ainsi la vitrine utilisée plus récemment dans la performance de Kovanda. La surface de séparation translucide entre visiteurs et artiste permet d'établir, tout d'abord, un contact visuel — visage tourné vers un autre —, plaçant le spectateur face au "regard" de l'œuvre. Malgré ce geste de baiser illusoire, présenté comme une ruse, la séparation de verre joue pleinement son rôle d'outil de communication [fig. 52 p. 204]. Liaison purement visuelle et séparation physique, la vitrine, par le jeu des protagonistes, figure un espacement étroit proche du concept d'*inframince*. Il s'agit bien de mettre en valeur un contact suggestif entre deux personnages, valorisé par la séparation de l'objet "vitre". La paroi de verre admet l'opposition artiste / spectateur, tout en étant surface à

²⁸⁰ Une maquette de cette œuvre est présente au Collège Marcel Duchamp, École Municipale des Beaux-Arts de Châteauroux dans l'Indre.

²⁸¹ Jean Lancri, *De l'ombre chez (ou sur ?) Marcel Duchamp, Quatre-vingts notes conjointes sur Étant donné*, Paris, Apolis éditions, 2013.

²⁸² Selon Jean Lancri la porte a été remplacée par une nouvelle. Jean Lancri, « Petits cercles autour du processus créatif et des deux trous qui perforent la porte du Étant Donné de Duchamp », conférence au colloque *Le processus créatif*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 19 juin 2014.

embrasser. Elle sépare, puisque chacun se trouve de part et d'autre dans le contraste souhaité : spectateur-objet vitre-artiste. Ici, la surface transparente se perçoit comme *ready made*, un objet d'art révélé par l'action d'embrasser. Le verre de la vitrine devient une surface de rencontre illusoire, partageant l'espace en deux, où, cependant, intérieur et extérieur se renvoient l'un l'autre en transparence. Les deux réalités, celles du performer et celle du spectateur, se rejoignent artificiellement par le baisé sur la surface translucide. Au-delà de l'image d'un passant admirant une œuvre dans la vitrine d'une galerie, un échange réciproque entre deux personnes opère par la vue et par l'action dans *Kissing Through Glass* — moment où l'artiste se confond à son œuvre.

Une œuvre exposée, habituellement présentée derrière une vitrine, "appelle" le regard des passants lesquels peuvent l'ignorer ou la contempler. Ici, pour compléter la performance, Kovanda s'appuie sur l'intervention du spectateur. Cette action tend à désacraliser la place de l'artiste et de l'objet d'art. La vitre est un obstacle qu'il faut "briser" symboliquement entre deux acteurs : l'artiste, indissociable de son œuvre, et le spectateur. La surface translucide, infranchissable, que les reflets trahissent, traduit la volonté de relier deux mondes avec humanité, de proposer le geste généreux et sensuel d'une œuvre vers son public.

Espaces cinétiques

Dans *D'une pierre à l'autre*, les fumerolles devenues taches sur un mur se mêlent l'une dans l'autre et se diluent progressivement reprenant une forme nouvelle. Aussi fine et légère que puisse être une séparation, le temps et l'espace doivent être mouvant à travers elle. Surface poreuse, elle peut se traverser comme dans la représentation, symbolique ou réelle, d'un pont (*supra*). Un lien temporel, passé-présent, peut s'observer ou se ressentir comme tel, mais la séparation rigide ne permet pas la circulation d'un espace à l'autre ni un changement réciproque d'état. *L'intervalle japonais*, *Ma* 間 construit un lien transitoire déployé dans l'espace-temps d'où émerge des phénomènes. Observé, entendu, attendu, et senti dans le temps, un espacement naît d'un autre par un passage dynamique, physique et/ou mental. Souvenons-nous des nuances dynamiques de la peinture *sansui*, où le *vide* et le *plein* se fondent l'un dans l'autre — vide formé par les montagnes, montagnes

enveloppées de brumes, dynamisme et passages. Cette impression se perçoit dans l'espace de circulation d'un jardins japonais et dans l'enchaînement espacé de gestes durant la cérémonie du thé. L'expérience sensitive prime sur un but à atteindre statique et décisif. Si l'*inframince* suggère une possibilité d'intervalle, le *Ma* le définit, le cultive et le déploie dans l'*espace-temps* ²⁸³. Passage du *vide* au *plein*, l'*intervalle japonais* existe physiquement et dynamiquement. Il construit une mise en relation cyclique et créatrice. Le *Ma* semble guidé par une énergie qui lui est propre (*infra*).

Les formes et les surfaces dans *D'une pierre à l'autre*, se renvoient les unes aux autres, s'intercalent en des couches successives et révèlent un *temps-intervalle*, *ji-kan* 時間, dynamique. Chaque chose se saisit d'une autre dans un mouvement incessant de va-et-vient dont le sentiment évolue naturellement et continuellement.

Dans l'habitat traditionnel japonais, à la fois séparations éphémères et ouvertures modulables, *Shōji* et *fusuma* témoignent d'une sorte de cinématique. L'espace devient une continuité à vivre. L'*intervalle Ma*, en tant qu'expérience physique et mentale, unifie les espaces et le temps, l'extérieur et l'intérieur ; les séparations et les oppositions ne sont pas marquées distinctement.

Dans le Ryōan-ji, la surface des roches et celle du mur de pisé peuvent, au premier regard, susciter de l'indifférence, mais mises en relation, elles se valorisent mutuellement et s'harmonisent dans l'espace et le temps. Par le jeu d'une mise en scène cinétique, cette rencontre crée plusieurs espacements. Les formes se renvoient les unes aux autres par le passage dynamique d'un *Ma*. Elles ne s'annulent jamais, se soutiennent, construisent du temps et de l'espace. Dans le *Ma* rien n'est neutralisé, tout semble mue et valorisé par une énergie intrinsèque comme celle du *Ki* 気 (*Qi*). Il ne s'agit pas seulement d'exprimer du sens mais de révéler en toute chose, une beauté cachée, voire obscure.

Toujours en mouvement, ni totalement dans l'un ni totalement dans l'autre, l'*intervalle japonais* articule le *vide* et le *plein* — va-et-vient permanent dans un espacement élaboré et suscité. Cette dynamique donne au regardeur la possibilité de se détacher du visible

²⁸³ Référence à la notion japonaise du "temps de quelque chose", *ji-kan* 時間, littéralement un *temps-intervalle*.

vers l'invisible et de refaire le voyage inverse. Le *vide* et le *plein* ne s'annule pas puisqu'ils ne s'opposent pas. Ils se renvoient l'un à l'autre dans la dynamique de l'intervalle. Ils tissent "des chemins" chargés de sens, d'allégories et de possibilités. Dans la peinture *sansui*, en constante transition, la forme semble à la fois se diluer jusqu'à disparaître et se solidifier dans son évanescence. Sur le papier de riz, le peintre s'efforce d'harmoniser sa peinture avec la texture de son support. Considérant cela, il déploie une gamme de gris entre le plein des formes discernables et le *vide* des brumes et des contours dilués. Ainsi, mu par *l'énergie vitale du ki* 気, le peintre lie et délie les traits à la surface du papier. En écrivant les vers d'un haïku, le poète ressent également cet état d'esprit lorsqu'il retient partiellement l'instant, lâche prise, puis laisse à nouveau s'écouler le *flux du temps*.



42. Ishikawa Kei 石川佳, exemple d'un jardin privé,
Maison de la culture du Japon à Paris, conférence du 19 mai 2016.



43. Shigemori Mirei, Jardin nord du *Tōfuku-ji* en hiver, 1939, Kyōto, Japon, © TP 2015.



44. "Fluidité d'un corps pénétrant dans l'eau"
Viola Bill, *Ascension*, vidéo projection, 2000,
rétrospective au Grand Palais, 2014, Paris.



45. "Fluidité du geste, encre et eau"
Inoue Yūichi 井上有一, 風, *Kaze (vent)*, 1968,
encre sur papier, 146,5 x 197,5 cm, Collection privée.



46. Huizong Song (1083-1135), *Paysage automnal* (gauche) et *Paysage hivernal* (droite)
 Diptyque des Paysages d'automne et d'hiver
 Encre sur soie. 128.2 cm × 55.2 cm. Temple *Konchi-in*, Kyōto.



47. Canal en hiver, "jardin-serpent" de Tōkyō, Setagaya-ku, Tōkyō, © TP 2016.



48. Tōhaku Hasegawa 長谷川等伯, *Vue d'une forêt de pin, Shōrin-zu byōbu* 松林図屏風, 1593-1595, ici le panneau gauche de deux paravents de six feuilles, encre sur papier, chacun 155,1 x 345,1 cm, Musée National de Tōkyō, Japon.



49. Hou Hsiao-Hsien, 珈琲時光, *Kōhī Jikō, Café Lumière*, film de Hou Hsiao-Hsien, Production Shochiku, Taïwan / Japon, 2003-2004.



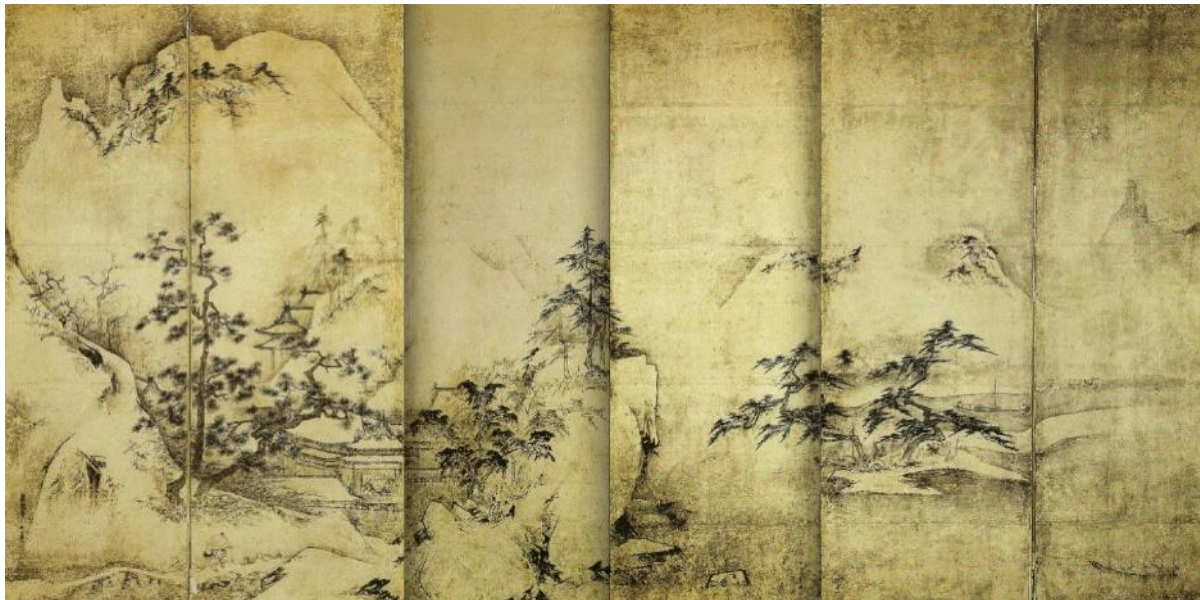
50. Sesshū Tōyō, *Haboku sansui (Paysage en Haboku, détail)*, 1495, peinture à l'encre de Chine sur papier, rouleau 148.6 x 32.7 cm, Tōkyō National Museum.



51. Jean Lancry devant *Étant donné*s : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage..., 1946-1966, Philadelphia Museum of Art, États-Unis.



52. Jiří Kovanda, *Kissing Throught Glass*, 12th edition of the Swiss Sculpture Exhibition Biel/Bienne, Suisse, 2014.



53. Tenshō Shūbun, *Paysage des Quatre Saisons*, 2^e paravent (deux paravents jumeaux), XV^e siècle, encre sur papier peint, 152 x 310 cm, Collection Maeda Ikkutokukai, Tōkyō
Maurice Coyaud, *L'Empire du regard, Mille ans de peinture japonaise*, Libella-Phébus, Paris, 1981, p. 256.

Chapitre 2.

Regard de kawaramono, éveil du haijin

*La nature accomplit la vérité en silence,
elle ne cherche pas à être admirée ou louée ;
nulle part il n'est dit qu'elle sera récompensée
proportionnellement à ce qu'elle accomplit.
Le temps venu elle laisse les fleurs éclore et,
silencieusement, avec ou sans nos louanges,
elle fait ce qu'elle a à faire puis s'en va,
toujours silencieusement
Voilà ce que c'est qu'être,
ce que sont les enseignements, la vérité.²⁸⁴*

Ekiho Miyazaki

2.1 *Mono no aware*, saisir le sentiment des choses

La purification est manifeste dans la conception du jardin *roji* où de nombreux éléments corroborent cette idée comme le *chiri-ana* 塵穴²⁸⁵. Cette petite fosse à ordures est remplie de feuilles et d'aiguilles de sapin du jardin. L'hôte les a soigneusement placées avant l'arrivée des invités à la cérémonie de thé. Le *chiri-ana* sert de purification symbolique du jardin au même titre qu'un autre *chiri-ana* près de la maison de thé, plus symbolique — les pensées et les sentiments impurs étant supposés y être déposés par les invités. Comme la peinture de paysage, ce concept japonais de "pureté" n'est pas étranger à l'influence du bouddhisme zen aux époques de *Kamakura* (1185-1333) et de *Muromachi* (1336 -1573) où une partie de jardin sec (*Karesansui*) devient progressivement le style prépondérant. *Karesansui* 枯山水 signifie également *jardin en décomposition* ; aussi, s'entoure-t-il d'une architecture dénudée. La sobriété dans les jardins est de mise ; elle

²⁸⁴ Ekiho Miyazaki (1902-2008) : Moine bouddhiste zen de l'école *Sōtō*, 78^e successeur de Dōgen. Il était l'abbé de Eihei-ji, l'un des plus importants monastères du bouddhisme zen japonais, fondé par Maître Dōgen en 1244.

²⁸⁵ Chiri-ana 塵穴 : trou à poussière : « un petit creux à l'intérieur duquel on dispose les feuilles et les branches coupées du jardin. D'un diamètre d'environ 21 cm, ce dispositif n'a pas d'usage pratique. Lors d'une cérémonie, on y dispose quelques brindilles et quelques feuilles ainsi qu'une paire de baguettes en bambou fraîchement coupé pour montrer que le ménage a été bien fait. »

Emmanuel Marès, « Roji » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi, *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 383.

s'accorde à l'expression de *yūgen* 幽玄²⁸⁶, à la fois *profonde et élégante*. Dans l'art du jardin ou celui de la peinture de paysage *sansui*, il faut atteindre *yūgen*, comprendre le sens éphémère des choses. Cette esthétique sobre détermine la beauté de l'œuvre et se nomme : *Yohaku no bi* 余白の美, *beauté de la surface nue*.

Mes *Films-jardins* et les *Images-intervalles* mettent en scène des phénomènes enregistrées telles quelles. Souhaitant y faire apparaître la "surface nue" et l'aspect éphémère des rivières, arbres ou pierres, je collecte des phénomènes naturels captés à l'aide d'un appareil photo ou d'une caméra. À la manière du *Kawaramono*²⁸⁷, jadis architecte paysagiste Japonais, je choisis les composants trouvés dans la nature pour leurs particularités physiques, leurs correspondances ou leurs différences de formes ou de couleurs. Cette collecte se fait au hasard de la marche. Ultérieurement, dans la vidéo montée, ces découvertes réactualiseront sans cesse la configuration du *Film-jardin*. Comme l'écrit si bien Lionel Guillain « Le déplacement dans la nature favorise la proximité qui se dévoile dans une essentielle première fois. »²⁸⁸ Captation de mon environnement — œil sensible avançant à la manière "d'un grand filet de pêche"—, la caméra balaie l'espace comme si je voulais piéger le temps. Attirant mon attention, chaque découverte singulière est captée au hasard. Au montage, intervient le moment de choisir l'image d'une chose, laquelle suscite un sentiment profond ; jusqu'alors, c'était "un message codé" attendant d'être saisi. Contrairement au *Kawaramono* je ne ramasse pas les pierres, mais j'en garde le souvenir et leur image sur un support, mais je construis mon *temps-intervalle*, *ji-kan* 時間 (le temps de quelque chose ou de faire), dans un petit jardin (ré)-arrangé par le montage d'une vidéo, ou l'intervention sur des photographies. Le montage de plans filmés s'appréhende comme proposition d'assemblage de pierre ou de végétaux qu'un *kawaramono* aurait disposé. Dans les jardins japonais, ces

²⁸⁶ *Yūgen* 幽玄, *yū* : profondeur, obscurité, *gen* : profonde signification, obscurité, élévation.

Toutefois la signification historique de ce terme reste incomplète. Je préfère évoquer ici, ce sens dans l'expression "Atteindre *yūgen*". C'est une façon, ici, de capter le deuil profond du monde éphémère.

²⁸⁷ *Kawaramono*, 河原者: Litt. *Gens du bord du fleuve*. "*Kawara* 河原" signifie bord de rivière ou fleuve et "*mono* 者" signifie ici, personne, quelqu'un de cette nature, quelqu'un qui fait ce travail. Ce sont des hommes considérés comme en bas de l'échelle social, hors-castes ou parias ; leur tâche est de choisir et de ramener des pierres pour les jardins des seigneurs commanditaires. Les connaissances et les pratiques des *kawaramono* se développant et se perfectionnant, leur statut changea et fut élevé au rang d'architectes paysagistes.

²⁸⁸ Lionel Guillain, *Le Théâtre nô et les arts contemporains*, Préface de Michel Sicard, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 253.

arrangements démontrent que « la nature des jardins fut recouverte de tout un système de signes conférant un sens visible à une nature fondamentalement dénuée de sens. »²⁸⁹ Fabrication d'un *temps-intervalle*, scènes où se jouent ces morceaux de nature en harmonie ou en contraste, le *Film-jardin* mène sur le chemin d'une émotion "pure". Or, la nature présente à l'image, se charge de sens visuels et sonores. Les choses sont là, s'offrent à l'instant du hasard et me donne la possibilité de les harmoniser au moment choisi.

Méditation sur la nature

Présentes dans *Parcelles* ou *Chemins de brume*, des pauses intermittentes se perçoivent dans les plans fixes ou dans de longues transitions. Ce temps donné à la contemplation, favorise la méditation. Il permet une focalisation sur un point, un élément du jardin : la fissure d'une pierre qu'un moine fixerait . En conséquence, le temps valorisé rend possible un éloignement de mon environnement proche et ouvre "un passage". Cette volonté de détachement, présent également dans la pratique de la méditation bouddhiste, traduit une possibilité de "fusion" des formes et, *in fine*, des images — un chemin vers le *vide* se dessine. Des cadrages sur des détails imperceptibles ne laissent plus qu'une image "sans forme" laquelle se liquéfie, ou se désagrège dans une autre. La méditation permet cela : lorsque l'individu est concentré sur un seul point, tout le reste fini par se confondre, l'arrière-plan et le premier plan, la pierre et le gravier d'un jardin sec. « La discipline de la méditation a pour but de tourner l'être humain vers "son véritable visage". Ce vrai visage, la vraie nature de l'homme, et le *non-moi* dénué de forme. »²⁹⁰ Cette expérience mène à la conception des *jardins secs*, les jardins "dépouillés", *karesansui* de l'époque de *Muromachi* (室町時代, *Muromachi jidai*, 1336-1573). Les espaces sobres, dénudées, leurs pierres verticales ou couchées, leurs îlots de mousse, leur sol de graviers, symbolisent et s'inspirent de la nature mais, n'en reproduisent aucun modèle existant ; ils se différencient quelque peu de types de jardin d'autres périodes. Véritable lieu de mémoire, ces derniers évoquent des sites célèbres ou imaginés, dans lesquels les souvenirs et les rêves se confondent sur le parcours. Gérard Macé observe dans le Ginkaku-ji, 銀閣寺, *le*

²⁸⁹ Günter Nitschke, *Le Jardin japonais, Angle droit et forme naturelle*, Cologne, Taschen, 1999, p. 109.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 104.

Pavillon d'argent (1482), des éléments inscrits comme des citations où :

[...]se côtoient un lac du continent et le mont sacré qui trône au milieu de l'archipel. Exactement comme dans la mémoire quand se rapprochent sans prévenir, et sous formes d'images, des événements qui ont eu lieu à des années de distances. ²⁹¹

Les *jardins secs*, quant à eux, devenus espaces dépouillés, n'ont conservé que quelques signes d'évocations. Cette apparente simplicité de moyen vise à nous faire prendre conscience d'un sens plus profond de la nature des pierres et de leurs arrangements ; « ce qui ne signifie nullement qu'ils ne soient pas naturels » ²⁹². Le jardin sec « s'oriente essentiellement selon les manifestations extérieures de la nature vers une qualité intérieure de la nature. » ²⁹³ Cette propriété conduit au sentiment profond, *Yūgen*. Le *karesansui* 枯山水 se définit par ces sept caractéristiques dans l'esthétique des jardins, comme le relève l'architecte Günter Nitschke :

asymétrie [Fukinsei 不均整]
sobriété [Shibui/Shibumi 渋味]
sèches élévations augustes sécheresse [Kanso 簡素]
naturelle [Shizen 自然]
profondeur raffinée profonde réserve [Yūgen 幽玄]
apesanteur détachée [Datsuzoku 脱俗]
calme [Seijaku 静寂] ²⁹⁴

La première caractéristique d'asymétrie renvoie directement à l'idée de nature, où rien n'est identique. Elle privilégie les formes naturelles (pierres) ou faites de la main de l'homme (buissons taillés) présentes dans l'art des jardins japonais. Révélateurs d'une observation harmonieuse de la nature, les arts japonais expriment les rapports qu'entretiennent les hommes avec elle. Tout en étant asymétrique, la nature peut apparaître profondément équilibrée et, de cette atmosphère, sa beauté singulière

²⁹¹ Gérard Macé, *Kyōto, Un Monde qui ressemble au monde*, Paris, Arléa, 2017, p. 41.

²⁹² Günter Nitschke, *Le Jardin japonais, op. cit.*, p. 104.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*

« Donald Keene (japonologue, États Unis) soumet quant à lui, quatre caractéristiques pour définir le jardin japonais : la suggestion, l'irrégularité, la simplicité, la périssabilité. »
Allen S. Weiss, *Zen Landscapes. Perspectives on Japanese Gardens and Ceramics*, Londres, Éditions Reaktion Books, 2013, p. 15.

s'éveillera. Tous ces termes esthétiques renvoient au vivant, à l'organique. Ces principes importants se placent au cœur des ouvrages des concepteurs de jardins. Ainsi, le *fuzei* 風情, le *souffle du sentiment* ²⁹⁵ se manifeste. Selon Augustin Berque, le *fuzei* présente la spécificité et l'atmosphère d'un lieu, marié au sentiment ou au goût de l'artiste — expression proche du concept de *Genius Loci, esprit du lieu*. L'atmosphère captée des lieux traversés, par la composition, le cadrage, et le montage dans les *Films-jardins*, je tente de révéler certains de ces principes, de valoriser mes impressions et sentiments sur les chemins — un sentiment de *fuzei*.

Lorsqu'il trouve une pierre dans ses expéditions, le moine ou le *kawaramono* tente d'en révéler la nature profonde en la plaçant dans le jardin. Il veillera à en respecter la position telle qu'il l'a découverte. Si cette pierre se trouvait debout à la verticale, il la placera de la même façon dans le jardin. Sa démarche doit ainsi respecter la nature même d'une pierre : il serait contre nature si le *kawaramono* la "contraignait". Le *kawaramono* ne conceptualise pas, il prélève dans un milieu naturel et agence ses découvertes en honorant les dons de la nature.

« Tu ne peux te dresser contre la nature. Mais qui donc pourrait vouloir se dresser contre la nature ? Tu es toi-même nature. » ²⁹⁶ Cette pensée remonte à très loin et trouve toute sa place dans la période *Heian* 平安時代 (*heian jidai*, 794-1185), dans laquelle naît la notion de *mono no aware* 物の哀れ ²⁹⁷, le "rapport émotionnel envers la nature", ou traduite par "qualités émotionnelles des choses". Günter Nitschke note à propos du terme "choses" qu'il n'est pas valable tel qu'on l'entend. « Les pierres, les fleurs et les arbres n'étaient pas de simples objets morts, ils possédaient leur *nature*, et un sentiment qui leur

²⁹⁵ *Fuzei* 風情 : l'élégance, le charme, la grâce. Selon le philosophe Shin'ichi Hisamatsu (1889-1980), le jardinier amplifie, sobrement ces sept caractéristiques de "l'art Zen" (Fukinsei 不均整, Shibui/Shibumi 渋味, Kanso 簡素, Shizen 自然, Yūgen 幽玄, Datsuzoku 脱俗, Seijaku 静寂) et contribue au *fuzei* et à l'ambiance du jardin.

²⁹⁶ Osho dans Günter Nitschke, *Le Jardin japonais, op. cit.*, p. 233.

²⁹⁷ *Mono no aware* 物の哀れ : il se traduit en autre comme "le sentiment poignant des choses", ou "la sensibilité pour l'éphémère". C'est la définition qui me semble la plus appropriée ici, mais, la suivante est tout aussi pertinente :

« *Mono no aware* est l'esprit du *aware* (émotion nostalgique) découvert dans les *mono* (choses, objets). C'est un "monde qui pourrait exister" (*arubeki sekai*) aperçu dans les objets tels qu'ils sont. On pourrait dire aussi que c'est le monde de sentiments né de l'harmonie existante entre l'esprit et la forme des choses. » Jacques Roubaud, *Mono no aware, Le Sentiment des choses*, Paris, Gallimard, 1970, p. 7.

était propre. »²⁹⁸ C'est une revendication majeure de l'art de la période *Heian* et la connotation *mono no aware* y est profondément mélancolique. À propos des jardins *karesansui*, paysages arides, le *sentiment des choses* est intimement lié à la manière de les concevoir, de les ressentir. L'aspect du vivant présent dans la nature semble éliminé et pourtant le réintroduit d'une manière plus subtile : « sous la forme d'une trame de ce qui en constituait l'essence même. L'absence de l'eau paradoxalement, se ramène à une présence. »²⁹⁹ Dans mes *Films-jardins*, le son compte autant que l'images, il manifeste la présence, tout aussi importante, d'une chose restée invisible.

Le jardinier doit s'appropriier les beautés de la nature et les inscrire délicatement en concevant son jardin. « C'est ainsi qu'il convient d'arranger des pierres et de les disposer harmonieusement. »³⁰⁰

Si la démarche diffère des moyens employés pour le jardin japonais, "la réintroduction subjective des beautés de la nature" dans mes *Films-jardins*, y occupe une place importante. Le concept *taoïste-zen*, le *non-agir* (*bui* 無爲 en japonais), sous-entend la notion d'imprévu : montrer telle quelle la nature avec ses changements, ses forces, ses passivités, ses beautés hétérogènes. Dès lors, stimulé par ces qualités particulières, je transpose l'expérience passée, en ne gardant que l'essentiel au montage. Sans mise en scène, ni artifice et ni préméditation, j'enregistre un parcours au hasard d'une marche. En dernier recours, le choix final se fait au montage : revoir les trouvailles, les trier, les assembler et tenter de composer le plus harmonieusement possible les séquences du "jardin". Le montage est, selon moi, une réappropriation des beautés naturelles filmées au plus près des émotions passées. À l'instar de ce que la nature offre, le jardin japonais possède un caractère unique et éphémère ; élevé au rang d'art, il exprime les sentiments de son concepteur, son *sentiment poignant des choses*. Le montage de mes vidéos articule à partir d'une pratique naturaliste ce même sentiment des choses.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 56.

²⁹⁹ Murielle Hladik, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, *op. cit.*, p. 155.

³⁰⁰ Günter Nitschke, *Le Jardin japonais*, *op. cit.*, p. 57.

Dans mes diptyques vidéo (*Parcelles*, 2011, *Chemins de brume*, 2012) chacun des deux écrans juxtaposés présentent des images dont la symétrie se révèle illusoire. Visionnant simultanément deux plans séquences, apparemment identiques, le spectateur percevra un décalage temporel, parfois presque imperceptible. Si, pendant le tournage, les choses filmées semblent dénuées de sens, le montage et le dispositif valorisent un intervalle singulier dans le temps et l'espace. Il rassemble simultanément l'expression d'une résonance, la volonté de célébrer l'instant. Temps où des allégories apparaissent et livrent au regard une vérité sous-jacente de l'état d'esprit du marcheur dans l'instant — expression du *yūgen*, sentiment profond de non-dit, partagé avec le regardeur. Il s'agit de restituer « l'essence même des choses par la poésie qui fonde l'image changeante et illusoire de la nature »³⁰¹

Quand le spectateur arpente (*supra*) un *Film-jardin*, d'autres images apparaissent en surimpression : sous la forme de flashes, des fragments de paysage se succèdent, autant d'éléments fugitifs voire fantomatiques. Ces plans interviennent comme les allégories éphémères d'un monde invisible, à la manière du *shite* entrant et sortant à pas glissés de la scène dans le *nō* (*supra*). Les transitions dans mes *Films-jardins* font constamment planer l'impression de "fuite du temps". Idée comparable aux *Images-intervalles*, lorsque les fragments successifs d'un paysage laissent apparaître d'autres espacements et plongent le regard dans de multiples *punctums*. Condensés et étirés, ils expriment les nuances de mes expériences et mes impressions quand je traversais ou observais des paysages : le chemin de pierres d'un *tobi-ishi* 飛び石 paraît s'étendre à l'infini et, amplifie l'épreuve de la traversée ; les broussailles dans une forêt sacrée sembleront plus espacées et tentaculaires...

L'emblématique montagne des *Trente-six vues du mont Fuji*, *Fugaku-sanjūrok-kei* 富嶽三十六景 (*Trente-six endroits pittoresques*, 1831-1833), est le lien entre toute cette série d'estampes de Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (vers 1760-1849). Contrairement à ce que le titre en français laisse penser, il n'est pas exactement le thème central de l'œuvre. Décentré ou éloigné dans chaque composition, le mont Fuji suppose un voyage du regard,

³⁰¹ Lionel Guillain, *Le Théâtre nô et les arts contemporains*, op. cit., p. 247.

nécessite de tourner autour afin de découvrir toutes les facettes du paysage environnant. Ces œuvres ne montrent aucune présence humaine mais, c'est le regard du spectateur focalisé sur le Fuji, qui réalise un va-et-vient entre la montagne et l'ensemble de la composition. Cette œuvre évoque la célébration poétique du lien entre l'homme et la nature. Afin de nous immerger dans l'œuvre, Hokusai fait appel à la célèbre montagne. « (...) mais le but de cette série n'est qu'un prétexte pour créer des paysages réels certes (parfois déformés, arrangés) mais, surtout, des paysages de l'esprit. »³⁰² Le mont Fuji se charge de mélancolie et fait appel à l'expérience du vécu et à la culture des Japonais. Dans chacune de mes *Images-intervalles, Traversée* (2015) et *Cascade* (2016), les déformations de l'image invitent à déceler de nouveaux fragments de paysages. Les vues segmentées se recomposent en une seule. Cependant elles multiplient ou réduisent les distances d'origine. Non-déformées, certaines vues deviennent les points de repère d'un réel vécu, à la manière du mont Fuji chez Hokusai. Dans cette œuvre de l'artiste Japonais, et de manière plus générale, dans la peinture au lavis en Extrême-Orient³⁰³, aucune interruption nette ne se distingue entre les plans constituant chaque vue. Cette impression d'inachevé des formes se manifeste d'une autre manière dans mes réalisations : transitions élaborées d'un plan à l'autre, étirements successifs et nuancés dans une photographie. Phénomènes mis en valeur, ici et là, dans des intervalles spatio-temporels, les émotions ressenties lors de la traversée semblent s'y transposer. Des fragments d'un paysage photographié ou filmé proviennent de l'alternance de recadrage ou de coupes franches successives. Wang Wei 王維 (701-761), poète et peintre des T'ang 唐朝 (618-907), écrit : « Une chute d'eau doit être interrompue, mais sans véritable rupture. Là où le pinceau s'arrête, l'esprit continue. »³⁰⁴

Du lâcher-prise à la mélancolie

Errance et méditation tout au long des chemins, puis visionnage des séquences et des photographies — souvenirs et rêves des marches passées —, de nouveaux intervalles

³⁰² Kenneth White, *Hokusai ou l'horizon sensible*, op. cit., p. 110.

³⁰³ Lavis à encre de Chine, *shui-mo hua* 水墨畫 en chinois, *sumi-e* 墨絵 en japonais, ou *sumug-hwa* 수묵화 en coréen.

³⁰⁴ Kenneth White, *Hokusai ou l'horizon sensible*, op. cit., p. 83.

oniriques s'élaborent. Le spectateur se promènera, "flânera" à son tour dans les « espaces-intervalles » agencés. « Mais n'oublions pas que la flânerie n'est pas n'importe quelle forme de paresse ou d'errance : elle est à la fois insouciance et attention, abandon et éveil. »³⁰⁵ Le film et la photographie deviennent les garde-fous du regard, mais ses limites, ses hors-champs apparaissent flous et poreux et se répandent dans l'imaginaire du spectateur. Les dimensions des images *Traversée*, invitent le spectateur à se déplacer réellement, tandis que le déplacement se virtualise dans les *Films-jardins* : en ne montrant pas le corps, la caméra subjective suppose à la fois un cheminement mental et incarne une sorte de "kinesthésie" des balades effectuées. Au Japon, à l'époque Edo, *Edo jidai* 江戸時代 (1600-1868), les estampes et les *meisho zue* 名所図会 (les livres illustrées de vues célèbres, *supra*) traduisaient également cet aller-retour entre réel et rêve, par leurs représentations, page après page, de lieux fameux, comme l'explique Augustin Berque :

*Du passé au présent de l'image, la kinesthésie s'est commuée en représentation, et la représentation se résout en kinesthésie. Pays réel / image / rêve / mouvement réel : le trajet ne s'arrête jamais.*³⁰⁶

De quelle manière mes *Films-jardins* deviendraient-ils les médiateurs entre des réels vécus et l'imaginaire dont ils sont l'objet ? Les éléments (vents, eaux, végétaux) renvoient à nos propres existences. Ils nous enseignent le lien profond entre ce qui nous entoure et ce que nous sommes. Au-delà des mots, mes images émanent de sentiments et d'expériences, mais elles échappent en partie à la conscience. La simple évocation générée par ses séquences vidéo reste passagère. Cela se vérifie dans l'augmentation de la vitesse d'un plan fixe et long mais, paradoxalement, l'impression d'un temps infini se ressent. Ce moment devient une pause ou une respiration succédant à une marche en caméra subjective. Contemplatif et fluide, il s'envisage comme une "échappée", un soudain voyage atemporel (*infra*) dans le flux du temps. L'expérience ainsi "réécrite" conduit au sentiment de mélancolie du lieu. Dépouillé de sa pesanteur et simplifiant la perception de l'espace, le plan séquence accéléré devient une "fuite" du temps, et nous éloigne d'une impression figée du temps. Entre le moment de la promenade et le moment du visionnage d'un *Film-jardin*, une rupture s'est installée, accordant un temps de réflexion et un détachement.

³⁰⁵ Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre, Le Livre du haïku*, Paris, Éditions Phébus, 1978, p. 14.

³⁰⁶ Augustin Berque, *Le Sauvage et l'artifice, Les Japonais devant la nature, op. cit.*, p. 242.

Une autre relation naît entre l'image et mes impressions : « Il ne s'agit donc pas d'une qualité de la réalité conceptuelle de l'image mais de la qualité de celle-ci à se dérober à la claire perception. »³⁰⁷ Les plans fixes accélérés sont à la fois l'évocation d'un temps long mais procure une impression furtive des milieux traversés. Leur durée réel échappe à la perception. Cet emballement ainsi, supposent de dépasser la notion de temps et un éventuel objectif à atteindre dans le parcours. En ce sens, les plans fixes accélérés expriment l'équilibre du *lâcher-prise* de la pensée zen. La *poignance des choses, mono no aware* paraît d'autant plus forte, si elle ne se manifeste pas dans son entièreté mais, au contraire, par étapes progressives. Elle se dévoile graduellement à l'esprit, et valorise le parcours. Prendre le temps et *lâcher-prise* signifie renoncer à la maîtrise pour mieux se libérer de ce qui pèse et aveugle les sens. Cet état d'esprit est primordial pour atteindre un équilibre parfait, "une justesse mentale"³⁰⁸ ; ici entre en jeu le *shōjin* 精進³⁰⁹ — exercice de méditation répété et persévérance dans la tâche à accomplir.

Le traitement de certaines parties de mes photographies ne dépend pas d'un *lâcher-prise*. Cependant cet état d'esprit était présent dans la plupart des clichés provenant des hasards rencontrés en promenade. À postériori, l'observation d'un ou plusieurs éléments de l'image enregistrée peut susciter un sentiment particulier ou rappeler le souvenir d'une impression passée. Lors de la prise de vue, errer sans projet procure une liberté qui s'apparente à "une pêche" : le pêcheur, ignorant ce qu'il va prendre dans son filet, trouvera quelques surprises — "trésors du hasard". Je ne cherche pas à obtenir un grand nombre de prises de vue, privilégie le *shōjin*, avance, nomadise et persévère dans ma pratique pédestre. C'est une démarche similaire à un *kawaramono* lequel, en quête de quelques roches pour composer son jardin, en trouvera une particulière sans avoir

³⁰⁷ Lionel Guillain, *Le Théâtre nô et les arts contemporains, op. cit.*, p. 247.

³⁰⁸ Référence à l'art du tir à l'arc au Japon. Au début du premier millénaire, l'arc devient une arme privilégiée sur les champs de bataille japonais. Une condition mentale s'établit dans la pratique, la *Voie de l'Arc, kyūdō* 弓道 apparaît alors et se développe. Faite de rigueur et de loyauté envers son seigneur et son école, elle élève le sentiment de dignité au combat sans crainte de la mort. La *Voie de l'Arc* vise à harmoniser le corps et l'esprit dans la recherche d'une attitude mentale juste.

« Le but ultime du *kyudo* est de forger son corps et son esprit en se concentrant pour tirer la flèche au moment propice, le *ma-ai* 間合い, intervalle ou « distance d'engagement » entre deux adversaires ou entre l'archet et sa cible. Distance qui comprend le temps qui précède l'action. »

« "Kyudo", Un Art martial traditionnel peu connu », consulté en mars 2016 : [https://www.nippon.com/fr/]

³⁰⁹ *Shōjin* 精進 : persévérer, continuer, aller de l'avant.

envisagé de l'utiliser. La trouvaille, possédant une force évocatrice, devient une pièce maîtresse, le "trésor" de son œuvre — succès qu'il doit au *shōjin* et au *lâcher-prise*.

Mes images nécessitent un regard postérieur, une certaine neutralité. Il me faut regarder ma perception passée comme dans un miroir, avec détachement : temps entre la prise de vue au hasard des promenades et des transformations appliquées au montage, dans lequel, se rejoint le souvenir des expériences réels et un sentiment mélancolique des choses. Ainsi transposée dans l'œuvre, l'évocation de mes observations et pensées devient un catalyseur subtil d'émotion à partager avec le spectateur. Même si le lieu est parfois reconnaissable, le film ou la photographie de sa réalité ainsi transformée impose un recul. En substance, les espacements visuels identifiables, transformés, captivent autant l'attention et le détachement (mes images *Traversée* - 2015 et *Cascade* - 2016).

Vers une brièveté par la réduction

Dans mes *Films-jardins*, des évocations successives éclosent, se croisent, puis s'éteignent dans un enchaînement de transitions, un *stop motion*, ou une suite de coupures franches. Ainsi, les phénomènes se dérobent dans la fluidité des images. Le médium vidéographique ou photographique exprime pleinement la brièveté de l'instant. Sa relative rapidité de mise en place et de captation convient aux expériences immédiates — gestes rapides, impression de légèreté et "transparence fluide" entre l'œil et l'enregistrement. Exaltés ou dilatés, la simplicité, la sobriété, le naturel (filmer le hasard) et l'artificiel (assemblage, élagage) parcourent mes images. Dans le haïku, l'élagage et la brièveté sont de mise, principes observés également dans les jardins japonais : source restée mystérieuse, petite fontaine en bambou entre des buissons, ou pierre dressée au tournant d'un chemin (*supra*). Du jardin à la forme écrite, les évocations brèves contiennent tout un univers. Elles s'assimilent au *Ma* 間 où le temps se condense en *aware* 哀れ, le sentiment de l'éphémère, et irrigue les vers d'un haïku.

2.2 Les fleurs du haïku³¹¹

Henry David Thoreau³¹² (1817-1862) associe l'idée d'une marche au rythme d'une musique intérieure :

³¹⁰ « Le grand maître Yakusan Kudō, sur le conseil du grand maître Musai, s'en fut un jour interroger le maître du zen Kōzei Daijaku :

“je me suis instruit, dit-il, presque parfaitement dans les doctrines des Trois Véhicules et les douze catégories des écritures. Quelle est l'intention du patriarche Bodhidharma venue de l'ouest ?”

À cette question, Daijaku répondit :

“Il y a le temps qui lui (Bodhidharma) fait hausser les sourcils et cligner l'œil ;

Il y a le temps qui ne lui fait pas hausser les sourcils ni cligner l'œil.

Il y a le temps où lui faire hausser les sourcils et cligner l'œil, c'est cela ;

Il y a le temps où lui faire hausser les sourcils et cligner l'œil, ce n'est pas cela.”

À ce mot, Yakusan réalisa un grand Éveil, et dit à Daijaku :

“Quand j'étudiais auprès de maître Sekitō, j'étais comme un moustique posé sur un bœuf de fer !” »

Dōgen Zenji, *Shōbōgenzō, La Vraie Loi, Trésor de l'Œil*, t.3, trad. par Yoko Orimo, Vannes, Éditions Sully, 2007, p. 193-194.

³¹¹ À la fin du XVIIe siècle, le mot *haïku* (俳句) devient un genre autonome. *Haïku* est un terme créé par le poète Shiki (Masaka Shiki 正岡子規, 1867-1902) au début du XXe siècle en contractant *haïkai* (俳諧, poème comique) et *hokku* (le premier tercet d'un *tanka* 短歌). Le *tanka*, constitué de 5 vers, est devenu par la suite un *renku* 連句, sorte de joute où un premier poète commençait par énoncer trois vers le *hokku*, puis un deuxième verset *ku* 句 devait le terminer par deux vers. Généralement assimilé comme haïku, son ancêtre le *haïkai* signifie "amusement". C'est un court poème classique japonais, formé de trois vers, le premier et le dernier pentasyllabiques, le deuxième heptasyllabique. Généralement il ne fait pas référence aux saisons (*kigo*) comme le haïku classique.

³¹² Henry David Thoreau (1817-1862) était essayiste, philosophe, mémorialiste et poète américain.

La vie d'un homme devrait être une marche solennelle au son d'une musique exquise, mais secrète. Quand elle semble aux autres, désordonnée et discordante, c'est qu'il marche d'un rythme plus rapide ou que son oreille plus délicate l'entraîne en mille symphonies et variations. ³¹³

Incluant naturellement le rythme, la marche suppose que le temps “traverse” le marcheur. Rencontre continue ou répétée, progressivement le promeneur transforme mentalement ce qu’il perçoit. Les végétaux, les minéraux, la faune ne sont pas immuables, mais ils évoluent dans de multiples nuances et variations, physiquement et dans l’esprit humain. Chaque pas apporte une pensée, un élan, une allure, développe une réflexion en cours, une transformation psychique. Ainsi le rythme de la marche appelle à une métamorphose intérieure. Il accompagne « une ligne interne invisible » (François Cheng³¹⁴). La marche est la matière du temps, sa substance, comparable au cheminement d’une voie intérieure. Cette voie évoque également celle des poètes marcheurs Japonais comme Bashō (1644-1694) ³¹⁵ et Buson (1716-1783)³¹⁶ dans leurs explorations à travers le Japon. Au cours de leurs voyages pédestres, ils inscrivent leur vécu et leur sentiment en écrivant des poèmes avec la brièveté d’un idéogramme tracé, suivant les lignes du monde. Bashō conseillait pour écrire un haïku : « Que ton vers ressemble à une branche de saule touchée par une ondée légère, et qui par moments se balance dans la brise. » ³¹⁷ Le haïku exprime une idée, un sentiment en une formule - *shiki* 式 concise et fulgurante. *Lâcher-prise (bui)*, rapport émotionnel envers la nature (*mono no aware*), et *sobriété profonde et élégante (yūgen)*, guident l’écriture du haïku. Côtes, cimes de montagnes, chemins, jardin, intérieur, bureau, insectes... sont les traits visibles du monde, et deviennent autant de lignes mentales qui se croisent dans les territoires de l’esprit. Mes vidéos et mes images offrent

³¹³ Henri David Thoreau, *Journal* [1861], Paris, Mercure de France, 2002, p. 33.

³¹⁴ François Cheng est traducteur, essayiste, poète. Il emploie régulièrement le terme de « ligne interne » dans son ouvrage *Le Vide et le Plein*, Paris, Seuil, 1991. Il s’agit pour l’auteur de sonder les lignes de force que constitue la peinture de paysage *shanshui* ne pouvant s’incarner que sur le fond du *vide*. Dans mes promenades, le *vide* est figuré ici par le chemin, le passage, et l’état d’esprit dans lequel je suis.

³¹⁵ Matsuo Bashō 松尾芭蕉, de son véritable nom Matsuo Munefusa 松尾宗房 (1644-1694), plus connu sous son seul prénom, le nom de plume (*haigō* 俳号) de Bashō (芭蕉, signifiant « Le Bananier »), est un poète japonais du XVII^e siècle (début de la période Edo). Il est considéré comme l’un des quatre maîtres classiques du haïku japonais (Bashō, Buson, Issa, Shiki).

³¹⁶ Buson Yosa (与謝蕪村, Yosa Buson, 1716-1783) et plus connu sous son seul prénom Buson (蕪村, littéralement « Village Rustique »), poète et artiste peintre japonais *Bunjin-ga* du XVIII^e siècle (milieu de la période Edo). Il est considéré comme l’un des quatre maîtres classiques du haïku japonais.

³¹⁷ Kenneth White, *Lettres de Gourgonel*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1986, p. 172-173.

des possibilités de déplacements infinies à partir d'une idée ou d'un sentiment : lieux infimes saisis dans un espacement spatio-temporel à la manière d'un instantané devenu haïku.

Esquisser le temps

Semblable au *shintō* japonais, le soleil, l'orage, les nuages, le tonnerre, les rochers, les arbres sont beaucoup plus que des symboles ; ils s'individualisent. Pareillement, les phénomènes naturels interviennent comme des "acteurs" dans le temps de mes vidéos et dans les espacements de mes *Images-intervalles*. Déambulations, explorations quotidiennes, temps continus ou fragmentés, plans séquences ou enchaînements de plans, les images et les sons capturés sont la matière de proses audio-visuelles. Repères et indications sensibles d'une cartographie du milieu traversé, des phénomènes jouent et redéfinissent ce qui est vu et entendu. Au fil de la marche, les lumières, les ombres, et les mouvements du monde glanés par un caméscope ou un appareil photo, seront autant de perspectives visuelles ou auditives à transposer en évocations brèves. Les séquences des vidéos se rapprochent de la conception d'un haïku lorsque, par exemple, une succession d'évènements se rencontrent brièvement dans l'image. « La brièveté du haïku n'est pas formelle ; le haïku n'est pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un événement bref qui trouve d'un coup sa forme juste. »³¹⁸ En trois vers, le haïku évoque une expérience en trois vers. Il *décrit* (*byōsha* 描写), ce que le poète voit autour de lui, mais il doit dépasser la *forme* (*kotoba* 言葉) et exprimer ce que ressent son *esprit*, son *cœur* (*kokoro* 心). Comme un *croquis* (写生 *shasei*) exécuté spontanément, il saisit sur le vif, à la façon d'une photographie, les choses observées à proximité. À quoi bon chercher ce qu'on ne peut voir, se hasarder sur un horizon inaccessible . Il vaut mieux méditer sur chaque observation. En touchant de près l'esprit du lecteur, le haïku, agit en révélateur des vérités dissimulées — "non-dit", et "sobriété profonde". D'un instant, le poète ne rapporte sur le papier qu'une infime partie, un aspect particulier vibrant dans son esprit. Roland Barthes s'interroge : « comment le haïku résonne ? »³¹⁹ Il n'y a rien à ajouter au

³¹⁸ Roland Barthes, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, 1978-79 et 1979-80* [2003], Paris, Seuil, 2015, p. 102.

³¹⁹ Roland Barthes, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, op. cit.*, p. 60.

haïku, nul discours, pas davantage de sens à apporter et pourtant il “résonne”.

Jadis et jusqu’à aujourd’hui, les haïkus sont largement employés dans les récits de voyage, arrimés au fil d’un récit . C’est une respiration dans le texte, peut-être, la pause d’un marcheur saisissant, ici et là, des sensations le long du chemin. Les petits poèmes se déposent tels des impressions fugitives, suivant le rythme de la marche et de la parole. Bashō, poète marcheur, a conté dans des journaux de voyage ses nombreux pèlerinages à travers le Japon.

*Vieil étang —
une rainette y plongeant,
chuchotis de l’eau.* ³²⁰

Bashō

La poésie de Bashō admet l’interpénétration de l’éternel et de l’éphémère. Ainsi la situation singulière, extraite de la banalité, fait entrer l’instant dans l’infini, et l’infini dans l’instant. Le *haijin* 俳人 ³²¹ partage l’infime seconde durant laquelle il a perçu l’extraordinaire dans la banalité quotidienne. Chaque chose saisie dans le vécu du *poète-marcheur* rythme le temps. Le haïku sollicite notre attention dans un paysage devenu encore plus présent. Ce moment précis que le poète relève et écrit, semble alors résonner jusqu’à nous.

*Le vent me transperce —
résigné à y laisser mes os
je pars en voyage* ³²²

Bashō

³²⁰ 古池や蛙飛こむ水のおと, furu-ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto.

Bashō, *Bashō Seigneur ermite. L’intégrale des haïkus*, Paris, La Table Ronde, 2012, p. 132.

n. : Le “y” semble également alourdir le vers, il n’est pas mentionné par le texte original. La traduction est également remise en cause par Maurice Coyaud dans son ouvrage : *Fourmis sans ombre. Le Livre du haïku*, Paris, Phébus, p. 47. Une autre traduction de Corinne Atlan et Zéno Bianu, se concentre davantage sur la conséquence visuelle de la scène du plongeur : Vieil étang —/ au plongeur d’une grenouille/ l’eau se brise, dans Corinne Atlan et Zéno Bianu (présentation et traduction), *Haïku. Anthologie du poème court Japonais*, Paris, Gallimard, 2002, p. 46.

³²¹ *Haijin* 俳人 : en japonais désigne l’auteur des haïku, Roland Barthes le dénomme « haïkiste ».

³²² 野ざらしを心に風のしむ身哉, nozarashi o / kokoro ni kaze no / shimu mi kana, Bashō
Ibid., p. 97.

À travers ses rencontres, Bashō, traversant l'espace, donne substance au temps. Marche sans cesse renouvelée, phénomènes actualisés, dans un temps fluidifié d'où il puise l'essentiel de sa vision dépouillée du monde. Relatant ses expériences mélancoliques, émerveillées ou cocasses, il désire partager ces voyages. Elles sont devenues *sa demeure* :

*Puces, poux
Et un cheval qui pisse
à mon chevet.* ³²³

Bashō

Le haïku décrit une expérience particulière se hissant par une vérité, un vécu du poète à un instant *t*. Il ne semble pas viser la beauté de la forme (*tai* 態) mais davantage une beauté intrinsèque qui se révèle par une présence juste, “telle qu’elle est”, conforme au principe de l'*ainsité* ³²⁴ propre au bouddhisme. La forme courte du poème suggère au poète de toucher plus directement la vérité, sans artifice, il présente *ce qu’il voit tel qu’il le voit*. En visant juste, tentant non pas d’exprimer mais de dire simplement, le haïku manifeste l’étrange naturalité des choses, l'*étonnement*, *kikyō* 吃驚, du poète. Je filme et photographie la réalité afin de trouver la chose juste au fil d’une promenade. Ces phénomènes enregistrés, sans intention particulière, vont s’agencer entre eux dans l’intention d’exalter l’infime, de dévoiler une expression cachée, de retrouver un sentiment passé.

L’accent mis sur un point particulier, le *haijin* 俳人, jardinier des mots, “trouve”, “agence” et “compose” son poème. Montrer les choses *telles quelles* sans les travestir, sans chercher à leurs donner un sens direct, se nomme *sono mama* 其の儘, *tel que cela*. Ce paradigme s’applique également à une pierre couchée ou verticale trouvée par un *kawaramono* 河原者 (les gens du bord du fleuve, chercheurs de pierres pour la réalisation des jardins),

³²³ 蚤虱馬の尿する枕もと *nomi shirami /muma no shio suru/ makua-moto*, Bashō
Ibid., p. 214.

³²⁴ Terme bouddhiste de l’indien *Tathatā* (sanskrit, pali : तथता *tathatā* ; japonais : 真如, *shinnyo* ; chinois 眞如 *chen-ju* ; coréen 진여, *jinyeo*...) , *nature ultime de toutes choses*.
Ainsité ou *ainsité* : « le fait que tout ainsi, c’est-à-dire au-delà de toute définition conceptuelle. »
Encyclopédie Universalis, consulté en mars 2016, [<https://www.universalis.fr/dictionnaire/ainsite/>]

replacée dans le jardin *telle qu'elle était*. Cette manière de faire « dessine le contraire même du réalisme qui, sous couvert d'exactitude, vise toujours à donner un sens. »³²⁵ En cela le haïku se rapproche de la prise de vue de mes vidéos et de mes images, à l'instar du *haijin* ou du *kawaramono* en quête de choses glanées dans la nature afin de les inscrire *telles quelles* dans une œuvre.

Le montage permet de donner un ordre propice à l'enchaînement des plans, comme le syntagme des mots du poème japonais. Mes images manifestent la *surface nue* (*yohaku no bi*) et la nature éphémère des choses dont le haïku tire sa force. La valorisation d'une réalité nue du poème court apporte au lecteur une proximité avec la chose nommée. Dans ses cours au Collège de France, Roland Barthes (parlait d'un « pouvoir tactile » dans la forme du haïku (mots, vers, tercet), et « c'est comme si on touchait la vérité. »³²⁶ Le poème court ne suggère pas de voir quelque chose, il fait "toucher" au plus près. Cette vérité tactile fait écho à mes vidéos et mes photographies pour lesquelles la vue et l'ouïe doivent tendre vers une expérience du tangible : surfaces des choses étalées dans le temps, confondues en lentes transitions, travelling avant et surfaces fluides. C'est une "mise en image et en son" d'un ressenti avec l'esprit du *yūgen* : mystère profond du monde éphémère. Dès lors, il convient de sentir le relief et la profondeur d'une surface et de se rapprocher autant que possible d'une authenticité, d'une pureté (*supra*), d'une impression tactile, sans émouvoir explicitement, faire des louanges ou forcer l'étonnement. Sans se remplir de message ou de métaphore, mes *Images-intervalles* ou mes *Films-jardins* valorisent la texture d'une chose et la transforme dans la durée. La surface ainsi révélée "réveille" le sens du touché. Le temps des transitions, les lignes et les espacements étirés contribuent à valoriser ce passage entre vérité et sentiment profond — un espacement sensible et dynamique se dessine.

Succession d'instant dans un *Film-jardin* dans lequel au fil d'une marche, se croisent des phénomènes captés *tels quels*. Des scénettes particulières s'extirpent du temps et rappellent un haïku isolé sur sa page blanche à la rencontre du regard. Un espace intime éclot lorsque Bashō, parcourant *La Sente étroite du Bout-du-Monde*, trace dans un haïku un petit intervalle poétique — un moment au bord de l'oubli émergé du présent. Le poète

³²⁵ Roland Barthes, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, op. cit.*, p. 179.

³²⁶ *Ibid.*, p. 60.

devient l'incarnation d'un temps humain ; il saisit le fruit de l'instant dans le *flux* (*nagare* 流れ) de la banalité des choses. Au rythme de la marche et de ces voyages, Bashō restitue comme un écho, un événement banal mais sensible et devenu inoubliable : « [...] utiliser l'ordinaire tout en s'en libérant [...] »³²⁷ L'ordinaire quotidien dans sa finitude évoque un temps au-delà des choses visibles. Roland Barthes parle de : “matière du vide” parce qu'il observe une « émergence de l'immédiat absolu »³²⁸ Le haïku ne résume pas, il s'ouvre vers le *vide*, dynamiquement, en se manifestant dans le passage d'un espace du sensitif au sensible — intervalle d'une respiration. Il pénètre et éclaire immédiatement l'esprit où se glisse « un sentiment diffus à la clé, comme la *tonalité* en musique : ici le bonheur, absolument pas décrit, pourtant ressenti et partagé avec la certitude des silencieuses évidences. »³²⁹ Le haïku fait vibrer l'instant d'une émotion. Échappant à la réflexion, une relation immédiate se dessine entre expérience réelle et esprit. Ainsi, l'unité du petit poème s'articule dans cette liaison souterraine et évoque les “lignes internes” abordées par François Cheng (*supra*). Sentiments partagés, le temps d'un cheminement, au croisement des formes et des surfaces, les plans de mes *Films-jardins* s'harmonisent, non pas dans des raccords logiques, mais dans les impressions visuelles et sonores.

Le poète ou l'artiste se situe sur le long cheminement de l'œuvre humaine dans la représentation que s'en fait l'esprit. Telle une initiation, l'œuvre peut être le moteur visant à une unité d'être, (le “tout”, le cosmos) un moyen d'exploration du devenir de l'être humain.

³²⁷ BUSON Yosa, *Buson, Le Parfum de la lune*, trad. par Hervé Collet, Millemont, Éditions Moundarren, 1992, p. 7.

³²⁸ Roland Barthes, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, 1978-79, 1979-80, op. cit.*, p. 82.

³²⁹ Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre, Le Livre du haïku, op. cit.*, p. 15.

Sur le haut de la Tour, pour dire adieu :
Fleuves et plaines perdus au crépuscule. 易
Sur le couchant reviennent les oiseaux ; 易
L'homme, lui, chemine, toujours plus loin. ³³⁰

Wang Wei

Pour vivre ces longues marches, j'entre dans un état d'évidement, gonflé d'oxygène, l'esprit plus léger, je fais l'expérience d'une sensibilité à vif, dans une harmonie naturelle. Au cours de promenades, flâneur et glaneur d'images, je vois déjà poindre à l'horizon de ma pensée des idées de haïku : à la rencontre d'un sentiment profond, un phénomène proche devient évocation. Écriture issue du "vide de la banalité", le haïku met en lumière des incidents singuliers rencontrés par le poète. Ainsi, les phénomènes nourrissent la perception et révèlent des équilibres mouvants entre le vaporeux et le solide, le présent et le passé, les bruits et les silences. Ces contrastes se conçoivent dans mes *Films-jardins* comme "intervalle flottant", un *Ma* 間, dans un paysage fabuleux condensé.

Nourries du souvenir de mes expériences, de nouvelles perspectives naissent au montage d'une vidéo. Celui-ci, libéré de toute écriture ou concept prédéfini, devient à son tour une errance de l'esprit. Le désir d'élaborer des évocations audio-visuelles motivées par les souvenirs de balades est aussi intense que celui de marcher sur un chemin et "glaner" des *petites choses hosomi* 細身 ³³¹ — volonté de faire et refaire le voyage ³³² : « du plaisir du produit, on infère un désir de production. »³³³ Certaines parties de mes photographies mises en valeur, fixent des repères mémorables. Un sentiment du passé ressurgit alors : est-ce un appel à revivre le parcours ? Le désir grandissant de cheminer à nouveau ?

Espace de temps mesuré et rythmé à la cadence des pas, la marche est propice à la méditation. Elle peut être une errance sensible pour l'artiste et le poète. Ces phénomènes captés par l'œil de ma caméra lors de "promenades haïku" évoquent l'écriture du poème

³³⁰ Poème de Wang Wei dans François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1977, p. 117.

³³¹ *Hosomi* 細身 ou 細み : petite chose, étroite ou mince en taille. Le haïjin exprime son attirance envers des petites choses, avec un sentiment de sympathie. Il porte une attention particulière aux beautés subtiles, et discrètes.

³³² En référence au *meisho-zue* 名所図会, le livre illustré des vues célèbres (*supra*).

³³³ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, Cours au Collège de France, 1978-79, 1979-80, *op. cit.*, p. 77.

japonais. Depuis un mouvement physique, ils s'assemblent en un cheminement mental. Ils s'ordonnent graduellement au montage, amplifiés par des instants particuliers : ralentis ou accélérés, transitions, fondus, continuités et discontinuités.

La résonance du haïku

Événement du temps, le haïku se dit deux fois, comme le rappelle Roland Barthes :

Cette justesse a évidemment quelque chose de musical (musique des sens, et non forcément des sons) : le haïku a la pureté, la sphéricité et le vide même d'une note de musique ; c'est peut-être pour cela qu'il se dit deux fois, en écho ; [...] ³³⁴

Cet aspect suscite un intérêt similaire dans les *Films-jardins*, notamment dans les vidéos *Parcelles* (2011) et *Chemins de brume* (2012) lesquelles se présentent toutes deux en diptyque. Côte à côte deux images paraissent identiques ou symétriques, tandis que s'opère un léger décalage temporel. Le diptyque vidéo admet des variations : perceptions fragmentées d'un temps changeant, à la façon d'un prisme dans lequel des images légèrement différentes se réfléchissent. Il propose un vis-à-vis de perceptions différentielles d'un même lieu, une asymétrie temporelle à l'intérieur d'une apparente symétrie.

Dans les *Films-jardins*, l'enchaînement des plans et leurs agencements se valorisent mutuellement. Instant mis en lumière entre les épisodes "vides" d'une marche, une brève expérience visuelle émerge du temps à la manière du haïku isolé au fil d'un récit de voyage. Ce moment ordinaire "extraordinaire" résonne à l'esprit, s'élève, vibre brièvement dans le temps du film. Il ne peut être confondu avec ce que l'on nomme en littérature ou au cinéma le *climax* ³³⁵, lorsque l'intrigue atteint le moment déterminant de sa progression. Ici, rien d'irréversible dans le fil de la vidéo, l'instant haïku surgit dans le *temps-intervalle* d'un détachement. Il parvient au regardeur en une immédiateté

³³⁴ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Genève, Skira, collection « Les sentiers de la création », 1970, p. 103.

³³⁵ Mot anglais, du grec *Klimax* « échelle, gradation ». Point culminant (dans une progression). Paul Robert, Alain Rey, Josette Rey-Debove, *Le Nouveau Petit Robert*, Édition Le Robert, 2011.

jaillissante dans le flux continu d'une marche, comme les mots et les vers arrivent à la plume du *haïkiste* ³³⁶. Peut-être le spectateur ressent-il cette vibration à l'instant présent, un "petit éveil", une « petite secousse mentale — le petit *satori* » ³³⁷. Une fois révélé, l'instant glisse "à fleur de peau", fait mouche comme le haïku « écriture absolue de l'instant » ³³⁸, qui vibre à l'esprit lorsqu'on l'entend ou le lit. Répété deux fois, le petit poème amplifie cette résonance entre les silences. Sa subtilité profonde renvoie au *yūgen*, en sondant l'obscur mystère du monde éphémère. À la lecture, le haïku semble être une évocation du passé, un souvenir. Autant que le jardin, il détient les traces du temps. Mais le poème ne laisse rien derrière lui, pas de sens à chercher, aucune explication : Maurice Coyaud le compare à une « fourmi sans ombre. » ³³⁹ En dépit de sa fraîcheur, les évocations dont il fait part, révèlent la finitude des phénomènes perçus — *mono no aware* 物の哀れ, des poèmes japonais.

*La première averse d'hiver
Parle de la maladie
Des voyageurs.* ³⁴⁰

Issa

Le haïku et la photographie

L'œuvre de l'artiste Hatakeyama Naoya 畠山直哉 (né en 1958) évoque les relations entre la nature, la ville, et la photographie. Il présente dans ses images de nombreux thèmes abordés ici. Dans la série de photographies *Slow-glass* (2006) [fig. 54 p. 243], une vitre humide donne à l'image l'impression d'une surface liquide et semble ralentir le temps de la ville évanescence. Elle transforme chaque source ou ligne de lumière qui se ramollissent à la surface de la photographie. De la sorte, la profondeur de la ville s'aplanit derrière la

³³⁶ Je reprends le terme de Roland Barthes.

³³⁷ Roland Barthes, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, op. cit.*, p. 96

³³⁸ *Ibid.*, p. 113.

³³⁹ Dans la jarre d'eau flotte / Une fourmi / Sans ombre,
Seishi dans Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre, op. cit.*, p. 9, 15.

³⁴⁰ Issa dans Bashō, Issa, Buson, Shiki, Taïgi, Yuan, *Les Grands maîtres du Haïku*, trad. par Catherine et Éric Sablé, Paris, Dervy, 2003, p. 74.

vitre maculée de gouttelettes d'eau. Le photographe semble vouloir capter des deux espaces, un support pictural plus concret, presque tactile, éliminant la perspective des rues et des architectures de Tōkyō. Témoin de la dure réalité des villes soumises à des règles empiriques et de leurs densités électriques, l'artiste élague, réduit, afin d'extraire un haïku visuel de cette rencontre entre la vitre humide et l'espace urbain.

Espaces successifs et rapprochés, combinaison de matière et de lumière pour ses prises de vues, Hatakeyama choisit une pose longue, et crée un espace intercalaire de liaisons et de contrastes. Les lueurs aux lignes fluides colorées et les zones sombres des bâtiments à la tombée de la nuit se condensent, s'unifient dans l'espace. Combinaison de surface et d'espace, ces images prises pendant de longues balades dans les rues de Tōkyō, se joignent au concept des évocations du haïku et, donnent l'impression d'un temps infini "incrusté" à la surface de la photographie, entre granularité et fluidité. Sentiment du *mono no aware* et sobriété — l'image de l'ombre d'une ville s'efface dans le flux permanent de lumières comme les tracées d'une calligraphie —, ce qui est vu à cet instant n'est déjà plus. Les ombres et les lumières superposées, semblables à une surface tactile, tracent le *flux* du temps. Dessinées sur une image, à l'instar des lignes étroites de mes *Images-intervalles*, ou cheminements indéterminés vus dans mes *Films-jardins* ou dans ma vidéo *Pluie* (2000) : les trajectoires fusionnent avec un fond vide.

La série de photographies *Explosion* (*Blast*, 2012) [fig. 55 p. 243] reprend le concept d'espace condensé, cependant la trame est différente. Hatakeyama choisit un sujet brutal et frontal : l'explosion. Au-delà de l'impact violent et chaotique, la prise de vue ingénieuse transforme la terre qui se soulève du sol à différents endroits et fige les nuages de poussière. Le regard prend rapidement de la distance. Une impression plus étonnante que l'explosion elle-même nous parvient, puisque, paradoxalement, les éléments de l'image se composent et occupent un espace quasi structuré. Nous découvrons une sorte de paysage imaginaire reconstitué à partir du chaos. Une faible profondeur de champ due à un positionnement, non sans risque, de l'appareil photographique³⁴¹, un objectif à longue focale et un cadrage particulier lors de la prise de vue, concourent à l'impression d'espace bidimensionnel. L'emboîtement hasardeux des éléments, provoqué par l'explosif, revêt

³⁴¹ Le photographe utilise un caisson étanche dans lequel il place l'appareil. Le déclenchement se fait à distance. Ce qui renvoie à l'explosion du chantier déclenchée, elle aussi, à distance.

un étrange sentiment de *sabi* et, en un instant, produit une altération fulgurante de l'espace. Malgré la violence soudaine de l'action, les *Explosions* s'identifient à un geste pictural de l'artiste. Or, la prise de vue repose à la fois sur le hasard de la propagation des formes et sur le *lâcher-prise*.

On observe les détails des différents niveaux de pulvérisation des roches et des nuances de couleurs. L'impact de l'explosion dresse une muraille de gravas et de poussière. Cette dernière écrase l'espace, composé de plusieurs densités et dégradés : zones plus solides, contraste entre teintes sombres vers des zones plus fines et clairsemées. La proximité esthétique avec la peinture *sansui* 山水, paraît évidente. L'action brutale photographiée s'assimile à un paysage serein. Elle laisse place à une impression de temps suspendu, une extrême immobilité que seule la photographie peut rendre, un moment que l'œil humain ne peut voir — révélation d'un paysage caché. À la manière du haïku, l'infinimentale, flottant et condensé, s'étale dans un espace-temps bidimensionnel et livre au regard le surgissement d'une évocation dépouillée.

Hatakeyama Naoya photographie l'instant bref de l'explosion comme pour capturer la quintessence d'une fraction de temps d'un espace disloqué. Inversement, les prises de vues initiales de *traversée* et *cascades* (2015 et 2016) deviennent l'objet d'une action postérieure de déformation. "Artificier" de mes propres *Images-intervalles*, je mêle formes brutes, dislocation et déformation de l'espace, pour qu'une respiration s'anime, un contraste oscille, un phrasé se délie. Le photographe japonais choisit un moment opportun à saisir dans un espace proche, comme le *haijin* trouve les mots pour composer un haïku. Dans le poème court, l'instant du "tilt" de Roland Barthes provient d'une impulsion sensible laquelle procède de la conjonction de deux évocations. Chez Hatakeyama ce "déclat" résulte de la fixité des éléments entre eux, de la superposition des actions et des formes, de l'association de la violence et de la sérénité ; à ce moment-là, une "petite secousse mentale" naît du chaos. Saisi par le photographe, l'instant cristallisé est aussi attendu qu'une pluie de pétale après la floraison des cerisiers au printemps — moment éphémère si cher aux Japonais ³⁴².

³⁴² Comme le *mono no aware* de la vie éphémère des fleurs de cerisier. Cette séquence dans laquelle se dispersent les pétales des *sakura* se nomme *chiru* 散る. Ce moment est tout aussi important que la fête de leur floraison: *hanami* 花見.

Évocation d'un *temps-intervalle*, dans mes images *Traversée* et *Cascade*, chaque étirement découle de la résonance visuelle d'un autre, comme le tintement d'une cloche dont la vibration soutenue se propage et décroît. L'éphémère se ressent dans le retentissement d'un temps suspendu voué à disparaître : les déformations altèrent les formes de mes images, augurant une disparition prochaine. En conséquence, les intervalles étirés graduellement, fractionnent et unifient le temps et l'espace. Ils présentent une apparente instabilité mais retrouvent leur équilibre dans d'autres parties laissées telles quelles. Cette répartition des formes à la surface du papier rappelle également la métrique harmonisée du haïku : jeu et coprésence des évocations dans les vers de cinq, sept, cinq syllabes du poème.

Les phénomènes ordinaires de mes photographies et de mes vidéos n'expriment rien de plus, ni métaphore, ni symbole, et ni généralité. Ils ne se commentent pas. Or, cette succession de *banalité* (*wu-shi* 無事) se déplie ou se replie dans l'espace de mes images. Ces amplitudes spatio-temporelles altèrent ainsi le banal, mais le concept provenant du haïku, *tel que cela est* (*sono mama*) se détermine dans ma pratique, à la fois par l'expérience physique et l'impression ressentie. La prise de vue étirée et condensée en plusieurs endroits, provoque une sorte de vibration de l'espace et du temps. Mes *Images-intervalles* ainsi ne proposent pas seulement des contrastes entre plusieurs espaces, elles s'agentent à la fois en séparations et en liaisons progressives d'intervalles.

Roland Barthes nomme le « *tilt* », le « *c'est ça* »³⁴³ du haïku, l'événement *extra*-ordinaire surgissant d'une *banalité*, un effet obtenu sans effet, sans manière. La coprésence de plusieurs événements trouve sa justesse avec une économie de mots, en se révélant dans un espacement suggestif dynamique. Davantage qu'un espace entre deux choses — ambiguïté et immobilité d'un entre-deux — une « collision douce », *Awai* 間, parvient « naturellement » à l'esprit, et cette rencontre se meut dans un *flux* (*nagare* 流れ). Se référant à Maurice Blanchot (1907-2003), Roland Barthes mentionne le terme du *Neutre* : « Retenons que neutre serait donné dans une position de quasi-absence,

³⁴³ Roland Barthes, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, op. cit.*, p. 175.

d'effet de non-effet »³⁴⁴ Lien implicite par la juxtaposition subtile des éléments — alchimie du *Ma* 間 —, un “non-effet” immédiat dans le haïku se découvre dans le flux du *banal, wu-shi* 無事.

Une séquence de ma vidéo *D'une pierre à l'autre* (2015) présente une allégorie particulière : dans une forêt, les racines des arbres aux lignes cassées rencontrent le croisement cassant des corbeaux. La collision d'évènements ordinaires devient, par le montage, un “non-effet” entre l'image d'une forme crispée et la modulation d'un craillage. Insolite, cette séquence superpose les corbeaux invisibles et le visible des coudes et circonvolutions des racines lesquels, s'harmonise au rythme des pas. La subjectivité de la séquence surgit de sa propre force phénoménale, mais à l'instar du haïku, l'instant filmé est le produit du hasard. Il m'appartient au montage, comme le ferait un poète, de valoriser cette contingence. Coïncidences des rencontres, un intervalle fertile et sensible peut éclore. Jamais figé, il m'apparaît un bref instant — *tilt, dé clic* —, continue pourtant de résonner dans mon esprit jusqu'au montage de la vidéo et au-delà.

Pour se référer à l'image de la lune dont une face disparaît temporairement dans l'ombre, les Japonais nomme ce passage vers l'obscurité, *yami* 闇. Dans certaines séquences de mes *Films-jardins*, l'image devient subitement noire, néanmoins une trace rémanente apparaît en surimpression dans le fond des yeux du spectateur. Évanescence entre les images affichées, une empreinte fantomatique parvient à l'esprit comme nous savons que la nouvelle lune se trouve là dans le ciel, alors qu'elle reste invisible.

*En aval
le bruit d'un filet qu'on jette
sous la lune voilée*³⁴⁵

Taigi

Instant *haïku* dans la vidéo *D'une pierre à l'autre* : le montage ordonne des plans comme les mots et les vers du haïku. Il lie les évocations prises *telles quelles* et les élague dans le

³⁴⁴ Maurice Blanchot dans Barthes, *La Préparation au roman, Cours au Collège de France, op. cit.*, p. 153.

³⁴⁵ Tan Taigi dans Corinne Atlan et Zéno Bianu, *Haïku, Anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, 2002, p. 33.

flux temporel du film. Dans le haïku, cette liaison transitoire se nomme *utsuroi* 移ろい *transitoire* : ce qui est là, ne le sera peut-être plus demain, ce qui naît aujourd'hui mourra mais renaîtra ailleurs. Ce paradigme se vérifie dans plusieurs séquences de mes *Films-jardins* : des roches et des personnages apparaissent brièvement derrière un rideau de fumée ; baignés par les rayons du soleil, des moucheron volettent par dizaines ; l'ombre contrastée des nuages glisse sur le sol... Le sens de l'éphémère imprègne mes vidéos. *L'intervalle japonais, Ma*, s'articule avec *yami* et *utsuroi*. Il alterne des passages successifs de phénomènes et des moments asymptotiques « où, parfaitement belle et épanouie, elle [la fleur] va faner. »³⁴⁶

L'espace investi dans la marche est un *temps-intervalle* éprouvé et ressenti, dynamique entre ce qui est et ce qui adviendra — scintillement entre voir et possibilité de voir. Parfois proches du tangible, les scènes de mes vidéos et mes photographies montrent une chose *telle qu'elle* se présente à nous, mais, d'une intensité radieuse en procurant une impression de "fraîcheur". Selon Roland Barthes cette sensation de proximité se définit dans le terme de *tangibilia* : « [...] les *tangibilia*, en général, procurent toujours une impression de fraîcheur et donc de force. »³⁴⁷ Le haïku nous fait sentir ce qui est vu, entendu, goûté ou touché, et cet aspect sensitif s'individualise en évocations presque palpables. Le tangible rejoint le *sentiment des choses éphémères* par une circulation du *voilé* au *manifesté* (*miegakure*), à l'instar du masque de *nō* sur le visage *omote* 表 (*supra*) de l'acteur devenu autre, ou lorsque le *shite* franchit la passerelle pour accéder à la scène, et ainsi, passe de l'au-delà invisible au monde du visible. Une sensualité émerge d'un haïku sous la forme furtive d'un "érotisme" de l'objet et du phénomène. Les jardins japonais suscitent également ce sentiment : dans cet art total, se révèle la *tangibilia* des cinq sens, l'esprit du *mono no aware*, le *yami* et l'*utsuroi* que l'on trouve dans le haïku. Le chemin parcouru dans le jardin *roji*, rappelle irrésistiblement, en miniature, les pèlerinages de Bashō. Dans les jardins, la mélancolie ressentie devant l'altération des choses (*fūka*) révèle une beauté immanente, inhérente à la culture japonaise : la floraison (*hanami* 花見) des cerisiers et les feuilles rougissantes de l'automne, puis leurs *dispersions*

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 124.

³⁴⁷ *Tangibilia* se réfère à ce qui est de l'ordre du tangible.
Ibid., p. 128.

(*chiru* 散る³⁴⁸) sur le sol. La beauté éphémère et délicate (*fūryū* 風流) se manifeste également sur le kimono des *geishas* (芸者)³⁴⁹ et *maiko* (舞妓)³⁵⁰. Ils changent à chaque saison, et contrastent avec le maquillage blanc du visage, lequel efface les signes de fatigue ou de vieillesse. Peau blanchie, hormis à la racine des cheveux et au-dessus du col lâche du kimono, la nuque, partie la plus érogène, laisse entrevoir la peau nue. En forme de “v” ou de “w”, ce petit espace contraste également avec la blancheur du maquillage. Cette zone sans fard est la seule s’offrant au regard et, rappelle le concept de *yami* (闇 *obscurité*) : une petite fenêtre sur la beauté et la sensualité *telle que cela est, sono mama* 其の儘, et un dévoilement de la beauté *naturelle, Shizen* 自然.

Le chemin pour Bashō est aussi un temps d’introspection, et pour cela la nature est le cadre idéal où trouver la sérénité propice à la méditation, vivre pleinement et simplement. Sources d’expériences pour l’écriture de nouveaux haïkus, les voyages du poète et ses périple s’expriment en prose. Bashō y fera alterné des *hokku*, forme qui prendra le nom de *haibun* 俳文 (poème inclus dans une prose). Cette œuvre littéraire mêle expériences vécues et pensées lesquelles se rejoignent et se condensent, à l’instar des croisements sur les chemins empruntés par le poète. La prose se transforme en sentier vers le poème court. C’est un voyage intérieur où chaque pas du poète fait germer les fleurs de *hokku*. La poésie devient un passage, une *Voie* (*Dō* 道) dans laquelle le monde du dehors entre, se déploie et se cultive dans l’esprit du lecteur. Le temps du monde, ainsi intériorisé prend la forme d’un poème court dans lequel l’espace traversé devient la *Voie* à emprunter. Liberté et détachement, le poète flâneur est autant insouciant qu’attentif (*chūryoku* 注意力) à la réalité qui l’entoure : pour le *haijin*, le monde est contenu dans un petit espace à ouvrir délicatement. Les courtes séquences-intervalles entre les marches de mes *Films-*

³⁴⁸ Le cerisier Yoshino est (染井吉野, *Somei yoshino*) la variété préférée des Japonais. Ses fleurs sont d’un blanc presque pur teinté du rose le plus pâle. Lorsque les pétales de ces fleurs “tombent”, les Japonais disent, de préférence, qu’elles “se dispersent” (散る, *chiru*).

³⁴⁹ *Geisha* 芸者, ou *geiko* 芸妓 à Kyōto, elle est artiste et dame de compagnie. Le mot *geisha* peut signifier “personne qui pratique les arts” ou “femme qui excelle dans le métier de l’art”. Elle donne des prestations, accompagne et divertit une clientèle très aisée. Consacrant sa vie à la pratique artistique raffinée des arts traditionnels japonais, elle cultive le raffinement artistique dans divers domaines tels que l’habillement en kimono, la danse *odori* 踊り, la musique classique (instrument à corde *shamisen* 三味線, flûte *yokobue* 横笛, et tambour *tsuzumi* 鼓, tenu à l’épaule, l’*ōtsuzumi* 大鼓, sur les cuisses, et le *taiko* 太鼓, plus grand). Elles excellent dans la convivialité et la conversation, et proposent des jeux au client.

³⁵⁰ *Maiko* 舞妓 est une apprentie *geisha*.

jardins rappellent, dans le haïku, une “petite secousse mentale” survenue du *non-effet* de la rencontre d’éléments neutres. Ces séquences-intervalles sont réalisées avec la même attention que les vers du poème court esquissant en peu de mots ceci ou cela. Elles déclenchent une petite étincelle, le “*c’est ça !*”. Pour Barthes, les vers du haïku produisent un petit effet *mat* du réel, « une craquelure insignifiante sur une grande surface vide. »³⁵¹ Évocation absolue, où les choses s’éclairent soudainement et retournent dans l’ombre. Banal constat par lequel peut surgir un infime changement, une lueur s’illuminant brièvement — petit séisme pour rappeler que la terre vit, se transforme et que tout n’est que passage.

³⁵¹ Roland Barthes, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, op. cit.*, p. 154.

Il est vraiment superbe d'errer sans aucun but par une belle nuit de printemps. Mon principe serait plutôt de laisser venir le charme comme il vient et de le laisser partir quand il part. ³⁵²

Sōseki

2.3 Équanimité et nuances du haïku

Le *Film-jardin, D'une pierre à l'autre*, présente des plans entre lesquels s'intercalent des images noires (écran noir). Ils s'enchaînent parfois rapidement comme une animation image par image. La caméra tourne par exemple autour d'une pierre et perd des étapes (images noires) de ce déplacement. Cette séquence syncopée laisse à penser que le regard ne peut pas embrasser en une fois ce qui est montré. Alors que pour appréhender les trois dimensions d'un objet, un déplacement devient nécessaire, on le découvre sous un angle mais on ne peut pas le voir sous un autre. Par ailleurs, l'entrelacs d'écrans noirs — que je nommerais des *non-images* — et d'images, dévoilent plusieurs aspects d'un même objet ; il démultiplie le visible éclairé dans une succession de "flash". Expérience aussi réelle, pendant que je me déplace autour d'un rocher : je ferme les yeux, je les ouvre, le même objet est toujours devant moi, pourtant, durant un bref instant, cet objet n'était plus visible. Toutefois, les yeux clos, je continue à percevoir cette forme dans le *vide* de la *non-image*, comme une rémanence de l'image précédente. Entre *voir* et *non-voir* (*utsuroi* 移ろい), les plans assemblés montrent à la fois la chose sur laquelle je me focalise, la pierre, et un mouvement saccadé. Réunis, ils constituent eux-mêmes un objet. Les intervalles de

³⁵² Natsume Sōseki, *Oreiller d'herbe* [1906], Paris, Éditions Rivages, 1987, p. 135.

non-images et d'images s'assemblent en un tout indissoluble et s'assimilent dans une "mise en lumière" transitoire. La *non-image* s'insère tel un maillon de la chaîne du temps, appelant au déplacement dans un même espace tout en permettant une transition "aheurtée" d'une image à l'autre. Sans la considérer comme une simple perte, elle valorise l'objet présent dans le plan précédant et dans le suivant. Ma perception de l'objet se transforme également par l'usage intermittent d'un écran noir — dépouillement du temps. Lorsque la caméra se déplace "en clignant des yeux", l'objet change d'aspect dans une transition discontinue. La *non-image* affirme la présence d'un temps continu, hors du phénoménal, s'écoulant sans fin ; elle appartient au *flux* infini du temps nouménal, au néant (*infra*). À chaque image, on regarde cette pierre sous un nouvel aspect comme au premier jour — « à la transparence du matin »³⁵³, en haussant les sourcils et en clignant des yeux³⁵⁴. Le *haijin* vise cette limpidité et ce dépouillement dans l'écriture du haïku, sans forcer le trait, au risque de les perdre.

Transformation et détachement

Un haïku s'invente dans un va-et-vient entre l'expérience du quotidien et l'état d'esprit dans lequel se trouve le poète. Il fait vibrer la corde sensible du familier et suscite un « ravissement soudain dans l'imprévisible ». ³⁵⁵ S'inspirant de phénomènes perçus, le *haijin* exprime des pensées, des émotions, mais il ne s'attarde pas à projeter son ego — ce "moi" lequel risquerait de devenir "sur-moi". Le *haijin* ne généralise pas, il ne cherche pas la métaphore, le sens caché. Il présente des faits centrés sur un moment précis. Néanmoins, ajoutant un raffinement particulier, il mettra en évidence une nuance — un "petit parfum" subtil. Détaché des choses, le *haijin*, autant que l'adepte méditant, se laisse pénétrer par ce qu'il contemple. Il demeure sensible à ce qui l'entoure, mais sans s'y attarder passionnellement ; une dynamique "fluide" opère en lui entre espace environnant et espace mental. Pour bien saisir les choses observées dans une certaine

³⁵³ François Jullien, *Philosophie du vivre*, Paris, Gallimard, 2011, p. 217.

³⁵⁴ D'après Dōgen Zenji, dans DŌGEN, Zenji, *Polir la lune et labourer les nuages*, trad. par Jacques BROSSE, Paris, Albin Michel, 1998, p. 159.

³⁵⁵ Corinne Atlan et Zéno Bianu, *Haïku, Anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, 2002, p. 7.

impassibilité, il lui faut éviter de se laisser perturber par ses tourments. Le haïku se fait “pont”, tel le *hashigakari* du *nō* (*supra*), entre l’observable de l’instant et la révélation d’un ressenti, dépouillé de l’ego. À l’exemple du *haijin*, suivant ma *voie*, je tente de marcher en équilibre sur le “pont fabuleux” de mon *temps-existence*, intervalle dans lequel, à tout moment, la *poignance des choses*, *mono no aware* peut affleurer.

L’effet saisissant des photographies d’explosion de Hatakeyama, se transforme en paysage serein. Le moment du déclenchement de la photographie, le cadrage, les plans et les teintes contribuent à cette mise à distance entre sujet de l’image et spectateur. Ainsi on ne voit plus l’événement pour ce qu’il est, bien que l’état du phénomène soit saisi à un instant *t*, tel qu’il apparaît à la prise de vue. L’image proposée fait appel à nos sens et à notre mémoire de paysage *sansui* 山水. Un *déclat* se produit, détachement implicite entre chose photographiée et perception de l’image. Finalement, le spectateur éprouve une certaine indifférence envers l’effet spectaculaire de l’explosion. Mais il est fasciné par cette étrange beauté sereine devenue paysage, *montagne-eau*.

Mes séries d’*Images-intervalles*, *cascade* et *traversée*, favorisent un recul du regard similaire par l’agencement des intervalles déformés. Le cadrage resserré sur quelques éléments étirés place l’environnement proche du sujet photographié dans un quasi hors-champs. Les espaces ainsi recadrés et déformés réduisent celui des constructions urbaines. Alors que Hatakeyama Noya saisit le réel d’un paysage disloqué, mais transposé (*mitate* 見立て) en une allégorie de paysage, mes *Images-intervalles* passent de la banalité photographiée à une vision *transposé*³⁵⁶ de mon sentiment des lieux. Dans une certaine mesure, ces étirements et ces contractions doivent rester sobre (*wabi* 侘び) et quelque peu suggestifs (*shisa* 示唆, suggestions émanant du poème sans qu’elles ne soient formellement exprimées). Chez Hatakeyama Naoya, une terre disloquée se transpose en paysage *sansui* instantanément à la prise de vue. Cependant, les étirements de mes images ne sont pas nécessairement métaphoriques ; ils visent une idée de parcours du regard, canalisé certes, mais sans interprétation immédiate. Subsiste une surface suggestive et accentuée par endroit, où des formes naturelles se dilatent ou se condensent. Sur cet aspect, les variations se rapprochent de la conception d’un jardin japonais avec ses

³⁵⁶ Cette transposition se comprend également dans le concept du “voir comme” : *mitate* 見立て.

buissons taillés et ces pierres bruts disposées et orientées graduellement. Le concepteur de jardin japonais et le *haijin* cherchent à montrer les choses *tel que cela est*, sans donner un sens expressif afin d'en mieux révéler la subtilité des nuances. Mes images articulent des contrastes graduels dans chaque intervalle, par le procédé de l'étirement de parties choisies, à la manière de l'agencement spatial du jardin. Ces fluctuations serait-elle l'allégorie d'un phénomène naturel ? Quoi qu'il en soit, elles deviennent une sorte de respiration transformant la perception du réel, comme des reflets à la surface de l'eau déformés par les ondes.

Le procédé de l'étirement rejoint l'esthétique de la transition et du passage de mes vidéos, où des plans, succédant ou précédant des transitions de durée inégale, sont laissés tels quels. Dans les vidéos et les photographies, ce passage transitoire suppose un *effet subtil*, qui *suggère* (*shisa*) plus qu'il n'impose — nuances entre des pauses et des déplacements. Il accompagne les transformations des formes, sans les contraindre excessivement, détient une capacité proche de celle d'un haïku soulignant la subtilité de la *nuance*. Le poème court japonais « irradie », « diffuse », « traîne (comme le beau nuage d'un ciel) ». ³⁵⁷ Barthes développe cette question des nuances dans ce qu'il nomme *diaphorologie*, une langue ou une science des nuances. Quelque fois dans mes images, je privilégie les nuances — étirements et fondus —, et les successions d'espacement où naît le sentiment d'éphémère. Mes *Images-intervalles* contractent et dilatent graduellement le même espace-temps dont les intensités variables dessinent des intervalles spatio-temporels. À partir de ces espacements, le temps semble s'allonger ou se réduire, l'espace s'altère — *sabi* d'un visage qui se ride, « les cheveux blanchis par l'âge sur la tête d'un homme. » ³⁵⁸ *Être-là, temps des il y a (u-ji)* je suis temporalité de nuances, mon *temps-intervalle* se décline en d'infimes transitions ; autant d'aspect de mon individuation ³⁵⁹, autant de possible à explorer.

³⁵⁷ Roland Barthes, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, 1978-79 et 1979-80* [2003], Paris, Seuil, 2015, p. 109.

³⁵⁸ Bashō Matsuo, *Bashō, Journaux de voyage*, trad. par René Sieffert, Paris, Publications Orientalistes de France, 1988, p. 18.

³⁵⁹ « [...] moment de l'individu détaché en quelque sorte du sujet et qui fait que le sujet, humain, se présente alors comme une sorte de moire, de tapisserie extrêmement nuancée de moments individués. » Roland Barthes, *ibid.*, p. 107.

En s'éloignant mentalement de ce qu'il sent, en se débarrassant de tout ce qui encombre sa pensée, le *haijin* prend conscience de la nature de ses sentiments. Pareillement au moine zen, il apprend à regarder ses émotions comme un reflet devant lui. Ainsi cette forme de détachement, ou "d'insouciance" délibérée, l'aide à voir les choses à la "lumière du matin", à découvrir des vérités cachées dans la contemplation, à mieux comprendre sa nature, et sa place *dans* la nature. Tandis que le moine zen apprend à s'éloigner des passions et des désirs, le *haijin*, se détache, motivé par le désir de saisir son environnement, de composer et de lire son poème. Cependant, quand il prend ses distances avec ses émotions envahissantes et son égo, le poète retourne dans le monde, à *la lueur d'un nouveau jour*. Il se "projette" en animal, en arbre, en nuage, ou en montagne... Il tente d'absorber son environnement, et de retenir un moment évanescent — apparition subtile d'une présence évanouie dans le silence. Ses désirs et ses aventures humaines transposés dans l'envol du héron, dans les mouvements ondulant des herbes, ou le coassement d'une grenouille, le *haijin*, l'esprit nu, se détache de sa condition, glisse librement dans l'espace — s'éloignant anonyme, dans la brise légère, akènes d'un pissenlit.

Se fondre dans l'espace

La méditation en marchant, *kinhin* 経行, se pratique dans de nombreux temples bouddhistes, et elle peut se révéler autant essentielle que la méditation assise. Dans le zen, le *kinhin* se pratique par une marche lente dont les pas s'accordent au rythme de la respiration — union parfaite entre le corps et l'esprit. Ma marche alterne la méditation et l'attention avec mon environnement. Ces deux états d'esprit se complètent par la pratique du *kinhin* après laquelle mes sens s'aiguisent davantage lors de mes découvertes. Du détachement à la vision sensible, une marche contemplative ou méditative s'accomplit et se confond avec l'espace et le temps. À l'instar du haïku, qui « passe, circule, tourne comme au furet et comme fait le désir »³⁶⁰ la marche participe à cette volonté de mouvement et de découverte. Devenu animal ou végétal sensible au changement des saisons³⁶¹, habité

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 83.

³⁶¹ Dans le haïku, il existe cinq saisons, la période du nouvel an étant considérée comme la cinquième.

par les herbes, les branches des arbres, l'espace mental s'imprègne instantanément de l'espace extérieur, « comme si la nature, tout soudain, prenait la parole à la place de l'homme, telle une extension de lui-même et de ses émotions. »³⁶² Tout est changement et mouvement, tout est flux : « [...] l'éternité se manifeste à travers le changement, l'impermanent (*mujō* 無常³⁶³), car sans mouvement pas de devenir ; l'immobilité est signe de mort. »³⁶⁴ La posture immobile du *zazen* 座禪, ne signifie nullement que le pratiquant s'isole entièrement ; hermétique à son entourage, il apprend à canaliser ses émotions, et à rester concentré en permanence pour atteindre la paix intérieure et parvenir à l'Éveil (*Bodhi* ³⁶⁵) : Présent ici et maintenant comme le lui rappelle le coup de bâton, *kyōsaku*³⁶⁶, que son maître lui donne sur les épaules.

*Des multitudes de moustiques
s'en vont chargés de sang.
zazen.* ³⁶⁷

Taigi

Pendant la méditation, toutes les choses se rejoignent dans la perception du grand tout. Chaque élément retrouve sa place dans l'harmonie de la nature, et il en va de même pour les sentiments, les désirs, les frustrations et les douleurs. Sans pour autant abandonner tout désir, regardant les choses comme à l'aube d'un nouveau jour, le *haijin* s'éveille également ; il évoque ce qui semble stable et ce qui est changeant autour de lui. Il a

³⁶² Corinne Atlan, Zéno Bianu, *Haïku, Anthologie du poème court japonais, op. cit.*, p. 8.

³⁶³ *Mujō* 無常 : « L'impermanence (*mujō* 無常) est un concept bouddhique dont le sens originel est lié à la philosophie indienne et renvoie au sanscrit *anitya* : ce qui n'est pas constant, ou caractère périssable, de tout phénomène composé. »

Murielle Hladik, « *Mujō* » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 356.

³⁶⁴ François Berthier, *La Mystérieuse beauté des jardins japonais*, Paris, Arléa, 2015, p. 167.

³⁶⁵ « Bodhi (de la racine sanskrite *budh--* : s'éveiller - j. *bodai*). L'«Éveil», la connaissance suprême et parfaite, prise de conscience de la «nature de Bouddha» (Buddhatâ) et de la vacuité (Shūnyatâ) de toutes choses, par la sagesse intuitive et immédiate (*prajñā*). »

Jacques Brosse, *Les Maîtres Zen, op. cit.*, p. 362.

³⁶⁶ Dans le zen *Sōtō* 曹洞宗, *kyōsaku* 警策 (ou *keisaku* dans l'école *Rinzai*), le bâton de bois, plat, est utilisé dans la pratique de *zazen*. Il mesure environ 130 cm x 6 cm. À la demande du méditant, un coup sec du plat du bâton, sur chaque épaule est assené par le maître afin de revitaliser le corps tout en calmant son esprit. Le *kyōsaku* se donne sur l'épaule droite, puis sur l'épaule gauche. Il frappe une zone précise, riche en points d'acupuncture. Donné et reçu avec respect, les coups reçus réactivent l'énergie et rafraîchissent la concentration. Ils servent à ramener le pratiquant à la tension juste du corps et de l'esprit.

³⁶⁷ Taigi Tan dans Bashō, Issa, Buson, Shiki, Taigi, *Les Grands maîtres du Haïku*, trad. par Catherine et Éric Sablé, Paris, Dervy, 2003, p. 106.

conscience, à l'égal d'un moine zen, de l'impermanence (*mujō*) du monde, et l'inscrit dans ses haïkus :

*Bruines et brouillards —
Le mont Fuji dissimulé,
tout l'attrait de cette journée !*³⁶⁸

Bashō

Dans ce poème, Bashō 芭蕉 (1644-1694) désigne « *le mont Fuji* », élément *fueki* 不易, *invariant*, et « *bruines et brouillards* », élément *ryūkō* 流行, *fluant*. Le couple *fueki-ryūkō* 不易流行³⁶⁹ se rencontrent à travers les évocations du haïku et produisent ainsi une tension entre le “solide” et le “gazeux”. Expriment davantage les fluctuations de l'un à l'autre, les évocations du poème favorisent les échanges et les nuances. Les nuages *fluant* masquent le Fuji, et pourtant il est bien là, immuable. Ainsi, Bashō ne voit pas la célèbre montagne mais projette son image *invariante*, *fueki* dans notre esprit — son temps sur terre aussi long qu'éternel. Le *ryūkō*, *éphémère* du brouillard et de la bruine nous affectent ; le passage des nuages et la montagne cachée éveillent les sens. Un basculement s'effectue entre le fluant et l'immuable lorsque les nuages deviennent Fuji et la montagne brouillard. Or, même le *haijin* se sait aussi éphémère que le passage des nuages devant la montagne. Ne serait-ce pas plutôt celle-ci qui “regarde” le poète ? Ou bien, comme le dit Corinne Atlan et Zéno Bianu : « Leurs visages se reflètent jusqu'à se confondre. Voici le monde offert pour ce qu'il est : un espace où s'entretissent infiniment tristesse et beauté. »³⁷⁰ L'esthétique du jardin du Ryōan-ji semble singulièrement répondre à cette articulation *fueki-ryūkō* : les roches immuables sur leur îlot de mousse changeant, s'agencent ensemble sur le paisible périmètre d'une mer de gravier clair entourée de vieux murs de pisé qui se désagrègent lentement. Ces parois sont aussi éphémères que les couleurs des feuillages autour. Les vieilles pierres du Ryōan-ji semblent statiques et

³⁶⁸ 霧しぐれ / 富士をみぬ日ぞ / 面白き, *kiri shigure / fuji o minu hi zo / omoshiroki*, Bashō dans Bashō Matsuo, *Bashō, Seigneur ermite, L'Intégrale des haïkus*, trad. par Kemmoku Makoto et Dominique Chipot, Paris, La Table Ronde, 2012, p. 98.

³⁶⁹ *Fueki-ryūkō* 不易流行 : Expression employée par Bashō. Principe de fluidité et d'immuabilité dans le haïku ; Le haïku est à la fois « fluide et transitoire » et « éternel et immuable ». Un échange entre le transitoire et l'immuable est central dans l'âme du haïku. (Bashō).

³⁷⁰ Corinne Atlan, Zéno Bianu, *Haïku, Anthologie du poème court japonais, op. cit.*, p. 8.

éternelles, bien plus que le mouvement figé des vagues et des ondes sur l'étendue de graviers ratisés. En dehors des mousses, l'absence de végétaux à proximité des îlots de roches et de la mer minérale, renforce cette idée de stabilité tout en évoquant le flux continu du temps (*nagare*) par la non-présence de l'eau. Au-delà, les murs et la végétation, même s'ils ne cristallisent pas toute l'attention des visiteurs, se manifestent en espaces subjectif du *fluant* ; une atmosphère dont on s'enveloppe inconsciemment. L'espace du jardin sec "flotte" entre apparente immuabilité et changement subtil. Le Ryōan-ji s'érige en espace dans lequel s'équilibre l'éphémère et l'éternel.

*Apprendre le Zen, c'est nous trouver,
nous trouver, c'est nous oublier,
nous oublier, c'est trouver la nature de Bouddha,
notre nature originelle.* ³⁷¹

Dōgen

La pratique de la méditation permet d'alléger l'esprit, et développe l'acuité. Le pratiquant de *za-zen* ³⁷² 座禪 médite sur la vie provisoire *kari* 仮 devant l'apparente immuabilité des choses. Cet état actif nécessite une longue pratique. Il faut aiguiser son esprit, avec équanimité envers toute chose — *neutre* —, pour vivre au diapason des *nuances* de la nature. Le moine se concentre sur sa respiration sans chercher à la contrôler, *lâche prise*, laisse circuler dans son corps l'énergie centrée en un point, situé sous le nombril : le *hara* ³⁷³. *Lâcher prise* de la pensée, serein, comme libéré du temps, il sillonne sur les rives du "vide parfait" (Lie Tseu ³⁷⁴).

³⁷¹ Dōgen dans Taisen Deshimaru, *La Pratique du Zen*, op. cit., p. 27.

³⁷² *Zazen* 座禪 : « Za-zen unifie deux entités en fait indissociables : le corps et l'esprit. Et ce, sans enfermer la personnalité dans un cocon sécurisant : école de vie, le Zen ne s'échappe pas de la réalité, mais plonge avec force dans la multiplicité des facettes qui en forment la trame. »

Marc de Smedt dans Taisen Deshimaru, *La Pratique du Zen*, op. cit., p. 11.

³⁷³ 丹田, *hara* ou *tanden* (*on'yomi*, dérivé du chinois) : Litt. "les intestins". Il est le centre de l'énergie et de l'activité. Par la pratique de *za-zen* et la respiration juste, le *hara* devient plus vigoureux. Il existe trois centres d'énergie : le *hara inférieur* (*tanden*, *champ des cinabres*) situé à environ 7 cm sous le nombril, le *hara médian* au niveau du plexus solaire et le *hara supérieur* situé dans la tête, entre les sourcils.

³⁷⁴ n. Je me permets cette allusion à Lie Zi (Lie Tseu) 列子 traduit également *Vrai classique du vide parfait*. C'est « un recueil de fables philosophiques et d'aphorismes se rattachant en majorité au courant taoïste, mentionné pour la première fois dans le chapitre littérature du Livre des Han et attribué à Lie Yukou [列圉寇, estimé 450 av. J.C. - 375 av. J.C.] (connu aussi par l'appellation Lie Zi) », consulté en mars 2016, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Lie_Zi]



54. Hatakeyama Naoya, *Slow-Glass*, Tōkyō, Galerie Taka Ishii, Tōkyō, Japon, 2006.



55. Hatakeyama Naoya, *Blast Series*, MOMA San Francisco, États-Unis, 2012.

*La poésie est une logique érotique. Elle n'est « contre rien »,
elle s'en va ailleurs.*³⁷⁵

Kenneth White

Chapitre 3.

Espace de temporalité, espace de *souffle*

³⁷⁵ Kenneth White, *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, 1981, p. 58.

3.1 Individuation de l'éphémère

*Oh ! une luciole qui vole
Je voulais crier « Regarde ! »
Mais j'étais seul ³⁷⁶*

Taigi

La césure-continuité du vide

Pause ou transition, nuances de la clarté à l'obscurité, états transitoires, mouvements ininterrompus, mes propositions vidéographiques et photographiques explorent la transformation et la finitude des choses. La fraîcheur du haïku tient probablement de ce rapport qu'entretient le poète avec l'éphémère *kari* 仮. Elle se révèle dans une économie de mot pour déclencher le "tilt" : « Oh ! une luciole qui vole » nous dit le poète. Le mot "Oh !" traduit l'une des particules japonaises du haïku, le *kireji* 切れ字 ou *caractère de*

³⁷⁶ *Ô! Hotaru ga tonde watashi wa ōgoe o ageru to: " Mite! " Shikashi, watashi dakede wa nakatta*
オー！ホタルが飛んで私は大声を上げると："見て！"しかし、私だけではなかった
Taigi Tan dans Diane de Margerie, *De la grenouille au Papillon*, Paris, Arléa, 2016, p. 16.

coupe ³⁷⁷. Très utilisée dans la poésie nippone, la césure se place au début, au centre ou à la fin du vers. À la fois, elle permet une pause dans le poème, intensifie l'instant et répond à la métrique du haïku (en japonais, 5/ 7/ 5 syllabes ³⁷⁸). La traduction du petit poème : *Vieil étang / une rainette y plongeant / chuchotis de l'eau* — en japonais : *furu-ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto* —, n'indique pas le *kireji* « ya ». Ce dernier ne peut être traduit simplement par le "Ah !" ou le "Oh !" français. Ce mot en japonais a « valeur émotionnelle ou valeur d'un soupir (en musique) — qu'un oh ! ou un ah ! français est incapable de rendre correctement. » ³⁷⁹

Cependant, par le retour à la ligne et le choix de ne pas avoir mis d'article (un, le, ce) devant « *Vieil étang* », la lecture de la version traduite invite le lecteur à faire cette pause émotionnelle. Cet espace *fueki* (invariant) de l'étang semble se détacher du reste. À la lecture, le vers, n'ayant ni article ni verbe, marque un temps, une pause, il semble « flotter ». Le vieil étang s'éloigne et son souvenir perdure dans l'esprit du lecteur. Heureusement, le traducteur ne s'oblige pas à respecter la métrique du haïku ; ce que Roland Barthes pointe dans son cours au Collège de France, en montrant l'inefficacité des règles dans la retranscription en langue française de certains haïkus.

À l'inverse, dans le haïku de Taïgi 太祇 (1709-1771) : *Oh ! une luciole qui vole / Je voulais crier « Regarde ! » / Mais j'étais seul*, le traducteur choisit de conserver le « Oh ! ». L'intensité, la *tangibilia* de l'instant rendu par le *kireji* « Oh ! » et le « Regarde ! » n'y change rien, la luciole apparaît et disparaît, alors que personne d'autre ne peut la voir. Taïgi tente justement de réparer cette contrariété dans l'événement évoqué, vu de lui seul. La forme qu'utilise le poète dans ce haïku, place subitement le lecteur aux côtés de l'auteur : « Oh ! Regarde ! » lui dit-il. Taïgi nous fait percevoir, ou plutôt "ressentir", la luciole. Entraîné par la césure « Oh ! » et l'appel « Regarde ! », la force de subjectivité du vers positionne le lecteur immédiatement à côté de l'auteur, devant ce phénomène éphémère. Naturellement, personne d'autre n'était là pour le voir. Ce moment n'étant

³⁷⁷ Ce caractère de coupe est très présent dans les différents genres de poème japonais. Il est traduit ainsi par Oh ! ou Ha ! au centre du vers. Il marque une césure, une pause dans le poème.

³⁷⁸ Cependant, de la période classique à nos jours, il existe parfois des entorses à cette règle. On trouve, par exemple, des vers de trois, huit, ou six syllabes.

³⁷⁹ Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre, Le Livre du haïku*, Paris, Éditions Phébus, 1978, p. 53.

plus, « Mais j'étais seul » fait poindre la *mélancolie des choses*, or la solitude subsiste : le *mono no aware* suggère que toute chose à une fin et cette fin est inéluctable. En outre, paradoxalement ce moment continu de résonner éternellement par la présence du *kireji*. D'autres *kireji* sont aussi subjectifs dans ce haïku de Bashō :

*Tant et tant de choses
me reviennent à l'esprit
fleurs de cerisiers !³⁸⁰*

Bashō

Il est traduit du japonais : « *samazama no / koto omoidasu / sakura kana* ». Le dernier mot “*kana*”, *kireji* 切れ字 particulier, est traduit ici par “*fleurs*” bien que son sens indique l’émotion suscitée par le mot suivant “*cerisier*” (*sakura*). Dans ce dernier vers, “*Kana* かな” révèle l’étonnement. Le poète subjugué prononce cette formulation dont le vocable sollicite les sens par la forme sensible donnée à cette admiration. Le mot *kana* se “personnifie”, et dénote l’importance suscitée par sa subjectivité. Son non-sens, le “vide” de son existence se remplit de la présence du cerisier auquel il s’accolle. « *Sakura kana* » implicitement, évoque le moment tant attendu des japonais, un “cela va de soi” du sens : le moment de la floraison des cerisiers. Ainsi, le haïku de Bashō se termine par une sorte d’espace vide, un “non-dit” *shisa* 示唆, appelant à partager, avec le lecteur japonais, le sentiment de ce moment éphémère. Passage entre *vide*, “*kana*”, et *plein*, “*sakura*”, le transitoire, *utsuroi*, se trouvent en un instant dans cette combinaison dépouillée que le vers du haïku permet : suggérée par le *kireji* “*kana*”, “*sakura*” s’éclaire de sa floraison subjective, et cette dernière renvoie à l’éphémère (*kari*). *Sakura kana* génère du *temps-intervalle* (*ji-kan* 時間), où l’image du cerisier *immuable* (*fueki*) rejoint le sens de la floraison passagère (*ryūkō*). Parachevant le haïku, la césure résonne autant que le timbre profond d’une cloche se répandant dans le silence. Ainsi, du *plein* (le cerisier), l’émotion s’évade vers le *vide*. Le moment fluide, transparent, s’étale, s’évanouit progressivement, mais se cristallise dans sa réalité profonde, touche les sens et suscite l’émotion — éphémère floraison. Le *kireji* admet la pause, le non-dit et le sens partagé :

³⁸⁰ さまざまの / 事おもひ出す / 櫻かな

Bashō Matsuo, *Cent onze haïku*, trad. par Joan Titus-Carmel, Lagrasse, Verdier, 1998, p. 16.

c'est une respiration et non une séparation. Il fonctionne comme un faux-raccord de cinéma (*infra*). Ainsi, l'espace et le temps s'allongent et stimulent l'esprit du lecteur. Dans la linéarité de mes *Images-intervalles* (*Cascade* et *Traversée*), cette fausse césure, élément non-déformé, s'assimile à une jonction spatio-temporelle et une pause. Les dilatations et les contractions favorisent également ces moments de respiration, accompagnent l'expérience du regard tout en s'harmonisant avec l'espace de l'image.

L'éphémère et l'éternel reposent sur l'effet transitoire du *vide* et du *plein*, comme en contemplant un paysage ou en s'y promenant : « Je marcherai jusqu'à l'endroit où le cours d'eau s'arrête. Je m'assiérai alors pour guetter le moment où se lèvent les nuages. »³⁸¹ Le regard vagabondant lors d'une marche, une allégorie du transitoire se dévoile — pause — ; les nuages reflètent l'éphémère beauté des choses. Néanmoins, ils suggèrent le temps infini, l'éternel recommencement attendu, une mise en scène qui se répète sous les yeux de l'auteur autant qu'aux oreilles de l'auditeur. Les nuages se meuvent et se transforment dans le *vide* du ciel ; ils sont la personnification du devenir ici-bas. Révélés à nos sens, les infimes tonalités flottantes du *sentiment des choses éphémère* et les multiples transitions de l'éphémère répondent à la dynamique de l'*intervalle japonais*, *Ma* 間.

Les nuances exprimées dans un haïku affirment cet espacement singulier, *Ma*, dans lequel une respiration poétique à l'instar d'un *kireji* 切れ字, devient propice à tout phénomènes transitoires. Le *caractère de coupe* exprime une présence fulgurante de l'éphémère presque aussi "tangibile" que les évocations qui l'entourent. « C'était ce jour-là à cette heure-là absolument intense et pourtant c'est à jamais aboli. »³⁸² *Sakura kana* suggère le printemps sans le dire directement (ce que fait la traduction Française) mais surtout il nous fait toucher avec émotion, le *fluant ryūkō*, la *transition utsuroi*. Moments forts individués dans la *suggestion, shisa*, des saisons, Barthes nous dit : la langue « c'est ce qui

³⁸¹ Wang Wei dans Christine Buci-Glucksman, *L'Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 64.

³⁸² Roland Barthes, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, 1978-79 et 1979-80* [2003], Paris, Seuil, 2015, p. 95.

permet au sujet de s'instituer comme sujet. »³⁸³ Dans la langue japonaise le *kireji* fait se mouvoir le sujet en présence éphémère.

Le pic de floraison *mankai* 満開, vécu par l'auteur et le lecteur Japonais, se vit de nouveau à la lecture du haïku. À l'image du *plein* répandu dans le *vide*, l'individuation de ce moment intense revient du passé de l'auteur et se propage dans le présent du lecteur. Lu et relu au présent, le petit poème rejoue un passé nostalgique — *Tant et tant de choses / me reviennent à l'esprit...* Bashō réaffirme cette émotion et fait appel à la mémoire (japonaise) commune de la floraison. Instant retentissant du haïku, l'épanouissement des fleurs se répand dans le présent. Évanescent, il se présente dans le flux du temps. Son destin est de disparaître. Explosion de la douce blancheur des cerisiers, le phénomène éphémère surgit dans un *temps-intervalle*, *ji-kan* 時間, rivé à l'éternel *flux du temps*, *nagare* 流れ.

Stimulation mutuelle entre les montagnes et les eaux d'un paysage *sansui*, d'un jardin japonais ou entre les évocations du haïku, un espace-temps dynamique s'insère dans le transitoire *utsuroi* 移ろい et s'articule dans *l'invariant-fluant* - *fueki-ryūkō*. Les transpositions poétiques font apparaître le sentiment pour l'éphémères. Le lecteur soupçonne ce sentiment mélancolique lorsqu'une montagne s'efface dans la brume, il le pressent dans l'évocation de la floraison des cerisiers, pareillement, il l'observe lorsque les pétales *se dispersent* sur le sol. Moment aussi important que l'apparition des fleurs, le *chiru* 散る est l'aboutissement du cycle d'une vie. Dans le haïku, l'éphémère se lit dans la partition de la nature sans jamais l'abstraire, en évoquant l'instant d'une saison à l'exemple du printemps : le *mankai* (満開, pic de floraison) ou le *chiru* (散る, dispersion des pétales).

*Pluie de pétales —
on aimerait boire l'eau
des brumes lointaines !*³⁸⁴

Issa

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Hana chiru ya / nomitaki mizu o / tōgasumi*, 花ちるや呑たき水を遠霞
Issa Kobayashi, *Haïku*, Lagrasse, Verdier, 1994, p. 46.

Dans les *Films-jardins*, la pensée de l'éphémère naît de l'expérience des lieux, puis s'intensifie selon le montage des séquences. Le *promeneur-regardeur* se fond dans un *espace-temps* bref et subjectif où « l'objet s'évapore, s'absorbe dans la circonstance. »³⁸⁵ Comme les pétales *se dispersant* sur le sol, mes images sont décomposées par des procédés de "transition" : fondu, mélange, flou, étirement. L'espace se dérobe aux sens, l'instant s'évapore.

*Sois donc rassuré —
les fleurs aussi qui voltigent
prennent ce chemin*³⁸⁶

Issa

Balayage du regard le long des tiges de roseau étirées ou condensées, dans mes images *Cascade*, l'espace s'anime de lui-même. Or, à la limite de la disparition, différentes parties de l'image se relient entre des lignes et des surfaces. Elles donnent l'impression d'une « dilution » et d'une sensation de « tangible », provoquées par la *co-suscitation* des fragments et la fluidité de leurs raccords. Elles s'étendent dans une suite de respirations ou d'espaces transitoires. Le raccord dans l'image fait suite à un intervalle spatial à la manière d'une césure entre les vers d'un poème. Il valorise cet aspect du "tangible" par la force de sa subjectivité dans les altérations à l'entourer. Du flottement sensible du *Ma* se produit un échange entre l'*invariant* et le *fluant*.

Dispersion

Andy Goldsworthy utilise des matériaux bruts qu'il trouve dans la nature, sans autres outils. Il construit lui-même une technique d'assemblage dépouillée de tout artifice, dans l'esprit de la redécouverte d'un "savoir ancestral", à composer uniquement avec son environnement. Dans une de ses œuvres, il fait se chevaucher les couleurs des feuilles rougies par l'automne sur un ruisseau, en traçant une ligne sinueuse — léger passage à

³⁸⁵ La circonstance : « ce qui entoure l'objet, le temps d'un éclair. »

Roland Barthes, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, 1978-79 et 1979-80, op. cit.*, p. 120.

³⁸⁶ *Tada tanome / hana mo hara hara / ano tōri*, 只たのめ花もはらはらあの通り
Issa Kobayashi, *Haiku, op. cit.*, p. 47.

gué éphémère. Le temps, dans la nature, aura raison de ces sculptures et c'est justement cela qu'il considère comme l'aboutissement de l'œuvre. Les éléments sont amassés et assemblés, puis ils se détacheront et se disperseront sans le contrôle de l'artiste. La dispersion est un élément esthétique important dans l'œuvre de Goldsworthy.

La fin du film documentaire *River and Tides*³⁸⁷ [fig. 56 p. 279], montre l'artiste utilisant des pierres tendres chargées en fer, trouvées sous les rochers d'une rivière. Après les avoir écrasées de ses mains et lancées, un nuage de poussière rouge se répand dans l'air : l'élément solide devenu brouillard écarlate flotte quelques instants. Dans une autre action, l'artiste réduit en poudre la pierre ferreuse, la malaxe en une boule compacte, et la jette dans le cours d'eau où elle se trouvait. Diluée, la couleur rouge sang se propage dans le flux de la rivière. Un peu plus loin, sur les rochers bordant la rivière en sous-bois, l'artiste remplit des petites crevasses de cette substance. Par cette action, il rend visible des disques colorés presque parfaits, contrastant et ponctuant la surface grise de la pierre. Andy Goldsworthy souhaite faire apparaître pendant un bref moment quelque chose caché sous l'eau de la rivière. Il construit ou provoque un phénomène, simple, bref, avec un minimum de moyen, à l'instar du *haijin* écrivant un haïku.

Dans les montagnes du Japon, marquées par un groupe d'érables aux feuillages rougis, l'artiste Écossais évoque alors « une plaie dans le paysage ». Les feuilles rouges sur les versants d'un relief, symbolisent cet autre moment éphémère vénéré par les Japonais, le *kōyō* 紅葉 — rougissement des feuilles d'érable. À sa manière Andy Goldsworthy intervient en "exhumant" le temps où ces pierres sortaient de terre, puis se dispersaient emportées par le flux des courants. Comme aux temps géologiques, circulant dans les entrailles du sous-sol magmatique à l'état liquide, les pierres ferreuses sorties du lit d'une rivière se répandirent et se fixèrent. Aujourd'hui par l'intervention de l'artiste, elles reprennent leur cycle original. La transformation naturelle se rejoue un bref instant : dispersion d'un nuage fluide dans l'eau, puis, disparition au fond de l'eau où la fine poudre rouge se solidifiera et s'agglomérera au gré des courants, redevenant pierre.

³⁸⁷ Thomas Riedelsheimer, *River and Tides*, film documentaire, Allemagne, Finlande, Royaume-Unis, 2001.

La poudre rouge de l'artiste ou la dispersion des pétales des fleurs de cerisier, s'accompagne par l'énergie indissociable du vent. Le souffle invisible évoque le *ki* 氣 (気 en japonais), anime la dispersion *chiru* 散る, et suggère le *Ma* par une respiration entre des *pleins*, trahissant en retour, la présence *vide* du vent.

Donnant forme aux forces de la nature par la science et l'ingénierie, qu'il s'agisse du flux du courant d'une rivière, de la gravité ou bien de la force du vent, Shingu Susumu 新宮 晋 (né en 1937) propose des sculptures animées *in situ*. La plupart de ses œuvres ont été placées à différents endroits de la planète dans des zones reculées, sans électricité (*Wind Caravan*, 2001) ou dans le parc *Arimafuji* 有馬富士公園 de Sanda 三田市 (préfecture de Hyōgo 兵庫県, Japon). L'œuvre *Rondo of the wind* (2014) se compose de petits mobiles légers lesquels exécutent des mouvements circulaires, basculent, ou tournoient sur eux-mêmes. Leurs formes simples tracent dans l'espace des mouvements naturels comme ceux d'un animal [fig. 57 p. 279] et suscitent la curiosité. L'œuvre s'anime dans un espace particulièrement choisi pour son évocation sensible. Dans ce parc en pleine nature, à la surface d'un étang, les objets immaculés remuent à la force du vent ; ils évoquent le plongeon de grues lesquelles successivement, sortent leur bec de l'eau. Le processus employé rappelle la forme du haïku : évocation d'un lieu, d'un "animal" symbolique, mouvement cyclique apparemment immuable. Les œuvres de l'artiste, situées le plus souvent à l'extérieur, supposent que la saison et le temps interviennent. L'énergie invisible du vent comme le *Qi*, traverse et anime les sculptures, si fragiles et imperturbables, or leur légèreté et leur fluidité intensifient la sérénité du lieu. Contrairement à Andy Goldsworthy, Shingu Susumu utilise la technologie pour révéler le « mouvement invisible de l'air avec un minimum de matériel visuel. »³⁸⁸ Mécanisme d'une horlogerie flottante et indifférente à notre présence, les objets cinétiques deviennent la touche poétique entre lieu et vent. C'est un petit *intervalle japonais* en "origami" duquel émerge un poème animé.

³⁸⁸ Shingu Susumu dans Mio Yamada, *Susumu Shingu knows which way the wind blows*, journal Japan Times, consulté en octobre 2014, [www.japantimes.co.jp]

Les œuvres sobres et obscures d'Andy Goldsworthy laissent une impression de *wabi-sabi* 侘寂. « Ah ! Mais alors ce n'est que ça »³⁸⁹ pourrait nous dire Barthes en découvrant la sobriété et les nuances subtiles des œuvres du Britannique. Matériaux simples trouvés tels quels dans la nature, minimalisme de l'action et évocation forte de subjectivité, les éléments constituant les sculptures deviennent, par l'action artistique, de petites évocations dans la nature. Shingu Susumu apporte des objets artificiels et étrangers à l'espace d'exposition, cependant leurs aspects suggestifs, l'allégorie du mouvement animal, les relie à la nature. C'est un microcosme de cohabitations sensibles.

Compris dans son sens positif, "ce n'est que ça !" serait davantage d'après Barthes, plus un « C'est là ! Comme une émotion, comme une boule qui est dans la gorge »³⁹⁰ — temps des "il y a" de Dōgen (*Uji*). La force de la subjectivité et la "force du lieu" vont ainsi de pair. Ce qui relie ces deux forces, se donne à nos sens : serait-ce le sentiment particulier d'une expérience éphémère où l'un et l'autre se complètent et échangent. Les œuvres de ces artistes réfléchissent notre propre condition : nous ne sommes "que ça", et nous sommes des "être-là" dans l'instant des "il y a". Être dans *ce lieu* à *cet instant* atteste du "temps-existence" sur le flux du temps.

³⁸⁹ Roland Barthes, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, op. cit.*, p. 184.

³⁹⁰ *Ibid.*

*Parce que le destin ne peut
être arrêté
quittant ma maison
splendide
je me suis caché dans les nuages* ³⁹¹

anonyme

3.2 Saut dans le vide

Dans les vers d'un haïku ou d'un *tanka* (短歌 *litt. Chant court*, poème sans rime, à cinq vers), un fragment de l'instant évoque davantage qu'il n'y paraît. À sa lecture, d'infimes nuances nous parviennent, comme ce que les cimes montrent de la forêt. Un sentiment d'éphémère émerge et envahi les sens. Il révèle la nature essentielle de toutes choses et notre propre finitude. Le poème émeut au moyen de l'impermanence (*mujō* 無常) des évocations. Il touche les sens lorsqu'une contraction du temps parvient au lecteur : naissance, vie et mort se jouant au même instant. Fortes de la subjectivité de l'éphémère, les évocations unissent le poète et sa propre nature de mortelle, tandis que dans son esprit surgit la mélancolie et le *mono no aware*. Dès lors, le haïku éclaire le "chemin sensible" de l'esprit à partir de la réalité éphémère des choses.

Mes *Films-jardins*, à la manière du haïku, sont susceptibles d'entraîner le regardeur dans des *harmonies et des contrastes* — *chōwa to taishō* 調和と対照 —, de la banalité d'un lieu, puisqu'une tension des *nuances* advient : « il y a en effet comme une sorte de tourment du

³⁹¹ *todome yenu/ inochi ni shi areba/ shikitaye no/ iye yu wa idete/ kumo gakuriniki*

Tanka (cinq vers) anonyme dans Jacques Roubaud, *Mono no aware, Le Sentiment des choses*, Paris, Gallimard, 1970, p. 45.

vide (ce pourquoi elle déplaît tellement aux esprits *positifs*). »³⁹² La *nuance* se déploie dans un *temps-intervalle*, passant par le *vide* et le *plein* conforme au couple *in yō* 陰陽³⁹³, dans une fluidité telle, qu'elle échappe et peut sembler subversive. À l'image de l'eau s'infiltrant partout, elle fait éclore, ici et là, les germes enfouis du *vide*. Entre les étangs, les mers de gravier, les pierres à sauter, les buissons, les roches, les jardins japonais se découvrent en espaces de variations subtiles entre *vide* et *plein*. Parce que le *plein-yō* se défait, le *vide-in* de l'éphémère apparaît à nos sens. Lorsque Bashō raconte le plongeon de la rainette, il ne souhaite pas spécialement parler de l'animal mais de son saut dans le *vide*. Pourtant, le poème ne fait rien poindre d'inquiétant dans ce saut vers l'inconnu ; il ne raconte pas les turpitudes d'un poète face à la mort. Bien au contraire, l'instant où la grenouille pénètre dans l'eau, un bruit naturel caractéristique se fait entendre. On le reconnaît, il apparaît très distinctement à notre mémoire : le plongeon dans le *vide*, *être temps, temps des il y a* (*u-ji, supra*), nous pénètre. Nul besoin de s'en inquiéter, pourquoi se soucier de ce qui arrive à chaque seconde, ce *vide* fait partie de nous. Ici le haïku ne nous apprendra rien sur la mort intervenant comme tout autre événement banal (*wu-shi* ou *buji* 無事), à l'image du bruit de l'eau. Par son aura si commune et à la fois si particulière, l'éphémère « *bruit de l'eau* » ouvre une porte vers le *vide*, un « *vide familier* » pénètre nos sens. En un éclair, il exprime un passage dans la lumière et aussitôt un retour dans l'ombre, *yami* 闇. Le haïku n'évoque pas une fin ou une mort, il fait germer la vie par-delà la mort, dans l'éternité, *fukyū* 不朽³⁹⁴. Le *vide* ne signifie pas qu'il n'y a rien (*mu* 無) de l'autre côté. Si le poème de Bashō décrit simplement le moment où l'animal plonge dans l'étang, il ajoute aussitôt le « *bruit* » qui accompagne ce moment dans l'éternité — phénomène revenu dans le *flux du temps* (*nagare*). Le présent touche à l'éternité, puisqu'émanant du néant, il apparaît brièvement pour disparaître à nouveau dans le néant, puis, réapparaître ici ou ailleurs comme le cycle des réincarnations : *rinne tenshō* 輪廻転生. Décrit par Bashō, l'événement éphémère, à l'image de toutes choses, se situe

³⁹² Roland Barthes, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, 1978-79 et 1979-80, op. cit.*, p. 139.

³⁹³ 陰陽 : le couple *in yō* en japonais signifie *yin yang* 阴阳 (pinyin : Yīnyáng) en chinois.

³⁹⁴ *Fukyū* 不朽 : L'éternité dans le haïku s'exprime dans le *transitoire*. Elle ne fige pas dans le temps comme une « *statut de cire* » mais elle joue et rejoue à l'infini ce cycle d'apparition et de disparition, de naissance et de mort.

dans le cycle éternel de la naissance, de la mort et de la renaissance — cercle de la transmigration bouddhiste.

Dans le polyptique *Ascension* (Bill Viola, 2000) [fig. 44 p. 201], l'artiste a choisi de placer la caméra sous l'eau. Le regard du spectateur se situe dans un espace sombre et liquide attendant l'événement du plongeon. Tandis que Bill Viola s'intéresse au passage "de l'autre côté", allégorie de la mort, Bashō évoque l'instant de la disparition, sa répercussion dans l'espace (l'entrée dans l'eau) et le temps (le bruit du plongeon). Chez Bashō, l'intervalle *Ma* 間 relie et sépare un *plein* (le vieil étang) lieu grouillant de vie et celui du *vide* — l'au-delà infini (l'entrée dans l'eau). Inversement le calme du plan d'eau — le silence produit une sorte de *vide, infra* — contraste avec la vitalité du plongeon de la rainette, son clapotis — le son produit une sorte de *plein, infra*. Cette réciprocité de *l'intervalle japonais*, rappelle une caractéristique essentielle dans la pensée bouddhiste : *samsara*³⁹⁵, la mort n'étant qu'une étape dans la vie d'un être, son esprit se réincarne dans un autre corps. Le parallèle de la vidéo *Ascension* et le haïku de Bashō se révèlent à la fois envers et endroit de ce passage du *plein* au *vide*, de la vie à la mort. L'espace de l'étang à l'air libre ignore l'espace aquatique, et ce dernier ignore le premier. Dès lors, le corps (la grenouille ou l'homme) voyage entre ces deux mondes flottants, ballotté d'un état à l'autre ; il subit allégoriquement, des transformations à chaque passage dans le liquide. En ce sens, la frontière de l'eau apparaît telle une surface poreuse, voie de communication entre le visible et l'invisible.

Le flottement entre vie et mort dans le haïku de Bashō et la vidéo *Ascension*, rappelle cette phrase de Ōno Kazuo 大野一雄 (1906-2010) : « Il n'y a pas de chorégraphie qui ne parle pas de la mort. »³⁹⁶ Dans *Hommage à la Argentina* [fig. 58 p. 279], le danseur de butō danse « dans une conscience aiguë de la mort, seule manière de faire revivre la Argentina en lui ». Ainsi Ōno, réalise le *vide* intérieur puis fait sortir la défunte Argentina du monde des morts. "Chaman" sur scène, il devient un "corps-intervalle" entre les deux mondes ; son être, poreux et fluide comme de l'eau, relie la vie et la mort. Il danse en harmonie avec

³⁹⁵ *Saṃsāra*, संसार terme sanskrit ou 輪廻 *rinne* en japonais : ensemble de ce qui circule, transmigration, cycle des réincarnations.

³⁹⁶ Ōno Kazuo dans Philippe Verrièle, « Maître Kazuo Ohno », revue *Les Saisons de la danse*, n°261, Paris, 1994, p. 40.

la nature, accueillant la mort, moment *banal* de l'existence et de l'univers tout entier. Intervalle de son environnement et de la vie éphémère, son corps devient un réceptacle *mi* 身 (corps et contenant). « Ōno n'a nulle obsession macabre, il est entré dans le mouvement cyclique des choses où la mort débouche sur de nouvelles naissances, où tout ce qui naît est promis à la mort. »³⁹⁷ Une individuation de la mort se manifeste chez Ōno, comparable au vers « *bruit de l'eau* » de Bashō. De surcroît, cette disparition fait partie d'un cycle de la naissance à la mort puis de renaissance (*rinne*). Ōno se représente ainsi, l'utérus maternel comme le cosmos :

*Les nouveau-nés ont une expérience de la mort à cause même de leur formation utérine, la mère donne la vie à son enfant mais elle va vers la mort. Elle meurt de plus en plus et son enfant acquiert la vie de cette mort. Dans le premier cri du nourrisson, il y a donc tout [...].*³⁹⁸

Le *cri* devient le moment individué de la vie et de la mort, le lien, à l'exemple du « bruit de l'eau » — le son du transitoire. Le *vide* alors se remplit de vie, le *corps-intervalle* du chorégraphe "vibre" sur scène avec la surprenante vivacité des cordes vocales de l'enfant naissant. Force subjective de l'intervalle japonais entre *vide* et *plein*, son corps émeut et s'anime au diapason de son *temps-existence*.

Pour Ōno, la mort n'est pas un passage ultime, elle est envisagée comme une étape vers la renaissance. À l'image du passage des saisons, une sorte de *mécanisme cyclique* de l'éternel et de l'éphémère entraîne le *corps-intervalle* du danseur. La disparition devient tangible comme dans un haïku ; elle apparaît en creux lorsqu'elle est entourée du vivant. Phénomène d'un *temps-existence* inséparable du *flux du temps*, Ōno accueille une mort symbolique. Passage du temps, intensité des mouvement, secousses mentales, son corps révèle la fragilité de l'existence. « L'éphémère n'est pas le temps mais sa vibration devenue sensible. »³⁹⁹ Le danseur de butō accepte de faire entrer le flottant et l'imprévisible dans ses chorégraphies où l'improvisation n'est pas rare. L'artiste joue tout en souplesse dans la fluidité du temps avec l'énergie du *Ki* 気. Cette même énergie dont

³⁹⁷ Aslan Odette dans Aslan Odette et Picon-Vallin Béatrice, *Butô(s)*, op. cit., p. 80.

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ Christine Buci-Glucksman, *L'Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 26.

font preuve les peintres *sansui* et calligraphes, se déploie dans le *temps-intervalle*, l'espace du *Ma* 間.

La caméra et l'appareil photographique enregistrent le présent de toute chose, sont liés à ma marche, et captent parfois d'extraordinaires banalités. Sur les chemins pédestres, chaque pas ou chaque plan laisse place à l'inconnu, à un futur imprévisible, lequel devient la résonance *vide* d'un moment particulier. Alors la marche enchaîne des "espaces vides", à la manière d'un acrobate dans les airs, passant d'un trapèze à l'autre et s'agrippant in extremis. Au risque de faire perdre le "fil du temps", de manquer tout point d'attache, mes *Films-jardins* raccordent des plans sensiblement vides. Néanmoins, cette douce noyade dans le *flux* du temps, devient un passage nécessaire dans la forme "obscur" d'une expérience, et, m'évoque le *corps-intervalle* de Ōno rejoignant les ténèbres. Cette "fragilité" temporelle provient probablement de juxtaposition ou de superposition de différentes réalités ne répondant apparemment à aucune logique scénaristique. Les plans de mes *Films-jardins* se succèdent l'un après l'autre, ou apparaissent l'un à côté de l'autre, se relient de raccord en raccord avec la fluidité d'un plongeon et l'apparente légèreté de l'acrobate. Saut de vide en vide, entre disparition et apparition, le banal laisse place à l'imprévisible. Entre les plans, les phénomènes et les surfaces se fluidifient, se mêlent, se fondent pour finalement disparaître, et précipitent le spectateur vers l'inconnu. Le nouvel espace *vide* se remplit ensuite d'un nouveau phénomène. D'une expérience banale peut naître un heureux hasard, une rencontre subtile et allégorique. Contrairement à "un rocher tombant lourdement dans une rivière", on n'entend que "le bref petit clapotis de l'étang d'une grenouille bondissante" : sans volonté ostentatoire de marquer ou de peser, mon identité s'efface dans la banalité de l'instant devenu soudainement extraordinaire. Entre chaque plan, les évocations semblent sans rapport direct et explicite. Elles divergent les unes des autres et pourtant s'harmonisent par les raccords. Mes *Films-jardins* se composent d'ensembles fragiles d'*espace-temps* variés, assemblés en un seul — un *jardin virtuel* dans un imaginaire spatio-temporel, vision d'un tout. Mais cette virtualité de ces vidéos, associant temporalité, surprises et inconnus, redevient actuelle.

Mes vidéos et mes photographies relient différentes temporalités par l'assemblage de plans ou de fragments, duquel se produit des coïncidences d'espaces et de formes comme des reflets multiples sur une vitre. La rencontre se dévoile par le jeu des transparences et

des déformations appliquées aux images : transitions et transformations, étirements et contractions. L'espace-temps se condense en une séquence, un raccord, une surface entre mouvement et immobilité, apparition et disparition. Ainsi, l'immuable et le périssable, *fueki-ryūkō*, se propagent dans nos yeux ou résonnent à nos oreilles, à l'exemple des ondulations de l'eau que la rainette de Bashō laisse derrière elle.

La fluidité japonaise possède les qualités de l'éternel *flux* du temps et, à la fois, celles de l'éphémère — image “flottante” continue et discontinue. Les choses impermanentes (*mujō* 無常) glissent comme du sable entre les doigts ; elles ne peuvent être saisies dans leur entièreté temporelle, mais, paradoxalement, l'insaisissable admet une durée infinie. Ici, pointe le tragique du *vide*, ou de la mort, puis survient le sentiment mélancolique du *mono no aware* 物の哀れ. Cette émotion intense et naturelle atteste d'un monde éphémère où le passé et le futur se jouent au présent. Par ailleurs, on la retrouve dans le film d'anticipation *Playtime* (1967) de Jacques Tati. Pendant une courte séquence la porte vitrée d'un immeuble ultra-moderne renvoie le reflet de la Tour-Eiffel d'un Paris nostalgique [fig. 59 p. 280]. Vision réaliste d'une société en devenir, un plan montre la vie trépidante de personnages lesquels se pressent de tout côté, se croisent, et s'ignorent devant le building austère. Par intermittence, alors que s'ouvre et se referme inlassablement, la porte vitrée, le reflet du célèbre monument de Paris apparaît. Soudain, comme un lointain souvenir substantiel, un passé oublié entre en scène. Cette rencontre “virtuelle” provoque alors un *déclat* chez le spectateur. Vision ironique et inquiétante du futur, alors qu'à chaque passage apparaît et disparaît la trace fragile du passé encore proche. La paroi vitrée, symboliquement moderne, devient le support *neutre* d'une évocation sensible — le *non-dit* du metteur en scène.

Malgré les déboires du personnage de Monsieur Hulot, perdu dans l'agitation et l'indifférence d'une société moderne, la vitre, avec la légèreté de ses reflets, propose une pause mélancolique. Au fil de l'histoire, l'apparition des anciens monuments, emblématiques de la ville, reste l'image rassurante d'un autre temps — mélancolie d'un passé révolu. La vitrine, dans *Playtime*, porte en elle une transparence illusoire. Symbolique d'une sorte d'utopie moderne et de démocratisation du regard, elle étale et déploie dans cette scène, ce qui est caché des regards. Si, par sa transparence, la paroi exhibe les intérieurs privés dans l'espace public, ici le réalisateur provoque un

renversement de sens. Il concentre le regard sur le reflet. Ainsi, l'extérieur et le temps occupent la surface vitrée devenue opaque. Tati fait entrer le temps passé à l'intérieur de ce plan fixe.

Le bâtiment gris métallique aux parois de verre évoque le futur (le présent des personnages) alors que le reflet de la porte vitrée évoque le passé. Dans cette scène, une touriste américaine pénètre à l'intérieur de l'immeuble, puis s'arrête en se retournant vers le monument parisien. Ainsi, elle fait la liaison temporelle avec le présent. Lorsqu'elle pousse cette porte, un balayage visuel reflète le hors-champ situé dans la direction du point de vue (derrière le spectateur). Dans cette action, la Tour Eiffel apparaît rapidement sur la vitre. Comme si elle surgissait d'une époque presque oubliée, entrant dans le champ de la caméra, la jeune femme marque une pause, s'attarde face au reflet, puis, lui tourne le dos, et entre symboliquement dans l'avenir. Implicitement, son regard tourné vers ce passé, et par extension tourné vers le spectateur, nous invite — moment éphémère — à nous arrêter et à méditer un court instant sur le reflet fugitif. Les espaces s'interpénètrent par l'entremise de la touriste. En franchissant et s'arrêtant sur le passage, le personnage devient le lien subjectif de deux époques. Cela étant, la surface translucide s'émancipe en virtualité sensible, et offre la possibilité d'un voyage dans le temps, une pause — un intervalle spatio-temporel. Aujourd'hui, l'usage de la vitre fait écho à la critique qu'en fait le film, une fenêtre sur une richesse ostentatoire, une forme de "voyeurisme admis" et l'étalage illusoire d'une société mercantile en mal de repère, générant frustration et arrogance. Une surface transparente, mais hermétique, sur laquelle se concentrent les pulsions de la consommation de masse.

Cependant, par ces reflets, la vitre devient une surface de rencontre sur laquelle l'environnement se superpose à l'espace intérieur, et, symboliquement, invite le regardeur. Dans l'œuvre *Kissing Through Glass*, la vitrine montre un contact illusoire entre Kovanda et son spectateur. Laissant ce dernier parachever l'œuvre, l'artiste lui propose ainsi un "leurre". La surface en verre translucide, mais infranchissable, demeure une séparation délimitée par ses bords, mais sa transparence donne, néanmoins, l'illusion d'un baisé. La rencontre reste impossible ; aussi la vitre joue-t-elle davantage un rôle de séparation que de liaison. Elle devient l'objet d'une sorte d'adoration mutuelle. L'action de la performance lui confère le statut de *ready made*.

Inversement, la présence de l'eau suppose la rencontre entre deux espaces, le monde à la surface et l'environnement aquatique. Sa porosité permet de passer de l'un à l'autre. L'eau autant que la porte vitrée dans la scène de *Playtime*, joue un rôle de passage. S'ouvrant et se refermant, la vitre produit un effet de clignotement, tel que l'*utsuroi* 移ろい japonais. Elle reflète une image fugitive et évanescence. Le reflet effleure et balaie la vitre au rythme du passage des personnages. Ainsi, la brièveté de ce *non-effet* oscillatoire entre passé et présent se répète et fait résonner le "c'est là !" de Barthes à propos du haïku. L'évanescence de cet instant transitoire, nous rappelle la grenouille de Bashō plongeant dans le vieil étang. La surface de l'eau réfléchit son environnement et parfois, sa relative clarté révèle subrepticement le fond. Comme la vitre, elle sépare deux espaces et permet une rencontre virtuelle dans ses reflets. Mais, à l'instar d'une *porte aqueuse*, il est possible de traverser l'eau. De la sorte, elle demeure un espace transitoire, alors que la vitre reste une surface solide et trompeuse. Permettant la rencontre et l'échange des espaces qu'il relie, *l'intervalle japonais a la transparence et la porosité de l'eau*. Mise en scène, la porte vitrée de Tati, dépasse son rôle de séparation et devient un passage "spatio-temporel" fluide, proche de l'idée de *Ma*. De sa nature liquide, translucide et flottante, l'eau, autant que l'air, permet une transition que l'esthétique du *Ma* 間 pourrait valoriser par des possibilités multiples de rencontres et de circulations. Cette réflexion nous interroge sur la dynamique qui valorise la circulation d'un souffle, *Ki*. Cette énergie serait-elle un élément inséparable du *Ma* ?

3.3 Souffle de l'impermanence

Dans les multiples passages et transitions, mes *Films-jardins* fluidifient la lumière : ma vidéo « traite la lumière comme si c'était de l'eau, elle devient fluide. »⁴⁰⁰ L'image vidéo m'évoque une surface "liquide", une sorte de "viscosité lumineuse". Un temps parallèle défile devant les yeux, l'œuvre se transforme en un objet mouvant et fragile, d'une durée limitée. La vidéo présente une surface en mouvement, scintillante, entre ombre et lumière. Elle reste, par ailleurs, totalement dépendante de l'électricité et du matériel de diffusion. Ainsi, la nature-même de ce médium admet que sa lumière ne soit qu'éphémère.

La lumière, comme l'air ou l'eau, a cette particularité d'être fluide et franchissable, et cela évoque la pensée chinoise au sujet du *Yi Jing* 易經⁴⁰¹. En référence aux changements, aux transformations, à ce qui est facile, simple, naturel, le premier idéogramme de ce titre évoque le liquide en train de tomber (易 *Yi*, litt. : le soleil et la pluie). Paradoxalement, il signifie stable, fixe, règle : « Aux yeux des Chinois, la qualité essentielle du changement

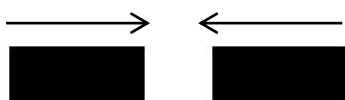
⁴⁰⁰ Bill Viola dans Christine Buci-Glucksman, *L'Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p. 56.

⁴⁰¹ *Yi Jing* 易經 : prononcé "i-ting" en français. Yi 易 le changement, et Jing 經 "livre-maître", "classique", 易經 se traduit par « Classique des changements » ou « Traité canonique des mutations ».

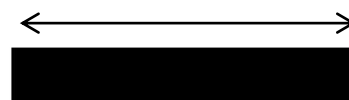
c'est d'être la fluctuation même de la vie. »⁴⁰² Dans le *Yi Jing*, le seul repère immuable est le *changement*. Les cinq éléments (terre, eau, bois, feu, métal), et les saisons répondent donc parfaitement à ce concept, de même que tout ce qui est ou n'est pas. Les hexagrammes du *Yi Jing* [fig. 60 p. 280] condensent par de multiples combinaisons de traits, les diverses époques et situations de la vie. Il opère selon la subduction des deux forces primordiales : le *yin* 陰 et le *yang* 陽 (*in yō* en japonais). Dans le Tao, l'harmonie est envisagée selon le *Yi Jing*, précepte d'équilibre :

*Après le yin vient le yang, après le yang vient le yin. [...] Tout être, tout animal, tout élément de la nature participe à ce cycle infini et discontinu, dans lequel chaque journée, chaque instant est différent.*⁴⁰³

Le capteur d'un appareil photographique ou celui d'un caméscope est sensible aux palettes de contrastes et aux densités de l'ombre (*yin*) et de la lumière (*yang*). Ces passages de la clarté à l'obscurité caractérisent la nature même du *yin* et du *yang*. Cependant, l'effet de ces forces complémentaires peut se prolonger dans l'expression d'un *espacement*. *Yin* et *yang* sont le résultat non-définitif d'une *mutation* : l'un se concentre et se tourne vers l'intérieur (*yin*), l'autre, en expansion, s'étire vers l'extérieur (*yang*) [ci-dessous]. Le passage de l'un à l'autre se nomme "libre pénétration". Il est traversé par le *souffle* du *Tao*, que l'on retrouve également dans le *Ma* japonais ; il exprime successivement l'expansion et la contraction, par la dynamique de la respiration.



La mutation yin fermeture d'une porte Kun



La mutation yang ouverture d'une porte Qian

Dans mes images *Traversée* et *Cascade*, le regard rencontre une succession de dilatations et de contractions, de sorte que l'une après l'autre, des parties s'ouvrent et se ferment. Cette dynamique évoque le *souffle*, *Ki* (気 en japonais ou *Qi* prononcé *tch'i* en chinois). La sensation de contraction peut s'assimiler à une fermeture et l'état de dilatation, à une

⁴⁰² Cyrille Javary, *Le Yi Jing, Le Grand livre du Yin et du Yang*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 8.

⁴⁰³ Anton Kielce, « Le sens de la " voie " dans le Yi king » dans Anton Kielce *et al.*, *Le sens du Tao*, Paris, Éditions Le Mail, 1985, p. 40.

ouverture. Dans le premier paradigme les formes dans l'image se tassent, se resserrent, et se referment sur elles-mêmes, jusqu'à, peut-être, disparaître. Dans le second, elles s'étirent, se tendent et s'ouvrent sur elles-mêmes, jusqu'à envahir l'espace, puis se dilatent et s'effacent. Autrement dit, contraction *yin* et dilatation *yang* se renversent dans leurs déformations extrêmes. Cela nous renvoie aux jeux de mutations continues de mes *Images-intervalles*, où fragment après fragment les éléments dialoguent dans l'espace, à la manière des "vases communicants" : quand l'un s'étire l'autre se rétracte et inversement. La succession des déformations réagit par "subduction" et "convergence" des surfaces — "tectonique" du *fueki-ryūkō*, *immuable-fluant*. Les forces tangibles de l'image se segmentent et se relient à la fois ; glissement actif, des formes se repoussent ou s'attirent, des intervalles de respirations se répondent. Pourtant les déséquilibres apparents entre les différentes parties s'harmonisent au long du papier, comme en un seul mouvement. D'un bout à l'autre de l'image, une figure flottante devenue élastique se dessine. Les formes prennent un élan, se rétractent puis se détendent vertigineusement.

Respiration

Les soixante-quatre hexagrammes du *Yi Jing* rassemblés dans un tableau [fig. 60 p. 280], s'harmonisent entre eux ; chacun porte sa propre signification, sa propre histoire — rouages d'un mécanisme, ou d'une "partition musicale idéale". Cyrille Javary compare les hexagrammes à des hologrammes : « ces images immobiles qui pourtant semblent bouger, parce que chacun de leurs points contient la totalité des informations visuelles de l'image entière. »⁴⁰⁴ Les fragments de *Traversée* et *cascade* communiquent entre eux et dépendent les uns des autres. Ils détiennent en chacun d'eux l'énergie contenue dans la totalité de l'image. Le *Ma* 間 japonais, *intervalle spatio-temporel*, contient cette énergie du *Yi Jing*, en ce qu'il permet une liaison entre plusieurs espace-temps séparés. Or, il entretient une certaine porosité avec les autres espaces (à l'image de l'eau) ; il laisse "venir et aller". Il *transcende* les espaces et leur contenu "horizontalement".

⁴⁰⁴ Cyrille Javary, *Le Yi Jing, Le Grand livre du Yin et du Yang*, op. cit., p. 32.

Et jardin et montagnes —
leur vitalité pénètre
le salon d'été ⁴⁰⁵

Bashō

Perçu à la lumière du *livre des mutations*, l'intérieur de certaines maisons ou de pavillons de thé offre une configuration particulièrement intéressante. Tout d'abord, il existe un lien fondamental avec le passage des saisons. En hiver le pavillon reste le plus souvent clos, des parois amovibles ou mobiles l'isolent de l'extérieur ; puis au printemps, lorsque les fleurs s'épanouissent et les cocons s'ouvrent, l'espace sera à demi ouvert sur un ou plusieurs côtés. De l'été à l'automne, on assiste au processus inverse : ouvert parfois de tout côté en saison chaude, le pavillon laisse pleinement se fauiler les courants d'air, puis, à l'approche de la saison froide, se referme progressivement. L'orientation des bâtiments des palais dans le style *shinden-zukuri* 寝殿造り ⁴⁰⁶ de la période *Heian*, répondait aux règles strictes du *fū-sui* 風水 venues de Chine. L'organisation de l'habitat noble devait être en accord avec l'univers, fondé sur le couple *yin yang* et nommée *Voie du yin et du yang*, *Onmyōdō* 陰陽道 en japonais. Le logis principal communiquait avec les autres pavillons par des galeries, appelées *édifices de circulation*, *wata-dono* 渡殿 où *corridor de liaison*, *watarō* 渡廊. Ces jonctions s'agençaient en de larges continuités spatiales, transformables en habitations. Aussi, chaque espace intérieur nous enseigne que les constructions japonaises de toutes époques se fondent sur des standards. La normalisation de la mesure des surfaces répond soit au système de *shinshin* 眞々 figurant sur un plan de trame carrée où le nombre de nattes permet d'évaluer la superficie ; soit au système *uchinori* 内法 représenté par la surface invariable du tatami et l'écartement des piliers. ⁴⁰⁷ Dans ce

⁴⁰⁵ yama mo niwa mo / ugoki-iruru ya / natsu zashiki, 山も庭も / うごき入るゝや / 夏座敷,
Bashō, trad. par Joan Titus-carmel, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁰⁶ *shinden-zukuri* 寝殿造り style de construction, terme créé à l'époque d'*Edo* désignant l'architecture des habitations de la Cour impériale et de l'aristocratie à l'époque de *Heian* 平安時代, *Heian-jidai* (794-1185).

« *Shinden-zukuri* exprime selon le cas le style architectural d'un édifice, le dispositif spatial d'une habitation noble et, par extension, le style du jardin de ces habitations ; on dit alors *shinden-zukuri teien* 寝殿造り庭園 (jardin de style aristocratique). »

Nicolas Fiévé, « *Shinden-Zukuri* » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 432.

⁴⁰⁷ On se référera à l'article de Pezeu-Massabuau, « *shinshin/uchinori* », Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, *op. cit.*, p. 438-440.

dernier modèle la pièce se mesure en tatami ⁴⁰⁸ ainsi qu'en distances entre piliers (1,80 m environ). Ces derniers dépendent des dimensions de ces mêmes tatamis et chaque pièce est compartimentée par des éléments mobiliers. Néanmoins, depuis la période médiévale, se développe le style *shoin-zukuri* 書院造 où les pièces intérieures se répartissent dans une distribution de l'espace nommé *madori* 間取り ⁴⁰⁹. Ce dernier terme s'accompagne de *fū-sui*, *fū-sui no madori* 風水の間取り, littéralement : *arrangement intérieur du fū-sui, vent et eau*. Séparés par des parois coulissantes, *fusuma*, à l'intérieur, et *shōji*, vers l'extérieur, ces espaces modulables permettent une organisation spatio-temporelle ; ils évoquent davantage un espace dynamique qu'un espace purement fonctionnel. À la fois séparation et liaison sous le même toit, les parois coulissantes fonctionnent en intercalaires mobiles, et proposent des ouvertures graduelles d'une pièce à l'autre, ou entre l'intérieur et l'extérieur. La succession de *fusuma* et de *shōji* organise et canalise l'espace total de la résidence : fermés, ils isolent et créent des espaces, ouverts, ils disparaissent partiellement. Dans cette dernière configuration, les pièces intérieurs et extérieurs se relient, se confondent, permettent la circulation. La combinaison des compartiments successifs et des écrans coulissants rappelle ainsi, celle des bâtons *yin* et *yang* du *Yi Jing* (*supra*). *Yin* se refermant et *yang* s'ouvrant — conformes aux mutations de la nature —, les transformations des espaces intérieurs conditionnent la circulation des individus, mais aussi de la lumière et de l'air, autrement dit : la nature.

Le mouvement du souffle, *ki* 気, comme le mouvement du vent présent dans les termes *fū-sui* 風水 (*vent-eau*) et *fuzei* 風情 (*vent-sentiment*), joue un rôle crucial dans les traces de l'éphémère. Le vent responsable de l'érosion, *shinshoku* 侵食, des roches d'un jardin, des arbres au tronc penché et leurs branches noueuses ou tordues, détermine les effets du temps, *sabi* 寂. La forme de certaines pierres et celle des pins taillés du jardin japonais transpose en réduction des paysages balayés par le vent. Ainsi, le jardin est une mise en

⁴⁰⁸ En fonction des régions, le tatami mesure environ 6 *shaku* de long sur 3 *shaku* de largeur, soit approximativement 1,80 m x 0,9 m.

⁴⁰⁹ *Madori* 間取り : on se référera à l'article de Philippe Bonnin et Nishida Masatugu, dans l'ouvrage : Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit., p. 311-313.

scène du temps où le *souffle* circule et traverse toute chose. Les mutations de l'univers dans ce lieu sont marquées par le *ki*.

Les hexagrammes du *Yi Jing*, lus de bas en haut, construisent un ensemble de traits *yin* et *yang* lesquels canalisent le *souffle*. Influence très probable dans l'agencement des espaces intérieurs, les flux du *ki*, *ki no nagare* 気の流れ, régissaient l'emplacement des bâtiments nobles de la période *Heian* et le quotidien des individus (arts martiaux, médecine, croyance *shintō*, peinture...). Assurant la continuité du souffle, les espaces, tous entrouverts, conduisent le regard vers l'extérieur, la nature. De même, les parois ouvertes, *shōji* et *fusuma* de la maison de thé *Shōkin-tei* 松琴亭 [fig. 61 p. 280] de la Villa Katsura 桂離宮, proposent cette expérience en cadrant la vue, d'un côté comme de l'autre, sur les jardins environnants. Ce sont des intercalaires mobiles dans l'espace ; aussi superposent-elles des plans variables en profondeur. L'intérieur respire, au rythme du temps et des saisons, tandis que le regard se faufile et s'évade, suivant les mouvements de l'air, le *souffle*, un *flux* spatio-temporel. Le résidant ressent pleinement cette circulation lorsque la nature pénètre dans la pièce et l'envahi — idéal d'harmonie entre espace et bien-être.

L'intervalle japonais s'appréhende comme lieu de transformation dans lequel se concentrent des tensions entre *vide* et *plein*. Il n'arrête pas, laisse passer et revenir, permet un échange dynamique entre les choses. *L'intervalle, Ma* 間, peut être comparé un reflet, une condensation de lumière sur une paroi. Mais son énergie ne s'y arrête pas, elle la *traverse*. Elle suppose un effet dynamique de continuité et de discontinuité de la lumière et de l'air, permet d'entrer véritablement dans le *vide* et d'y revenir "transformé".

Le plan-séquence du film de Tati décrit précédemment, laisse s'infiltrer le temps passé dans le temps présent, puis, le fait s'évanouir alternativement au gré du mouvement de la porte vitrée. Dans la vidéo de Bill Viola, le corps entre dans un espace étranger, apparaît et disparaît dans l'ombre des profondeurs aquatiques. Dans la peinture *sansui* le lointain pénètre dans le proche dans un va-et-vient entre gris clair et gris foncé. Dans *l'Argentina* de Ōno, la défunte s'anime et vit temporairement dans le corps du danseur. Nous inspirons mais déjà nous nous préparons à expirer. *L'intervalle* permet cette *respiration*, lieu de circulation du *flux temporel*, *nagare* 流れ, et le *souffle*, *ki* 気.

Fluctuation de l'ombre à la lumière

Pour son œuvre *Roden Crater* (1979-) [fig. 62 p. 281] James Turrell (né en 1943) choisit un cratère dans le désert comme lieu d'expérimentation artistique, et le transforme en "chambre du visible et du transitoire". Il creuse un réseau de galeries souterraines permettant de circuler entre des chambres situées en des points déterminés du cratère. L'artiste s'intéresse à deux aspects différents du cratère, d'un côté le fond sombre de la terre, et en contraste, le fond clair du ciel. Il se sert des matériaux locaux, et bâtit dans le cratère une architecture dans laquelle, de multiples fenêtres ouvertes sur le ciel, conduisent le spectateur vers de nouvelles expériences visuelles. Ces *Sky Spaces*, qu'il nomme ainsi, révèlent des fragments du ciel. En référence à la culture ancestrale des Indiens Hopi, ces cavités étaient, à l'origine, destinées à des connexions cosmiques. De ce fait, James Turrell utilise la géométrie particulière du lieu, pour le transformer en phénomène physique. Une relation s'établit entre la terre, le lointain visible, le ciel vu de ces fenêtres et la physionomie du lieu ; de même, l'espace alterne lumière extérieure et lumière intérieure : « Ce lieu n'est conçu *axiomatiquement* que sur un fond d'expériences-limites ayant trait au ciel et au désert, au sommeil et à l'éveil, à l'enfance et au savoir. »⁴¹⁰ Dans l'intérieur de son architecture, James Turrell cadre le ciel dans une fenêtre ronde et lui donne une atmosphère particulière. En ce sens, cette ouverture est une voie de communication avec les astres. Tandis que le lieu entier met en valeur l'ouverture sur le ciel et laisse entrer l'air extérieur, la lumière remplit l'espace ovoïde du cratère. Cet espace serein s'ouvre vers une atmosphère changeante, inaccessible, enveloppante et magnétique. On observe alors une liaison implicite, intérieur / extérieur, que l'escalier montant relie et amplifie. « Alors, le ciel n'est plus le fond neutre des choses à voir, mais le champ actif d'une imprévisible expérience visuelle. »⁴¹¹ Comme un puits de lumière ouvert au vent, la fenêtre étroite et la structure sphérique de l'abris canalisent le regard, enveloppent le visiteur, tout l'espace du cratère semble aspirer vers le ciel. Montons-nous vers le ciel ou descend-il vers nous ? Par l'introduction d'un *trait d'union*, l'escalier, l'expérience physique d'ascension ou de descente contribue à cette idée. Elle permet de contempler une dynamique d'échange de l'ombre à la lumière. La sobriété du lieu dénote

⁴¹⁰ Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Éditions de Minuit, Paris, 2001, p. 82.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 69.

et renforce ce lien, cet intervalle. À l'intérieur, le ciel capte les regards, les attire à la surface. De l'extérieur, l'ouverture ovale et sombre est paradoxalement apaisante, protectrice, ne serait-ce que par sa forme utérine. Ce sentiment devient tangible lorsque la lumière du soleil, écho flottant de l'ouverture sommitale, pénètre à l'intérieur et projette un cercle lumineux lequel glisse le long des parois de l'abri. Le lieu du *Roden Crater* se révèle un espace de rencontre, de communication avec les astres, d'échange entre pénombre et clarté, entre les hommes et le ciel. De l'entrée sombre du cratère — "ombre passive" —, pénètre la lumière ; dans la lumière du jour se révèle l'ombre du lieu, à l'instar des rapports mouvant du *yin* et *yang*, des *vides* et des *pleins*.

Le *vide* (élément du *yin*) n'est jamais totalement vide, le *plein* (élément du *yang*) jamais totalement plein, ils tendent perpétuellement l'un vers l'autre, s'attirent et se repoussent ; ils se "co-suscitent" à leurs extrémités, dans le rythme d'une respiration. Le *vide* ne peut exister sans le *plein* et le *plein* ne peut exister sans le *vide*. Appliqué au souffle, un "entre-deux" signifierait la mort. Saisit entre les choses, "entre-deux" s'y arrête, en se perdant dans sa propre ambiguïté. Il se fige. Le *Ma*, culturellement japonais, ne peut être défini par une notion ou un concept de notre langue (*supra*). Par ailleurs, il suppose un espace transitoire de flux. Il permet aux polarités multiples et opposées de s'échanger, de se transformer. Perçu comme une respiration, l'*intervalle japonais* valorise le *souffle*, la *vie féconde*.

Quand l'éphémère s'anime

*Prunier d'hiver, tes membres
Tordus grincent. Les miens aussi
Vieux que je suis*⁴¹²

Buson

Sentir le *souffle* présent en toute chose, c'est admettre l'éphémère à la manière dont les haïkus le saisissent — dispersées sur le sol, vaguelettes de pétales, visage ridé. L'impermanence suppose d'accéder à un temps plus long, plus insaisissable, touche au

⁴¹² Buson dans Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre, Le Livre du haïku, op. cit.*, p. 147.

mystère même de la nature, à son “obscurité”. Dans son aspect quasi tangible, un instant éphémère parle du temps autant que le *non-effet* du haïku touche nos sens. À chaque nouvelle lecture du poème court son sens se décale, nous touche différemment. Le “c’est ça !”, “c’est là !” s’impose à nous, mais il glisse dans le temps. Le haïku manifeste le *wabi*, le sentiment de nature. Les textures et les reflets s’immiscent par touche dans l’évocation des haïkus et témoignent de la patine du temps, *sabi*. Dépouillés, et limpides, ils s’offrent à nos sens, nous parvient avec la force de leur véritable nature, *shizen* 自然. Ainsi, nos êtres touchés au plus profond, le contexte et la perception de ces choses si éphémères vont au-delà de toute généralité.

Une vidéo affiche des images mouvantes, des dizaines de fois par seconde ses trames invisibles balayent l’écran par intermittence, alors les choses s’animent sous nos yeux. Quelle que soit la durée, le temps est fixé dans l’image photographique. Dans ma démarche, chacun de ces médiums enregistrent des intervalles de temps, et canalisent par le cadrage, l’éphémère réalité de toute chose. *Films-jardins* et *Images-intervalles* mettent en scène le jeu des contrastes entre l’invariant et le *fluant*. Marques de l’éphémère, les déformations, les transitions, les interruptions et continuités agissent sur l’apparente immuabilité des choses saisies par l’objectif.

Le *Ma* devient le lieu où opère l’énergie des flux temporels : rencontres, croisements, superpositions, altérations (*fūka*), successions de lieux et de temporalités. Se jouant de l’apparente immuabilité des espaces urbains et des écrans aux contenus de plus en plus mercantiles, le temps continu son œuvre. Le *tangible* des sens se noie dans des espaces de distraction permanente où l’apparence règne, où tout se remplace et devient remplaçable — autant d’espaces d’oubli et d’effacement de la mort. Le *sentiment profond*, l’*impermanence des choses*, le *naturel*, la *patine du temps*, l’énergie des *souffles* sont dévalorisés ou relégués au passé — tant de vérités noyées dans des non-vérités. Le temps de nos sociétés modernes s’accélère, prônent une réactualisation sans fin, nous enferment dans l’illusion d’une urgence permanente. Le temps “respire mal”, “le *souffle* se coupe”, tout se superpose, s’épaissit couche après couche jusqu’à saturation. Illusion de vivre mille fois de courtes vies dans un espace-temps court-circuité, nous n’arrivons plus à “inspirer ou expirer”, à attendre et sentir le temps. Les espaces brillants de mille feux voulus protecteurs, rassurants et faciles, cachent l’avidité sans fin d’une croissance

prédatrice. Ils étouffent progressivement toute volonté de liberté, nous privent du temps “véritable” : « *le culte de l’urgence* dans une société malade du temps. »⁴¹³ “Court-circuitage” du temps par un futur prometteur, l’attention accordée au présent se réduit. Le *sentiment des choses* s’amenuise. Le temps nécessaire au bien-être, à la réflexion, au développement de la sensibilité, est constamment bousculés. Parenthèses souhaitées devant la floraison du printemps, les feuilles rougissantes de l’automne, les flocons dans le silence de l’hiver, précieuse liberté de voir les choses *telles quelles* au présent — éphémères existences, éphémères instants, éternelles cycles des saisons.

Au fil d’une marche, l’expérience du temps se met en œuvre. Captée par la caméra ou l’appareil photographique, chaque chose fait apparaître à sa surface les stigmates du temps et sa nature mystérieuse et éphémère. Le visiteur d’un jardin japonais, lui-même devient un élément cheminant du *Ma*. Je traverse la curieuse banalité d’un *jardin-paysage*, et m’imprègne d’un sentiment profond ; mon *temps-existence* se reflète à la surface des choses éphémères. Les modifications de l’espace et du corps suivent la *voie du temps*, lorsque peu à peu, lentement, silencieusement tout se transforme. Le jardin japonais et le haïku se conçoivent comme intervalles transitoires ; ils cultivent tous deux la voie du fluant et de l’immuable. Lorsque je filme ou photographie et m’ouvre au *fueki-ryūkō*, je me place dans le transitoire. Les images se transforment sous mes yeux, épousent le sentiment éphémère de la nature.

Souffle cheminant vers la pensée

Les formes, les couleurs, et les sons se déposent en strate dans la mémoire numérique d’une caméra, puis s’élaborent en espacements fertiles. Dans ma pratique, les enregistrements et les agencements des images se soumettent au *non-agir* (*wu-wei*). Ici, le hasard devient source de création et suggère des transformations, des cycles — éclosion, déploiement, puis déclin comme le suggère Lie Tseu (vers 450 avant notre ère).

Le devenir cyclique ne cesse jamais. (...) Car lorsque les choses diminuent d’un côté, elles augmentent de l’autre. Ici, elles prennent pleine consistance ; là, elles se vident. Il y a

⁴¹³ Christine Buci-Glucksman, *L’Esthétique de l’éphémère*, op. cit., p. 60.

épanouissement et décrépitude qui s'engendrent et meurent perpétuellement. Leur apparition et leur évanouissement sont liées par d'invisibles transitions. (...) ⁴¹⁴

Au tournage, toute chose me parvenant, évolue, se transforme de cycle en cycle, transition après transition. Le montage se décompose en de multiples *intervalles japonais* : pourrait-il évoquer l'énergie du *souffle* ?

De même que l'encre diluée dans l'eau puis calligraphiée sur le blanc du papier, le temps et l'espace croissent et s'effacent dans une fluidité de liaisons et d'interpénétrations. Je chemine, lis à la surface des pierres, du gravier et des mousses, le "lyrisme d'une musique" composées par la nature. Lors du tournage d'un *Film-jardin*, je tends un piège à l'espace-temps lorsque les paysages, les montagnes, les nuages, les pierres, et les végétaux défilent devant la caméra. Rythmes et pauses sur les chemins, toutes ces choses s'harmonisent : l'une ne va pas sans l'autre, elles "s'accouplent". Elles changent, et se perçoivent dans leurs subtilités, à l'image de vaguelettes régulières et fugitives courant à la surface d'une rivière. De cette atmosphère, il émane une impression d'éternité. Au point d'imaginer la possibilité d'effleurer le *temps absolu (infra)*. En se liant à d'autres, les éléments insignifiants trouvent dans *l'intervalle japonais* un espace de possible. Ils deviennent un atout, dessinent les contours *vides* d'une beauté laquelle apparaît ainsi, à la fois transcendante et immanente.

Trouvant sa place si naturellement dans le récit de voyage, le haïku tel une pause, se glisse et devient un instant fugitif — l'effort de la marche est soulagé sensiblement d'une délicatesse subtile. Des moments haïku surgissent dans mes *Films-jardins* lorsque se rencontrent des évocations "images-sons", ou que se suspendent et s'interpellent des phénomènes évanescents. Ils semblent flotter dans le temps, et suscitent la possibilité d'un "déclat" — espacement extraordinaire, « l'éclosion spontanée d'une fleur de sens ». ⁴¹⁵ Au détour d'un chemin, un point de vision, une "fenêtre", s'ouvre, éveille mes sens ; « c'est simplement ce qui arrive en tel lieu, à tel moment. » ⁴¹⁶ disait Bashō. Des

⁴¹⁴ Lie Tseu (vers 450 avant notre ère) dans Lie Tseu, *Le vrai classique du vide parfait, I, XII, dans Philosophes Taoïstes 1*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèques de la Pléiade », 1980, p. 377.

⁴¹⁵ Corinne Atlan, Zéno Bianu, *Haïku, Anthologie du poème court japonais, op. cit.*, p. 7.

⁴¹⁶ Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre, Le Livre du haïku, op. cit.*, p. 17.

petites choses (*hosomi*), parfois si lointaines, deviennent si présentes et si proches lorsqu'elles me parviennent.

Voir l'éclosion des fleurs de cerisier et leur dispersion dans le temps et l'espace, c'est laisser faire, laisser poindre l'impermanence, *mujō* que je convoque dans les multiples transformations de mes images. Espace-temps prisonniers d'une carte mémoire numérique, les plans assemblés au montage donneront forme à une séquence composée d'éléments brutes et de modifications temporelles, à l'instar des jardins japonais associant formes naturelles et artificielles (*人力 jinroku*). Parfois, ces plans se fondent, s'étirent, se superposent, se raccordent en continuités ou en discontinuités. Pratique de la marche méditative, pratique du montage devant l'écran, je vois naître et se dissoudre les formes dans le temps. Dès lors, tous les chemins convergent vers un autre ; tous se déploient en un tout — jardin sur "le fil déroulé du temps".

Ces moments à nouveau visionnés, je repars en quête de la pureté des choses dans le but de revivre l'obscur nature et plonger dans la sobriété du *wabi-sabi* 侘寂. « L'homme masque le monde. Alors que la plus modeste bestiole peut nous ouvrir un chemin. »⁴¹⁷ L'esprit s'imprègne de la nature, le corps marche devient tour à tour insecte, nuage, et arbre ; voyage avec la fluidité du vent. Cherchant les liens cachés et les ruptures, vagabondant avec des yeux neufs, le promeneur regardeur se libère de toute entrave. Il arpente un jardin imaginaire condensé en intervalles sensibles. Il entre pleinement dans le *flux du temps*, se dilue dans le paysage lequel devient à son tour "être-intervalle" — va-et-vient entre dehors et esprit.

Face à l'évanescence des choses, dans un présent peuplé des traces du passé, le visiteur d'un jardin japonais s'emplit d'une nostalgie et d'un sentiment mélancolique. Ce sentiment émane d'un temps infini et échappe sans cesse à la perception, et au concept. Dans mes vidéos ou mes photographies, les phénomènes semblent pris au piège, alors que, paradoxalement, ils s'orientent vers leur disparition. Le temps continue sa route, l'éphémère se rejoue infiniment et évoque un haïku lu plusieurs fois, duquel émanerait une impression d'éternité cyclique.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

Glissement d'un souffle léger d'un état à l'autre, le *Ma* 間 fait sans arrêt transition, il se traverse avec la fluidité d'une respiration. Il admet la complétude réversible du *vide* et du *plein* (*yin* et *yang*). Dans cet espace de possibilité créatrice, quelque chose de profond, d'élégant et mystérieux, peut éclore. Cette expérience singulière s'accompagne du *souffle du sentiment*, le *fuzei* 風情 lequel émane du lieu et se mêle à l'émotion du flâneur. Ainsi, il m'appartient de valoriser le sentiment mélancolique pour l'éphémère, à partir de phénomènes enregistrés. Je tente d'harmoniser le *fluant* et l'*immuable* observés dans la nature en restituant l'essence-même des choses avec humilité, à l'exemple du jardinier japonais et du *haijin*. « Là où le pinceau s'arrête, l'esprit continue » nous dit Wang Wei. Le trait n'est jamais fini, la teinte jamais absolue, la forme jamais complète. Le temps ne se fige pas dans la cire, il continue de faire jouer l'éphémère dans un arbre miniature, à la lecture d'un haïku, ou en arpentant un jardin japonais. Capturer le temps en marche, me permet d'errer, comme le *kawaramono* en chemin, qui trouve ici et là un arbuste, une pierre. L'éphémère s'appréhendent par le détachement, entre une certaine insouciance et attention.

Une vérité limpide saisit avec le regard de l'adepte du zen : voir les choses *tel que cela est*, *sono mama* 其の儘. Cette quête de la pureté s'accompagne d'un sentiment profond de la nature (*shizen*), obscure et élégante (*yūgen*). Elle conduit à ressentir un petit frissonnement, l'instant du "déclat" d'un haïku, le "petit satori". Elle excite le désir de cheminer encore, temps dans lequel, à chaque instant un phénomène "extra-ordinaire" peut jaillir brièvement de la banalité du quotidien. Le *non-effet* tire sa puissance du *banal*, *wu-shi* 無事, et comme le temps, il nous échappe déjà, entre dans de multiples nuances et s'évanouit. Il suppose de voir les choses *ainsi*, en acceptant le « lâcher-prise » laisser le temps venir et partir, en se laissant pénétrer des variations et de la "résonnance" de toutes choses. *Tel que cela est* se comprend dans l'emploi d'un « point de vision »⁴¹⁸ et non d'un point de vue, quand pris dans le flux de la banalité, je m'imprègne de mon environnement proche avec un regard neuf. Le point de vision canalise dans l'instant l'esprit et les sens du "c'est ça, c'est là". Ainsi, nos sens s'éclairent brièvement au passage de la lumière à

⁴¹⁸ « Loin d'être asservi par un quelconque point de vue, il (le haïkiste) cherche un point de *vision*, un nouvel angle. »

Corinne Atlan et Zéno Bianu, *Haïku, Anthologie du poème court japonais*, op. cit., p. 9.

l'obscurité, *yami* 闇. *Tel que cela est* fait saisir le temps présent de la contemplation de phénomène transitoires *utsuroi* 移ろい — le clignotement d'une beauté éphémère — ; ce qu'accomplit intelligemment et merveilleusement le haïku. Sans toutefois faire de généralité, ou exposer l'ego de son auteur, le petit poème japonais possède l'énergie nécessaire à l'ouverture d'un intervalle sensible et fertile de sens.

À l'image du célèbre haïku, dont la brièveté du "bruit de l'eau" ponctue l'instant — apparition et disparition dans le silence du "vieil étang". Une telle proximité entre le son et la temporalité dynamique du *Ma*, m'amène à considérer sa "musicalité" singulière. Complémentaire de ma démarche, un nouveau champ de réflexion s'ouvre au sujet des relations image/son (*infra*),

Alternance d'observation et de méditation sur les chemins, l'espace et le temps se condensent en contractions et étirements. De cette manière, de mes *Images-intervalles* se déploient différentes amplitudes lesquelles s'agencent en une suite d'espacements en mutation. Également, l'espace et le temps se redessinent pendant un *Film-jardin*, lorsque se succèdent des plans en travelling et des plans contemplatifs. Provenant de moments banals individués, ils sont agencés au montage pour tracer un parcours de nuances. Par ce procédé, les lieux filmés ou photographiés se découvrent à nouveau — invitation à voir le monde dans "la lumière du matin". Ils me font effectuer une sorte de catharsis, me font accomplir un saut dans l'inconnu, m'ouvrent au *vide*. Serait-ce pour retrouver l'énergie de l'existence ? Cette plongée dans le néant de l'être, se conçoit à l'image du corps d'un danseur de butō devenu *corps intervalle* — *réceptacle* (*mi* 身) —, où transitent d'autres esprits, défunts, animaux, paysages. Enfin, le corps devient un *lieu* de l'instant présent sur les chemins du temps infini. Cela augure une pensée du *lieu*, si bien développé par le philosophe Nishida Kitarō 西田幾多郎 (1870-1945), dont la pensée s'oriente vers la *logique du lieu* (*basho* 場所) et *l'expérience pure*, *Chokusetsu keiken* 直接経験, et vise à l'harmonie de *l'être-là*. En outre, chez d'autres penseurs, les milieux humains développés dans *fūdo* (風土) de Watsuji Tetsurō 和辻哲郎 (1889-1960) ou le temps et l'espace japonais étudié par Katō Shūichi 加藤周一 (1919-2008) apparaissent pertinents dans cette recherche. Comment leur philosophie rejoint-elle ma réflexion au sujet de l'intervalle *Ma* 間 ?

Le “être temps!” nous dit Dōgen. Les *il y a* — êtres et tous phénomènes — et leur *espace-temps* — leur *lieu* — comme acteurs de l'*intervalle japonais*, s'y harmonisent, se propagent à l'image d'une onde glissant sur les sens et l'esprit des individus. Le *Ma* trouve des échos dans les arts et suscite de nombreuses influences et interrogations. C'est un autre “lieu-intervalle” possible où, par des chemins détournés, l'Orient et l'Occident se rencontrent — autres points de visions, autres “rivages sensibles”.



56. Andy Goldsworthy, *River and Tides* film de Thomas Riedelsheimer, Skyline Productions, 2001-2005.



57. Shingu Susumu, *Rondo of the wind*, Shingu Susumu Wind Museum, 2014, Arimafuji Park, Sanda, préfecture De Hyōgo, Japon.



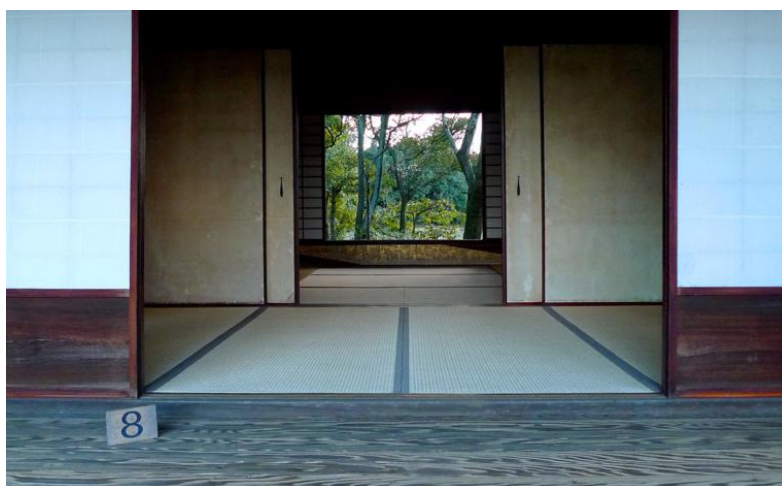
58. Ōno Kazuo, *Hommage à la Argentina*, 1986, photographie de Ikegami Naoya.



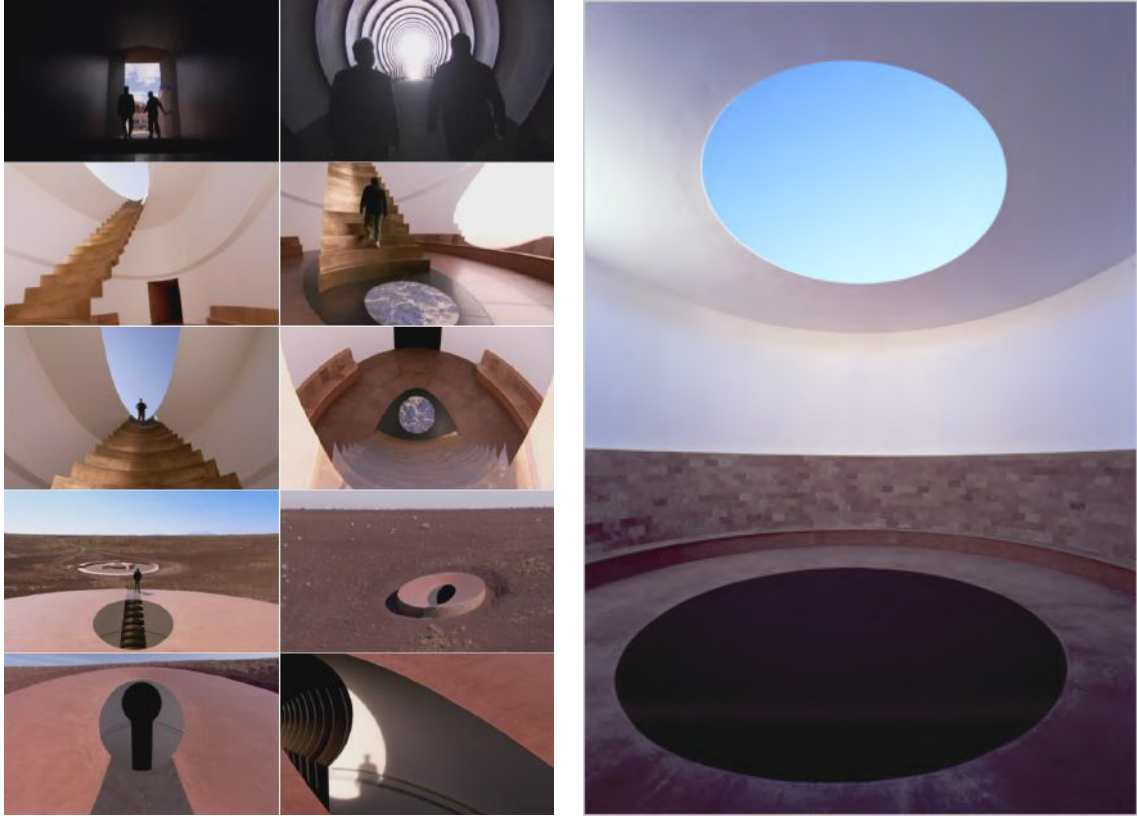
59. Reflets du passé dans le film de Jacques Tati, *Playtime*, Specta Films et Jolly Films, 1967.

Trigrammes supérieur → inférieur ↓	☰ <i>qián</i> le Ciel	☳ <i>zhèn</i> le Tonnerre	☵ <i>kǎn</i> l'Eau	☶ <i>gèn</i> la Montagne	☷ <i>kūn</i> la Terre	☴ <i>xùn</i> le Vent	☲ <i>lǐ</i> le Feu	☱ <i>duì</i> la Brume
☰ <i>qián</i> le Ciel	☰ 1	☳ 34	☵ 5	☶ 26	☷ 11	☴ 09	☲ 14	☱ 43
☳ <i>zhèn</i> le Tonnerre	☳ 25	☳ 51	☵ 3	☶ 27	☷ 24	☴ 42	☲ 21	☱ 17
☵ <i>kǎn</i> l'Eau	☵ 6	☳ 40	☵ 29	☶ 4	☷ 7	☴ 59	☲ 64	☱ 47
☶ <i>gèn</i> la Montagne	☳ 33	☳ 62	☵ 39	☶ 52	☷ 15	☴ 53	☲ 56	☱ 31
☷ <i>kūn</i> la Terre	☳ 12	☳ 16	☵ 8	☶ 23	☷ 2	☴ 20	☲ 35	☱ 45
☴ <i>xùn</i> le Vent	☴ 44	☴ 32	☵ 48	☶ 18	☷ 46	☴ 57	☲ 50	☱ 28
☲ <i>lǐ</i> le Feu	☲ 13	☲ 55	☵ 63	☶ 22	☷ 36	☴ 37	☲ 30	☱ 49
☱ <i>duì</i> la Brume	☱ 10	☱ 54	☵ 60	☶ 41	☷ 19	☴ 61	☲ 38	☱ 58

60. Les 8 trigrammes et les 64 hexagrammes du *Yi Jing*.



61. *Shōkin-tei* 松琴亭, *Katsura Rikyū* 桂離宮, Kyōto, © TP 2015.



62. James Turrell, *Roden Crater*, 1979-, Californie, Etats-Unis.

Nuit d'été
Il grignote le silence
Le grillon ⁴¹⁹

Kashō

⁴¹⁹ Kashō (XX^e siècle) dans François Berthier, *Cent reflets du paysage, petit traité de haïkus*, Paris, Arléa, 2016, p. 104.

Partie III

Temporalité du vide,
ou l'esprit fertile de Ma 間

Chapitre 1.

De la musicalité, à l'écoute du silence

Les moments d'errances de mes *Films-jardins*, alternent et mêlent des évocations sujettes à des *modifications-continuations* (*supra*) : transition, contemplation, mouvement, apparition et disparition. Or, ces suites de phénomènes spatio-temporelles, suggèrent un temps pur, originel. Ainsi, se dessine le concept de noumène/phénomène. Expression de cette relation, ces deux termes ne s'opposent pas, ils coexistent continuellement. Présent dans l'œuvre *Timée* de Platon, le noumène est une réalité intelligible ; il est en toutes choses dont il émane. Alors que le phénomène se singularise, parce qu'il se révèle à nos sens : le phénomène est ce qui est manifesté « à la conscience, que ce soit par l'intermédiaire des sens (*phénomènes extérieurs, physiques, sensibles*) ou non (*phénomènes psychologiques, affectifs*). »⁴²⁰ Noumène et phénomène se répondent et se rencontrent dans l'espace-temps. Ils nous aident à lire le cosmos, à imaginer de nouveaux paysages de l'esprit. Le temps nouménal nous traverse. Il est en toute chose, dans notre présence phénoménale, en tant qu'être humain sur terre à l'instar des choses — vivantes ou non — environnantes. Habité par le noumène du temps originel, apparaît à nos sens tout phénomène temporel ; et c'est de là qu'émane le temps nouménal.

⁴²⁰ Paul Robert, Alain Rey, Josette Rey-Debove, *Le Nouveau Petit Robert*, Édition Le Robert, 2011

Selon Dōgen, le temps et l'existence sont inséparables et s'interprètent dans le concept de *temps qu'il y a / être temps* ⁴²¹ (有時 *u-ji, supra*) : « Le temps qui “paraît” s'écouler aux yeux du commun des mortels est en fait identique à l'“il-y-a [u]”, c'est-à-dire à l'existence. »⁴²² Au sein de la culture japonaise, Katō Shūichi 加藤周 (1919-2008) observe la coexistence de trois types de temps :

le temps linéaire-historique ne comportant ni début ni fin, le temps cyclique-quotidien sur une circonférence ne comportant ni début ni fin et le temps universel de la vie comportant un début et une fin. ⁴²³

L'historien des idées ajoute que chacun d'eux « tend à insister sur la vie dans le “maintenant”. » ⁴²⁴

En touchant au plus près à l'instant présent, un *haijin* partage la même vision du temps dans ses haïkus. Le présent, issu du quotidien du poète, parvient aux sens du lecteur par un effet de proximité : « *Oh ! regarde !* », « *Fleurs de cerisier !* » ou « *Chuchotis de l'eau* ». Il demande une attention particulière, comme le son continu, net et aigu de la flûte *shakuhachi* 尺八, ou celui du plectre heurtant les cordes du *shamisen* 三味線 [fig. 67, fig. 65 p. 339]. C'est le *kikidokoro* 聞き所 : l'écoute se concentre sur un moment présent décisif, qui paraît immuable, pareil à un “présent éternel”. Le compositeur Takemitsu Tōru 武満 徹 (1930-1996) plébiscitait également la sonorité du *shakuhachi* et l'utilisa dans sa composition *November Steps* (ノヴェンバー・ステップス, 1967). Par ailleurs, le son de la flûte de bambou se fait si profond que, parfois, une seule expiration peut perdurer deux minutes. À ce sujet, Katō Shūichi relève cette citation de Takemitsu :

“Sa sonorité est d'une beauté inouïe, dotée de couleurs variées”, et il se peut que “tout existe dans ce seul son.” “Le fait qu'un seul son peut projeter toutes les images et qu'un

⁴²¹ « “Le Temps qui est là” [“Uji”] (...) Son actualité réside bien évidemment dans sa conception originale d'une identité du temps [u] et de l'existence [ji], (...) L'existence (l'être-là [u]) est le temps, et le temps est l'existence. Une telle conception existentielle du temps va bien entendu, à l'encontre de l'opinion commune selon laquelle le temps serait distinct de l'existence, voire opposé à elle, et le temps s'écoulerait à l'extérieur de chaque existant. »

Dōgen Zenji, *La Vraie Loi Trésor de l'Œil, Textes choisis du Shōbōgenzō*, trad. par Yoko Orimo, Paris, Seuil, 2004, p. 61.

⁴²² *Ibid.*, p. 151.

⁴²³ Katō Shūichi, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 48.

⁴²⁴ *Ibid.*

seul son peut s'assimiler à l'univers" ne renvoie certainement pas à une structure architecturale grandiose, car "il n'existe ni début ni fin". ⁴²⁵

Le musicien de shakuhachi ne suit pas uniquement une partition de mémoire ou écrite. Sentant la musique en lui, il doit décider du bon moment pour émettre un son, choisir instinctivement le moment opportun, comme le décrit Takemitsu :

Ajuster à la hausse ou à la baisse de façon infinitésimale la durée d'un silence selon une condition qui a été donnée est ce qu'on appelle "prendre l'intervalle" : il s'agit de décider instantanément, face à une certaine circonstance, à un certain moment, ou, plus directement, dans le rapport au son émis précédemment, quand faire sonner le son suivant, et c'est en fonction de cette décision que se décide l'effet du son émis maintenant. ⁴²⁶

Conforme à l'instant haïku et à la pensée zen, toute une musique peut se "condenser en maintenant".

Dans mes vidéos, le présent s'actualise constamment, à l'exemple du passage d'un travelling à un plan fixe. Les phénomènes assemblés apparaissent imprévisibles, et se singularisent par leurs contrastes. Le montage me permet d'accentuer des sauts dans l'espace-temps du film, révélant un intervalle vide, un "temps pur" (*supra*). Mais selon Dōgen, ce temps révélé est aussi existence, et toute existence est le temps, dans lequel le passé, le présent et le futur se rejoignent :

Le temps qu'il-y-a [u-ji] a pour vertu acquise de parcourir (de soi en soi). C'est-à-dire qu'il parcourt d'aujourd'hui à demain, d'aujourd'hui à hier, d'hier à aujourd'hui, d'aujourd'hui à aujourd'hui, de demain à demain. C'est parce que le parcourir (de soi en soi) est la vertu acquise du temps. ⁴²⁷

D'intervalle en intervalle, les instants de mes *Films-jardins* se relaient sur une chaîne temporelle dont chaque maillon devient le présent de toute existence. De même, tous les phénomènes de la nature se cristallisent dans l'instant et suscitent mon intérêt pour leur impermanence — transformations et fugacités.

⁴²⁵ Takemitsu Tōru dans Katō Shuichi, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, op. cit., p. 101.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 101-102.

⁴²⁷ Dōgen Zenji, *Shōbōgenzō, La Vraie Loi, Trésor de l'Œil*, T.3, trad. par Yoko Orimo, Vannes, Éditions Sully, 2007, p. 188-189.

*La lune au-dessus du pic,
N'est même pas une amie.
Pour moi qui reste dans la montagne
Ce n'est qu'un voyageur
Qui fait son tour du monde ⁴²⁸*

Dōgen

L'existence se perçoit seulement dans les moments présents, et révèle le mouvement et la réalité des choses. Comme le fait le haïku, sensible à l'éphémère, j'emploie les sons et les images afin d'obtenir un effet d'immédiateté. Dans mes vidéos et mes photographies, chaque instant se transforme en une existence reliée à une autre, et chaque existence devient un intervalle spatio-temporel relié à un autre. Se réfléchissant mutuellement, le lieu visité et cet autre lieu qu'est le corps, tracent les lignes d'un espace-temps "topo-sensible".

⁴²⁸ Dōgen Zenji, *Maître Dōgen, Polir la lune et labourer les nuages*, trad. par Jacques Brosse, Paris, Albin Michel, 1998, p. 242.

*Qui connaîtra le secret de la composition musicale ? Le bruit de la mer, la courbe d'un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau déposent en nous de multiples impressions. Et tout à coup, sans que l'on y consente le moins du monde, l'un de ces souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical.*⁴²⁹

Claude Debussy

1.1 Jardins de son et de silence

Le temps présent nous enveloppe et le sentiment d'absolu qui l'accompagne s'amplifie dans le silence. Une image peut évoquer des sons ; un son peut exprimer des couleurs. Pour que la forme advienne le vide est nécessaire, et il en va de même pour le son et le silence. Là où le *haijin* met ce silence en mots, je le fais durer le temps d'un plan ou je l'évoque par l'étirement d'une image. Un son naît, vit et disparaît dans le vide du silence. Ainsi, dans la technique musicale, sa structure en témoigne : il commence par une attaque ou une montée progressive, puis une suspension de durée variable et se termine par une décroissance vers le silence. Dans cette première analyse, s'écoute une expérience éphémère. À l'exemple d'une évocation dans un haïku, le son apparaît *tel qu'il est*, résonne et s'évanouit : « Comme si la métaphore cédait ici le pas à la résonance — onde d'un galet de sens ricochant sur les eaux du silence. »⁴³⁰ Cependant, l'éternité rejoint l'éphémère dans le silence du "vieil étang" de Bashō, au point qu'elle devient un fond originel absolu d'apparition et de disparition. Émettant un son reconnaissable, la rainette plonge dans ce moment de sérénité que le poète perçoit ou imagine distinctement. Probablement, l'animal reste absent de la vision de Bashō, mais ce bruit émanant du "vide", lève le voile

⁴²⁹ Claude Debussy dans Pierre Landy, *Musique du Japon*, Institut international d'études comparatives de la musique, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1970, p. 279.

⁴³⁰ Pierre Landy, *Musique du Japon*, *op. cit.*, p. 11.

sur le temps éphémère de l'existence. Cet instant s'imagine pareil à des ondes circulaires à la surface troublée du paisible étang : « L'eau s'étonne, résonne, retentit ; des rides se dessinent sur sa surface. Puis, retombe le silence et revient l'immobilité. »⁴³¹ Le son immédiat évoque une image, dont la provenance pourrait rester inconnue. Il en va de même lorsqu'il émane d'un haut-parleur, comme l'explique François Bayle à propos de la musique acousmatique :

*Si je remonte l'enchaînement des faits, alors je m'aperçois qu'il y a une coupure : ce qui sonne n'est plus lié à la cause (qui restera cachée, définitivement ailleurs dans l'espace, antérieure dans le temps) mais à sa forme captée. C'est devenu, par support interposé, une image-de-son.*⁴³²

Le son garde une certaine autonomie et peut s'associer à des images, sans montrer sa provenance. En conséquence, il ajoute une couleur au visible — s'image —, et lui donne un sens nouveau. Le silence, quant à lui, se définit à la fois autant par une absence lorsqu'il est dénué de tout bruit, que par une image lorsqu'il est peuplé de bruit. Bien qu'il soit sans forme, il abrite d'infinis nuances et de nombreux sens.

Dans le monde contemporain sur-urbanisé, le silence s'efface, chassé comme un démon. Pourtant, nous devrions l'écouter plus attentivement, ailleurs que dans des lieux de culte ou des cimetières. C'est en ce sens que des compositeurs contemporains lui donnent toute sa place, à l'exemple de John Cage (1912-1992) ou Takemitsu Tōru 武満 徹 (1930-1996). Dans mes vidéos, le *vide* et le silence constituent des événements riches de sens. Au tournage, ils m'entourent en permanence, semblable à l'air que je respire, l'eau d'un étang que je traverse, ou bien le vent soufflant dans mes oreilles. Ils possèdent la faculté à la fois d'envelopper le corps et de le transcender. Au montage, le son et le silence ont les caractéristiques spatio-temporelles du *plein* et du *vide*. Par exemple, ils s'illustrent dans mes *Films-jardins*, à l'intervalle de mes pas — son d'un pied touchant le sol, intervalle de silence, et à nouveau, son du pas. Présent continuellement dans les plans des vidéos, le

⁴³¹ François Berthier, *Cent reflets du paysage, petit traité de haïkus*, op. cit., p. 10.

⁴³² François Bayle (né en 1932) dans *Principes d'acousmatique. L'Image de son / Klangbilder*, Musikinstitut-Lit Verlag, séminaire, décembre 2016 : [<http://www.magison.org/recherche.html>]

son et le silence s'introduisent symboliquement dans les photographies que j'étire et contracte. Dans ces dernières, les déformations, s'imaginent comme la retranscription de "l'étalement" d'un son et sa disparition dans le vide. Elles vibrent alors comme les cordes d'un instrument dont le son se prolonge jusqu'au silence ; tandis qu'à son tour, le silence advient par la non-action, le *lâcher-prise*. Le silence est le fond éternel du temps et de l'espace. Dans mes vidéos, il devient l'expression d'une respiration dans laquelle, le temps infini s'écoule entre des phénomènes sonores. Ainsi, au montage, "le timbre et le rythme" des bruits de la nature enregistrés, s'harmonisent de l'audible à l'inaudible.

Lors de mes promenades, mes positions mobiles et statiques s'assimilent aux plans en mouvement et aux plans fixes de mes *Films-jardins*. Ce contraste est aussi celui des sons et des silences, puisqu'à l'instar du Kabuki 歌舞伎 et du *nō*, il permet de voir et d'entendre ce qui serait difficilement perceptible autrement. L'instant surgit lorsque le temps semble se suspendre, laissant une impression d'éternité. C'est dans ces intervalles que le *vide* autant que le silence deviennent les marqueurs du temps infini. De quelle façon les sons et les silences s'équilibrent-ils dans mes vidéos ? Comment le temps se manifeste dans le silence et se transforme en phénomène perceptible ?

Au fil des balades et des phénomènes, mes *Films-jardins* se regardent et s'écoutent comme des "polyphonies multi-sensorielles" mêlant l'image et le son. Dans une suite d'intervalles de marche et de pause, des "non-événements" se suivent, se croisent, s'interrompent ou se poursuivent. Ils surgissent dans la discontinuité, après une coupe franche ou un faux raccord, et émergent progressivement dans la continuité d'une transition ou d'une ellipse. Au montage, les images et les sons de mes promenades seront conservés, déplacés ou supprimés pour harmoniser "une bande image" et une bande son. À l'exemple de la vidéo *D'une pierre à l'autre* (2016) dans laquelle, s'entend de manière répétée, le son sec du bambou de la fontaine d'un jardin japonais (*shishi-odoshi* 鹿威し de type *sōzu*, *supra*), le son joue un rôle aussi important que l'image. Dans cette séquence, ces événements sonores inscrivent différents plans dans la continuité, alors que la nuit tombe progressivement. Accompagné du son mat, régulier et espacé du *sōzu*, le promeneur s'enfonce en silence dans une forêt la nuit tombante. À cet instant la perception du temps s'accroît. Pour de nombreux Japonais, le son si caractéristique du bambou, se perçoit

comme le symbole même du temps. Dès lors, le rythme du *sōzu* et les bruits environnants tissent une symphonie étrange dans l'espace d'un jardin.

L'entrechoquement du bambou rappelle également, le coup de bâton (*kyōsaku* 警策, *supra*) reçu sur chaque épaule pendant la méditation *zazen*. Le petit bruit sec donné sur chaque épaule, concentre le temps dans l'«ici et le maintenant», pareil aux deux lectures successives d'un haïku. Ainsi, l'instant se cristallise au son du *kyōsaku*, et le silence de la méditation reprend son cours. Par ailleurs, dans le théâtre kabuki, les bruits secs des deux plaquettes de bois *hyōshigi* 拍子木⁴³³, tenues dans chaque main, retentissent contre le sol et accélèrent, annonçant l'entrée des personnages sur scène. À cet instant, l'attention du spectateur rejoint le temps de l'histoire. L'ici et le maintenant se concentre dans cette intonation dont le rythme universel et originel ne nécessite aucun apprentissage. Il n'y a plus d'intérieur ni d'extérieur, l'espace-temps se réduit en un point, un son — ce temps « rétablit une unité du monde ». ⁴³⁴ Également, le son des pas de mes *Films-jardins*, concentre le temps et l'espace dans la durée d'un déplacement : graviers tassés, bruissement des feuilles mortes, son mat de la terre, frottement des brindilles sur les chaussures... Se réactualisant à chaque instant, tous ces bruits informent sur la surface de l'espace arpenté et laissent une impression d'authenticité. Leur timbre se transforme durant la séquence, tandis que les formes et les couleurs changent. Mais d'autres sons inattendus s'entendent dans les *Films-jardins*. Présentent-ils pour autant, un intérêt dans la vidéo ?

Mes vidéos se composent d'une véritable polyphonie constituée des sons de mon corps sur les chemins, et de ceux de la nature. C'est une caractéristique partagée dans la musique traditionnelle japonaise. Davantage polyphonique qu'harmonique, cette dernière échappe aux lois de l'harmonie occidentale et doit s'écouter, se lire avec une sensibilité différente. Généralement, elle était jouée avec un nombre d'instrument réduit, dans des petites pièces ou des jardins. La sensibilité des Japonais pour leur musique tenait

⁴³³ *Hyōshigi* 拍子木 est un instrument de musique de percussion japonais. Il est composé de deux pièces en bois dur ou en bambou, reliées entre elles par une cordelette ornementale. Les bouts de bois sont frappés l'un contre l'autre ou sur le plancher. Dans le théâtre traditionnel japonais les *hyōshigi* annoncent le début des représentations.

⁴³⁴ Nelly Delay, *Le Jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Arles, Éditions Philippe Piquier, 2016, p. 99.

davantage à l'intimité qu'il devait entretenir avec elle. Toutefois, les sons des instruments s'associent indépendamment les uns des autres, se réunissant en faisceau, sans suivre une composition stricte. Ils proviennent d'une rencontre instrumentale.

Beaucoup de compositions musicales s'inspiraient des poèmes courts classiques. Elles se caractérisaient à la fois par des variations instrumentales limitées, d'un raffinement tonal et d'une richesse de timbre remarquable. Dans la période *Heian* (平安時代, *Heian-jidai*), les musiques étaient jouées couramment dans les jardins, au bord d'un étang ou sur une barque. Dès lors, les sons des instruments se mêlaient, véritablement à ceux de la nature environnante. Ils s'harmonisaient avec l'univers, à l'exemple des cordes d'un *koto* 箏⁴³⁵ [fig. 63 p. 339] vibrant aux chant des criquets et des oiseaux. Les Japonais voyaient dans cette relation un lien évident avec le bien être des individus. D'après la pensée classique d'alors, une musique harmonieuse pouvait conduire à l'harmonie sociale. De même, dans le zen « la musique exerce un contrôle sur l'esprit » et « incline au bien. »⁴³⁶ D'ailleurs, la musique pouvait infléchir sur des décisions politiques.

Paysage idéalisé, peinture en trois dimensions, polyphonie des formes et des couleurs, l'art du jardin est conçu comme un espace poétique où d'autres arts peuvent s'épanouir : poésie, musique, calligraphie, ou danse. Jadis, ce lieu permettait la rencontre des arts et des forces de la nature sur lesquels l'homme n'a pas prise. Dans cet espace favorable aux hasards et aux variations infinis, se rencontrait « la dame de Shōshō [qui] accompagnait les gentilshommes sur le luth à quatre cordes [...], la couleur des fleurs et des visages » et « le gai chant des oiseaux ». ⁴³⁷ Cet instant est comparable à Kamo no Chōmei 鴨長明 (1155-1216) dans son ermitage, qui loin des turpitudes du monde, jouait de son

⁴³⁵ Le *koto* est un instrument de musique à cordes pincées que l'on trouve notamment dans le théâtre kabuki 歌舞伎 et le théâtre de marionnettes *bunraku* 文楽. Introduit au Japon entre le VII^e et le VIII^e siècle, il est originaire de Chine, et connu sous le nom de "cithare ancienne" *guzheng* 古筝.

⁴³⁶ Pierre Landy, *Musique du Japon*, op. cit., p. 31.

⁴³⁷ L'auteur évoque un extrait des *Notes de l'appuie-tête* ou *Notes de chevet* (*Makura no sōshi*, 枕草子) de Sei Shōnagon.
Ibid., p. 34.

biwa 琵琶⁴³⁸, non pour un auditoire mais pour lui-même, prolongeant ainsi, son plaisir en accompagnant la nature environnante :

*Quand il me reste encore de l'entrain, j'accompagne la mélodie du vent dans les pins avec le morceau classique du "vent d'automne" ; de même j'accompagne le murmure de l'eau avec le morceau célèbre de la "source qui coule".*⁴³⁹

Mes marches dans la nature admettent une posture similaire, par laquelle je tente de trouver l'harmonie parfaite entre mon corps, mon esprit et ce qui m'entoure. Comme le musicien, j'accompagne la nature de mes pas et de mon souffle, pratique l'art solitaire d'une marche.

Les sons de mes *Films-jardins* appartiennent essentiellement au lieu dans lequel je me trouvais. Cependant, des bruits artificiels sont introduits dans certaines vidéos (*Oscillation* - 2001, *La ligne d'horizon* - 2004, *L'ordre des choses* - 2010). Ils se substituent à ceux de la nature mais en proposent des allégories : les pulsations répétées de la page d'un livre dans *Oscillation*, évoquent les battements des ailes d'un oiseau prenant son envol ; les frottements du ruban virevoltant dans *La ligne d'horizon*, s'associent au vent s'engouffrant dans les plaines ; alors que les tintements profonds d'une cloche dans *L'ordre des choses* (triptyque vidéo) suivent les passages de l'ombre des nuages. Dans ces exemples, le son et l'image se complètent, et se suscitent mutuellement.

*La main effleurant les cinq cordes
L'œil raccompagne l'envol des oies sauvages.*⁴⁴⁰

Xi Kang

⁴³⁸ Le *biwa* 琵琶 est un luth à quatre ou cinq frettes et cordes. Cet instrument apparaît à diverses périodes dans plusieurs pays et civilisations d'Orient et d'Extrême-Orient. Il est dérivé du *pipa* chinois dont la graphie du nom est la même. Le Japon a lui seul, connaît six types de *biwa* depuis la période classique jusqu'à la période moderne. L'instrument est plus léger que son homologue chinois.

⁴³⁹ Kamo no Chōmei, dans Urabe Kenkō, *Les Heures oisives*, suivi de Kamo no Chōmei, *Notes de ma cabane de moine*, Paris, Gallimard/ Unesco, 1968, p. 274.

⁴⁴⁰ Xi Kang dans François Jullien, *Vivre de paysage*, op. cit., p. 198.

Les instruments classiques japonais peuvent évoquer les sons de la nature à l'exemple du « bruit des cascades qu'imite si bien le koto ». ⁴⁴¹ La plupart des musiques traditionnelles du Japon et de Chine interprète des bruits naturels, suivant un ordre excluant toute logique, mais elles s'écrivent sur une partition destinée à être jouée par des musiciens. À la manière d'un haïku, la musique peut refléter les sons des saisons : « le sifflement du vent reproduit les sons compris dans la tonalité dominante du mois. On écoute au Japon le chant des insectes, comme sous d'autres cieux celui des oiseaux. » ⁴⁴² Pierre Landy (1917- , spécialiste de l'Orient et de l'Extrême-Orient) raconte qu'afin de « rendre sa politesse à la nature, on organise des parties de musique en plein air “pour accompagner le chant des oiseaux, ou celui des cigales”. » ⁴⁴³ Les sons imitant la nature appartiennent au fond sonore de l'orchestre. Ils demandent une attention particulière parce qu'ils se rattachent communément au silence, non pas absolu qui n'existe pas naturellement, mais à un silence lié aux bruits des plus ténus.

Le *Ma* 間 en musique se perçoit dans l'absence de note jouée par le musicien — pause où le temps se suspend dans un intervalle silencieux. Toutefois, les musiciens japonais de *shō* 笙 ⁴⁴⁴ [fig. 64 p. 339] aiment prolonger un son infime longtemps, jusqu'à ce que naisse un autre son. Dans cette conception musicale, le silence ne s'identifie pas comme un élément négatif — hors de la musique —, qu'il ne faut pas laisser exprimer. Dès lors, la dimension spatiotemporelle du *Ma* rejoint la positivité du silence ; esthétique autant présente dans le *gagaku* ⁴⁴⁵ et le théâtre *nō*.

Attaché à cette sensibilité, le compositeur japonais Takemitsu Tōru 武満 徹 (1930-1996) explore le caractère vivant et vibratoire de la matière sonore, entre l'audible et l'inaudible. Il s'éloigne autant que possible de l'écriture de la partition qu'il considère comme « plan hypothétique, [et] il estime comme fondamental l'aspect communicatif et spontané de la

⁴⁴¹ Pierre Landy, *Musique du Japon, op. cit.*, p. 35.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 33.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁴⁴ Le *shō* 笙 est un orgue à bouche d'origine chinoise.

⁴⁴⁵ *Gagaku* 雅樂, littéralement musique raffinée, élégante. Musiques de cours du Japon apparues au V^e siècle en provenance de la Chine et de la Corée, qui devinrent officielles au cours du VIII^e siècle.

musique. »⁴⁴⁶ Son œuvre n'étant pas codifiée, devient un moment contemplatif devant la nature. Dans ses compositions, Takemitsu Tōru tente de révéler une "harmonie cosmique" unifiant l'art et la nature. Aussi, cherche-t-il à construire un lien entre musiques japonaises et occidentales. Voulant attribuer une part égale entre les deux cultures, il décide de préserver leurs aspects particuliers ou, au contraire, de produire une composition originale, parfaitement hybride. Pour cela, Takemitsu évite les stéréotypes sonores de la musique japonaise classique et le mode formel d'une composition occidentale. Sa musique est métissée : elle fait appel à l'orchestration de la musique de cour du *gagaku* et celle, symphonique, de l'Occident. Elle évacue tout système logique dominé par l'intellect, et lui préfère une perception sensible et davantage intuitive de la composition. Quant à sa durée, elle révèle la vision très japonaise de son auteur au sujet de l'espace et du temps, selon lui inséparables. La période d'un son — "sa vie" dans le temps — est perçue comme une étendue dans l'espace. Takemitsu pense son œuvre comme un "lieu" où le musical et l'extramusical se perçoivent en un tout indissoluble. Il exclut toute hiérarchisation et classification des sons et la façon de les interpréter.

Pendant mes tournages, il arrive que les sons enregistrés produisent un sens involontaire ; au montage, cet imprévu se transformera peut-être en haïku audio-visuel. Pour que cela advienne, il faut faire le choix du *lâcher-prise*, laisser intervenir le hasard. Les éléments contingents contribuent activement à l'élaboration de mes vidéos. Par conséquent, je prends en considération tout évènement du tournage : le craquement d'un corbeau, le son d'une sirène d'ambulance, le bourdonnement lointain des automobiles, le chant des oiseaux. Acceptant également une part d'imprévu dans ses œuvres, Takemitsu Tōru tolère des différences entre chaque interprétation et des variations d'espacement entre les sons. Il donne des indications dans ses compositions, mais comme le fait son mentor, John Cage (*infra*), il laisse certaines libertés à l'interprète.

Avant le montage de mes vidéos, une coïncidence harmonieuse découverte entre une image et un son, peut être conservée — fruit d'un *non-effet*, impression de haïku —, et se transformera en petit "tremblement sensible" sur le chemin d'un jardin imaginaire. Mes vidéos alternent dans le montage, ces instants de hasard et de rêve. Chez Takemitsu, ce

⁴⁴⁶ Ziad Kreidy, *Takemitsu à l'écoute de l'inaudible*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 12.

procédé de maîtrise et de non-maîtrise, « loin d'être incohérent, est commandé par un principe d'ordre qui se confond avec le sentiment d'un temps circulaire, de répétitions éternelles. »⁴⁴⁷ Dans mes vidéos, les scénettes répétées de travelling et de plans fixes provoquent ce même sentiment. Tour à tour, elles se nuancent, se modifient, se transforment, particulièrement dans la vidéo *D'une pierre à l'autre* (2016), lorsque le point de vue se décale : plan sur une vue plongeante, pieds avançant l'un après l'autre ; suivi d'un plan sur une vue semi-plongeante, des pierres donne la mesure des foulées ; enfin, dans un autre plan, le regard mobile se perd dans l'espace. Ce cycle de la marche est rythmé par le son et le silence réguliers des pas, mais après chaque plan fixe, il se transforme, ralentit, s'accélère ou change de lieu.

L'image influence le son des pas perçu par le spectateur. Synchronisé à l'espace visuel comme s'il en dépendait, le son acquiert une nouvelle coloration suggestive. À l'origine de ces changements, ma marche évoluant librement lors du tournage, déploie inévitablement des nuances visuelles et sonores. Le film évolue et "se colore" constamment des sons et des images, comme si la composition s'écrivait en temps réel. Cette impression de suivre la construction d'un film, évoque le concept de spatialité des sons dans la musique de Takemitsu : préférant une écoute spatialisée et mobile, le compositeur choisit d'espacer les musiciens sur la scène. Les instrumentistes répartis précisément sur le plateau, jouent les notes librement, faisant varier leur timbre sur des hauteurs fluctuantes. Takemitsu souhaite faire vivre les sons, les laisse évoluer librement dans l'espace et le temps. À propos de son orchestre spatialisé, Ziad Kreidy (musicologue) mentionne l'influence de Debussy (1862-1918) sur Takemitsu : ce dernier privilégie les "nuances de couleur" dans les sons dont la diversité et la simultanéité se combinent dans la durée. Chacune des compositions, « devient une séquence d'épisodes contemplatifs soigneusement ordonnés, et non orientés, autour d'une idée centrale mélodique et harmonique. »⁴⁴⁸ Les plans contemplatifs s'ordonnent également dans mes *Films-jardins*, mais suivent un chemin imaginaire. En outre, leur élaboration ne provient d'aucun scénario, et ne suit aucune ligne directrice logique. Ma pratique du montage vidéo évoque celle d'une promenade (*supra*). Par exemple, lorsque je me trouve dans une

⁴⁴⁷ Ziad Kreidy, *Takemitsu à l'écoute de l'in audible*, op. cit., p. 13.

⁴⁴⁸ Takemitsu dans Ziad Kreidy, *Takemitsu à l'écoute de l'in audible*, op. cit., p. 16.

impasse et que je dois rebrousser chemin, la continuité d'une séquence peut s'interrompre par une coupe franche ou une transition. Ainsi, le passé de la promenade retrouvé lors de la fabrication d'un film, le montage se transforme en une errance. Lentement, les images et les sons enregistrés s'ordonnent, se mêlent à l'imagination, s'agencent en un jardin virtuel.

Selon Takemitsu Tōru, la disposition spatiale des sons dépend de l'emplacement des musiciens sur scène. Elle se compare également à l'agencement d'un jardin japonais :

Je peux voir l'image d'un orchestre, avec un jardin en surimpression. Un jardin se compose de divers et différents éléments, de détails très élaborés qui concourent à former un tout harmonieux. Aucun de ces éléments ne fait valoir son individualité, mais ils parviennent ensemble à un état d'anonymat [...] voilà le genre de musique que je voudrais créer. ⁴⁴⁹

Les musiques de Takemitsu présentent ainsi une complexité formelle qu'on ne peut saisir dans la globalité. Elles deviennent un espace, dans lequel coexistent d'innombrables possibilités et de points d'écoutes spatiaux, semblables aux points de vision multiples d'un jardin japonais. Comme ce dernier, une composition de Takemitsu offre différents "cheminements" audibles et autant de richesses contemplatives. Le compositeur Dimitri Coppe observe également, une intention de jardinier dans les musiques acousmatiques de François Bayle :

Celui où en curieux, il a jeté quelques graines de fleurs rares. Posté, il observe attentivement : l'évolution des pousses, les siennes mais aussi les autres, inattendues, apportées par les oiseaux, les insectes ; la transformation de la plante à travers son mouvement primordial mais aussi soumise aux phénomènes extérieurs. ⁴⁵⁰

Cependant, dans une approche davantage "scientifique", François Bayle hiérarchise, construisant des relations entre les sons, comme le jardinier le ferait avec ses plantes. Il s'intéresse au « rapport qui s'établit entre les plantes d'après leur couleur, leur forme, leur taille, leur réaction au vent, à la lumière, à l'eau, aux plantes voisines... Les relations

⁴⁴⁹ Takemitsu dans Ziad Kreidy, *Takemitsu à l'écoute de l'inaudible*, op. cit., p. 78-79.

⁴⁵⁰ Dimitri Coppe, *La musique de François Bayle*, 15 décembre 2016 :
[<http://www.magison.org/recherche.html>]

apportées par notre histoire.»⁴⁵¹ Sa musique tisse des analogies ; les sons se transforment et paraissent évoluer librement. Le temps de l'œuvre devient un "lieu" où les formes et les couleurs se modifient et s'actualisent en permanence. Les plans autant que les sons de mes vidéos, semblent suivre leur "propre direction", mais en se rencontrant, ils font sens. À l'instar, des compositions de François Bayle ou de Takemitsu Tōru, je privilégie « le ressentir plutôt que le sentir », et révèle « une logique ayant ses propres lois : tisser les sons [et les images] comme se tisse la vie ».⁴⁵²

Au-delà de quelques indications notées sur la partition et des instructions du chef d'orchestre, le "jardin musical" de Takemitsu Tōru permet au musicien de prendre de l'initiative. Cette souplesse dans l'exécution de l'œuvre, rappelle également l'agencement d'un jardin japonais dans lequel les éléments stables, comme les pierres, s'harmonisent avec la pousse des végétaux. L'intervention du compositeur devient comparable à un jardinier taillant ici et là, les branches d'un arbre, tout en laissant en croître d'autres. De cette façon, les sons produits dépendent des musiciens de l'orchestre et de leur répartition sur la scène. Leur timbre n'étant pas prédéterminés, c'est dans le processus d'exécution de sa composition que Takemitsu articule une expressivité sonore. Les sons de sa musique résultent d'un compromis entre l'écriture et l'interprétation. Pour Takemitsu, ils doivent évoluer, "vivre" jusqu'à s'éteindre. Néanmoins, habité par des bruits infimes, le silence total n'existe pas. À l'égal du son, il fait partie de la composition : « Faire vivre le vide du silence, [...] c'est faire vivre l'infinité des sons. »⁴⁵³

À l'exemple des minéraux et des végétaux répartis dans un jardin japonais, la spatialité de la musique de Takemitsu se réfère au sentiment de nature, à l'idéal d'une beauté originelle. Elle évolue dans la durée : « Dans ma musique, le temps peut être considéré comme la durée de ma promenade à travers ces jardins. »⁴⁵⁴ Les chemins de mes *Films-jardins* ne suivent pas un plan tracé à l'avance ; ils s'interrompent, se prolongent, se perdent, bifurquent, toujours imprévisibles. Dès lors, le temps de la promenade se mesure simplement aux mouvements d'un corps, aux bruits des pas et du souffle. On peut

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ Ziad Kreidy, *Takemitsu à l'écoute de l'in audible*, op. cit., p. 80.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 76.

observer également, que les compositions de Takemitsu évoluent de surprises en découvertes. Ses partitions sans symétrie n'imposent aucun rythme strict, aucun plan général à analyser. Ses musiques suggèrent à l'esprit une promenade entre les sons, l'attention à chaque instant. De ce fait, elles conservent à l'écoute, des événements insaisissables, l'évocation du "manifesté et caché" *Omote* (表) / *Ura* (裏) ou *miegakure* 見え隠れ, *montré-caché* (*supra*). Cette expérience trouve son écho le plus saisissant au Tōfuku-ji à Kyōto, dans lequel le *Jardin Est* présente des colonnes en pierre de hauteurs différentes, espacées sur des distances variables [fig. 68 p. 339]. Chaque cylindre entouré d'ondes ratissées, semble effleurer ou flotter à la surface du gravier. L'ensemble évoque une "partition minérale", dont la réverbération des notes de hauteurs changeantes, se propageraient sur une mer de silence.

La structure d'une composition de Takemitsu mêle l'invariant, *fueki* et le fluant, *ryūkō* des sonorités. L'absence de signification formelle et de contrainte dans la façon de produire un son, admet une lecture flottante de l'œuvre. Évanescences et parfois imprévisibles, les sonorités parviennent à l'oreille comme si elles émanaient de la nature. Semblable à un jardinier découvrant ses fleurs écloses, Takemitsu fait "s'épanouir" des sons de l'orchestre. Il désire exprimer les énergies de la nature. Fidèles à cette idée, mes vidéos introduisent des caractéristiques naturelles : elles proposent d'infimes possibilités et d'imprévus, dans le but échapper à tout cloisonnement esthétique (scénario, acteurs, mise en scène). Alors que Takemitsu compose des "jardins-orchestres", j'assemble des *Films-jardins*.

Takemitsu considère la limite de l'inaudible comme une marque de l'invisible. Ne suivant aucun raisonnement mathématique précis, il aspire à la continuité métaphysique d'un silence non-mesurable. Selon lui, perçu positivement, le silence est une sorte de vide chargé de sens. Tandis que dans mes *Films-jardins*, il intervient à un moment opportun mais demeure définitivement fixé sur un support, chez le compositeur sa durée varie à chaque interprétation. Le silence dépend d'un "intervalle ressenti" par l'interprète, *Ma* 間 propice, situé dans l'"ici et maintenant" de la musique qui se joue. À l'exemple du théâtre nō, le musicien emploie la pause qui convient à son sentiment de *Ma* :

Ici, le rôle de l'interprète n'est pas de produire du son mais de l'écouter, de toujours s'efforcer de discerner le son dans le silence. Écouter n'est pas moins effectif que de produire des sons ; les deux sont inséparables. ⁴⁵⁵

Comme le fait le théâtre nô, Takemitsu s'inspire de la musique de cours de tradition shintoïste : le *gagaku* 雅楽 (*musique raffinée et élégante*), notamment pour son esthétique singulière dans le domaine du chant, du répertoire et de l'instrumentation. Le cantique ou la récitation d'un poème de nô (*utai* 謡 ou *yōkyoku* 謡曲) prend en considération le rythme, ainsi que le mouvement des mains du musicien. Il peut s'interrompre entre les syllabes ou entre les vers. Lorsque le rythme semble ralentir : le *Ma* 間 "s'allonge" ; inversement, lorsqu'il s'accélère : le *Ma* se "rétrécit". Sans le mesurer, l'interprète doit "juger" le minutage, ressentir l'*intervalle japonais*, et décider de l'instant propice, afin d'exécuter une nouvelle note ou frapper la peau de son tambour.

Participant à l'esthétique *hirenzoku no renzoku* 非連続の連続, *continuité de la discontinuité*, les gestes de la danse du *shite* excluent tout mouvement emphatique. Ils se divisent en une série de *kata* 型, des petits ensembles d'unité de geste, s'enchaînant entre eux par des mouvements transitoires. Cependant, les *katas* peuvent s'interrompre, marquer une pause, dans le but d'intensifier l'instant dramatique de la scène. Le geste suspendu, la danse du *shite* exprime une émotion prodigieuse et affecte le spectateur. Chez Zeami 世阿弥 (1363 – 1443), l'esthétique de la pause dans le mouvement de l'acteur, se définit par le terme *senu hima* せぬ隙, *l'intervalle de non-interprétation* :

Si nous examinons les raisons de l'intérêt de ces intervalles de non-interprétation, nous constatons qu'il s'agit là d'une disposition par laquelle [l'acteur] assure, sans le moindre relâchement, la cohésion mentale [de son jeu]. C'est une concentration de l'esprit qui fait que [...] vous restez sur vos gardes en concentrant toute votre attention. L'émotion [créée par] cette concentration de l'esprit, s'exhalant au dehors, constitue l'intérêt. Toutefois, il serait mauvais que, du dehors, on s'aperçoive de l'existence de cette concentration de l'esprit. Si on s'en apercevait, elle dégènerait en procédé. Ce ne serait plus là une non-interprétation. C'est au degré de non-conscience, caché à vous-même, qu'il vous faut opérer la liaison entre ce qui précède et ce qui suit les intervalles de non-interprétation. ⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Takemitsu dans Ziad Kreidy, *Takemitsu à l'écoute de l'inaudible*, op. cit., p. 60.

⁴⁵⁶ Zeami, *La Tradition secrète du nô, Une Journée de nô* [1960], trad. par René Sieffert, Paris, Gallimard/UNESCO, 1985, p. 131.

Pour cela, l'interprète doit prendre conscience de son *Ma* intérieur (魔 - *supra* et *infra*), et par conséquent, éprouver un sentiment profond. Selon l'acteur de kabuki Onoe Kikugorō VI 尾上菊五郎 (1885-1949), le *Ma* admet plusieurs niveaux de compréhension :

Il existe deux sortes de ma dans la danse : le ma qui s'enseigne et le ma qui ne s'enseigne pas. Le plus important est bien sûr celui qui ne s'enseigne pas, car ce ma-là émane de la nature propre de l'acteur. ⁴⁵⁷

Le *Ma* qui ne s'enseigne pas, a été choisi pour son homophonie au *Ma* 間 conceptualisable. Le premier s'écrit avec le kanji 魔, bien que son sens premier signifie "le diable" ou suppose "une influence extérieure négative". Ici, il traduit un sentiment profond émanant de soi. En ce sens, il dépend de la nature de l'acteur ou de l'interprète : « il est nécessaire que chacun recherche de lui-même le *ma* 魔 ne pouvant être enseigné. »⁴⁵⁸ Le *Ma* 間 dépend donc du *Ma* 魔 qui se conjugue avec le concept de *fuzei* (*supra*) 風情, le *souffle du sentiment*. Le rythme de la danse ou de la musique d'un *nō*, ne peut se mesurer avec exactitude. Il change à chaque interprétation, mais « il est des moments où il convient de régler avec précision le rythme, et les personnes qui n'y parviennent pas se verraient accusées d'avoir un "mauvais *ma* 魔" ». ⁴⁵⁹ Décider de produire le son ou le geste qui suit, dépend de la façon de ressentir l'intervalle esthétique *Ma* 間. Comparable à la césure, *kireji* 切れ字 du haïku, ce sentiment admet l'idée d'une "continuité discontinue" : le temps entre les sons valorise un silence en prolongeant l'expressivité de ces mêmes sons. Que ce soit dans le *nō* ou dans une œuvre de Takemitsu, la façon d'interpréter repose sur le *Ma* 魔 ressenti, en harmonie à la fois avec les autres interprètes et le silence du *Ma* 間 — intervalle flottant entre les sons.

⁴⁵⁷ Onoe Kikugōro, Yasutomi Jun, *Réflexions sur les concepts de Ma et Aida dans le kabuki*, dans Sakae Murakami-Giroux, Masakatsu Fujita et Virginie Fermaud (dir.), *Ma et Aida, Des Possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2016, p. 243.

⁴⁵⁸ Onoe Kikugōro dans Yasutomi Jun, « Réflexions sur les concepts de Ma et Aida dans le kabuki », *op. cit.*, p. 243.

魔 (*Ma*) signifie "le diable, l'influence démoniaque", mais ici, il s'agit de ce qui touche l'esprit de façon inintelligible. Nous verrons plus loin, que cela se rattache un sens plus profond et lointain du mot *Ma* (間).

⁴⁵⁹ Yamanaka Reiko, « La Conscience qui relie un geste à l'autre, Le *Nō* et le concept de *Ma* », dans Murakami-Giroux Sakae, Masakatsu Fujita et Fermaud Virginie (dir.), *Ma et Aida, op. cit.*, p. 232.

Dans un de ses ouvrages, Katō Shuichi 加藤周一(1919-2008) souligne que la singularité de l'esthétique japonaise ne réside pas « dans la fluidité générale, mais dans le raffinement des parties ». ⁴⁶⁰ Takemitsu répond à ce paradigme pour ses œuvres, omettant volontairement d'inscrire les mesures des intervalles silencieux sur ses partitions. Ses compositions invitent l'interprète, à saisir "un bon *Ma*". Les œuvres de Takemitsu et la bande son de mes vidéos assimilent le silence au rythme : mes images vides et silencieuses (nuages, surfaces de pierres, feuillages...) s'associent, se décalent, ou se fondent dans le silence. Tandis que dans une œuvre de Takemitsu, l'interprète choisit le bon intervalle entre les sons, au montage, je décide du moment le plus favorable pour fixer définitivement la durée des pauses et des silences. Mais je les fais varier : espacés ou resserrés progressivement, les tintements de la cloche de *L'ordre des choses* (2010), les chocs d'un *sōzu*⁴⁶¹ de *D'une pierre à l'autre* (2015) émanent de mon *souffle du sentiment* et de l'intervalle flottant *Ma*. Réciproquement le *Ma* 魔 intérieur dépend du *Ma* ou *Aida* esthétique : *Aida* 間 est perçu dans les espaces des lieux filmés, les chemins s'allongent ou se réduisent ; *Ma* 間 se révèle au montage dans les silences et les transitions. Ainsi, une recherche du *Ma* intérieur favorise l'élaboration du *Ma* / *Aida* esthétique, en retour, ce dernier convoque le sentiment de *Ma*.

Selon Yasutomi Jun 安富順, spécialiste des arts dramatiques, le concept zen *furyū monji* 不立文字, la " transmission de cœur à cœur ", s'associe au *Ma* intérieur dont l'impression de spiritualité ressentie, s'entoure d'une sorte de mysticisme : « à l'instant où le *ma* 魔 se produit, il se dépasse et devient un élément difficile à expliquer, voire impossible à exprimer avec des mots. » ⁴⁶² En ce sens, manifesté dans l'œuvre, le *Ma* esthétique exprime sans les mots le sentiment intérieur de l'auteur ou de l'interprète. Cette pensée est ancrée chez les Japonais et particulièrement chez Takemitsu. Le compositeur ne voit pas de négativité dans le vide ou le silence. Les Japonais estiment ces deux termes « de manière positive en tant que suggestivité, résonances ou espace blanc, et c'est ce

⁴⁶⁰ Katō Shuichi dans Yamanaka Reiko, « La Conscience qui relie un geste à l'autre, Le Nō et le concept de Ma », *op. cit.*, p. 232.

⁴⁶¹ Le bambou à bascule d'une fontaine dans le jardin japonais, (*supra* et *infra*).

⁴⁶² Yasutomi Jun, « Réflexions sur les concepts de ma et aida dans le kabuki », *op. cit.*, p. 244.

phénomène qui est à l'origine du *ma* artistique. »⁴⁶³ Pour Takemitsu, la nature du silence est à la fois libre et malléable. C'est un élément primordial de la temporalité des événements de mes vidéos.

L'alternance du son et du silence évoque celle de l'invisible et du visible dans le *nō* : ils se suscitent l'un et l'autre, ou se manifestent l'un par l'autre. Ce couple crée un espace, engendre des transformations et se fond dans des transitions. Impossible à codifier, l'intervalle de silence répond à une certaine objectivité : « La propre vie du *ma*, c'est sa perpétuelle transformation. »⁴⁶⁴ Or, ces passages entre le son et le silence sont davantage ambigus. À l'écoute d'une œuvre de Takemitsu, on ne sait si on entend un son émergeant du silence, ou si le silence est interrompu par un son évanescent. Deux entités dont les contours restent flous circulent dans l'espace et se mêlent l'une à l'autre. La spatialité et la temporalité de sa musique se déterminent par des *intervalles flottants* laissés par les sons. À la façon des peintres d'Extrême-Orient, Takemitsu harmonise des *pleins* et des *vides*, dans un jeu d'apparition et de disparition des sons. Il combine les polarités de l'audible et de l'inaudible, comme si elles provenaient du hasard. Les sons apparaissent, se transforment, puis se désagrègent — évocation de la formation et de l'évolution des nuages.

Dans la tradition japonaise, le temps éternel gouverne l'univers. Toute chose y dispose de sa propre temporalité dans le cycle de la vie et de la mort. À l'exemple des saisons successives, les sons de Takemitsu possèdent une vie propre et s'emploient de manière cyclique. Cependant, ils paraissent se répéter à l'infini, sans pour autant être toujours identique. Mes *Films-jardins* et mes *Images-intervalles* partagent ce paradigme : des plans en mouvement et des plans contemplatifs se rencontrent et s'alternent dans les vidéos ; une suite d'étirements et de contractions parcourt les *Images-intervalles* (*Traversées*, *Cascades*). Cette démarche exprime l'idée d'un cycle naturel, semblable à la musique de Takemitsu que décrit le musicologue Ziad Kreidy :

Le déroulement de la musique de Takemitsu est d'ordre cyclique, il ne distingue ni passé, ni présent, ni futur. (...) Takemitsu recherche cet aspect mythique du temps originel qui

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 249.

⁴⁶⁴ Ziad Kreidy, *Takemitsu, À l'écoute de l'inaudible*, op. cit., p. 63.

surgit dans la plénitude de l'instant, là où se produit la temporalisation du temps, son incessant et intemporel commencement. ⁴⁶⁵

Pendant les musiques du compositeur, aucun changement irréversible ne se perçoit. Les événements se manifestent plusieurs fois, s'actualisent durant l'écoute de la composition, suivent leur "propre vie". Difficile à mesurer précisément, chacun d'eux paraît émerger de la nature. Lieux de multiples changements, le temps de mes vidéos et le temps musical des œuvres de Takemitsu, admettent l'imprévu et suivent une logique naturelle non-quantifiable. La musique de Takemitsu comme mes montages, procède librement en articulant des petits intervalles temporels qui se dispersent délicatement dans le silence, — "*haijin*" saisissant au vol des fractions du présent qu'il disperse harmonieusement dans le vide.

Au-delà de la forme

On imagine Jackson Pollock (1912-1956) déversant la peinture sur ses grandes toiles du "cosmos", comme si à chacun de ses passages, il faisait s'écouler des instants. Le peintre exécutait une danse étrange par laquelle les coulures échappées de son pinceau, traçaient des chemins discontinus et infinis. Dans *Number 26 A, Black and White* ⁴⁶⁶ [fig. 70, p. 340], la peinture fixe les déambulations du peintre, dessine des trajectoires entre maîtrise et lâcher-prise. Les lignes, arcs, gouttes, éclaboussures témoignent de la danse ritualisée d'un corps projeté d'avant en arrière, le bras en extension, ou de l'exécution de gestes courts et vifs [fig. 69 p. 340]. Le *dripping* évoque des événements successifs, parsemés d'imprévus, aussi insaisissable que la structure globale de la musique de Takemitsu. L'espace redécoupé de la peinture de Pollock suppose un au-delà infini. Ainsi, les formes se propagent dans l'éternité comme des ondes.

Jackson Pollock redécoupait une partie de sa toile, choisissant une fraction de l'espace peint ; substantiellement, il saisissait une période de temps. Pour mes vidéos, je sélectionne quelques moments de mes balades et pour mes photographies, je découpe

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁶⁶ Jackson Pollock, *Number 26 A, Black and White*, peinture glycérophtalique sur toile, 205 x 121,7 cm, 1948, Musée Nationale d'Art Moderne, Paris.

l'espaces en fragments. Mes vidéos et mes images laissent une impression de continuité au-delà de leur durée pour les premières ou de leur cadre pour les secondes, comme certaines musiques de Takemitsu, reprenant les notes du début à la fin d'un morceau — élément thématique reconnaissable par l'auditeur. Cet effet de prolongement rappelle le concept du *all-over* de Pollock : le cadrage de l'œuvre détermine des limites suggestives débordées par ce qu'elles entourent. Comme le vide d'une peinture *sansui*, ou le concept de *shakkei* (*supra*) dans les jardins japonais, les *all-over* supposent un infini hors-champ, englobant — lieu invisible d'une relation entre le spectateur et l'univers. Par ailleurs, les musiques de Takemitsu donnent autant d'importance aux silences qu'aux sons. Ainsi, lorsqu'elles se terminent, elles laissent une impression d'inachevé, à l'image des *pins* de Tōhaku (*supra*) se fondant progressivement dans le vide.

La forme globale de mes *Films-jardins* ou d'une musique de Takemitsu reste inintelligible par le spectateur. Ainsi, ce dernier a le sentiment de se balader parmi les sons et les silences ou les phénomènes visuels qui évoluent indépendamment ou se mêlent entre eux. Perçus comme les éléments d'un jardin, les images et les sons de mes vidéos offrent l'expérience d'un cheminement. Mais, les différentes structures du montage d'un *Film-jardin* se perçoivent par vagues successives inégales. Chacune paraît autonome, suit son propre parcours, et influence la durée de la vidéo. Les images, les sons et les structures se répètent, se transforment, perdent leur linéarité, se renouvellent à chaque instant — allégorie d'un jardin japonais, dont le parcours se redécouvre sans cesse à chaque tournant. De même, pendant l'écoute, une composition de Takemitsu semble se construire dans une lente évolution. Sa composition *Arc* (1963-1976) propose de spatialiser l'orchestre en différents groupes, symbolisant les différentes parties d'un jardin. Allégorie d'un flâneur, le jeu "déambulatoire" du pianiste se modifie, s'interrompt et reprend. Disposant d'une certaine liberté d'interprétation suggérée sur la partition, l'instrumentiste semble ne pas se préoccuper du temps. Le jeu du pianiste évoque la caméra de mes *Films-jardins*, qui déroule les chemins comme si elle déployait le temps et l'espace.

Inévitablement, les œuvres de Takemitsu changent de forme à chaque représentation, les tempos diffèrent et une relation musicale se construit entre les membres de l'orchestre. Pour le compositeur, tout commence par une écoute active du son, afin d'y sentir des

émotions. Il laisse une part intuitive au ressenti ; la « beauté prend le dessus sur l'intellect. »⁴⁶⁷ Une atmosphère sensuelle et spirituelle peut émaner de *se lâcher-prise* : « Se détachement vis-à-vis de l'esprit rationnel et analytique est un des aspects principaux de l'art japonais. »⁴⁶⁸ Par ailleurs, Takemitsu convoque l'esthétique japonaise dans laquelle l'harmonie avec la nature est fondamentale.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

Le Grand carré n'a pas d'angles
Le Grand vase tarde à s'achever
La Grande musique n'a pas de sonorités
*Le Grand symbole ignore les figures*⁴⁶⁹

Lao Tseu

1.2 Silence, intervalle de hasard

Dans mes *Films-jardins*, des plans courts — espace-temps ténus — s'insèrent périodiquement pendant des travellings avant. Comparable à un événement qui vacille, mais évolue infiniment, la brièveté et la fréquence de ces instants révèlent le temps éphémère, capté dans sa fluidité. La rencontre d'un phénomène visuel et d'un phénomène sonore se transforme en une expérience impromptue du temps : les sons ponctuent le rythme et interviennent comme "nouveaux interlocuteurs" de l'image. Imprévisible, la bande son se synchronise harmonieusement à la "bande image" et contribue à la forme globale de la séquence. L'image se mêle au son et au silence de mes vidéos, mais également à l'environnement acoustique de l'exposition. Ainsi, le silence n'est jamais absolu : « Le silence (bruits ambiants) ne possède que la durée. Une structure musicale zéro doit n'être qu'un temps vide. »⁴⁷⁰ Chaque séquence présente des phénomènes sonores et visuels qui apparaissent, s'animent et disparaissent dans le silence et le vide.

⁴⁶⁹ Lao Tseu, *Tao Te King, Livre de la voie et de la Vertu*, trad. par Claude Larre, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2015, p. 74.

⁴⁷⁰ John Cage, *Silence*, Éditions Denoël, Paris, 2004, p. 42 .

Takemitsu propose un entrelacs polyphonique, dans lequel ni le son ni le silence ne domine. Il souhaite décroiser les concepts musicaux, pour ne pas inhiber le pouvoir évocateur de sa musique : « J'aimerais libérer les sons des règles communes à la musique, règles étouffées à leur tour sous des formules et des calculs. Je veux donner au son la liberté de respirer. »⁴⁷¹ Cette formule explique les choix esthétiques et l'importance du silence dans son œuvre. Offrant une place non négligeable à l'intuition, à l'autonomie des interprètes, et leur sentiment de *Ma* 魔, l'œuvre de Takemitsu ne se limite pas à des méthodes. Le son et le silence doivent s'harmoniser, évoluer ensemble dans la musique. Cette dualité rejoint le concept esthétique d'*iki* 粋 analysé par Kuki Shūzō (1888-1941) dans son ouvrage *la structure de l'iki* (1930). Le concept d'*iki* se définit à l'origine comme une forme de "sophistication naturelle". Née à l'époque Edo (江戸時代, *Edo jidai*, 1600-1868), le terme s'emploie encore aujourd'hui. Kuki Shūzō le définit ainsi :

*[L'iki] est donc fondamentalement un charme plein de "résignation" et, en même temps, de "vaillance". Dans ce rapport, il faut d'abord entendre la dualité qui unit les deux termes, car la dualité de toute relation est ce qui caractérise avant tout l'attrance iki.*⁴⁷²

S'ils apparaissent équilibrés dans la musique, le son et le silence peuvent être considérés comme *iki*. De la sorte, l'écart entre les notes d'une musique produit une tension duale. Cependant, selon Kuki, cet intervalle ne doit pas dépasser trois quarts de ton. Or, pour Takemitsu, le silence est un "instrument" à part entière, s'équilibrant dans le jeu avec l'instrument de musique. Cette harmonie évoque le concept d'un rythme *iki* 粋, dualité son/silence comme « l'équilibre moniste du shamisen et du chant » se brise, et permet « la proposition de la dualité ». Mais, « l'écart, qui ne peut dépasser un degré défini, réalise l'expression objective de la cause matérielle et formelle de l'*iki*. »⁴⁷³ Bien que les œuvres de Takemitsu fassent varier librement les intervalles entre les sons, elles insistent sur l'harmonie et l'équilibre des parties. À l'exemple d'un shamisen accompagnant un chant : « c'est d'un certain décalage que naît la saveur de l'ensemble, le shamisen prenant, par exemple de l'avance ou du retard sur le chant. »⁴⁷⁴

⁴⁷¹ Ziad Kreidy, *À l'écoute de l'inaudible*, op. cit., p. 96.

⁴⁷² Kuki Shūzō, *La Structure de l'iki* [1930], Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 10.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁷⁴ Augustin Berque, Maurice Sauzet, *Le Sens de l'espace au Japon*, Paris, Éditions Arguments, 2004, p. 32.

Également, « le contraste entre le commencement aigu et les notes graves de la phrase précédente réalise la dualité de caractère érotique, tandis que la diminution progressive de chaque modulation suscite “la douce maturité” (*sabi*) du caractère dépressif. »⁴⁷⁵

Kuki Shūzō identifie d’une part l’“attirance”, *bitai* 媚態, cause matérielle de l’*iki* en phénomène de conscience, et d’autre part la “vaillance”, *ikiji* 意気地, auxquels s’ajoute la “résignation”, *akirame* 諦め, cause formelle de l’*iki*. La musique de Takemitsu suggère ce paradigme, dans lequel s’identifie l’“attirance” pour l’aspect harmonique, la “vaillance” dans sa manière d’introduire un silence ou un son, et la “résignation” lorsqu’elle s’éloigne de la continuité mélodique. Son œuvre propose une rencontre intersubjective entre des sons et des silences, entre composition et interprétation libre, entre maîtrise et lâcher-prise.

Alors que leurs œuvres se rejoignent sur beaucoup de points, Takemitsu Tōru et John Cage (1912-1992) diffèrent dans la manière de composer leur musique. Certes, John Cage fait appel au hasard et au silence, mais utilise une méthode non musicale, s’aidant des révélations divinatoires du *livre des mutations* chinois, *Yi Jing* 易經. Le compositeur souhaite dépasser sa formation initiale de musicien et pour cela, il suit les enseignements taoïste et bouddhiste. Ainsi, Kasper Ulrike raconte :

*Dans le moment où il se servait du Yi-King, la composition était fixée. En d’autres termes, les compositions réalisées par Cage au début des années cinquante, une fois achevées, étaient toujours fixées.*⁴⁷⁶

À l’instar de Takemitsu, la partition telle qu’elle se concevait, se voyait abolie. Elle introduit également des indications, propose à l’interprète de jouer ou de ne pas jouer certaines parties. Ces absences ainsi obtenues, mettent en évidence que la partition ne peut être restituée intégralement. Autre similitudes avec l’œuvre de Takemitsu, les notions de temps et d’espace fusionnent dans l’écriture. Dès lors, un espacement vide indique la période de silence avant ou après qu’une note soit restituée. Dans cet exemple, un point entre des espaces équivaut à un son. John Cage considère que la musique doit se lier au monde extérieur : les bruits de la rue autant que ceux de son public constituent

⁴⁷⁵ Kuki Shūzō, *La Structure de l’iki*, op. cit., p. 101.

⁴⁷⁶ Kasper Ulrike, *Écrire sur l’eau, L’Esthétique de John Cage*, Paris, Éditions Hermann, 2005, p. 8. *Yi Jing* écrit ici “Yi-King”.

l'essentielle de sa pièce 4'33" (1952). Pendant ses concerts, les silences se remplissent de sons imprévus admis par le compositeur comme éléments indissociables de ses œuvres. Or, afin de se détourner du modèle classique de l'harmonie et de l'équilibre des sons, il utilise le mode divinatoire du *Yi Jing* pour écrire ses compositions. Appliqué à sa composition *Music of Changes* (œuvre pour piano, 1951), cette méthode lui permet de donner vie au son, comme l'évoque Takemitsu : la discontinuité prend le pas sur la continuité, les silences prennent toute leur place, les sons se libèrent et se déploient dans l'espace et le temps. Cage s'inspire de Satie, exprimant « l'idée d'une musique atmosphérique, une sorte de musique de pause ». ⁴⁷⁷ Satie évoquait une musique d'ameublement en tant qu' « élément à part entière de la vie quotidienne, tout comme les meubles auxquels on ne prête attention que lorsqu'on en a besoin. » ⁴⁷⁸

Mes vidéos proposent des atmosphères équivalentes, mais elles forment un ensemble discontinu, introduisent des coupes et des plans similaires, afin de multiplier des effets instantanés dans la durée. Pour évoquer la temporalité fluide de sa musique, Cage se réfère à l'eau. La fluidité du temps suppose que les sons se déploient dans le silence comme une nappe d'eau souterraine ruisselante. De façon analogue aux compositions de Takemitsu, elle exprime la continuité dans sa musique mais doit être ponctuée d'instant sonore. Cela précipite l'écoute dans "l'ici et le maintenant". Ainsi, l'attention de l'auditeur est sollicitée entre présence et absence, continuité et discontinuité.

Dans les œuvres de Takemitsu Tōru et John Cage, il n'existe pas d'opposition ni de hiérarchie entre son et silence. La bande son de mes vidéos évoque la même idée, à l'exemple d'un cri d'oiseau qui devance et succède les bruits presque inaudibles de mes pas. Au montage, les sons et les silences se mêlent, mais conservent leur autonomie respective. Ils ne s'opposent pas, comme les tandems plans fixes et plans en mouvement, ou images et écrans noires de mes vidéos. En ce sens, le silence est un intervalle qui sépare et relie d'autres sons.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

Influencé par le Taoïsme, et le Bouddhisme depuis son enseignement auprès du maître zen Suzuki Daisetz Teitaro⁴⁷⁹ (1870-1966), John Cage, énonce trois vérités principales à partir d'un *sutra*, dit *les vérités chuchotées* :

La première étant que la création est infinie, la deuxième étant que l'action doit être comme si on écrivait sur l'eau, et la troisième étant de réaliser que les opposés ne sont pas opposés. ⁴⁸⁰

Allégorie de la vie dans la croyance taoïste, l'eau s'écoule, s'adapte à toute formes, et peut reprendre sa forme initiale. En ce sens, la deuxième vérité affirme la primauté du processus sur le but à atteindre. Dans mes vidéos et mes images, le temps se définit comme une rivière qui n'aurait ni début ni fin et se réfère au concept japonais de *flux du temps, nagare, (supra)*. De même, l'éphémère se reconnaît dans le caractère versatile de l'eau lorsque toute trace disparaît immédiatement. "L'écriture sur l'eau" décrit par Cage « serait donc ce geste ou cet acte que nous accomplissons dans la vie, qui s'efface toujours derrière nous, qui passe comme une danse. » ⁴⁸¹ Comme l'écriture sur l'eau et l'expression de l'éphémère d'un haïku, une chose saisie dans l'instant par ma caméra ou mon appareil photographique, suggère sa propre disparition — « *Oh ! une luciole qui vole / Je voulais crier " Regarde !" / Mais j'étais seul* » (*supra*). Chaque instant passe dans le présent et rejoint le passé, mais par quelque signe dans le poème, il semble résonner éternellement. Les préceptes bouddhistes et taoïstes, inspirent également, l'œuvre de John Cage, fruit d'un métissage culturel proche de l'esthétique du compositeur Takemitsu Tōru.

Pendant le tournage, ma conscience d'être un élément parmi d'autres dans la nature, correspond à une vertu japonaise, appelée *Kenkyo* (謙虚, humble, modeste). Cet état d'esprit me permet de rester en retrait, d'ouvrir et d'affiner mes sens, tout en clarifiant et approfondissant ma pensée. Ainsi, il facilite le *lâcher-prise*, l'acceptation, et la résignation. Par ailleurs, le hasard devient une règle incontournable dans ma démarche, puisqu'il m'aide à retrouver ma place originelle, à écouter davantage mon instinct dans une atmosphère silencieuse. Le silence facilite cette prise de conscience ; il permet à la musique de se développer librement. Déambulant en pleine nature, nomadisant, je

⁴⁷⁹ Il fût également écrivain, traducteur et philosophe.

⁴⁸⁰ Kasper Ulrike, *Écrire sur l'eau, L'Esthétique de John Cage, op. cit.*, p. 29.

⁴⁸¹ *Ibid.*

m'accommode autant du *vide* et des silences que du hasard, éléments indispensables à tous dépassements et à toutes créations. Comme l'évoque John Cage : « J'entretiens une relation amicale avec le chaos »⁴⁸². L'idée de ne pas connaître où peut me mener un chemin, se révèle propice à toutes possibilités créatrices : sans se soumettre à ses émotions, le poète ou l'artiste peut suivre sa voie dans l'inconnu, au-delà de sa raison.

Pour sa part de provocation assumée, l'œuvre de John Cage se rapproche des dadaïstes⁴⁸³ quand le compositeur affirme que la nature est le véritable créateur. À l'instar de Takemitsu, pour qui, à l'exemple du shintō (神道, litt. "Voie des dieux"), le hasard a une valeur positive. Dans cette religion, l'imprévu donc le destin, ne se comprend pas comme une négativité à rejeter, comme l'évoque l'historien Bernard Marillier :

*Le destin n'est pas une prédisposition à subir "quelque chose", une sorte de fatalité, mais il se trouve lié avant tout à un "devenir" qu'on peut maîtriser en assumant, justement, son destin.*⁴⁸⁴

John Cage accepte la participation du hasard à l'écriture de sa composition. Pour cela, il doit utiliser des paramètres indépendants de sa volonté, "faire de la place" à l'imprévu. À sa façon, il suit et valorise la nature, à l'exemple de cet aspect de la culture japonaise évoqué par Bernard Marillier :

*Le Japonais ne croit pas, mais agit ; d'autant plus qu'agir en ce monde en suivant les lois de la Nature et de son destin, c'est accomplir la volonté divine, laquelle se réalise dans tout ce qui agit naturellement.*⁴⁸⁵

John Cage exclut toute improvisation, pratique à priori sans préparation mais influencée par le contexte imposé par l'œuvre. Le compositeur n'impose pas sa propre volonté afin de poser un cadre à la musique. Au contraire, il prête attention à ce que le hasard lui dicte, en laissant le musicien libre d'intervenir. Suivant les révélations des oracles pour la notation de sa partition, le compositeur se libère de la raison, et applique des opérations aléatoires. De la sorte, l'auditeur ne peut deviner quand les sons se produiront.

⁴⁸² John Cage dans Ulrike Kasper, *Écrire sur l'eau, L'Esthétique de John Cage*, op. cit. p. 37.

⁴⁸³ Deux écrivains, l'Allemand, Richard Huelsenbeck et le Français, Tristan Tzara (il deviendra chef de file du Dadaïsme), avaient introduit un papier au hasard dans un dictionnaire Larousse. Ils seraient tombés sur le mot *dada*, devenant par la suite, le nom du mouvement.

⁴⁸⁴ Bernard Marillier, *Shintō*, Grez-sur-Loing, Éditions Pardès, 1999, p. 21.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 22.

Cependant, pour mes *Films-jardins*, préférant prendre en compte les imprévus enregistrés par la caméra, je ne m'aide d'aucune opération divinatoire — ce qui est aussi une forme d'action. L'œuvre de Cage ne répond pas aux lois traditionnelles de la musique, comme l'explique Kasper Ulrike au sujet de *Concert for Piano and Orchestra* (1957-1958) :

[...] chaque note est son propre centre. En relation avec le zen, on peut ajouter que chaque note ou être est également le centre de l'univers. Il est donc soumis à ses propres lois, étrangères aux autres lois. ⁴⁸⁶

Le son et le silence (le bruit ambiant) constituent le matériau de sa musique. Les noter sur la partition, suffit pour élaborer sa composition. L'attitude de John Cage vis-à-vis des matériaux sonores, évoque ma façon de tourner une vidéo, dans laquelle les choses de peu d'intérêt, à l'image, prendront autant d'importance que d'autres, davantage présentes. Ces matériaux visuels et sonores ordinaires deviennent les principaux acteurs de mes vidéos.

Dans sa pièce 4'33" ⁴⁸⁷ John Cage réalise un happening dans lequel le public prend toute sa part. La présence du piano sur lequel un musicien doit jouer, devient centrale dans cette œuvre. Or, dans l'attente d'une éventuelle prestation musicale, seuls les bruits exécutés par le pianiste et les spectateurs s'entendent. Par un jeu de présence/absence permanent, les cliquetis d'un chronographe, les claquements du couvercle sur le clavier du piano, les toussotements et les inspirations nasales "composent" l'œuvre. À l'écoute du *silence* de bruits ambiants, le spectateur prend conscience de sa présence, entendant celles des autres. Pendant les 4 minutes et 33 secondes, le monde intérieur de l'œuvre et le lieu du concert se confondent. Lors de la représentation, tous les acteurs présents s'associent, mais l'auteur reste en retrait, de façon à ce que son œuvre prenne une dimension unificatrice : « Cage reprend alors cette phrase d'Henry David Thoreau : La meilleure communion des hommes est dans le silence. » ⁴⁸⁸ Cette observation rappelle les *concerts de silence* de certaines fêtes du Japon ancien, évoqués par le cinéaste Basile Doganis :

⁴⁸⁶ Ulrike Kasper, *Écrire sur l'eau, L'Esthétique de John Cage*, op. cit., p. 39.

⁴⁸⁷ Le morceau a été interprété par David Tudor le 29 août 1952, au Maverick Concert Hall de Woodstock, États-Unis.

⁴⁸⁸ John Cage, *Empty Words, Writings '73-'78*, Londres-Boston, Éditions Marion Boyars, 1980, p. 5, dans Ulrike Kasper, *Écrire sur l'eau. L'Esthétique de John Cage*, op. cit. p. 159.

[...] les musiciens accordaient leurs instruments puis, au signal, mimaient sans émettre un son les gestes de l'exécution, la sainteté de l'occasion ne pouvant être troublée, fût-ce du plus harmonieux murmure [et où] chacun écouta[nt] (...), ce qu'il entendait en lui, nul n'aurait su le répéter.⁴⁸⁹

4'33" se perçoit comme si le temps se suspendait et se prolongeait dans l'espace entier de la salle du concert. Ainsi, les spectateurs ressentent autrement l'espace et le temps dans lesquels ils se trouvent, autant que ceux dont le regard suit la caméra subjective de mes *Films-jardins* — le temps de ma marche se poursuit dans le présent du spectateur.

John Cage utilise le concept de *silence* dans ses textes composés à la manière de ses pièces musicales, comme *Discours sur rien* ou *125 Mots sur la Musique et la Danse* [fig. 71. p. 341]⁴⁹⁰ : il inclut des fragments de phrase et quelques mots isolés que le compositeur assimile à des objets disposés, selon la texture naturelle du papier. John Cage détermine également des silences représentés par des espaces blancs — pauses dans le texte —, supposant le concours imprévisible de sons environnants. Cette démarche est identique dans son œuvre picturale comme le décrit le musicologue Jean-Yves Bosseur :

*Quelque chose d'éphémère, de fragile, émerge ainsi de ses œuvres graphiques, sans doute à cause de la place qu'il accorde aux impondérables provoqués par l'incorporation de phénomènes naturels : feu, fumées, froissements et accidents du papier...*⁴⁹¹

Là aussi, il utilise les oracles du *Yi Jing*.

Quelques fois, mes *Films-jardins* associent le vent et les nuages, le croassement des corbeaux et les racines d'arbres, le son urbain lointain et les roches. Ces phénomènes viennent ponctuer la marche, dont le rythme et les sons fluctuent selon les aspérités du sol ou les variations du paysage. Le temps de la déambulation se compose d'instantanés éphémères imprévisibles, et suggère cette phrase de Roland Barthes, au sujet du haïku : « (...) Tous ces incidents sont la matière même du haïku. »⁴⁹² Toujours désirable, le hasard s'invite sur le parcours de mes *Films-jardins*, produit une multitude d'effets et de coïncidences, et réactualise constamment le temps de la marche. Mon expérience

⁴⁸⁹ Basile Doganis, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 87.

⁴⁹⁰ John Cage, *Silence*, Paris, Éditions Denoël, p. 68-82 et 55-56.

⁴⁹¹ Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, Paris, Éditions Minerve, 1993, p. 114.

⁴⁹² Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, 2007, p. 111.

renouvelée, j'accepte l'événement filmé qui influencera le montage. Ainsi, à la redécouverte des enregistrements, un *Film-jardin* s'élabore progressivement. En quelque sorte, la vidéo naît du hasard, semble se construire en temps réel comme le suggère les rues de Tōkyō dont l'adresse des immeubles n'est pas renseignée : « visiter un lieu pour la première fois, c'est de la sorte commencer à l'écrire »⁴⁹³. Pour Barthes, la rue fonde elle-même son écriture propre. Me confronter à l'inconnu pendant le tournage et le montage s'envisage comme une façon de concevoir un chemin en harmonie avec la nature.

Avec son œuvre musicale *Ryōan-ji* (1983-1984), John Cage rend hommage au célèbre jardin. Point de départ de l'écriture de sa partition, il place des pierres sur une feuille pour en tracer les contours en suivant les oracles du *Yi Jing*. Les cercles obtenus se transposent en courbes. Lorsque ces dernières se resserrent, elles évoquent les ensembles de rochers du jardin, et s'interprètent en groupes de sons, joués à des intervalles variables. John Cage compose un jardin de sons, "*Garden of sounds*" — idée également présente chez Takemitsu avec son "orchestre jardin". Entre de longs intervalles de silence sur fond de *glissandi*, un groupe de sons concomitant et l'intonation brève d'un tambour ponctuent le temps. Ils s'éloignent, se rapprochent ou se déplacent, procurant une impression de mouvement comme si l'auditeur se promenait à l'intérieur ou longeait l'*engawa* du *Ryōan-ji*. Le temps de l'écoute s'imagine en cycles de rencontre dans lesquels, tour à tour, se révèlent une plage de gravier blanc, un groupe de pierre, l'ombre des arbres... De même, les sons possèdent une capacité d'abstraction laquelle s'ouvre à d'autres images et sensations. Cette esthétique flottante s'écoute pendant mes *Films-jardins*, dans lesquels le bruit des pas se module ou laisse place à un autre événement soudain. Le plan d'une marche se transforme en *glissando*, sur lequel d'autres plans fixes contemplatifs viennent s'ajouter de façon inattendue. Tandis que John Cage compare les périodes de sons continus de sa composition *Ryōan-ji* au ratissage des graviers du jardin, j'utilise des intervalles de déambulation, comme si je traçais les sillons de l'espace et du temps.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 55.

Immédiateté et Continuité

L'œuvre doit être saisie comme une "présence-absence", le jardin relève de la nature, mais il est pourtant cultivé par l'homme. Ainsi, nature et culture s'unissent en lui. ⁴⁹⁴

Le son particulier de la cascade d'un jardins japonais, dépend de la position des pierres, conforme à ces différents styles : chutes jumelles, style *mukai-ochi* 向落ち ; chute rejetée d'un côté, style *kata-ochi* 片落ち ; chute à gradins, style *kasane-ochi* 重ね落ち. De cette façon, l'artiste jardinier obtient un effet sonore singulier dont la délicatesse, enveloppe et envoûte. Le chuchotement de l'eau s'accorde harmonieusement à la présence *wabi* 侘び (rusticité, naturel, *supra*) et "silencieuse" des pierres et des mousses — ruisseau souterrain exprimant la fluidité du temps. Dissimulée des regards, la source du ruisseau alimentant la cascade, reste mystérieuse. À ce paysage acoustique, s'ajoute le rythme discontinu du *sōzu* (添水) : le tube de bambou bascule, lorsqu'il se remplit de l'eau de la fontaine (*shishi-odoshi*, 鹿威し, litt. "effrayer les cerfs"), et se redresse brusquement après s'être vidé de son contenu. L'entrechoquement sec inoubliable du *sōzu*, rythme la promenade au Shisen-dō (Temple Jozanji, Kyōto, 1641), pendant laquelle le dynamisme de la fontaine ponctue l'écoulement continu du filet d'eau — temps discontinu dans un temps continu. Ce jardin rappelle une scène d'anthologie du film *Hitokiri* 人斬り ⁴⁹⁵ : le temps continu d'une averse s'associe aux intonations espacées du *sōzu* d'une fontaine *shishi-odoshi*. Entourée d'une pesanteur dramatique, ce moment du film exprime une transition clé. Le *sōzu* émet trois sons creux alors que débute la scène racontant les tourments et les doutes du personnage principal. Dans les premières secondes, une transition sur la fontaine semble déclencher une averse qui enflé soudainement. Le phénomène naturel présage du drame à venir et prendra fin lorsque, pour la seconde fois, apparaîtra le *shishi-odoshi* et ses deux intonations de bambou.

Au Konchi-in 金地院 (entre 1611-1632), le temps continu du chuintement de l'eau évoque le son d'une cascade. Le fond sonore à peine audible imprègne progressivement l'individu, mais dans un premier temps sa provenance reste cachée des regards. Le visiteur observe

⁴⁹⁴ Ulrike Kasper, *Écrire sur l'eau, L'Esthétique de John Cage*, op. cit., p. 106-107.

⁴⁹⁵ Gosha Hideo 五社 英雄, *Hitokiri* 人斬り (litt. *assassinat*, titre en français : *Puni par le ciel*), film japonais, 1969.

les différentes parties du jardin, et finalement se concentre sur le fin ruisseau se perdant dans les profondeurs de la végétation ombragée et ornée de minéraux. Par ailleurs, les cascades des jardins japonais ne sont jamais imposantes, et n'occupent pas le milieu de l'espace. Bien que la source de ce filet d'eau reste mystérieuse, absorbé par cette mise en scène délicate, l'esprit du visiteur, entre douce jubilation et contemplation, s'apaise. Le silencieux frémissement de la cascade révèle les limites floues de la perception ; pourtant, il entraîne le visiteur dans un temps infini, aux portes de la subjectivité de l'être, comme un vague murmure dans le cosmos.

Comme des moments imprévus, à l'exemple des groupes de sons dans la composition *Ryōan-ji*, les plans fixes de mes *Films-jardins* s'intercalent dans le flux d'une marche. À propos de cette musique de John Cage, Ulrike Kasper, remarque qu'il s'agit de :

[...] prendre conscience de l'instant présent, de l'immédiateté sonore arrachée à l'écoulement du temps. [..., ainsi] les sons sont similaires aux pierres qui émergent çà et là sur le gravier. ⁴⁹⁶

La discontinuité temporelle de sa musique se manifeste lorsque l'espace et le temps se condensent à l'écoute d'un son : passé, présent et futur se rejoignent en un point : seraient-ils attirés par une sorte de gravité ? De façon semblable, l'effet d'immédiateté des plans fixes de mes *Films-jardins*, exalte le présent de l'action, mais également, inspire ma manière d'assembler les plans. Il évoque la fragilité de l'existence, le sentiment de l'éphémère et fait se déployer un espace singulier visité lors du tournage. Également présent dans l'œuvre de Cage ou de Takemitsu, ces différents aspects de la temporalité s'expriment dans les intervalles de silence desquels, sans aucun discours, *tel que cela, sono mama (supra)*, se contemple comme une vérité universelle. Comme le disait le philosophe Alan Watts (1915-1973) :

Dans le silence de l'esprit, dans lequel on est simplement conscient de ce qui est, sans commentaire, tous les croyants peuvent suspendre leurs opinions et contempler ensemble la réalité. Si je résous cette phrase dans sa forme originale, elle signifie se rassembler à l'intérieur du temple (pour observer) la chose elle-même. ⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ Alan Watts dans Ulrike Kasper, *Écrire sur l'eau, L'Esthétique de John Cage, op. cit.*, p. 103.

Non seulement, le silence apporte une paix intérieure, mais son caractère universel vise à l'harmonie et à la communion pacifique. Pour John Cage, le son est une entité en mouvement assimilée au temps éphémère, et le silence, un éternel présent. À l'exemple du *vide* et du *plein*, chacun d'eux détermine l'existence de l'autre : le silence et le son tendent l'un vers l'autre et entretiennent des relations réciproques. Cette réflexion, également, se rapporte à l'"l'attirance" et la "résignation" propre à l'esthétique *iki* 粹.

Dans ses compositions musicales ou picturales, John Cage endosse un rôle similaire à celui d'un jardinier de *karesansui*. Néanmoins, plutôt que suivre les principes du *sakutei-ki* (*supra*) pour placer des pierres sur le papier, il fait appel aux lois du hasard obtenues par le *Yi Jing*. La partition de John Cage devient un espace à élaborer et cultiver. Ainsi, chaque pierre occupe la place d'un son : « le son incarne la présence même de la pierre : son âme. »⁴⁹⁸ Pendant certaines de mes vidéos, des sons viennent s'ajouter à des plans courts et serrés de pierres ou de végétaux. Ils concentrent l'attention, l'action s'intensifie, mais parfois, ils se prolongent sur d'autres plans, expriment la durée indéterminée d'un phénomène — le temps "chemine" indéfiniment. Sons symbolisés dans l'œuvre de Cage, les pierres disposées sur le papier ne dépendent pas d'une logique spatiale : comme des rochers sur des chemins, elles deviennent des obstacles à franchir ou à contourner.

John Cage s'inspire du Ryōan-ji afin de transcrire visuellement sa composition éponyme. Véritablement, le célèbre jardin offre une spatialité faite de *plein* et de *vide* composés ingénieusement et qui pourrait s'imaginer comme une partition musicale. Par ailleurs, l'esthétique de *continuité-discontinuité* est omniprésente dans ses œuvres, et laisse une impression de dispersion. Faisant appel aux résultats imprévisibles du *Yi Jing*, la composition de John Cage introduit la possibilité du chaos. Dès lors, au risque d'échouer ou de perdre tout contrôle sur le résultat, elle laisse une place importante au concept de *lâcher-prise*. Sa composition s'entoure d'autres sons extérieurs qu'elle emploie à la façon dont les arbres derrière le mur de pisé, s'intègrent au jardin sec du Ryōan-ji. Le chaos n'advient pas nécessairement dans la furie, le désordre, ou la saturation. Pour John Cage, il vise à un flottement, un "effet d'apesanteur", un sentiment de retour à soi avec le public.

⁴⁹⁸ Ulrike Kasper, *Écrire sur l'eau, L'Esthétique de John Cage*, op. cit., p. 107.

À cette fin, le silence se révèle souhaitable, lorsqu'il s'envisage comme une atténuation de l'excès, du trop bruyant ou du "clinquant", à l'exemple des couleurs dé-saturées de l'esthétique *iki* — brun, gris souris, bleu-gris, vert bleuté ou vert tarin. Le philosophe Kuki exprime cette particularité ainsi :

Une vision froide des choses, fruit de l'expérience sociale et individuelle, domine l'iki en tant que possibilité. L'âme qui a goûté jusqu'à la satiété l'enthousiasme des couleurs chaudes prise le repos dans l'empreinte complémentaire des couleurs froides. ⁴⁹⁹

Perçu comme une couleur froide, le silence atténue les sons qui le précèdent ou qui le suivent. Il espace les sons clairs, trouble le trop intelligible, et augmente l'acuité. Comme dans les musiques de Takemitsu, les sons presque inaudibles d'une œuvre de John Cage, semblent se former accidentellement depuis un flux silencieux. De cette façon, le compositeur écarte l'intuition et se fonde sur le hasard devenu point de départ de la création d'une œuvre.

Lors du montage, parmi les imprévus filmés ou photographiés, j'emploie des coïncidences subtiles pouvant influencer sur la suite de la séquence. Comparables au chaos exprimé par Cage, les plans obtenus témoignent d'un *lâcher-prise*, et leur assemblage révèle une unité évocatrice. Afin de déployer des nuances (*supra*), faire apparaître des contrastes, et susciter un sentiment d'éphémère, différents types de transitions deviennent nécessaires. Conforme à l'esthétique *iki*, les plans entretiennent des relations d'"attirance" et de "résignation" et suggère mon sentiment de *Ma*. Quand un plan "vide" doit-il intervenir ? quand un silence doit-il s'immiscer ?

John Cage affirme que l'homme, à l'instar du cosmos, contient des énergies primordiales. Afin de les harmoniser, il choisit de s'appuyer sur le hasard. Dans ma pratique, l'énergie réside dans le cheminement, mais suppose un *lâcher-prise*. Quant au montage mêlant volonté et imprévu, il me permet de composer une nouvelle promenade. Accepter les lois de la nature correspond à l'un des moments *iki* 粹 : la *résignation*, *akirame* 諦め. Décrit par Kuki Shūzō dans la *Structure de l'iki*, cette forme d'impassibilité envers le destin, se complète avec deux autres termes : l'*attirance*, *bitai* 媚態 et la *vaillance*, *ikiji* 意気地. Mes vidéos et mes images témoignent d'un attachement au milieu naturel et à ses hasards ainsi

⁴⁹⁹ Kuki Shūzō, *La Structure de l'iki*, op. cit., p. 91.

que d'une volonté de s'y fondre — saisir des instants neufs, éveiller les sens. Ce terrain favorable pour saisir des instants haïku me permet de jouir du présent en pleine conscience. Cependant, cheminer vers le *vide* et errer dans le silence supposent d'abandonner le confort, de prendre le temps, d'accepter les risques, sans toutefois trouver des images ou des sons à conserver dans l'immédiat. Cette disposition de l'esprit évoque le caractère de "vaillance" propre à l'*iki*. Lorsque Cage emploie les oracles du *Yi Jing* pour élaborer une composition musicale ou picturale, il le fait dans le principe de l'acceptation, de l'impassibilité en renonçant à toute attache. Il accepte le résultat des oracles, espérant ainsi obtenir satisfaction. Admettre le hasard, c'est ressentir de l'attirance pour le *vide*, dans lequel le silence ou l'espace blanc trouve son origine. Selon Kuki Shūzō, l'*attirance* s'unit à la *vaillance*, quand cette dernière valorise :

*Le principe existentiel de l'attirance en intensifiant sa luminosité et en aiguisant ses contours. Le fait de contenir la potentialité duelle de l'attirance au moyen de la vaillance consiste en fait à prôner la défense de la liberté.*⁵⁰⁰

De même, dans sa façon d'écrire une partition, John Cage cherche une forme d'expression libre. L'*attirance*, mise en lumière par la *vaillance* offre un accès à la liberté, mais celle-ci dépend également de la *résignation* comme le souligne Kuki :

*L'union de la résignation et de l'attirance signifie que le destin exige une dévotion complète à la liberté et que, inversement, le présupposé du possible est déterminé par la nécessité. Il s'agit là d'une affirmation par la négation.*⁵⁰¹

Appliquée à ma démarche artistique, cette dévotion à la liberté suppose de me débarrasser de mon ego et, pour mon œuvre, de s'éloigner dans un premier temps, de tout héritage culturel passé. Je souhaite atteindre une idée de "pureté" dans la conception de mes vidéos et mes images. En ce sens, Ulrike Kasper ajoute qu'une œuvre peut entraîner :

*[...] le spectateur à percevoir l'art — le monde avec l'œil d'un touriste, tout en sachant faire face au vide et au silence. Cette absence du savoir n'est guère une ignorance ni une indifférence, mais une possibilité de se reconnaître à travers la tolérance, l'acceptation.*⁵⁰²

John Cage, souhaite que les spectateurs retrouvent un état d'innocence, en désapprenant leurs savoirs éducatifs et culturels « lesquels les séparent d'une communion avec la

⁵⁰⁰ Kuki Shūzō, *La Structure de l'iki*, op. cit., p. 37.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁰² Ulrike Kasper, *Écrire sur l'eau, L'Esthétique de John Cage*, op. cit., p. 179.

nature puisque l'intellect classe le monde et le discrimine. »⁵⁰³ Pour apprécier le *vide*, il faut entrer dans un état de *vide*, afin de s'émouvoir dans le présent de l'œuvre (*infra*). Semblable au *Dao* 道 qui embrassent tout l'univers, le *vide* et le silence sont des espace-temps infinis qui enveloppent l'œuvre.

La pièce sonore de John Cage *An Alphabet* (1982) pour la radio WDR de Cologne, propose un échange fictif entre des personnalités de différentes époques, utilisant leurs textes et des enregistrements. Cette émission réunissait James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie, Isidore Isou, Mao Tse Tung (enfant), Henry David Thoreau, Rose Selavy, Thorstein Veblen, Buckminster Fuller, Brigham Young et Robert Rauschenberg. John Cage recrée, un lieu fictionnel dans lequel plusieurs espace-temps se rencontrent. Ce procédé est également le mien, lorsque différentes balades se regroupent dans un *Film-jardin* de façon à dépasser les limites spatio-temporelles. Un pont se construit entre le passé et le présent ; autre manière de réunir les esprits et les vivants. Ainsi, combiner les époques, comporte les mêmes polarités éphémère/éternel qu'un haïku. Dans l'œuvre radiophonique de Cage, il n'y a pas explicitement un *Ma* 間, mais dans la rencontre des personnages, apparaît un "lieu" de contact proche de l'*Awai* 間.

Sur une feuille de papier, John Cage trace un cercle autour de pierres de différentes tailles dont les positions se rapportent à la grille des soixante-quatre hexagrammes du *Yi Jing*. D'une peinture à l'autre, les formes changent de position, et s'imaginent évoluées comme sur une suite séquentielle — temps infini constitué de cycles de la pensée chinoise ancienne. Comme les sons, elles constituent le *plein*, élément *yang*, alors que les espaces, blancs comme les silences, mettent en évidence le *vide*, élément *yin*. Lorsqu'il compose, écrit ou peint, Cage fait appel à la *non-intentionnalité*, présente dans la pensée zen. Pour ses musiques, il utilise une sonorité dépouillée de toute abstraction, de mémoire culturelle ou personnelle : « Le son pur de Cage est donc un art libéré de tout jugement esthétique, la question du beau ne se pose plus. »⁵⁰⁴ Le silence devient un espace de *non-agir*, l'expression du hasard nécessaire à la création. Semblable au *souffle* du *Dao*, *Qi* 氣, le son et le silence circulent, suivent un rythme fluide et naturel, dialoguent et se relient

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 178.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 44.

pendant le déroulement de la musique. Ainsi, que ce soit dans les compositions de Takemitsu ou celles de Cage, l'auditeur se prend à écouter le temps ; il laisse son oreille "plonger et circuler" du son au silence.

Dans une époque inondée de sons artificiels et saturés — mécanique du trop pleins masquant tout silence —, John Cage et Takemitsu Tōru proposent à l'auditeur de reprendre possession de ses sens, de retrouver le *souffle* de la nature et l'harmonie avec le cosmos. Par ailleurs, les intervalles silencieux rythment le temps et libèrent l'imagination de laquelle, en côtoyant le sublime, une échappée salutaire devient possible, et, comme le dit Kasper :

*Avant de construire à l'aide du rythme, il est nécessaire de décider ce qu'est le rythme. [...] le rythme en tant qu'élément de structure est un rapport d'intervalles de temps.*⁵⁰⁵

De même, le hasard survenant dans les œuvres de ces compositeurs — sons lointains, bruits faibles du public, nature environnante — constitue une image du silence.

Au cinéma, le silence est fondamental. Des cinéastes le font "parler", lui donnent du sens, comme Ozu Yasujirō 小津 安二郎 (1903-1963) qui, depuis ses premiers films muets, jusque dans ses derniers films sonores, excellait dans l'art expressif du silence. Quelle place lui donne-t-il ? Associé à l'image, de quelle façon le *silence* peut-il faire sens ?

⁵⁰⁵ Ulrike Kasper, *Écrire sur l'eau, L'Esthétique de John Cage*, op. cit., p. 34-35.

1.3 Images silencieuses, musiques du vide

Élément essentiel du temps et de l'espace, le silence se compose toujours de sons et complètent les images de mes vidéos, notamment *Pluie* (2000), *La ligne d'horizon* (2004), et *l'Ordre des choses* (2010). Ces dernières présentent un ou plusieurs plans simultanés où le son occupe une place particulière.

La vidéo *Pluie* est muette. Seules des traces sombres filantes et légères, glissent de haut en bas de l'écran. Elles évoquent une pluie étrange frappant paisiblement une vitre. Or, par l'absence manifeste de son, elles deviennent davantage présentes, et ajoutent de l'ambiguïté à l'image.

Dans la vidéo *La ligne d'horizon*, un morceau de ruban de sécurité vole dans le vide. La bande son de ce plan séquence provient de l'environnement original. À l'instar d'un vent en haute montagne, les sons de l'objet, frémissants et discrets, amplifient la sensation de

légèreté — le paysage semble chuchoter. *La Ligne d'horizon* devient l'allégorie d'une rencontre entre la montagne et le vent, favorisée par la médiation du ruban flottant.

Silences et sons alternent dans le triptyque *L'Ordre des choses*. Dans l'image du centre, des moulins à prière, illuminés tournent silencieusement, mais leur mouvement s'accorde à celui de l'ombre des nuages caressant le relief du paysage montagneux des deux autres images. Chaque passage nuageux s'accompagne d'un son de cloche (extradiégétique) de hauteurs et d'intervalles variables. Il s'harmonise naturellement et simultanément à l'ambiance sereine de l'ensemble.

Le cinéma japonais et plus particulièrement celui d'Ozu Yasujirō, emploient le silence comme médiateur invisible de la relation entre des personnages. Généralement, ses films mettent en scène des acteurs, qui s'écoutent et se parlent sans s'interrompre, dans un climat dénué de rejet ou de domination de l'autre — état d'esprit également observable dans le quotidien japonais. Le silence s'insère naturellement dans la conversation des personnages, et devient lui-même un élément de langage comme l'évoque le cinéaste Basile Doganis :

*Ce type de communication révèle le caractère positif du silence qui non seulement n'est pas vide ou manque, mais constitue une véritable polyphonie silencieuse, au sens propre.*⁵⁰⁶

Lorsque les personnages prennent la parole dans un dialogue, ils le font de manière « monodique et diachronique dans un temps morcelé. »⁵⁰⁷ Dans *Été précocé* (麦秋, *Bakushū*, litt. "Automne de l'orge", 1951), le scénariste et réalisateur de cinéma, Basile Doganis décrit une séquence mettant en scène deux femmes amies jouant à se pourchasser autour d'une table sans dire le moindre mot. Elles exécutent une sorte de danse dans l'espace, comme si seuls leurs corps exprimaient leur joie en silence. L'intervalle silencieux de ce plan, transforme la légère dispute en un moment de complicité entre les personnages.

⁵⁰⁶ Basile Doganis, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu, Polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 34.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

Dans cet autre film d'Ozu, *Voyage à Tōkyō* – 東京物語 (*Tōkyō monogatari*, 1953), une scène montre une jeune femme (Noriko), qui agite en silence un éventail en direction de ses beaux-parents. L'air frais s'en échappant, témoigne d'une certaine communion entre les personnages. Par ailleurs, la position centrale de Noriko, visible de dos, évoque sa dévotion envers eux. Le silence et le cadrage serré de ce plan, rappelle l'exigüité de la pièce de la *chambre de thé* (*chashitsu* 茶室) dans laquelle se déroule la *cérémonie de thé*. Cet espace de communion suggère la vacuité, d'où il tire ses autres noms : *lieu du thé* (*chaseki* 茶席), et *demeure du vide* (*sukiya* 空き家⁵⁰⁸) : « La réalité d'une chambre, par exemple, se découvre dans l'espace vide défini par les murs et le plafond, non dans les murs et le plafond eux-mêmes. »⁵⁰⁹

Généralement, la chambre de thé était conçue pour abriter au plus, cinq personnes. C'est la raison pour laquelle, dans son ouvrage, *Le livre de thé*, Kakuzō Okakura 岡倉 覺三 (1863-1913) présente les dimensions de cette pièce, mesurant quatre nattes et demi ou dix pieds carrés — mesures précises provenant d'un passage du sūtra de *Vimalakīrti*⁵¹⁰. Avec délicatesse, l'auteur décrit l'ambiance régnant dans la chambre de thé : « un silence parfait y règne, sérénité que seul trouble le frémissement de l'eau dans le chaudron en fonte ». ⁵¹¹ Le bruit isolé émanant du chaudron, évoque un chuchotement, nommé *Matsukaze* 松風 en japonais. Littéralement, ce mot signifie "le son du vent dans les pins", et son chant subtil provient des quelques morceaux de fer déposés au fond du récipient. Ainsi, le petit espace cérémoniel, d'une sobriété extrême, invite à écouter un récital miniature joué par les douces modulations de la vapeur s'échappant. Okakura y reconnaît, tour à tour « les échos, assourdis par les nuages, d'une cascade, du lointain déferlement des vagues sur les rochers, d'une ondée balayant une forêt de bambous, ou du soupir des

⁵⁰⁸ *Sukiya* en effet, s'écrit de trois manières : la *demeure raffinée*, *sukiya* 数寄屋, dans le sens de *wabi* 侘び : dépouillé, épuré, solitude tranquille, loin des soucis du monde. Ce terme donna le nom au style d'architecture de pavillon de thé *sukiya*, *sukiya zukuri* 数寄屋造 ; deuxièmement : la *demeure de l'amour* 好き屋 ; troisièmement, comme mentionné : *demeure du vide* 空き家.

⁵⁰⁹ Okakura Kakuzō, *Le Livre de thé*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2006, p. 66.

⁵¹⁰ « Vimalakīrti reçu un jour le bodhisattva Manjushrī, accompagné de quatre-vingt-quatre mille disciples du Bouddha dans une pièce de cette dimension — allégorie fondée sur la théorie de la non-existence de l'espace pour les vrais éveillés. »
Ibid., p. 82.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 84.

pins sur quelque colline éloignée.»⁵¹² Les hôtes se recueillent autour de la voix monodique du chaudron dans le brasero — communion dans un espace intime, comme les personnages de *Voyage à Tōkyō*, unis par le silencieux balancement de l'éventail.

Le film hommage à Ozu, *Café lumière* (2003, *supra*) de Hou Hsiao-Hsien, emploie de manière semblable le silence. Dans une séquence, le cinéaste met en scène un père mutique dont l'expression du visage manifeste autant son désaccord que sa résignation à propos du choix de sa fille lorsqu'elle lui apprend sa grossesse accidentelle. Situé dans la maison familiale, ce temps d'échange et de compréhension entre les personnages dépend en grande partie des regards et moins des paroles. Il se prolonge lorsque la caméra s'attarde sur les yeux du père ou sur les personnages assis côte à côte. Le spectateur peut interpréter l'échange silencieux des regards et s'identifier aisément à chaque personnage. Ce dialogue muet évoque une scène du film *Hana-bi* はなび (*Feu d'artifice*, 1997)⁵¹³ de Kitano Takeshi 北野 武 (né en 1947). Dans ce long-métrage, le policier Nishi et son épouse expriment leur lien étroit, sans qu'ils n'aient besoin de dire un seul mot. Au long du film, le drame annonçant la disparition prochaine de la femme atteinte d'un cancer, devient palpable. Pendant les dernières minutes de l'histoire, le couple, les yeux rivés face à la mer, entre dans une compréhension quasi cérémonielle. La fin de l'histoire s'annonce lorsqu'une mélodie extradiégétique monte et couvre progressivement tous les bruits ambiants, les mouettes, le ressac, et la course d'une petite fille tenant son cerf-volant cassé. Jusqu'ici, filmant la scène en plan fixe, la caméra se déplace lentement, s'éloigne du couple, s'élève, puis se tourne et s'arrête vers l'horizon bleuté. Alors que le générique de fin semble imminent, cette scène stéréotypée du cinéma, bascule soudainement dans l'imprévu. Le "faux" épilogue se brise quand la musique, prenant toute la place jusque-là, s'interrompt aux intonations de deux coups de feu. le plan s'attarde vers le bleu de la mer, tandis que seul le remous des vagues au loin, continu de bruire. Le temps reste suspendu aux mouvements réguliers de l'écume. C'est un instant de silence cérémoniel durant lequel la mort semblait la seule issue pour les deux personnages. Le moment du drame se termine par un plan rapproché sur la jeune fille au cerf-volant, stupéfaite et silencieuse

⁵¹² *Ibid.*

⁵¹³ Kitano Takeshi, *Hana-bi* はなび, film, Bandai Visual et Office Kitano, Japon, 1997.

face à la caméra. Ce dernier instant, comparable au mot de césure d'un haïku, prolonge l'instant et conclut le film. Dans cette scène, l'intervalle de silence est d'abord suggéré dans l'image — vide de l'horizon marin —, suivi concrètement de la bande son, dans laquelle la musique s'interrompt. Alors que la mélodie envahissante, pareille à un voile, recouvre l'intimité ultime des personnages, la caméra se détourne d'eux, renforçant la suggestivité du drame à venir et le sentiment de résignation des époux. En outre, l'interruption soudaine de la musique, traduit l'empathie pour le destin funeste du couple. Cette scène exprime ainsi, la continuité et la discontinuité, l'éternel et l'éphémère : le mouvement lent de la caméra, le plan fixe sur l'horizon et la mer expriment la continuité du temps. Le temps discontinu se manifeste dans la bande son, quand la mélodie s'interrompt et que retentissent les coups de feu.

Le temps continu et le temps discontinu se mêlent et se succèdent constamment dans mes *Films-jardins*. À l'instar du film de Kitano, la continuité se perçoit dans les travellings avant, et la discontinuité dans les coupes franches ou les sons imprévus. Alors que le marcheur reste invisible, le silence de la nature enveloppe le spectateur, comme si, lui-même effectuait la marche. Il suscite isolement et sérénité et procure un sentiment d'intimité. Bien que la scène finale de *Hana-bi* mette soudainement le spectateur à distance du sujet, elle mobilise son attention au bruit des coups de feu. Le silence permet de donner du sens mais conserve une certaine ambiguïté : il se rapporte au signifiant, contrairement à une parole qui apporte du contenu et, par conséquent, du signifié. À la fin de *Hana-bi*, après le retentissement violent du coup de revolver, l'instant dramatique rejoint l'éternité et plonge le spectateur dans un sentiment mélancolique empreint de fatalisme.

Certains plans fixes des films d'Ozu sans acteur ni mouvement, introduisent seulement des objets qui se perçoivent comme des images "vides". Ils semblent d'ordre exclusivement esthétique, mais s'insèrent à des moments particuliers, parfois à plusieurs reprises. Dès lors, ces "plans objet" relèvent autant du signifiant que de l'ambiguïté. « Dans l'image et le silence, l'ambiguïté est créatrice de densité et de doute, d'instabilité, de richesse expressive. » ⁵¹⁴ Notamment, à propos d'une scène du film de Ozu

⁵¹⁴ Basile Doganis, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 41.

Yasujirō, *Printemps tardif* (晩春, *Banshun*, litt. *Fin du printemps*, 1949), le critique de cinéma Hasumi Shigehiko 蓮實 重彦 (né en 1936) observe une analogie entre un vase et le visage du personnage du père découpé dans la clarté d'une fenêtre : « le père adopte, à cause de cette analogie même, la matérialité de l'objet et sa froideur d'accessoire décoratif : cet état l'empêche d'être envahi par l'affection de sa fille. »⁵¹⁵ Hasumi ajoute que « le génie d'Ozu a créé une situation visuelle où le père *imite un objet*. »⁵¹⁶ La précision du temps de chaque plan, la minutie du détail, le cadrage composé finement, confèrent aux films du cinéaste japonais, un aspect harmonieux ponctué d'intervalles de silence. Néanmoins, Ozu ne s'appuie pas sur le chaos du hasard (Cage) ; il fait appel au “non-sens” d'un objet pour révéler du signifiant. Basile Doganis relève que « le silence est également polyphonique, densité multi-sensorielle et densité sémantique venant relayer, prolonger, sublimer les sensations perceptibles et les significations exprimées ». ⁵¹⁷ La mise en scène de *Printemps tardif* met en relief un moment “plein” signifié par la parole, et un moment “vide” signifiant de l'objet du vase. Ce plan sans personnage ne s'interprète pas comme un manque, il s'ajoute ingénieusement à la scène, et devient une expression non-verbale — un moment haïku dans lequel, instantanément, des petites choses acquièrent une aura insoupçonnée. L'instant silencieux ne dit pas, n'explique rien, mais émeut le spectateur. Il joue sa propre “histoire” tandis que son “infra-sonorité” prolonge un sentiment et relie les plans entre eux. Ainsi, progressivement, le silence révèle son signifiant.

Dans ma vidéo *D'une pierre à l'autre* (2015), l'aspect des roches ou des végétaux se transforment pendant de longues transitions. À mesure que les choses se désagrègent et se fondent entre-elles, leurs formes se strient. Elles deviennent autre et contrastent nettement avec les sons de la nature environnante. Néanmoins, seul élément reconnaissable, le fond sonore accompagne ce changement et prend une place prépondérante. Les sons provenant du hasard s'accordent avec le vide de l'image. Parfois, un événement sonore provoque une interruption brutale du processus de désagrégation de l'objet. À ce moment-là, les formes devenues complètement floues et striées,

⁵¹⁵ Hasumi Shigehiko dans Basile Doganis, *op. cit.*, p. 45.

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ Basile Doganis, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, *op. cit.*, p. 65.

retrouvent un bref instant leur état d'origine. Une temporalité discontinue se produit : serait-ce le réveil soudain de la forme du passé ? Cette discontinuité m'évoque la scène du film *Hana-bi* dans laquelle la mélodie s'interrompt au bruit des coups de feu. Dans certaines séquences du cinéma d'Ozu, curieusement, le silence se révèle davantage suggestif : « Le silence qui serait "présent" non pas seulement avant et après les mots, mais pendant, au-dessus ou en-dessous, ou dans leurs interstices. »⁵¹⁸ Le silence devient la toile d'un temps continu, tissée d'évènements temporels discontinus : moment de discussion entre les personnages ou moment musicaux diégétique, comme la radio que la mère écoute dans le film *Fleurs d'équinoxe*, (彼岸花, *Higanbana*, 1958). Cette scène présente un père agacé demandant à son épouse d'éteindre la radio : peut-être parce que le temps de l'évènement sonore venait briser le silence dans lequel le père voudrait s'enfermer. Cependant, « [...] même lorsque le silence a "objectivement disparu" (son, musique, parole), il demeure le "milieu" où s'épanouit l'œuvre, la "modalité de sens" où tout apparaît. »⁵¹⁹

Le silence est constamment présent dans mes vidéos. Lors d'une séquence de *D'une pierre à l'autre* (2015), des images d'une même pierre apparaissent alternativement avec l'écran noir, comme observées en clignant des yeux (*supra*). Les absences répétées de l'objet sont pareilles à des silences et, malgré les césures temporelles qu'elles provoquent, le moment précédent se relie au moment suivant par la continuité du son ambiant :

*[...] voir du noir sur un écran, c'est toujours voir quelque chose et non pas "rien" — et de ce point de vue, on peut presque dire que même les aveugles "voient" quelque chose, ne serait-ce que le fond bouché et uniforme de leur vision mutilé — de même écouter du silence, c'est écouter quelque chose et non pas ne rien entendre.*⁵²⁰

Le silence originel relève du temps infini. Il raccorde chaque être et chaque chose à l'univers. Autant que l'eau, le silence enveloppe et imprègne les sens. Le fond de notre esprit s'accorde naturellement avec le silence et c'est la raison pour laquelle il est un bien nécessaire contre le stress. Aujourd'hui, dans les milieux sur-urbanisés, on constate recours de plus en plus fréquent à la "thérapie du silence" ainsi qu'à la méditation. Pourquoi le silence est-il chassé ? Alors qu'il n'a aucune valeur marchande, les raisons ne

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 87-88.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁵²⁰ *Ibid.*

proviendraient-elles pas de la société de la consommation ? Si le silence ne veut, ne demande rien, et ne communique pas, sa gratuité, son caractère originel est aussi vital que l'eau ou l'air. Le silence ne sollicite pas. Antinomie de la diversion, il recentre l'esprit sur le présent ; il aide à être en pleine conscience du moment présent, à l'exemple du haïku et de la pensée zen. Contrairement à la société du divertissement, sa discrétion, et le *lâcher-prise* qu'il suppose, requiert une attention particulière, ouvre librement à une infinité de possibles. Le silence procure de la disponibilité à l'esprit : « La bonne musique est peut-être celle qui nous rend attentifs au silence — musique dont le silence n'est pas contraire, mais le moteur ultime. »⁵²¹ Toujours souhaitable, le silence de mes vidéos s'écoute, mais peut également "se voir" ; fond sonore, absence de son ou "image-silence", il *recentre les temporalités sur le flux continu du temps*.

La série de photographies d'explosion, *Blast*, de Hatakeyama Naoya (畠山 直哉) provoque l'effet inverse, transforme un moment violent, bruyant et chaotique, en paysage serein (*supra*). De manière inattendue, ces images évoquent moins des scènes confuses que des silences fascinants, assourdissant ! D'une autre façon, les formes étirées de mes *Images-intervalles* contribuent à rendre un espace serein presque palpable. Dès lors, l'espace se dilate en largeur (série *Traversé*, 2015) ou en hauteur (série *Cascade*, 2016), comme un son dont on abaisserait la fréquence. Mes vidéos recourent au *vide* et au silence afin de prolonger le temps des phénomènes, de séparer et relier à la fois les plans d'une séquence, à la façon des fragments déformés et raccordés de mes photographies. Émanant de la nature — lieu de la non-maîtrise —, le vide et le silence sont, par essence, incontrôlables.

Généralement, seulement au début ou à la fin d'une musique, le silence s'inscrit dans le non-sens, la négativité des sensations : il se réduit à l'expression de la finitude et de la mort. Or, pour Cage, Takemitsu, le silence offre la possibilité au spectateur de devenir attentif à la moindre chose, et dans le cinéma, de ressentir à la fois de l'intérêt ou du détachement face à la situation des personnages — jeu dans lequel se meut les polarités attirance / résignation. Afin d'entrer profondément dans l'expérience filmique, Ozu Yasujirō et Hou Hsiao-Hsien puisent dans des détails infimes. Comme l'évoque Ishaghpour Youssef à propos d'Ozu, cette démarche nécessite concentration de l'esprit et

⁵²¹ Basile Doganis, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu*, op. cit., p. 91.

vision de la “permanence de l'impermanence”. L'auteur compare cette situation au tir à l'arc du *Kyūdō* (弓道 *Voie de l'arc*) « quelque chose tire » dit-il, mais du point de vue d'Ozu, comme le dit l'essayiste Ishaghpour Youssef :

quelque chose filme [...], quand d'une discipline extrême résulte cette rencontre improbable entre la spontanéité de la nature propre et “l'ainséité” [supra]⁵²² d'une situation : ce mystérieux “esprit” vivant, inhérent au tissu toujours changeant de l'existence. ⁵²³

Le *Kyūdō* est un art martial ancestral au Japon dont l'ultime cible est la “mort” symbolique du tireur. L'archet se détache de tout, en appel à une rigueur extrême dans l'exécution de la forme. Comme le *haijin* compose un haïku, il décoche sa flèche en pleine conscience, ne se préoccupant que de l'instant présent. Ainsi, l'archet se fond dans “l'ici et maintenant” qui se réalise dans l'impermanence : il équilibre convenablement sa tension musculaire et son *ki* 氣 transcendant l'esprit et le corps. Cependant, le tireur à l'arc prend en considération les autres archets, son environnement — il englobe le tout, devient cosmos. Sa pratique se révèle sociale et détermine l'équilibre du groupe d'archets auquel il appartient : l'archet adopte une attitude *lococentrique* (*supra*). L'esthétique de son geste évoque celle d'un joueur de *shakuhachi* (flûte en bambou) ou de *koto* (sorte de cithare allongée) [fig. 67 et 63 p. 339] choisissant le moment de jouer une note. Au milieu du silence, se fiant à son *Ma* 魔, l'archet trouve l'instant propice et décoche sa flèche. Ce moment crucial se décompose en trois étapes : *Hikiwake* 引分け, extension répartie ; *Kai* 会, “union” ; *Hanare* 離れ, séparation. Cette dernière action provoque deux sons très proches : le *tsurune* 弦音, la corde se relâche et percute une plaquette de bois placée au sommet de l'arc ; le *tekichu* 的中, la flèche rencontre la cible. De même, cet instant décisif se distingue dans une de ces trois catégories : *Tōteki* 投的, la flèche atteint la cible, obtenu par la technique ; *Tanteki* 端的, la flèche perce la cible, énergie du corps et énergie spirituelle ; *Zaiteki* 在的, la flèche existe dans la cible, l'unité : archer, arc, cible. Cet art s'apprécie autant pour les gestes exécutés harmonieusement que pour sa musicalité. L'esthétique sonore et visuelle de ces étapes, évoque les différents plans successifs d'un

⁵²² Rappel, *ainséité* : *tathāta* (Inde), ou 真如 *shinnyo* (Japon) nature absolue évoqué dans le bouddhisme, caractère de “ce qui est ainsi”, “tel qu'il est”, “tel que cela”, en réalité. Ce terme exprime la vérité absolue, la quintessence de l'Univers.

⁵²³ Ishaghpour Youssef et Peter Harvey, *Formes de l'impermanence, Le Style de Yasujirō Ozu*, Tours, Éditions Farrago et Léo Scheer, 2002, p. 70.

jardin japonais : ses agencements d'arbres taillés graduellement, ses ensembles de pierres de différentes dimensions, mais surtout, le son modulé des cascades et le bruit sec du *sōzu*.

Le cadre d'un film d'Ozu concentre la vision dans un espace réduit. Il évoque les arts et les pratiques zen : l'espace intimiste de la méditation, les courts vers d'un haïku ou les *tsubo-niwa* 坪庭 (*jardins-cours japonais, supra*) des temples bouddhistes. L'espace resserré du film concentre un tout, vise à l'essentiel, mais ne s'appauvrit pas pour autant : s'enrichissant visuellement, une multitude de lignes se chevauchent et se superposent perpendiculairement ou parallèlement au cadre et semblent déborder les limites de l'image. En outre, l'art zen comme l'évoque Ishaghpour :

[...] suggère plus qu'il ne définit, dans sa simplicité et son intensité, son immédiateté et sa saveur durable [...] : il se manifeste soit en un en deçà des règles, avec cette spontanéité et cette "sauvagerie" si fréquentes dans les histoires et les comportements des moines et des poètes, ou dans les dessins au lavis ; soit en un au-delà des règles ouvrant l'accès à "la nature propre", au rien : le vide de la pure forme. ⁵²⁴

Mes vidéos valorisent également l'existence du presque rien : la page d'un livre se tourne dans un courant d'air, l'ombre d'un nuage glisse sur le sol... Elles donnent sa substance au vide ou au silence dans la fugacité d'une image ou d'un son. Ses vidéos proviennent d'expériences dans lesquelles filmer et photographier se déterminent dans l'acceptation du *lâcher-prise*. C'est en "s'oubliant", qu'un au-delà devient possible, afin qu'advienne un instant nouveau, non encore exprimable — petit moment *éveillé (infra)*.

En portant un regard différent sur le monde, toutes les choses se perçoivent de façon à ce que « la marche des montagnes [soit] exactement semblable à la marche des hommes. »⁵²⁵ Vision transversale dans laquelle tous les existants, *être temps (Uji, supra)*, vont et viennent dans le *vide*. Contenus dans le *Ma*, le silence et le *vide* sont le "terreau" sur lequel des relations nouvelles naissent, se meuvent et disparaissent.

⁵²⁴ Ishaghpour Youssef et Peter Harvey, *Formes de l'impermanence, Le Style de Yasujirō Ozu, op. cit.*, p. 67.

⁵²⁵ Dōgen Zenji, *Polir la lune et labourer les nuages*, trad. par Jacques Brosse, Paris, Albin Michel, 1998, p. 134.

Les sens trop encombrés de sollicitations de toutes parts — médias de masse, lieux saturés de lumière, images, signes et bruits oppressant —, l'intervalle de silence se comprend comme une manière de faire table rase, en se purifiant l'esprit. L'ego ne se détermine plus par lui-même — s'abstrayant de son milieu — mais "meurt", devenant un espace vide, afin d'englober son environnement, et se déployer infiniment.

L'esthétique du *vide* s'inscrit principalement dans des espaces localisés et réduits, à l'exemple du petit pavillon de thé, du passage sinueux d'un jardin, ou du cadrage d'un film d'Ozu. Ainsi dévoilé, l'instant vide et silencieux fait résonner le temps. C'est à ce moment que le sentiment de *Ma* se manifeste. À partir d'un *espace-temps vide*, les phénomènes éphémères de mes vidéos échappent à toute logique et s'inscrivent dans la continuité du temps infini. Impression semblable, lorsque disparaissent dans le *vide* les motifs des arbres de *Vue d'une forêt de pin*⁵²⁶ [fig. 48, p. 203] d'Hasegawa Tōhaku. "Forêt de pin", lieu de l'impermanence qui se déploie dans le silence, au-delà du monde visible.

⁵²⁶ Hasegawa Tōhaku, *Vue d'une forêt de pin*, 16^e siècle, sur deux panneaux 156.8 × 356 cm, Tokyo National Museum, Tōkyō. (*supra*)



63. Morimoto Masami, *koto*, 箏, © Morimoto Masami.



64. Le *shō*, 笙, Pharos Contemporary Music Festival.



65. *Shamisen*, 三味線 *litt.* « Trois cordes parfumées », Kyōto, © Kitazaki Ryōko 北崎涼子.



66. Ueda Junko 上田純子, chanteuse et joueuse de *satsuma-biwa*, 薩摩琵琶, Ueda Junko.



67. Alcvin Ryuzen Ramos, flute japonaise *shakuhachi*.



68. La “partition minérale” de Mirei Shigemori, Tōfukujī, *Jardin Est*, 1939, Kyōto, ©TP.



69. La "danse" de Jackson Pollock, 1948, © Hans Namuth.



70. Pollock Jackson,
Number 26 A, Black and White,
peinture glycérophtalique sur toile,
205 x 121,7 cm,
1948, Musée Nationale d'Art Moderne, Paris.

Pour obtenir la valeur
d'un son, d'un mouvement,
mesurer à partir de zéro. (Faire
attention à ce qu'elle est,
telle quelle.)

Un oiseau vole.

L'esclavage est aboli.

les bois

Un son ne peut pas tenir debout.

Le monde grouille : tout
peut arriver.

mouvement

son

Points dans le
temps, l'
espace

amour
gaieté
l'héroïque
émerveillement

Des activités différentes
se déroulent dans un temps qui est un espace :
chacune centrale, originale.

Les émotions

tranquillité
peur
colère
chagrin
dégoût

sont dans le public

Le téléphone sonne.
Chacun a la meilleure place.

Y a-t-il un verre d'eau ?

La guerre commence n'importe quand.

Chaque présent est le temps, l'espace.

lumières

inaction ?

Les yeux sont-ils ouverts ?

Là où les oiseaux volent, voler.

oreilles ?

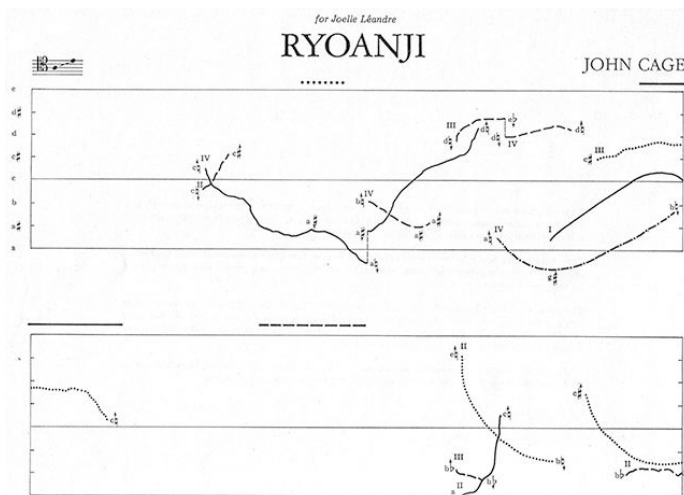
71. John Cage, *125 Mots sur la Musique et la Danse*, texte paru dans *Dance Magazine*, novembre 1957,
Mots fournis par une méthode aléatoire basée sur les défauts du papier original
ci-dessus texte identique à l'original, mais figurant dans l'ouvrage de Cage John, *Silence*, Paris, Denoël, 2004.



72. *Sōzu*, la fontaine à bascule en bambou dissimulée dans le jardin du Shisen-dō, Kyōto, Japon, ©TP.



73. John Cage, *Steps* (détail), 1989
Aquarelle sur papier avec empreintes de pieds, 182 x 528 cm, photographie Ray Kass and the Mountain Lake Workshop.



74. John Cage, extrait de la partition *Ryōan-ji*, Henmar Press, Inc., New York, Peters Edition Limited, Londres, 1984.



75. Le chaudron et son *Matsukaze* 松風, pendant un cours de cérémonie de thé, Kyōto, Japon, © TP.



76. Plans de la dernière scène du film *Hana-bi* はなび (*Feu d'artifice*) de Kitano Takeshi, Bandai Visual et Office Kitano, Japon, 1997.

Chapitre 2.

Espace flottant, lieu de l'impermanence

2.1 lignes spatiales, lignes temporelles : entre *attirance* et *résignation*

La sobriété et l'exiguïté de la chambre de thé fait écho au style cinématographique d'Ozu : le cadrage serré, les lignes horizontales et verticales du décor, composent la trame des images de ses dernières œuvres. Ozu découpe l'espace et le temps, propose une stylisation du monde et se concentre sur la vie quotidienne de ses personnages. Cependant, l'assemblage de nombreux plans étant sans raccord, chaque événement d'une scène peut être isolé, comme lorsque le cinéaste brise la règle des *cent-quatre-vingt degrés* du champ-contrechamp.

Après le visionnage de quelques longs-métrages du cinéaste japonais, il subsiste une impression de "déjà vu" pour le spectateur. C'est la raison pour laquelle les films d'Ozu « sont plutôt que des histoires, ses variations stylistiques. »⁵²⁷ Un thème réapparaît d'un film à l'autre et, parfois, le réalisateur fait un remake : *Gosses de Tokyo* (*Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo* 大人の見る絵本 生れてはみたけれど, muet) en 1932, deviendra *Bonjour!* (*Ohayo, お早*) en 1959, *Histoire d'herbes flottantes* (*Ukigusa*

⁵²⁷ Youssef Ishaghpour, *Formes de l'impermanence, Le Style de Yasujiro Ozu*, Tours, Éditions Farrago et Léo Scheer, 2002, p. 17.

monogatari 浮草物語, muet) en 1934, deviendra *Herbes Flottantes* (*Ukigusa*, 浮草, うきぐさ) en 1959. Néanmoins, les longs métrages d'Ozu ne se répètent jamais, comme le sujet d'une peinture repris indéfiniment sans jamais le reproduire. Le cinéaste préfère les variations dans la forme : tous ses films mettent l'accent sur le quotidien, les rapports intimes avec les personnages d'une même famille ou des proches dans des espaces restreints : salon, chambre, bureau... Chaque plan devient un tableau puisqu'Ozu privilégie le cadre, aspect devenu de plus en plus prépondérant dans sa filmographie la plus récente. Servant de raccord et de repère entre les plans, des objets sont répartis à peu de distance du point de regard dans l'espace de l'image, comme notamment, son film *Fleur d'équinoxe* (*Higanbana*, 彼岸花, 1958). Cette œuvre en couleur⁵²⁸ peut se regarder du point de vue d'un artiste plasticien : une bouilloire rouge devient une sorte d'indice reconnaissable entre plusieurs plans pour situer le lieu principal : la maison familiale. La couleur écarlate sert également de raccord avec quelques roses d'un bouquet et une table basse [fig. 77 p. 393]. Ces trois éléments apparaissent réunis dans un autre plan dans lequel la famille est rassemblée. De la sorte, la communion des personnages s'envisage comme un point de rencontre entre plusieurs espace-temps, instant propice à l'échange et nécessaire à l'intrigue. Chaque plan sur ces objets révèle une sorte de temps vide, alors que chacun d'eux pourrait s'associer à la situation d'un personnage : La bouilloire pourrait être l'harmonie et la sérénité du foyer ; la table-basse symboliserait la volonté de la mère de maintenir l'unité familiale ; alors que le bouquet de roses rouges et blanches représente les oppositions de la jeune femme et de son père. Tout au long de l'histoire, la mère tente une médiation entre le père et la fille, et symbolise ainsi un trait d'union évoqué par la table : objet autour duquel la famille se retrouve. Quant au bouquet bicolores de roses épanouies, il évoque le désir d'émancipation de la jeune femme, opposé à la volonté du père de lui imposer l'ancien usage. Lorsqu'elle quitte le foyer familial pour rejoindre l'homme qu'elle aime, on constate que les fleurs ont disparu du cadre. Le même type de changement se déroule au début du film lorsque la jeune sœur retire la bouilloire rouge de la scène alors que le père vient d'y entrer. Dans les derniers films d'Ozu, la couleur

⁵²⁸ Préférant le noir et blanc, Ozu attendra longtemps avant de filmer en couleur. *L'Agfa-Color* découvert, Ozu remarquait le rendu à l'image d'une teinte très particulière, notamment dans la gamme des rouges, qui lui rappelait les photos traditionnelles peintes.

requiert une attention particulière, comme le remarque Virginie Fermaud pour le film *Fin d'automne*, *Akibiyori* 秋日和, (littéralement *Jours d'automne*, 1960) :

[...] l'usage de la couleur est tellement stylisé que le spectateur ne peut s'empêcher de détourner son regard du jeu des acteurs pour observer les éléments verts et roses disséminés partout, du plus petit objet au plus grand.⁵²⁹

L'auteur remarque également deux catégories de teintes : d'un côté des rouge-brun-orangé et de l'autre des gris-vert-bleu, ensembles rencontrés fréquemment durant le film. À propos de cette observation, on remarquera l'attrait du cinéaste envers les couleurs des estampes de la période Edo (江戸時代, *Edo jidai*, vers 1600-1868), teintes apparentées à celles de l'esthétique *iki* pour le philosophe Kuki Shūzō 九鬼周造 (1888-1941).

Le philosophe Gilles Deleuze (1925-1995) remarque dans les films d'Ozu, des plans intermédiaires qu'il nomme "natures mortes". Ceux-ci expriment l'idée d'une image pure et directe du temps : un plan du film *Printemps tardif* (晩春 – *Banshun*, litt. *Fin du printemps*, 1949), montre dans l'ombre de la pièce à coucher, un vase (*supra*) que le personnage de la jeune Noriko (Hara Setsuko, 原節子) contemple alors que son père dort profondément. Le philosophe observe dans ce plan : « la représentation de ce qui demeure, à travers la succession des états changeants. »⁵³⁰ Selon, le critique de cinéma Shigehiko Hasumi 蓮實重彦 (né en 1936) le plan sur le vase « exprime une atmosphère ou un sentiment de la saison⁵³¹, où comme dans un haïku, le temps (une nuit de printemps tardif) et l'espace (une auberge de Kyōto) sont organiquement fusionnés. »⁵³² Dans le film *Histoire d'herbes flottantes* (浮草物語 – *Ukigusa monogatari*, 1934), Gilles Deleuze

⁵²⁹ Virginie Fermaud, *Modernité de l'œuvre d'Ozu : Ma et langage cinématographique* dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida. Des Possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2016, p. 35.

⁵³⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 28.

⁵³¹ Shigehiko Hasumi cite Yamamoto Kikuo 山本菊男, spécialiste du cinéma et traducteur, expliquant que la vision des Japonais « diffère de celles des occidentaux en ce qui concerne cette image du vase au premier plan au centre de la composition. » Cette vision ne s'arrête pas sur le vase mais "s'étend sur l'ombre de la plante du jardin qui se découpe sur la fenêtre coulissante en arrière-plan, ombre qui évoque en nous [les Japonais] la sensation de la saison, à savoir précisément le printemps tardif, et le sentiment du temps de la nuit au clair de lune." Le vase est perçu "comme une stase, accepter au sein de la durée filmique, ce qui implique l'enchaînement narratif des plans." »

Shigehiko Hasumi, *Ozu Yasujirō*, Paris, Éditions de l'Étoile et Cahiers du Cinéma, 1998, p. 219-220.

⁵³² *Ibid.*, p. 220.

relève un autre plan “nature morte”, dans lequel une bicyclette rangée contre un mur devient un moyen de « représenter la forme immuable de ce qui se meut, à condition de demeurer, de rester immobile. »⁵³³ Ainsi, ces plans de “nature morte” s’inscrivent parmi les autres, comme des temps vides se remplissant de sens par le changement qu’ils suggèrent dans l’histoire. Deleuze reprend cette phrase de Dōgen, au sujet du temps qui est « la réserve visuelle des évènements dans leur justesse. »⁵³⁴ Cette citation évoque l’effet du mot de césure des haïku, *kireji* (*supra*), comme, particulièrement, le poème de Bashō dans lequel le mot “*kana* かゝふ”, associé au mot “*sakura*” (cerisier), suscite l’émotion de la floraison⁵³⁵. Ces plans intermédiaires traduisent le concept de *fueki-Ryūkō*, *immuable-fluant* (*supra*), par lequel l’immobilité de l’objet filmé en plan fixe, suggère un changement dans la scène en se remplissant de sens. La “nature morte” rend sensible le temps, dans lequel Deleuze perçoit un prolongement de l’*opsigne*⁵³⁶. Cette “nature” ne peut donc plus être qualifiée de “morte”, c’est-à-dire comme un simple objet esthétique offert aux regards : « c’est le temps, le temps en personne, “un peu de temps à l’état pur” : une image-temps directe, qui donne à ce qui change la forme immuable dans laquelle se produit le changement. »⁵³⁷ La plupart des plans de mes vidéos également, peuvent s’envisager comme fragments temporels “purs”. Ils présentent un “décor” vide de personnage et silencieux, de sorte qu’on pourrait les qualifier de “natures mortes”. Cependant, la nature qui y est filmée se meut presque imperceptiblement dans d’infimes variations. Elle est captée par l’objectif comme s’il s’agissait d’un personnage ou à la manière d’un scientifique sensible au monde microbien ou aux évolutions du terrain. Alors que dans le cinéma d’Ozu, ce “temps à l’état pur” s’insère entre des séquences d’intrigues peuplées de personnages — pause à la fois immobile et mobile —, dans mes *Films-jardins*, il se glisse continuellement entre des plans en mouvement.

⁵³³ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L’Image-temps*, op. cit., p. 28.

⁵³⁴ Dōgen dans Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L’Image-temps*, op. cit.

⁵³⁵ Référence au poème de Bashō, *samazama no/ koto omoidasu / sakura kana ; Tant et tant de choses/me reviennent à l’esprit/ fleurs de cerisier*.

⁵³⁶ Concept deleuzien : L’*opsigne* est l’image optique pure comme le « *sonsigne* » est une image sonore pure. C’est l’image sensorielle coupée de sa motricité. Ces images particulières font partie des signes « noétiques » du cinéma, les signes de la « pensée-cinéma ».

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 27.

Le plan montrant l'intérieur de la maison du film *Fleur d'équinoxe* (1958), cadre un ensemble de lignes parallèles horizontales et verticales : *shōji*, barrières à l'extérieur, tables basses, et kimono de la mère. Ce vêtement comporte également des lignes verticales d'égales largeurs composées de deux couleurs alternées, une éclatante et une sombre considérées comme éléments esthétiques *iki* 粋. Selon le philosophe Kuki, pour être *iki* les rayures doivent être simples, sans artifice, avec un accès immédiat à la dualité infinie des parallèles :

Parmi les figures géométriques, rien ne manifeste mieux la dualité que les lignes parallèles. Les parallèles tendues à l'infini et se rencontrant à l'infini représentent l'objectivation visuelle la plus pure de la dualité. ⁵³⁸

La dualité dont Kuki Shūzō fait référence, se manifeste par le jeu de l'*attirance* (*bitai*) et de la *résignation* (*akirame*) : ces lignes tendent à vouloir se rencontrer comme dans les plis du kimono de la mère, tout en demeurant séparées par leur position originale. Selon Kuki Shūzō 九鬼 周造 (1888-1941), les rayures verticales expriment davantage, la dualité et les distances entre les bandes. En ce sens, cet effet se reconnaît également, dans la légèreté induite par des motifs de "bruine" ou de "branches de saules tombant vers le sol", alors que « les rayures horizontales imitent le poids des strates terrestres qui opposent une résistance passive à la gravité. » ⁵³⁹

Les plans sur l'espace domestique du film *Fleurs d'équinoxe*, composés d'un ensemble de lignes parallèles verticales et horizontales, concentrent le regard sur la scène, et rappellent l'intérieur quadrillé de poutres et de traverses d'une maison de thé, comme celle de la Villa Katsura (Kyōto) [fig. 61 p. 280]. Esthétique que l'architecte Fujimori Terunobu 藤森照信 reprend pour ses constructions : les lignes parallèles verticales ou horizontales deviennent une trame pour ses maisons *Yakisugi House* (*Maison de Cèdre Carbonisée*, 2007, Nagano) [fig. 79 p. 393], et *Tanpopo House* (*Maison de Pissenlit*, 1994-1995, Kokubunji, préfecture de Tōkyō) [fig. 80 p. 393]. Par ailleurs, nombreuses architectures de Kuma Kengo 隈 研吾 intègre ce même motif, à l'exemple du musée *Stone Plaza* (préfecture de Tochigi, nord de Tōkyō, 2000) [fig. 78 p. 393]. Commandé par une société de commerce de roche extraite localement, cet espace muséographique présente

⁵³⁸ Kuki Shūzō, *La Structure de l'iki*, op. cit., p. 77.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 79.

dans son espace extérieur, un bassin rectangulaire au-dessus duquel des ponts zigzaguent, permettant l'accès aux différents espaces. Ces passages en crochet, typiques des jardins japonais, s'observent sur l'étang du jardin *Kōraku-en* 後樂園 à Okayama [fig. 81 p. 394], et dans le jardin japonais contemporain au Panthéon bouddhique du musée Guimet (hôtel Heidelberg, Paris) [fig. 82 p. 394]. En outre, le "jardin d'eau" géométrique de Kuma est entouré de murs dont la surface présente à intervalles réguliers, des strates horizontales serrées, soit deux lignes parallèles pleines, surmontées d'une ligne en pointillée de pleins et de vides [fig. 78 p. 393]. Du côté sud, un second mur présente une structure moins complexe et plus légère sur laquelle, cette fois, des segments totalement pleins ou vides s'alternent horizontalement. Pour cette architecture, Kuma Kengo perçoit un effet de "vibration" identique à ses autres constructions, à l'exemple du parking *West Park 1000* (parking de Takasaki, préfecture de Gunma Japon 2001) : « L'architecture japonaise vibre. Elle vibre entre existence et expression. »⁵⁴⁰ Au moyen de lignes alternées et serrées, la surface "vibre", et s'éloigne ainsi de l'effet de parallélisme de rayures simples et claires, conforme à l'esprit *iki*. Les fins segments parallèles produisent un effet de mouvement mais atténué et rééquilibré par la douceur de son reflet à la surface du bassin ; qualité harmonieuse que Kuki aurait peut-être qualifiée d'*iki*.

Sur toute la surface des *Images-intervalles*, (*cascade* et *traversée*), des étirements verticaux ou horizontaux allongent les formes et les lignes. Pour les *Cascades* (2016), les multiples déformations appliquées sur les roseaux, s'apparentent à la verticalité du flux d'une cascade : le regard monte, descend et s'y abandonne. Des nervures verticales s'enchevêtrent et s'impriment dans l'image comme sur une sorte de "partition silencieuse". Dès lors, une grande partie de l'image semble "s'écouler" d'elle-même, alors que le regard suit un intervalle de lignes de plus en plus fines — impression d'espace fractal. La hauteur de ces multiples stries entremêlées, évoque des temporalités sans fin, inscrites entre passage ascensionnel et descente vertigineuse. Ici, l'infini apparaît, non pas dans le parallélisme parfait, mais dans l'étirement extrême des formes et la profondeur insondable des interstices entre les tiges végétales.

⁵⁴⁰ Kuma Kengo dans Rico Nosé Michiko, *Jardins japonais contemporains*, Paris, Flammarion, 2003, p. 127.

Réintroduit dans les bâtiments modernes des architectes Tange Kenzō 丹下 健三 (1913-2005) ou Shinohara Kazuo 篠原 一男 (1925-2006), le motif de quadrillage (*kō* 格) répond à une caractéristique commune à l'histoire de l'architecture japonaise. Contemporain, le temple *Kōmyō-ji* 光明寺 (2000) de Andō Tadao 安藤 忠雄 à Saijo sur l'île de Shikoku, reprend cette tradition, et sa conception est aussi innovante et ingénieuse. Suivant une coursive le long d'un bassin, on accède à la partie centrale du temple construit en bois — matière faisant plutôt figure d'exception chez l'architecte. La forme carrée de ce bâtiment présente une structure de trois strates de poutres entrecroisées et supportées, par seize colonnes divisées en quatre groupes [fig. 83 p. 394]. Si la conception s'inspire de l'architecture traditionnelle des temples, sa forme et son toit sont résolument modernes. Dans un jeu équilibré de plein et de vide, les murs présentent une surface en lattis de bois dont les interstices permettent à l'air et à la lumière naturelle de pénétrer à l'intérieur du sanctuaire. L'effet de parallélisme et la régularité des lignes verticales s'accroissent dans les reflets du bassin, sur lequel le temple semble flotter. Ils rythment l'espace et se prolongent dans leur reflet autant que s'équilibrent dans le temps, les plans en mouvement et les plans fixes de mes *Films-jardins*. En outre, de l'intérieur du temple de Andō, cette impression devient sensiblement plus présente : une seconde paroi en bois croise des lignes verticales et horizontales formant d'autres interstices. En plein jour, dans un couloir périphérique entre les deux séparations, se dessinent alors, tout un réseau de bandes d'ombres et de lumières [fig. 84 p. 394]. Par ce moyen, Andō propose de faire entrer en douceur la clarté à l'intérieur du sanctuaire, faisant appel à la tradition architecturale japonaise et au motif du quadrillage. Masquant partiellement les intérieurs, les parois enchevêtrées du temple *Kōmyō-ji*, rappellent celles des maisons et des auberges traditionnelles des rues de Gion à Kyōto ou les fondations apparentes sur la colline du temple Kiyomizu-dera 清水寺 (Kyōto). Elles répondent au concept de *caché-dévoilé*, *apparition-disparition*, *inken* 隠見.

Plus sobrement, à l'intérieur de l'*Église de la lumière* (光の教会 茨木春日丘教会, située à Ibaraki Kasugaoka, Ōsaka, 1988-89) du même architecte, le mur de la nef est percé de

deux lignes en croix⁵⁴¹ par lesquelles la douce lumière de l'extérieur se diffuse dans la pénombre. Enveloppé de cette clarté, le lieu de prière plonge les fidèles dans une atmosphère sacrée [fig. 85 p. 394]. L'architecte voit dans ce projet « une quête de la relation entre l'ombre et la lumière » et la nécessité d'un « abri pour l'esprit. »⁵⁴² Par ailleurs, l'ouverture horizontale de la croix a été placée un peu en-dessous de la barre du crucifix, de sorte que la composition s'équilibre dans l'espace. Andō exprime ainsi « une spiritualité dans la forme construite et va au-delà de toute étiquette. »⁵⁴³ À travers cet interstice, le visiteur peut entrevoir les feuillages des arbustes, l'ombre des branches d'un arbre et le fourmillement urbain — monde profane lointain —, tandis qu'à l'intérieur se ressent une atmosphère douce et silencieuse propre à un lieu sacré.

Harmonisée par les artistes jardiniers, la présence allusive du *vide* devient le trait caractéristique de toute expression de la culture japonaise, à l'exemple de la cascade des jardins dont l'emploi dans la composition, évolua symboliquement vers une idée d'infini. Présente au Tenryu-ji 天龍寺 (Kyōto) [fig. 87 p. 395] et au Daisen-in (Kyōto) [fig. 86 p. 395], la *cascade sèche*, *karedaki* 枯滝, occupe une place particulièrement importante dans l'histoire du jardin japonais. Le jardinier se dispensait de l'usage de l'eau, conservant uniquement l'espace entre les roches afin de suggérer par ce vide la présence du liquide. Pour la cascade *karedaki*, il ne façonne plus la matérialité du son, il dispose les pierres dans le but d'évoquer l'idée d'un écoulement silencieux. Cette attitude répond à l'un des principes du jardin zen : « ne pas imiter la nature par une illustration trop réaliste, mais transcender ses manifestations et par l'artifice, nous en révéler l'essence, dans un état fusionnel avec le tout. »⁵⁴⁴ Le son de la cascade s'imagine, se lie sur les nervures et les lézardes ; son silence s'ouvre à toutes les interprétations, à toutes les variations et participe à la sérénité du lieu. La surface des pierres, cheminement d'une absence, fredonne son obscure mélodie onirique, suscite le *mono no aware* (*sensibilité envers l'éphémère, supra*). La *cascade sèche* résonne silencieusement dans l'esprit du visiteur, et

⁵⁴¹ Andō aurait voulu que la croix ne soit pas vitrée afin que le vent y entre également, cependant les contraintes climatiques de la région ont rendu la chose impossible... Toutefois cet aspect de passage du vent paraît fondamental dans la conception des espaces japonais.

⁵⁴² Andō Tadao dans, Andō Tadao, *Ando Complete works 1975-2012*, par Philip Jodidio, Cologne, Taschen, 2012, p. 127.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁴⁴ Érik Borja, *Les Leçons du Jardin Zen, Espace et illusion*, Paris, Édition du Chêne, 1999, p. 98-99.

s'abandonne aux impromptus sonores : croassement des corbeaux, voix des passants, bruits de pas, grincement du plancher de l'*engawa* 縁側. Dès lors, chacun de ces bruits environnants, semble glisser le long de ces roches : Serait-il emporté par un courant mystérieux ? Il ferait alors partie d'un concert éphémère d'une fluidité infinie. La cascade *karedaki* évoque la posture d'un moine en pleine méditation, laissant le monde se réfléchir en lui.

Exprimé dans les constructions de Kuma Kengo, l'effet de vibration apparaît également, dans mes images *Cascades*. Cet aspect esthétique accentue les rapports dynamiques d'intervalles : de haut en bas ou de bas en haut s'observe un mouvement ascensionnel ou descendant, mais celui-ci s'accompagne d'un effet de "désorientation" du regard dans les parties les plus déformées et floues. Les lignes enchevêtrées des images *Cascades* ne suivent pas un plan parallèle clair : la densité, les contrastes et les effets duals créent une sorte de scintillement mystérieux d'une "pesanteur sereine". Elles se brouillent mais vibrent dans leurs détails, troublant l'apparence concrète d'autres éléments de l'image. Un léger sentiment de chaos se produit. Dans une certaine mesure la vibration suppose, non pas un effet d'éblouissement des sens, mais un discret "fourmillement", comme un "bruit sous-jacent", un "silence" (*supra*). L'impression de sérénité bascule alors dans une douce confusion. Les détails insignifiants sont exaltés autant que les sons environnants d'une musique de John Cage. En ce sens, la vibration légère devient une "image silencieuse" dans l'image, un "petit chaos sourd" et continu. Cela suppose un rapport étroit entre le *silence* et les lignes horizontales ou verticales — parfaitement parallèles ou non —, probablement parce qu'ils ont en point commun l'expression de la continuité et de l'infini. De ce point de vue, on perçoit le sentiment d'un *temps continu* sous-jacent, un *présent éternel* (*infra*), à l'image de la nature qui à chaque instant, fait ce qu'elle a à faire, sans se préoccuper des actions humaines.

Formulé dans le titre du film d'Ozu 小津, *Fleurs d'équinoxe* ⁵⁴⁵, la dualité symbolise le choix entre un mariage arrangé et un mariage d'amour — "rose blanche et rose rouge" (*supra*).

⁵⁴⁵ *Fleurs d'équinoxe*, *Higanbana* en japonais est une amaryllis dont la floraison se déroule à l'équinoxe d'automne. Elle symbolise la nouvelle saison après la fin de l'été. Ce titre correspond à l'attitude du père vis-à-vis de sa fille et son impuissance à lui imposer les mœurs anciennes. La fleur d'équinoxe symbolise ici, la modernité, le nouvel âge comme le commencement de la nouvelle saison, le choix d'une autre vie.

Ce rouge de la jeunesse que l'on retrouve dans de nombreux objets que la jeune sœur tient ou manipule : le sac, le chemisier et la bouilloire. Couleur traditionnelle du deuil au Japon, le blanc, dans cette histoire, signifie la fin d'une époque que le père ne peut se résoudre à abandonner pour ses propres enfants, alors que, paradoxalement, il tolère le mariage d'amour pour l'amie de sa fille. Que ce soit conscient ou inconscient chez Ozu, pendant ce film, apparaissent les trois éléments *iki* : le principe d'*attirance*, le choix de la jeune femme d'aller vers la personne aimée ; le principe de *vaillance*, les filles défient la volonté de leur géniteur ; le principe de *résignation*, le père se résout, finalement, à accepter le choix de sa fille. Au-delà de cet aspect symbolique, le principe de dualité et d'équilibre s'intensifie dans *Fleur d'équinoxe*. Dans la plupart des films de la dernière période, le style d'Ozu s'affirme : l'histoire se raréfie au profit du cadrage, du rythme, d'égalité de la durée des plans ; les émotions se contiennent, puis tout l'ensemble s'harmonise. Ainsi, comme l'explique l'essayiste Youssef Ishaghpour :

Ses films n'ont pas de ces centres vers lesquels tout converge, et n'ont plus véritablement de clôture : ce sont des moments découpés dans l'espace et le temps ouverts, avec une tenue, un rythme, une émotion égale, atone à la fois et fervente, sans changement d'intensité ou de tension, de rapidité ou de ralentissement. ⁵⁴⁶

L'histoire se rejoue de film en film, mais elle se nuance ; le cinéaste parvient à lui redonner une fraîcheur. À chaque film, il affine son style, approfondi chaque aspect : plan, cadrage, raccords, décors. Dans chacune de ses œuvres, existe « cette égalité du rythme [qui] leur donne l'aspect d'une cérémonie. » ⁵⁴⁷ Conforme à la perception du temps japonais, le temps des séquences apparaît *discontinu* dans le temps *continu* de l'histoire — *temps infini continu* et *temps discontinu*, auxquels des événements viennent s'ajouter par *cycle* (*supra*). De la sorte, les scènes pourraient s'intervertir entre les films d'Ozu sans que cela trouble le spectateur.

Dans la filmographie d'Ozu, le cadre de l'image devient de plus en plus présent, mais ne se sépare pas totalement de ce qui l'entoure, du hors-champ. Il reste le lieu de passage permanent entre l'intérieur et l'extérieur du plan. Également, valorisé par la concentration du cadre et ses lignes quadrillées, le présent d'une scène devient plus intense. Sa composition millimétrée enveloppe le ou les personnages, mais provoque un

⁵⁴⁶ Youssef Ishaghpour, *Formes de l'impermanence*, op. cit., p. 27.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

sentiment de manque, excluant ce qui ne s’y trouve pas ou plus. Cette réflexion au sujet du hors-champ au cinéma, rejoint le propos de François Laplantine : « Le hors-champs est donc le dehors (du champ), l’espace autre, l’espace du possible. Il est l’autre de l’écran, l’autre de l’espace c’est-à-dire du temps en mouvement. »⁵⁴⁸ Le hors-champs dans mes vidéos, est révélé par les sons provenant de sources extérieures au cadre. Les phénomènes sonores entrent, sortent et interviennent quelque fois, interagissant avec d’autres phénomènes visuels. Dans la filmographie d’Ozu, le temps et l’espace se mesure précisément, ses cadrages sont précis, au point qu’il peut déplacer des objets de quelques centimètres d’un plan à l’autre afin qu’ils soient visibles au plan suivant. Ce raffinement du cadre, ce souci du détail, le caractère cérémoniel, rapproche Ozu de la tradition culturelle japonaise, notamment de l’esthétique de la cérémonie du thé. Alors qu’un plan “vide”, “nature morte”, contient du sens, et que son silence gagne l’attention, le temps du film suggère un autre temps sous-jacent. Jouant le rôle du *kireji* d’un haïku, il se transforme en “instant césure” : la scène de la chambre à coucher fait sens par la présence du vase (*supra*). Ce plan intermédiaire, *Ma* 間, s’imprègne de subjectivité comme commandé par la “force du destin”. Il est le fruit de l’intervention méticuleuse du cinéaste et évoque un espace de *non-dit*. En ce sens, il peut s’interpréter comme un oracle, une sorte de “divination de la nature morte”, dialoguant avec le plan qui précède et celui qui suit. Par ailleurs, d’autres éléments subjectifs s’insèrent dans l’action de la scène, à l’exemple de ceux, rouges, de *Fleur d’équinoxe* — objets “signes”. Ils se disséminent dans la durée des séquences de façon à ce que le spectateur n’entrevoit qu’une partie de l’ensemble. Le sens ne s’offre pas d’emblée, mais se répercute comme une onde dans le temps, et évoque les poèmes, *hokku* (*supra*) de Bashō, ponctuant son récit.

À propos des musiques de John Cage, Ulrike Kasper (née en 1967) commente :

*Nous pouvons trouver un ordre naturel lié aux choses et aux événements, ordre qui à priori nous est caché. Car notre capacité de perception ne peut jamais nous dévoiler la réalité globale d’un objet.*⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ François Laplantine dans MONS, Alain, « Questions à Anne Cauquelin et François Laplantine, *entretiens avec Alain Mons* », Université Bordeaux III, revue *MEI, Espace, corps, communication*, n°21, Paris, L’Harmattan, 2004, p. 27.

⁵⁴⁹ Ulrike Kasper, *Écrire sur l’eau*, *op. cit.*, p. 91-92.

Cette remarque pourrait très bien convenir aux films d'Ozu, dont l'autonomie de l'objet filmé prend le dessus sur l'action dont « l'histoire ne gouvernent pas cet espace et ce temps. »⁵⁵⁰ Ce n'est plus l'histoire ou le montage qui détermine la durée d'une séquence ; le cadre et le temps d'un plan importe davantage. Alors que les plans *Ma* du cinéaste se déterminent par un sens caché, je choisis de déformer des segments d'une photographie ou de croiser des instants d'une vidéo : étirements variables dans mes *Images-intervalles* (*Traversée* et *Cascade*) ; longs fondus ou courtes scénettes, image par image dans mes *Films-jardins*. L'objet filmé ou photographié semble ainsi affecté, non par une chronologie ou une logique spatiale, mais par l'espace-temps lui-même. Son aspect change, mais il occupe la place d'intervalle spatio-temporel. Toutefois, les phénomènes imprévus captés lors du tournage, prennent l'ascendance sur la continuité du montage, à l'instar des "natures mortes" d'Ozu. Ils se succéderont, se mélangeront ou s'espaceront, puis, ils se répondront le temps d'une séquence, ou entre plusieurs vidéos.

Pendant le tournage, Ozu prenait ses distances avec ce qu'il filmait, notamment grâce à un objectif de cinquante millimètres. Ce type de focale permet de resserrer le cadre et de mettre en valeur des éléments du décor, comme un portrait, mais « il existe une limite au-delà de laquelle on ne s'approche pas. »⁵⁵¹ Lorsque je filme un sujet végétal, animal ou minéral, je privilégie le plan serré, afin de réaliser une sorte de portrait. D'une certaine façon, je lui accorde la valeur d'un sujet humain. Conservant une certaine distance, Ma caméra se positionne face au sujet, et se rapproche parfois avec discrétion comme avec une "attention bienveillante". Or, en se focalisant sur un de ces détails, une impression de vide envahit l'image. L'image de la chose sur laquelle la caméra s'arrête, devient alors méconnaissable, presque insaisissable. Dans un premier temps, Ozu procède de la même façon pour mettre à distance son sujet. Sa caméra en position frontale, ne semble jamais prendre parti dans les relations entre les personnages. De même, le cinéaste n'utilise pas d'effet de zoom rapide et invasif ; il ne fait pas de très gros plans sur les visages dans le but de provoquer une émotion appuyée chez le spectateur. Ozu filme avec une grande souplesse, entre le désir de montrer et la retenue, sans jamais tomber dans le piège de la rigidité d'un "martelage psychologique". Le montage ne lui sert pas non plus à créer des

⁵⁵⁰ Youssef Ishaghpour, *Formes de l'impermanence, op. cit.*, p. 28.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 29.

raccords fluides, contraint par une continuité logique et inéluctable conduisant au climax. Ozu fragmente le temps, espace les moments, insert des “plans intervalles” : ses “natures mortes”. Finalement, son film semble respirer de lui-même, il laisse aux images le temps de vivre ; un “souffle” traverse le film en permanence. Sensibilité partagée, le montage de mes *Films-jardins* donne l’illusion d’une seule marche à travers le temps et l’espace, ou bien, plusieurs promenades simultanées dans le même espace-temps. Ainsi, par ces rapports d’unité qu’il permet, il exprime une continuité à partir de discontinuité. Chaque plan semble se répéter à des moments différents, comme par ricochet : des instants presque identiques d’une marche ou d’un même phénomène, reviennent par intermittence dans un rythme régulier, voire quasi-cérémoniel. Le théoricien du cinéma, Youssef Ishaghpour fait la même observation à propos de l’esthétique de quelques films de la dernière période d’Ozu : « [...] les cadres d’espace et de temps créent, par leur changement, le rythme d’une cérémonie ; et celle-ci, dans son recueillement, donne au film une nouvelle “aura”. »⁵⁵² Alors qu’Ozu place sa caméra près du sol, « là où la clarté légèrement dorée de la paille du tatami est source de lumière — et elle n’est l’expression, ni le point de vue de personne »⁵⁵³ —, je choisis de placer l’appareil au niveau de la poitrine ou du ventre, en vue d’impliquer le spectateur dans la marche. Par conséquent, un léger décalage subsiste entre ce que je vois réellement et ce que voit la caméra, ce qui me permet d’abstraire d’autant plus ma présence (*supra*). Cette distance vis-à-vis des personnages dans les films d’Ozu, sera également employée dans la filmographie du cinéaste Hou Hsiao-Hsien 侯孝賢, notamment dans son long-métrage *Café lumière* 咖啡時光 (2003, *supra*). Lors d’une séquence, le caméraman suit avec une certaine retenue, son personnage principal (une jeune journaliste), et assume le rôle d’une sorte “d’ange protecteur”. C’est un jeu de cache-cache dans lequel le personnage apparaît et disparaît de l’image. Cependant, passant derrière des objets du premier plan, la journaliste ne sort jamais du cadre. De même, dans les films d’Ozu, le cadrage, la position de la caméra et les intervalles de silence apportent une certaine impression de pudeur, un *lâcher-prise* où se joue la “cérémonie” de la vie de ses personnages : « le regard n’instaure pas mais accueil,

⁵⁵² Youssef Ishaghpour, *Formes de l'impermanence, op. cit.*, p. 31.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 32.

Dans la plupart des films d’Ozu, la caméra était fréquemment placée à faible hauteur, soit à environ 80 cm. Par ce procédé, le regard du spectateur se trouve à la hauteur de ses acteurs assis sur le tatami et des objets près du sol. Par ailleurs, le regard des personnages semble passer au-dessus de la caméra.

en n'étant lui-même situé dans l'ouvert du monde, et non pas devant lui dans la séparation d'avec son objet [...] »⁵⁵⁴ — posture qui a influencée mes vidéos ou mes photographies. Ozu se place en retrait, sans s'impliquer dans les relations de ses personnages, sans prendre parti, forcer le trait psychologique, ou amplifier le drame. En ce sens, sa manière de tourner est empreinte d'une marque de sagesse, une maturité du regard, voire une vision "paternaliste". Son attitude répond, semble-t-il, à un "caractère *iki*". Kuki Shūzō 九鬼周造 (1888 – 1941) présente dans son ouvrage *La Structure de l'iki* (*Iki no kōzō* 「いき」の構造 1930), la manière dont se manifeste une attitude *iki*, particulièrement dans la relation à autrui :

*La simplicité du caractère "discret", empreint d'une "sobre patine" (sabi), peut correspondre à la résignation constitutive de l'iki. L'examen qualitatif du caractère "discret" conduit donc à l'élever au rang du caractère "distingué", du fait de la délicate modestie d'un cœur empli "d'une douce maturité" (sabi).*⁵⁵⁵

La manière de tourner d'Ozu révèle une mise à distance du sujet, mais malgré tout, le spectateur s'attache aux personnages, ressent cette discrétion et cette douce maturité enveloppante. De la sorte, le cinéaste met d'égal à égal le spectateur et l'intimité de l'espace filmé. Cette discrétion "bienveillante" de la caméra — approche de caractère *iki* — ne cherche pas d'emblée à exprimer du sens. Au Japon, la forme non-verbale traduit la sensibilité d'une situation et s'interprète autant comme moment de communication. Ozu nous dit sans le dire, et parvient par l'image à révéler la sagesse de son regard. Ses personnages, eux-mêmes, entretiennent ce type de relation, contournent la confrontation, mais ils en viennent toujours à se repositionner dans le groupe, à repenser leur relation avec l'autre.

Dans le film *Fleur d'équinoxe*, la décision de la jeune femme de suivre l'être aimé, influe directement sur les décisions de l'amant et sur le père qui, finalement, reverra son jugement. Le paternel sera également poussé par le *non-dit* explicite de la mère et l'enthousiasme de la jeune sœur. Ainsi, malgré sa position de chef, l'unité du groupe familiale prévaut sur la seule individualité du père. En Occident, un individu peut naître d'une expérience, mais ce n'est pas le cas chez les Japonais : c'est une relation d'au moins

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ Kuki Shūzō, *La Structure de l'iki*, *op. cit.*, p. 48.

deux personnes qui naît d'une expérience. De cette dernière émane la liaison d'un "je" et d'un "tu". L'un se détermine par rapport à l'autre et réciproquement, mais « "je" est prisonnier à l'intérieur de cette relation — c'est ce que Mori appelle la "relation binôme" ou "la forme de combinaison binômique". »⁵⁵⁶ De même, ce rapport interpersonnel semble dépendre d'un *milieu*, lui-même enveloppé de *lieux* encore plus vastes (Nishida, *supra* et *infra*). Sur quel concept se bâtissent ces relations ? Comment s'envisage ma relation vis à vis des choses que je filme ?

⁵⁵⁶ Fujita Masakatsu, « Voies pour la culture et la pensée japonaises, le "ma", l'"awai" et l'"aida" » dans Sakae Murakami-Giroux, Masakatsu Fujita et Virginie Fermaud, *Ma et Aida*, *op. cit.*, p. 49.

2.2 Relation – union : *Aidagara* 間柄

Le concept esthétique de *Ma* suppose une recherche d'équilibre entre ce qui est séparé — asymétrique ou contraire —, mais il en va de même dans les relations interpersonnelles. Cette question permettra de mieux saisir celles qui se tissent avec le *vide* et le *silence* dans mes vidéos. Au Japon, la détermination d'un individu dépend des rapports avec les autres et, de ce fait, la relation prévaut sur toute individualité. Néanmoins, un Homme s'individualise dans la construction d'un rapport interpersonnel. Cette relation n'est pas statique, elle se conçoit comme un "lien dynamique". Enfin, pour que cette relation naisse, il faut, à priori, « une connaissance concrète de l'interlocuteur ou bien la connaissance mutuelle, au travers de l'action ». ⁵⁵⁷ Au Japon, lorsqu'il s'agit d'*interrelation* entre individu, l'*Aida* 間 devient *Aidagara* 間柄. Comme le dit Fujita Masakatsu, les notions d'*Aidagara*, *Aida* et *Ma* 間 se pensent :

*Des intervalles qui condensent la mélodie ou le jeu qui les précèdent. Ce ne sont pas de simples vides, de simples silences, mais des lieux de résonance, des temporalités et des spatialités de tension, qui font se ramasser le corps avant le bond qui suit la résonance.*⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ Fujita Masakatsu, « Voies pour la culture et la pensée japonaises, le "ma", l'"awai" et l'"aida" », dans Sakae Murakami-Giroux, Masakatsu Fujita et Virginie Fermaud, *Ma et Aida*, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

Les séquences de mes *Films-jardins*, deviennent des *lieux* de rencontre entre le spectateur et ma *non-présence* (*supra*). Ces espaces flottants entraînent le “tu” du regardeur dans un “je” non-identifiable ou supposé. Sans que ma présence fasse obstacle au regard du spectateur, la vision de ma marche ne m’appartient plus et devient subjective. Cela pourrait être le moi de n’importe qu’elle autre, un “je” devenu “tu”, un “grand soi-collectif”. Dans cette approche, le champ de la caméra suggère ce “soi” avançant sur les chemins, et invite le regardeur à prendre ma place située hors-champ.

Dans le théâtre *nō*, le *waki* représente la réalité du monde des vivants et sert de révélateur aux métamorphoses du *shite*, lequel appartient au monde du rêve, à celui des morts (*supra*). Cependant, n’appartenant pas au même monde, ces deux personnages sont réunis dans un lieu précis : la scène, cet autre *Ma*, entourée de quatre piliers (*supra*). Ils participent tous deux à cette étrange cérémonie, entre rêve et réalité, dans laquelle les actes de l’un, font se réveiller les actions et les transformations de l’autre. Le *shite* et le *waki* se déterminent réciproquement. Le *nō* porte en lui, une double fonction cathartique et liturgique : le *shite* s’introduit dans le monde physique, ramenant ces douleurs passées, ces impuretés, mais il se libère en se purifiant au contact des vivants, et cela sera mis en œuvre par des danses et des chants cérémoniels, ponctués de pauses dans les mouvements et les paroles. Ainsi, par l’expression de son évanescence et ses transformations dans l’espace et le temps, le monde de l’au-delà entretient une relation avec le monde des vivants. De cette rencontre découle l’*impermanence* du monde, le *mujō* (ou *tsunenashi*, 無常).

Cette forme cérémonielle interpersonnelle et unificatrice se perçoit également dans la cérémonie de thé, *wabi-cha* わび茶. Dans ce moment solennel, le maître de thé ne cherche pas à s’enorgueillir de sa technique et de son art de préparer le thé afin d’attirer les faveurs de son entourage ; mais fédère les participants dans un esprit d’égale à égale. L’origine de cette cérémonie appartient aux réunions qui se déroulaient autour du thé ⁵⁵⁹. Pendant la période Muromachi (室町時代), vers le XV^e siècle, le moine zen Murata Jukō 村田珠光 (1423-1502) transforme cette réunion en une forme plus épurée et

⁵⁵⁹ L’espace où l’on peut boire le thé est aussi appelé *kaisho* 会所, littéralement *lieu de rencontre*.

cérémonielle, intégrant le principe de l'esprit zen. Puis, le maître de thé Sen no Rikyū 千利休 (1522-1591) établit une codification de cette cérémonie, et perfectionne son esthétique. À cette époque, les hôtes accordaient une grande importance à construire un lien entre les participants, de façon à ce que chaque rencontre devienne un moment unique : *ichigo ichie* 一期一会, *un temps, une rencontre*, traduit souvent dans des termes explicites, tels que : "seulement une fois", "jamais plus" ou "une seule chance dans toute une vie". Ce précepte se trouve souvent inscrit sur un rouleau de calligraphie (*kakemono*) accroché sur le mur de la pièce dans laquelle se déroule la cérémonie. Cependant, ce moment de rencontre doit dépasser la simple réunion des personnes. Il doit devenir unique pour que les participants atteignent un esprit de détachement, *muga* 無我, envers le monde. Le *soān* 草庵, le pavillon de thé rustique voulu par Rikyū est « un lieu où l'on doit dépasser la règle (*kane*) qui est pourtant le principe à respecter, et où l'on y doit trouver une sorte d'état serein proche du sens bouddhique zen. »⁵⁶⁰ Dans ce dépassement, se comprend la volonté de s'unir vers quelque chose de plus universel et de plus absolu. Dans cette ambiance cérémonielle la réunion de personnes autour d'un thé dans une pièce étroite, propose aux participants la perception d'un espace infini. Ainsi, la chambre de thé dépouillée, d'inspiration *wabi* 侘び, *demeure du vide* (*sukiya* 空き家, *supra*), loin des soucis du monde, baigne dans une atmosphère de solitude tranquille, et conditionne chaque individu. Lieu exigü, elle renforce le lien entre l'hôte et les invités et crée une atmosphère sereine pour tous. Comme l'évoque l'historienne de l'esthétique japonaise, Ōno-Descombes Yasuko, il faut également attirer l'attention sur :

*L'effet psychologique du rétrécissement de cet espace : plus le ma dans le sens de la taille est réduit, plus il devient spirituel et propice à l'élévation de l'âme de chaque participant.*⁵⁶¹

L'*intervalle japonais* s'envisage clairement en un espace d'échange à la fois interpersonnel et spirituel. Cet environnement propice à la cérémonie de thé, favorise l'esprit de communion des participants lesquels éprouvent le *Ma* (*ressenti*, 魔). Par ailleurs, le *nō* et la cérémonie du thé dépouillée (*wabicha* わび茶) partagent l'esprit de réunion dans un

⁵⁶⁰ Ōno-Descombes Yasuko, « Le ma dans la cérémonie du thé dite wabi-cha » dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida*, op. cit., p. 180.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 183.

espace restreint ⁵⁶², l'ambiance spirituelle et, plus particulièrement, une même conception du *Ma*. En ce sens, *l'intervalle japonais* se présente simultanément comme espace intimiste et comme lieu empreint d'une dimension culturelle et spirituelle. Il suscite un état fusionnel des relations interindividuelles *Aidagara*, et ouvre un passage entre le réel et le rêve, l'art et le monde. La spatialité de *Ma* relie tout ce qui occupe l'espace.

Bien que n'étant pas lié au concept *Aidagara*, l'œuvre *Performance/Public/Miroir* (1975) de Dan Graham (né en 1942), présente quelques aspects semblables. Dans cette performance, [fig. 88 p. 395] l'artiste américain, face à un grand miroir, raconte ce qu'il voit : ses gestes, son apparence et son public assis derrière lui, lequel se voit également dans le reflet. Généralement, les œuvres de Dan Graham mettent en relation l'espace public et l'espace intime afin de faire apparaître, dans la multiplicité des images, des manières de voir et de se voir. Cependant, l'espace délimité de la rencontre acquiert sa singularité par la présence du miroir, jouant ici un rôle non pas mystique ou cérémoniel, mais de support d'analyse et d'autoanalyse des individus. L'image réfléchie condense le présent en expérience psychologique. Dans cette performance, le miroir devient ainsi prétexte à une sorte de "thérapie de groupe" ; une représentation instantanée de la réalité présente dans laquelle l'artiste apparaît face ou dos à son public. Dans *l'intervalle japonais*, l'immédiateté et les aléas du présent se perçoivent, mais la question de la confrontation est écartée. L'expérience du *Ma* devient alors, un événement transcendant les esprits vers une unité. Or, paradoxalement, en libérant chaque individu, cette union renvoie au multiple. Leur conscience du présent se trouve alors exaltée par le détachement (*muga*). Par ailleurs, le miroir revêt un sens particulier dans le zen, reflet de l'illusion de la vérité qui ne peut jamais être atteinte. L'individu doit prendre conscience qu'il est déjà au milieu de la vérité : « Le fait que nous ayons déjà en nous ce que nous recherchons au-dehors est un enseignement fondamental du zen. » ⁵⁶³ En ce sens, le *Ma* peut s'appréhender comme

⁵⁶² n. Environ 12 m² pour la scène du *nō*, et un peu moins de 8 m² pour le *soān*.

⁵⁶³ D'après une histoire du *Mahāparinirvāna-sūtra* : « un singe essaie d'atteindre le reflet de la lune sur l'eau. La lune représente la vérité ou l'éveil. Les actions du singe (essayer d'atteindre et saisir) reflètent l'attitude du pratiquant qui cherche la vérité à l'extérieur du soi et ne pourra jamais l'atteindre, tout comme le singe ne pourra jamais saisir la lune. »

Audrey Yoshiko SEO, *Ensō, Les Cercles d'éveil dans l'Art zen*, Vannes, Éditions Sully, 2016, p. 118.

moyen de *détermination d'un état de conscience primordiale*. Cette réflexion est également présente dans la philosophie de Nishida (1870-1945) (*infra*).

L'art de la performance japonaise a souvent fait référence à la notion de *Ma*. Il s'inspire notamment de la tradition selon laquelle une calligraphie s'exécute en public, ainsi qu'à la propension du calligraphe à sentir l'instant présent. La performance japonaise a pour objet de transcender le corps et l'esprits, comme lors des manifestations "Gutai sur scène" (*Gutai Art on the Stage*) à Ōsaka et à Tōkyō, dans lesquelles le groupe *Gutai* (具体⁵⁶⁴, 1954-1972) utilise plusieurs modes d'expression : peinture, art corporel, musique concrète, cinéma expérimental. À ce propos, l'artiste Yoshihara Jirō raconte :

Liquides, matière solide, gaz, bruits et sons, même l'élasticité sont tous utilisés comme matériau. Nous présentons des travaux sous une forme qui utilise une scène et inclut la dimension temporelle. ⁵⁶⁵

L'exécution de l'œuvre devant un public, associée à l'esthétique du temps se révèlent donc cruciales pour les artistes japonais de cette période, comme l'explique le philosophe de l'art Yves Millet :

En procurant une spatialité spécifique aux différentes actions, ces dernières s'inscrivent dans un temps prolongé. Le vecteur de cette prolongation est la dynamique théâtralisée des différents artistes qui, littéralement, "ex-posent" les relations entre corps et matériaux ; le tout formant non plus des tableaux dont nous serions spectateurs mais des événements dont nous sommes les participants. ⁵⁶⁶

Les performances de Gutai, qui reposent sur la réunion d'individu — spectateurs et artistes —, a recours à une forme quasi cérémonielle. Lors d'une performance donnée en public, intitulée *Passage* (1994), Murakami Saburō 村上三郎 ⁵⁶⁷ (1925-1996) traverse un

⁵⁶⁴ *Gutai* : *Gu* 具, instrument et *tai* 体, corps, dont le verbe *gutaiki* signifie *concret*.

⁵⁶⁵ Yoshihara Jirō, compte rendu dans Yves Millet, « Performance(s) Gutai en perspective », 2016, consulté en octobre 2016 : [<https://www.tokyo-time-table.com/yves-millet>]

⁵⁶⁶ Yves Millet, « Performance(s) Gutai en perspective », *op. cit.*

⁵⁶⁷ Murakami Saburō artiste et l'un des membres fondateurs du mouvement *Gutai* au côté de Yoshihara Jirō 吉原 治良 (1905-1972).

« L'art Gutai ne transforme pas, ne détourne pas la matière ; il lui donne vie. Il participe à la réconciliation de l'esprit humain et de la matière, qui ne lui est ni assimilée ni soumise et qui, une fois révélée en tant que telle se mettra à parler et même à crier. L'esprit la vivifie pleinement et, réciproquement, l'introduction de la matière dans le domaine spirituel contribue à l'élévation de celui-ci. »

Extrait du Manifeste Gutai

corridor d'écrans de papier [fig. 89 p. 395]. Alors qu'il pénètre à l'intérieur de cet espace intervallaire, il disparaît des regards pour ensuite réapparaître par intermittence entre chaque panneau. Cette action fait appel à des moyens relativement simples, mais sa temporalité se révèle décisive. La série de cloisons resserrées de quelques dizaines de centimètres, condense le passage en une succession d'épreuve brèves, rappelant de manière concise l'expérience de la traversée des jardins et la succession de *fusuma* et *shōji* des intérieurs traditionnels (*supra*). Toutefois, pour franchir ce chemin, les épreuves nécessitent une action plus brutale de l'artiste, lequel doit perforer des écrans de papier. Après la performance, le public situé à l'autre bout du passage, pouvait certainement apercevoir une sorte de tunnel très irrégulier débouchant de l'autre côté. Le regard accomplit le trajet effectué par Murakami Saburo, à travers la succession de vue partiellement cachée (*Mitōshi* 見通し "laisser passer la vue"). Selon la pensée zen, les barrières (*kan* 関) sont considérées comme des illusions du monde matériel à franchir pour dépasser les distinctions dualistes — matière et corps unis dans un *Passage*. La notion de matière constitue justement un élément essentiel pour le mouvement *Gutai*, au point de considérer le corps comme matériau dans leurs actions. À propos de l'œuvre de Murakami, la phrase évoquée lors du tir à l'arc, *Kyūdō* 弓道, "la flèche existe dans la cible", prend tout son sens : l'artiste et le papier, tous deux matière, forment une unité dans laquelle le public peut également se reconnaître. Cette communion admise entre l'œuvre et le public, est également présente dans mes *Films-jardins*, puisque en différé, je propose au spectateur de faire une traversée, comme si lui-même l'effectuait. Pour *Gutai*, l'expression artistique permet cette union concrète entre le corps et les matériaux, entre la matière et l'esprit. Ainsi, la performance envisagée comme expérience, apparaît dans son caractère unificateur et libérateur. Cet espace-temps *Ma* révèle le *passage des relations médiales* entre l'artiste et son public, entre le corps et l'esprit. Cette vitalité singulière propre au mouvement *Gutai*, provient de l'art de la calligraphie, art de l'énergie par excellence. Action immédiate et unificatrice du corps et de l'esprit, moment concentré sur l'"ici et maintenant", les actions de *Gutai* exaltent le présent dans la brièveté d'un haïku. Leurs performances peuvent être qualifiées de "médiales", parce qu'elles proposent des possibilités d'échange à plusieurs niveaux : entre l'artiste, la matière, le public et l'esprit : « Elle s'apparente davantage à un processus dont le but est de faire émerger, à la fois pour le performeur et pour le spectateur, l'expérience d'une intensité

singulière. »⁵⁶⁸ “Présent au monde”, le performer en tant que créateur dans/de l’instant, incorpore et exprime le temps éphémère. Si puissante dans les arts traditionnels japonais, cette intensité de l’instant évoque l’*ensō* 円相 (*cercle*), le cercle peint dans l’esprit zen. Concentré sur le maintenant, le calligraphe exécute un geste, pinceau, bout des doigts, main, bras et corps tout entier reliés et unis à son esprit — « alternance d’un déroulement nouveau et fulgurant, une trace du temps. »⁵⁶⁹ Énergie vitale du calligraphe, le *souffle* jaillit sur le papier, comme le décrit l’historienne de l’art Nelly Delay :

Leurs œuvres expriment le temps, notre œil perçoit leur rythme interne et le transmet à notre propre pulsation. Il ne s’agit pas de comprendre, mais “d’être en même temps”.⁵⁷⁰

Ainsi, l’*ensō* évoque une temporalité ancrée dans un présent, sans commencement ni fin, comme le cercle symbolisant le zen. Mais, cette forme n’est pas statique, elle suppose un mouvement continu, rappelant le symbole de “la roue du Dharma” des enseignements du Bouddha : « Dans le zen, la compréhension de cette métaphore va encore plus loin : on dit que, lorsque la Roue du Dharma tourne, elle tourne dans les deux sens. »⁵⁷¹ Le cercle représente la totalité de l’être mais, au Japon, il se réfère à un sens plus lointain, rappelant le disque solaire, les récits du *Kojiki* et *Amaterasu* 天照⁵⁷² *déesse du soleil* — enfant de la seule divinité masculine *Izanagi-no-mikoto* 伊弉諾尊 (*Celui qui invite*). La légende raconte qu’en voulant donner naissance au *kami du feu* (*kagutsuchi* 迦具土), *Izanami-no-mikoto* 伊邪那美命 (*Celle qui invite*, divinité féminine) fut mortellement blessée et dû rejoindre le royaume des morts. Après une vaine tentative pour lui redonner vie, *Izanagi*, pleurant de détresse, se jette à terre et se roule sur le cadavre de son épouse : « Se tordre, s’agiter pour évacuer la souffrance est l’aspect corporel du désir : son expression linguistique est un combat acharné. »⁵⁷³ *Izanagi* tenta de la rejoindre au royaume des morts, mais elle le supplia de ne pas la regarder avant d’obtenir des *kamis* des enfers l’accord de revenir sur

⁵⁶⁸ Yves Millet, « Performance(s) Gutai en perspective », *op. cit.*

⁵⁶⁹ Nelly Delay, *Le Jeu de l’éternel et de l’éphémère*, Arles, Éditions Philippe Piquier, 2016, p. 103.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ Audrey Yoshiko SEO, *Ensō*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁷² Amaterasu-Sume-Okami" 天照皇大神, littéralement *Grand Kami Impérial Illuminant le Ciel*. Les empereurs du Japon en seraient les descendants. Le premier empereur du Japon aurait été le petit-fils de *Ninigi*, ancêtre de tous les empereurs japonais et petit-fils d’Amaterasu.

⁵⁷³ Hashimoto Noriko, « Le Concept de ma et ses transformations sémantiques comme voie d’accès à l’esthétique japonaise », dans Mikel Dufrenne et Olivier Revault d’Allonnes (*dir.*), *Japon, Revue Esthétique*, t.18, Paris, Éditions Jean Michel Place, 1990, p. 78.

terre. *Izanagi* impatient ne put s'empêcher d'aller surprendre *Izanami*. Horrifié, il vit le corps de son épouse commençant à pourrir et à répandre une horrible odeur. Humiliée et furieuse, *Izanami* poursuivit son époux en vain. Toutefois, *Izanagi* réussit à refermer l'entrée du royaume des morts. Pour se venger *Izanami* annonça qu'elle détruirait mille créations d'*Izanagi* et, en réponse, il lui déclara qu'il en créerait mille cinq cents. Ainsi, naquit le cycle de la vie et de la mort. Suite à cela, *Izanagi* se purifia par ablution et, de son œil gauche, donna naissance à *Amaterasu*, puis de son œil droit naquit Tsukuyomi (月読), divinité de la lune, chargée d'administrer le royaume de la nuit. Dans le *Kojiki*, que ce soit des deux divinités masculine et féminine, ou des yeux d'*Izanagi*, les cycles de la vie et de la mort ou du jour et de la nuit naissent d'une dualité.

La mythologie japonaise shintō attribue du sens au temps circulaire qu'elle partage avec le bouddhisme. Selon le zen, l'*ensō* symbolise l'éveil, l'énergie et l'univers, mais dans la peinture d'inspiration zen (*zenga* 禅画), il représente l'un de ses sujets les plus profonds : la *totalité du grand vide*. Généralement, le cercle, peint d'un unique très de pinceau, doit s'exécuter en une expiration, selon l'équilibre "maîtrise" / "lâcher-prise". Objet de médiation, susceptible de produire l'éveil à celui qui le reçoit, l'*ensō* est l'*ainséité* (*supra*), il échappe à toute définition conceptuelle en agissant à la manière d'un *kōan*⁵⁷⁴ visuel, immédiat et expressif. Par ailleurs, la peinture du cercle zen s'accompagne couramment d'un *kōan*. Sans donner d'explication, ce dernier apporte une "valeur ajoutée poétique", un élément énigmatique qu'il faut percer, à l'exemple de celui-ci : « une cheville carrée passe à travers un trou rond. »⁵⁷⁵ Le sens de la peinture zen s'accomplit dans la réalisation d'un chemin spirituel, sur lequel il faut s'éloigner de l'ego, devenir un "lieu ouvert" — l'esprit retourne au silence pour que l'œuvre acquière sa pleine autonomie expressive.

⁵⁷⁴ Le *kōan* ころあん (littéralement : *arrêt faisant jurisprudence*) se définit comme une brève anecdote. Il peut être écrit, ou prononcé par le maître lors d'un court échange avec son disciple. Son contenu paraît absurde, énigmatique ou paradoxal, il ne sollicite pas la logique ordinaire. Le *kōan* est employé dans certaines écoles de bouddhisme zen comme celle de *Rinzai* (*Rinzai-shū* 臨濟宗).

⁵⁷⁵ Audrey Yoshiko SEO, *Ensō*, op. cit., p. 82.

Les origines de la pensée taoïste ⁵⁷⁶ sont manifestes dans la pratique de l'*ensō*. Cet art se rattache à la voie de la calligraphie et à la poésie, *shodō* 書道 ⁵⁷⁷ (*Voie de l'écriture*). Pour le calligraphe ou le lecteur, le *shodō* permet d'entrer en relation avec une réalité ultime. Cercle sans début ni fin, l'*ensō* suppose la double négation du temps, ni passé ni futur, la négation des opposés (*infra*). Il définit l'unité absolue. Dès lors, il exprime une dimension atemporelle tout en étant à la fois le temps de par sa dynamique circulaire. Mais, cette temporalité ne représente pas la mesure du temps au sens "chronologique" du terme ; elle est conçue comme un temps infini, *absolutisé*. Mes *Films-jardins* se composent d'une suite de moments entremêlés, lesquels n'ont ni cause ni conséquence. La marche se saisit en son cours, pareille à une rivière dont l'écoulement existait avant et continuera sa course après sa découverte. Elle traverse des espace-temps peuplés de présences phénoménales et d'évocations continuellement enchaînées. Le *Film-jardin* ne possède pas de réel commencement ni de réel aboutissement, mais chacun des phénomènes filmés contient sa propre temporalité à découvrir dans l'instant.

L'*ensō* admet l'idée d'infini, alors qu'il entoure le *vide* de « l'esprit pleinement éveillé » ⁵⁷⁸ ; il concentre l'attention dans le présent. Ce caractère temporel et atemporel de l'*ensō*, est comparable à l'*intervalle japonais*, espace de *continuité* et de *discontinuité*. Le *vide* du cercle zen constitue le lieu de rencontre du visible et de l'invisible, de l'objectif et du subjectif. Traçant l'*ensō*, le geste du peintre exprime le *souffle vital* du *Dao* (ou *Tao*, du chinois : la *Voie*) qui traverse toute chose. Par ailleurs, la pratique de la *Voie du thé*, *chadō*, appartient à cette quête de la *Voie* immanente et transcendante et, pour Okakura 岡倉

⁵⁷⁶ Dans le taoïsme le cercle parfait symbolise le *hunlun*, « la "matière indifférenciée à partir de laquelle fut formé le cosmos". Ces notions de complétude et de cycle naturel de la vie et de la mort continuèrent à se développer et furent graduellement intégrées à la pensée bouddhique. »

Ibid., p. 23.

⁵⁷⁷ Cette forme d'art fait partie d'un plus vaste ensemble d'arts comme *Voie* 道 (*dō*) : dont les arts martiaux *budō* (Aïkido, Aïkibudo, Bushido, Iaidō, Jodō, Judo, Kendo, Kyūdō, etc.) ; *Chadō* ou *Sadō*, *Voie du thé* ; *Shodō*, *Voie de l'écriture*, *calligraphie japonaise* ; *Kadō* ou *Ikebana*, *art des fleurs* ; *Kodō*, *Voie de l'encens*.

« *Dō* signifie "voie" et ces arts sont désignés comme des "voies" car ce sont des disciplines complètes par lesquelles l'artiste polit sa compréhension de lui ou d'elle-même et de la nature de la réalité. L'ensemble de ces disciplines reçut la dénomination d'"arts sans art du zen". Elles transcendent la technique et servaient à l'origine à communiquer la vérité zen. »

Audrey Yoshiko SEO, *Ensō*, *op. cit.*, p. 16-17.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

(1862-1913), « le “théisme”, dit-il, n’est autre que le taoïsme déguisé ». ⁵⁷⁹ L’auteur du *livre de thé* ajoute :

Le Tao advient dans le Passage plutôt que dans le Chemin. (...) Il ploie et se déploie comme le font les nuages. Par-là, le Tao est aussi la Grande Transition. Sur le plan subjectif, il est le Mode d’être de l’univers. Son absolu est le Relatif. ⁵⁸⁰

Le “passage” du *Dao* renvoie à la notion de *Ma*, en tant qu’*espacement de transition* et de *détermination réciproque* entre individus (*Aidagara*). Le chemin *michi* (*supra*) partage l’homographie de la *Voie* 道 (*dō* en japonais), car on peut appréhender la *Voie* du *Dao* dans les arts comme un “*passage où il faut cheminer*” dans un sens concret et subjectif, et non comme un trajet menant à un objectif, dont la connotation serait d’ordre purement fonctionnelle (*supra*). Pour les Chinois, le taoïsme peut se penser comme “l’art d’être au monde”, puisqu’il exalte le présent et tous les êtres, « il a trait au présent — à nous-mêmes. » ⁵⁸¹ Okakura affirme également :

Le Présent est l’Infini en mouvement, la sphère légitime du Relatif. Le Relatif veut l’Ajustement ; l’Ajustement, c’est l’Art. L’art de la vie réside précisément dans un constant réajustement au milieu. ⁵⁸²

Dès lors, cet équilibre dépend de l’*intervalle Ma*, à l’exemple de ce qu’on observe dans le pavillon de thé dépouillé — la maison dans laquelle on *se réuni* pour pratiquer la *Voie du thé* — ou le jardin japonais, lieux dans lesquels ce concept se reconnaît dans sa physionomie et sa philosophie. En ce sens, le *Ma* 間, *voie du milieu*, suppose le “mouvement et la souplesse” conforme au principe de la *Voie* par laquelle l’artiste suit son *propre chemin* 道 (*Dō*) en harmonie avec la nature.

⁵⁷⁹ Okakura Kakuzō, *Le livre du thé*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2006, p. 53.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 64.

2.3 Ma 間 et milieu

Ma vidéo *Parcelles* (2011) est constituée d'une succession de nombreux plans serrés et de cadrages rapprochés d'un même paysage. C'est un temps d'exploration pendant lequel, une émotion peut apparaître de ces suites d'images insondables et vides. Ces paysages et chemins filmés ne peuvent être saisis dans leur ensemble, mais il en émane l'impression d'être enveloppé dans un milieu. Par ailleurs, ils se réactualisent sans cesse en se singularisant à travers les coupes, les raccords et les transitions. Ce *Film-jardin* propose une lecture à la fois partielle et absolue d'un monde ; il me fait entrer « dans son champ tensionnel, en résonance avec sa variation. »⁵⁸³ Le temps des promenades se scinde en épisodes brefs, de façon à faire apparaître des tensions, des *no-suji*⁵⁸⁴, entre les paysages filmés. Cependant, aucune explication ne sera donnée, aucun message ne sera dévoilé. À l'instar d'une sorte de "champ magnétique", la vidéo, sans réel début ni fin définitive, se conçoit comme un espace-temps de rencontre flottant, dans lequel se croisent de courtes évocations.

⁵⁸³ François Jullien, *Vivre de paysage*, Paris, Gallimard, p. 218.

⁵⁸⁴ *no-suji* 野筋, littéralement, *ceinture d'un terrain*. Correspond à une configuration topographique conçue dans les jardins dans le style *shinden* (*shinden-zukuri* 寝殿造) de la période Heian. Il se présente sous la forme d'une ceinture d'ondulation douce, où sont placées des pierres et plantées des graminées sauvages, en vue d'exprimer le paysage particulier d'un terrain, sa "colonne vertébrale".

Le *mono no aware*, sentiment envers l'éphémère, imprègne l'esthétique japonaise depuis la période Heian (平安時代 *Heian jidai*, VIII^e- XII^e siècle). En termes philosophiques, Motoori Norinaga 本居 宣長 (1730-1801) ⁵⁸⁵ définit cette expression « comme la saveur qui naît de l'harmonie entre le subjectif (*shukan*) et l'objectif (*kyakkan*), entre l'émotion (*aware*) et les choses (*mono*). » ⁵⁸⁶ À l'instar de l'*intervalle japonais*, une relation se crée entre ce que l'on perçoit (par l'expérience concrète) et ce que l'on ressent. La part subjective du *Ma* suppose un dépassement transcendantal de l'individu vers le tout, mais créant une relation émotionnelle, pourrait s'associer à la notion de *mono no aware*. Exprimées en ce sens, les relations entre individus, *Aidagara* 間柄, et les dispositifs relationnels entre les milieux, *Aida* 間, s'inscrivent dans la réalité présente, mais ne peuvent s'en dissocier sur le plan purement conceptuel, au risque d'en faire une pure abstraction, d'y perdre son cœur, la "poignance des choses" : « La réalité, telle qu'elle se donne, est sociale aussi bien que naturelle. L'accepter, c'est accepter la nature et la société comme elles sont. » ⁵⁸⁷

Au lieu, le lieu

La société japonaise se fonde autour d'ensemble de relations toutes indépendantes les unes des autres : celle de l'entreprise séparée de l'espace familiale, lui-même englobé par la maison, elle-même englobée par le quartier, à son tour englobé par un district, etc. Ainsi, Augustin Berque explique :

La société japonaise se soude par le en [縁 infra]; aussi ne doit-on pas s'étonner qu'elle en produise tant, et que, société d'intérieurs fermés les uns aux autres, elle soit aussi par excellence une société relationnelle. ⁵⁸⁸

Au Japon, le *milieu* social préside toute relation avant celle de l'individu. Ce dernier se résigne et peut abandonner tout jugement personnel pour assumer la norme du *milieu* auquel il appartient. L'ethnologue Araki Hiroyuki 荒木博之 analyse la « préséance que la culture japonaise accorde au milieu plutôt qu'à l'individu qui s'y trouve. Il la résume par

⁵⁸⁵ Motoori Norinaga 本居 宣長 : célèbre érudit japonais. Il était médecin, poète et philosophe de formation classique.

⁵⁸⁶ Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 51.

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 178.

un principe : l'allonomie (*taritsusei*) par opposition à l'autonomie (*jiritsusei*) du sujet occidental. »⁵⁸⁹ Néanmoins, le “moi” des japonais est “variable” alors que l'allonomie implique une “absence de moi” improbable. Pour le professeur de linguistique Makino Seiichi 牧野成一 (né en 1935), l'ego japonais est relatif et extensible (*kakudai ego* 拡大エゴ) ainsi, « chaque individu cherche à adapter son moi à la situation où il se trouve, et non à l'affirmer en l'imposant aux autres. »⁵⁹⁰ Selon Nishida Kitarō, l'individu doit adopter la forme d'un “cercle” et non d'un “point”. Autrement dit, il n'est pas centré sur lui-même — objet d'une situation —, mais se comprend comme un lieu — *basho de l'être, yū no basho* 有の場所 (*infra*) — se déterminant avec les autres. En conséquence, le philosophe observe que « lorsque le prédicat ne peut pas devenir sujet, l'ego ne peut pas se connaître lui-même. »⁵⁹¹ Dans la culture japonaise, l'*intervalle Ma* 間, qu'il soit interpersonnel (*Aidagara*), situé entre des espaces (*Aida*), ou dans le temps (*Ma*), permet l'union et non pas la division des parties présentes. Il harmonise non seulement des partis semblables mais, également, des partis contradictoires ou de nature différente — réalité visible et mondes invisibles (*supra*), sacré et profane, artifice et naturel, individu et groupe. L'*intervalle japonais* apparaît ainsi comme un « lieu de la pleine communication — non restreinte à un mode déterminé — entre le sujet et autrui. »⁵⁹²

Au Japon, la relation entre des hommes et un lieu est, par exemple, figurée traditionnellement par une grande étendue de gravier blanc à l'exemple de la cour impériale de Kyōto. Cet espace immaculé reprend l'intervalle sacré des sanctuaires shintō, dont le célèbre sanctuaire éphémère d'Ise (伊勢神宮, *Ise-jingū*). Ce périmètre est utilisé pour les fêtes ou les cérémonies, mais doit permettre aux dieux de descendre, afin de protéger les hommes ici-bas. Comme l'espace blanc d'une peinture *sansui*, il évoque le *vide*, lequel avant tout, célèbre les relations humaines.

Le *Hōjōki* de Kamo no Chōmei 鴨長明 (1155-1216), la petite maison fragile et temporaire ouverte sur la nature, témoigne du lien profond entre l'espace intime du poète et le

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁹¹ Nishida Kitarō, *Le lieu* [1927], trad. par Kobayashi Reiko, Paris, Éditions Osiris, 2002, p. 82.

⁵⁹² Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, *op. cit.*, p. 65.

paysage naturel. Cet ermitage influença les architectures traditionnelles des pavillons de thé, *sukiya-zukuri* 数寄屋橋, à l'exemple du *soān* 草庵 de Sen no Rikyū 千利休 (1522-1591) ou des constructions plus récentes, comme les *Too tall Teahouse* (2004), suspendus à des troncs d'arbre, de Fujimori Terunobu (*supra*). La société japonaise était prédisposée à accueillir le concept de *fūdo* 風土, *milieu humain*, expliqué par le philosophe Watsuji Tetsurō. Ce concept analyse la manière de penser le rapport "sujet-objet" sur lequel s'appuie le géographe Augustin Berque au sujet de la mésologie. Dans le terme *fūdo*, il faut comprendre la liaison réciproque de "société dans la nature" et "nature dans la société". En ce sens, comme le concept de *Ma*, cette notion partage l'idée de réciprocité et de relation. Elle se détache totalement de la situation conventionnelle d'un individu face à son environnement (*supra*). *Fūdo* définit la manière dont cette relation se vit et s'exprime de l'intérieur de chaque individu. Ainsi, l'accent se place sur l'union de l'être et son milieu, lesquels entretiennent une relation. Cela se vérifie dans les "espaces-tampons" au Japon, entre bâtiment et rue, ville et nature, espaces sauvages et champs cultivées (*satoyama* 里山), mais aussi, dans la technique de *shakkei* 借景 (*paysages empruntés, supra*) des jardins, jusqu'à celle d'emballage, *furoshiki* 風呂敷, enveloppe intermédiaire, autant importante que son contenu. Selon le chercheur en littérature Kenmochi Takehiko (1928-2007) :

En tout cela, il s'agit en effet d'envelopper les choses, de les définir réciproquement, même si dans l'étendue mesurable, elles se touchent étroitement. L'enveloppement limite et préserve les intérieurs bien mieux qu'un contraste brutal, car il oblige à des détours par les discontinuités qu'il introduit. Cette complexification des cheminements peut être considérée comme l'un des traits fondamentaux de la topogénèse particulière au Japon. ⁵⁹³

Dans mes *Films-jardins*, le lieu traversé n'est pas un espace quelconque, mais un espace de découverte et de relations dynamiques. Il se transforme en un milieu par lequel le passé d'une promenade et un rêve éveillé se poursuivent au présent : « On y éprouve le paysage dans son nuancement continu : on s'y emplit de paysage comme de ce qui nous fait apparaître ce qu'est le monde. » ⁵⁹⁴ Le paysage se dévoile progressivement, plan après plan, semblable à un passage conduisant vers un autre lieu. Ce parcours est aussi important que ce qu'il sépare ; d'ailleurs, il pourrait presque devenir un instant autonome.

⁵⁹³ Kenmochi Takehiko dans Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon, op. cit.*, p. 133.

⁵⁹⁴ François Jullien, *Vivre de paysage, op. cit.*, p. 239.

Cet espace-temps intermédiaire rappelle le *genkan* 玄関 (litt. *Porte de la connaissance profonde*), la petite pièce située à l'entrée de la maison (*supra*). Le *genkan* isole l'espace domestique des visiteurs ou du voisinage et, en même temps, assouplit la transition entre extérieur et intérieur. Il tend à effacer la frontière, espace extérieur/espace domestique, en la préservant au minimum. Une autre définition du *Ma* japonais, insiste sur l'enveloppement (*tsutsumi* 包み) du lieu, considéré comme plus efficace qu'une démarcation nette (*kukaku*) : « il [l'enveloppement] relie plus qu'il n'oppose, il invite aux translations plus qu'il ne met un terme aux choses. »⁵⁹⁵ De même, le jardin japonais, ou l'accès aux temples, enveloppe tout un ensemble d'espaces de progression sur lesquels il faut cheminer physiquement. Cette lecture de l'espace se façonne au montage de mes *Films-jardins*. Divers phénomènes et actions sont assemblés mais conservent leur autonomie propre. Toutefois, à partir de l'expériences de la progression dans les espaces nippons, l'architecte Maki Fumihiko 槇文彦 a créé le néologisme de *okusei* 奥性, *profondeur de champ*.⁵⁹⁶ Ce concept de profondeur est suggéré dans les *Films-jardins* par le travelling avant et l'enchaînement des plans en mouvements et des plans fixes ; aussi le regardeur a l'impression de s'enfoncer constamment dans un paysage à travers des étapes successives. Or, ces effets dynamiques d'*enveloppement* et de *profondeur* intensifient les instants de pause, lesquels provoquent un effet de surprise chez le spectateur. Ces moments haïkus se perçoivent comme des *instants atemporels* jaillissant d'un intervalle spatio-temporel. À l'instar du *kiosque chinois* (*tíng-zi* 亭子) sur un sentier de montagne, ces instants distillent leurs effets évocateurs aux sens. « Le kiosque dès lors est dans l'entre c'est-à-dire en aucun lieu propre, ayant sa "propriété" : il est partout dans l'*entre-paysage*, quand on sait l'instaurer. »⁵⁹⁷ Le "plan haïku" est un espace d'évocation et de respiration dans le temps de ma vidéo : au détour d'un chemin, au pied d'un arbre, sur la pente d'une colline, ou sur un rocher, le temps semble suspendu dans cet *entre-paysage*. Comme un écrin de verdure déniché dans la nature, cette place élue, exalte l'ordinaire à qui peut apprécier. Ainsi, le regard s'évade dans le vide d'une

⁵⁹⁵ Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, op. cit., p. 139-140.

⁵⁹⁶ Augustin Berque, « Ma, Oku, Seken, Ta, Wabi/Sabi », consulté en mai 2014, [<http://ecoumene.blogspot.fr/2012/05/la-spatialite-nipponne-lindex-berque.html>]

⁵⁹⁷ François Jullien, *Vivre de paysage*, op. cit., p. 243.

évocation. Le promeneur prend pleine conscience de l'instant, s'attarde sur l'éphémère banalité du monde, assiste à la naissance d'un haïku.

Les plans fixes de mes *Films-jardins* recentrent l'esprit sur un *milieu*, un espace-temps *vide*, autour duquel se rejoignent les plans en mouvement. Cette réflexion évoque le jardin du long-métrage *Mādadayo* まあだだよ de Kurosawa Akira 黒澤明 (1910-1998)⁵⁹⁸. Lors d'une scène de ce film, un professeur à la retraite demande qu'on lui bâtisse un jardin au pied de sa maison dont l'étendue serait occupée essentiellement par un étang. De forme circulaire, le plan d'eau devait posséder en son centre une petite île. Le professeur Uchida confie à ces anciens élèves sa joie profonde de songer à une carpe géante, nageant autour indéfiniment. Dans cette conception de l'espace il n'y a pas de lieu à atteindre, juste le fait d'être là avec ce sentiment d'appartenance à l'univers. Dans une autre séquence située à la fin du dernier conflit mondial, le professeur et son épouse sont obligés de vivre dans une petite cabane [fig. 90 p. 395]. Cette dernière rappelle l'ermitage de Kamo no Chōmei et cette phrase décrit très bien le sentiment de la scène : « L'existence n'est qu'un moment éphémère entre deux néants infinis. La maison, comme la vie, n'est qu'un gîte temporaire, *kari-no-yado*. ».⁵⁹⁹

Au milieu d'un terrain en friche, la cabane du professeur n'offre qu'une seule pièce pour vivre. Présentant le livre *Notes de ma cabane de moine* à ses amis, Uchida devant l'adversité, confit : « Ces derniers temps, je me sens moi-même dans un état d'esprit semblable [à Kamo no Chōmei]. Pour le moment, cette cabane sera mon ermitage et je vais y vivre sereinement. » Alors que la pluie ne cesse de tomber, il s'assoit à l'intérieur de la cabane près de son épouse et, en silence, regarde derrière lui depuis une grande ouverture donnant sur la nature environnante. Le plan suivant montre un oiseau chantant dans une cage en bambou suspendue sous le toit. Cette séquence propose de méditer sur l'essentiel de vivre pleinement et simplement, en accord avec son milieu et d'accepter son destin. Si on y perçoit la résilience des Japonais, cette scène témoigne aussi de la conscience profonde qui les lie à la nature. Cet état d'esprit évoque le jardin de type *roji*, lequel propose d'offrir au visiteur, « les irrégularités, les rugosités, les prises qui lui permettent d'être là, de se situer dans le flux spatio-temporel en vivant chaque lieu à chaque

⁵⁹⁸ Kurosawa Akira, *Mādadayo* まあだだよ, 1993, film, Daiei film, japon.

⁵⁹⁹ À propos de la cabane de Kamo no Chōmei, Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, op. cit., p. 143.

instant. »⁶⁰⁰ En ce sens, Augustin Berque mentionne l'expression « sono ba sono ba, "au lieu le lieu", c'est véritablement vivre. »⁶⁰¹

Subjectivité du paysage

Selon mon approche, le paysage ne peut se contempler comme une chose immobile à admirer en un point fixe, mais doit être parcouru et perçu comme un espace dynamique qui mobilise l'être. Exploré, il multiplie les points de vision à l'infini, alors que son relief et son *no-suji* (ses tensions, ses particularités) se renouvellent sans cesse à la perception. Ainsi, un univers entier se dessine en points de tension maillés entre eux. Le paysage m'enveloppe dans ses passages étroits, me dévoile ses espaces dans ses plaines, me cache et se transforme sous ses arbres ou ses brumes. Également dans un jardin japonais, les éléments se disposent de « manière à n'être jamais visibles ensemble : quand on aperçoit l'un, les autres sont cachés derrière les arbres. Le souci de créer la surprise, source d'émotion esthétique, va jusqu'à bannir les cheminements prévisibles. »⁶⁰² Cet espace miniature noue entre eux, chaque colline, buisson, ruisseau, lumière, ombre, sinuosité des sentiers.

Mes *Films-jardins* s'élaborent à partir des ressources inépuisables de paysages explorés : il faut visiter ces lieux, puiser à leur source, ressentir leur *fuzei*, les fréquenter dans leurs passages, s'y arrêter et flâner, les vivre en permanence. Comme "passage", le *Ma* admet deux états paradoxaux : le mouvement et la pause. Dans le second, il s'agit d'un autre déplacement, mental et onirique (*supra*). Ainsi, pour peu que l'on y prête attention, l'*intervalle japonais* n'est ni seulement dans le mouvement, ni seulement dans le repos, car il exalte l'instant et transmet son énergie profonde qui pousse à agir, à être en pleine conscience, et à le ressentir (*Ma* 魔), comme le musicien évaluant les silences entre les notes, règle son *Ma*.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁶⁰¹ *Ibid.*

⁶⁰² *Ibid.*, p. 144.

Temps présent et milieu

Le présent se déploie continuellement entre un passé et un futur ; or, selon Platon, l'instant ne peut être situé :

*[Il] est sis entre le mouvement et le repos, parce qu'il ne se trouve dans aucun laps de temps. Et tout naturellement, c'est bien vers l'instant et à partir de l'instant que ce qui est en mouvement change d'état pour se mettre au repos, et que ce qui est au repos change son état pour se mettre en mouvement.*⁶⁰³

Cette observation de Platon sur le temps présent, fait écho aux polarités et aux transformations perpétuelles représentées par les trigrammes du *Yi Jing* (*supra*). Pour Dōgen (1200-1253), le temps est existence, *être temps*. C'est le "temps des il y a", le *temps qu'il y a* (*uji* 有時, *supra*) qui, associé au présent joue un rôle fondamental, mais sans dénigrer le temps linéaire. Le Maître zen note sur le sens dynamique du temps :

*Si vous considérez que le présent est éphémère, que le futur n'est pas encore et que le passé n'est plus là, n'oubliez jamais de dire la raison pour laquelle le véritable pas encore est la Totalité du passé, du présent et du futur.*⁶⁰⁴

Le temps, pour Nishida, touche continuellement le *maintenant éternel* et cela se produit de deux manières :

*Il disparaît et naît à chaque instant. Dans le premier cas, celui de la "disparition" (ou négation) du temps, le maintenant est l'aspect que la mort qui nie absolument le temps. Dans le second, celui de sa "naissance", le maintenant éternel est l'aspect de la vie qui affirme absolument cette dernière. Abordé conformément au plan de la mort, le cours du temps infini va du passé vers le futur ; abordé conformément au plan de la vie, il va du futur vers le passé. Le temps lui-même est coïncé entre ces deux plans que forment la mort éternelle (dans lequel il disparaît) et la vie éternelle (dans lequel il naît). En ce sens, il est continuité de la discontinuité (非連続の連続 hirenzoku no renzoku).*⁶⁰⁵

Selon Nishida, l'instant est la manifestation du temps ne pouvant être qu'au présent, et détient en lui un mode alternatif de "mort éternelle" et de "naissance éternelle". En ce sens, "ici et maintenant" s'affirme constamment comme "intervalle absolu" du temps. Cela s'observe dans l'esthétique et le sentiment de *Ma* (間 et 魔), lesquels, respectivement, exaltent l'instant entre chemin et station, mouvement et repos, à la fois *passage* de la

⁶⁰³ Platon, *Paménide*, dans Jacynthe Tremblay, *Auto-éveil et temporalité, Les Défis posés par la philosophie de Nishida*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 194-195.

⁶⁰⁴ Dōgen Zenji, *La Vraie Loi, Trésor de l'Œil, Textes choisis du shōbōgenzō*, trad. par Yoko Orimo, Paris, Seuil, 2004, p. 62.

⁶⁰⁵ Jacynthe Tremblay, *Auto-éveil et temporalité, op. cit.*, p. 184.

pause et *pause* du *passage*. Mes *Films-jardins* expriment également une double affirmation : *continuité* d'une marche, l'esprit se libère des pensées importunes ; *discontinuité* par une pause inattendue, l'esprit s'évade et circule librement dans l'espace. Quant à *Aida* 間, compris comme *intervalle spatial*, il conserve un *contact* entre ce qu'il *sépare* et ainsi, introduit ce rapport de continuité/discontinuité. Cet espace intermédiaire présent dans les jardins japonais privilégie la déambulation par le regard — Konchi-in et Ryōan-ji —, ou le cheminement pédestre — Villa Katsura et Ginkaku-ji. Ainsi, n'étant pas seulement "entre", *Aida* révèle l'*entrelieu* humain ⁶⁰⁶ : les espaces et les individus sont contingents.

Nos corps, et ce que nous en faisons se déterminent par le temps et l'espace. Pour Watsuji, la chair (*nikutai* 肉体) n'est pas un simple "corps-objet". Il évoque la "subjectivité de la chair", mais va plus loin en démontrant le caractère dual et individuel-social de l'humain :

La subjectivité de la chair a pour base la structure spatio-temporelle de l'existence humaine. Par conséquent, ce qui est la chair subjective n'est pas une chair isolée. S'unissant tout en s'isolant, isolement dans l'union, voilà la structure dynamique que possède la chair subjective. ⁶⁰⁷

Selon le philosophe, la restauration de la "subjectivité de la chair", s'accompagne indissociablement de la restauration de la "subjectivité du milieu". Il développe particulièrement, l'idée de la relation "corps-esprit de l'humain", équivalente à une relation "corps-esprit individuelle-sociale", dans laquelle se trouve la relation entre *histoire* et *milieu*. Cette définition de la subjectivité humaine inclue le *moment*, *keiki* 景気 ⁶⁰⁸, lequel objective le soi et réside exactement dans le milieu.

⁶⁰⁶ L'interprétation de la notion de *Aida*, par le psychiatre Kimura Bin, affirme que le soi nippon, le *jibun* 自分, diffère profondément du *self occidental*.

« (...) ce n'est jamais qu'une part (*bun*) d'un soi (*ji*) qui ne se limiterait pas à la définition de l'individu. Le *jibun* non seulement supposerait une relation entre (*aida*) le soi individuel et celui d'autrui, mais cette relation même serait l'*aida*. »

Augustin Berque dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu, Virginie Fermaud (dir.), *Ma et Aida*, op. cit., p. 11.

De même le philosophe Hamaguchi Eshun (1931-2008) qualifie la culture japonaise de *culture de l'entrelieu*, *awai no bunka* 間の文化.

⁶⁰⁷ Watsuji Tetsurō, *Fūdo, Le Milieu humain*, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 52.

⁶⁰⁸ Le moment *Keiki* se comprend comme *sortir au dehors* (*soto ni deru*) qui se réfère à *être-au-dehors-de-soi* (*Ausser-sich-sein*) de Heidegger, dans le sens de *se tenir au dehors* (*existere*).

« Cela signifie que l'être du *Dasein* n'est pas circonscrit par l'auto-identité de son enveloppe corporelle ; il est dehors, auprès des choses qui le préoccupent. Cela d'autant plus intensément, que c'est choses le préoccupent davantage. On peut penser que c'est de là que Watsuji en est venu à l'idée de moment structurel. En effet, sortir au dehors, c'est justement constituer un tel moment. [...] La structure qui c'est de la sorte mise place partage l'être de l'humain pour ainsi dire en deux moitiés, dont l'une est notre corps

Du mouvement au repos et du repos au mouvement, la promenade de mes *Films-jardins* est constamment renouvelées, mais ses changements interviennent autour de la vision d'un marcheur, devenu une sorte d'espace vide erratique, lequel tend vers un ailleurs toujours possible — subjectivation d'un soi.

Nous avons à concevoir désormais une éthique de la disponibilité, par déclôturation d'un "soi", en complément — non pas en dépassement — de celle de la liberté, qui visait à son affranchissement. ⁶⁰⁹

Dans les *Images-intervalles, Cascades* (2015), bien que le végétal étiré semble se dissoudre progressivement, il produit un effet dynamique. Poussé par le courant de ces faisceaux longilignes, le regard glisse vers le bas de l'image, à l'entrecroisement des tiges, dont l'aspect évoque des éclaboussures. Ces étapes successives l'entraînent dans le mouvement des lignes saillantes, l'attirent dans la confusion des formes. Le regard "creuse" les sillons du *vide*, mais ne cesse d'être emportés dans un espace-temps sans fin. Institué par l'image, ce mouvement incessant souligne la sensation d'être là, relié à un paysage impermanent. Il exprime les liens qu'entretiennent les Hommes avec non seulement tout ce qui les entoure, mais également avec le temps. En ce sens, comme le démontre le philosophe Watsuji, l'être humain ne peut être dissocié d'un espace-temps, de son milieu *fūdo*, si ce n'est que par pure abstraction. La *relation de l'être et son milieu* désigne le terme employé par le philosophe Watsuji, *entrelieu humain, ningen*, 人間 (en japonais : être humain ; *être entrelieu*), avec l'environnement (*kankyō* 環境). De même, *Ma, Aida* et *Aidagara* introduisent un lien dynamique entre les êtres humains, les espaces, comme le souligne Augustin Berque :

[L'environnement] n'est pas, en réalité, cet objet que la science moderne institue en l'abstrayant de l'existence humaine, mais concrètement un fūdo 風土, c'est-à-dire un milieu, qui, ontologiquement, est indissociable de la structure existentielle de l'humain. ⁶¹⁰

animal, l'autre notre corps médial [*infra*]. Cette division en deux moitiés qui étend notre être du foyer de notre corps animal jusqu'à l'horizon de notre monde, c'est le moment structurel de notre existence. C'est notre médiance. »

Augustin Berque *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2009, p. 204.

⁶⁰⁹ François Jullien, *Vivre de paysage, op. cit.*, p. 247.

⁶¹⁰ Augustin Berque dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu, Virginie Fermaud (dir.), *Ma et Aida, op. cit.*, p. 14.

Augustin Berque évoque la notion de *bamen* 場面 ⁶¹¹, la *scène* (l'aspect d'un lieu, le cadre) dans laquelle les actants (individus et objets dans un lieu) croissent ensemble dans une certaine dynamique ; ce qui suppose leur *interrelation spatio-temporelle*. Le *bamen* est donc indissociable du *fūdo, milieu* (ici nippon) qui englobe toutes ses interrelations. Dès lors, l'existence d'un individu ne se sépare pas des "actants du *bamen*" ni du milieu dans lequel ils évoluent ensemble. « Cela permet toute sortes d'économies de l'espace-temps objectif. » ⁶¹² Cette logique du *bamen*, dans un haïku permet cette économie : une scène nous est donnée, sans que ne soit indiquée l'identité de l'être à qui elle est présentée. Le poème ne fait que présenter l'*aspect du lieu*, la *scène* dans laquelle des actants sont en relation.

Mais cela non pas dans le pur être-là-devant d'un objet passible d'objectivation, comme la res extensa dans le dualisme cartésien ; c'est qu'au contraire, dans l'être-là-devant-pour de l'aspectivité propre à la langue japonaise, cette présence suppose l'être pour qui présence il y a. ⁶¹³

Mon identité n'étant jamais révélée dans mes *Films-jardins*, la scène filmée devient celle que le spectateur regarde dans le présent. De ce fait, la place initiale du regardeur étant libre, aucun "je" ne l'occupe (*supra*) mais des "soi". Ces vidéos présentent une *scène* suggérant constamment cette relation entre un "soi" et un *lieu*.

Corps médial, corps historique

Dans son ouvrage *Fūdo, le milieu humain*, Watsuji Tetsurō 和辻 哲郎 (1889-1960) distingue d'un côté la part, *hito* 人, l'homme individuel (nommé également *corps animal* par l'ethnologue André Leroi-Gourhan, 1911-1986), et de l'autre, *Aidagara* 間柄 (nommé *corps social* par Leroi-Gourhan), part constituée des relations que les humains entretiennent entre eux et avec leur environnement. Ces deux notions constituent l'ensemble des relations dans le *milieu humain* (*fūdo* 風土). La seconde moitié

⁶¹¹ On se rapportera à l'étude d'Augustin Berque dans l'article « ba (le lieu) » dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 40 et suiv.

⁶¹² Augustin Berque, « Ma », dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit., p. 295.

⁶¹³ Augustin Berque, « La logique du haïku », consulté en mars 2016, [<http://ecoumene.blogspot.com/2014/12/la-logique-du-haiku-berque.html>]

relationnelle « “sort” (*dete iru* 出ている) au-delà des limites de la première [*hito*] ; elle est proprement *existence*. »⁶¹⁴ Le philosophe Japonais définit le *corps médial*, constitué des écosystèmes de l’environnement, eux-mêmes investis par la *technique* et le *symbole* : « la première les anthropise, tandis que le second les humanise. »⁶¹⁵ L’adaptation humaine à son environnement par la technique et la manière de penser le monde par le symbole, appartiennent à la relation que l’homme entretient avec son milieu. Ainsi, pour Watsuji le *corps animal, hito* 人, ne peut être dissocié de son *fūdo* 風土. L’être humain se définit en tant qu’être-entrelieu : *ningen* 人間. « Sans cet entrelieu (*aida* 間), *hito* n’est qu’une abstraction. »⁶¹⁶ *Aidagara* 間柄 signifie “le corps social”, c’est-à-dire la part collective inhérente à l’être humain, mais il n’est pas une relation intentionnelle. *L’entrelieu humain* dépasse donc l’individu seul comme *hito*. À ce propos, le philosophe Watsuji écrit :

*L’individu meurt, le lien entre les individus change, mais tout en mourant et en changeant sans cesse, les individus vivent et leur entrelieu (aida) continue. C’est dans le fait de finir sans cesse que celui-ci continue sans cesse. Ce qui, du point de vue de l’individu, est “être vers la mort”, est “être vers la vie” du point de vue de la société. Ainsi l’existence humaine est individuelle sociale.*⁶¹⁷

⁶¹⁴ Augustin Berque dans Watsuji Tetsurō, *Fūdo*, op. cit., p. 26.

Augustin Berque ajoute à propos de cette pensée :

« Dérivée de l’*Ausser-sich-sein* heideggérien (sans parler de ses antécédents orientaux, connus bien sûr de Watsuji), cette vision serait restée dans le domaine de l’ontologie herméneutique si elle n’avait pas été corroborée, d’abord, dans une certaine mesure, par la phénoménologie à fondements cliniques de la corporéité selon Merleau-Ponty, puis surtout par l’anthropologie de Leroi-Gourhan. »

L’*Ausser-sich-sein* peut être traduit « hors de soi ».

« (...) Heidegger, en toute contradiction avec ses propres concepts d’“être au dehors de soi” (*ausser sich sein*), “être auprès des choses” (*sein bei den Dingen*), etc., reste prisonnier d’une conception individualiste de l’existence ; à savoir de ce que j’ai pour ma part appelé le TOM, le « topos ontologique moderne », qui limite l’humain au contour de son corps animal individuel. »

Augustin Berque dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu, Virginie Fermaud (dir.), *Ma et Aida, Des Possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, op. cit., p. 13.

[*Topos ontologique moderne*] : « Elle se fonde en effet dans le dualisme moderne, qui abstrait le sujet individuel de son milieu en faisant de celui-ci un objet. Cette réduction de l’être au TOM est une *forclusion du corps médial* : elle le *lock out*, le mettant dehors (*foris*), et lui fermant au nez (*claudere, clausus*), la porte du TOM. »

Augustin Berque dans Britta Boutry-Stadelmann, Nathalie Frogneux, Suzuki Sadami, *Médiance et être vers la vie*, art., *Actes du colloque de Cerisy. “Être vers la vie. Ontologie, biologie, éthique de l’existence humaine”*, revue Ebisu volume 40-1, Tōkyō, Éditions Maison Franco Japonaise, 2008, p. 26.

⁶¹⁵ Augustin Berque dans Watsuji Tetsurō, *Fūdo*, op. cit., p. 27.

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ Watsuji Tetsurō, *Fūdo*, op. cit., p. 50.

Watsuji conteste la notion de *Sein zum Tode* (“être vers la mort”) de Heidegger. Augustin Berque explique que pour le philosophe, celle-ci appartient à une vision individualiste dans l’opposition d’un “être vers la

En conséquence, la notion d'*entrelien* devient un fait universel. Considéré propre à l'être humain en général. Elle fait redécouvrir le *Ma* et l'*Aida* dans un sens plus large qu'une particularité culturelle uniquement japonaise. Néanmoins, la notion même de *Ma* ou de *Aida* (écrit tout deux 間) dans la langue japonaise, était propice au développement de cette philosophie d'*entrelien humain*. Le philosophe Nishida Kitarō 西田 幾多郎 (1870-1945) rejoint Watsuji, affirmant que l'être humain est autant *l'être vers la mort* que *l'être vers la vie*. L'*intervalle Ma* 間 de l'individu 人 est justement ce qui permet d'aller et venir de l'un à l'autre : « Décidons de mettre fin aux prestiges de la fin, nous dit François Jullien, pour donner place à l'“entre” de l'entre-tien : vivre s'accomplit dans cet entre qui fait tenir, et non par ses extrémités. »⁶¹⁸ L'être humain se détermine socialement. Il *agit* et se *situe dans* cette détermination, consistant à “vivre en mourant”. Par ailleurs, le caractère agissant de tout être, dont les êtres humains, est essentiel dans la philosophie nishidienne (*infra*). On trouve également cette dualité de la mort et de la vie dans certaines sectes ésotériques shintō, desquelles le *musubi*, une durée pure, sans début ni fin (*supra*), prend la forme de deux esprits, le *saki-mitama* 幸御魂, esprit “positif”, la vie, et le *kushi-mitama* 奇御魂, esprit “négatif”, la mort⁶¹⁹. Les deux esprits complémentaires forment une dialectique de type *yin yang*, où mort et vie échangent et se contiennent l'une et l'autre. Cependant, cette polarité bénéficie de la médiation d'une divinité spécifique, *Ame no minaka nushi no kami* (天御中主 の 神, *Auguste Divinité Centre du Ciel*) unifiant et harmonisant « la confluence des forces cosmiques croissantes et décroissantes ». ⁶²⁰ Depuis des époques lointaines, le Kami médiateur révèle l'attrait particulier des Japonais pour ce qui relie des forces opposées — lien d'échange qui suppose les cycles temporels (*supra*).

vie” (sei he no sonzai 生への存在). Alors que ces deux aspects contradictoires représentent une réalité ontologique de *l'entrelien humain*.

⁶¹⁸ François Jullien, *La philosophie du vivre*, Paris, Gallimard, 2011, p. 266.

⁶¹⁹ « Un sens plus commun est attribué à ces âmes. *Saki-mitama* signifie plus couramment “ l'âme heureuse ” apportant prospérité et réussite dans la chasse et la pêche, et *kushi-mitama* “ l'âme merveilleuse ” ayant une fonction médicale. Elles sont toujours représentées ensemble comme deux polarités complémentaires. Ces deux âmes sont également indissociables d'une autre dualité que représentent *ara-mitama* (荒御霊 l'âme grossière) et *nigi-mitama* (和御霊 l'âme harmonieuse). Les quatre esprits correspondent à différents état d'un kami pouvant passer d'une âme à l'autre : *Ichirei shikon*, un esprit quatre âmes. » Encyclopédie du shintō, consulté en août 2017, [http://eos.kokugakuin.ac.jp]

⁶²⁰ John Herbert dans Bernard Marillier, *Shintō*, op. cit., p. 61.

Pour le philosophe Nishida, tous les êtres ou choses se situent dans quelque chose, qu'il nomme "*basho* ⁶²¹" 場所 (*lieu*) et dont le plus englobant de tous s'appelle "*néant absolu*" (*zettai mu* 絶対無). Le *néant absolu* détermine tous les êtres humains, uniquement parce qu'il échappe ultimement à toute détermination possible. Alors qu'au fond de lui, l'être humain se trouve déterminé par une *négation absolue* ⁶²² affectant son essence et son auto-identité, le *néant absolu* englobe l'être de l'intérieur ; ainsi, il va au-delà de l'opposition de l'être et du néant. Dans ce dépassement ultime, Nishida pense le *jugement*, non pas comme la manière de saisir le sujet "S" par le prédicat "P", mais comme "S" se situe dans "P". Cependant, pour le philosophe Tanabe Hajime 田邊元 (1885-1962), le *néant absolu* se perçoit lorsque l'acte de juger se meut tel une « alternance incessante de l'être en néant, et du néant en être, à l'instar d'un "tourbillon" ». ⁶²³ L'être humain en tant que *corps médial* (*éco-techno-symbolique*), entretient continuellement des relations avec des *lieux* : espace social, objets, animaux, végétaux, et environnement. Aussi, est-il continuellement interdépendant du temps, qualifié par Nishida de *basho du temps* : « ce qui est / tout ce qui est réel se situe dans le temps. » ⁶²⁴ "Tout ce qui est" se situe toujours dans un lieu par lequel il se détermine ; toute chose se trouve continuellement dans autre chose. Chaque contenu s'appelle réciproquement ; c'est pourquoi la *détermination* est une modalité relationnelle fondamentale chez le philosophe. De même, Nishida déclare que l'être humain contient lui-même le temps. Il est déterminé par le passé grâce à son corps et simultanément, par le futur grâce à sa conscience :

Le plan de la conscience de chacun est pensé du fait qu'à la limite de la détermination propre au milieu, ce dernier est à l'inverse déterminé par l'individu, et du fait qu'à la

⁶²¹ La temporalité nishidienne comme la logique de *basho* 場所, « (...) présente une série de *basho* de plus en plus englobants et de contenus de plus en plus étendus, les uns et les autres interreliés au moyen de rapports de détermination (限定 *gentei*), d'autodétermination (自己限定 *jiko gentei*) et de détermination réciproque (相互限定 *sōgo gentei*). Or, c'est précisément grâce à ces rapports s'instaurant par le biais de divers types de déterminations que Nishida parvint à viser le niveau le plus englobant de la temporalité, à savoir le maintenant éternel et le néant absolu. »

Jacynthe Tremblay, *Auto-éveil et temporalité, les défis posés par la philosophie de Nishida*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 177.

⁶²² Être et non-être, bien et mal, vie et mort.

⁶²³ Sugimura Yasuhiko, « L'herméneutique du soi s'auto-éveillant selon l'"école de Kyōto", le mysticisme « évidé » ? », dans Jean Greisch, Jérôme de Gramont, Marie-Odile Métral (dir.), *Philosophie et mystique chez Stanislas Breton : Colloque de Cerisy-la-Salle (août 2011)*, Paris, Éditions du Cerf, 2015, p. 174.

⁶²⁴ « *aru mono ha/ subete jitsuzaiteki naru mono hani oite ari/ni oite aru toki* » (有るものは / すべて実在的なものは においてあり / に於いてある時)

Jacynthe Tremblay, *Auto-éveil et temporalité, op. cit.*, p. 15.

limite de la détermination à partir du passé, l'individu est à l'inverse déterminé à partir du futur. ⁶²⁵

Évoluant sur les chemins des *Films-jardins*, la “non-présence” transmet, par sa subjectivité, sa *part médiale* dans un *corps animal vide* — sans identité corporelle — que toute *part médiale* d'autres individus peuvent compléter en s'y projetant. En revanche, pour l'auteur et le spectateur, elle détermine à la fois une *existence médiale* du passé : lorsqu'ils visionnent la vidéo en tant que trace d'une action passé ; du présent : puisqu'ils (re)découvre le passé devenu présent ; et du futur : il est toujours possible de visionner la vidéo ultérieurement, pour retrouver d'anciennes émotions et en découvrir de nouvelles. Dès-lors, au visionnage, la relation entre spectateur et image, génère du passé, du présent et du futur. À la fois marche du temps, ma déambulation est un mouvement de l'espace, tandis qu'à chaque pas et à chaque instant, les découvertes renouvellent mon cheminement. Le déplacement, qu'il soit physique ou psychique, le futur et ses imprévus viennent à ma rencontre, puis s'accumule dans ma mémoire ou s'oublie. Dans un *Film-jardin*, alors que le cheminement semble sollicité par les transformations du temps et de l'espace, simultanément, en retour, le parcours est façonné par la perception.

Paysage entre des paysages, “évocation montagne” entre des plaines, “évocation plaine” entre des montagnes, le *Film-jardin* imprime des temporalités fugitives, des discontinuités dans lesquelles le *vide* prend place — expression d'un temps continu qui relie chacun de ces moments. Dans mes vidéos, s'équilibrent *hasard, lâcher-prise, volonté d'agir, cheminer* ; mais l'espace, le temps, les phénomènes et le marcheur, tous ces *lieux* sont contingents les uns des autres. De même, chaque plan d'un *Film-jardin* est interdépendant d'un autre et les phénomènes consécutifs se suscitent mutuellement. Dans la pensée bouddhiste, ce concept prend sens dans le terme japonais *engi* 縁起 (dont l'origine est indienne *pratītya samutpāda*⁶²⁶) : « Étant vides de nature propre, les phénomènes n'adviennent point par causalité (*kara* から depuis), mais en vertu de (*yotte* よって par) leur relation de co-suscitation. » ⁶²⁷ Pour les *Films-jardin*,

⁶²⁵ Jacynthe Tremblay, « Le milieu comme lieu interrelationnel chez Nishida », consulté en juin 2017, [http://www.academia.edu/23920850/Le_milieu_comme_lieu_interrelationnel_chez_Nishida]

⁶²⁶ Du Sanskrit : प्रतीत्यसमुत्पाद.

⁶²⁷ Nakamura Yoshio, « La raison-cœur des co-suscitations paysagères, les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage », consulté en avril 2015, [<https://journals.openedition.org/ebisu/>]

Parcelle (2011) et *Chemin de brume* (2012), des “co-suscitations” se manifestent dans la relation entre des plans *vides* : d’un côté un écran montre un paysage de montagne totalement flou, devenant progressivement net, et de l’autre, un écran montre des nuages voilant ces mêmes montagnes jusqu’à ce qu’elles disparaissent. Dans cet exemple, le sentiment d’éphémère et d’infini importe davantage qu’une logique de cause et effet comme l’explique Nakamura Yoshio :

Le vide n’a en lui-même pas de nature propre substantielle, mais il noue des liens avec d’autres vides, engendrant ainsi les rapports de co-suscitation, et se contentant d’arrimer les choses par calage mutuel (eji 依止).⁶²⁸

Dans le haïku, deux évocations coexistent pour faire émerger du sens, mais si elles n’étaient pas données telles quelles dans le poème, alors la *poignance des choses* ou l’effet de *petit éveil* (*supra*), n’apparaîtraient pas. De son existence *vide*, un *Ma*, présent entre deux évocations, provoque des liens implicites entre elles — le sens poétique du haïku apparaît alors. Contrairement à l’effet unilatéral du vecteur “cause-conséquence”, un espace-temps nouveau émerge d’une *co-suscitation*. En outre, les deux images affichées simultanément dans mes vidéos en diptyque (*Parcelle* - 2011 et *Chemin de brume* - 2012), deviennent à elles deux, une *scène unique* — juxtaposition d’un travelling sur une forêt et d’un vent soufflant sur des roseaux. Le mouvement latéral de la caméra sur le premier écran semble relié dans le deuxième, aux roseaux ployant sous le vent. Ainsi, dans le même espace visuel, des phénomènes concomitants s’influencent par l’effet de leurs mouvements.

Le point d’appui visuel de l’*œil-caméra* révèle au spectateur des *intervalles* de *co-suscitation*. En tant que “non-présence”, il voyage et se détermine entre les plans, séquences ou écrans, et n’assiste à aucune contingence temporelle (cause / effet), mais à un espace de relations. Au sujet de l’*entrelieu* humain individuel et sa relation avec l’histoire et le milieu, Watsuji explique le bénéfice apporté en retour d’un tel échange :

Le milieu est ainsi pour l’existence humaine le moment qui l’objective elle-même, mais en cela justement, c’est derechef lui-même que l’humain entend. Cela, on devrait l’appeler la découverte de soi (jiko hakkensei 自己発見) au sein du milieu. Nous nous découvrons tous les jours en quelque sens.⁶²⁹

⁶²⁸ *Ibid.*

⁶²⁹ Watsuji Tetsurō, *Fūdo*, *op. cit.*, p. 55.

Lieu magnétique

Les formes étirées de mes images, *Traversée* et *Cascades*, s'envisagent comme une suite de *vides*, desquelles se détachent d'autres *vides*, dus à l'amplitude des étirements, propices au *punctum*. Le regard pourrait s'y attarder, afin de mettre le doigt sur une autre réalité — intervalle dans le paysage, paysage dans le paysage. Par ailleurs, dans mes vidéos, *Films-jardins*, *L'Ordre des choses*, *La Ligne d'horizon*, *Oscillations*, un phénomène dépend d'autres éléments de l'image, ce qui modifie la perception de son espace-temps. Ce lieu filmé, n'était-il pas pour autant *poli* par mon regard, lorsque j'étais physiquement présent dans ces lieux ?

Le pavillon de thé, la cabane *Hōjōki* de Kamo no Chōmei, le kiosque chinois (亭子, *Tíngzi*), les *jardins japonais* (日本庭園, *nihon teien*), sont des lieux idéaux pour la contemplation. Dans ces espaces, les individus sont amenés à ressentir, le lien profond qui les unissent à l'espace. Ce sentiment particulier d'appartenance à un lieu se transpose également dans les maisons japonaises traditionnelles, notamment par les séparations intérieures. Dans ces espaces, les murs fixes n'existent pas, ce sont les *fusuma* et les *shōji* qui s'écartent jusqu'à s'ouvrir complètement, ou se resserre jusqu'à se fermer totalement (*supra*). Ils sont conçus comme une "non-séparation" (*hedate naki* 距てなき) en *délimitant* (*shikiru* 仕切る) une pièce, comprise dans un volume, dont la surface est relative. Cette précision s'avère très importante dans les rapports familiaux au Japon. À ce sujet, le philosophe Watsuji Tetsurō 和辻 哲郎, fait une analyse comparative entre Occident et Japon. Les séparations intérieures de la maison occidentale se construisent en dure (bêton ou pierre), à cela une porte, pouvant être fermée à clé, fait office de passage obligé supposant le "refus" d'y pénétrer. Plusieurs espaces peuvent communiquer, tout en préservant l'intimité de chacun, mais selon le philosophe, cela dénote une volonté de "défense ou de résistance" des individualités. Alors qu'au Japon, l'accent est mis sur ce qu'on saisit par ce dedans : « C'est la totalité de la famille en tant qu'"entrelien sans distance" (*hedate naki aidagara* 距てなき間柄), mais distancié des gens (*seken* 世間) qui sont "dehors". »⁶³⁰ Cette famille (*les gens du dedans, uchi no mono* うちの者), à l'intérieur de la maison, se présente comme ensemble duquel la distinction entre les individus

⁶³⁰ Watsuji Tetsurō, *Fūdo*, *op. cit.*, p. 205.

s'efface, mais se différencie du dehors. « L'on peut dire ainsi que l'usage qui est fait de la distinction *dedans/dehors* exprime une compréhension immédiate de la manière d'exister de l'humain nippon. »⁶³¹ Ces différents exemples basés sur les relations entre les membres de la famille d'une même maison, le dedans et le dehors, présentent des caractéristiques propres, similaires à la question d'*enveloppe*, *tsutsumi* 包み (*supra*), et de *lieu*, *basho* 場所 de Nishida. Ainsi, la notion de *milieu humain*, *fūdo* 風土, de Watsuji rejoint le concept nishidien de *basho*. À plusieurs niveaux, le *milieu* conditionne les êtres et, en retour, les êtres l'influencent. En ce sens, selon Watsuji et Augustin Berque, cette relation se nomme *médiance* (traduction proposée à *fūdosei* 風土性). En outre, l'étude de la *médiance* a donné naissance à la *mésologie*, l'étude du *milieu humain*⁶³².

La prise de vue de mes photographies et le tournage de mes vidéos sont influencés par les milieux visités. Imprégnée des lieux et de leurs phénomènes, mon expérience se construit progressivement sur les chemins, puis se transpose dans l'élaboration d'un *Film-jardin* ou d'une *Image-intervalle*. Ainsi, se corrént le passé et le présent, mes souvenirs et la conception des images — paradigme du *champ* dont parle Yamauchi Tokuryū 山内徳立 (1890-1982)⁶³³ :

[Le champ] n'est ni un espace vide ni un objet, mais un espace où se propage un effet ou un fait dont la génération est attribuée au corps humain vivant, très proche de la terre, ce qui produit une image très déformée de celle-ci, pleine de niches.⁶³⁴

Ce *champ* dynamique contient toutes les relations du temps et de l'espace. Pendant le visionnage des vidéos, le spectateur se relie aux images provenant du passé. Il se

⁶³¹ *Ibid.*, p. 206.

⁶³² *Mésologie* : « Du grec *meson*, milieu, et *logos*, discours, science. La mésologie, terme créé par le médecin Charles Robin (1821-1885), se définit comme l'étude des milieux, humains en particulier. [...] Développant le concept de médiance, Augustin Berque l'a mis en relation avec l'anthropologie de Leroi-Gourhan, qui a interprété l'émergence de l'humain comme le déploiement, à partir de certaines des fonctions du corps animal, d'un *corps social* formé de systèmes techniques et symboliques. D'où l'interprétation du milieu comme un *corps médial*, éco-techno-symbolique, ce que Berque assortit de concepts comme la *trajection* et les *prises médiales*, qui rompent définitivement avec le dualisme, mais supposent néanmoins l'étape de la modernité. »

Augustin Berque, « Mésologiques, études des milieux », consulté en avril 2014 :

[<http://ecoumene.blogspot.fr/2013/02/vocabulaire-mesologie-berque.html#more>]

⁶³³ Yamauchi Tokuryū 山内徳立, *Rogosu to Renma* ログスとレンマ (*Logos et Lemme*), Tokyo, Iwanami shoten 岩波書店, 1974, dans Nakamura Yoshio, traduction de Augustin Berque, « La raison-cœur des co-suscitations paysagères, les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage », consulté en avril 2015, [<http://www.ebisu.revues.org>]

⁶³⁴ *Ibid.*

projette à la place du marcheur, découvre les phénomènes filmés et montés ; mais symboliquement, il entre dans un autre lieu à partir du sien comme s'il en dépendait. Cela évoque le concept de « *champs électromagnétiques* »⁶³⁵ de Yamauchi, définit comme des aires de puissances latentes, invisibles, mais s'exerçant sur des choses environnantes. Pour le penseur Japonais, les liens de la famille et de la hiérarchie sociale, trouvent un écho dans le domaine de l'art — l'œuvre, s'ouvrant au regard et à l'interprétation, répond au milieu et à l'époque où elle sera présentée. De même, ces rapports changent, si l'un de ces cadres varie, ou se substitue. Selon le même auteur, « ce qui advient ainsi par co-suscitation est une *phénoménologie du champ* (*ba no genshōron* 場の現象論). »⁶³⁶ Dans ce contexte, il n'y a pas de sujet devant un objet, mais un *phénomène* répondant par *co-suscitation* dans un *champ*.

La dynamique d'un paysage visité m'évoque la matrice de ce *champ*, et son image peut devenir un moyen de transposer son "magnétisme" puisque « le lieu, le corps médié par le paysage, sont fermement enchaînés par ces rapports co-suscitatifs. »⁶³⁷ Pendant la présentation d'un *Film-jardin*, le "*champ électromagnétique*" des lieux filmés et montés, se révèle par les regards unis du marcheur et du spectateur, lesquels éprouvent ensemble ses rapports de tensions et de co-suscitations. Autrement dit, ce phénomène du *champ* provient du passé d'une marche et se propage activement dans le présent du visionnage.

Le paradigme de *mitate, voir comme* (*supra*), se crée à partir de la *relation dynamique* entre un être *entrelieu* (*ningen*) et un *milieu* (*fūdo*). Il existe des liens réciproques entre ce que je ressens au moment de la réalisation d'une vidéo ou d'une image, et le lieu visité dans le passé : mes souvenirs, mes expériences antérieures changeront ma manière de sentir et de penser les espaces et mon environnement passé, présent et futur, en retour ces lieux influenceront ma pratique.

Présent dans l'art du jardin japonais, le terme de *fuzei* 風情, *impression poétique, esprit, souffle émanant du lieu*, acquiert une dimension particulière du point de vue de la notion d'*entrelieu*, homme-milieu. Dans un premier temps, le jardinier étudie le lieu sur lequel il

⁶³⁵ *Ibid.*

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ *Ibid.*

bâtilra le jardin. À la manière d'un sculpteur, il scrute le sol, l'espace, le dénivelé, la composition du terrain. Il touche, tâte, se déplace, trace un périmètre, tente de percer la ligne de force qui sous-tend la structure. Le jardinier s'aide des règles "cosmologiques", cherche le nerf et le tendon, la circulation et le dynamisme des énergies dans l'espace — capter le *flux du lieu*, son *no-suji* (*supra*). Puis, restant fidèle à la tradition bouddhiste lorsqu'il place les végétaux et les minéraux sélectionnés, il ne perd pas de vue le principe de *non-agir* et ne contrarie pas la nature. Les variations du climat, appréciées des Japonais, s'assimilent à l'ouvrage du jardinier ; aussi, le froid et la sécheresse participent à la santé du jardin : « Les plantes, pour bien se porter, doivent acquérir elles-mêmes leurs ressources nutritives,[...] » ⁶³⁸ Le jardin japonais intègre en son sein les "transformations silencieuses" de la nature — changement des couleurs : feuillages et pierres ; modifications de la densité : arbres nus l'hivers, fleurs de prunier et de cerisier ; variations dynamiques : ruissellement de l'eau, sol détrempé, assèchement du sol. Ces multiples *champs* du lieu s'interpénètrent et touchent les sens. Dès lors, l'ensemble du jardin devient un lieu propice au *fuzei*.

Avant de créer un jardin, l'artiste jardinier doit arpenter l'espace, interroger son savoir, apprendre à parler la langue du sol, des arbres et des pierres, connaître la diversité des essences végétales dans le but comprendre le lieu, "vivre de paysage" pour le transposer. En retour, le jardin suscitera l'impression poétique du *fuzei* chez le visiteur et l'auteur. Dans cet exemple, la relation entre l'œuvre d'art et le spectateur touche différents niveaux de sensibilité et de compréhension ; elle apparaît avant tout discours ou toute analyse. Cette réciprocité irrigue constamment ma pratique, dans laquelle l'expérience se partage par sa transposition en image.

De la trajectivité

Socialement interdépendant, chaque individu possède cependant sa propre conscience. Sur ce point Watsuji ajoute : « *la médiance également structure l'être social*, et elle est donc indissociable de l'historicité. » ⁶³⁹ C'est-à-dire qu'en tant qu'existence, l'être humain

⁶³⁸ Érik Borja, *Les Leçons du Jardin Zen, Espace et illusion*, Paris, Éditions du Chêne, 1999, p. 121.

⁶³⁹ Watsuji Tetsurō, *Fūdo*, *op. cit.*, p. 50.

intègre le temps et l'histoire. La relation entre la part animale et la part sociale/ médiale d'un être humain, les relations entre les individus, ou celles que ces derniers entretiennent avec leur environnement, se déploient par *effet dynamique* de *co-suscitation*. Elles se définissent par le concept de *trajectivité* développé par Augustin Berque : « dans cette trajection, l'«en tant que» n'est autre que l'*aidagara*, l'entrelieu que nous avons concrètement avec les choses de notre milieu. »⁶⁴⁰ Dans le concept de *trajectivité*, la réalité des choses se distingue de la nature-même de l'objet puisqu'elle provient d'une co-suscitation historique entre l'être et son milieu : l'individu entre en relation avec les éléments (êtres, objets...) propres à son milieu qui sont pour lui des réalités telles qu'elles existent pour la science écologique. Plus qu'un simple face-à-face *sujet-objet* dualiste, la *trajectivité* s'associe à ce que Berque nomme *la ternalité*, ainsi représentée par trois composantes : la substance "S" le prédicat "P" "en tant que" quoi on saisit la substance, et surtout l'interprétation "I" de la substance en tant que prédicat. Par conséquent, la *ternalité* se définit par la formule *SIP*, dont l'*intervalle dynamique* "I" entre la substance et le prédicat, résulte de la *trajectivité* S/P, qui n'est autre que le *milieu* (*fūdo* 風土) propre à un individu. À partir de cette réflexion, Augustin Berque remet en question ce qu'il nomme le "*paradigme occidental moderne classique (POMC)*" fondé sur le dualisme, l'opposition sujet-objet, substance-prédicat. Dans un milieu, les uns ne vont pas sans les autres.

La scène du film documentaire *River and Tides* (2000), dans laquelle Andy Goldsworthy souffle sur la poudre d'une pierre désagrégée (*supra*), montre très simplement la relation que l'artiste entretient avec son milieu. Le geste renvoie, par exemple, à un souvenir d'enfance, comme celui de souffler sur des bulles de savons. Ce contact avec la nature paraît à priori insignifiant, mais il contient un sens plus profond. L'artiste utilise le matériau qu'il a à portée de la main, puis le renvoie à son milieu, utilisant son corps, à la fois pour le ramasser, le transformer et le disperser dans la nature. Ainsi, ces trois actions rétablissent un lien originel entre le corps et son milieu. Depuis les origines, les hommes ont appris à connaître ce qui était autour d'eux, et quand ils le pouvaient, à l'adapter à leur convenance ou l'utiliser pour leurs usages. L'être humain se détermine (en interprétant

⁶⁴⁰ Augustin Berque dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu, Virginie Fermaud (dir.), *Ma et Aida*, op. cit., p. 19.

“I”), dans son milieu (“S/P”), et Andy Goldsworthy le fait par la voie de l’art. Esthétique du *vide*, la poussière ferreuse s’éparpille en nuage, stagne dans l’air, prend la forme d’une sculpture légère, mais éphémère. Objet tendre au creux de la main, la pierre rouge, ainsi malaxée, devient poudre puis, par le geste de l’art, retourne d’où elle est venue. La relation entre l’artiste et son environnement, devient esthétique et symbolique par le geste de l’art : la beauté de la nature est exaltée dans l’instant d’un souffle. En ce sens, les actions exercées sur la matière se reconnaissent dans l’intervalle de la *trajection* SIP : dans un milieu (S/P), l’existence de S, la *substance* rouge, est interprétée (I) par l’artiste qui s’en saisit en tant que prédicat P. Cette relation relie dynamiquement l’artiste, être “éco-techno-symbolique” et son milieu.

Mes *Films-jardins* supposent plusieurs *trajectivités*. Pendant le tournage, je me saisis de mon environnement pour l’interpréter. Puis, la simulation pédestre de mes *Films-jardins* suppose un *milieu* (S/P) mettant un environnement (S) interprété (I), en relation avec le spectateur comme si lui-même (P) effectuait la marche. Afin de favoriser cet échange, la direction du regard se substitue à mon corps. Enfin, le spectateur, *en tant que* “résident temporaire d’un corps”, arpente du regard les images d’un milieu mais, à son tour, interprète mon cheminement passé.

Vers une temporalité du vide

La marche filmée et le montage des *Films-jardins* deviennent le moyen *trajectif* pour établir une relation entre des phénomènes et le spectateur. À l’instar des plans “natures mortes” des films d’Ozu Yasujirō, les objets des plans intervalles de mes vidéos, s’adressent directement au spectateur. Accentuant cet effet d’immédiateté et de proximité, ils s’immiscent dans la continuité d’une séquence. Ces phénomènes *Ma*

affleurent dans la fluidité des phénomènes et paraissent se situer dans un présent absolu. Ainsi, le philosophe Fujita Masakatsu explique :

Dans ce sens, le “ma” contient non seulement le passé, mais aussi l’avenir. Le “ma” est aussi bien le point de contact entre le passé et l’avenir que le tournant créatif qui produit de la nouveauté à partir de ce qui a été jusque-là accumulé. ⁶⁴¹

L'*intervalle japonais* contient un *vide dynamique*, articulant le mouvement et la pause. Selon Dōgen, quelque chose échappe au champ de vision lorsque le temps se perçoit dans son immédiateté. « Ce quelque chose doit être le “milieu” de la médiation, “milieu” qui doit exister au sein même du mouvement du Temps dynamique. » ⁶⁴² Se plaçant toujours en médiateur entre contenu et contenant, mouvement et pause, entre passé et futur, dans la mesure où se produit un échange permanent avec le milieu, le *Ma* suppose le concept de *trajectivité*. Le concept de *Ma* 間 suppose également un espace concret dans lequel se développent et s’harmonisent la *continuité* et la *discontinuité*, le *plein* et le *vide*. En tant qu’intervalle médiateur, il procède à la fois comme l’*exaltation* d’une *temporalité de l’espace* et d’une *spatialité du temps* : *temporalité de l’espace* par un *cheminement concret* du corps et des sens ; *spatialité du temps* en insistant sur le lieu présent : serait-ce alors, un espace hors du temps ? Par ailleurs, le *Ma* acquiert toute sa profondeur lorsqu’il apparaît sous ces deux aspects : *Ma/Aida* 間 *spatio-temporel* et *Ma* ressenti 魔. En ce sens, sa *transversalité temporelle, spatiale, esthétique, symbolique*, révèle une part obscure, un *vide* que chaque individu est susceptible de ressentir.

Qu’en est-il de ce *Ma*, transcendant les êtres, l’espace-temps et les relations, tous reliés au *néant absolu* ? Comment exprimer cette vérité immanente à partir du *vide* ?

« En tant qu’elle [la *Voie, Dao* ou *Dō*] sert à infuser une cohésion vivifiante aux transformations, elle se nomme l’œuvre.

Ce qui en elle ne peut pas être mesuré par le lumineux et l’obscur se nomme esprit. » ⁶⁴³

⁶⁴¹ Fujita Masakatsu, « Voies pour la culture et la pensée japonaises. Le “Ma”, l’“awai” et l’“aida” », dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida, op. cit.*, p. 51.

⁶⁴² Dōgen Zenji, *La Vraie Loi, Trésor de l’Œil, Textes choisis du shōbōgenzō, op. cit.*, p. 78.

⁶⁴³ Ta Tchouan dans Anton Kielce *et al.*, *Le Sens du Tao*, Paris, Éditions Le Mail, 1985, p. 44.



77. Ozu Yasujiro, *Fleur d'équinoxe*, film, Production Shōchiku, Japon, 1958.
Les objets en rouges peuvent symboliser le rôle des personnages, du père, de la mère, et des filles.



78. Kuma Kengo, jardin d'eau du Stone Plaza, espace muséographique, préfecture de Tochigi, Ashino, nord de Tōkyō, 1996-2000, Japon, © Michael Freeman.



79. Les bandes verticales espacées, Fujimori Terunobu, *Yakisugi House - Maison de Cèdre Carbonisée*, Nagano, 2007, Michael Buhns et Hannes Rössler, *Fujimori Terunobu*, *Architect Villastuck*, Éditions Hatje Cantz, Munich, 2012.



80. Les bandes horizontales espacées de pissenlits, *Tanpopo House - Maison de Pissenlit*, Kokubunji, Tōkyō, 1994-1995, © Michael Freeman.



81. Passage en zigzag au jardin du Kōraku-en 後樂園, Okayama, Japon, construit en 1700 (forme actuel 1863) à la demande de Ikeda Tsunamasa, *daimyo* d'Okayama.



82. Passage en zigzag au jardin du Panthéon bouddhique du musée Guimet, Paris. Dessiné par Nakamura Masao 中村昌生 et érigé sous l'égide du maître charpentier Yamamoto.



83. Andō Tadao, extérieur du temple *Komyo-ji*, Saijo sur l'île de Shikoku, 2000 (Japon)
Andō Tadao dans Philip Jodidio, *Ando Complete works 1975-2012*, Köln, Taschen, 2012, © Mocafigo Guido.



84. Andō Tadao, intérieur du temple *Komyo-ji*, Saijo sur l'île de Shikoku, 2000 (Japon).
Le passage entre les deux parois montre un ensemble parallèle de bandes d'ombres et de lumières.
Andō Tadao dans Philip Jodidio, *Ando Complete works 1975-2012*, Köln, Taschen, 2012, © Mocafigo Guido.



85. Andō Tadao, *Church of the light*, Ibaraki, Ōsaka, 1988-89
Andō Tadao dans Philip Jodidio, *Ando Complete works 1975-2012*, Köln, Taschen, 2012, © Mocafigo Guido.



86. La cascade sèche – *karedaki* 枯滝 figure par l'ensemble des deux grandes pierres verticales, elle représente également l'entrée d'une forêt symbolique masquant une source mystérieuse.
Jardin *karesansui* du *Daisen-in* (*Daitoku-ji*), Kyōto, Japon.



87. Cascade sèche au *Tenryū-ji* 天龍寺, *Arashiyama*, Kyōto, ©TP.



88. Dan Graham, *Performer/Audience/Mirror* performance, 1975, vidéo durée 22'52", Centre Pompidou, Paris, France.



89. Murakami Saburo, *passage*, performance, Tōkyō, Japon, 1956.



90. Kurosawa Akira, *Mādadayo*, 1993, film, Daiei film, japon.

*La puissance scénique même du “vraisemblable” tient sans doute à ce que l’unité de l’action repose sur le néant, comme le suggère la préface de Bérénice : “Toute l’invention consiste à faire quelque chose de rien.”*⁶⁴⁴

Michel Dalissier

Chapitre 3.

L’esprit fertile des *Ma*, 間 · 魔 · 真

⁶⁴⁴ Michel Dalissier, *Nishida Kitarō*, dans Michel Dalissier Nagai Shin et Sugimura Yasuhiko (dir.), *Philosophie japonaise, Le Néant, le monde et le corps*, Paris, Éditions Vrin, 2013, p. 253.

Apprendre la Voie de l'Éveillé, c'est s'apprendre soi-même. S'apprendre soi-même, c'est s'oublier soi-même, c'est se laisser attester par les dix mille existants. ⁶⁴⁵

Dōgen

3.1 Ma 間 comme lieu (basho) de l'auto-éveil (jikaku)

J'ai monté mes *Films-jardins* comme un "cosmos" dont les phénomènes, filmés au hasard d'une marche, forment un ensemble harmonisé. Les plans réunis doivent composer un *univers* (du grec : *uni-vers*, au sens de l'unité, du tout) mais sans aucune logique chronologique ou scénaristique, ils évoquent également le *chaos* (désordre). De ce point de vue, le tournage et le montage me permettent d'associer les concepts, *chaos/cosmos*, *désordre/ordre* (*supra*) dans un tout. Admis comme tel dans la fabrication de mes vidéos, la liaison entre polarités — différences spatio-temporels, mouvements et pauses — devient le principe moteur d'une "harmonie audio-visuelle". Cependant, à l'instar des "natures mortes" d'Ozu, certains plans fixes produisent des petits décalages dans la temporalité d'un *Film-jardin*. Tandis qu'Ozu plaçait sa caméra dans des endroits particuliers sans se soucier du raccord au plan suivant ou précédent, j'associe des plans n'appartenant pas au même espace-temps, et mêle des dynamiques différentes : *traveling* avant, *travelling* latéraux et plans fixes. Par conséquent, les points de vision se décalent et apparaissent formellement incohérents, voire déstabilisant. Dans le langage cinématographique, il s'agit de "faux-raccord", et dans la filmographie du cinéaste Ozu

⁶⁴⁵ Dōgen Zenji, *La vraie Loi, Trésor de l'Œil, Textes choisis du shōbōgenzō*, Paris, Seuil, 2004, p. 47.

Yasujirō 小津安二郎 (1903-1963), ils deviennent constants et systématiques : « Les faux-raccords sont la relation non localisable elle-même : les personnages ne les sautent plus mais s’y engouffrent. »⁶⁴⁶ Au cours d’une séquence d’un de ses films, Ozu peut fractionner le mouvement par un jeu de décalage : Plan “nature morte” (*supra*), règle du champ contre champ non respectée... Alors que rien ne le présageait dans la logique de l’histoire, la continuité devient discontinue. Les faux-raccords sont également utilisés dans mes *Films-jardins*, dans le but de mettre en contact deux plans de nature différente, comme deux évocations d’un haïku. Outre l’effet de rupture produit, la friction entre des événements, interpelle les sens comme si ceux-ci se produisaient ensemble au même instant. Ainsi, découvrant un phénomène temporel brisé, le regardeur se détache de la temporalité de la vidéo en cours. Il prend conscience d’un temps présent hors du temps continu. Or, lorsqu’il y a interruption temporelle, l’autonomie réflexive, visuelle et sonore d’une séquence diminue au profit d’un plan inattendu. Ce *plan intervalle* (insert ou transition), n’a pas la même origine spatio-temporelle, et génère un espace-temps autonome pendant la séquence. Mais, par le sens généré, il “raccorde” la temporalité de la vidéo et, ainsi, prend le sens d’un *Ma*. Cette observation rejoint celle de Virginie Fermaud, spécialiste du cinéma, à propos des films d’Ozu, lorsqu’elle évoque le terme de “*Ma shot* 間シヨット”.

*[Ces plans intervalles] viennent s’intercaler, comme une rupture, au milieu d’une action, d’une scène, ou d’une séquence. Ils favorisent la distanciation. Décrits comme un écartement par le philosophe japonais Katō Shūichi, les intervalles seraient directement rattachés, à une conception culturelle du temps focalisée sur l’instant présent.*⁶⁴⁷

Également évoqué au sujet des transitions (*supra*), cet “espacement” recherché au montage, n’intervient pas seulement pour séparer deux plans ou deux séquences entre-elles, il dynamise la relation de ce qu’il “écarte”. En définitive, il fluidifie ce qui ne pourrait s’accorder harmonieusement. L’“écartement” devient un moyen de basculement entre ce qui se montre et celui qui regarde, dans la mesure où les plans intervalles deviennent un passage volontaire dans le flux des images — un cheminement du regard qui, d’un seul coup, fait “un saut” hors du temps, puis revient dans le flux temporel. Au sujet des films

⁶⁴⁶ Deleuze, *Cinéma 2, L’Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 59.

⁶⁴⁷ Virginie Fermaud, « Modernité de l’œuvre d’Ozu, ma et langage cinématographique », dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida, Des Possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2016, p. 31.

d'Ozu, le cinéaste Yoshida Kijū ⁶⁴⁸ (né en 1933) emploie le terme *mikaesareru* 見返される, « aller-retour de regards, retournements multiples de regards : cela peut être par exemple le spectateur qui regarde l'œuvre, mais par des procédés multiples, l'œuvre finit par regarder elle-même le spectateur. » ⁶⁴⁹ Pour Yoshida, « le projet artistique d'Ozu est précisément de créer un intervalle entre l'œuvre et le spectateur, construit au fur et à mesure des distanciations qui finissent par rejeter le spectateur lui-même. » ⁶⁵⁰ Cette intention paraît proche dans mes *Films-jardins*, puisque des plans fixes imprévisibles s'insèrent entre les plans d'une marche en travelling, provoquant un décalage et une mise à distance du spectateur. Yoshida Kijū précise au sujet des films d'Ozu :

Si l'on devait les décrire, ce sont des scènes que ni Ozu, ni les personnages, ni même les spectateurs ne regardent. Il s'y reflète au contraire que ce sont les paysages et les choses qui nous observent. ⁶⁵¹

Ce renversement nécessite un écart spatio-temporel, un *plan intervalle*, *Ma* 間 (ou *Ma shot*), origine d'une friction dans le présent entre passé et futur. Dans un *Film-jardin*, alors que le spectateur suit une simulation du regard, il se trouve soudainement, "repoussé" par cet "écartement" temporel — entraîné au sein d'une *image-mouvement*, un travelling-avant, le regard s'arrête sur une *image-temps*. Le plan intervalle *Ma* éloigne et enveloppe à la fois le spectateur, lequel peut méditer sur cet enchaînement imprévu. Cet effet évoque le fameux plan fixe de "la bicyclette" du film *Histoire d'herbes flottantes* (Ozu, 1934), dans lequel le philosophe Gilles Deleuze observe l'état "immuable d'un changement" dans la forme. Cette même impression contrebalance les séquences de mes *Films-jardins*, d'autant plus que ce type d'intervalle apparaît fréquemment. Ainsi, c'est une *série de répliques*, et non de boucles, qui structurent la vidéo, par l'alternance de plans en mouvement et de plans statiques. Elle suit un rythme à peu près régulier, mais ses intervalles possèdent des durées variables. Au montage, les plans en mouvement et les plans fixes assemblés symétriquement, harmonisent la séquence par leur régularité temporelle, alors que, de

⁶⁴⁸ Nom d'origine *Yoshida Yoshishige* 吉田 喜重, réalisateur, metteur en scène de théâtre et d'opéra, auteur et critique japonais.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁵⁰ Yoshida Kijū, dans Virginie Fermaud, « Modernité de l'œuvre d'Ozu, ma et langage cinématographique », dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida*, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁵¹ Yoshida Kijū, *Ozu ou l'anti-cinéma – Essai*, trad. par Campignon Jean et Viala Jean, Arles, Institut Lumière/Actes sud, 2004, p. 48-49.

manière asymétrique, ils déstabilisent, contrebalancent l'espace et le temps. Toutefois, ces deux aspects sont associés de telle façon que les deux polarités "cosmos" et "chaos" s'équilibrent. Cette ensemble renvoie au principe de *yin yang*, dont s'inspira également Ozu. Admiratif du roman *Meian* 明暗 (*Clair-obscur*, 1916) de Natsume Sōseki (1876-1916), le cinéaste s'intéressa à la mise en tension des éléments *clairs et obscurs* ⁶⁵² pour ses films en noir et blanc. Lorsqu'il passa à la couleur, Ozu utilisera cette même tension pour provoquer des ruptures dans la narration. Souvent discrètes, ces tensions sont parfois très marquées, très artificielles, comme lors de moments plus intenses dans le film *Fin d'automne* (*Akibiyori*, 秋日和 1960). Virginie Fermaud ⁶⁵³ décrit une scène dans laquelle la fille apprend à sa mère qu'elle refuse de se marier alors que les teintes vertes et rouges des objets deviennent criardes : « Cette correspondance entre les éléments colorés paraît tellement anti-naturelle qu'elle perturbe le regard du spectateur qui ne peut qu'admirer le travail de plasticien. » ⁶⁵⁴ Au-delà de la forme esthétique, les contrastes de couleurs dans un film d'Ozu, devient un moyen de communication inconscient, entre les personnages manifestant leur différent et leur entente.

Une scène de mon *Film-jardin, D'une pierre à l'autre*, passe de la couleur au noir et blanc, puis inversement retrouve progressivement ses couleurs. La "parenthèse" en noir et blanc est un intervalle contemplatif *hors du temps* de la marche, une pause annonçant un changement dans le cours du temps. Il existe de ce fait, une sorte de contradiction temporelle. Quelque chose se donne à voir mais reste libre d'interprétation, alors que, préalablement, rien ne le présageait. De même, cette séquence intrusive dans le fil de la promenade se perçoit autant qu'un événement extérieur qu'intérieur à la vidéo. Dans la logique aristotélicienne, il existe deux possibilités d'existence : *l'être* et le *non-être*. Cette philosophie repose sur le principe d'identité et de non-contradiction écartant de ce fait une troisième voie, qui jusqu'à récemment était considérée comme hors du système logique rationnel bipolaire créé pour le développement de la connaissance scientifique (ce que Augustin Berque nomme le paradigme occidental moderne classique). Ainsi, la

⁶⁵² D'après le journal intime d'Ozu, Virginie Fermaud, « Modernité de l'œuvre d'Ozu, ma et langage cinématographique » dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida*, op. cit., p. 34.

⁶⁵³ Virginie Fermaud est directrice du Centre européen d'études japonaises d'Alsace à l'Université de Strasbourg.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 35.

troisième possibilité évoquée est la connaissance de ce *tiers exclu* — *ni l'un ni l'autre* (*infra*) ou, *à la fois l'un et l'autre*. Comme le dit Okano Michiko :

*L'étude du ma exige justement que l'on connaisse l'espace du dit tiers exclu, du contradictoire et simultanément, habité par ce qui est "à la fois l'un et l'autre" ou "ni l'un ni l'autre".*⁶⁵⁵

Le présent et le néant : le temps selon Nishida

Les exemples analysés précédemment font apparaître des contacts temporels entre des plans inégaux dans le but de détacher le regard d'un flux temporel. Ainsi, ce basculement nécessite-t-il une attention particulière. L'instant exalté se transforme en un moment singulier pour le regardeur. Il devient un *Ma* écartant une "brèche" dans le flux temporel du film ; il incite le spectateur à "*cligner des yeux*" (Dōgen, *supra*), à se distancier des événements pendant un laps de temps, tout en suivant une alternance de "plongée et de remontée" sur toute la durée du film. Dès lors, le spectateur découvre un changement imprévu. Il ne regarde plus à la place du marcheur mais laisse se réfléchir en lui ce moment — les paysages et les choses nous "observent". Cet instant devient indépassable, voire absolutisé dans le présent. Selon Nishida, le présent s'autodétermine lui-même : « l'autodétermination du présent donne naissance au temps qui, en retour, se présente comme l'autodétermination du maintenant éternel. »⁶⁵⁶ Le présent et le temps ne peuvent se diviser puisque le maintenant est éternel. De même en éprouvant chaque instant, on prend conscience du temps. Dans mes *Films-jardins*, ce sentiment de moment présent devient plus fort lorsque des événements soudains apparaissent et s'évanouissent fréquemment.

D'après le philosophe Nishida, l'autodétermination du présent requiert l'autodétermination du néant. En ce sens, le temps se situe dans le plan de détermination du néant ; il se situe au-delà de tout *lieu*, *basho* 場所.⁶⁵⁷ C'est-à-dire que le temps

⁶⁵⁵ Okano Michiko, « Ma et art, une approche sémiotique et son internationalisation », dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida, op. cit.*, p. 154.

⁶⁵⁶ Jacynthe Tremblay, *Auto-éveil et temporalité, Les Défis posés par la philosophie de Nishida*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 184.

⁶⁵⁷ Le temps ici est à distinguer du temps chronologique impliquant une durée. Il s'agit du *temps universel* qui ne peut être ressenti et touché que dans le *maintenant éternel présent* (Nishida).

autodétermine l'universel alors que, lui-même, s'autodétermine en qualité de néant. À partir de ce point, un être humain, concentré sur l'ici et maintenant par la pratique, peut atteindre *l'auto-éveil*, *éveil à soi*, *jikaku* 自覚 — instant qui relève du néant. Cet état d'*auto-éveil* est le moment où l'individu reflète toutes les choses en se "néantisant" — son ego disparaît ; il devient "transparent" ; "lieu ouvert". Un lien existe ainsi entre le *néant absolu* et *l'auto-éveil*. C'est une "détermination auto-éveillée du *néant absolu*" (絶対無の自覚的限定 *zettai mu no jikakuteki gentei*). Les êtres et les choses se situent toujours dans un *lieu* (*basho*)⁶⁵⁸ de plus en plus englobant, jusqu'à un *lieu* ultime : le *néant absolu*, s'autodéterminant lui-même, et dans lequel le temps s'autodétermine. Par ailleurs, le temps s'autodétermine dans un *basho* qui n'est autre que le présent. À chaque instant, le *maintenant éternel* permet d'atteindre le *temps universel*, c'est-à-dire le *néant absolu* : il ne peut être saisi comme une chose et ne peut être conceptualisé, puisque chaque moment présent devient aussitôt un passé accumulé dans notre mémoire ou perdu dans l'oubli. On ne peut le devancer, puisqu'il ne serait qu'un futur seulement imaginable.⁶⁵⁹ Ce que nous appelons passé, ne peut être saisi qu'au présent par la mémoire, et ce que nous appelons futur ne peut être saisi qu'en prévision ou hypothèse dans le présent.

Pour Nishida, toutes choses appartenant au passé, disparaissent, s'oublient, retournent au néant ; toutes choses appartenant au futur se déroulent dans un processus continu, suscitant l'attente et l'inconnu et proviennent autant du néant. Le phénomène décrit, révèle simultanément une dynamique allant du futur vers le passé, et un point de contact avec le temps, par lequel futur et passé se rencontre. Cet espace de contact temporel, n'est autre que le "maintenant éternel". Cependant, du point de vue de la mémoire, le temps suit une direction inverse : il se meut du passé au futur. Parce qu'il est absolument irrépétable, le temps s'instaure d'un moment présent à l'autre, depuis l'autodétermination du présent constituant son propre espace, son *lieu*, *basho*.

⁶⁵⁸ Cette notion de *lieu*, *basho* 場所, ne signifie pas pour autant que ce soit uniquement un espace matériel concret. Cet espace peut se comprendre comme étant la conscience, la mémoire...

⁶⁵⁹ Une prédiction ne se déroule que dans le présent, elle n'est pas absolue, puisque nous pouvons agir dans ce présent et infléchir notre destin.

Jacynthe Tremblay (née en 1958) décrit un “espace” dans lequel le présent devient « historique ⁶⁶⁰ ». Elle cite Nishida :

L’auto-identité contradictoire selon laquelle ce qui est passé est encore un être — tout en étant déjà entré dans le néant — et où le futur apparaît déjà — tout en n’étant pas encore arrivé. Là, les choses ne s’opposent et n’interagissent ni causalement (comme des nécessités à partir du passé), ni téléologiquement (comme des nécessités à partir du futur). ⁶⁶¹

L’éternité dépasse le temps et se conçoit dans la dimension selon laquelle la détermination sociale englobe la détermination historique. Le monde *social* suppose la manière dont l’être humain se détermine par rapport à un autre en se “niant”, c’est-à-dire en le *reconnaissant* comme un *autre* individuel, en tant qu’être *individuel*. Le monde historique est à la fois le cadre de l’existence humaine, *lieu* dans lequel le vécu de l’être humain se déploie entièrement, et *lieu* de la détermination dialectique des individus. Ainsi, pour Nishida, l’existence est historico-sociale. Le *néant absolu* place le monde de la réalité historique, l’être humain et la pensée, dans une nouvelle approche contredisant les « interprétations traditionnelles et les conceptualités figées. » ⁶⁶² Ce paradigme inscrit l’être humain comme *être entrelien* (Watsuji), dynamiquement relié avec toute choses de son environnement, dont l’autodétermination et la détermination mutuelle — *trajective* — témoignent de son existence. À ce propos, Jacynthe Tremblay explique :

[...] la notion d’autodétermination implique celle d’automodification par laquelle sont affectés à la fois ce qui s’autodétermine et ce qui se manifeste en tant qu’autodétermination du premier. Apparaît donc ici une tension dynamique entre autodétermination et détermination réciproque. ⁶⁶³

⁶⁶⁰ Je me permets d’ouvrir une parenthèse au sujet de l’histoire du monde et du Japon que, pendant les années de guerre, Nishida a tenté de justifier de manière peu glorieuse. Cependant, cela ne dessert en rien l’intérêt de ses recherches et de sa pensée, associant philosophie orientale et occidentale.

« Dans les années 1930-1940, la philosophie de l’histoire était en vogue. Il y avait un intérêt commun, qu’ils soient Marxistes ou Fascistes, dans la nécessité d’inventer une philosophie capable de saisir véritablement l’historicalité de notre existence. Le destin mouvementé de l’histoire nous accable — il faut trouver une nouvelle façon de penser et d’agir, pour que nos vies puissent être “plus réelle”. Cependant, il y a un danger dans la notion de *lieu* où nous habitons, qui risque d’être déplacée pour exprimer le nationalisme : être dans le monde reviendrait au même, qu’être dans l’État. Alors que philosophiquement, il faut penser sérieusement les implication locale (politique, environnementale, etc.) »

Sugimura Yasuhiko, « Entretien avec Teddy Peix », Kyôto, Japon, 13 février 2016 (*infra*)

⁶⁶¹ Jacynthe Tremblay, *Auto-éveil et temporalité*, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 179.

⁶⁶³ *Ibid.*

Le *maintenant éternel* englobant le passé, le présent et le futur au sens chronologique, s'autodétermine depuis son origine, le maintenant. Le présent apparaît en fait comme le "maintenant lui-même" s'autodéterminant, et dès lors, « il illumine, tel un rayon de lumière, tout ce qui lui est antérieur que ce qui lui est postérieur. »⁶⁶⁴

Nishida affirme que le *maintenant éternel* se trouve constamment en mouvement, rendant possible les créations et les naissances, aussi bien que les disparitions et les morts. Il se manifeste véritablement dans l'*auto-éveil* du *néant absolu*, interstice par lequel le passé infini et le futur infini disparaissent. Le *maintenant éternel* désigne le *lieu* dans lequel naît le temps, de toute part et à tout moment, tandis que l'*auto-éveil* se situe là où le néant s'autodétermine.

Dans la pensée du philosophe, le soi individuel se relie étroitement à la temporalité. Ainsi, l'être humain devient susceptible d'englober le temps, comme le dit si bien la philosophe Jacynthe Tremblay :

*Englobant le temps depuis le futur, il s'introduit profondément au fond du présent, car le temps est toujours déterminé à partir du présent. De cette façon, l'autodétermination du présent implique toujours la détermination du temps à partir du futur.*⁶⁶⁵

D'après Nishida, l'instant (*shunkan* 瞬間) est la véritable autodétermination de ce qui s'autodétermine au titre de néant. Comme Platon, il situe l'instant entre la pause et le mouvement (*supra*), mais selon lui, le mouvement se transforme en pause et inversement, conforme à la pensée chinoise. Cette réciprocité s'observe également entre les plans fixes et plans en travelling d'un *Film-jardin*, lesquels s'identifient autant qu'un instants contemplatifs que dynamiques. Par ailleurs, entre les polarités mouvement/pause et passé/futur, une tension opère, mais chacune tend vers l'autre, conforme à la dynamique d'une détermination réciproque et à l'autodétermination du présent.

L'instant s'autodétermine à la racine du temps, mais se caractérise « comme limite de l'autodétermination du présent, l'instant platonicien, l'instant comme milieu et l'instant comme être humain libre. »⁶⁶⁶ Il est « un point de l'espace dialectique qui à la fois nie

⁶⁶⁴ Jacynthe Tremblay, *Auto-éveil et temporalité*, op. cit., p. 181.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 192.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 193.

l'opposition et la fait établir. »⁶⁶⁷ En tant qu'autodétermination du *maintenant éternel*, le temps est englobé et déterminé par l'instant. De même, le passé et le futur infini prennent leur origine dans l'instant, au moyen duquel les faits s'autodéterminent en disparaissant et en naissant à chaque seconde. Au fil des promenades, les phénomènes de mes *Films-jardins* apparaissent et disparaissent sans logique scénaristique (*supra*). Ainsi, le plan qui advient, est un imprévu permanent provenant du *néant* et qui se détermine à chaque instant, mais dont le contenu est éphémère et retourne au *néant*.

Comme Augustin Berque et Watsuji Tetsurō (1889-1960), Nishida (1870-1945) affirme que l'individu est englobé dans un milieu et se détermine par lui ; mais possède la particularité inverse d'échapper entièrement à la détermination à partir de ce milieu, pour le déterminer en retour. Ainsi, le *milieu* n'existe pas sans *individuel*, ni l'*individuel* sans *milieu*. Pour Nishida, cette réciprocité ne peut s'accomplir qu'à l'intérieur d'un milieu "ultra-englobant", le *néant absolu*. Ainsi, Jacynthe Tremblay explique :

[...] plus l'être humain (le soi individuel) qui s'autodétermine à titre de néant s'introduit au fond du présent qui ne peut être saisi (c'est-à-dire l'instant), plus il devient lui-même un cercle infiniment grand dont le centre est un point — c'est-à-dire un instant — qui s'autodétermine.⁶⁶⁸

Détaché de l'ego, l'être humain en tant qu'*individuel* peut s'*auto-éveiller*, non pour se perdre, mais pour percevoir le monde au-delà de toute dualité, et reconnaître ses relations *trajectives* avec toute chose. L'espace du *Ma* 間 joue un rôle moteur dans ces possibilités créatrices. L'individu se *niant* lui-même (corps-esprit), l'*intervalle japonais* consiste alors à découvrir les choses sous un nouveau jour, à redéfinir sans cesse ses relations avec le monde. Pour cela, le *Ma* a pour effet d'"écarter" le temps, permettant au néant de s'y étendre — moment hors du temps — où se révèle un *soi individuel* (*kojinteki jiko* 個人的自己) mais interreliés au monde. Dans cette sphère méditative l'être, allégé de toute pensées importunes, chemine dans l'instant et dans son esprit comme si

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 200.

les phénomènes se réfléchissaient en lui-même — effet comparable au *plan-intervalle* d'un film d'Ozu lorsque le paysage filmé “regarde” le spectateur. Selon Nishida :

Réfléchir sur soi ou se réfléchir soi-même, ce n'est pas transcrire le soi en se séparant du soi, à la manière de la transcription de l'expérience dans la forme du concept, c'est transcrire le soi au sein du soi. La réflexion est en même temps la connaissance du soi et l'activité de son auto-développement. L'identité véritable du soi n'est pas une identité statique, c'est un développement dynamique. ⁶⁶⁹

L'intuition artistique

Lorsqu'un individu entre en méditation seul ou en communion avec d'autres à l'exemple d'une cérémonie du thé (*supra*), il peut atteindre l'universel du *néant absolu*. L'artiste en exécutant une œuvre, peut également se relier au *néant absolu*. Selon Nishida, cette expérience dépasse l'expérience quotidienne et inclut l'*intuition artistique* : « Il existe une intuition qui saisit en une seule action l'essence ou le secret des choses. » ⁶⁷⁰ Lors de mes marches, la concentration sur l'instant présent contribue à la liberté du cheminement de mon esprit. C'est une voie qui me relie au *présent éternel*, à l'*universel* et me permet de créer. Dans un premier temps, l'individu s'appuie sur ses expériences, ses relations, et ses apprentissages puis, mue par la *volonté*, il peut se dépasser en se néantisant pour exprimer quelque chose. Nishida nomme cette dernière étape, *action immédiate*, laquelle se réalise dans l'unité corps-esprit ; elle est ainsi semblable au geste d'un peintre *sansui* ou un calligraphe de *shodō*. L'*action immédiate* permet à l'individu de toucher au plus près l'essence de toute chose. Toutefois, une longue pratique devient nécessaire pour atteindre cette liberté qui s'accroît d'autant plus. « Nishida appelle cette activité créatrice libre, c'est-à-dire “inconsciente”, l'“intuition intellectuelle”. » ⁶⁷¹ L'*intuition intellectuelle* ou l'*Intuition artistique* (*geijutsu-teki chokkan* 芸術的直観) se définit comme un état « *qui transcende la dualité du sujet et de l'objet* » ⁶⁷² et par lequel l'inspiration artistique suppose

⁶⁶⁹ Nishida Kitarō, *L'intuition et la réflexion dans l'auto-éveil (jikaku ni okeru chokkan to hansei)*, Nishida Kitarō Zenshū, t.2, Awanami, 2002-2009, p. 14, dans Sugimura Yasuhiko, « Auto-éveil et témoignage », revue *Philosophie*, N° 125, Paris, Éditions de Minuit, 2015, p. 51.

⁶⁷⁰ Fujita Masakatsu, « Voies pour la culture et la pensée japonaises, le “Ma”, l'“Awai” et l'“Aida” » dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida*, op. cit., p. 44.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁷² *Ibid.*

d'atteindre cette condition unificatrice. L'action artistique et l'œuvre, prédicat et substance, se fondent par leurs relations "co-suscitatives". Dès lors, aucun d'eux ne se soumettant à l'autre, ils s'unifient ultimement dans le *lieu* du *néant absolu*.

Alors qu'il suscite de l'attention, le silence illustre également cette notion de *néant absolu*. En musique, il s'écoute à l'instant présent, fait prendre conscience du temps "ici et maintenant" (*supra*). L'acceptant et le laissant s'installer, l'interprète évalue sa durée, au point que l'auditoire attentif est susceptible de faire une expérience de l'ordre du *néant absolu*. Cette observation rejoint celle de la philosophe Jacynthe Tremblay sur son expérience de musicienne, à propos des préludes et fugues pour orgue de Jean-Sébastien Bach (1685-1750) :

*Une fois rendu au point s'orgue, placé en général par Bach quelques mesures avant la fin du prélude ou de la fugue qui le suit, l'interprète s'interrompt, laissant à l'écho le soin de porter le son jusqu'à son expiration, à laquelle fait suite un silence si assourdissant et si présent qu'il porte le sens esthétique à des sommets inégalés. C'est là à mon avis une exemplification parfaite de ce que Nishida entend par "néant absolu".*⁶⁷³

En et Awai

En tant qu'intervalle temporel, le *Ma* admet un contact dans le présent. Il apparaît alors, comme le point du temps qui s'autodétermine — évocation de l'*instant* nishidien. Placée constamment à l'intersection du passé et du futur, cette conjonction particulière de *Ma* prend la dimension d'*Awai* 間 (homographie de *Ma*). De même, dans mes *Films-jardins*, ce "point du présent" est susceptible de devenir un "instant haïku". Sur le plan de la philosophie de Nishida, l'*Awai*, en tant qu'instant, serait le lieu de rencontre de la négation du passé et du futur. Temps intermédiaire, il se perçoit par les sens, se ressent et touche à l'extrémité du *Ma*. Dans les croyances populaires japonaises, l'*Awai* représentait un point de passage entre le monde de la vie et de la mort. Les revenants nommés *marebito* 稀人 rendaient rarement visite au vivant, mais apportaient la prospérité puis repartaient dans le *tokoyo* 常世, le pays éternel des morts⁶⁷⁴. Ainsi, aux moments opportuns, la

⁶⁷³ Jacynthe Tremblay, *Introduction à la philosophie de Nishida*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 41.

On se référera également, à un autre ouvrage du même auteur qui développe plus en détail son expérience personnelle à ce sujet : Jacynthe Tremblay, *Je suis un lieu*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2016.

⁶⁷⁴ Origuchi Shinobu, *Kokubungaku no hassei*, (troisième manuscrit), dans Fujita Masakatsu, « Voies pour la culture et la pensée japonaises, le "Ma", l'"Awai" et l'"Aida" », Murakami-Giroux, Sakae, Fujita,

poreuse frontière de l'*Awai* faisait se mêler les deux mondes. Ce passage suppose un écartement plus faible que l'*Aida*, mais permet la rencontre éphémère de deux mondes comme l'aube ou le crépuscule qui, en dépit de leur temps bref, n'appartiennent ni au jour, ni à la nuit.

Awai évoque la limite, la “bordure” *En* 縁⁶⁷⁵, de laquelle un échange se produit à partir de la relation *Aida* 間 (dans l'espace et le temps) ou *Aidagara* 間柄 (entre individu). L'*En* définit le contact entre deux “mondes” par leur frontière. Les espaces se rejoignent à leurs bordures mais celles-ci révèlent un intervalle. L'*En* 縁 compris dans le *Ma* 間 n'est donc pas hermétique, il offre, par sa possibilité d'*Awai* — lieu de contact médiateur —, un franchissement physique ou symbolique. Instant également *Awai*, le faux-raccord de mes vidéos est une “frontière” ; il permet cependant d'introduire un dialogue entre les plans, ou de provoquer une distanciation entre le spectateur et l'image. Il se produit par conséquent, une sorte de “dilatation” du temps, propice à “l'instant haïku” duquel peut se révéler un possible moment d'*auto-éveil*.

Double Négation et double affirmation

Dans son ouvrage *Logos et lemme* (「ロゴスとレンマ」 *rogusu to lemma*) Yamauchi Tokuryū 山内得立 (1890-1982), bâtit une réflexion sur la “logique du lemme” bouddhiste. Ce sont les quatre lemmes, dits *tétralemme*, du sanscrit *Catuṣkoṭi*⁶⁷⁶ :

Masakatsu, Fermaud, Virginie (dir.), *Ma et Aida, Des Possibilités de la pensée et de la culture japonaises, op. cit.*, p. 48.

⁶⁷⁵ 縁, *En* (prononcé comme “aine”), lien karmique, espace faisant lien. Ce mot exprime la relation et/ou la bordure dans les usages. Selon Augustin Berque (géographe et théoricien de la mésologie), il renvoie également au bouddhisme : Yamauchi Tokuryū a mis en lumière le principe logique des tiers *inclus* (à l'opposé du tiers *exclus* de la pensée occidentale classique), que le bouddhisme indien a élaboré sous la forme du *tétralemme*. Sur le plan symbolique, cette notion de “*En*” concerne le troisième et le quatrième lemme : « ni affirmation, ni négation (ni A ni non-A) » et « à la fois affirmation et négation (à la fois A et non-A) ».

En architecture, l'*En* est la racine du terme *engawa* (sorte de véranda, *supra*), duquel se distinguent différents types de plancher : *kirime en*, *kure en* et *sunoko en*. On se rapportera à : Augustin Berque, « En 縁, le lien », dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 117-119.

⁶⁷⁶ Augustin Berque rapproche cette idée aux prises *écouménaes* : « les en-tant-que de la trajectivité mésologique, qui font S/P : S pris en tant que P. L'hypothèse de travail est que la logique de ces prises serait “lemmique”. »

Augustin Berque dans Yamauchi Tokuryū, *Logos et lemme*, traduction condensée par Augustin Berque, Tōkyō, Iwanami, 1974, p. 10.

Affirmation (A)
Négation (non-A)
Ni affirmation ni négation (ni A ni non-A)
*À la fois affirmation et négation (à la fois A et non-A)*⁶⁷⁷

Le troisième lemme devient le point de basculement entre ce qui se nie absolument, comme l'instant défini par Nishida : ce *lieu* du présent dans lequel la limite du passé rejoint la limite du futur. Ces deux extrémités définissent l'interstice du présent, le "maintenant éternel". C'est pourquoi le lemme, "ni affirmation ni négation", se comprend, non seulement comme état intermédiaire, mais également comme voie d'accès au *néant absolu*. L'affirmation s'oppose à la négation, à l'exemple du passé qui est à l'opposé du futur. Or, le passé et le futur ne sont pas symétriques : le premier suppose une accumulation (la mémoire) ou une évaporation (l'oubli) ; le deuxième, une attente et une possibilité prédictive. Dans mes *Films-jardins*, un *plan intervalle* se définit par la corrélation de deux autres plans : deux espace-temps dans un cheminement ou deux actions dans un espace-temps. Bien qu'au cinéma cette forme soit généralement partagée, mon attention se rapproche plus particulièrement de celle d'Ozu. C'est notamment l'insistance sur un temps intermédiaire, à l'intérieur d'une séquence, qui produit une tension entre un moment passé et un moment à venir. Cet effet est d'autant plus présent lorsqu'il fait suite à une "saute du temps" ou un faux-raccord. Ainsi, le *plan-intervalle* se place hors de ce qui précède et de ce qui succède, étant ni l'un ni l'autre, ni passé ni futur. Visionnant une vidéo dépourvue de linéarité chronologique, le spectateur peut aisément imaginer des plans et des séquences dans un ordre différent. Toutefois, le moment où la frontière entre passé et futur s'efface, répond au quatrième lemme : "à la fois affirmation et négation". Ce niveau de perception se transpose dans mes vidéos, *Parcelle* ou *Chemin de brume*, lorsque les deux écrans juxtaposés montrent simultanément des plans séquences similaires, alors que leur temporalité varie ou s'inverse. L'effet suscité se ressent autant qu'un passage réunissant deux espace-temps. Le passé et le futur ne sont plus séparés, mais réunis dans un seul espace-temps, un "présent absolu". En ce sens, ce

⁶⁷⁷ Augustin Berque, « En 縁 le lien », dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, op. cit., p. 119.

moment s'envisage comme instant *Awai* — contact et séparation, négation et affirmation. C'est un présent "étincelant" qui "illumine" l'avant dans l'après, l'après dans l'avant.

Dans le domaine de la musique, le silence peut produire un effet comparable à la double négation ou à la double affirmation, notamment dans l'œuvre de Takemitsu Tōru 武満徹 (1930-1996). Introduisant des temps de silence, les musiques du compositeur supposent un monde médian, un intervalle *Ma*, afin que les séquences musicales s'équilibrent. En outre, parmi les « vérités chuchotées » évoquées par John Cage (1912-1992), lequel s'intéressait notamment à la seconde vérité — "l'action doit être comme si on écrivait sur l'eau" (*supra*)—, la troisième vérité — "les opposées ne sont pas opposées" — suggère que le silence et le sonore partagent la même valeur esthétique. Ce qui s'observe clairement, dans les œuvres de ces deux compositeurs.

Maître à penser de John Cage, Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966) propose, afin de transcender les sens, d'"écouter", avec les yeux et de "voir" avec l'ouïe. Cela conduit, selon lui, à une « compréhension du monde égale à l'état de l'éveil. »⁶⁷⁸ Ulrike Kasper conclut dans son ouvrage consacré à John Cage :

*Toute son œuvre se définit par cette recherche de la marge (entre présence et transcendance), limite où les extrêmes se touchent. Cette marge est finalement comme une "peau" sensible qui sépare et qui relie l'être à l'univers. J'appellerais cette peau la "poésie".*⁶⁷⁹

Cage semble valoriser l'*Awai* 間, autant que Takemitsu. La "peau" sensible évoquée, s'assimile à la "limite" et au "lien", *En* 縁. Celle-ci relie par le sentiment de *Ma* 魔, le cœur *shinkyō* 心境 à l'environnement humain *kankyō* 環境. Idéalement, un "regard éveillé" sur le monde perçoit le passé en tant que réceptacle d'expérience vécue, sans toutefois que cette dernière ne pèse sur l'existence. Dès lors, le passé se transforme en une entité fertile du présent à redécouvrir sous un jour nouveau. Autrement dit, un sentiment de

⁶⁷⁸ Ulrike Kasper, *Écrire sur l'eau, l'Esthétique de John Cage*, Paris, Éditions Hermann, 2005, p. 11.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 182.

mélancolie à partir d'un événement du passé, n'est plus un obstacle, un moment regretté engendrant un manque sans fin, mais un instant magnifié, éclairant le présent.

Transcender le réel

La séquence en noir et blanc de ma vidéo *D'une pierre à l'autre* (2016), est conçue comme une parenthèse. Son absence ne changerait en rien le déroulement ni le sens du film. Elle souligne néanmoins, l'instant de sa singularité et répond au code cinématographique du flashback ; sans appartenir au passé, au présent, ni même au futur, elle semble renfermer un mystère insondable, empreint d'une certaine mélancolie. Le spectateur pourrait tenter de comprendre le sens de ce plan, mais le seul indice qui lui parvient, serait l'évocation d'un moment hors du temps, un espace hors-champ. Pour son film *Nostalghia* (*Ностальгия, nostalgie*, 1983), Andreï Tarkovski (1932-1986) utilise, de manière similaire, le passage de la couleur au noir et blanc. Le personnage principal, Gortchakov, poète russe, part sur les traces d'un de ses compatriotes, un compositeur ayant séjourné en Italie au XVIII^e siècle, mais il se heurte lui-même à son passé. Dans ce film, les plans en noir et blanc ponctuent les séquences : serait-ce des apparitions chimériques, ou des révélations intriquées dans le présent du personnage ? Or, le présent et le passé se croisent et se mêlent de manière surprenante, notamment dans une scène onirique dans laquelle Gortchakov pénètre dans la demeure d'un ermite étrange. Pendant un bref instant, il y découvre une sorte de mirage : un paysage miniature apparaît à l'intérieur de la pièce — fabuleux moment éveillé, lui révélant un passé lointain [fig. 91 p. 455]. Cette scène passe subitement de la couleur au noir et blanc et devient une sorte de révélation du personnage dans le présent. Sur le sol humide de la pièce, le poète russe contemple des vallées miniatures, une rivière sinueuse et, à l'extérieur, par le cadre de la fenêtre, aperçoit l'horizon d'un paysage prolongeant l'espace intérieur rêvé. Il s'"éveille" comme devant le "jardin de son passé" : archétype de jardin japonais, dont on reconnaît un espace naturel miniaturisé, la délimitation relative de l'espace et une liaison vers le lointain conforme au *shakkei* 借景 (paysage emprunté). Cette instant renvoie à un sentiment de mélancolie, à la *poignance des choses, mono no aware* 物の哀れ du jardin nippon, mêlé à une sorte de

nostalgie envoûtante ⁶⁸⁰. Ce rêve éveillé se déclenche lorsque le personnage passe de la clarté extérieure à l'intérieur sombre de la maison. Selon Nishida, le futur se dirige vers le présent et, sur le plan de la mémoire, c'est le passé qui se dirige vers le futur, mais dans la situation présente du personnage, son passé semble surgir concrètement de ce qui advient. À cet instant précis, le "jardin" rêvé de Gortchakov devient un lieu qui, *à la fois, est et n'est pas* le passé. Or, du point de vue du personnage, ce rêve éveillé se révèle comme à la fois, *ce qui est et n'est pas* le présent. Cette impression se renouvelle dans la dernière scène où Gortchakov ne se dissocie plus de son souvenir, et s'y trouve enveloppé. Alors que son image se reflète dans une mare — étang miniaturisé d'un jardin —, il semble se réfléchir en lui-même, se confondant avec son souvenir, sa nostalgie. Son identité, en tant qu'être présent au monde, s'unie avec son passé dans un au-delà. Toutefois, cette scène devient un basculement par lequel c'est le personnage qui fixe de son regard le spectateur, à l'instar de l'effet "nature morte" d'Ozu [fig. 92 p. 455]. Ainsi, le regardeur est comme rejeté hors de ce tableau subjectif, hors du rêve de Gortchakov — le personnage, son rêve et le paysage, se libèrent du temps de l'histoire et nous regardent. Nishida affirme que l'identité véritable du "soi" évolue sans-cesse dans un développement dynamique, mais peut-être dans l'espoir, pour Gortchakov, de se libérer du poids de son ego et de son passé. Cela consiste néanmoins, à identifier le passé comme un simple reflet pour mieux l'appréhender, l'envisager comme une issue et non comme un enfermement. Du point de vue du film, le personnage atteint cette liberté à l'extrémité de sa vie, à sa mort physique.

Le jardin de la céramiste Nagakura Suiko 長倉翠子 (née en 1937), se prolonge à l'intérieur de sa propre maison. Conforme à l'héritage des jardins japonais, l'artiste unifie la maison et le jardin. Cependant, dans cet espace, le sens d'unité se concrétise davantage puisque la salle à manger se transforme concrètement en jardin. À l'instar du paysage de Gortchakov, cet espace paraît sorti d'un rêve : fougères autour des pieds de table à manger, bambous, et mousse sur le sol [fig. 93 p.455]. À l'origine, l'espace du

⁶⁸⁰ À ce propos Andreï Tarkovski racontait : « Et pour nous, Russes, la nostalgie n'est pas une émotion douce et bienveillante, comme elle est pour vous les Italiens. Pour nous, c'est une sorte de maladie mortelle, une souffrance mortelle, une profonde compassion qui ne nous lie pas tant à notre propre privation, à notre désir, à notre séparation, mais plutôt à la souffrance des autres, à une empathie passionnée. »

Andreï Tarkovski, interview de Natalia Aspesi, Canne, 1983, consulté en juillet 2017, [https://people.ualgary.ca/~tstronds /nostalgia.com/TheTopics/Tarkovsky_Aspesi-1983.html]

doma 土間⁶⁸¹ est recouvert de terre battue, matériau très courant dans les maisons traditionnelles du Japon. Dans ce lieu atypique, le sol est régulièrement arrosé et nourrit de feuilles de thé vert usagées. Le jardin intérieur se prolonge sur un long couloir, lui aussi en terre battue, *tōri-doma* 通り土間. Traditionnellement, cette allée menait à un jardin extérieur situé à l'arrière de la maison, *ura-niwa* 裏庭. Desservant et subdivisant l'espace, le *doma* est un chemin à parcourir au long duquel chaque vue se découvre progressivement. De cette façon, le jardin de Nagakura d'apparence sauvage, semble pénétrer dans la maison en se conformant à ses limites intimes : deux autres espaces que sont le *tatami no ma* et *itanoma* où l'on se déchausse. Le jardin est aussi, le fruit d'un parfait hasard et de circonstances particulières, puisque la maison se situe sur un ancien champ d'orge et de tabac, comme l'explique la spécialiste des arts japonais Rico Nosé :

*À l'origine elle n'avait pas l'intention de créer un jardin, elle voulait simplement disposer de la commodité d'un doma.*⁶⁸² *Petit à petit, cependant, les plantes ont commencé à envahir l'espace, comme la mauve verticillée (Malva verticillata), symbole célèbre du shogun Tokugawa.*⁶⁸³

Pour cette création partiellement accidentelle, le sens du *lâcher-prise* prend toute sa mesure. L'artiste laisse la nature sauvage se développer à l'intérieur de sa maison, tout en décidant du moment et de l'endroit de son intervention. Nagakura Suiko plante des bambous et des hortensias japonais et installe quelques-unes de ses céramiques, les harmonisant le mieux possible avec son jardin.⁶⁸⁴ Comme les plantes qu'elle laisse se développer à l'intérieur de sa maison, elle fait appel au hasard, conserve les accidents,

⁶⁸¹ n. De plus en plus rare, le *doma* est présent dans certaines maisons traditionnelles urbaines, *machiya* comme à Kyōto.

土間 *doma* : littéralement : *espace de terre*. C'est une transition douce entre l'intérieur et l'extérieur, comme on le voit pour le *genkan*, dans lequel on se déchausse. Le *doma* s'envisage comme une sorte de sas de décompression, entre espace privé et espace public, entre confort intérieur et nature. Cependant, il est un espace « où l'on reste chaussé, contrastant avec les deux autres [*itanoma* 板の間 et *tatami no ma* 畳の間] où l'on vit déchaussé (alternance qui a conduit au développement des chaussures faciles à ôter : *geta* 下駄 ou *zōri* 草履). »

Philippe Bonnin et Watanabe Kazumasa dans Philippe Bonnin, Nishida Masatsugu, Inaga Shigemi (*dir.*), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, *op. cit.*, p.109.

⁶⁸² Michiko Rico Nosé, *Jardins japonais contemporains*, Paris, Flammarion, 2003, p. 25.

⁶⁸³ « Ce que j'aime tout particulièrement dans ce jardin c'est qu'il obéit à des lois qui ne sont pas celles des hommes, comme la terre glaise. Ce sont l'un et l'autre des éléments naturels, et je ne veux pas leur imposer quoi que ce soit d'artificiel. »

Nagakura Suiko dans Michiko Rico Nosé, *Jardins japonais contemporains*, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁸⁴ *Ibid.*

pour concevoir ses céramiques. Elle s'intéresse également, à l'évolution d'une fougère *cheveu-de-Vénus* près de la table : « Elle a commencé à pousser un peu plus vers le nord, mais petit à petit, elle a fait le tour pour venir vers le sud. »⁶⁸⁵ Cette observation rappelle le concept de *jardin en mouvement* de Gilles Clément, expérimenté chez lui dans la Creuse et repris pour le Parc André Citroën (*annexe*).

Le jardin du film *Nostalghia* provient d'un esprit, d'un souvenir, mais semble devenir réel dans l'instant en "étant / n'étant plus le passé". En quelque sorte, celui de Nagakura Suiko peut s'envisager comme sa symétrie : un réel duquel un rêve prend forme. Son jardin onirique se concrétise à l'intérieur même de sa maison. En ce sens, alors que le jardin de Gortchakov se situe dans son esprit, celui de Nagakura devient son prolongement concret. Il est un intervalle spatial *Aida* 間, mais suscite un sentiment de *Ma* 魔, reliant étroitement et réciproquement, espace et rêve, naturel et artificiel. Toutefois, dans le film de Tarkovski aussi bien que dans l'œuvre de Nagakura, la frontière, *En*, entre la maison et le jardin, s'estompe comme si, symboliquement, elle permettait d'atteindre le *quatrième lemme* (Yamauchi, *supra*) : le *doma* est et n'est pas le jardin ; la nostalgie est et n'est pas un rêve — sous cet angle, à la fois affirmation et négation, ils deviennent un *Ma*, médiateur spatio-temporel.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

3.2 *Ma* 間, lieu d'*auto-évidement* et relations interhumaines

Sur la base de deux entretiens avec Sugimura Yasuhiko, 杉村 靖彦先生, philosophe et professeur de l'Université de Kyōto ⁶⁸⁶

La plupart des plans de mes *Films-jardins* simulent un champ de vision par lequel le regard du spectateur se laisse guider dans le mouvement et les saccades d'une marche. Ainsi, les paysages défilent devant l'objectif de la caméra, et se perçoivent comme à travers les yeux vides d'un masque, dont le champ de vision réduit, évoque celui du *shite* d'un *nô* (*supra*). Le *Film-jardin* ne montre jamais l'identité du marcheur, qui, tout au long de la vidéo reste invisible.

Méditer en position assise (*zazen*) ou en marchant (*kinhin*) permet d'atteindre un état d'*évidement* (Nishida) — les pensées importunes et discriminantes s'éloignent, s'estompent —, et devient une nécessité dans ma pratique. Semblable ainsi à une longue progression, la méditation suscite la pleine conscience d'être présent. Concentré sur le moment présent, mon attention s'éveille à ce qui m'entoure, comme au visionnage de mon *Film-jardin* pendant lequel le spectateur se laisse surprendre par des pauses et des

⁶⁸⁶ Premier entretien : Institut Français du Kansai, 18 février 2015 ; deuxième entretien : Université de Kyōto, 13 février 2016, Kyōto, Japon.

transitions soudaines. Pauses, plans fixes ou plan-intervalles, les phénomènes filmés et montés apparaissent soudainement comme si on les découvrait au présent. Nishida définit l'expérience d'*évidemment* :

Faire l'expérience signifie connaître les faits tels qu'ils sont, connaître suivant les faits, en abandonnant toutes les fabrications de celui qui connaît. Par terme "pure", j'entends l'état de l'expérience telle qu'elle est, sans la moindre addition de l'entendement ou délibération. [...] Lorsqu'on fait l'expérience directe de son propre état de conscience, il n'y a encore ni le sujet ni l'objet. L'acte de connaître et son objet sont complètement unis. C'est là le type le plus purifié de toutes les expériences. ⁶⁸⁷

L'idée essentielle de *voir les choses telles quelles*, fondement de la philosophie de Nishida, repose sur le concept de *talité* ⁶⁸⁸. Principe de connaissance passive des choses et des faits *tels quels* ; c'est-à-dire, accueillir les choses *telles qu'elles* parviennent aux sens. Pour le philosophe, « il faut rechercher le principe de la philosophie, à partir des choses connus telles quelles. » ⁶⁸⁹ La réalité surgit naturellement dans l'instant et c'est ce qui atteste de son existence. À partir de cette réflexion, les concepts, *jikaku* 自覚, *auto-éveil* et l'*ontologie auto-éveillante*, *jikaku-sonzairon* 自覚存在論, s'élaborent (*infra*). Néanmoins, « c'est en contradiction avec les principes philosophiques puisqu'il faut abandonner tout notre effort méthodologique ; c'est *l'expérience pure*. » ⁶⁹⁰

Avant la différenciation du sujet et de l'objet, se produit *l'expérience pure* de laquelle se développent toutes les autres expériences conscientes. Pour mes vidéos ou mes photographies, la méditation en mouvement et en repos m'aide à accepter le hasard. Ce qui importe alors, c'est d'*être vide*, de s'effacer. « Ainsi, ce déplacement dans le réel facilite le retour sur soi en ressentant de l'intérieur ce qui est vu dans le réel » ⁶⁹¹ ; alors que dans

⁶⁸⁷ Nishida Kitarō dans Sugimura Yasuhiko, « Auto-éveil et témoignage, philosopher autrement », revue *Philosophie*, N°125, Paris, Éditions de Minuit, p. 49-50.

⁶⁸⁸ *Talité* : Le concept de "talité" est synonyme du concept d'"ainséité" (*supra*) propre à la philosophie bouddhiste : c'est "connaître les faits tels qu'ils sont", "connaître suivant les faits", en abandonnant toutes les fabrications de celui qui connaît.

⁶⁸⁹ Sugimura Yasuhiko, « Entretien avec Teddy Peix », Institut Français du Kansai, Kyôto, Japon, 18 février 2015.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

⁶⁹¹ Lionel Guillain, *Le Théâtre nô et les arts contemporains*, Préface de Michel Sicard, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 294.

le contexte de la philosophie, « il faut aussi montrer la voie, l'accès épistémique à ce principe de la *talité*. » ⁶⁹²

Lors du montage de mes vidéos, l'expérience vécue, mes sentiments et les hasards rencontrés dans le passé m'influencent, mais en excluant scénario et chronologie, ils deviennent le fil conducteur d'un *Film-jardin*. Raccords en fondu, coupes franches, les phénomènes se chevauchent, se complètent, se séparent, semblent s'affranchir de la marche — être "hors du temps". Les liaisons s'emploient également dans les photographies : d'une part, segment après segment, l'image est étirée différemment, d'autre part, les intervalles restés intacts deviennent à la fois des raccords ou des sortes de césures (*supra*). Par ailleurs, les espaces déformés, mis en valeur par des processus de transition, suggèrent un cheminement mental. Dans le processus de fabrication de mes vidéos et de mes images, le principe d'*évidement* — méditation et hasard —, et d'*auto-éveil* — exaltation de l'instant —, sont complémentaires de la méthode. À ce sujet, le philosophe Sugimura Yasuhiko ajoute :

Nishida a tenté d'inventer une méthodologie "d'abandon de la méthode" pour pratiquer sa philosophie. La question du non-agir fait surface dans cette pensée. Il faut se mettre en retrait, abandonner toutes volontés d'interprétation, de construction logique — l'éveil à soi nécessite de recevoir les faits tels quels. La non-action exprime l'idée d'une transition permanente, dans laquelle on peut assister à la naissance d'événement à chaque moment. Abandonnant toutes les méthodes et les pensées, Nishida explique qu'il faut un effort paradoxal pour capter l'activité véritable. ⁶⁹³

Selon le concept de *Ma* 間, mes vidéos et mes photographies présentent des liaisons spatio-temporelles, des tensions et des "co-suscitations" multiples. Les phénomènes filmés deviennent interdépendants, autant que le marcheur, dont la caméra est tournée en direction du regard, est dépendant de son environnement. Au tournage, la marche méditative (*kinhin* 經行), suppose l'abandon de toute préméditation ou de pensée logique.

⁶⁹² Sugimura Yasuhiko, « Entretien avec Teddy Peix », *op. cit.*

⁶⁹³ *Ibid.*

Au montage, cela permet de découvrir sous un jour nouveau, ce qui a été filmé et les hasards rencontrés. Comme l'écrit Sugimura :

Tout ce processus dynamique trouve son soutien constant dans l'identité de base entre l'acte unificateur de notre vie et la force unificatrice de la réalité effective profonde. [...] "le fait de l'expérience pure est l'alpha et l'oméga de notre pensée." 694

Cependant, la pratique du montage diffère de celle du tournage et de la prise de vue. Mes marches sont l'occasion de méditer, de glaner des choses telles qu'elles parviennent à l'objectif de l'appareil sans préparation ou mise en scène. Bien entendu, l'assemblage d'une vidéo nécessite une intervention, mais dans le but de "sublimier" cet état *non-agissant*, le *lâcher-prise*. Toute narration ou chronologie logique en sera exclu afin d'agencer les plans selon les hasards filmés et de permettre aux phénomènes de se répondre le temps d'un plan ou d'une séquence.

Le caractère *agissant de la réalité* de Nishida, présente un monde apparaissant de lui-même. Ce n'est pas le monde des idées, ni un monde éternellement présent, il se renouvelle continuellement. Mes vidéos évoquent cette impression renouvelée d'immédiateté. En outre, mon intervention au montage m'amène à esquisser l'essentielle — quelques sentiments passés, épreuves et ressentis se synthétisent en une séquence. En ce sens, la vidéo, dans laquelle mes observations et mes expériences se transposent en petits fragments temporels, s'envisage comme une miniature des espaces parcourus. Tout un espace-temps se refléchet dans les quelques minutes d'un *Film-jardin*.

Au tournage, mon être s'ouvre à tous les hasards : « L'être est un foyer où le monde s'exprime dynamiquement. » 695 Le concept d'un *être présent au monde*, propose l'idée essentielle d'un *individuel, être entrelien* (*ningen* 人間), évoluant et se déterminant dynamiquement avec son milieu environnant. Selon Sugimura, le caractère *non-agissant* de Nishida, entraîne une réalité véritablement dynamique :

694 Sugimura Yasuhiko, « Auto-éveil et témoignage, philosopher autrement », *op. cit.*, p. 50.

695 *Ibid.*

Le philosophe veut exprimer l'idée de l'universalité philosophique d'un état primordial, un nécessaire retrait en arrière pour se repositionner. [Mais] Il y a une distinction intellectuelle, un discernement nécessaire dans les expériences quotidiennes [alors que] le corps s'oppose au traitement arbitraire de notre intellect. Nishida relie cette résistance du corps à la condition d'auto-éveil. Ceci est l'objet d'une étude qu'il nomme le corps historial : c'est ce que nous fabriquons à partir de notre milieu historique. ⁶⁹⁶

Comme Nishida, un autre philosophe, Nishitani Keiji 西谷啓治 (1900-1990), affirme que le passé et le futur s'insèrent inévitablement dans le présent (*supra*). Ce dernier englobe constamment toutes choses passées et futures : « bien que tous les points du temps soient eux-mêmes — le passé inexorablement comme passé, le futur inexorablement comme futur —, ils sont aussi simultanés dans le présent. » ⁶⁹⁷ Conforme à cette affirmation, dans mes vidéos, le cheminement est un présent continu, duquel passé et futur se rejoignent infiniment. Cependant, lors de cette progression, des phénomènes éphémères interviennent dans le flux temporel de ce présent et produisent entre eux des évocations, des formes possibles de haïku audio-visuel. En ce sens, le *Film-jardin* se comprend comme un « foyer où le monde auto-apparaît. » ⁶⁹⁸ De la même façon, pendant une marche, chaque chose rencontrée influence ma progression et mon expérience *intramondaine* ⁶⁹⁹. L'expérience pure du présent est le *lieu (basho)* dans lequel chaque individu peut se renouveler, c'est « l'effectivité historique. » ⁷⁰⁰

Ne disposant d'aucun contrôle sur cette spontanéité des phénomènes, Nishida tente d'y superposer une méthodologie philosophique. De même, l'imprévu prend une place centrale dans ma pratique et devient le moteur du tournage et du montage ; mais, il suppose lors de mes pérégrinations, un oubli de soi et l'idée d'*auto-éveil*. Sous cet angle, la voie artistique diverge de la voie philosophique ; là où la première peut exprimer des impressions et des sentiments, en acceptant le hasard comme processus de création, la seconde veut exprimer une méthodologie de la pensée. Tout d'abord, cette non-action

⁶⁹⁶ Sugimura Yasuhiko, « Entretien avec Teddy Peix », Institut Français du Kansai, Kyôto, Japon, 18 février 2015.

⁶⁹⁷ Nishitani Keiji dans Jacynthe Tremblay, *Auto-éveil et temporalité*, *op. cit.*, p. 214-215.

⁶⁹⁸ Sugimura Yasuhiko, « Entretiens avec Teddy Peix », 2015 et 2016, Kyôto.

⁶⁹⁹ *Intramondain ou intra-mondain* : « Si je reviens du monde à *Autruï* pour le définir, cela ne vient pas de ce que le monde me ferait comprendre *Autruï*, mais bien de ce que l'objet *Autruï* n'est rien d'autre qu'un centre de référence autonome et *intra-mondain* de mon monde. »

Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 356.

⁷⁰⁰ Sugimura Yasuhiko, « Entretiens avec Teddy Peix », *op. cit.*

assumée dans ma démarche, me conduit à accepter tout phénomène ordinaire comme source de possibilité créatrice — révélation d' « une fleur cachée »⁷⁰¹. Mais, le montage nécessite une action, une réflexion. C'est pourquoi il y a une similitude avec la méthode philosophique de Nishida : « dans un premier temps, il y a l'oubli de soi, et dans un deuxième l'expression d'une méthodologie comme *une intuition agissante* ce qui rejoint l'idée agissante, du *non-agir*. »⁷⁰² Paradigme d'un *lieu agissant*, l'espace de l'œuvre d'art apparaîtrait comme « praxis qui crée son propre voir dans un développement infini et non un processus finalisé de l'action. »⁷⁰³ Ce principe d'autonomie de l'œuvre apparaît dans la non-continuité des séquences de mes *Films-jardins* lorsque celles-ci alternent mouvements et pauses soudaines sans réel début ni fin, laissant une impression d'inachevé.

Ainsi, pour l'assemblage des séquences, j'ai également recours à "l'intuition-agissante" : je me fie aux événements filmés imprévus, plutôt qu'à une logique quelconque. Cette liberté laissée aux images et aux sons, m'offre la possibilité de construire des relations spatio-temporelles. En outre, les *plans intervalles (supra)* permettent d'accentuer cette impression de *lâcher-prise*, produisant un renversement entre celui qui perçoit et ce qui est perçu. Cette action, dans le sens développé par Hannah Arendt (1906-1975), « fait intervenir l'absolument nouveau à travers le "renversement" total du néant en être, de l'être au néant. »⁷⁰⁴ Ainsi, l'action "non-agissante" s'établit en une forme initiatique de la vie, de la pensée, et de la création. Dans ce principe de "*voir et recevoir le réel tel quel*", Nishida évoque un mouvement continu et discontinu, simultanément présent dans le temps. Le hasard enregistré dans mes images révèle l'impermanence des choses, un

⁷⁰¹ Zeami. n. L'acteur de nô doit susciter chez le public un état d'esprit approprié à la contemplation de la beauté. Ici, sa référence est le sentiment éprouvé face à la beauté d'une fleur. « Dans le nô, la connaissance de la "fleur" est la connaissance suprême et primordiale... Un acteur qui posséderait à fond l'ensemble du répertoire serait pareil à qui disposerait des semences de toutes les fleurs de l'année. » Zeami, René Sieffert (trad.), *La Tradition secrète du nô*, Paris, Gallimard, 1985, p. 84.

⁷⁰² Sugimura Yasuhiko, « Entretien avec Teddy Peix », Institut Français du Kansai, Kyôto, Japon, 18 février 2015.

« À nouveau, "avancer est se retirer, se mouvoir, intuitionner". Ici se dévoile déjà la notion tardive d' "intuition à même l'action", geste qui possède la perfection du vide, qui s'illustre dans les domaines des artisanats, des arts martiaux et surtout des arts plastiques. »

Michel Dalissier, *Nishida Kitarô*, dans Michel Dalissier, Nagai Shin et Sugimura Yasuhiko (dir.), *Philosophie japonaise, Le Néant, le monde et le corps*, Paris, Éditions Vrin, 2013, p. 253.

⁷⁰³ *Ibid.*

⁷⁰⁴ Sugimura Yasuhiko, « Auto-éveil et témoignage », *op. cit.*, p. 58.

temps discontinu dans un temps continu. Dans mes *Films-jardins*, la continuité se définit par le cheminement d'un regard, d'un lieu à un autre et d'une saison à une autre. Une coupe franche, la durée limitée d'un plan ou d'un son enregistré imprévisible, produit au montage une rupture temporelle, une discontinuité. Comme rencontrée sur le chemin au hasard d'une marche, cette interruption se devient la manifestation d'un "petit éveil" (Barthe). Elle évoque le terme japonais *kangeki* 間隙, la "brèche", "interstice" duquel un nouvel élément peut se révéler dans le présent entre chaque individualité (choses ou êtres) ; c'est un *lieu* de rencontre d'idées et d'actions potentielles créées à partir d'une relation.

Loin des tensions urbaines, l'isolement favorise le *lâcher-prise*, l'oubli de soi, l'accès à la plénitude du *vide*. En ce sens, ma démarche rejoint la pensée de Nishida : faire sa propre expérience, permettre la *talité* et accéder à l'*auto-éveil*. L'*évidement* "ouvre les yeux" sur des choses ordinaires ; il m'aide à déceler des phénomènes enfouis dans les images : « les secrets sont partout, ils enveloppent jusqu'à la plus intime des choses. »⁷⁰⁵

« La question intersubjective, la question de l'autre est de plus en plus présente. Chez Nishida. Il y a un déplacement de l'accent sur les rapports avec les choses et les gens. »⁷⁰⁶ Mes *Films-jardins* admettent une rencontre particulière dans l'image, par la simulation de mon regard que les spectateurs suivent, comme s'ils effectuaient eux-mêmes ce déplacement. L'image devient un lieu de temporalité croisée dans lequel la présence vide de mon être du passé rejoint le présent du regardeur.

À propos de l'*auto-éveil*, le philosophe Tanabe Hajime, 田邊元 (1885-1962) se démarque de la pensée de Nishida. Pour lui, « il n'est pas suffisant d'oublier. De même, il soulève l'hypothèse trop contemplative : il faut aussi éprouver les obscurités à l'intérieur et à l'extérieur de nous-même. »⁷⁰⁷ Cette remarque se vérifie dans la réalisation de mes vidéos, alternant des états d'oubli de soi et de retour à soi, des marches méditatives et phases actives. Accepter le réel (*talité*), laisser les choses advenir (*lâcher-prise*) signifient

⁷⁰⁵ Dōgen, dans Michel Dalissier, Nagai Shin et Sugimura Yasuhiko (dir.), *Philosophie japonaise, Le Néant, le monde et le corps*, p. 106.

⁷⁰⁶ Sugimura Yasuhiko, « Entretien avec Teddy Peix », *op. cit.*

⁷⁰⁷ *Ibid.*

qu'il y est un détachement nécessaire entre des moments d'introspections. Pour Tanabe « la *négativité absolue* c'est la mort. Comme chez Heidegger l'idée d'authenticité est présente. »⁷⁰⁸ Cette "authenticité" chez le philosophe Allemand se définit dans la question de l'être du *Dasein* (*être-là*) :

*C'est sous le signe de l'auto-attestation que s'ouvre, s'assure et se maintient la question de l'être du Dasein, plus précisément sa possibilité d'être comprise comme un "pouvoir-être-soi-même" authentique (ein eigentliches Selbsteinkönene).*⁷⁰⁹

Tanabe propose une alternative à l'*auto-éveil* : « On peut s'ouvrir à d'autre personne, on peut accéder à l'amour, et cela peut nous changer. »⁷¹⁰ Toutefois, la négativité entendue par Nishida n'est pas une "négation de la volonté" laquelle, comme celle de Kuki Shūzō, annihile sans retour possible, le temps ou le soi. En ce sens, elle est donc *négatrice*, comme l'explique Jacynthe Tremblay :

*[la "négativité" a pour objectif] de pousser l'élément nié à l'autodétermination et à la mise en relation. [...] Elle permet de mettre fin à l'isolement, mais sans annihiler l'individualité et l'identité propre de ce qui se nie soi-même en vue de l'autodétermination et de la mise en relation.*⁷¹¹

La phrase de Tanabe, « le néant est immédiatement de l'amour car l'amour permet de créer »⁷¹², peut selon moi, être mise en perspective avec la question de la mort, notamment dans la mise à l'épreuve du corps et de l'esprit dans ma pratique pédestre. Au de-là de la souffrance physique l'ego doit s'effacer, d'où cette proximité avec la mort : il s'agit alors de viser à l'essentiel en ayant conscience de ses limites. Il n'est pas question d'une mise à mort du corps physique, mais d'une renaissance du corps et de l'esprit, augurant de découvrir les choses et les êtres sous un nouveau jour, dans leurs essentialités et ainsi, réapprendre à vivre et à aimer.

⁷⁰⁸ Sugimura Yasuhiko, « Entretien avec Teddy Peix », *op. cit.*

⁷⁰⁹ Sugimura Yasuhiko, « Auto-éveil et témoignage », revue *Philosophie*, N°125, Paris, Éditions de Minuit, 2015, p. 30.

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ Jacynthe Tremblay, *Auto-éveil et temporalité*, *op. cit.*, p. 212

⁷¹² Michel Dalissier, Nagai Shin et Sugimura Yasuhiko (dir.), *Philosophie japonaise, Le Néant, le monde et le corps*, *op. cit.*, p. 308.

L'intuition agissante et *l'auto-éveil* ne nient pas la vie, au contraire, ils l'exaltent au plus profond de l'être, mais cela suppose au préalable un effort d'oubli de soi : « C'est un modèle poïétique où l'action se retire au deuxième rang et la pratique se place au premier rang. »⁷¹³ Se “retirer en arrière”, *lâcher prise* puis reprendre pied avec la réalité, c'est alterner détachement et retour au monde. Dans la pratique de l'art, ce processus dynamique devient un moyen souhaité et non un but, conformément aux polarités que sont *l'être pour la mort* et *l'être pour la vie*, évoquées dans la philosophie nishidienne.

La figuration du *monde tel quel*, est un idéal pour Nishida, alors que, selon Tanabe, elle apparaît trop « systématique et autoritaire. Pour ce philosophe, il y a une impossibilité, une résistance de la négativité absolue, et la réalité de la mort. »⁷¹⁴ Tanabe a conscience de cet obstacle à la logique dialectique : « La mort est un lieu, où le sommet de la dialectique et la résistance la plus redoutable à la dialectique, sont en lutte permanente. »⁷¹⁵ En revanche, cette confrontation s'assimile davantage à une acceptation de la dualité chez Nishida, entre “pensée agissante” et *non-agir* (wú-wéi 無爲), entre volonté et *non-action*, qu'il met en relation avec le temps éternel, le *présent absolu*. Pendant mes marches, l'alternance d'oubli de soi et de retour à soi se transforme en respiration nécessaire de l'esprit et du corps, mais se détermine par les aléas du hasard. Ainsi, ces discontinuités entre éveil et détachement, acceptation et volonté, se transposent dans la dualité mouvement/repos, plan en travelling/plan fixe de mes vidéos. Quant aux plans intervalles, ils servent à la fois de rupture, de liaison et exaltent l'instant présent comme le concept de *Ma* 間. Ce passage dans la temporalité d'un *Film-jardin* se transforme en un événement inattendu :

⁷¹³ Sugimura Yasuhiko, « Entretien avec Teddy Peix », Institut Français du Kansai, Kyôto, Japon, 18 février 2015

⁷¹⁴ *Ibid.*

⁷¹⁵ *Ibid.*

Lieu d'échange

Le *tokonoma* ⁷¹⁷ 床の間 [fig. 94 p. 455], l'alcôve de l'habitat traditionnelle dans laquelle est disposée une ou deux œuvres (une calligraphie et un *ikebana* par exemple), favorise la rencontre tout en évitant un face-à-face direct entre les personnes. Devant cet espace, l'égo de chaque individu doit s'effacer pour laisser place à une atmosphère favorable à l'échange. À l'exemple du *tokonoma*, le champ visuel de mes vidéos, se conçoit comme "un lieu d'échange, de connivence, et de recueillement". Toutefois, la petite alcôve, perçue comme un moyen de "fuite" et de "non parole", suppose également, d'apprécier les éléments qui y sont disposés : calligraphie, *ikebana*, peinture, armure... Chaque objet et sa disposition se réfèrent à des codes visuels et culturels connus de l'hôte et l'invité. Ainsi, Sugimura Yasuhiko ajoute :

Le tokonoma est un intermédiaire silencieux de la rencontre. Intervalle des relations interhumaines, il prépare et constitue l'ambiance idéale de la rencontre. Il suppose un espacement de notre "inter-personnalité". Lieu commun, le tokonoma expose le désir de l'hôte de présenter à son invité, un "pallier" propice à l'entrevue ; repère qui permet d'entrer dans le lieu de la rencontre. ⁷¹⁸

Refuge des expressions et des sentiments entre individus, cet espace de non-parole est une parenthèse de silence, une porte ouverte sur l'imprévisible déterminant l'issue d'une rencontre. Le silence est employé dans mes vidéos comme une forme de *non-action*,

⁷¹⁶ Nakatsuka Ippekirō dans Corinne Atlan et Zéno Bianu, *Haïku du XX^e siècle, Le Poème court japonais d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2007, p. 66.

⁷¹⁷ *tokonoma* : 床の間, apparu dans l'architecture de style *shoin* dans la fin de la période *Muromachi* (室町), l'alcôve ornementale pouvant contenir des objets d'art (un ou deux), comme des *kakemono*, céramiques, *ikebana* (Art japonais de l'arrangement floral), armure de guerrier, sabre, calligraphies... Ce petit espace est souvent décoré de son pilier ornemental *toko-bashira* 床柱 en bois précieux ou recherché. Le *tokonoma* et son contenu sont des éléments essentiels de la décoration intérieure japonaise traditionnelle. Le mot « *toko* » signifie littéralement « plancher » ou « lit » ; « *ma* » signifie « espace, intervalle » ou « pièce ».

⁷¹⁸ Sugimura Yasuhiko, « Entretien avec Teddy Peix », *op. cit.*

ressource inépuisable du hasard. Intervalle unificateur, il relie les sons, mais aussi les images. De même, le vide, ou le silence, unit les spectateurs à l'instant présent (*supra*).

Dans une scène du film *Mādadayo* まあだだよ (*supra*) de Kurosawa Akira 黒澤明 (1910-1998), le personnage du professeur invite ses amis dans une petite cabane d'à peine quatre ou six mètres carrés, devenue temporairement sa maison. Ses invités sont installés face à une grande ouverture par laquelle on aperçoit une végétation dense — terrain en friche évoquant un jardin [fig. 95 p. 456]. Ils se trouvent dos à l'entrée qu'on imagine être une sorte de *tokonoma* 床の間. Cependant, par cette ouverture, ce n'est que désolation et ruine. Les personnages invités tournent le dos aux plaies de la guerre, comme il serait convenu de le faire pour un *tokonoma*. D'une certaine manière, en ne disant rien, ils expriment ce terrible passé dont la désolation présente remplace toute parole. Après la tombée de la nuit, le professeur demande à ses invités de se tourner pour admirer la pleine lune, dont la lumière masque les ruines alentours [fig. 95 p. 456]. Dans cette scène, la délicatesse du professeur envers ses amis montre la prévenance et l'inclination des Japonais pour les choses ordinaires de la nature. L'espace du chant de ruine, auquel les invités tournaient le dos, exprime une atmosphère de non-dit, spécificité du *tokonoma* dans la maison traditionnelle. De même, la nuit venue, l'alcôve symbolique devient le médiateur entre les individus et une alternative à la communication verbale ; c'est le moment dans lequel la lune scelle l'amitié des personnages du film. Pour les Japonais, les objets du *tokonoma* matérialisent leur humeur, un désaccord, une harmonie, un événement heureux ou malheureux.

La pièce de théâtre nô, *Hyakuman* 百万 ⁷¹⁹ de Zeami 世阿弥 (1363-1443), présente un *shite*, personnage éponyme de la pièce, incarnant une veuve devenue folle depuis la disparition de son fils, suite à la mort de son époux. Lors d'une représentation au théâtre *Kanze* (観世会館, Kyōto, 2015), *Hyakuman* cherche à s'orienter, tapotant le sol à l'aide d'un fin bâton tenu du bout des doigts. L'acteur lui-même, semble presque aveugle, derrière les yeux à demi clos de son masque de femme ⁷²⁰. Son visage impassible, quelque

⁷¹⁹ La pièce de nô dont il s'agit, était jouée par la troupe de l'école *Kanze* dans le théâtre éponyme, à Kyōto le 14 février 2015.

⁷²⁰ Le *shite* de la pièce jouée ce jour-là, semblait faire usage d'un masque différent de celui d'une femme aux yeux ouverts, employé habituellement.

peu mélancolique, et sa bouche légèrement grimaçante, témoignent de l'état psychique de ce personnage. Par son allure fantomatique — corps provenant des ténèbres —, elle semble être en quête de l'imprévisible. Par un concours de circonstance, Hyakuman retrouve son fils par l'intermédiaire d'un *homme de Yoshino* (*waki, supra*). Ce moment de la pièce, dans lequel la veuve avance dans l'inconnu, laissant les choses advenir, est analogue à ma manière de concevoir une vidéo. Tout d'abord, je fais confiance au hasard du tournage et du montage. Puis, la vidéo présentée devient, en quelque sorte, l'intermédiaire d'une rencontre entre mon passé et le présent du spectateur, à l'exemple du *waki* d'un *nō*, médiateur de l'au-delà questionnant le *shite* provenant du néant.

Espaces propices, le *tokonoma*, la scène de *nō* et la maison de thé rustique (*wabicha*) relient les êtres en fluidifiant les relations. Ce sont des espaces par lesquels l'environnement enveloppant (*tsutsumi*) et dynamique du *vide* et du *silence* joue un rôle fondamentale d'union et permet aux individus de se transcender.

Le jeu du hasard

Comme le raconte le philosophe Sugimura Yasuhiko :

Les philosophes Tanabe et Kuki se sont intéressés au hasard. Chez Kuki, le problème de la contingence et du hasard se regroupent. Alors que Tanabe, se référant à Mallarmé, pose la question : Comment retrouver le hasard au sein de la réalité? Il faut décrire les relations humaines en respectant le caractère du hasard. On doit le retrouver au sein de cette réalité. Chez Nishida, l'évènement contient l'imprévisible, c'est-à-dire ce qui arrive sans suivre des lois préétablis.⁷²¹

Par ailleurs, le concept de *néant absolu* ne s'oppose pas à l'être. Pour Tanabe et Nishida le *néant absolu* se pense comme une philosophie de la liberté : « la liberté absolue échappe aux nécessités s'exprimant dans des lois préétablis. »⁷²² Néanmoins, elle ne doit pas être comprise au sens occidental, comme autonomie de la personne. La libération dont il s'agit,

⁷²¹ Sugimura Yasuhiko, « Entretien avec Teddy Peix », Université de Kyōto, Kyōto, Japon, 13 février 2016

⁷²² *Ibid.*

se définit comme « une émancipation de tout ce qui nous oblige à se soumettre à quelque essentialité de *l'être-soi* et de la subjectivité autonome ». ⁷²³

L'acteur de *nō* doit passer par un long apprentissage. Il imite son maître et doit incarner plus personnellement son rôle, afin que son corps devienne poésie, que la beauté émane de lui. Dans l'espace du *tokonoma*, il faut s'imprégner des codes culturels, des gestes, des attitudes, afin de d'élever la relation. Ici, également, un apprentissage devient nécessaire pour que quelque chose advienne. Cette "voie de l'expérience" évoque un cheminement, une progression vers de nouvelles perspectives, un espace réel ou mental inconnu, territoire vierge duquel naissent de nouvelles possibilités. C'est pourquoi « cet espace de *tokonoma ré-égalise* les choses » ⁷²⁴. Il permet d'atténuer les différents et d'ouvrir un espace d'entente. Dans *Hyakuman*, le passé mouvementé trouve la clé de sa résolution dans le présent de la scène. Ainsi, le *nō* concentre l'histoire sur l'ici et le maintenant, propre au zen et au haïku. Les personnages évoluent au fil de leurs échanges, l'intonation de leurs voix et leurs gestes changent. Puis, le passé trouvant sa raison d'être dans le présent, la pièce aboutit à une fin providentielle. La représentation terminée, les voix et les instruments cessent et le silence s'installe. Chaque personnage retourne en coulisse et emprunte le chemin inverse de leur entrée sur scène. Le spectateur prend conscience qu'il vient d'assister à une sorte de cérémonie éphémère, comme si l'histoire retournait dans les pages d'un livre. Dans le *nō* apparaît le concept de temps cyclique japonais, dont les événements passés provenant du néant, ressurgissent au présent et retournent au néant.

Dans le *tokonoma*, définit comme *intervalles Aida* 間, lieu propice à la rencontre — espace de relation *Aidagara* 間柄, l'œuvre présentée invite au partage, à la contemplation, à l'introspection et à la méditation. En ce sens, objet de la *non-parole*, elle peut transcender les rapports interpersonnels (*Aidagara*), et devenir un idéal de la *talité*, au-delà de tout jugement, une *expérience pure*. « Quelque chose déborde de l'*Aida* et de cette notion bilatérale. Il est un espace vide et vivant, dans lequel chaque interlocuteur doit se retrouver parmi les autres. » ⁷²⁵ En cela, l'*Aida* comporte une connotation temporelle, par

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ Sugimura Yasuhiko, « Entretien avec Teddy Peix », Institut Français du Kansai, Kyōto, Japon, 18 février 2015

⁷²⁵ *Ibid.*

exemple, lors d'une discussion respectueuse où chaque interlocuteur attend pour prendre la parole : « c'est l'annonce d'un futur [souhaité], qui ne peut qu'advenir, le moment alternatif d'accueil de la parole de l'autre. »⁷²⁶ Ce principe suppose une réception totale et bilatérale des deux individus.

Du milieu

Au sujet de la question du milieu, Sugimura Yasuhiko explique :

Réfléchissant à la question de milieu, Nishida souhaite reconnecter la philosophie du lieu (basho) et du néant absolu avec la localité de nos existences. En cela, le philosophe Watsuji se perçoit comme un intermédiaire lorsqu'il définit l'être entrelien (ningen) en relation dynamique avec son milieu. Pour ces philosophes, il faut compléter la notion d'existential⁷²⁷ de Heidegger. Alors que pour ce dernier la coexistence avec autrui se comprend comme existential, l'autodétermination et la dynamique d'une détermination réciproque manquent.⁷²⁸

Ce point est essentiel dans la réflexion d'Augustin Berque présentant un *entrelieu* dynamique entre la substance et le prédicat dont la *trajectivité* est le moteur : ce en quoi le *prédicat* saisit la *substance*, S/P (*supra*). En outre, pour Nishida, cette dynamique individu/milieu s'accompagne d'une activité autoréférentielle. À ce propos, Sugimura ajoute :

Le soi se "néantise" pour suivre ce changement en le reflétant : Le sentiment de soi qui est en même temps non-soi, devient nécessaire pour transformer cette simple série de changement en identité véritable et dynamique.⁷²⁹

⁷²⁶ *Ibid.*

⁷²⁷ *Existential* : « Il y a lieu de bien distinguer entre « existentiel » et « existential ». Est existentiel tout ce qui se rapporte à la façon dont le sujet existant (l'homme) éprouve son existence, l'assume, l'oriente, la dirige. Est existential tout ce qui se rapporte à la constitution intrinsèque de l'existence humaine (et non pas à ce qu'on en fait, à ce qu'on en sent, à ce qu'on en attend). Un mode de vie, un projet de vie, un style de vie sont existentiels. Mais le fait que la liberté de l'homme soit une liberté en situation ou que son existence soit en réalité une coexistence, un « être-avec-autrui », sont des existentiels. »

Henri Duméry, « Existential », consulté en août 2017, [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/existential/>]

⁷²⁸ Sugimura Yasuhiko, « Entretien avec Teddy Peix », *op. cit.*

⁷²⁹ *Ibid.*

Symboliquement, la progression sur des parcours sinueux parsemés d'obstacles d'un jardin japonais, répond à cette double nécessité : le visiteur doit "s'oublier" en se détachant de son ego ; s'unir au *vide* de la nature, entretenir profondément une relation dynamique avec son milieu. Le jardin japonais est autant une métaphore organique qu'esthétique de la pensée zen et, constitue un pallier vers le *néant absolu*, le *présent éternel*. Ainsi, il devient le lieu idéal de l'autodétermination à partir du *néant absolu* mais il permet également, un échange réciproque, *trajectif*, avec le visiteur.

La notion de *lieu* nishidien, *basho*, comme le dit Jacynthe Tremblay :

*plutôt que de pousser à se libérer du temps, [...] engage à le situer dans son propre basho et, dans un mouvement de va-et-vient, à remonter à la source dont le temps est l'autodétermination, à savoir le présent absolu qui, ultimement, est lui-même englobé dans l'"éternité" ou le "maintenant éternel".*⁷³⁰

Le *présent absolu* se comprend comme *lieu* pour Nishida. C'est un espace réflexif dénué de limite ou de circonférence. Il instaure au temps rectilinéaire, disposition à s'étendre infiniment en direction du passé et en direction du futur, mais « c'est seulement au sein de l'instant présent qu'il est possible de saisir le caractère éternel et englobant de cet autre du temps. »⁷³¹

⁷³⁰ Jacynthe Tremblay, *Auto-éveil et temporalité*, op. cit., p. 214.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 217.

3.3 La Voie 道 par laquelle le ki 氣 circule

Quand nous voyons quelqu'un courir çà et là dans un champ à la recherche de quelque chose, le sage peut poser une question à tous les spectateurs : qu'a perdu cette personne ? L'un pense que c'est une montre, un autre, une broche en diamant, les autres hasarderont des conjectures. Après que tous se sont trompés, le sage, qui ne sait réellement pas ce que cherche la personne, s'adresse à eux : "Je vais vous dire. Elle a perdu son souffle." ⁷³²

Nombre des philosophes de l'école de Kyōto se sont saisis de la question de l'existence dans sa temporalité. Cette pensée a conduit à considérer l'Être comme totalement liée au temps, et par conséquent, de vouloir l'en s'éparer n'est qu'illusoire. Chaque individu contient en lui les trois temps, passé, présent, futur, ou *trois extases* ⁷³³ (Heidegger). Selon Kuki Shūzō, le temps, présentant l'unité de ces *trois extases*, est représenté par une ligne

⁷³² Lin Yutang, « Trouvez-vous vous-même », dans Anton Kielce *et al.*, *Le sens du Tao*, Paris, Éditions Le Mail, 1985, p. 73.

⁷³³ Pour Heidegger, le *Dasein* (*l'être-là*) se déploie dans la totalité de son « pouvoir-être » en existant dans la structure unitaire des trois *ekstases*. La temporalité se voit unifiée. Elle est celle de l'être. Le temps n'est pas une simple succession du passé au présent, du présent à l'avenir : « l'avenir n'est pas postérieur à l'être-passé, et celui-ci n'est pas antérieur au présent, la temporalité se temporalise comme *avenir-étant-passé-présentifiant*. »

Camille Riquier, « Heidegger, lecteur de Bergson, la durée pure comme esquisse de la temporalité ekstatique », dans Servanne Jollivet et Claude Romano (dir.), *Heidegger en dialogue (1912-1930), Rencontres, affinités, confrontations*, Paris, Éditions Vrin, collection « Problèmes et controverses », 2009, p. 49.

horizontale ou rectilinéaire. Le philosophe japonais ajoute une autre *extase* dite “verticale” mystique et métaphysique. Ce sont « deux faces de la structure spéciale du temps, l’une réelle et l’autre “imaginaire”. »⁷³⁴ Aussi, cette dernière n’a aucune prise dans l’expérience réelle. Jacynthe Tremblay (née en 1958) invoque les notions nishidiennes de *présent absolu* et de *maintenant éternel*, mais les oppose à l’aspect “horizontal” et “vertical” de Kuki. Nishida situe le temps dans le *basho* 場所 (lieu) de l’Être, dont l’autodétermination le relie au *basho* du *présent absolu* dans un mouvement de va-et-vient, lui-même englobé dans le *maintenant éternel*, l’éternité — qui n’est autre que le *néant absolu*. Pour les philosophes Watsuji et Nishida, l’existence de l’être humain ne se situe pas dans le temps, c’est au contraire le temps qui provient de l’existence humaine. Le passé, le présent et le futur s’unifient en tant que « *déjà-sous-la-main*. »⁷³⁵ Dès lors, l’Être se développe dans une relation permanente avec le monde historique : il y naît, vit, et meurt. Défini par Nishida, cette relation se détermine à partir de l’*autonégation (infra)* ouvrant la possibilité à une autodétermination “dans” un *basho* plus grand, ou “en tant que” *basho*.

En tant qu’espace-temps concret, esthétique ou symbolique, le *Ma* 間 favorise en son sein la possibilité pour chaque individu sensible à son essence, de s’autodéterminer en le traversant. Par ailleurs, il relie et détermine les espaces ou les moments qu’il sépare, de sorte qu’il conserve en lui la “double négation” des choses situées de part et d’autre. En ce sens, le *Ma* admet le *troisième* et le *quatrième lemmes* de Yamauchi (*supra*), par lesquels ce qui précède est / n’est pas séparé de ce qui suit, ou ce qui précède et ce qui suit sont / ne sont pas leur continuité. Tout en n’étant pas seulement simple vide ou silence, l’*intervalle japonais* se définit par sa propre structure médiatrice dynamique. Il s’objective comme un écartement spatial *Aida*, ou temporel *Ma*, nécessitant une progression physique et mentale. Les jardins japonais de déambulation, comme ceux de type *roji* (déplacement du corps nécessaire, *supra*) ou de type contemplatif comme le *Tsukurame* 鶴亀 (jardin *grue et tortue*) du Konchi-in 金地院 (parcours du regard favorisé, *supra*),

⁷³⁴ Jacynthe Tremblay, *Auto-éveil et temporalité. Les Défis posés par la philosophie de Nishida*, Paris, L’Harmattan, 2007, p. 213.

⁷³⁵ Watsuji reprend le terme heideggerien.
Ibid.

illustrent cette idée dans le but de se défaire de pensées importunes, chemin conduisant à la *non-pensée*, *Hishiryō* 非思量⁷³⁶. Ainsi, selon le révérend Tsunoda Tairyū :

*Lorsque survient une pensée pendant zazen et que l'on en est conscient, elle disparaît d'elle-même. Et lorsqu'une autre pensée survient, nous en devenons à nouveau conscients et elle disparaît. Ce faisant, nous mettons naturellement de côté tout ce qui est extérieur et nous faisons un avec nous-mêmes. C'est exactement l'état d'esprit durant zazen et le contenu de *hishiryō*.*⁷³⁷

Alors qu'elles peuvent être contemplées comme un jardin japonais, mes vidéos, constituées d'intervalles spatio-temporelle, de continuités et de discontinuités, valorisent l'immédiateté d'un instant à la façon d'un *kōan* ou un haïku et, par conséquent, présentent une perception "*auto-éveillante*".

La musique classique japonaise et certaines musiques contemporaines comme celles de Takemitsu ou de Cage, proposent un cheminement à écouter dans lequel la temporalité oscille entre note et silence, glissando et interruption du son instrumentale. Néanmoins en tant qu'intervalle, le *vide* et le *silence* se remplissent de sens lorsque le public participe à la musique malgré lui, ou lorsque s'invitent les sons de la nature. Tous deux relient dynamiquement les espaces et les temporalités par leur fonction médiatrice. Ils se définissent par un écartement spatio-temporel, un *Ma*, qui harmonise l'avant et l'après, le passé et le futur ; ils évitent ainsi, une rupture trop brutale ou définitive. De même, les choses séparées dans une perspective bipolaire, deviendraient une juxtaposition figée par laquelle les différentes parties se rangeraient arbitrairement.

Le *Ma* 間 écarte l'espace et le temps, sans totalement les délimiter, comme le concept de *En* (*supra*). Il harmonise ce qui apparaît asymétrique et incompatible, et ainsi, favorise

⁷³⁶ Concept de *non-pensée* ou *au-delà de la pensée* propre au zen. « *Hishiryō* (非思量) signifie littéralement la "non-pensée". *Shiryō* (思量) désigne la "pensée" et *hi* (非) est un préfixe de négation et d'opposition. Ainsi *Hishiryō* signifie "ne pas penser" ou encore "au-delà de la pensée" . [... C'est] un domaine au-delà de la pensée discriminante, un domaine où l'on est un avec la non-pensée, c'est-à-dire la personne originelle, ou la véritable personne. Ce dialogue est destiné à signifier que zazen est la pratique consistant à ne faire qu'un avec la personne originelle, la personne que nous sommes à l'origine. » Révérend Tsunoda Tairyū, « *Hishiryō* », trad. par Issho Fujita, Université de Komazawa, consulté en août 2017, [https://global.sotozen-net.or.jp/fre/library/key_terms/pdf/key_terms08.pdf]

Cela renvoie au concept de *talité* de Nishida, où il faut passer par un état d'évidement, au-delà de tout jugement pour voir les choses *telle qu'elles se présentent*.

⁷³⁷ *Ibid.*

l'entente et la diversité. Par ailleurs, l'espacement *Awai* 間, condense et rapproche jusqu'à faire se toucher des espaces ou des temporalités. Entre les individus, l'*entrelieu* est une interrelation humaine et se nomme *Aidagara* 間柄 (*supra*).

Aux sources du concept de *Ma* 間

Alors que l'Être humain, *entrelieu ningen* 人間 de Watsuji, se définit comme "éco-techno-symbolique" (*supra*) parce qu'indissociable d'un *milieu* (espaces, temps, choses, individus), le *Ma* 間 se caractérise sous des formes symboliques et esthétiques : *intervalle* symbolique de l'abri sacré (本殿 *honden* ou 神殿 *shinden*) dans les sanctuaires *shintō* (神社 *jinja*), occupé temporairement par un *kami* 神, ou dans l'alcôve (*tokonoma* 床の間) de l'habitat, espace de communication non-verbal ; *intervalle* esthétique des constructions et aménagements de milieux humains, espaces scéniques, espaces vides d'une peinture *sansui* 山水, *fusuma* 襖 et *kakemono* 掛物, mais également, dans les silences d'un rituel, théâtre, danse ou musique. Symbolique et/ou esthétique, le *Ma* ouvre un troisième champ philosophique sur la manière de penser l'*être-au-monde* ⁷³⁸. À chaque fois qu'il apparaît, il offre un espace d'échange, un espace-temps intermédiaire et méditatif, objet de la pensée. Philosopher avec le *Ma*, c'est penser aux relations des choses entre elles, à l'exemple de l'étude de la *médiance* et de *trajectivité* (Augustin Berque), le *fūdōsei* 風土性 (Watsuji), ou méditer sur la *temporalité* et le *lieu*, *basho* (Nishida). Or, l'esthétique de *Ma* détient une portée poétique en touchant au sens, déploie une beauté raffinée jusqu'alors cachée — espaces, sons, paysages, évocations — ; elle fait éprouver la "poignance des

⁷³⁸ *Être-au-monde, Das In-der-Welt-sein* (Heidegger) : « Le monde n'est pas une totalité objective d'étants, un contenant propre à recevoir des étants, mais la manière d'être qui est celle de l'être humain en tant que Dasein. À ce titre on dit communément que l'homme vient au monde et non dans le monde, et pour éviter toute confusion, Heidegger parle volontiers dans *Être et temps* du "phénomène du monde". [...] la relation entre Dasein et monde n'est en rien compréhensible à partir de la relation entre sujet et objet, mais entre l'homme et l'être. Le Dasein *eksiste* [en tant qu'existence] en effet comme « projection » — et il se porte, se comporte, en transcendant l'étant (y compris l'étant qu'il est), en donnant lieu chaque fois d'emblée à un monde, à savoir à un espace de rapports à partir de quoi seulement l'étant peut prendre sens. »
Philippe Arjakovsky, François Fédier, Hadrien France-Lanord, *Le Dictionnaire Martin Heidegger*, Paris, Éditions du Cerf, 2013, p. 853-854.

choses” *mono no aware*. L'intervalle japonais s'inscrit entre les évocations d'un haïku, fait jouer l'immuable et le fluant, prend la forme d'un mot de césure *kireji* 切れ痔 (*supra*). Forme expressive de la continuité dans mes vidéos et mes images, le *Ma* apparaît sous de nombreuses formes : transitions, alternances de plans, ou étirements. Également discontinuité, il produit un basculement entre le regardeur et ce qu'il regarde : faux-raccords, image noire, *plan-intervalles* et contraction des formes. Le *Ma* ressenti, le *Ma* s'écrivant 魔 (homonyme signifiant le diable), est l'essence même de *Ma* 間 esthétique et symbolique. Il touche au sens et à l'esprit.

L'architecte et théoricien Isozaki Arata 磯崎新 (né en 1931) identifie neuf sous-thèmes au sujet du *Ma* ⁷³⁹ : *himorogi* 神籬, lieu sacré délimité par quatre piliers ou les kamis descendent sur terre ; *hashi* 橋, pont symbolique et concret (*supra*) ; *yami* 闇, l'obscurité absolue, le monde des ombres, le royaume des morts (*supra*) ; *suki* 隙, espace intérieur délimité par quatre murs ou piliers ; *utsuroi* 移ろい, moment opportun où la nature se transforme, passage d'un état à un autre (*supra*) ; *utsushimi* うつしみ, espace quotidien dans lequel vivent les individus ; *sabi* 寂 – *passage du temps, éphémère* (*supra*) ; *susabi* すさび, espace d'apparition et de disparition, arrangements et alignement de signes ; *michiyuki* 道行文, mouvements coordonnés d'un endroit à l'autre, espace comme flux du temps d'un endroit à l'autre. Derrière ces catégories caractéristiques de la culture japonaise, se détachent les notions de symbole et d'esthétique auxquelles se relie la mythologie, la spatialité, la temporalité, et les usages de la vie quotidienne ou religieuse.

Dans le shintō, la manifestation de *vide* entre des *pleins*, revêt indéniablement un caractère flottant, étant dès son origine le lieu d'une divinité en transit. Cependant, cette observation ne peut se limiter à la religion shintoïste, également née d'un brassage de croyances. Le Japon a assimilé dans son histoire la culture chinoise, le taoïsme, le confucianisme puis le bouddhisme chinois (le *tch'an* importé devenant le *zen* 禪). Les textes se référant aux origines du monde *shintō* (神道), évoquent deux entités du Ciel et de la Terre qui se séparent et donnent naissance aux trois dieux de la création, desquels naissent des composantes complémentaires *yin yang* taoïsantes. Hormis les trois

⁷³⁹ Isozaki Arata, *Arata Isozaki*, par Ken Tadashi Oshima, Éditions Phaidon, New York, 2009, p. 156-161.

divinités, le début du récit des origines se calque sur les concepts taoïstes. Dans le *récit des choses anciennes* (*Kojiki*) du Japon, le *yin* et le *yang*, engendrent deux divinités, *Izanagi* (*Celui qui invite*) et *Izanami* (*Celle qui invite*), ils créent à leur tour, le monde du visible et le monde de l'invisible. Toute la création découlant de ces deux êtres, repose sur un dialogue permanent entre différentes polarités : naissances et morts, jours et nuits, eaux et montagnes — autant d'éléments exprimant les relations *yin* et *yang*. Or, entre ces opposés apparaissent des *kamis* médiateurs dont le rôle suppose l'harmonie des partis. Il est juste de percevoir le monde shintō « trempé dans ce qu'on pourrait appeler un érotisme cosmique »⁷⁴⁰ ; notamment dans l'épisode de la danse nu d'*Uzume*, *kami* “médiateur” permettant à *Amaterasu* (*Auguste-Kami-Illuminant du Ciel*) de réapparaître, afin que reprennent les cycles des jours et des nuits : *Amaterasu, Déesse du Soleil*, s'était réfugiée dans la caverne d'*Iwayado*, suite à une querelle avec son frère *Susanō*. La divinité ne supportait plus sa conduite immorale et sa cruauté. En conséquence, le monde fût privé indéfiniment de la lumière du soleil. Les autres divinités, recroquevillés et angoissés par ce monde obscur et glacé, manifestèrent leur désir intense de lumière solaire. Dans le but de faire sortir *Amaterasu* de sa caverne et de ramener la lumière sur terre avec l'aide des Dieux, *Ame no Uzume no Mikoto* (*Majesté Féminine Uzu-Céleste*), dit *Uzume, divinité de la Gaité et de la Bonne Humeur*, exécuta une danse érotique⁷⁴¹. Le moment où la déesse du soleil sort de sa cachette, déclenche un événement particulier. En découvrant leur visage illuminé, les Dieux prononcèrent les mots “*Omo Shiro*” (le visage est blanc). Puis, détendus, avec le plus grand plaisir, ils s'étirèrent de tout leur corps et dirent “*Ana ta noshi*” (les bras sont allongés !). La philosophe Hashimoto Noriko (née en 1948) explique l'origine de ces mots prononcés par les divinités : *Omo Shiro* est à l'origine de l'expression *omoshiroi* 面白い — amusant, intéressant, particulièrement agréable. *Ta noshi* (*tanoshii* 楽しい ou 楽しい) signifie agréable, plaisant. Elle souligne l'importance de ces états de désir et de plaisir, également distant l'un de l'autre dans le temps. « La réaction corporelle propre au désir est la fermeture sur soi, nécessaire à l'élan qui permet d'atteindre le but désiré. La

⁷⁴⁰ Kenneth White, *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, 1981, p. 223.

⁷⁴¹ « Majesté-Féminine-Uzu-Céleste maintint ses manches avec une liane céleste du Mont-Parfum-Céleste. Puis se coiffant de branches de fusain céleste, et portant à la main des branches de bambou liées du Mont-Parfum-Céleste, elle renversa un fût vide devant la porte de la grotte et claqua des talons. Tout en dansant jusqu'au paroxysme elle découvrit sa poitrine et baissa la ceinture de son vêtement jusqu'à son sexe. Alors la Haute-Plaine-du Ciel devint bruyante et les huit millions de kami se mirent à rire. »

Ō No Yasumaro, *Hieda no Are, Kojiki, Chronique des choses anciennes*, trad. par Masumi et Maryse SHIBATA, Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1969, p. 84.

réaction corporelle propre au plaisir est l'étirement, donc la tranquillité dans une situation d'accomplissement. »⁷⁴² Néanmoins, pour la philosophe, cette distance entre le désir et le plaisir s'apprécie par « l'auto-évaluation rétrospective d'un long effort [... et] doit être subjectivée par l'idée du *ma*. »⁷⁴³ Par ailleurs, dans cette analyse, il apparaît évident que l'intervalle entre désir et plaisir, repliement sur soi et étirement, exprime le mouvement d'une respiration, mais suppose également un temps cyclique sans fin.

À chaque moment de la cosmologie Japonaise, apparaissent des dualités complémentaires reliées par une entité médiatrice. Garant de l'harmonie, les êtres divins intermédiaires conforme à la logique de *Ma*, prennent leurs origines dans la relation dynamique des complémentarités de type *yin yang*. Dans ce paradigme, le dialogue de deux polarités — à l'exemple de celle de *Izanagi* et *Izanami* — se manifeste dans une progression obligée, une voie concrète, mentale ou physique. Issue de la pensée chinoise, la *Voie* appartient à la philosophie du Dao 道 (*Dō* en japonais, *Voie*), mais au Japon elle se mêle postérieurement à la *Voie* du zen, dont la pratique de la méditation assise, *zazen*, est une voie essentielle. Ainsi, la concentration sur l'instant, l'apprentissage et l'art du passage se sont développés, devenant des spécificités japonaises. Complètement assimilé, ils permettaient et accompagnaient le dialogue et toutes relations interhumaines ou spatio-temporelles. Ainsi, dans le bouddhisme et le shintō, entre le monde profane et le monde sacré, il faut cheminer, s'isoler, s'unir et ressentir la transition. À propos du shintō, le poète et penseur, Kenneth White décrit la place des symboles sexuels peints en rouge « comme les entrées des lieux sacrés eux-mêmes [*torii, supra*]. C'est comme si le chemin vers le blanc (le blanc est la couleur propice du shintō) passait par le rouge ». ⁷⁴⁴

À sa façon, la philosophie japonaise a tenté d'expliquer le *Ma resenti* (*Ma* 魔), sondant les liens profonds entre la nature et l'être humain. Conforme à cette pensée, le *Ma* s'envisage comme *entrelieu* situé dans le *présent absolu*, « là d'où tout advient et où tout rentre » ⁷⁴⁵.

⁷⁴² Hashimoto Noriko, « Le concept de ma et ses transformations sémantiques comme voie d'accès à l'esthétique japonaise », dans Mikel Dufrenne et Olivier Revault d'Allonnes (dir.), revue *Japon, Revue Esthétique*, t.18, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1990, p. 79.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁴⁴ Kenneth White, *La Figure du dehors, op. cit.*, p. 223.

⁷⁴⁵ « Subete wa soko kara soko he » すべてはそこからそこへ

Espace-temps intermédiaire, il se matérialise autant en lieu de cheminement mental que physique : la *Voie* privilégiée de l’alternance de ce qui vient et de ce qui se retire. Comme le prédit l’une des plus anciennes définitions du *Dao* : « Ce qui doit faire apparaître tantôt l’obscur tantôt le lumineux est la voie. »⁷⁴⁶ L’aspect alternatif et cyclique de cette pensée rejoint la conception de l’*intervalle japonais* — espace-temps de respiration. En ce sens, le *Ma* ressenti apparaît également dans le *troisième et quatrième lemme* de Yamauchi pour ce qui est “ni A ni non-A” et “à la fois A et non-A”. Pensée de l’harmonie de ce qui est et n’est pas, comme entre le monde visible du *waki* et le monde de l’invisible du *shite* sur la scène d’un *nō*, le *Ma* harmonise, concilie les contraires, unie les principes contradictoires, conforme à la *Voie* : « le Tao [*Dao*] n’est point leur somme, mais le régulateur de leur alternance ».⁷⁴⁷

Le cheminement dans un passage intermédiaire (architectures, jardins japonais...) suppose une transition régulatrice entre les lieux par une succession de discontinuités et de continuités. Pourtant, dans l’esprit de l’individu qui le franchit, l’intervalle spatial inscrit couche après couche une transformation progressive. Ce lien dynamique extérieur-intérieur évoque les trois moments structurels de la littérature japonaise classique, décrits par le philosophe Kuroda Akinobu 黒田明伸 (né en 1958) : « l’entente avec l’être [: le cœur], la réception du monde [: le corps], l’articulation de l’espace [: le paysage]. »⁷⁴⁸ Les deux premières qualités évoquent la pensée du *Dao* dans laquelle le *cœur* (l’esprit) est indissociable du corps. Ensemble, ils sont mus par le *souffle qi*, mais interdépendants avec leur *milieu*. Puisqu’en effet, le paysage taoïste *shanshui* (montagne-eau) se comprend à la fois comme un *milieu* et un *esprit* dans lequel se nichent “co-ententes” et “liaisons”. Il s’écarte radicalement du cadre dualiste “sujet-objet”. Par ailleurs, Kuroda révèle une spécificité comparable dans cette structure “cœur,

Nishida Kitarō dans Kuroda Akinobu, « Le cœur, le corps et le paysage ne font qu’un, la formation de l’espace intérieur du monde dans la littérature japonaise classique », dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida*, *op. cit.*, p. 96.

⁷⁴⁶ « *Yi yin yi yang tche wei Tao* »

Chapitre 5 du *Ta Tchouan*, « le grand commentaire du Yi king », dans Anton Kielce *et al.*, *Le Sens du Tao*, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁴⁷ Marcel Granet dans Anton Kielce *et al.*, *Le Sens du Tao*, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁴⁸ Kuroda Akinobu, « Le cœur, le corps et le paysage ne font qu’un (...) », Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida*, *op. cit.*, p. 96.

corps et paysage”. Dans son exemple, c’est le sentiment, le cœur qui s’étend comme un paysage dans lequel se situe le corps :

C’est la tristesse s’étendant comme paysage qui est le cœur et c’est dans le cœur étendu comme paysage que se trouve le corps, et non pas l’inverse. Ce que cette phrase exprime dans ces conditions-là, ce n’est donc en rien un sentiment invisible qui soit ressenti à l’intérieur du corps propre en tant que sujet de la perception regardant à l’extérieur le paysage étendu. ⁷⁴⁹

Selon le philosophe « ce champs temporellement délimité où est donnée cette expérience de l’unité éprouvée entre cœur, corps et paysage »⁷⁵⁰, se définit comme un *Ma*.

Le *Ma* articule les choses entre-elles dans un présent exalté. Comme la *Voie*, l’*intervalle japonais* oriente et relie les êtres dans un espacement dynamique et unificateur, lieu d’alternances, d’interactions et de transformations. En outre, conformément aux préceptes du *Dao*, les lois de la nature rencontrent à tout moment le présent de chaque individu. Ainsi, les Chinois, s’en remettant au hasard, tirent les hexagrammes du *Yi Jing*. Ainsi, Kuroda Akinobu explique :

Ce qui les préoccupe, [les chinois], ce n’est ni le passé, ni l’avenir à proprement parler, ni les liens de causalité, mais la signification des choses qui se produisent à un instant simultané, quel que soit le temps et l’espace auxquels elles se rapportent. Ainsi, ils accordent une grande valeur à la coïncidence existant entre une situation donnée — la leur — et un événement n’ayant apparemment aucun lien — le tirage d’un hexagramme. Pour eux, ces deux événements sont liés, ont une haute signification et font partie d’un tout. ⁷⁵¹

Selon ma pratique, montrer les choses “telle qu’elles”, c’est se détacher d’une histoire, d’un scénario, faire entrer le *vide* comme ressource pour mes prises de vues ou mes tournages, et accepter les phénomènes impondérables. L’imprévu offre toutes possibilités et, pour les artistes qui s’y remettent, un potentiel créatif libre. Cheminer en pleine conscience entre les *no-suji* (tendons, lignes de force) d’un paysage, s’envisage comme un moment dans lequel sujet et objet s’unissent. Ainsi, éloignés de toutes pensées discriminantes, le geste et la conscience deviennent intuitifs et s’apparentent au concept d’*intuition*

⁷⁴⁹ *Ibid.*

⁷⁵⁰ *Ibid.*

⁷⁵¹ Anton Kielce dans Anton Kielce *et al.*, *Le sens du Tao*, *op. cit.*, p. 40.

agissante de Nishida : la séparation sujet et objet, connaisseur et contenu s'effacent dans la conscience primordiale, avant que le sujet connaisse. La *non-pensée* mène à l'*auto-éveil*, à voir les choses dans "la clarté d'un matin". On peut se confondre avec l'objet, devenir papillon (le rêve de Tchouang-Tseu, *infra*), se transformer en renard, en serpent, ou en paysage (danseur butō, *supra*).

Après le *yin* vient le *yang*, puis revient le *yin* ... : ce processus de transformation cyclique et continu, ouvre un espace de possible par lequel toutes choses trouvent leur équilibre, s'entendent, se régulent. Dans cet ensemble de cycles infinis, chaque moment apparaît à la fois semblable et différent, à l'instar d'une fractale ou d'une image se reflétant et se démultipliant à l'infini dans un cristal. Pareillement, le *Ma* décompose le continu en discontinuité, et fluidifie le discontinu en continuité : Cette caractéristique évoque ce principe taoïste : « [...] ne plus considérer ceci et cela comme des contraires, mais y déceler l'essence du Tao, c'est se confondre dans un infini et voir les choses dans la lumière. » ⁷⁵² Dans mes *Films-jardins*, travellings avant, transitions, plans fixes, se succèdent de manière cyclique. De même, des suites alternatives d'instantanés évoquent les temporalités d'un haïkus. À la façon des discontinuités dans la séquence, elles provoquent des renversements entre regardeur et image, comme si ceux-ci s'intervertissaient ou s'unissaient (*supra*).

Au début du montage, les moments passés sur les lieux pendant le tournage me reviennent et se transforment en une ébauche de jardin mental ; puis, la vidéo présentée devient un intermédiaire entre ces expériences passées et le spectateur. Lors de ces étapes, je deviens à mon tour *lieu* : « le soi néantisé doit se transformer en "lieu" sur lequel la réalité effective se transcrit elle-même. » ⁷⁵³ Du fait que le *vide* ou le *néant* enveloppe le caméraman, le regardeur et toutes choses captées ou non par l'objectif, dans mes images, tous phénomènes supposent un *lieu vide* mais ouvert. L'individu *néantisé* — "non-présence" du *Film-jardin* — laisse apparaître la *talité* du réel à travers l'*œil-caméra*. C'est

⁷⁵² Tchouang-Tseu ou Zhuangzi 莊子, *ibid*.

⁷⁵³ Sugimura Yasuhiko, « Entretien avec Teddy Peix », Institut Français du Kansai, Kyōto, Japon, 18 février 2015.

un “champ de conscience” dénué de l’ego qui peut s’étendre librement comme *lieu* du *néant* — espace idéal de possibilités créatrices.

Alors que mes images se conçoivent comme une forme esthétique de *Ma* 間, un sentiment de *Ma* 魔 est suggéré au spectateur : des scénettes provenant d’espace-temps différents se croisent, se relient, dialoguent et imposent un rythme où se succède mouvement et pause. Quelque chose semble déterminer les homophones *Ma* 魔 ressenti et *Ma* 間 esthétique entre la *talité* et la composition d’un cheminement. Ces deux *Ma* se suscitent l’un et l’autre et se transcendent, comme sollicités par une force, une dynamique naturelle. Ainsi unis, *Ma* physique et *Ma* mentale peuvent se comprendre à un niveau davantage “métaphysique”, que chacun peut tenter d’approcher sensiblement. Il semble que « le *ma* n’a pas d’explication logique et que le fait de ne pas en avoir est justement ce qui le caractérise. Lorsque cette logique est imposée, le *ma* s’éloigne de son essence. »⁷⁵⁴ Les japonais eux-mêmes ont bien du mal à tenter de le conceptualiser, non-pas qu’ils n’en aient pas la moindre conscience, mais parce qu’ils l’ont intégré complètement : ils naissent, vivent entourés de tout un système de relation et de signes se référant au *Ma* et à l’*Aida* ; leur mode de vie et leurs relations (*Aidagara*) en dépendent. Ce qui importe pour les Japonais, tout comme les Chinois ou les Indiens, c’est avant tout ce qu’il ressent : « Les Grecs ressentaient les choses *dans le voir*, les Japonais voient les choses *dans le ressentir*. »⁷⁵⁵ Pour eux, la manifestation de *Ma* se conçoit dans le sentiment de celui-ci — le sujet unis à l’objet —, mais le principe permettant cela, dépasse toute logique conceptuelle au sens occidental. Tant que le *Ma* ne se manifeste pas et ne touche pas encore au sens, il n’a pas d’existence propre ; raison pour laquelle il paraît impossible de le définir conceptuellement. Il n’est qu’une possibilité, une abstraction. Cette phrase de l’architecte et critique d’art Kawazoe Noboru 川添登(1926-2015) relevée par Okano Michiko 岡野道子 (professeure en histoire de l’art) : « Si vous essayer de conceptualiser le *Ma* 間, la seule destination possible sera le *Ma* 魔, le *Ma* 真, lui ne sera pas atteint »⁷⁵⁶, confirme la précédente affirmation. Ainsi, l’auteure se garde avec raison de conceptualiser

⁷⁵⁴ Kawaguchi Hideko dans Okano Michiko, « Ma et Art, Une Approche sémiotique et son internationalisation », dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida, op. cit.*, p. 155-156.

⁷⁵⁵ Watsuji Tetsurō, *Fūdo, Le Milieu humain* [1935], Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 267.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 156.

ce dernier *Ma* 真, “vérité”, puisqu’ il touche à l’essence originelle de *Ma* 間 ; c’est-à-dire le passage, la Voie par laquelle une énergie se meut, compris comme souffle, (*ki* 氣 ou *Qi* 氣). D’ailleurs, le philosophe Watsuji précise que « la manière de composer [une œuvre au Japon] repose sur l’accord des souffles. » ⁷⁵⁷ Pour l’approcher selon la manière occidentale, Okano Michiko s’aide de la sémiotique du philosophe Charles-Sanders Peirce (1839-1914), qui selon elle, démontrerait l’état de quasi signe du *Ma*, lorsqu’il se perçoit comme « potentialité » (priméité), où rien ne peut être dit à son sujet avant son apparition dans le monde visible. À propos de la sémiotique de Peirce, Okano Michiko poursuit :

C’est seulement quand le ma se concrétise dans des manifestations, celles des formes artistiques, par exemple, qu’il passe aux catégories de secondéité et tiercéité, pouvant ainsi être étudié en tant que matérialisation d’une possibilité déjà existante dans la priméité. ⁷⁵⁸

Les Japonais identifient et comprennent le *Ma* par expérience synesthésique. Cette perception particulière de l’*intervalle japonais*, inspire sa mise en place pour devenir la manifestation concrète d’un phénomène symbolique ou/et esthétique.

Dans l’espace primordiale *Ma*, le *kami* invisible descend à un instant précis, vers le monde du visible dans l’intervalle de quatre piliers :

L’attente de cet instant de transition spatiale du vide iconique à la manifestation indicielle divine, de la possibilité ou de la puissance à la concrétisation ou à l’acte, se connecte à la perception du ma comme priméité. On observe, donc que l’intervalle spatio-temporel est composé d’un flux et d’un reflux entre l’icône et l’indice. ⁷⁵⁹

Une divinité — icône — se manifeste dans l’espace en tant que signe — indice — et se généralise dans une culture — loi, habitude, convention — de différente manière — symbole. Néanmoins, au-delà du symbole, le *Ma* se comprend par les sens, notamment

⁷⁵⁷ *Ibid.*

⁷⁵⁸ « La secondéité est la catégorie transmettant l’idée du “second par rapport à” et qui consiste en une expérience directe, non médiatisé ; c’est la conscience de la dualité : l’une qui agit, l’autre qui réagit (Ibri, 1992). La tiercéité est la catégorie transmettant l’idée de généralisation, une expérience de synthèse ou de pensée qui rattache le présent à l’expérience passée et à l’intentionnalité future, toujours liée, donc, au flux du temps. »

Okano Michiko, « Ma et Art, une approche sémiotique et son internationalisation », dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida, op. cit.*, p. 157.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 158.

dans l'entrelieu humain (*ningen*) et ses relations (*Aidagara*), mais également dans son dépassement ; il évoque constamment quelque chose qui le transcende, l'idée de *souffle*. Certes, les occidentaux perçoivent le concept esthétique de l'*intervalle japonais*, mais c'est sans compter sur sa priméité perçue comme un mythe ou une superstition. Ils manquent son principe essentiel, son pouvoir régulateur de la pensée dualiste : il est par quoi le sujet et l'objet se fondent, les transformations se manifestent, où la création peut advenir, le lieu, *basho* des apparitions et des disparitions, des continuités et des discontinuités. En tant qu'écartement spatio-temporelle, il devient le "passage", par lequel, à l'origine, la divinité shintō 神道 — la Voie (道, *tō - dō*) des Dieux (神 *shin*) — descend. Mais il est davantage. Étant le passage de la Voie, le *Ma* est l'*automanifestation de sa propre existence*. Cette réalité de la Voie du *Dao*, transposée en symbole ou sous une forme esthétique, vise à l'harmonie. « En tant qu'elle sert à infuser une cohésion vivifiante aux transformations, elle se nomme l'œuvre » et « ce qui en elle ne peut pas être mesuré par le lumineux et l'obscur se nomme esprit. »⁷⁶⁰ Selon cet aphorisme, il faut agir en sympathie avec le cours de la Nature, sans effort conscient puisque « la volonté des Dieux s'accomplit dans tout ce qui agit naturellement »⁷⁶¹ ; c'est la Voie Divine (惟神の道 *kannagara no michi*). Le fond taoïste s'invite dans cette conception du *Ma*, comme lorsque le musicien, le danseur ou l'acteur japonais (*supra*) exprime la formule "avoir un bon *Ma*" : corps et esprit unis dans le présent, "ici et maintenant" — Voie ouverte à la circulation du *souffle*. Un "bon *Ma*" signifie en quelque sorte, un "bon passage du souffle", ce que m'inspire l'expression japonaise "bon passage du pont" (*supra*). Dans les arts nippons, cette sensibilité se partage, comme au théâtre *nō*, au théâtre *kabuki*, dans la musique traditionnelle, la danse *butō*, chez les artistes du mouvement *Gutai* (*supra*) ou bien dans l'art du *rakugo* 落語⁷⁶² (*spectacle littéraire et comique*). Précisément, à propos de ce

⁷⁶⁰ Anton Kielce et al., *Le sens du Tao*, op. cit., p. 44.

⁷⁶¹ Bernard Marillier, *Shintō*, op. cit., p. 62.

⁷⁶² *Rakugo* 落語 signifie "histoire qui se termine avec une chute drôle". Cette forme de spectacle littéraire japonaise date du début de l'époque Edo (1603-1868). Sur scène ne figure qu'une personne habillée en kimono, le conteur, appelé *rakugoka* (落語家) lequel s'assied sur la scène, appelée *kōza* (高座).

n. Il n'y a presque aucune narration et le récit de l'histoire peut comporter le dialogue de deux personnages ou davantage. Ceux-ci ne sont différenciés que par la vitesse, la hauteur de note de la lecture, ainsi que par une légère rotation de la tête du conteur.

« La dernière partie du récit, l'épilogue, se caractérise par une chute inattendue, un calembour ou un retour au début de l'histoire pour lui donner une fin ludique. L'ensemble du spectacle, destiné à provoquer le rire, ou tout au moins le sourire, fait appel à l'imagination du spectateur ».

Dominique Rivolier, *Rires du Japon*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2005, p. 67.

dernier, le professeur, spécialiste des arts du théâtre, Miya Nobuaki 宮信明, décrit le *Ma* de l'acteur comme une "respiration" ou un "entraîn" : « une autre raison pour laquelle l'initiation au *ma* est difficile est que celui-ci est intimement lié à l'*iki* que l'on peut dire *iki* 息 en tant que respiration, mais que l'on peut également écrire *iki* (l'entraîn 意気) »⁷⁶³ En outre, selon le conteur, "trouver sa propre *hanashi* 噺 (l'histoire)", signifie "avoir un bon *Ma*". Ce *Ma*-là (魔, le diable) ne peut être enseigné, il suppose également ce qui doit circuler — *ki* 気 — par l'*iki* 息 (respiration), qu'il soit spatial (間 *Aida*), temporel (間 *Ma*), ou interpersonnel (間柄 *Aidagara*).

Les différentes acceptions du concept de *Ma* évoquent, de manière sous-jacente, une respiration, comme dans ses quelques aspects esthétiques : "un certain type d'intervalle dans la musique et la danse traditionnelles ; un temps de silence dans la diction ; un intervalle entre deux choses qui *se succèdent* ; l'idée de pause" (*supra*).

Tout au long de cette thèse, j'ai tenté de mettre en lumière toute la complexité de la notion de *Ma*, laquelle semblera toujours incomplète, tant elle est riche de sens et de potentialité. Cependant, je souhaiterais revenir sur une analyse pertinente prétendant aux origines récentes de ce "concept". Il y a certes eu de nombreuses interprétations, toutes plus ou moins fondées, mais, peut-on reprocher à cette notion de *Ma* d'être un objet de la pensée toujours en mouvement, ouvrant à de nombreuses questions. Si l'intervalle japonais appelé *Ma* ou *Aida* définit un aspects culturels japonais, cela ne signifie pas pour autant que son emploi fût généralisé "conceptuellement" depuis l'époque Heian ou Muromachi. Comme je l'ai étudié précédemment, des architectes s'en sont emparés dans leur théorie, à partir du siècle dernier.

L'historien Michael Lucken indique une apparition récente de ce concept⁷⁶⁴ que le philosophe Nakai Masakazu (1900-1952), fortement influencé par la philosophie Allemande, aurait créé dans le contexte impérialiste japonais, pour en quelque sorte "redéfinir l'espace national". Dans ce contexte, s'ajoutant à leur soif de connaissance à

⁷⁶³ Miya Nobuaki, « Le ma dans le rakugo », dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida*, op. cit., p. 148.

⁷⁶⁴ Michael Lucken, « Les limites du *ma*, retour à l'émergence d'un concept "japonais" », Paris, revue *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n°13, 2014, p. 60.

l'endroit de l'Occident, on peut noter l'intense curiosité des penseurs japonais pour la philosophie allemande de la deuxième partie du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle. Hors, les penseurs d'outre-Rhin étaient autant admirés et étudiés par leurs confrères occidentaux. Dès lors, on comprend l'égal engouement des japonais pour les textes de Husserl, Heidegger ou encore ceux de Kant. Il est naturel que des penseurs asiatiques se soient ainsi, nourris de certains concepts provenant de l'herméneutique ou de la phénoménologie dans le but, par exemple, de développer leurs réflexions sur le *fūdo* ou le *Ma*. À l'inverse, c'est aussi à ce moment-là que l'Occident s'est trouvé une passion pour l'Extrême-Orient et particulièrement pour le Japon lequel, entré dans l'ère de la restauration Meiji (1868-1912). Martin Heidegger a également, imaginé un dialogue avec un confrère japonais, exposant entre autres, les limites des interprétations de la notion de *iki* 粋 par la phénoménologie⁷⁶⁵. Alors que le philosophe Nakai Masakazu, s'inspire du concept de l'"être-là" *Daisen*, pour expliquer cette notion d'*intervalle japonais*, n'était-ce pas limiter cet aspect culturel uniquement, à travers la grille de l'herméneutique ou de la phénoménologie ? Il faut admettre que les Japonais sont « contraints d'appeler à l'aide l'esthétique [européenne] »⁷⁶⁶, puisque cette discipline leur était étrangère en tant que tel.

Cependant, le sens esthétique de *Ma* était déjà présent des siècles auparavant au Japon, dont les influences chinoises ne sont plus à démontrer (*supra* et *infra*). Les peintres japonais avaient comme modèles, les grands noms chinois de l'art pictural et leurs théories. Věra Linhartová ⁷⁶⁷ a mentionné cet intérêt, notamment à propos des traités de la peinture chinoise comme ceux de Shitao, surnommé moine Citrouille Amère (XVIII^e siècle, mais connu au Japon probablement au cours du XIX^e siècle). Cet ouvrage consigne de nombreux termes esthétiques anciens et, la manière d'exécuter une œuvre. Principalement, il repose sur la philosophie taoïste. Dans sa traduction, Pierre Ryckmans (1935-2014) relève le terme de "cœur oisif" de l'artiste :

⁷⁶⁵ On se réfèrera au texte de Martin Heidegger, « D'un entretien de la parole, entre un Japonais et un qui demande », *Acheminement vers la parole* [1959], trad. par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier, François Fédier, Paris, Gallimard, 1976.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁶⁷ On se réfèrera à l'ouvrage de Věra Linhartová, *Sur un fond blanc, Écrits japonais sur la peinture du IX^e au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1996.

“[...] et tout cela d’un cœur détaché et comme dans le néant” : nous retrouvons ici les recommandations classiques : le peintre doit entretenir en lui une disposition de cœur oisive (Xián 閒), silencieuse et tranquille (jǐng 靜), épurée et vide (kong 空) — ceci éventuellement par la contemplation de la Nature ou des peintures, par l’étude, la lecture et la poésie, par la musique ou le vin. ⁷⁶⁸

Nous reconnaissons dans ce texte chinois, l’ancien sinogramme 閒 pour désigner le *Ma* 間 japonais. Mais, le plus important ici, est le sens exprimé, rejoignant les termes de cœur-corps-paysage (*supra*) de l’étude sur la littérature classique japonaise de Kuroda Akinobu. Ainsi, dans la peinture chinoise ou japonaise, le cœur (*shinkyō*, *supra*) “oisif, libre” 閒 s’espace ainsi, “comme” un “*Ma* 間” ; c’est-à-dire, qu’il est disposé à faire “entrer” le paysage contemplé dans le “corps” de l’artiste. Comme un “espace intermédiaire”, ce “corps”, s’ouvre-alors, afin de permettre au peintre de faire jaillir sur le papier, l’émotion de son cœur devenue *son paysage*. Dans les propos de Shitao, il est écrit également : « Il faut savoir qu’imprégner le papier d’une seule goutte d’encre n’est pas une mince affaire : il faut que le cœur se fasse immense et vide, sans plus contenir un seul objet [...] » ⁷⁶⁹ Nous mesurons l’importance du *vide* que seul peut contenir un “cœur oisif / libre”. Ce même *vide* provenant du “cœur”, partage un sens commun avec cet autre *Ma* 魔 (“le diable”, *supra*) “impossible à enseigner” (*supra*) dans le kabuki.

Comme exposé précédemment, le *Ma* n’est pas uniquement spatial, temporel ou physique mais, cette idée résonne dans ce deuxième niveau de *Ma* se trouvant dans le “cœur” de l’artiste. Retenons également, la transmission orale de génération en génération des enseignements du *nō* ou du kabuki lesquels, auparavant, ne faisait pas ou peu l’objet de théories. De même, gardons à l’esprit l’importance de l’espace-temps comme *vide qui relie et sépare* les éléments environnants dans l’esthétique de la peinture de l’Extrême-Orient : « Ainsi, le Vide dont le tableau est habité et qui le prolonge est-il conçu en Chine comme un Espace-Temps grâce à quoi les traits tracés rejoignent le courant vivifiant et jamais interrompu du Tao. » ⁷⁷⁰

⁷⁶⁸ Shitao, *Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère* [1970], trad. par Pierre Ryckmans, Paris, Plon, 2007, p. 127.

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ François Cheng, *Souffle-Esprit, Textes théoriques chinois sur l’art pictural* [1989], Paris, Seuil, collection « Points Essais », 2006, p. 181.

En ce qui concerne la définition spatiale et temporelle de *Ma* 間, différents faits nous éclairent. Pendant la modernisation de la période Meiji, sous l'influence de la pensée occidentale, la création des termes *ji-kan* (temps) ou *kū-kan* (espace), démontre la dualité "temps/espace" jusqu'alors présente derrière ce terme de *Ma* : soit un espace-temps dynamique relié aux autres. Son exaltations dans les arts et son occupation par un *vide* témoigne de son antériorité chinoise, taoïste et zen, ou de sa présence dans le shintō : Les kamis intermédiaires entre les montagnes et les plaines, l'espace sacré entre quatre piliers permettant le contact entre divinités et humains, mais aussi, l'*intervalle de non-interprétation, senu hima*, de l'acteur de *nō* (Zeami, *supra*). Les termes "*Ken, Ma, Aida, Awai...*" se rattachent de près ou de loin à des symbols, croyances ou à l'ordre social d'un peuple. Ainsi, on comprend l'intérêt de ce terme dans le milieu intellectuel, lors de la période nationaliste des années 1920-1930 dans laquelle, les traditions servaient à unir une nation tout entière, quitte à couper les liens avec leurs origines lointaines. Cela n'étonnera personne que le *Ma* "spatiaux-temporel" fût choisi à la fois pour se démarquer de l'occident et même, de la pensée esthétique chinoise.

Néanmoins, l'historien Michael Lucken reconnaît cette présence « du *vide*, de la valorisation de l'écart, de l'espace interstitiel, surtout par comparaison avec les arts européens dans les arts japonais. »⁷⁷¹ Dans le même article, il ajoute : « Le postulat qu'il correspond à *distance* ou *intervalle* a constamment été battu en brèche par le travail empirique sur les textes japonais. »⁷⁷² En ce sens, le terme de *Ma* ne peut seulement être considéré comme un simple "intervalle", un "entre-deux" comme j'ai tenté de le démontrer tout au long de cette thèse. Mais, il n'est pas non plus une tradition inventée sous l'influence de la pensée allemande, même si celle-ci a aidé à le conceptualisé conformément à la logique occidentale, faisant oublier au passage, d'autres aspects culturels importants.

⁷⁷¹ Michael Lucken, « Les limites du *ma*, retour à l'émergence d'un concept " japonais " », *op. cit.*, p. 65.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 66.

Ki 気, du milieu au corps

Souffle et esprit partagent un sens commun. *Esprit* venant du latin *spiritus*, qui signifie littéralement “souffle”, s’emploie dans le verbe *spirare* : aspirer, respirer. Passage d’*esprit* à *esprit*, un *Ma* est un espace de respiration traversé par un *souffle*, comme se définit, lui-même, l’interprète de butō 舞踏 : son *corps* est un *lieu* où se succèdent et se côtoient des présences éphémères. Le danseur s’identifie au concept *mi* 身⁷⁷³, à la fois « corps, existence, chair, soi, réceptacle et cœur. »⁷⁷⁴ Ce “cœur” ne doit pas être considéré comme ce qui se trouve à l’intérieur d’un corps mais ce qui s’étend comme paysage au-delà du corps (*supra*). Il exprime ainsi, le *souffle* transcendant l’espace et le temps, celui par qui se manifeste le *Ma*.

La circulation du *Qi* (chinois *souffle*, *Qi*, simplifié 气, japonais *Ki* 気) est étroitement liée à la médecine chinoise et aux arts martiaux qui partagent, tous deux, des exercices *statiques* par la pensée et *dynamiques* par le mouvement. Indispensables à la bonne santé des individus, leurs bienfaits ne sont plus mis en doute aujourd’hui. Dans ces disciplines, l’alternance de la circulation du *souffle* se réfère aux complémentarités *yin yang*. Par ailleurs, l’*intervalle Ma* spatial ou temporel, alterne un état *statique* et un état *dynamique* — pause dans le mouvement, mouvement dans la pause (*supra*). Ce couple *dynamique / statique* devient un phénomène observable et ressenti. Il apparaît dans le concept *immuable-fluant*, *fueki-ryūkō* (*supra*) d’un haïku duquel surgit l’éphémère et l’éternel, apparition et disparition — sentiment sobre et profond comme la branche de saule de Bashō, « touchée par une ondée légère, et qui par moments se balance dans la brise. »⁷⁷⁵ L’alternance est une caractéristique essentielle de l’*intervalle japonais*, compris comme passage et lieu de changements réciproques par lesquels l’instant se

⁷⁷³ 身 *mi* : en effet, le même terme désigne plusieurs sens :

1. corps / 2. soi-même / 3. sa place ; sa position / 4. partie principale ; viande (par opposition à os, peau, etc.) ; bois (contrairement à l’écorce) ; lame (par opposition à sa poignée) ; conteneur (par opposition à son couvercle).

Dictionnaire en ligne *Jisho.org*.

⁷⁷⁴ Nelly Delay, *Le Jeu de l’éternel et de l’éphémère*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2004, p. 49.

⁷⁷⁵ Bashō, *supra*

sublime. Elle suppose un flottement, propice à la méditation, à la poésie ou à la rêverie, et, comme le dit Tchouang-Tseu :

*Ai-je rêvé d'un papillon, ou suis-je le rêve d'un papillon — à moins que le papillon n'ait rêvé de moi qui rêvais de lui, ou aurais-je rêvé d'un papillon qui rêvait de moi rêvant d'un papillon ?*⁷⁷⁶

Dans cette perspective, l'individu devenu être *vide* devant la *talité*, s'*auto-éveille*, redécouvre le monde, et se focalise alors sur le *temps présent*.

Le *soi* japonais se dit *jibun* 自分 ; constitué du mot “part” 分 et du mot “soi” 自, il se traduit littéralement : “part-soi”. Ce mot suppose une relation entre un soi individuel et celui d'un autre. Le psychiatre Kimura Bin 木村敏 (né en 1931) explique que « le *jibun* non seulement supposerait une relation entre (*aida*) le soi individuel et celui d'autrui, mais cette relation même serait l'*aida*. [sic] »⁷⁷⁷ Cette affirmation évoque le concept de Watsuji : 人間 (*ningen*) être *entrelieu*. En outre, en ce qui concerne une relation interhumaine, le psychiatre parvient à démontrer la prégnance du *ki* 氣 (souffle, esprit) en employant le terme *kibun* 気分 (humeur). Selon Kimura Bin, *Ce qu'il y a entre les gens* (titre de son ouvrage⁷⁷⁸) se reconnaît dans le terme *ki*. Appartenant à l'Asie orientale, cette notion très ancienne se retrouve également présente dans le *Dao*, la médecine traditionnelle, les arts martiaux et le *Feng shui* 風水⁷⁷⁹ (*eau-vent*). Ce dernier art a pour objet d'harmoniser l'individu avec son milieu, faire *circuler les énergies* entre les êtres et les choses. Suivant les principes du *ki* 氣 (ou *qi* 氣), la place occupée par une maison ou un immeuble, doit se trouver en harmonie avec son environnement. Dans un autre domaine,

⁷⁷⁶ Tchouang-Tseu dans Corinne Atlan et Zéno Bianu, *Anthologie du poème court japonais*, op. cit. p. 9.

⁷⁷⁷ Augustin Berque, « Étendre ma et aida à la logique et aux sciences dures ? » dans Sakae Murakami-Giroux, Fujita Masakatsu et Virginie Fermaud, *Ma et Aida*, op. cit., p. 11.

⁷⁷⁸ Ouvrage auquel se réfère Augustin Berque : Kimura Bin, *Hito to hito no aida (Ce qu'il y a entre les gens)*, Tōkyō, Kōbundō, 1972.

⁷⁷⁹ Le *feng-shui* est l'un des cinq arts de la métaphysique chinoise. On le classe comme physionomie. Sa pratique traite de l'architecture en termes métaphoriques où des “forces invisibles” relient l'univers, la terre et l'humanité. Ces forces se nomment *qi* 氣 (prononcer *tch'i*).

les pratiques corporelles, telle que le *Qigong* 氣功 (prononcé *tchi gong* du chinois : 氣功), ont révélé leur intérêt effectif en médecine, notamment en psychologie.

Néanmoins, comme Augustin Berque le remarque, le pouvoir du *ki* échappe à la physique :

On ne sait ni ce que c'est, ni même comment le mesurer. Cela marche dans certains cas, dans d'autres non, et il est donc fallacieux de l'assimiler à des objets physiques tels que, par exemple, les ondes électromagnétiques, lesquelles sont mesurables et manipulables toujours à coup sûr. ⁷⁸⁰

Le *ki* suppose un espace intermédiaire ouvert et il est inconcevable de la placer dans un "entre" sans possibilité d'en sortir. Les espaces s'interpénètrent pour que le *ki* circule librement et, comme en médecine chinoise, s'il ne circule pas, cela devient signe de maladie ou de mort.

Le *ki* ou *qi* (氣 prononcé *tch'i*) ne peut être mesuré ni même conceptualisé. Son sens commun dans les cultures de l'Extrême-Orient montre qu'il transcende les êtres, les choses et leurs relations. C'est également vrai pour le corps humain. Dans la médecine chinoise, le *qi* joue un rôle premier dans la circulation des fluides dans le corps : respiration, digestion, système circulatoire sanguin. Le *qi* doit circuler parfaitement (dans un bon équilibre *yin yang*) et cela se vérifie dans le réseau des *méridiens*, *jing mài* 经脉 et leur *ramifications*, *luò mài* 絡脉 ⁷⁸¹. Ces liaisons intermédiaires apportent la pleine communication et l'harmonie entre les différentes parties du corps [fig. 96 p. 456].

En médecine chinoise, un autre principe exprime un "intervalle fluide" comme les *cing mouvements* (ou *cing éléments*, *wǔ xíng* 五行). C'est une méthode de classification de l'ensemble des objets et des phénomènes existants dans l'univers ou dans le corps

⁷⁸⁰ Augustin Berque, « Aïda et ma, de ce que sont les choses dans la spatialité japonaise », conférence à l'Institut franco-japonais du Kansai, 10 mai 2012, consulté en juillet 2017 : [http://ecoumene.blogspot.fr/2012/06/aida-et-ma-berque.html#more]

⁷⁸¹ Le *qi* (*tch'i*) 氣, *souffle vital*, circule dans des *courants préférentiels* dits *méridiens*. Le *méridien* est le chemin de l'énergie jalonné de bornes et de carrefours importants : les points d'acupuncture. Les *méridiens* sont tous reliés aux organes principaux. Une dysharmonie dans un *méridien* peut influencer l'organe correspondant et inversement. Il faut donc, pour guérir, rétablir l'équilibre rompu et ainsi, agir sur l'énergie par différents moyens.

humain. À l'exemple des saisons et des pratiques humaines, les cinq mouvements doivent interagir en harmonie, comme l'évoque le docteur en médecine chinoise, Éric Marié :

*Les cinq mouvements et cinq phases (wǔ xíng 五行) représentent des étapes particulières dans les mutations du qi. Ils sont interdépendants et en relation les uns avec les autres. Le concept d'engendrement (xiāng shēng 相生) signifie que chacun des cinq mouvements peut favoriser le développement du mouvement qui suit selon l'ordre dit "mère-fils" : l'Eau engendre le bois qui engendre le Feu qui engendre la Terre qui engendre le métal qui engendre l'Eau et ainsi de suite.*⁷⁸²

Une autre relation apparaît entre l'être et son milieu. Alors que la médecine chinoise fait usage de la notion *mài* ou *mò* 脈⁷⁸³ pour évoquer la transmission du pouls dans les artères, la langue chinoise emploie les mêmes mots pour désigner les lignes de force ou de tension du relief d'un paysage. Cette similitude entre le corps et le paysage révèle le lien étroit qu'entretiennent les humains et leur milieu. De ce point de vue, comme le rêve de Tchouang-Tseu, mes *Films-jardins* seraient-ils les rêves d'un corps vide engendrant du paysage, ou seraient-ils un paysage rêvant de l'accouchement d'un corps ?

Cependant, ne seraient-ils pas à la fois corps et paysage tout en étant *ni* l'un *ni* l'autre ?

Les concepts de co-ententes, cycles, circulations et transformations se trouvent être centrales dans la médecine et les arts traditionnels chinois mais au Japon, ils sont également associés directement à la notion de *Ma* 間. Le *maai* 間合い (*intervalle-union*) des arts martiaux japonais se réfère à l'espace entre deux adversaires. Il se conçoit simultanément, dans la distance et le temps séparant les deux pratiquants et se révèle nécessaire dans la manière de le parcourir ou de rythmer l'attaque. Afin de l'empêcher de déployer son *ki*, le combattant doit bloquer le *maai* de son adversaire pour utiliser le sien. Les arts-martiaux japonais ou chinois ne doivent pas se comprendre comme un conflit physique ; ils incarnent un moyen d'exprimer la qualité profonde à développer l'attention portée aux moindres choses, aux individus, à l'environnement, tout en restant détaché : *zanshin* 残心. Les mouvements doivent devenir intuitifs, se relier à ceux de la nature, à

⁷⁸² Éric Marié, *Le Diagnostic par les pouls en Chine et en Europe. Une Histoire de la sphygmologie au XVIII^e siècle*, Paris, Berlin, Heidelberg, New York, Éditions Springer, 2011, p. 116.

⁷⁸³ En effet, le même mot est utilisé dans plusieurs expressions pour désigner une chaîne de montagne et la biologie humaine ou animale : *shān mài* 山脈, les artères : *dòng mài* 動脈, les veines : *jìng mài* 靜脈, la vie et la circulation du sang, ligne vitale ou source vitale *mìng mài* 命脈. Le sinogramme 脈 (ou simplifié 脉) peut se prononcer *mò* ou *mài* indifféremment.

l'instar des marches que j'effectue en filmant ou de mes cadrages focalisés sur les "tendons" (*no-suji*) d'un paysage. Idéalement, cet état particulier rejoint la pensée zen : corps et esprit unis. Il s'agit de percevoir les infimes variations, le moindre mouvement, l'esprit totalement ouvert, en pleine conscience sur l'instant. Favoriser le *ki* dans les intervalles, *Ma* ou *Maai*, ce serait donc, ouvrir la *Voie* qui mène à l'*auto-éveil*.

*Les jours rallongent—
sous mon bureau
le bruit des vagues* ⁷⁸⁴

Imai Sei

Sur les rives du vide

Le jardin japonais propose un espace idéalisé dans lequel le vivant s'harmonise à l'esthétique, le naturel à l'artificiel. Il médiatise la relation primordiale des humains avec la nature, et la sublime. De même, le jardin japonais s'envisage comme un temps d'achronie, un lieu du dehors. À chaque instant, le temps et l'espace s'y concentre pour que se détermine un *vide* favorable à la méditation — au-delà possible dans l'expérience de la progression. « Ainsi, sur ce fond du "vide", les phénomènes apparaissent comme des centres d'énergie ponctuels reconnus par l'homme dans leur "en-soi". » ⁷⁸⁵ Le *vide* permet de se réfléchir à l'intérieur de soi mais, autant que le temps présent, il se perçoit différemment à chaque instant et ce, pour chaque individu. Ainsi, la méditation induit-elle une expérience unique du *vide* et de l'instant. Selon le philosophe Yamauchi, le *vide absolu* dépasse alors la double détermination de la naissance et de la disparition — la *coattente* —, pour devenir une double négation — ni naissance ni disparition — la *négattente* (絶待 *zettai*). ⁷⁸⁶ L'absolu relève de cette *négattente* du troisième lemme "ni A ni non-A" (*supra*). Mais, le *vide* prolonge la *coattente* et suppose alors, un rapport d'interdépendance. Or, ce qui se révèle interdépendant doit être *vide*, comme le rappelle Yamauchi :

⁷⁸⁴ Imai Sei (né en 1950) dans Corinne Atlan et Zéno Bianu, *Haïku du XX^e siècle, Le Poème court japonais d'aujourd'hui*, op. cit., p. 131.

⁷⁸⁵ Ulrike Kasper, *Écrire sur l'eau, L'Esthétique de John Cage*, op. cit., p. 108.

⁷⁸⁶ 絶待 *zettai*, terme bouddhique pouvant se traduire par *absolusité*, qu'Augustin Berque choisit de traduire par *négattente* puisque cet état nie (s'autodétermine) la *coattente*.

Yamauchi Tokuryū, *Logos et Lemme*, trad. par Augustin Berque, Tōkyō, Tōkyō Iwanami, 1974.

*Le vide est une grande négation, mais nullement une simple vacuité, et moins encore nihilité ; au contraire, c'est le fait qu'une chose peut être ainsi en tant que ce qu'elle est.*⁷⁸⁷

C'est ce qu'Augustin Berque rapproche du *champ trajectif* de l'*en-tant-qu'écouména*l : ni la substance *S* ni le *prédicat P*, mais *réalité S/P* — milieu dans lequel les choses se *co-suscitent* et s'appellent. Selon Yamauchi, suivant la logique du troisième lemme (ni A, ni non-A), la double négation s'applique au *vide* lui-même : ni *vide*, ni non-*vide*. En premier lieu, cette double négation se révèle être « une grande affirmation, celle du monde qui ne naît ni ne périt. »⁷⁸⁸

La double négation du troisième lemme — ni A, ni non-A — et la double affirmation du quatrième lemme — à la fois A et non-A —, ne signifie pas qu'il y ait conflit ; au contraire, elles ne sont pas antagoniques et regorgent de "co-attention". Dès lors, pour Yamauchi, ce principe devient *coattentif* et trouve son équivalent négatif : le *négattentif*. Aussi, les deux "s'appellent" mutuellement et, comme la *négattente*, le *négattentif* doit être *vide*. Pour le philosophe, le véritable absolu (*zettai-sha* 絶対者), c'est-à-dire le *néant*, est le *négattentiel* (*zettai-sha* 絶待者) — c'est le *néant absolu* nishidien. Dans ce dernier concept, Yamauchi distingue deux types de *vide*, le *vide négattentif* (ni vide, ni non-vide) et le *vide coattentif* (à la fois vide et non-vide), mais qui, finalement, ne font qu'un : « c'est le monde de la vérité ultime »⁷⁸⁹, celui qui transcende le vide. Sur ce point, s'éclaire une spécificité du *Ma*. Cette dernière nous invite à penser plus profondément son sens commun de "séparation" et de "liaison". En effet, ce que le *Ma* sépare, s'identifie dans la double négation "lemmique" — ni A, ni non-A ; ce qu'il relie se reconnaît dans la double affirmation "lemmique" — à la fois A et non-A. Néanmoins, l'*intervalle japonais* ne devient ouvert à toute possibilité créatrice, que dans son propre *vide*, constitué de la double négation — ni vide, ni non-vide — et de la double affirmation — à la fois vide et non-vide. Si son esthétique (*Ma* 間) suggère une *co-suscitation* "séparation-liaison", elle demande un effort pratique et la nécessité d'être *ressenti* (*Ma* 魔, le milieu culturel peut être favorable, *supra*). Quant au sens profond de *Ma*, il échappe à un simple "espace-temps entre"

⁷⁸⁷ *ibid.*, p. 17.

⁷⁸⁸ *Ibid.*

⁷⁸⁹ Yamauchi Tokuryū, *Logos et Lemme*, *op. cit.*, p. 18.

conceptualisable. La manière de l'envisager suppose un *lâcher-prise*, l'abandon de tout jugement discriminatoire, voir les choses *telle qu'elles* (*talité*) afin d'entrer dans un état d'*auto-éveil*. Ainsi, le *Ma* 真 s'identifie-t-il dans la double affirmation et négation lemmique. Les *vides négattentif* et *coattentif* qu'il contient, apparaissent comme le lieu du *néant absolu*. Lorsque du point de vue du *vide* — négattentif et coattentif —, le *Ma* 間 *esthétique* ou *symbolique* et le *Ma* 魔 *ressenti* conduisent à voir les choses *telle qu'elles* apparaissent; ils mènent alors à la vérité *auto-éveillante* et, de surcroît, s'accomplissent en tant que vérité 真 (homophone de *Ma* 間): « c'est quelque chose qu'il n'y a pas, mais qui justement rend possible qu'il n'y ait pas. »⁷⁹⁰ Comprise et ressentie ainsi, la *vérité absolue* ne peut être saisie par le concept, elle nous transcende. La nature s'y déploie avec ses hasards et ses *entrelis*. Mais la *vérité absolue* se perçoit également comme une destinée. Yamauchi y voit une logique reposant sur le principe de la « *codépendance coattentive* »⁷⁹¹, à la fois interdépendant et dynamiquement lié. « Quant à l'établissement de cette relation, la question n'est ni " pourquoi ? " ni " comment ? ". Cela dépasse le logos. »⁷⁹² Au-delà de toute causalité, la nécessité de la *co-suscitation* se perçoit au plus haut point « *senti-rationnelle* »⁷⁹³, à la fois sentiment et raison. Selon cette pensée, faire l'expérience concrète et ressentir le *Ma*, conduit à percevoir la *vérité* touchant au cœur de l'être. Comme une sorte de "fond diffus naturel", ce *Ma vérité*, transcendant les êtres, se perçoit par l'*auto-éveil*. C'est, toutefois, lorsqu'il s'envisage dans son unité, *Ma* 間 *esthétique/symbolique*, *Ma* 魔 *ressenti*, et *Ma* 真 *vérité*, que le sens d'*intervalle japonais* révèle toute sa profondeur et sa beauté.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 18-19.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ Augustin Berque dans Yamauchi Tokuryū, *Logos et Lemme*, commente ce point: « la psychologie moderne appellerait cela de l'auto suggestion; mais cette notion relève du dualisme et du solipsisme caractéristique du *topos ontologique* moderne (le TOM), que la mésologie récuse: dans la réalité S/P de l'histoire et des milieux humains, les rapports entre corps animal et corps médial, ainsi qu'entre chair et intellect, sont bien plus complexes, et comportent effectivement la rétroaction ».

Ibid.

L'image réfléchie du néant

Le Grand Commencement et le Vide Suprême ne font qu'un, puisque lorsque nous sommes dans le vide, dans l'un, il devient objet et nous-même sujet, ce qui met un terme à l'unité. Comprendre que nous sommes dans l'Un sans en parler, voilà la première manière d'atteindre le non-être par le chih [ki ou qi] ou le prajna, c'est-à-dire la connaissance intuitive. ⁷⁹⁴

Dans son sens idéal, le *Ma* (間-魔-真) relie et sépare dans la *coattente* et la *négattente* ; il rythme ce qui le traverse, transforme le corps et l'esprit, fait toucher au *maintenant éternel* en préparant l'*auto-éveil* (*jikaku* 自覺) et, par la respiration qu'il crée, favorise la circulation de ce qu'on appelle *souffle*. En harmonisant, il devient la *Voie* de l'entente réciproque de ce qu'il sépare. Pour cela, le *Ma* doit être occupé par un *vide médian*, admettant et régulant les asymétries, les oppositions, les contraires. Il fait toucher au plus près à la *connaissance intuitive*, unissant les êtres humains au cosmos.

Mes *Films-jardins* proposent au spectateur l'expérience d'une traversée dont la temporalité bascule sans cesse entre mouvement et pause. Par le biais de la caméra en déplacement comme le regard d'un promeneur, le spectateur ressent une relation implicite avec un milieu, mais s'en détache lorsqu'un phénomène apparaît soudainement dans un plan fixe. Ainsi, ces vidéos reflètent la double détermination *trajective* de l'être dans son milieu — ni présent, ni non-présent et à la fois présent et non-présent —, les *entrelis*, les *Ma*. Ce sont des *lieux* dans lesquels l'infini rejoint l'éphémère, où les temporalités et les espaces se confondent. Dans le cadre de l'image, mon corps devenu comme transparent, révèle un "théâtre" de *co-suscitation*, et fait *image*. Il est un *lieu miroitant* duquel tout se réfléchit. Au montage, les plans se combinent en une sorte de "*champ électromagnétique*" (Yamauchi Tokuryū 山内得立著, 1890-1982), *lieu* d'un être non-identifié *auto-éveillé*. Ils créent des *intervalles Ma*, constitués de réciprocitys et d'échanges avec le spectateur. Mais, les *intervalles vides* générés suggèrent un dépassement à la limite de l'instant présent : « Ce lieu, ce "champ" transcendantal, doit

⁷⁹⁴ Chang Chung-Yuan, « Les deux méthodes d'approches de l'état de non-être », dans Anton Kielce *et al.*, *Le sens du Tao*, *op. cit.*, p. 81-82.

s'évider ultimement de sa propre néantité substantialisée, afin de se réaliser comme lieu du néant "véritable" ou absolu. » ⁷⁹⁵

Mes images transposent une pratique, un ressenti, une expérience *auto-éveillante* : « L'auto-éveil n'est pas une simple disparition de soi, mais le lieu de l'auto-expression de la réalité effective de ce monde. » ⁷⁹⁶ *Lieu de mon Film-jardin, lieu de l'Image-intervalle, lieu d'un soi, duquel transparait l'émerveillement de l'ordinaire, la surprise du rien, le regard d'un enfant retrouvé — être devenu lieu du vide. Percevoir le Ma propice à la "floraison" d'un haïku sur les rivages du néant, c'est, ultimement, découvrir et se redécouvrir sans cesse comme un Ma, un "signe" se réfléchissant à l'infini.*

⁷⁹⁵ Sugimura Yasuhiko, *Auto-éveil et témoignage*, op. cit., p. 53.

⁷⁹⁶ *Ibid.*



91. « La vision d'un jardin miniature », Andreï Tarkovski, *Nostalghia*, film, RAI, Italie, 1983.



92. « Gorchakov et le paysage nous regarde », Andreï Tarkovski, *Nostalghia*, film, RAI, Italie, 1983.



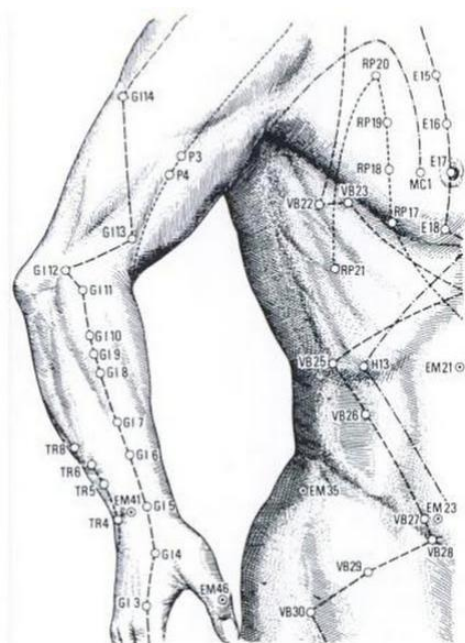
93. Nagakura Suiko, maison de l'artiste, la salle à manger et le engawa, depuis 1995, œuvre en cours, Mashiko Préfecture de Tochigi, Japon, photographies Freeman Michael.



94. Tokonoma au temple Kennin-ji 建仁寺, fondé en 1202 par Myōan Eisai 明菴栄西, Kyōto, © TP 2015.



95. La bienséance et le clair de lune, Kurosawa Akira, *Mādadayo*, 1993, film, Daiei film, Japon.



On aperçoit sur l'abdomen et le thorax, les méridiens rein et rate qui montent et les méridiens de vésicule biliaire et estomac qui descendent. On aperçoit aussi sur le membre supérieur trois réchauffeur et gros intestin qui montent vers la face, le méridien de rate qui se termine sur le thorax et le méridien de vésicule biliaire qui descend.

96. Le système des méridiens (rein et rate)
dans Jean-François Borsarello, *Traité d'acupuncture*, Paris, Masson, 2005, p. 37.

*On ne découvre des mondes que par une longue fuite brisée.*⁷⁹⁷

Kenneth White

⁷⁹⁷ Kenneth White, *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, 1982, p. 201.

ÉPILOGUE

Policer le monde, ouvrir des passages

Enveloppé des hasards de la nature, je chemine sur les lignes des reliefs et des plaines, suivant les sentiers, les “tendons”, les “veines” des paysages naturels. Mon esprit se relie au vivant et à ses temporalités, à l’immuable et à l’éphémère. Constitué d’intervalle de tension et de polarité, les espaces naturels me rattachent à ma nature profonde. De même, qu’ils s’offrent pleinement à ceux qui y flânent en pleine conscience. Composer un jardin paysage, l’arpenter comme Wang Wei 王維 (701-761), Rousseau (1712-1778), ou Bashō 芭蕉 (1644-1694), me conduit à ressentir dans ma pratique un milieu riche de hasard et d’évocation.

Mes vidéos agencent des continuités et des discontinuités temporelles. Elles prennent leurs sources dans mes promenades ; aussi apparaissent-elles sobres et austères comme une pièce de nō 能 ou une danse butō 舞踏, dont l’expression du *yūgen* 幽玄 se traduit dans l’éclosion de la beauté obscure d’un extrême dépouillement. Mes *Films-jardins* décentrent le regard du sujet vers l’objet, et n’offrent aucune possibilité de s’identifier à un quelconque personnage. De surcroît, ils proposent d’entrer dans un paysage à la manière d’une peinture *Montagne-eau* (*sansui*), enveloppant à la fois le regard de la caméra subjective, et celui du spectateur — objet devenu sujet, “moi” devenu nous. Mais, entre les plans, une certaine instabilité subsiste : fragments d’espace et de temps non-linéaires. Elle est due à une alternance de continuités — plan d’exploration en

mouvement, nous entraînant dans les profondeurs d'un paysage —, et de discontinuités — soudains plans fixes nous repoussant vers l'extérieur de l'image. Comme dans un jardin japonais, l'atmosphère de ces vidéos se déploie progressivement, générant des tensions, renvois, et variations desquels peut naître, le *fuzei*, le *souffle du sentiment*. Ce sentiment profond se combine avec le *Ma* "ressenti", lequel dépend de la nature de chacun et nécessite introspection et pratique. Ainsi, le spectateur ressent une infime vibration qui se propage à la manière d'une onde dans un *lieu* plus vaste de la conscience — *auto-éveil* (*jikaku* 自覚), espace ultime *vide* où tout se perçoit telle "une fleur s'épanouissant" et dévoile ses beautés cachées.

Lors de mes pérégrinations, l'espace de la nature devient le partenaire d'une relation : « Voilà ce qui rend précieuse la force de la nature. C'est elle qui instantanément modèle, purifie notre cœur et lui permet de pénétrer dans un univers strictement poétique. »⁷⁹⁸ Je trace un chemin à l'unisson de cet univers, foyer de toutes créations ; il m'enseigne ses valeurs et ses lois. Mon esprit se détache des pensées importunes par la "mise à mort" de mon ego ; un monde se découvre à ma conscience comme un reflet de ma pensée. Je deviens un *lieu* fluide et fertile à toutes *intuitions agissantes*. C'est un *lâcher-prise* volontaire dans ma pratique artistique par laquelle le corps et l'esprit se fondent dans le présent — recherche d'un idéal qu'explique si bien Okakura Kakuzō 岡倉覚三 : « Seul celui qui a achevé en esprit l'inachevé peut découvrir la véritable beauté. La vigueur de la vie et de l'art réside dans leurs possibilités de croissance. »⁷⁹⁹

L'espace filmé simule une marche, le rythme des pas se met au diapason des phénomènes et des hasards. Il entraîne les yeux du spectateur voyageant comme ceux d'un fantôme errant. Entre cheminement et immobilité, mes *Images-intervalles*, *Traversées* et *Cascades*, canalisent également, le regard entre mouvement et pause, au gré des étirements. Ainsi, mes vidéos et mes photographies deviennent les *lieux* dans lesquels les regards passés et présents se télescopent et se déplacent. Cependant, alors qu'au tournage le parcours semé d'épreuves, oblige à se concentrer sur le chemin même, la vidéo présentée montre ce périple en captant l'attention au rythme des plans, des coupes franches et des transitions.

⁷⁹⁸ Natsume Sōseki (夏目漱石), *Oreiller d'herbes* [1906], Paris, Éditions Rivages, 1989, p. 12.

⁷⁹⁹ Okakura Kakuzō (岡倉覚三), *Le Livre de thé* [1906], Arles, Éditions Philippe Picquier, 2006, p. 165.

Voyez cet homme du tao qui va nonchalant son chemin. ⁸⁰⁰

Hsüan-chüen

Dans cette perspective, le sentier dans la nature, et la culture du sentier fusionnent — à la façon japonaise, *michi no bunka* (道の文化 *culture du chemin*) illustrée dans le livre des vues célèbres (*meisho zue* 名所図会) lu comme un “géo-poème”⁸⁰¹.

*Le zen n'a pas de but... le but est le chemin.
Où allons-nous ? demandent les disciples.
Nous y sommes, répond le maître.* ⁸⁰²

Kōan zen

Espace de liberté, la nature se montre à la fois indifférente à ma présence et généreuse ; raison pour laquelle je peux méditer en relation constante avec ce qui m'entoure à chaque instant. Elle s'accorde parfaitement à l'action naturelle de la marche, envisagée comme une pratique du *non-agir* (*wú wéi* 無爲) associant corps et esprit — méditation en marchant, *kinhin*. À la rencontre du hasard, la marche méditative rythme les aléas du temps, illumine le dehors du corps à l'intérieur de l'esprit ; différents instants se fauillent ainsi comme un souffle dans les interstices de la “non-pensée”. Réceptacle de tout ce qui m'entoure, mon esprit reflète le paysage et devient paysage — *lieu* de mouvement et de vibration. La marche méditative doit trouver sa propre énergie créatrice dans l'instant surgissant, lorsque l'ordinaire se frotte à un esprit dépouillé. *Lâcher-prise* signifie s'effacer afin de donner à un phénomène toute sa place, mais c'est aussi, ouvrir un grand *vide* — reste le corps et ses cinq sens, abandonnés aux flux du monde. Dès lors, l'esprit “évidé”, je peux m'éveiller à des instants haïkus. Ce court poème provoque un léger tremblement de l'esprit, jusqu'aux extrémités du corps, et retranche le lecteur dans l'immanence de chaque chose : « La parole poétique se détache du discours de la connaissance et fait retour à ce “primitif”. » ⁸⁰³

⁸⁰⁰ Hsüan-chüen dans Kenneth White, *La Figure du dehors*, *op.cit.*, p. 175.

⁸⁰¹ Je me permets cette référence au mot “*géopoétique*” que Kenneth White (né en 1936) théoricien et poète, admet dans ses cahiers de *Géopoétique*. Kenneth White (dir.), *Cahiers de Géopoétique*, 6 vol., Paris, Éditions Zoé, 1991-2008.

⁸⁰² *Kōan zen* dans Dominique Rivolier, *Rires du Japon*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2005, p. 108.

⁸⁰³ François Jullien, *Philosophie du vivre*, Paris, Gallimard, 2011, p. 213.

Les évocations du haïku s'unissent dans le *vide* et font jaillir un instant *extra-ordinaire*. À chaque lecture, le sentiment du lecteur change subtilement comme après plusieurs visites dans un même lieu. Les quelques mots d'un haïku, mes *plans intervalles*, ou les "Ma-shot" d'Ozu valorisent un instant ordinaire. Pendant mes *Films-jardins*, le présent exalté, événement "hors du temps", succède à un autre présent continu devenu passé puis, à son tour, devient passé laissant place à un nouveau présent. Dès lors, sans logique scénaristique ou chronologie, les discontinuités des séquences dépendent des hasards d'une marche. Comme une série de petits poèmes, ces ruptures temporelles correspondent à des évocations qui renouvellent l'attention dans l'instant. Ces pauses et ces espaces de respiration ponctuent mes vidéos et leurs effets se ressentent également dans les zones non-déformées de mes photographies. À l'inverse des photographies pyrotechniques de Hatakeyama Naoya, où l'action soudaine d'une explosion de roche se transforme en paysage serein, soudain, apparaît un moment ordinaire qui réactualise l'instant aux yeux du regardeur. Ainsi, comme l'évoque Kenneth White :

*Dans le Sanzōshi*⁸⁰⁴, il est dit que la fraîcheur est l'essence de l'art du haïku. Ce que le défunt maître souhaitait sincèrement, c'est le sens de la fraîcheur, qui jaillit du sol même à chacun de nos pas dans la nature.⁸⁰⁵

Le haïku effleure d'abord l'esprit, puis l'éclaire pour y pénétrer profondément lorsque lu une deuxième fois.

Point de vision avançant et s'arrêtant, ma "caméra-œil" balaie l'ordinaire, à la manière d'un filet déployé en une sorte de "champ magnétique" dans le présent. Puis du banal, résonne un moment infime, particulier, éclatant dans l'intervalle d'une pause. Pour cela, il faut *lâcher-prise*, voir et sentir le passage de "la lumière à l'obscurité", afin de saisir le sens éphémère des choses. Transition du présent, "l'instant haïku" d'un *Film-jardin*, rend subtilement l'instant d'autant plus vif. Il s'insère et s'harmonise dans l'intervalle des balades, mais trouve son autonomie dans la fragmentation du temps d'une séquence.

Le *Ma* 間 fait naître l'éternel dans l'éphémère lorsqu'il suscite l'*auto-éveil*, nous connecte à l'ici et maintenant. Les espaces-temps qu'il sépare, se fondent dans les remous de ses

⁸⁰⁴ *Sanzōshi* (三冊子), est un livre du poète Hattori Tohō 服部 土芳 (1657-1730), relatant la vie de son maître Matsuo Bashō. Il est paru la première fois en 1702.

⁸⁰⁵ Kenneth White, *Lettres de Gourgonel*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1986, p. 172.

multiples liaisons. En cela, il est respiration, comme nous pouvons l’imaginer dans la Villa Katsura, entourée de *shōji*, espace de modulation sans mur, ni porte. L’air s’y engouffre, y circule, tandis que l’atmosphère des jardins pénètrent à l’intérieur emplissant les sens. De même, c’est dans un intervalle de *souffle interne* que s’anima le geste du calligraphe, l’écriture d’un haïku ou un air de musique.

*Je me suis arrêtée —
l’air autour de moi
s’est empli de libellules* ⁸⁰⁶

Nakamura Teijo

Espace de méditation idéale, la montagne ou la forêt favorisent cette relation avec le présent et la Terre. Mes images espacent des vides entre des pleins, des silences entre des sons, construisent des intervalles flottants issus de hasards. Alors qu’au tournage, enregistrant l’éphémère, je me fondais dans les espaces, au montage, je redécouvre et assemble des phénomènes par lesquels un espace de musicalité se forme, un jardin mental se compose. À l’instar des compositions de Takemitsu, alternant notes et silences, “mon jardin” assemble une suite d’intervalle de respiration, de relation, de circulation et de discontinuité — temps continus et transformations se conjuguent. C’est un moment d’évanescence comme à la lecture d’un haïku de Bashō par lequel “résonne” le silence que le poète perçoit « par-delà les ronds et le bruissement de l’eau. »⁸⁰⁷ Il sait probablement, que « la nature accomplit la vérité en silence. »⁸⁰⁸ Le silence et le vide ne font qu’un ; ils proviennent du tréfonds de l’être, comme le son quasi originel d’une prière bouddhiste — le *Om*, émis du fond de la gorge, symbolisant à la fois naissance, vie et mort. Ce son long naît et retourne au *vide-silence*.

Aucun commentaire, ou personnage à suivre n’apparaît dans mes vidéos. On ne peut s’identifier qu’à une “non-présence”, une absence de corps cheminant dans un espace. L’expérience domine sur une logique narrative, l’image et le son des phénomènes

⁸⁰⁶ Nakamura Teijo (中村 汀女) (1900-1988) dans Corinne Atlan et Zéno Bianu, *Haïku du XX^e siècle, Le Poème court japonais d’aujourd’hui*, Paris, Gallimard, 2007, p. 116.

⁸⁰⁷ Nakagawa Hisayasu (中川 久定), *Introduction à la culture Japonaise*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 98.

⁸⁰⁸ Maître zen Eiheiji, Miyazaki Ekiho (宮崎 奕保) (1902-2008) dans *Une Vie de Moine zen*, film documentaire de Masataka Ishikawa et Toshio Nishiiri, NHK, 2006.

suffisent à eux-mêmes. Les silences, sons ambiants de la nature, s'accordent avec ceux du marcheur — bruissement des feuillages et respirations, chant d'oiseaux et bruits de pas. Cependant, tout au long de mes vidéos, la trame du silence domine. Se substituant à toutes paroles, les sons ambiants se perçoivent dans leur intensité originale et contiennent tout, sans artifice. Le spectateur peut y être attentif afin peut-être, de sentir entre ces sons la musicalité du silence, le présent infini. C'est une sensation comparable à celle ressentie dans les films d'Ozu : « Tout le sensible y coexiste dans une polyphonie sensorielle qui mérite à peine le nom de silence. »⁸⁰⁹ D'ailleurs, lorsque s'entend une musique extradiégétique dans son œuvre cinématographique, elle évoque un moment de silence : « il habite en elle, il est silence omniprésent. »⁸¹⁰ Le silence se glisse parmi les sons de mes vidéos, mais se propage à la façon d'une onde sur l'eau d'un étang ou les sillons concentriques, tracés autour des pierres d'un *jardin sec*.

Le cinéma d'Ozu privilégie le cadre, lieu d'échange entre champ et hors-champ, et les plans "natures mortes" (Deleuze) par lesquels le temps se suspend. Ces derniers sont également conçus comme des intervalles vides, "*Ma-shot*", apportant du sens à la séquence. « Le cinéma ne produit pas à proprement parler de la fiction. Il fait apparaître la réalité du temps dans sa plasticité, sa réversibilité, sa continuité ou sa discontinuité. »⁸¹¹ Me détournant de la fiction au profit de l'imprévu du tournage autant que celui du montage, le *plan intervalle* me sert à harmoniser les changements de plan ou de rythme d'une séquence. Il produit une dynamique par laquelle, le changement dans la continuité d'une action devient possible et fait sens. Transitions et coupes franches de *Films-jardins*, étirements et contractions d'*Images-intervalles*, chaque variation suscite l'attention ; l'instant se réactualise en permanence. En conséquence, les ruptures et les faux raccords accentuent le temps présent, réveillent l'esprit par leur effet de discontinuité, coupent court à toute réflexion sur le comment et le pourquoi. Sans réel début, ni fin, le *Film-jardin* est un cheminement en cours, mais reste irrémédiablement inachevé par ses sauts

⁸⁰⁹ Basile Doganis, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu, Polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 103.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁸¹¹ François Laplantine dans Alain MONS, « Questions à Anne Cauquelin et François Laplantine, *Entretiens avec Alain Mons* », Université Bordeaux III, revue *MEI, Espace, corps, communication*, n°21, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 24.

fréquents dans le temps et l'espace. De même, il se compose de renvois multiples, dans lesquels les marches se refont indéfiniment, comme un rituel concentré sur sa mise en œuvre. Éternel retour, à l'instar du tracé d'un cercle zen, *ensō*, signe de l'unité universelle, les phénomènes se déploient en une suite d'intervalles cycliques mais jamais répétitifs.

Dans la dernière scène du film *Nostalghia*⁸¹², le personnage du poète, une bougie entre ses mains, franchit les bains de Santa Caterina vidés de leur eau, mais il entreprend cet étrange périple à trois reprises, protégeant la flamme des courants d'air. Pendant cette traversée du *vide* dénuée de toute logique, le personnage relie le temps et l'espace et évoque le sentiment de l'intervalle *Ma* 魔 chez le spectateur — difficile et noble entreprise, quasi spirituelle, d'un poète souhaitant relier les cultures aux hommes. Comprise également comme liaison spatio-temporelle, chaque marche de mes *Films-jardins* est une précieuse quête du *vide* par laquelle un sentiment, une évocation, ou un souvenir peut s'éclairer de la beauté du monde. Instant où tout apparaît comme aux premières lueurs du jour, l'*auto-éveil* découle de la pleine conscience d'un *être-là* et mène à l'*intuition agissante*.

Les *lieux*, les *basho* 場所 de Nishida 西田 (1870-1945), se pensent comme des enveloppes, que sont les êtres, les relations, l'espace de la conscience, eux-mêmes contenus dans des *basho* toujours plus grands. Le temps absolument présent les contient tous. Il est le *basho* dans lequel se situent les temps passés et futurs, mais suppose un présent éternel, un *néant absolu* — *basho universel*, "cercle sans circonférence, ni centre". Au-delà de tout jugement, nous pouvons nous situer dans l'unité du tout et la dépasser, embrasser le *sujet qui est / n'est pas l'objet* ou *ce qui est à la fois sujet et objet*, accéder à l'*auto-éveil*. Ainsi, s'ouvre un espacement, un *lieu* enveloppant dans lequel la clairvoyance d'être au monde peut s'inviter à tout moment. Toutefois, le *néant absolu* ne doit jamais être perçu comme négatif ; au contraire, il est le "terreau" de l'*absolument présent au monde*. Il se situe dans le point du *maintenant éternel* lequel, lorsqu'il s'écarte, s'espace, devient *Ma*, *Voie* fertile à la connivence, à l'art, à la synergie de la réunion, à l'énergie inépuisable du cosmos.

⁸¹² Andrei Tarkovski, *Nostalghia*, film, production : Sovinfilm / RAI 2 / Gaumont, Italie, 1983.

*Tandis que pour le philosophe véritable, ce qui est est la limite à rejoindre et l'objet à retrouver à l'extrême des excursions et opérations de son esprit, l'artiste se propage dans le possible et se fait agent de ce qui sera.*⁸¹³

Le *présent absolu* est un lieu véritable dans lequel, phénomènes, transformations, morts et naissances adviennent. L'artiste ou le poète peut dépasser son environnement socio-historique en touchant au plus près le *présent absolu*. Dès lors, l'exécution de l'œuvre lui donne la possibilité de se fondre dans l'immédiateté de l'instant, d'accéder à l'*auto-éveil*, en se concentrant sur le lieu et l'instant. Idéalement, l'artiste "doit mourir de soi", accéder à cette condition régénératrice, à l'instar de Hijikata et Ono, dans une performance de *butō*, ou de l'acteur *shite* d'un *nō*. Il doit franchir un *Ma* intérieur, de la vie à la mort symbolique et inversement, à l'image du personnage du film *Nostalghia*, franchissant un bassin dans le film. Réfléchi en lui-même, l'individu perçoit ce sentiment profond qui émane des choses ; il ressent la *poignance des choses*, la *sensibilité envers l'éphémère*, *mono no aware* ものの哀れ. C'est une discipline "d'évidemment", conduisant à l'*intuition agissante*, acte véritable, source de toute possibilité, pour échapper à l'enfermement ou au cloisonnement, trouver la liberté d'agir. Avoir le "sens du *ma*", c'est vivre un autre espace-temps. Comme le rappelle Augustin Berque, « cela s'apprend par la pratique, non par la théorie. »⁸¹⁴

Le *Ma* combine des espace-temps et permet de s'en libérer. Il se comprend dans la double négation du troisième lemme bouddhiste (Yamauchi Tokuryū 山内得立), ni A et ni non-A, et dans la double affirmation du quatrième lemme, à la fois A et non-A. Or, ces deux niveaux de compréhension se révèlent être deux affirmations non-oppositionnelles qui se co-suscitent. L'une appelle l'autre et inversement, à l'exemple des montagnes et des eaux d'un paysage *sansui* 山水 . En ce sens, le *vide* apparaît à la fois dans la double polarité négative et dans la double polarité affirmatives. Sur le plan du temps, le *Ma* exalte et se confond au présent, mais s'étend entre le passé et le futur, écarte le temps et l'espace qui précède et l'espace qui suit ; il est à la fois l'un et l'autre sans pour autant être l'un ou l'autre. L'*intervalle japonais* intensifie l'instant, se traverse et se ressent. Il est une *Voie*

⁸¹³ Paul Valéry, *Œuvres tome 1*, Paris, Gallimard, 1957, p. 1243.

⁸¹⁴ Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982, p. 67.

vers l'*auto-éveil*. Le *Ma* peut ainsi se transformer en une expérience de l'existence la plus immédiate dans laquelle l'avant et l'après se nient et se réfléchissent ensemble. L'*intervalle japonais* contient un *vide* flottant, par lequel les espaces situés de part et d'autre, se déterminent, se rencontrent, échangent, et se transforment. Comme le temps, pour chaque individu, le *vide* qu'il contient se perçoit différemment. Expériences non-conceptualisable, au-delà d'un *Ma* concret et d'un *Ma* ressenti, le *Ma* 真 *vérité* n'a pas d'existence en tant qu'objet conceptuel, mais s'identifie par la dynamique alternative de la double négation, ni *vide* ni non-*vide* et de la double affirmation, à la fois *vide* et non-*vide*, puisque, ultimement, il est *néant absolu*. C'est lorsque le *Ma vérité* passe de sa non-manifestation au concret, de l'invisible au visible, qu'il se manifeste dans un *Ma* 間 esthétique ou symbolique et génère un *Ma* 魔 ressenti. Inversement, c'est parce qu'il y a un intervalle physique et mental, que son existence multiple et une se révèle. Constamment en mouvement, se propageant du néant au présent, il est traversée par le dynamisme d'un *souffle*, *ki* 気.

La notion de *vide* prend sa source dans la pensée taoïste laquelle suggère un espace vide dynamique et fluide inséparable du plein qu'il sépare. Toutefois, la notion de *néant* se réfère à la pensée bouddhiste, et suppose, quant à elle, l'extrémité du temps présent, évoluant sans cesse du futur vers le passé. Mais le temps s'exprime également dans la notion de *musubi* (*supra*) shintō, durée infinie de laquelle toute chose apparaît, s'anime, et disparaît. Elle est peut-être là, la singularité du *Ma*, admettant *vide* spatial, *néant* du présent absolu, éternel et éphémère. En ce sens, l'*intervalle japonais* reflète cette hybridation culturelle de plusieurs croyances, taoïste, bouddhiste et shintō. Le *vide* ou le *néant* créent chacun, une dynamique immédiate, révèlent une vérité absolutisée, dont l'accès nécessite la pratique de la *Voie*.

En franchissant les espaces naturels, je me fonds dans le présent, comme le *Yama Kotoba* 山言葉⁸¹⁵, issue du monde sauvage et sacré que les *matagi* au Japon, pratiquaient jadis

⁸¹⁵ « Anciennement nomades, les *matagi* en ont gardé la coutume de partir l'hiver pour des chasses lointaines. Une nette démarcation sépare chez eux la vie en chasse de la vie au village où, à la belle saison, ils pratiquent l'agriculture : l'organisation social diffère, de même que les pratiques religieuses et surtout la langue. En effet, dès qu'ils pénètrent dans la forêt, les *Matagi* ne s'expriment plus que dans un dialecte particulier, le *Yama Kotoba* ("langue des montagnes") »
Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, op. cit., p. 98-99.

entre eux, j'apprends la langue des montagnes. Mais la mienne articule relie, transforme, harmonise les images et les sons ; elle admet la *talité* — voir les choses telles quelles —, en pratiquant le *lâcher-prise*. Pleine de tension et d'entente, cette expression fonctionne dynamiquement. Dès lors, à la façon du land artiste Andy Goldsworthy ou du peintre Tenshō Shūbun 天章 周文 (1414-1463), on peut parler muettement la langue des montagnes et des eaux, mais aussi celles des animaux, des esprits, des plantes et des morts. Ainsi, comme le dit si bien François Jullien :

La connivence lui vient de ce qu'il vit à l'unisson (avec les éléments, les âges, les saisons) ; c'est-à-dire de ce que le monde existe encore pour lui comme essor et vibration. ⁸¹⁶

Sans figer ce qu'il sépare et relie, le *Ma* favorise le flux. L'expérience de franchissement qu'il offre, intensifie la progression et les processus, l'épreuve du parcours et du temps plutôt que la destination ou la fin.

Dans ma pratique, le sens du *Ma* suppose l'écoute des phénomènes naturels, m'engage à "suivre la nature", ses changements, ses cycles et ses *entrelis*. Watsuji 和辻 nous rappelle que « ce n'est pas "nous" qui connaissons "la nature", c'est "la nature" qui nous précède [...] C'est la *force créatrice*, le *principe de formation*, qui *se manifeste dans la vie elle-même*. » ⁸¹⁷ En ce sens, le jardin japonais apparaît comme la manifestation de ce désir humain d'une seconde union avec la nature. Il trouve son harmonie dans cette relation, mêlant naturel et action humaine suivant le principe de *non-agir*. Il se décline en esthétique de la rusticité *wabi* : des choses simples dénuées de tout artifice telles qu'elles s'expriment dans le jardin de thé et la cérémonie de thé. La nature n'est pas un système mécanique dans lequel des choses séparées les unes des autres se combinent entre-elles. Selon le philosophe Watsuji, cette conception de la nature est complètement artificielle : « La véritable réalité c'est "la vie" » ⁸¹⁸ dit-il. Cela se comprend par une prise de conscience par laquelle la forme et l'essence, le concept et l'existant doivent fusionner. Cette unité émane de ce que le philosophe nomme "réalité véritable", mais elle n'est pas figée et répond à des transformations, des cycles et m'évoque le concept immanent de *souffle*.

⁸¹⁶ François Jullien, *La Philosophie du vivre*, op. cit., p. 212.

⁸¹⁷ Watsuji Tetsurō, *Fūdo, Le Milieu humain* [1935], Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 303.

⁸¹⁸ *Ibid.*

Watsuji et Nishida décrivent cet état de conscience dans *l'intuition immédiate*, celle de l'unité intérieure de la vie elle-même. Avant de séparer les choses, de réfléchir et de connaître, l'homme ne doit faire qu'un avec la nature — il comprend ces énergies, admet le sens éphémère des choses, ressent l'absolu universel, comme le *souffle vital*.

Pour Nishida 西田, le *lieu* de la conscience, siège de l'émotion et de la volonté, peut parvenir au *lieu du vrai néant*. Cet espace englobant, plus profond et plus vaste, dans lequel le sujet et l'objet ne font plus qu'un, se situe dans *l'éternel présent*. Dès lors, « l'existence devient l'espace vide. Mais l'espace est aussi une catégorie de l'être, et le lieu où se situe l'espace doit être comme le champ de conscience transcendantal. »⁸¹⁹ C'est un état dans lequel tout se réfléchit, un simple miroir au fond de l'être, devenu lui-même *lieu du néant*. C'est un chemin sur lequel l'homme n'est plus sujet devant la nature ou devant un paysage, sa conscience se situe dans l'espace, tout en contenant l'espace lui-même. J'avance et retrace le parcours d'un rêve à l'instar d'un aborigène Australien sur un vaste territoire, grand jardin déployé dans l'espace et le temps. Or, le cheminement se veut une quête sensible d'un lieu à l'autre, où « le paysage est partout où je peux — je sais — y trouver un "kiosque". »⁸²⁰

Intervalle d'attirance, de volonté et de résignation, le *Film-jardin* met en tension et harmonise l'esprit dans le présent. Cela suppose d'être là, enveloppé par le vaste monde pour méditer entre désir et plaisir, se connaître, s'oublier, vivre l'instant présent. L'expérience doit dépasser le concept, il faut se détacher du "moi" et faire *l'expérience pure*, afin d'atteindre et prolonger un état *auto-éveillé*. C'est, pour moi, l'étape initiale de la production d'œuvre, et, comme l'explique Sugimura Yasuhiko :

*La poïésis ne consiste pas seulement à matérialiser les idées que l'on a préalablement en tête, son essence réside dans la connexion immédiate entre notre corps qui fabrique et le monde des choses.*⁸²¹

⁸¹⁹ Nishida Kitarō, *Le lieu* [1927], trad. par Reiko Kobayashi, Paris, Éditions Osiris, 2002, p. 38.

⁸²⁰ François Jullien, *Vivre de paysage ou L'Impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014, p. 243.

⁸²¹ Sugimura Yasuhiko, « Auto-éveil et témoignage – Philosopher autrement (II) », revue Philosophie N°126, Éditions de Minuit, Paris, 2015, p. 45.

Cet aspect paraît essentiel, il conditionne toute démarche en se “frottant” d’abord au milieu, en pratiquant le *lâcher-prise*. Voir en se “néantisant” signifie également, se voir *tel qu’on est*. Ainsi, le corps devient-il poïétique et « se fait un “élément créateur dans le monde historique”, à travers lequel “la vie historique se réalise elle-même”. »⁸²² Corps *historique autodéterminé*, l’être *auto-éveillé* “reprend la main”, acteur du monde historique, lui-même *basho* englobant.

Cependant, l’être humain s’insère dans un ensemble de relations, mais la relation avec le milieu est la plus fondamentale. À l’opposé « la forclusion du corps médial (le milieu, transmué en un environnement-objet) par le parti ontologique moderne conduit à fétichiser l’environnement, par compensation du massacre que l’on en fait par ailleurs ».⁸²³ Au-delà de toute évolution technologique ou scientifique, cette relation au monde a toujours été, touchant directement au sens, comme le moment d’*auto-éveil* peut toucher le *cœur* (*shinkyō* 心境). Voir de ses propres yeux la *talité* du monde, permet de comprendre le présent. Aussi indispensable que la relation “je et tu”, celle que nous entretenons avec notre milieu doit “s’écouter” et se reconnaître comme un *lieu* dont nous sommes interdépendants.

L’*intervalle Ma* pourrait devenir le médiateur des rapports sociaux (*Aidagara*), purifier et rééquilibrer les relations entre humains et nature (architectures et jardins). Pour Kuki Shūzō, la pratique de l’art permet de se libérer de l’espace et du temps : « L’humain, qui tend vers l’infini, peut ainsi atteindre le vrai, la morale et la beauté. »⁸²⁴ Pour un artiste, l’art peut s’envisager comme un moyen d’atteindre l’*auto-éveil*, à condition qu’il ne s’attache pas à l’illusion *égoïque*. Idéalement, c’est dans une relation désintéressée entre l’artiste et le spectateur que l’œuvre peut agir comme un haïku, se relier pleinement au temps présent et susciter également l’*auto-éveil*. Selon François Jullien :

⁸²² Sugimura Yasuhiko, « Auto-éveil et témoignage – Philosophe autrement (II) », *op. cit.*, p. 45.

⁸²³ Augustin Berque dans Watsuji Tetsurō, *Fūdo, Le Milieu humain*, *op. cit.*, p. 29.

⁸²⁴ Jacynthe Tremblay, *Auto-éveil et temporalité, Les Défis posés par la philosophie de Nishida*, Paris, L’Harmattan, 2007, p. 209

La poésie n'est-elle pas tout entière, quand elle n'est pas que discours en vers et répond à la vocation, une parole de connivence, nous rebranchant sur l'immanence vital, que favorise tout un jeu d'entente et d'adhérence internes (des images, des rimes ou des assonances) ? (...) La poésie renverse, en somme, la relation et fait revenir l'humain sur ses pas...⁸²⁵

Le *Ma* exalte la relation, lui (re)donnant une véritable authenticité à chaque instant. Il harmonise les différences, stimule l'entente, permet de se concentrer sur l'instant, le lieu et les autres. Comme le dit Michel Foucault :

Les rapports que nous devons entretenir avec nous-mêmes ne sont pas des rapports d'identité ; ils doivent être plutôt des rapports de différenciation, de création, d'innovation. C'est très fastidieux d'être toujours le même.⁸²⁶

Cependant, "être soi", avant tout c'est être conscient de notre nature éphémère, reliée à un milieu en transformation permanente.

L'asymétrie c'est la diversité, celle que la nature nous enseigne. La pluralité est l'alpha et l'oméga de la vie. Vouloir dominer et uniformiser les espaces humains, les cultures, la nature, c'est les anéantir. Entre montagne et plaine, campagne et forêt, espaces ruraux et espace urbain, espèces végétales et animales, entre humains, nous avons besoin de diversité et de biodiversité. En ce sens, des *intervalles d'entente* ont vu le jour, un peu partout, comme, par exemple, au Japon, le *satoyama* 里山, ce paysage agreste idyllique, périurbain, lien et point de contact (*Awai* 間) avec la nature sauvage. Prendre en considération ce fait originel mène à comprendre que nous faisons partie d'un ensemble plus vaste que notre ego et nos appétits sans limite. Il y va de la survie et du bien-être de l'humanité. Le *milieu* ne se penserait plus comme une machine à faire du rendement, mais sur le mode du multiple, du mouvement et de la relation à laquelle les humains doivent s'ouvrir à nouveau : « On ne parlera plus alors de social, mais de socialisations multiples (pouvant être contradictoires) en train de se faire. »⁸²⁷

Le *Ma* est un espace de relation fertile privilégiant la naissance et la création : pourrait-il, également faire naître l'amour, voie alternative à l'*auto-éveil*, comme le suggère Tanabe

⁸²⁵ François Jullien, *La Philosophie du vivre*, op. cit., p. 213.

⁸²⁶ Michel Foucault, *Dits et écrits*, volume 4, Paris, Gallimard, 1994 p. 739.

⁸²⁷ François Laplantine dans Alain MONS, « Questions à Anne Cauquelin et François Laplantine, Entretien avec Alain Mons », op. cit., p. 22.

Hajime ? En ce sens, envisagé en expérience de “socialisations multiple”, l'*intervalle Ma* peut changer les Hommes, *êtres entreliens*, intimement reliés au monde sensible. La relation *trajective* mise en perspective peut s'envisager en antidote, conduisant à la fois à prendre soin de soi-même, des autres et de son milieu — alterner oubli de soi pour s'*auto-éveiller* et privilégier la relation pour aimer. Se soucier de soi « ou le soin qu'on prend du souci que les autres doivent avoir d'eux-mêmes — apparaît alors comme une intensification des relations sociales. »⁸²⁸ Accéder au savoir, pratiquer ou non un art, mais cultiver son âme, la perfectionner, comme nous le suggère Apulée (123- vers 170), est un précepte « également nécessaire pour tous les hommes. »⁸²⁹

Ainsi, dès qu'« il s'agit de s'assouplir, de s'espacer, de s'universaliser »⁸³⁰, le chemin de l'humanité s'éclaire de nouveau. Cet *intervalle*-là court-circuite une société tournée sur elle-même, une société de consommation effrénée, afin de mettre à notre portée la nécessité essentielle d'une relation authentique avec l'*autre* et le *milieu*. L'*être* (humain) *entrelieu* (*ningen* 人間) reprend la main sur son destin, peut agir en accord avec son *milieu*, possède le moyen *existential* pour transformer le monde et faire émerger à nouveau le *génie du lieu*, le *fuzei*. Sur les sentiers du monde, le regard bienveillant d'une “sagesse taoïste”, associé à une “volonté zen”, porté par son *cœur* (*shinkyō*), il écrit sa véritable histoire.

⁸²⁸ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. 3. *Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p. 74.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁸³⁰ Kenneth White, *La Figure du dehors*, *op. cit.*, p.18.

ANNEXE

Entretien avec Gilles Clément, 1^{er} mai 2015

Introduction : Jardin en Mouvement, Jardin Planétaire et Tiers-Paysage

Gilles Clément est né en France en 1943 dans le département de la Creuse. Jardinier, ingénieur horticole, paysagiste, écrivain, Gilles Clément enseigne à l'École Nationale Supérieure du Paysage à Versailles (ENSP). Il est jardinier des parcs, jardins, espaces publics et privés. Ses œuvres les plus connues sont le parc André-Citroën et le jardin du musée du Quai Branly à Paris. Les travaux théoriques et pratiques de Gilles Clément se concentrent sur trois axes de recherche : *le Jardin en Mouvement*, *le Jardin Planétaire* et *le Tiers-Paysage*.

Le *Jardin en mouvement* exprime l'intention du jardinier de « suivre le flux naturel des végétaux, s'inscrire dans le courant biologique qui anime le lieu, et l'orienter. Ne pas considérer la plante comme un objet fini. Ne pas l'isoler du contexte qui la fait exister. » Ainsi, « le jeu des transformations bouleverse constamment le dessin du jardin. Tout est entre les mains du jardinier. C'est lui le concepteur. Le *mouvement* est son outil, l'herbe sa matière, la vie sa connaissance. »⁸³¹ Mais Gilles Clément donne une vision plus grande du concept même de jardin :

⁸³¹ Gilles Clément, *Le Jardin en Mouvement*, Paris, Éditions Sens & Tonka, 1991, p. 5.

Le Jardin Planétaire est un concept destiné à envisager de façon conjointe et enchevêtrée :

-la diversité des êtres sur la planète

-le rôle gestionnaire de l'homme face à cette diversité.

Le concept de Jardin Planétaire est forgé à partir d'un triple constat :

-la finitude écologique

-le brassage planétaire

-la couverture anthropique.⁸³²

Quant aux *Tiers-Paysage*, ce sont des :

[...] refuges pour la diversité, constitués par la somme des délaissés, des réserves et des ensembles primaires. [...] Le caractère indécidé du Tiers paysage correspond à l'évolution laissée à l'ensemble des êtres biologiques qui composent le territoire en l'absence de toute décision humaine.[...]

Cet ensemble n'appartient ni au territoire de l'ombre ni à celui de la lumière. Il se situe aux marges. En lisière des bois, le long des routes et des rivières, dans les recoins oubliés de la culture, là où les machines ne passent pas. Il couvre des surfaces de dimensions modestes, dispersées comme les angles perdus d'un champ ; unitaires et vastes comme les tourbières, les landes et certaines friches issues d'une déprise récente. [...]

Tiers paysage renvoie à Tiers état (et non à tiers-monde). Espace n'exprimant ni le pouvoir ni la soumission au pouvoir.⁸³³

⁸³² Gilles Clément, « Le Jardin Planétaire », consulté en mai 2015, [<http://www.gillesclement.com/cat-jardinplanetaire-tit-Le-Jardin-Planetaire>]

⁸³³ Gilles Clément, *Le Manifeste du tiers paysage*, Paris, Éditions Sens & Tonka, 2004, p. 15-16 et 18-19.

Entretien, le 1^{er} mai 2015, à Paris

Teddy Peix : Pour la conception de vos *Jardins en Mouvement*, il semble que vous privilégiez une intervention limitée, prenant en compte les évolutions naturelles du jardin. Quelle part donnez-vous au hasard ? Comment vous influence-t-il ?

Gilles Clément : Il n'y a pas de barrière pour laisser entrer le hasard. Une fois qu'il est entré, une fois que les êtres sont là — je n'ai jamais fait quoi que ce soit pour ou contre cela —, je choisis les végétaux qui peuvent rester, mais pour les animaux, je laisse faire. Si ce n'est que parfois, les loirs entrent dans la maison⁸³⁴, et font un vacarme pénible. Alors, je suis obligé de prendre des mesures, mais c'est tout. Je vis dans un endroit au milieu de la nature, donc toutes sortes de choses entrent et sortent. La maison n'est qu'une pièce du jardin.

Le hasard a beaucoup d'importance. C'est ce qui enrichit avantageusement le jardin. Le titre de l'exposition itinérante sur mon travail — à Poitiers, Genève, Bordeaux, etc. — *Toujours la vie invente*, est significatif. Le jardinier sait ça. Il y a plein d'imprévus et je ne sais pas du tout ce que je vais y trouver. C'est surtout des bonnes surprises. Il est bien rare que ceux-ci deviennent des problèmes. Le hasard apporte la vie, et pour moi, il est entièrement accepté. Puis, il y a des plantes qui s'installent, provenant de graines arrivées avec le vent, ou des oiseaux. Les fourmis travaillent beaucoup là-dessus, et puis d'autres animaux. En général, je garde tout ; le nombre d'espèce a de l'importance pour moi. De mon point de vue, plus il y a de la diversité, mieux c'est. Cela entraîne un enrichissement du milieu et, donc n'affaiblit pas l'écosystème. Même si je souhaite toutes les garder, parmi ces espèces, il y en a toujours quelques-unes que je diminue en nombre lorsqu'elles risquent d'être trop nombreuses. C'est du jardinage par soustraction. Ce n'est pas du désherbage par lequel on enlève tout ce qu'on n'a pas mis, comme on retire les mauvaises herbes sur les ronds-points. Toutes les plantes sont bonnes. J'en enlève toujours un peu, mais j'en laisse une partie pour favoriser la croissance d'autres à côté. Le hasard a donc beaucoup d'importance, en cela qu'il a d'enrichir, de surprendre, d'étonner, et parfois d'émerveiller. Dans tous les cas, il transforme (c'est le propre du vivant) l'œuvre dans

⁸³⁴ La maison de Gilles Clément. Son jardin "la Vallée" fait environ, 5 ha (une superficie de 50000 m²). Il est situé à Crozant, dans la Creuse depuis 1977.

quelque chose qui évolue en permanence. Bien que ce soit l'artiste qui décide de faire quelque chose, l'œuvre est en situation de partage de la signature avec cette énergie de la nature. On ne sait pas ce qu'elle veut faire, mais elle va faire quelque chose. De toute façon même ce qu'on a décidé, par exemple, la croissance d'un arbre qu'on avait planté, ne poussera pas exactement comme prévu. En revanche, un autre de la même espèce, plus loin, va pousser conformément à ce qu'on pensait, etc. Il y a des comportements individuels.

TP : Vous parlez de laisser les plantes se développer où elles le "souhaitent". Cette volonté de "laisser faire" rejoint la pensée du *non-agir*, du *lâcher-prise* présent dans la philosophie du *Dao* (ou *Tao*) en Chine, en Corée ou au Japon. Cette dernière suggère une action mesurée en harmonie avec les individus, ou avec l'environnement naturel. Les jardins japonais proposent une sublimation et une idéalisation des beautés de la nature. Ils ne sont pas un simple décor, un ornement mais une œuvre d'art "totale", associant l'artifice et le sauvage. Vous sentez-vous proche de cette pensée, vous a-t-elle influencé, ou de quelle façon vous est-elle parvenue ?

GC : C'est vraiment involontaire. Il n'y a pas longtemps de ça, après avoir lu un de ses livres, j'avais invité à Beaubourg (Centre Georges-Pompidou) lors d'une conférence consacrée à l'économie, un économiste, Bernard Lietaer. Nous nous étions donnés rendez-vous dans un bureau et il m'a donné un gros livre sur le *Tao* ! Il avait trouvé comme vous, pensé ou imaginé qu'il y avait un rapport entre ma façon de voir les choses et la pensée taoïste. Je suis arrivé à des attitudes défendues philosophiquement et proposées dans la philosophie extrême-orientale. C'est aussi pour ça que je me suis senti très en équilibre à Bali, puisque j'y ai séjourné plusieurs fois. C'est de l'indo-bouddhisme, les gens sont très à l'écoute de ce qui vit. On ne fait rien de contraire à ce qui vit. Cela vient pour moi d'une progression naturelle, aussi parce que j'écoute mon corps.

Par exemple, je n'ai jamais supporté le diesel, l'odeur me dérange profondément. Ne trouvant pas de véhicule utilitaire sans, je me suis tourné vers un autre modèle. Aussi, je suis obligé d'avoir une voiture dans la Creuse. Ces dernières années, on n'arrête pas de nous dire : "c'est un poison." Mon corps me l'avait dit avant ! Si on fait attention à ça, on ferait peut-être un peu moins de bêtise...

Au sujet des questions “d’équilibre”, je trouve extrêmement important le symbole *yin yang*. La position sur “l’équilibre” me paraît primordiale, mais c’est surtout la possibilité d’exprimer “tout et son contraire” en même temps. Alors que généralement, on sépare les choses. Cela ne me convient pas du tout, et je me sens plus proche de cette pensée-là. Par ailleurs, je ne suis pas caractéristique de ma génération. Lorsque j’ai écrit le *Jardin en Mouvement* en 1991, il y avait déjà quelques années que je pratiquais ça, notamment depuis 1977. J’expérimentais des choses, que bien sûr, je ne pouvais pas accomplir chez mes clients. Par conséquent, j’étais obligé de faire ce qu’ils me demandaient. Je n’étais pas en mesure de les prendre comme “cobaye”, et réaliser des expériences dont je ne connaissais pas le résultat. Cette conscience-là a donc commencé très tôt.

TP : D’où votre refus d’utiliser du désherbant ?

GC : J’ai été élevé avec le désherbant. Chez mes parents et ailleurs, on passait les produits. Il y avait la confiance en ça, “outil de maîtrise” ; illusion totale de la maîtrise ! Un jour, monté sur une échelle, avec l’un de ces produits, je traitais des rosiers à hauteur de visage. Je tenais quelque chose qui ressemblait à une sorte de “bazooka” avec un système d’air pulsé. Le “bazooka” s’est défait, le cul en métal de l’engin a été propulsé, blessant mon arcade sourcilière, et sans doute que le poison est entré par-là. Je suis resté deux jours plus ou moins, dans le coma. Je me suis dit “on tue le puceron, mais on tue aussi le jardinier !” Déjà à l’époque, je doutais de tout ce que l’on nous enseignait, racontait... Parce que j’observais le contraire. Je voyais autre chose que ce que l’on me disait. Je me suis donc désolidarisé de cette pensée d’après-guerre, très violente tout compte fait, mais qui a donné les fameuses “trente glorieuses”, vécues vraiment pour moi, comme les “trente désastreuses”.

TP : À propos, où en est l’enseignement des jardiniers et paysagistes, aujourd’hui ?

GC : Des choses ont changé, mais c’est très récent. Cela a pris des années. Dans les années 84-85, j’ai commencé à écrire ce texte qui est le *Jardin en Mouvement* (1991). Mais je l’enseignais déjà entre 1984 et 2004. Ce n’est qu’en 2004, qu’un lycée agricole a mis en œuvre ces notions. Ils m’avaient fait venir, et on les expérimentait sur 6 hectares. Aujourd’hui, c’est devenu un cas d’école. Ça a donc été extrêmement long : “20 ans”. J’ai

l'impression de radoter, puisque je répète des choses depuis longtemps. Ce n'est pas si grave, si ça peut faire avancer malgré tout. Toutefois, il y a eu des changements, par exemple les espaces verts de certaines villes. Ils ont par exemple supprimé les pesticides, les herbicides pour la gestion de leurs espaces. Il y en a pas mal aujourd'hui. Par contre chez les privés pas du tout, et pour les espaces agricoles, c'est tragique : " il faut tuer, il faut maîtriser."

TP : Aujourd'hui, les styles de jardin, soumettant le vivant à la perspective, les lignes droites, ne sont-elles pas contraires avec votre pensée ?

GC : Un jardin historique est un lieu où s'exprime une pensée aboutie à l'époque où il a été créé. Un jardin ancien qui reste et un, plus récent, ne disent pas les mêmes choses, ils sont différents. Il y a une constante, c'est qu'ils racontent toujours tous : que l'on met là, le meilleur, l'idée du meilleur — ce que l'on estime être le plus important, le plus précieux —, ce qu'il faut absolument raconter. Or, cette idée du meilleurs change avec le temps, les civilisations, les cultures...

Les jardins d'Asie, pour certains sont très anciens. Pour la plupart ce sont des paysages empruntés qui l'idéalisent à plusieurs échelles, jusqu'aux jardins miniaturisés comme le bonsaï. Ce sont des paysages, dans lesquels l'Homme a une position plus discrète, notamment entre les formes érigées : masses montagneuses, ciel et puis océan, mer donnant la vie. Si on n'a pas se référant, symbolisé comme ça dans les jardins, on ne peut les percevoir. Il faut cet équilibre *yin yang*, sinon on manque quelque chose ; on ne raconte pas ce qu'il faut. C'est cet idéal de situations qu'il faut représenter. Puis, il y a d'autres symboles...

Les jardins en Asie, n'ont pas toujours vraiment changé de contenu. L'idée de meilleur est presque toujours la même : un paysage idéalisé dans lequel l'homme se promène. Autrefois, en Chine, les princes partaient sur leurs territoires qui étaient des régions entières. Il y avait le *kiosque* [*tíng-zi*, 亭子, *supra*], dans lequel ils allaient, peut-être une journée par an, voir la lune en reflet. C'est également, une perception très sensuelle de l'univers. Tout le monde n'avait pas des milliers d'hectares pour se promener. Néanmoins, tout ça peut se réduire. On a le monde dans une assiette ou devant un temple. Pour nous

et les civilisations Perse, de l'Espagne à l'Afrique du nord, avec les Arabes, l'eau est placée au milieu du jardin, parce qu'il n'y a pas d'eau dans le désert et c'est donc la chose précieuse dont il faut parler. L'eau doit être absolument-là. Par exemple sous la forme des "quatre fleuves du paradis", très dessinés et en relation aux mythes.

Puis le jardin classique mettra au centre le regard. Il faut prendre le regard et l'amener au plus loin, comme on prend le pouvoir : on voit jusqu'à l'horizon et même au-delà. Il est très important de tailler les arbres, pour le guider jusqu'au bout et assurer la maîtrise. Il faut la *représenter cette assurance de la maîtrise*. On *flatte le roi*, on *flatte le pouvoir*. Tous les jardins historiques appartenaient aux grands puissants, ou religieux, mais il n'y avait pas, aussi fortement inscrit, la notion de pouvoir qu'il y a dans un jardin classique du XXVII^e siècle. C'est assez exceptionnel dans l'histoire du jardin. Dans le jardin romantique, nous sommes plutôt dans une dramatisation de la nature, avec des séries de belvédères. On nous tient tout de même à distance de la nature, mais on nous la montre comme on nous l'avait jamais montrée : "Acceptez-là pour son côté théâtral".

Aujourd'hui, on peut se demander ce que l'on met au milieu ? Qu'est que l'on raconte ? C'est toute l'histoire ! On fait un dessin pour raconter quoi ? C'est très difficile, parce que nous privilégions aujourd'hui, le vivant. L'écologie arrive avec une force inouïe dans l'histoire de l'humanité. C'est la première fois que l'on prend mesure de la finitude spatiale, de l'interdépendance des uns et des autres, ou de notre dépendance à la diversité que l'on exploite. Si l'on veut faire un jardin répondant à nos préoccupations, comment fait-on ? Un dessin de jardin veut dire quelque chose !

Les deux cultures sont fondamentalement différentes. En Occident, l'homme est centré, et tout autour n'est qu'un décor. Comme chez les animistes, il n'y a pas de pensée telle qu'en Asie. On est plus en immersion dans la nature. Alors qu'en Occident, on la tient à distance, et cela se retrouve dans la Bible. En Asie, on est dans une situation d'immersion. La sensation est donc très différente.

TP : Dans les campagnes, on observe souvent des alignements d'arbres, les mêmes espèces regroupées ; n'est-ce pas finalement, au-delà de la monotonie, des paysages néfastes pour la biodiversité ?

GC : C'est zones agricoles font des paysages ennuyeux et dangereux. Ils détruisent énormément de choses. Il y a des tonnes d'intrants jetés sur ces terres pour désherber ou nourrir. De plus les plantes utilisent très peu ces produits. Ils sont solubles. À la première pluie, tout le reste, le surplus dont la plante n'a pas eu besoin, s'en va dans un ruisseau. Tout cela profite à certains, très puissant sur la planète, poussant les exploitants agricoles à cette consommation. Malheureusement, la politique agricole commune se trouve dans ce mécanisme-là, en poussant les exploitants à avoir une surface minimum de 200 hectares, c'est complètement idiot ! Or, on peut très bien vivre avec une surface toute petite. Par ailleurs, les sociétés et les organisations agricoles mettent en place un mécanisme d'endettement. Tous les exploitants sont donc obligés d'avoir des surfaces énormes avec des machines qui coûtent des fortunes, de grands hangars, beaucoup d'engrais très coûteux, etc. Ils sont alors, obligés de s'endetter et d'être tributaires des primes. S'ils font ce qu'on leur dit de faire ; ils touchent ces subventions. Ils sont asservis et dépendant. Ils ne peuvent plus penser, et ne pourront jamais tout rembourser. Les graines (modifiées) utilisées ne peuvent pas donner d'autres plans, et ils sont obligés d'en racheter et ce, après chaque moisson. Aux antipodes, il existe un mouvement, les "sемеur volontaire" qui s'opposent à ça. Ils redistribuent des graines de plantes fertiles mais cela se fait à petite échelle. Ça a le mérite d'exister, ce qui veut dire qu'on en a pris conscience, mais il est difficile d'enrayer le mécanisme.

TP : Selon vous, l'invention de nouvelles idées pour vos jardins passe t'elles nécessairement par la connaissance ? De quelle manière la partagez-vous ? Quelle serait la méthode de partage de ce savoir et comment peut-être, celui-ci pourrait figurée dans le jardin ?

GC : Il y a l'espace sensible : toucher une plante, le goût lorsque l'on ramasse quelque chose et le mange, ou écouter le chant d'un oiseau jouent énormément. À la fois dans la perception de l'espace dans lequel on se trouve, et dans le désir de concevoir, puisque c'est mon métier, il faut faire quelque chose où, on pourra retrouver ces sensations-là. Cependant, dans le jardin que je fais, cela suppose un entretien dans le temps, qui ne peut se faire que si le jardinier sait ce qu'il a sous les yeux, ou en a une idée — exceptée ce que la plante va "inventer" pour demain bien entendu. Le jardinier connaît le nom de la plante,

par exemple : celle-ci vit avec un champignon en symbiose, un papillon va venir pondre et faire une chenille qui mangera les feuilles... Il connaît l'écosystème. La connaissance permet au jardinier de décider en intelligence, ce qu'il faut faire pour *être avec et pas contre*. Dès lors, la conception d'un jardin suppose de la connaissance. Néanmoins, initialement, nous n'avons pas l'œil pour avoir la connaissance biologique, il faut donc apprendre petit à petit, il faut se servir des connaissances des scientifiques, pour jardiner intelligemment.

TP : Que pouvez-vous me dire, au sujet de l'utilisation généralisée du gazon ?

GC : C'est le modèle anglais, qui avait, et a encore du sens dans les endroits où il pousse facilement. Il est commode pour la tonte et pour marcher, ou pour le golf. Justement lorsque on construit des terrains de golfs un peu partout, comme au Maroc par exemple, on fait des erreurs graves, puisqu'on doit les arroser souvent. C'est lié à une industrie du tourisme lamentable, au détriment des gens qui vivent là-bas, en manque d'eau.

TP : Dans d'autres milieux, proche des dangers de la nature, les populations semblent avoir un rapport différent avec elle, ils ont davantage conscience d'une nature vivante, et cela influe dans leurs rapports avec elle. Dans nos contrées les catastrophes sont plus rares et lointaines, et conforte l'idée d'une nature plus docile et maîtrisable. Que pensez-vous de cette observation ?

GC : Cela renforce le sentiment de maîtrise qui n'est qu'illusoire chez nous. Nous ne sommes pas remis en cause, comme dans ces autres pays où les gens acceptent parfois plus facilement le changement. C'est difficile d'accepter de voir sa maison tomber. Mais dans beaucoup de cas, hélas, ils continuent à utiliser des matériaux très sommaire, quelque fois même au Japon. Ils font très vite pour reconstruire des maisons en bois, notamment après des incendies. Nous ne sommes pas habitués à ça. La terre est vivante. Ses forces géologiques, le monde animal et végétal devrait nous remettre en cause de toute façon. Nous ne l'acceptons pas souvent dans les civilisations occidentales.

TP : Comment voyez-vous et privilégiez-vous la marche dans vos jardins ?

GC : En ce qui me concerne, la marche est un parcours de surprise. Ce n'est pas quelque chose qui ressemblerait à une randonnée de groupe. Je peux me promener en chemin, sans m'arrêter constamment ! Tandis qu'aller d'un point à un autre, sous prétexte que c'est l'heure d'arrivée, pour un repas, ou autre, c'est insupportable ! J'apprécie de voir les végétaux et les animaux, de m'arrêter pour prendre le temps de les regarder. Lorsque je me promène dans un jardin, c'est un peu pareil ; sauf que j'ai davantage un regard sur le travail que j'ai fait, si j'en ai fait un. C'est pour moi un relevé de surprise. J'aime le faire à la tombée du jour ou le matin très tôt. C'est un moment proche de la photographie, auquel on préfère avoir des contrastes plus doux, une lumière moins forte — conditions idéales pour une marche dans mon jardin.

TP : La France est un pays qui a quasiment remodelé tous ces paysages — villes, campagnes, montagnes... —, même s'il reste quelques rares espaces protégés. Également, il y a ces *Tiers-Paysages* que j'envisage comme une réponse à la surexploitation des terres. C'est une forme de contre-pouvoir silencieux qui perdure et qui était là avant nous.

Est-ce d'après vous, dû au fait que nous n'ayons pas assez intégré une pensée voisine du "*vide*" et du "*lâcher-prise*"? Autrement dit, il y a une certaine peur de l'inconnu et d'une fin prochaine. Cette forme de pensée, si elle est mal interprétée, selon moi, conduit à reconnaître seulement, que nous allons "vers la mort". Elle paraît se limiter à une fin, alors que nous constatons dans la nature et dans les délaissés, que la vie naît de cette mort, comme des générations d'arbres germant successivement sur la précédente. On estime illusoirement, que la maîtrise totale du vivant mène à marquer notre empreinte pour l'éternité, on se substitue à un "dieu créateur" en quelque sorte.

GC : La transformation naturel du vivant et son évolution dans le temps sont importantes pour le jardin. On s'aperçoit que dans le processus des transformations, la balance entre l'ombre et la lumière doit être respectée en tant qu'équilibre. Mais la transformation étant là, ce n'est pas forcément au même endroit que l'ombre va se déposer, ou que la lumière va exister, parce qu'on aura fait le choix, en tant que jardinier, d'enlever une plante ici, d'en planter une autre là. Le jardinier est acteur dans ce processus d'équilibre par rapport à l'ombre et la lumière. C'est l'une des choses les plus difficiles dans le temps, parce que malgré tout, cela se ferme — si on ne fait rien on fait une forêt. Cependant, dans ce cas, on

est utile à tous puisque la forêt c'est de l'oxygène dont tout le monde profite. En même temps, nous avons du mal à vivre totalement dans l'ombre d'une forêt. Il faut faire le choix de faire une clairière. D'autres interventions de transformation, se font par les animaux, mais ça ne vient pas contraindre le mécanisme ombre et lumière. Et cela, c'est au contraire, sans arrêt des surprises et on n'a pas forcément à intervenir dessus.

TP : Comment protéger les espaces naturels, faire comprendre leur intérêt, à la fois pour leur diversité et leur esthétique — ils apportent selon moi, un équilibre indéniable dans l'espace urbain ?

GC : Le livre *Tiers-paysage* joue un rôle. Il est modeste mais il a le mérite d'exister. Quelques personnes des pouvoirs publics ont pris conscience de ses choses-là. On nous demande de travailler sur le recensement de ces lieux délaissés, territoires de la diversité. On essaie de tomber d'accord sur la nécessité de garder quelque chose sur des territoires sur lesquels on ne fait rien. Ce n'était pas évident jusqu'à présent. Cependant, le nombre de délaissé a tendance à augmenter avec l'accroissement des villes, puisque tout aménagement entraîne un délaissement.

TP : Que pensez-vous de l'effet généré par des espaces dans lesquels, les espèces végétales et animales sont systématiquement, alignées et uniformisées ?

GC : Le pouvoir de la structure de l'espace par les végétaux, sur le comportement humain est très fort. Quand on a un alignement de peuplier sur le côté, nous marchons plus vite que si par exemple, nous avons un alignement de chênes qui sont plus étalés, etc. S'il n'y a pas d'arbre aligné du tout, nous marchons totalement différemment. Dans une société, qui est celle de l'agitation et du stress, nous devrions réfléchir à ce qui nous apaise et cesser d'aligner. C'est une vision haussmannienne dépassée.

TP : ... C'est s'éloigner de la maîtrise et se rapprocher du *non-agir* ; laisser les arbres mourir, voir leur dépérissement, assister à quelques transformations naturelles...

GC : Au Japon, on voit des choses et on laisse faire, notamment, dans cet ancien parc de Ueno à Tôkyô. C'est très beau ! Cet étang de roseaux et de lotus dans lequel, il y a des ponts

— sans garde-corps parfois : ça n'existerait pas chez nous. En revanche, ici, on observe que l'espace est assez contraint, puisque finalement, on nous ne nous laisse pas facilement, entrer dans la nature. Alors que la nature au Japon, il la laisse davantage faire. Dans ce pays, on pourrait faire un cours de botanique comportementale, c'est magnifique ! On n'a pas l'équivalent chez nous, parce qu'on a trop voulu maîtriser, mais ça ne marche pas comme ça.

TP : Le jardin révèle la manière de pensée, de ceux qui les ont conçu. Désirez-vous communiquer votre pensée par vos jardins ?

GC : Bien sûr, mais en même temps je sais que ça n'est pas évident. Je fais des espaces publics. Les usagers du jardin ne rentrent pas dedans pour y comprendre une pensée. Cependant, ils peuvent se poser la question ; ce serait bien qu'ils puissent comprendre. Il y a un changement culturel souhaité pour la lecture de ces jardins. C'était le cas au parc André Citroën, avec la première fois le "jardin en Mouvement" confronté au public. Il y a eu des gens qui n'ont pas compris du tout, ou qui n'ont pas voulu comprendre, et d'autres qui ont tout de suite accepté, et cela leur a beaucoup plu. C'est très bien qu'il y est une évolution de la pensée par le biais de quelque chose se dispensant de mot, mais qui soit malgré tout, un message : scénographie et gestion, sinon, je ne ferais que du décor.

Il y a des jardiniers qui ont parfois des messages forts et d'autres qui n'en ont pas du tout. Ces derniers n'ont même pas l'idée que ça puisse avoir de l'importance, et ils font de l'ornement, de l'accompagnement, une vision hygiéniste. Pour eux, ce n'est pas un art majeur, on peut s'en passer, et pour les politiques, il n'y a rien... Toutefois, ça dépend de la culture dans laquelle on se place. En Asie, ça a de l'importance. Au Japon, il y a le maître jardinier, et chez nous, il n'y en a pas du tout. Ici, ce sont quasiment des "techniciens de surface". On a dévalorisé le rôle du jardinier. C'est triste, puisque le jardinier a une envie d'autre chose. Lorsque je parle à des gens qui font ça, ils auraient envie d'autre chose. Mais, j'exagère un peu, par exemple dans la formation, comme à l'école du Breuil, une autre pensée subsiste, au Lycée agricole, un peu également. Cependant, il y a peu de formation pour de "vrais jardiniers". Il y a encore aujourd'hui, des formations de la "maîtrise" qui vient des ingénieurs : "le technicien de surface doit pouvoir faire propre, à toute vitesse, puis partir sur un autre jardin". De surcroît, il existe une externalisation des services sur

les jardins ; il n’y a plus de jardinier. Selon moi, un jardinier doit être quelqu’un qui doit être davantage sur le terrain, le plus souvent possible — voir évoluer les choses d’une année sur l’autre.

TP : Le jardinier doit *connaître*, comme le docteur s’occupant de son patient connaît la biologie humaine, ou comme un parent prend soin de son enfant. J’imagine une sorte de médecin taoïste, “prenant le pouls de la nature” comme celui d’un être humain. Le paysage naturel s’envisage-t-il, comme un “être” pour vous ?

GC : Pour moi le paysage, c’est ce qui se trouve dans l’étendu du regard. Pour les non-voyants, c’est ce qui se trouve sous l’étendue de tous les autres sens. Nous également mais nous privilégions la vue. C’est un espace sensible qui nous interpelle constamment par le regard, l’ouïe, le toucher... Ce n’est pas forcément un espace dominé par le vivant. Il y a une structure, une architecture, une profondeur, des lumières. Le jardin, c’est différent, le jardinier travaille avec le vivant. C’est pourquoi je dis que “moi je suis jardinier”. Je privilégie le vivant y compris dans les paysage que je contribue à construire.

TP : Considérez-vous le minéral comme “élément du vivant” ?

GC : Le minéral valorise le vivant, quelque fois il le contient, parce que il y a des bactéries. Il n’est pas inerte. La planète comme nous en parlions précédemment, elle bouge : une montagne apparaît par ici, un volcan par-là. Il y a des micro-organismes, qui vont dans la roche profondément. Le minéral n’est pas stérile. Du point de vue scénographique, il a un rôle de valorisation du végétal. Les pierres jouent un rôle considérable dans le jardin asiatique mais chez nous moins. Nous utiliserons plutôt des terrasses, des murs. Cela peut avoir un rôle très important.

TP : Je voulais évoquer l’expérience d’une visite dans un jardin japonais, par exemple le célèbre jardin sec du Ryōan-ji, sur lequel se dressent des pierres entourées de mousse sur une mer de gravier. La pierre devenue point de focalisation pour la pratique de la méditation, semble alors se confondre avec le fond ; un sentiment d’unité et d’harmonie avec l’ensemble émerge. Voyez-vous le jardin comme un tableau, une unité ?

GC : Bien sûr, que lorsqu'on est dans le Ryōan-ji, on est dans le tableau. Cependant, je ne vois pas les choses de cette manière. Dans mon jardin, on aboutit à l'idée que l'on fait avec et pas contre, que tout est lié entre les êtres, même si on est dans un exemple où il y a une certaine circonscription perceptible par les limites visuelles. Malgré des clôtures, mon sentiment est que l'espace se lie à celui d'à côté, et que les animaux vont dans tous ces endroits tout comme l'air et l'eau qui agissent dessus. C'est le *Jardin Planétaire*. Je n'ai pas le sentiment d'isolement avec une entité. Le Ryōan-ji est aussi d'une certaine manière « le monde » mais il est enclos, et il est un tableau. Il est très sculptural et pictural. Je suis plus dans le rapport du vivant au vivant, dans l'écologie, et de ce fait « ça va partout ! Ça fait le tour de la planète ». Je ne peux pas me limiter, à la limite du terrain. Les oiseaux ne savent pas ce que veut dire le cadastre.

TP : Malgré tout, le mur du Ryōan-ji est aussi là, pour rapprocher la nature environnante. Les arbres autour se rapprochent par le biais de cette séparation. Des branches surplombent les abords du *karesansui*, et au printemps des pétales s'éparpillent sur le petit toit en tuile du mur de pisé. L'hiver les ombres des branches nues se projettent sur l'étendue de gravier (*supra*).

D'autres jardins japonais, s'envisage davantage comme des espaces naturels : nous voyons des plans successifs, des points de vue différents, desquels des plans de végétaux ou de minéraux masquent tout ou partie des autres. Par conséquent, ils nécessitent un déplacement. C'est un moment de découverte et de surprise. Nous pouvons y observer une harmonie, un ensemble interdépendant.

Au sujet, des exigences des commandes publiques : planifier un jardin paysage, se conformer à des lignes fuyantes ou une construction davantage fonctionnelle, devient manifestement des contraintes dans la réalisation d'un jardin paysager, comme vous souhaitez les concevoir. Par ailleurs, de nombreux endroits, n'échappent pas à une conception symétrique et parfois monotone. N'y-a-t-il pas quelque chose "contre nature" dans la perspective ?

GC : La perspective dans le jardin devient contre nature. Pour moi c'est plutôt la promenade et non la direction du regard. C'est quelque chose qui est de l'ordre de l'appel. On a par exemple une plante, une lumière, ou un objet lointain que l'on devine, c'est attractif, on a envie de le voir. Néanmoins, cela ne signifie pas nécessairement une obligation de parcours, alors qu'une perspective dans le sens classique, est une obligation.

TP : Sur l'idée d'être dans "le tableau" plutôt que devant : Ne faudrait-il pas tourner les bancs vers le jardin plutôt que vers une piste dos au jardin ?

GC : Aujourd'hui, il faut des bancs partout, pour les gens qui veulent s'asseoir mais tout le monde se fiche de savoir vers quoi les tourner. On peut se trouver sur un banc à voir passer les voitures nauséabondes...

TP : À propos, il existe certains squares mal situés, et les règles classiques "d'alignement" et de larges pistes sont toujours privilégiées...

GC : Ils ont été conçus à l'époque d'Hausmann, très fonctionnaliste. Ils vont avec le dessin des avenues, des voies de circulations plus larges, pensé pour le "terrorisme" de l'époque : ils avaient peur des pauvres, peur des révolutions et autres rebellions. Les squares sont très proches des voiries. Néanmoins, ils n'avaient pas les nuisances d'aujourd'hui.

Toutefois, quelques-uns de ces espaces sont assez calmes, avec des dossiers végétaux de chaque côté des rues l'isolant et le rendant assez agréable. Pendant l'été, ceux-ci sont très à l'ombre. Ce sont des petits poumons, mais le plus grand jardin de Paris, c'est finalement le cimetière du père Lachaise ! C'est une forêt ! L'espace vert des Buttes Chaumonts joue un grand rôle. Avec bonheur, on trouve également, des petits îlots qui deviennent des jardins partagés. On y trouve des plantes, des légumes que les gens viennent cultiver, ce sont des espaces très conviviales.

TP : Il y a aussi des personnes déposant des pots de fleurs dans les rues, comme j'ai pu en voir dans les villes japonaises...

GC : Je me souviens du diplôme d'un paysagiste là-dessus, Cyrille Marlin ⁸³⁵ qui a longtemps vécu au Japon, et qui a beaucoup travaillé à ce sujet. Effectivement, au Japon, c'est très courant.

⁸³⁵ Cyrille Marlin est professeur associé à l'École d'architecture et de paysage de Bordeaux depuis 2012, et chercheur et professeur Invité à l'Université de Kumamoto, au Japon, depuis 2011. Il est question de son diplôme de Doctorat, *Réflexion sur l'expérience ordinaire dans l'espace public* obtenu en 2008 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS Paris).

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

- ANNOSCIA, Enrico, *et al.*, *L'Encyclopédie de l'Art*, Paris, Éditions de la Martinière, 1997.
- ARDENNE, Paul, *Art, l'âge contemporain : Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1997.
- ENCYCLOPÉDIE DU SHINTŌ, consulté en août 2017, [<http://eos.kokugakuin.ac.jp>]
- GIRY, Julien, ROPERCH, Aurélie, *Les Cent vues du Japon*, Paris, Transboréal-Elytis, 2018.
- HIDENORI, Kurakata, YOSHITAKA, Haruki, *Nouveau Petit Royal, Dictionnaire Japonais-Français et Français-Japonais, 3^e éditions*, Tōkyō, Éditions Obunsha, 2010.
- MACÉ, François, MACÉ Mieko, *Le Japon d'Edo*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.
- NICHIFUTSU JITEN 日仏辞典, dictionnaire japonais / français collaboratif, application numérique et site web, consulté entre 2014 et 2018, [www.dictionnaire-japonais.com/]
- ROBERT, Paul, REY, Alain, REY-DEBOVE, Josette, *Le Nouveau Petit Robert*, Édition Le Robert, 2011.
- SALAT, Serge, LABBÉ Françoise, *Créateurs du Japon*, Paris, Hermann, 1986.
- SHIMIZU, Christine, *L'Art japonais*, Paris, Flammarion, 2008.
- SOUYRI, Pierre-François, *et al.*, *L'Ère Meiji, Comment le Japon est devenu moderne*, Paris, Revue *L'Histoire*, septembre 2018.
- UNIVERSALIS, Encyclopédie, consulté entre 2015 et 2018, [[https:// www. universalis.fr/ dictionnaire /](https://www.universalis.fr/dictionnaire/)]

Philosophie

- ARJAKOVSKY, Philippe, FÉDIER, François, FRANCE-LANORD, Hadrien, *Le Dictionnaire Martin Heidegger*, Paris, Éditions du Cerf, 2013.
- BUCI-GLUCKSMAN, Christine, *L'Esthétique du temps au Japon, Du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001.
- BUCI-GLUCKSMAN, Christine, *L'Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.
- DALISSIER, Michel, NAGAI Shin et SUGIMURA Yasuhiko (dir.), *Philosophie japonaise, Le Néant, le monde et le corps*, Paris, Éditions Vrin, 2013.
- DESCOLA, Philippe, *L'Écologie et les autres, L'Anthropologie et la question de nature*, Versailles, Éditions Quæ, 2011.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*, volume 4, Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, t. 3, *le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

HEIDEGGER, Martin, « D'un entretien de la parole, entre un Japonais et un qui demande », *Acheminement vers la parole* [1959], trad. par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier, François Fédier, Paris, Gallimard, 1976.

MONS, Alain, « Questions à Anne Cauquelin et François Laplantine, entretiens avec Alain Mons », Université Bordeaux III, revue *MEI, Espace, corps, communication*, n°21, Paris, L'Harmattan, 2004.

NISHIDA, Kitarō, *L'Éveil à soi* [1917], trad. par Jacynthe Tremblay, Paris, CNRS Éditions, 2004.

NISHIDA, Kitarō, *Le Lieu* [1927], trad. par Reiko Kobayashi, Paris, Osiris, 2002.

RIQUIER, Camille, « Heidegger, lecteur de Bergson : la durée pure comme esquisse de la temporalité ekstatique », dans Servanne Jollivet et Claude Romano (dir.), *Heidegger en dialogue (1912-1930), Rencontres, affinités, confrontations*, Paris, Vrin, collection « Problèmes et controverses », 2009.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.

SUGIMURA, Yasuhiko, « Auto-éveil et témoignage », revue *Philosophie*, n°125, Paris, Éditions de Minuit, 2015.

SUGIMURA, Yasuhiko, « Auto-éveil et témoignage – philosopher autrement (II) », revue *Philosophie* n°126, Éditions de Minuit, Paris, 2015.

SUGIMURA, Yasuhiko, « Entretien avec Teddy Peix », Institut Français du Kansai, Kyōto, Japon, 18 février 2015.

SUGIMURA, Yasuhiko, « L'herméneutique du soi s'auto-éveillant selon l'“école de Kyōto”, Le mysticisme “évidé” ? », dans Jean Greisch, Jérôme de Gramont, Marie-Odile Métral (dir.), *Philosophie et mystique chez Stanislas Breton : Colloque de Cerisy-la-Salle (août 2011)*, Paris, Éditions du Cerf, 2015.

SUGIMURA, Yasuhiko, « Entretien avec Teddy Peix », Université de Kyōto, Kyōto, Japon, 13 février 2016.

THOREAU, Henri David, *Journal* [1861] Paris, Mercure de France, 2002.

THOREAU, Henry David, *De la marche* [1862], Paris, Éditions Mille et une nuits, collection « La Petite Collection », 2003.

TREMBLAY, Jacynthe, *Auto-éveil et temporalité. Les Défis posés par la philosophie de Nishida*, Paris, L'Harmattan, 2007.

TREMBLAY, Jacynthe, *Introduction à la philosophie de Nishida*, Paris, L'Harmattan, 2007.

TREMBLAY, Jacynthe, *Je suis un lieu*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2016.

TREMBLAY, Jacynthe, « Le milieu comme lieu interrelationnel chez Nishida », consulté en juillet 2017, [https://www.academia.edu/23920850/Le_milieu_comme_lieu_interrelationnel_chez_Nishida]

WATSUJI, Tetsurō, *Fūdo, Le Milieu humain* [1935], Paris, CNRS Éditions, 2011.

YAMAUCHI, Tokuryū, *Logos et Lemme*, trad. par Augustin Berque, Tōkyō, Tōkyō Iwanami, 1974.

Esthétique, sémiologie

ASLAN, Odette et PICON-VALLIN, Béatrice, *et al., Butô(s)*, Paris, CNRS Éditions, 2002.

BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Genève, Skira, collection « Les sentiers de la création », 1970.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, *La Préparation du roman, Cours au Collège de France, 1978-79 et 1979-80* [2003], Paris, Seuil, 2015.

DAVILA, Thierry, *Marcher, Créer, Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

DOGANIS, Basile, *Le Silence dans le cinéma d'Ozu, Polyphonie des sens et du sens*, Paris, L'Harmattan, 2005.

GODEL, Armen, *Le Maître de nô*, Paris, Albin Michel, 2004.

GUILLAIN, Lionel, *Le Théâtre nô et les arts contemporains*, Préface de Michel Sicard, Paris, L'Harmattan, 2008.

KASPER, Ulrike, *Écrire sur l'eau, L'Esthétique de John Cage*, Paris, Éditions Hermann, 2005.

KUMA, Kengo, *Anti-Object : The Dissolution and disintegration of architecture*, Londres, Publication Architectural Association, 2008.

LANCRI, Jean, « Petits cercles autour du processus créatif et des deux trous qui perforent la porte du Étant Données de Duchamp », conférence au colloque *Le processus créatif*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 19 juin 2014.

LANCRI, Jean, *De l'Ombre chez (ou sur ?) Marcel Duchamp, Quatre-vingts notes conjointes sur Étant donné*, Paris, Apolis Éditions, 2013.

LEMAGNY, Jean-Claude, *La Matière, l'ombre, la fiction*, Paris, Nathan et Bibliothèque nationale de France, 1994.

LINHARTOVÁ, Vera, *Sur un fond blanc, Écrits japonais sur la peinture du IX^e au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1996.

MILLET, Yves, *Performance(s) Gutai en perspective*, consulté en octobre 2016, [<https://www.tokyo-time-table.com/yves-millet>]

SEO, Audrey Yoshiko, *Ensō, Les Cercles d'éveil dans l'Art zen*, Vannes, Éditions Sully, 2016.

Japonologie, sinologie

TAMBA, Akira, *Musique traditionnelles du Japon, Des origines au XVI^e siècle*, Paris, Actes Sud, 1999.

BERQUE, Augustin, « La logique du haïku », consulté en mars 2016, [<http://ecoumene.blogspot.com/2014/12/la-logique-du-haiku-berque.html>]

BERQUE, Augustin, « Ma, Oku, Seken, Ta, Wabi/Sabi », consulté en mai 2014, [<http://ecoumene.blogspot.fr/2012/05/la-spatialite-nipponne-lindex-berque.html>]

BOUTRY-STADELMANN, Britta, FROGNEUX, Nathalie, SUZUKI Sadami, « Médiante et être vers la vie », Actes du colloque de Cerisy et « Être vers la vie. Ontologie, biologie, éthique de l'existence humaine », revue *Ebisu*, volume 40-1, Tôkyô, Éditions Maison Franco Japonaise, 2008.

CHENG, François, *L'Écriture poétique chinoise*, (suivi d'une) *Anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Seuil, collection « Points Essais », 1977.

CHENG, François, *Vide et plein, Le Langage pictural chinois* [1979], Paris, Seuil, collection « Points Essais », 1991.

CHENG, François, *Souffle-Esprit, Textes théoriques chinois sur l'art pictural* [1989], Paris, Seuil, collection « Points Essais », 2006.

CHENG, François, *Cinq méditations sur la beauté*, Albin Michel, Paris, 2008.

DELAY, Nelly, *Le Jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Arles, Philippe Piquier, 2016.

ESCANDE, Yolaine, *Traité chinois de peinture et de calligraphie, t.1 et t.2, Les textes fondateurs* Éditions Klincksieck, collection « L'esprit et les formes », 2003.

GRENIER, Jean, *L'Esprit du Tao*, Paris, Flammarion, 1957.

JAVARY, Cyrille, *Le Yi Jing, Le Grand livre du Yin et du Yang*, Paris, Éditions du Cerf, 1989.

JULLIEN, François, *Les Transformations silencieuses, Chantiers, I*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2009.

JULLIEN, François, *Philosophie du vivre*, Paris, Gallimard, 2011.

JULLIEN, François, *Vivre de paysage ou l'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014.

KIELCE, Anton, *et al., Le Sens du Tao*, Paris, Éditions Le Mail, 1985.

KOREN, Leonard, *Wabi-sabi*, Vannes, Éditions Sully, collection « Le Prunier », 2015.

KUKI, Shūzō, *La Structure de l'iki* [1930], Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

LANDY, Pierre, *Musique du Japon*, Institut international d'études comparatives de la musique, Paris, Buchet / Chastel, 1970.

LAO TSEU, *Tao Te King, Livre de la voie et de la Vertu*, trad. par Claude Larre, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2015.

LIE TSEU, *Le vrai classique du vide parfait, I, XII*, dans *Philosophes taoïstes 1*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

LUCKEN, Michaël, « Les limites du ma, retour à l'émergence d'un concept "japonais" », Paris, revue *Nouvelle Revue d'Esthétique*, n° 13, 2014.

LUCKEN, Michaël, *Nakai Masakazu, Naissance de la théorie critique au Japon*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

MARIÉ, Éric, *Le Diagnostic par les pouls en Chine et en Europe, Une Histoire de la sphygmologie au XVIII^e siècle*, Paris, Berlin, Heidelberg, New York, Springer, 2011.

MURAKAMI-GIROUX, Sakae, FUJITA, Masakatsu, FERMAUD, Virginie (dir.), *Ma et Aida, Des Possibilités de la pensée et de la culture japonaises*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2016.

NAKAGAWA, Hisayasu, *Introduction à la culture Japonaise*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

NAKAMURA, Yoshio, « La raison-cœur des co-suscitations paysagères, les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage 縁起の情理による風景論—身体、場所、言語のあいだに浮遊する風景— », trad. par Augustin BERQUE, consulté en avril 2015, [[https:// journals.openedition.org /ebisu/](https://journals.openedition.org/ebisu/)]

NIPPON.COM, « "Kyudo", un art martial traditionnel peu connu », consulté en mars 2016, [<https://www.nippon.com/fr/>]

RIVOLIER, Dominique, *Rires du Japon*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2005.

ROBINET, Isabelle, *Lao Zi et le Tao*, Paris, Éditions Bayard, 1996.

SHITAO, *Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère* [1970], trad. par RYCKMANS, Pierre, Paris, Plon, 2007.

Spatialité et art des jardins

ANDŌ Tadao, NUSSAUME Yann, *Andō Tadao, Pensées sur l'architecture et le paysage*, Paris, Arléa, 2014.

BERQUE, Augustin, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

BERQUE, Augustin, *Le Sauvage et l'artifice, Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986.

BERQUE, Augustin, SAUZET, Maurice, *Le Sens de l'espace au Japon, Vivre, penser, bâtir*, Paris, Éditions Arguments, 2004.

- BERQUE, Augustin, *La Pensée paysagère*, Paris, Éditions Archibooks + Sautereau, 2008.
- BERQUE, Augustin, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2009.
- BERQUE, Augustin, « Poétique de la Terre », séminaire, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009 – 2010.
- BERQUE, Augustin, « Aida et ma, de ce que sont les choses dans la spatialité japonaise », conférence à l'Institut franco-japonais du Kansai, 10 mai 2012, consulté en mars 2016, [<http://ecoumene.blogspot.fr/2012/06/aida-et-ma-berque.html#more>]
- BERQUE, Augustin, « Mésologiques, études des milieux », consulté en avril 2014, [<http://ecoumene.blogspot.fr/2013/02/vocabulaire-mesologie-berque.html#more>]
- BERTHIER, François, *La mystérieuse beauté des jardins japonais*, Paris, Arléa, 2015.
- BONNIN, Philippe, NISHIDA Masatsugu, INAGA Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, 日本の生活空間, Paris, CNRS Éditions, 2014.
- BORJA, Érik, *Les Leçons du Jardin Zen, Espace et illusion*, Paris, Édition du Chêne, 1999.
- BUTOR, Michel, DELHOUME, Olivier, *Jardins de rue au Japon*, Genève, Éditions Notari, 2010.
- BUTOR, Michel, *Le Temps du Japon, Cent instants japonais*, Genève, Notari, 2013.
- CLÉMENT, Gilles, *Le Jardin en mouvement*, Paris, Sens & Tonka, 1991.
- CLÉMENT, Gilles, *Manifeste du tiers paysage*, Paris, Sens & Tonka, 2004.
- CLÉMENT, Gilles, « Entretien avec Teddy Peix », Paris, 1^{er} mai 2015.
- CLÉMENT, Gilles, « Le jardin planétaire », consulté en mai 2015, [<http://www.gillesclement.com/cat-jardinplanetaire-tit-Le-Jardin-Planetaire>]
- DÉZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph, *La Théorie et la pratique du jardinage, ou l'on traite à fond des beaux jardins appelés communément les jardins de propreté, comme sont les parterres, les bosquets, les boulingrins, & c.* [1709-1713-1732], Londres, Éditions Forgotten Books, 2017.
- DUMAS, Frédérique, *La Taille Japonaise, le Zen au Jardin - Niwaki zen dô*, Gap, Éditions Le Souffle d'Or, 2009.
- HASHIMOTO, Noriko, « Le concept de ma et ses transformations sémantiques comme voie d'accès à l'esthétique japonaise », dans Mikel Dufrenne et Olivier Revault d'Allonnes (dir.), *Japon, Revue Esthétique*, t.18, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1990.
- HLADIK, Murielle, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, Wavre (Belgique), Éditions Mardaga, 2008.
- ISHIKAWA, KEI, « Les jardins japonais », conférence à la Maison de la culture du Japon, Paris, 19 mai 2016.
- JACQUET, Benoît, BONNIN, Philippe, NISHIDA Masatsugu, *Dispositifs et notions de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014.
- KATŌ, Shūichi, *Le Temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2009.

- KAWAGUCHI, Yoko, *Jardin zen japonais*, Paris, Synchronique Éditions, 2018.
- KUITERT, Wybe, *Themes in the History of Japanese Garden Art*, Hawaï, Éditions University of Hawai'i Press, 2002.
- LOU, Qingxi, *Les Jardins chinois*, Pékin, Éditions China Intercontinental Press, 2003.
- MAKI, Fumihiko, THIOLLIÈRE, Michel, *Fumihiko Maki, Architecte au long cours*, Paris, Arléa, 2018.
- NITSCHKE, Günter, *Le Jardin japonais, Angle droit et forme naturelle* [1991], Cologne, Taschen, 2007.
- NUSSAUME Yann, *Regard sur l'architecture de Tadao Andō*, Paris, Arléa, 2017.
- RAMBACH, Pierre, RAMBACH, Susanne, *Sakutei-ki ou le Livre secret des jardins japonais*, Genève, Skira, 1973.
- RICO NOSÉ, Michiko, *Jardins japonais contemporains*, Édition Flammarion, Paris, 2003.
- ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- STÉTIÉ, Salah, ORLOFF, Alexandre (photographies), *Kyōto*, Paris, Imprimerie Nationale, 2005.
- TACHIBANA, no Toshitsuna, *De la création des jardins, Traduction du Sakutei-ki 作庭記*, trad. par Michel Vieillard-Baron, Tōkyō, Maison Franco-Japonaise, 2003.
- WEISS, Allen S., *Zen Landscape, Perspectives on Japanese Gardens and Ceramics*, Londres, Éditions Reaktion Books, 2013.

Littérature, poésie

- ABE, Kōbō 安部 公房, *La Femme des sables* [1979], Paris, Stock, 1990.
- ASADA, Jirō 浅田 次郎, *Le Cheminot*, Paris, Philippe Picquier, 2011.
- ATLAN, Corinne, BIANU, Zéno, *Haïku, Anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, 2002.
- ATLAN, Corinne, BIANU, Zéno, *Haïku du XX^e siècle, Le Poème court japonais d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2007.
- BAECQUE, Antoine de, *La Traversée des Alpes*, Paris, Gallimard, 2014.
- BAECQUE, Antoine de, *Une Histoire de la marche*, Paris, Perrin, 2016.
- BASHŌ, ISSA, BUSON, SHIKI, TAĪGI, YUAN, *Les Grands maîtres du Haïku*, trad. par Catherine Yuan et Érik Sablé, Paris, Dervy, 2003.
- BASHŌ, Matsuo, *Bashō, Journaux de voyage*, trad. par René Sieffert, Paris, Publications Orientalistes de France, 1988.

- BASHŌ, Matsuo, *Cent onze haïku*, trad. par Joan Titus-Carmel, Lagrasse, Verdier, 1998.
- BASHŌ, Matsuo, *Bashō, Seigneur ermite, L'Intégrale des haïkus*, Paris, La Table Ronde, 2012.
- BERTHIER, François, *Cent reflets du paysage, petit traité de haïkus*, Paris, Arléa, 2016.
- BRINDEAU, Véronique, *Louange des mousses*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2012.
- BUSON, Yosa, *Le Parfum de la lune*, trad. par Hervé Collet, Millemont, Éditions Moundarren, 1992.
- BUTOR, Michel, *Transit, Le Génie du lieu, IV*, Paris, Gallimard, 1993.
- BUTOR, Michel, *Le Japon depuis la France*, Paris, Hatier, 1998.
- COYAUD, Maurice, *Fourmis sans ombre, Le Livre du haïku*, Paris, Phébus, 1978.
- FERRIER, Michaël, *Tokyo, Petits portraits de l'aube*, Paris, Arléa, 2010.
- FERRIER, Michaël, *Fukushima, Récit d'un désastre*, Paris, Gallimard, 2012.
- ISSA, Kobayashi, *Haïku*, Lagrasse, Verdier, 1994.
- IWASAKI, Mineko 岩崎 峰子 avec Rande Brown, *Ma Vie de geisha*, Paris, Michel Lafon, 2003.
- KAMO no Chōmei, URABE Kenkō, *Les Heures oisives*, suivi de Kamo no Chōmei, *Notes de ma cabane de moine*, Paris, Gallimard/ Unesco, 1968.
- KAWABATA, Yasunari 川端 康成 *Pays de neige* [1935], , trad. par Bunkichi Fujimori, Paris, Albin Michel, 1960.
- KEROUAC, Jack, *Le Livre des haïku*, Paris, La Table Ronde, 2006.
- LÉVY, Bernard, GILLET, Alexandre (dir.), *Marche et paysage, Les Chemins de la géopoétique*, Genève, Éditions Metropolis, 2007.
- MACÉ, Gérard, *Kyōto, Un Monde qui ressemble au monde*, Paris, Arléa, 2017.
- MARGERIE (de), Diane, *De la Grenouille au papillon*, Paris, Arléa, 2016.
- MISHIMA, Yukio 三島 由紀夫, *La Mer de la fertilité I, II, III, IV* [1965-1970], Paris, Gallimard, 1980.
- MIZUBAYASHI, Akira, *Le Bain japonais*, Paris, Arléa, 2018.
- MURAKAMI, Haruki 村上 春樹, *Tony Takitani (nouvelle)*, Paris, Belfond, 2006.
- OKAKURA, Kakuzō, *Le Livre de thé* [1906], Arles, Philippe Picquier, 2006.
- OKUYAMA, Kimihito, *Notes sur le Ma*, Paris, Éditions Atelier du Lierre, 2010.
- ORTIZ, Sébastien, *Dans un temple zen*, Paris, Arléa, 2017.
- PIGEOT, Jacqueline, *Michiyuki-bun, Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982.
- QUIGNARD, Pascal, *Performances de ténèbres*, Paris, Galilée, 2017.

- ROUBAUD, Jacques, *Mono no aware, Le Sentiment des choses*, Paris, Gallimard, 1970.
- ROUBAUD, Jacques, *Tokyo infra-ordinaire*, Paris, Éditions Inventaire/Invention, collection « Jet stream », 2005.
- SEN NO RIKYU, *Poème du thé*, trad. par Bertrand Petit, Paris, Éditions Alternatives, 2005.
- SIEFFERT, René, *Le Dit des Heiké : Cycle épique des Taira et des Minamoto* [1976], Paris, Verdier, 2012.
- SŌSEKI, Natsume (夏目 漱石), *Oreiller d'herbes* [1906], Paris, Éditions Rivages, 1987.
- SŌSEKI, Natsume, *Clair-obscur* [1916], Paris, Éditions Rivages, 2015.
- TANIZAKI, Jun'ichirō, *Éloge de l'ombre* [1933], Lagrasse, Verdier, 2011.
- TEZUKA, Osamu 手塚治虫, (*La Vie de*) *Bouddha, La Forêt d'Uruvela*, t.4, Montreuil [1974-1984], Éditions Tonkam, 2005.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres tome 1*, Paris, Gallimard, 1957.
- WHITE, Kenneth, *Le Visage du vent d'est, Errances asiatiques*, Paris, Albin Michel, 1980.
- WHITE, Kenneth, *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, 1981.
- WHITE, Kenneth, *Lettres de Gourgounel*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1986.
- WHITE, Kenneth, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1987.
- WHITE, Kenneth, *Les Cygnes sauvages*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1990.
- WHITE, Kenneth (dir.), *Cahiers de Géopoétique*, 6 vol., Paris, Éditions Zoé, 1991-2008.
- WHITE, Kenneth, *Le Plateau de l'Albatros, Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.
- WHITE, Kenneth, *Le Lieu et la parole, Entretiens 1987-1997*, Cléguer, Éditions Scorff, 1997.
- WHITE, Kenneth, *Terre de diamant, Poèmes*, Paris, Grasset, 2003.
- WHITE, Kenneth, *L'Ermitage des brumes, Occident, Orient et au-delà, Poèmes*, Paris, Dervy, 2005.
- WHITE, Kenneth, « Géopoétique », consulté en octobre 2014, [[http:// www.kennethwhite.org /geopoetique](http://www.kennethwhite.org/geopoetique)]

Spiritualité

- ABE, Masao, WADDELL, Norman, *The Heart of Dogen's Shobogenzo*, New York, State University of New York Press, 2002.

- BROSSE, Jacques, *Les Maîtres zen*, Paris, Albin Michel, 2001.
- DESHIMARU, Taisen, *La Pratique du Zen*, Paris, Albin Michel, 1981.
- DŌGEN, Zenji, *Maître Dōgen, Polir la lune et labourer les nuages*, trad. par Jacques BROSSE, Paris, Albin Michel, 1998.
- DŌGEN, Zenji, *La Vraie Loi Trésor de l'Œil, Textes choisis du Shōbōgenzō*, trad. par Orimo Yoko, Paris, Seuil, 2004.
- DŌGEN, Zenji, *Shōbōgenzō, La Vraie Loi, Trésor de l'Œil*, t.3, trad. par Orimo Yoko, Vannes, Éditions Sully, 2007.
- GIRARD, Frédérique, *Vocabulaire du bouddhisme japonais en deux tomes, Tome 1 : A-K ; Tome 2 : M-Z*, Genève, Droz, 2008.
- GROSREY, Alain, *Le grand livre du bouddhisme*, Paris, Albin Michel, 2007.
- HERBERT, Jean, *Aux Sources du Japon : Le Shinto* [1964], Paris, Albin Michel, 2013.
- MARANGONI, Rossella, *Le Zen*, Paris, Hazan, 2009.
- MARILLIER, Bernard, *Shintō*, Grez-sur-Loing, Éditions Pardès, 1999.
- Ō NO, Yasumaro, HIEDA, no Are, *Kojiki, Chronique des choses anciennes*, trad. par Masumi et Maryse SHIBATA, Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1969.
- SUZUKI, Daisetsu, *Essais sur le bouddhisme zen, série 1, 2 et 3* [1927-1934], Paris, Albin Michel, 2003.
- TSUNODA, Tairyū, « Hishiryō », trad. par Issho Fujita, Université de Komazawa, consulté en août 2017, [https://global.sotozen-net.or.jp/fre/library/key_terms/pdf/key_terms08.pdf]

Monographie, catalogue et écrits d'artistes

- AKIYAMA Terukazu, *La Peinture japonaise*, Genève, Skira, 1977.
- ANDO, Tadao, *Ando, Complete works 1975-2012*, édité par Philip Jodidio, Cologne, Taschen, 2012.
- ATSUHIKO, Shima, *Naoya Hatakeyama*, Kyōto, Éditions Tankōsha, 2002.
- BAYLE, François, *Principes d'acousmatique, L'Image de son / Klangbilder*, Musikinstitut-Lit Verlag, séminaire, consulté en janvier 2018, [<http://www.magison.org/recherche.html>]
- BÉRET, Chantal, *et al., Yayoi kusama*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2011.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *John Cage*, Paris, Éditions Minerve, 1993.
- BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Galimard, 1988.

- CAGE, John, *Silence* [1961], Paris, Éditions Denoël, 2004.
- CHION, Michel, *L'Audio-vision, Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.
- COPPE, Dimitri, « La musique de François Bayle », octobre 2000, consulté en janvier 2018, [<http://www.magison.org/recherche.html>]
- VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets*, Paris, Éditions 10/18, 1972
- EMMERLING, Leonhard, *Pollock*, Cologne, Taschen, 2016.
- FUJIMORI, Terunobu, AKIHISA, Masuda (Photographies), *Fujimori Terunobu: Architecture*, Tōkyō, Éditions Toto, 2007.
- FUJIMORI, Terunobu, *Terunobu Fujimori architect*, par Hannes Rossier et Michael Buhrs, Berlin, Éditions Hatje Cantz, 2012.
- ISHAGHPOUR, Youssef, *Formes de l'impermanence, Le Style de Yasujirō Ozu*, Tours, Éditions Farrago et Léo Scheer, 2002.
- ISOZAKI Arata, *Isozaki Arata*, par Ken Tadashi Oshima, New York, Éditions Phaidon, 2009.
- KREIDI, Ziad, *Takemitsu, À l'écoute de l'in audible*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- KUMA, Kengo, *Kengo Kuma: Complete Works*, par Kenneth Frampton, Londres, Éditions Thames & Hudson, 2013.
- LEE, Ufan, *L'Art de la résonance*, Paris, Éditions Beaux-Arts de Paris, 2013.
- MAKI, Fumihiko, *Fumihiko Maki, Une Poétique de la fragmentation*, par Serge Salat, Milan-Paris, Éditions Electa Moniteur, 1987.
- MAKI, Fumihiko, THIOLLIÈRE, Michel, *Fumihiko Maki, Architecte au long cours*, Paris, Arléa, 2018.
- NAIFEH, Steven, WHITE SMITH, Gregory, *Jackson Pollock*, Auch, Éditions Tristram, 2007.
- NAKAMORI, Yasufumi, HATAKEYAMA, Naoya, *Excavating the future city*, New York, Éditions Aperture, 2018.
- SHIGEHICO, Hasumi, *Ozu Yasujirō*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1998.
- SHITAO, *Shitao - 1642-1707 - La saveur du monde*, par François Cheng, Paris, Éditions Phébus, 1998.
- TARKOVSKI, Andreï, ASPESI, Natalia, « Interview », Canne, 1983, consulté en juillet 2017, [https://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Tarkovsky_Aspesi1983.htm]
- TIBERGHIEU, Gilles, *Nature, art, paysage*, Paris, Acte Sud, 2001
- TISSIER, Noëlle, ENJALRAN, Muriel (dir.), *Hamish Fulton, En Marchant*, Sète, Catalogue numérique du Centre régional d'Art Contemporain d'Occitanie, 2014.
- TURNER, *Les Fleuves de France*, Paris, Éditions Adam Biro, 1990.
- VERRIÈLE, Philippe, « Maître Kazuo Ohno », revue *Les Saisons de la danse*, n°261, Paris, 1994.

VIOLA, Bill, *Bill Viola*, par Jérôme Neutres (dir.), Paris, Éditions La Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014.

WHITE, Kenneth, *Hokusai ou l'horizon sensible*, Paris, Éditions Terrain Vague, 1991.

YAMADA, Mio, *Susumu Shingu knows which way the wind blows*, journal Japan Times, consulté en novembre 2017, [www.japantimes.co.jp]

YOSHIDA, Kijū, *Ozu ou l'anti-cinéma – Essai*, trad. par Jean Campignon et Jean Viala, Arles, Institut Lumière/Actes sud, 2004.

YU-ICHI, Inoue, *Yu-ichi Inoue, La Calligraphie libérée*, par Hiroyasu Ando, *et al.*, Montreuil, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2018.

ZEAMI, *La Tradition secrète du nô, Une Journée de nô* [1960], trad. par René Sieffert, Paris, Gallimard, 1985.

GLOSSAIRE

INDEX ONOMASTIQUE

- Abnoba Silva, la Sylve Noire (mythe) 192
Adams Ansel (1902-1984) 47
Alÿs Francis (né en 1959) 65, 66, 67, 78, 83
Amagatsu Ushio, 天児牛大 (né en 1949) 139
Amaterasu-Sume-Okami" 天照皇大神(mythe, divinité shintō) 365, 437
Ambasz Emilio (né en 1943) 121, 147
Ame no minaka nushi no kami 天御中主 の 神 (divinité shintō) 382
Ame no Uzume no Mikoto (divinité shintō) 437
Andō Tadao 安藤忠雄 (né en 1941) 100, 112, 125, 126, 127, 147, 351, 352, 394
Apulée (123- vers 170) 474
Ara-mitama 荒御霊 (esprit shintō) 382
Araki Hiroyuki 荒木博之 (1924-1999) 371
Arendt Hannah (1906-1975) 422
Ashikaga Yoshimochi 足利義持 (1386-1428) 92
Bach Jean-Sébastien (1685-1750) 409
Baecque Antoine de (né en 1962) 67, 77
Balzac Honoré de (1799-1850) 77
Barthes Roland (1915-1980) 30, 172, 174, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 232, 234, 238, 248, 250, 251, 254, 255, 257, 263, 318, 319
Bashō 芭蕉 ou Matsuo Bashō 松尾 芭蕉 (1644-1694) 43, 77, 119, 120, 129, 219, 221, 222, 224, 232, 233, 238, 240, 241, 249, 251, 257, 258, 259, 261, 263, 267, 275, 293, 294, 348, 355, 450, 465, 468, 469
Baudelaire Charles (1821-1867) 77
Bayle François (né en 1932) 294, 302
Benjamin Walter (1892-1940) 77
Berque Augustin (né en 1942) 19, 20, 25, 44, 124, 211, 371, 373, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 387, 389, 390, 402, 407, 410, 411, 430, 436, 450, 451, 454, 455, 472
Bisson (Frères), Louis-Auguste Bisson (1814 – 1876 et Auguste-Rosalie Bisson (1826 – 1900) 47
Blanchot Maurice (1907-2003) 230
Bouvier Nicolas (1929-1998) 119, 120
Breton André (1896-1966) 77
Burke Edmund (1729-1797) 47
Cage John (1912-1992) 294, 300, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 332, 334, 341, 342, 353, 355, 375, 412, 434, 440, 453
Careri Francesco (né en 1966) 74

Cézanne Paul (1839-1906) 53
 Chang Seung-ub, Jang Seung-eop ou Owon 장승업 (1843-1897) 58
 Cheng François (né en 1929) 186, 219, 224, 225
 Civiale Aimé (1821-1893) 47
 Clément Gilles (né en 1943) 416, 481-498
 Coppe Dimitri (né en 1969) 302
 Davila Thierry (né en 1963) 65, 66, 76
 Debussy Claude (1862-1918) 293
 Delay Nelly (-) 365
 Deleuze Gilles (1925-1995) 347, 348, 400, 401, 466
 Doganis Basile (né en 1974) 328, 332
 Dōgen, Eihei Dōgen 永平道元, maître zen Dōgen (1200-1253) 32, 207, 218, 236, 242, 255, 278, 290, 291, 292, 336, 348, 375, 391, 399, 403, 423
 Duchamp Marcel (1887-1968) 195, 196, 325
 Dürer Albrecht (1471-1528) 53
 Fermaud Virginie (?-) 347, 400, 401, 402
 Friedrich Caspar David (1774-1840) 50, 51, 80
 Fujimori Terunobu 藤森照信 (né en 1946) 75, 135, 149, 349, 372, 393
 Fuller Buckminster (1895-1983) 325
 Fulton Hamish (né en 1946) 48, 49, 78, 79
 Gemmei 元明天皇 (impératrice, 661-721) 21
 Goldsworthy Andy (né en 1956) 78, 252, 253, 254, 390, 474
 Gortchakov (personnage de fiction) 413, 414, 416
 Graham Dan (né en 1942) 363
 Guillain Lionel (-) 62, 63, 72, 132, 140, 208, 213, 216
 Guo Xiang (郭子玄) (vers -252-312) 58
 Gutai 具体 (1954-1972) 363, 364, 365, 445
 Hamaguchi Eshun 浜口恵俊 (1931-2008) 377
 Hara Setsuko 原節子 (1920-2015) 347
 Hashi Hime 橋姫 (mythe, divinité shintō) 134
 Hashimoto Noriko (née en 1948) 21, 23, 365, 437, 438
 Hasumi Shigehiko 蓮實重彦 (né en 1936) 331, 332
 Hatakeyama Naoya (畠山直哉, né en 1958) 227, 229, 237, 243, 334
 Hattori Tohō 服部土芳 (1657-1730) 464
 Heidegger Martin (1889-1976) 378, 380, 381, 424, 430, 432, 433, 435, 446
 Hieda no Are 稗田阿礼 (?- ?) 21

Hijikata Tatsumi 土方巽 (1928-1986) **72, 472**
 Hiroshi Hara 原 広司 (né en 1936) **148**
 Hiroshige ou Utagawa Hiroshige 歌川広重 (1797-1858) **55, 79**
 Hisamatsu Shin'ichi (久松 真一) (1889-1980) **194**
 Hokusai, Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849) **55, 134, 176, 213, 214**
 Hou Hsiao-Hsien 侯孝賢 (né en 1947) **190, 203, 330, 334, 357**
 Huizong Song 趙佶 (empereur -1083-1135) **177, 202**
 Hulot (personnage de fiction) **261**
 Hyakuman 百万 (personnage et titre éponyme de nō) **427, 429**
 Ichikawa Danjūrō IX, 9 代目市川 團十郎 (1838-1903) **34**
 Im Kwon-taek, 임권택, (né en 1936) **57**
 Innocenzi Aldo (né en 1964) **74**
 Inoue Mitsuo 井上充夫 (né en 1940) **124**
 Inoue Yūichi 井上有一 (1916-1985) **173, 201**
 Ishaghpour Youssef (né en 1940) **445, 354, 355, 357**
 Ishikawa Kei 石川佳 (-) **167, 180, 201**
 Isou Isidore (1925-2007) **325**
 Isozaki Arata 磯崎新 (né en 1931) **20, 23, 436**
 Izanagi-no-mikoto 伊弉諾尊 (mythe, divinité shintō) **21, 22, 132, 365**
 Izanami-no-mikoto 伊邪那美命 (mythe, divinité shintō) **21, 22, 132, 365**
 Joyce James (1882-1941) **325**
 kagutsuchi 迦具土 (mythe, divinité shintō) **365**
 Kamo no Chōmei 鴨長明 (1155-1216) **297, 298, 372, 375, 385**
 Kaneko Tōta 金子 兜太 (1919-2018) **122**
 Kanō Ikkei, 狩野 一溪 (1599-1662) **44**
 Kant Emmanuel (1724-1804) **47, 162**
 Kanze kaikan 観世会館 (fondé au XIV^e siècle) **427**
 Kasper Ulrike (née le 1967) **315, 316, 317, 320, 321, 322, 324, 326, 355, 412, 453**
 Katō Shūichi 加藤周一 (1919-2008) **278, 290, 306, 400**
 Kawaze Naomi 河瀬 直美 (née en 1969) **106, 129**
 Kawazoe Noboru 川添登 (1926-2015) **443**
 Kei (personnage fictif) **129**
 Kenmochi Takehiko (1928-2007) **373**
 Kimura Bin 木村敏 (né en 1931) **377, 450**

Kitano Takeshi 北野 武 (né en 1947) **330, 342**
Kobori Enshū 小堀遠州 (1579-1647) **92**
Koseki Sumako, 古関須磨子 (-) **139, 140, 149**
Kovanda Jiří (né en 1953) **195, 204**
Kōzei Daijaku (709-788) **218**
Kreidy Ziad (né en 1974) **299, 300, 301, 302, 303, 304, 308**
Kuki Shūzō 九鬼 周造 (1888-1941) **312, 313, 323, 324, 347, 349, 350, 357, 358, 424, 428, 433, 476**
Kuma Kengo 隈研吾 (né en 1954) **103, 113**
Kunio Katō 加藤邦男 (né en 1935) **122**
Kuroda Akinobu 黒田明伸 (né en 1958) **439, 440, 447**
Kurosawa Akira 黒澤 明 (1910-1998) **375, 395, 426, 460**
Kushi-mitama 奇御魂 (esprit shintō) **381, 382**
La Tour Georges de (1593-1652) **52**
Lancri Jean (né en 1936) **196, 204**
Landy Pierre (1917- ?) **293, 297, 298, 299**
Lao Tseu ou Lao Zi 老子 (IV^e ou V^e-V^e av. J.C.) **169**
Laplantine François (né en 1943) **354, 466, 473**
Le Gray Gustave (1820-1884) **47**
Le Lorrain, Claude Gellée (1600-1682) **52**
Leroi-Gourhan André (1911-1986) **380, 387**
Lie Tseu, Lie Zi 列子 ou Lie Yukou 列圉寇 (estimé 450-375 av. JC) **242, 273**
Long Richard (né en 1945) **49, 50, 78, 144**
Lucken Michael (né en 1969) **446, 448**
Macé Gérard (né en 1946) **209, 210**
Maki Fumihiko 槇文彦 (né en 1928) **100, 113, 374**
Makino Seiichi 牧野成一 (né en 1935) **370**
Mallarmé Stéphane (1842-1898) **146, 428**
Mao Tse Tung (1893-1973) **325**
Masaka Shiki 正岡子規 (1867-1902) **218**
Masao Maruyama (1914-1996) **56**
Michel-Ange (1475-1564) **126**
Mishima Yukio 三島 由紀夫 (1925-1970) **19, 28**
Monet Claude (1840-1926) **53, 126**
Mori Arimasa 森 有正 (1911-1976) **358**
Mori no kami 森の神 (divinité shintō) **192**

Motoori Norinaga 本居 宣長 (1730-1801) **369**
 Murakami Saburō 村上三郎 (1925-1996) **363**
 Murasaki Shikibu 紫式部 (v. 973-v. 1014 ou 1025) **187**
 Murata Jukō 村田珠光 (1423-1502) **362**
 Nagakura Suiko 長倉翠子 (née en 1937) **414, 415, 416, 459**
 Nakagawa Hisayasu 中川久定 (1931-2017) **56, 57**
 Nakai Masakazu (ou Nakai Shōichi 中井 正一, 1900-1952) **452**
 Nakamura Masao 中村昌生 (né en 1927) **384, 387, 394**
 Nigi-mitama 和御靈 (esprit shintō) **382**
 Nishida Kitarō 西田 幾多郎 (1870-1945) **26, 31, 98, 136, 137, 141, 277, 358, 363, 372, 376, 382, 384, 386, 397, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 414, 415, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 428, 430, 431, 433, 434, 436, 439, 441, 471, 475**
 Nishitani Keiji 西谷 啓治 (1900-1990) **421**
 Nitschke Günter (né en 1934) **35, 55, 59, 61, 63, 89, 136, 209, 210, 211, 212**
 Ō no Yasumaro 太安万侶 (?-723) **132**
 Okakura Kakuzō 岡倉 覚三 (1863-1913) **329, 367, 368, 466**
 Okano Michiko 岡野道子 (-) **21, 33, 403, 442, 443**
 Ōno-Descombes Yasuko (-) **362**
 Ōno Kazuo 大野一雄 (1906-2010) **258, 259, 260, 269, 279, 472**
 Onoe Kikugorō VI 尾上菊五郎 (1885-1949) **34, 305, 306**
 Ottaviani Romolo (né en 1967) **74**
 Ozu Yasujirō 小津 安二郎 (1903-1963) **190, 326, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 345, 346, 347, 348, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 391, 393, 399, 400, 401, 402, 407, 411, 414, 468, 470**
 Patinir Joachim (1483-1524) **53**
 Peirce Charles-Sanders (1839-1914) **443**
 Pissarro Camille (1830-1903) **144**
 Platon (-428/-427— -348/-347) **62, 146, 289, 376, 406**
 Pollock Jackson (1912-1956) **309, 340**
 Rauschenberg Robert (1925-2008) **325**
 Ripepi Giovanna (né en 1965) **74**
 Roger Alain (né en 1936) **47**
 Rojōkansatsugakkai 路上観察学会 (collectif) ou Rojō 路上 (fondé en 1986) **74, 75, 76, 78**
 Romito Lorenzo (né en 1965) **74**
 Romito Valerio (né en 1971) **74**
 Rousseau Jean-Jacques (1712-1778) **62, 465**
 Saki-mitama 幸御魂 (esprit shintō) **381, 382**

Salat Serge (né en 1956) **120**
 Satie Erik (1866-1925) **314, 325**
 Satoko (personnage fictif) **19**
 Sei-Shōnagon 清少納言 (Dame Sei-Shōnagon , vers 965 - 1025) **297**
 Selavy Rrose (personnage fictif) **325**
 Sen no Rikyū 千利休 (1522-1591) **89, 362, 372**
 Sengen-sama kami 浅間さま神 (divinité shintō) **192**
 Sesshū Tōyō 雪舟等楊 (1420-1506) **193, 203**
 Seurat Georges (1859-1891) **126**
 Shigemori Mirei 重森三玲 (1896-1975) **168, 169, 170, 201**
 Shingon Saigyō (1118-1190) **103**
 Shingu Susumu 新宮 晋 (né en 1937) **254, 279**
 Shinohara Kazuo 篠原 一男 (1925-2006) **350**
 Shun (personnage fictif) **129**
 Siddhārtha Gautama (VII^e ou V^e siècle av. J.-C.) **105**
 Sieffert René (1923-2004) **120, 238**
 Smithson Robert (1938-1973) **74**
 Sōseki Natsume 夏目 漱石 (1867-1916) **58, 62, 151, 171, 235, 402, 462**
 Soulier Charles (1840-1875) **47**
 Stalker (collectif) (créé en 1995) **74, 75, 76, 78, 83**
 Sugimura Yasuhiko, 杉村 靖彦先生 (né en 1965) **382, 397, 405, 408, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 442, 457, 471, 472**
 Suzuki Daisetz Teitaro (1870-1966) **315, 380, 412**
 Tachibana no Toshitsuna 橘俊綱 (1028-1094) **27, 103, 105**
 Takemitsu Tōru 武満 徹 (1930-1996) **24, 290, 291, 294, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 319, 321, 323, 326, 334, 412, 434, 469**
 Tan Taigi 炭太祇 (1709 -1771 ou 1738-1791) **231, 248**
 Tanabe Hajime 田邊元 (1885-1962) **383, 415, 423, 424, 425, 428, 477**
 Tange Kenzō 丹下 健三 (1913-2005) **350**
 Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886-1965) **187, 190**
 Tarkovski Andreï (1932-1986) **413, 414, 416, 467**
 Tati Jacques (1907-1982) **261, 262, 269**
 Tchouang-Tseu ou Zhuangzi 莊子 (vers 369-vers 286 av. J.C.) **441, 450, 452**
 Tenshō Shūbun 天章周文 ou Ekkei (1414-1463) **166, 204, 474**
 Tezuka Osamu - 手塚治虫 (1928-1989) **105, 108, 114**
 Thoreau Henry David (1817-1862) **71, 98, 218, 317, 325**

Tōhaku Hasegawa 長谷川 等伯 dit Nobuharu ou Tōhaku (1539-1610) **93, 184, 185, 189, 192, 193, 203, 310, 337**

Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543-1616) **415**

Tremblay Jacynthe (née en 1958) **98, 136, 137, 141, 146, 376, 377, 382, 383, 403, 405, 406, 409, 421, 424, 431, 433, 472**

Tsukuyomi 月読 (mythe, divinité shintō) **366**

Turner (Joseph Mallord William Turner) (1775-1851) **51, 52, 54, 80, 144**

Turrell James (né en 1943) **270, 281**

Valéry Paul (1871-1945) **30, 468**

Van Gogh Vincent (1853-1890) **53**

Veblen Thorstein (1857-1929) **325**

Vermeer Johannes ou Jan Van der Meer (1632-1675) **52, 54**

Vinci Léonard de (1452-1519) **126**

Viola Bill (né en 1951) **107, 114, 173, 258, 264**

Wang Meng 王蒙 (1308-1385) **52, 81**

Wang Wei 王維 (701-761) **214, 225, 250, 465**

Watsuji Tetsurō 和辻哲郎 (1889-1960) **31, 278, 372, 377, 378, 379, 381, 385, 388, 405, 407, 430, 433, 435, 436, 443, 450, 474, 475, 476**

Watts Alan (1915-1973) **322**

White Kenneth (né en 1936) **27, 37, 97, 98, 109, 119, 145, 176, 214, 219, 245, 438, 457, 467, 464, 474**

Yakusan Kudō (745-828) **218**

Yama no kami 山の神 (divinité shintō) **192**

Yamamoto Kikuo 山本菊男 (né en 1940) **347**

Yamauchi Tokuryū 山内得立 (1890-1982) **387, 410, 416, 433, 439, 453, 454, 455, 456, 472**

Yasutomi Jun 安富順 (?-) **34, 307**

Yosa Buson, 与謝蕪村 ou Buson 蕪村 (1716-1783) **219, 224, 240, 271**

Yoshihara Jirō 吉原 治良 (1905-1972) **363**

Yoshino (Homme de, personnage du nō Hyakuman) **427**

Young Brigham (1801-1877) **325**

Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (1363 – 1443) **72, 73, 305, 422, 427, 448**

INDEX DES NOTIONS

Action immédiate 365, 408

Aida 間 20, 23, 24, 32, 34, 45, 133, 307, 360, 371, 377, 379, 381, 382, 392, 410, 416, 429, 433, 442, 445, 448, 450

Aidagara 間柄 23, 32, 360, 363, 369, 371, 372, 378, 379, 381, 382, 386, 390, 410, 429, 435, 442, 444, 445, 476

Aikibudo 合気武道 368

Aikido 合気道 367

Ainsité ou *ainsité*, *shinnyo* 真如 222, 335, 367, 418

Akirame 諦め 314, 324, 349

Amano ukihashi 天の浮橋 132

An wo musubu 庵ぞ結ぶ 123

Ana ta noshi (ancienne expression) 437

Appariement 178

Auto-éveil, (également voir *jikaku* 自覚) 418, 419, 421, 423, 424, 425, 441, 450, 453, 455, 456, 457, 466, 468, 471, 472, 473, 475, 476, 477, 478

Awai 間 20, 23, 24, 26, 174, 230, 326, 409, 410, 412, 435, 448, 477

Aware 哀れ 211, 217, 371

Ba no genshōron 場の現象論 388

Ba 場 31, 379

Bamen 場面 380

Basho 場所 27, 31, 140, 277, 372, 383, 386, 399, 404, 421, 430, 435, 444, 467, 472

Bian-tong 变通 177

Bitai 媚態 314, 324, 349

Biwa 琵琶 298

Bizen-yaki 備前焼 188

Bonsai ou *bonsai* 盆栽 44

Budō 武道 367

Bui 無爲 169, 188, 212, 217, 219

Bunjinga 文人画 50

Bunraku 文楽 297

Bushido 武士道 367

Butō 舞踏 29, 72, 73, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 149, 159, 258, 259, 277, 441, 444, 449, 465, 468

Butsudō 仏道 117

Byōsha 描写 220

Catuṣkoṭi 410

Chadō ou *sadō* 茶道 89, 166, 330, 368
Chahitsu 茶室 134, 180
Champ électromagnétique 388, 456
Chaos 228, 229, 317, 323, 324, 333, 353, 399, 402
Chaseki 茶席 330
Chasen 茶筴 166
Chashaku 茶杓 166
Chashitsu 茶室 62, 330
Chawan 茶碗 166
Chinju no mori 鎮守の森 123
Chiri-ana 塵穴 207
Chiru 散る 229, 232, 251, 253
Chisen-kaiyū-shiki-teien 池泉回遊式庭園 94
Chokusetsu keiken 直接経験 278
Chōwa to taishō 調和と対照 256
Chōzuya ou *temizuya* 手水舎 90
Chūryoku 注意力 233
Climax 226
Coattente 453, 456
Coattentif 454, 455
Cosmos 45, 53, 54, 93, 224, 259, 289, 309, 322, 324, 327, 336, 368, 399, 402, 456, 467
Dairi jiga 代理自我 50
Dao ou *Tao* 道 27, 54, 117, 169, 242, 265, 326, 368, 369, 392, 438, 439, 441, 444, 450, 447, 467, 469, 486
Das In-der-Welt-sein 435
Dasein (voir également *Être-là*) 32, 238, 255, 278, 290, 378, 424, 432, 435, 467
Datsuzoku 脱俗 210, 211
Déjà-sous-la-main 433
Dete iru 出ている 381
Dō 道 (également voir *Voie*) 27, 77, 121, 233, 368, 369, 438
Doma 土間 415, 416
Dòng mài 動脈 452
Écouméнал(e) 68, 410, 454
Edo 江戸時代 ou *Tokugawa* 徳川時代 (*Edo jidai*, période d'Edo) 79, 80, 88, 91, 125, 136, 180, 215, 267, 313, 347, 444
Ein eigentliches Selbsteinkönene 424
Eji 依止 385
Emakimono 絵巻物 55

En 縁 371, 409, 410, 412
Engawa 縁側 89, 93, 132, 182, 320, 353, 410, 459
Engi 縁起 384
Ensō 円相 363, 366, 367, 368, 468
Entrelien (voir *ningen*) 378, 379, 381, 382, 385, 386, 388, 390, 405, 420, 430, 435, 438, 444, 455, 456, 474, 478
Éternel présent, maintenant éternel ou *naka-ima* 中今 161, 290, 323, 353, 377, 383, 403, 404, 406, 407, 408, 411, 431, 433, 456, 467, 471
Être-au-dehors-de-soi, Ausser-sich-sein 378
Être-au-monde 435
Être-là, (voir également *Dasein*) 290, 380, 424, 432, 446
Existential 430
Existere 378
Expérience pure 278, 408, 418, 420, 421, 429, 471
Faits-glissades 67
Faits-précipices 67
Feng shui 風水 450
Fū-sui no madori 風水の間取り 268
Fū-sui 風水 267, 268
Fūdo 風土 20, 278, 373, 378, 379, 380, 381, 387, 388, 390, 435, 446
Fūdosei 風土性 387, 435
Fueki 不易 241, 248, 249
Fueki-ryūkō 不易流行 241, 251, 261, 266, 273, 348, 449
Fūka 風化 187, 189, 232, 272
Fukinsei 不均整 210, 211
Fukyū 不朽 257
Furo 風炉 180
Furoshiki 風呂敷 373
Furyū monji 不立文字 307
Fūryū 風流 184, 233
Fusuma 襖 162, 163, 168, 198, 268, 269, 365, 386, 435
Fuzei 風情 63, 211, 268, 276, 306, 376, 388, 389, 466, 478
Fūzokuga 風俗画 50
Gagaku 雅楽 299, 300, 305
Garden of sounds 320
Geijutsu-teki chokkan 芸術的直観 408
Geiko 芸妓 233
Geishas 芸者 233

Genius Loci 63, 211
Genkai 玄界 (mer de) 122
Genkan 玄関 122, 374
Gentei 限定 383
Geta 下駄 415
Guzheng 古筝 297
Haibun 俳文 233
Haijin 俳人 233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 253, 276, 290, 293, 309, 336
Haikai, haikai 俳諧 218
Haikai 背景 102
Haikiste 221, 227, 277
Haiku, haiku 俳句 (notion très fréquente)
Hanami 花見 229, 232
Hanare 離れ 336
Hanashi 噺 445
Hashi mairi 橋参り 133
Hashi watashi 橋渡し 133
Hashi 橋 130, 131, 134, 167, 436
Hashigakari 橋掛 132, 133, 142, 148, 167, 237
Hedate naki aidagara 距てなき間柄 386
Hedate naki 距てなき 386
Heian 平安時代 (*Heian jidai*, Période de Heian) 88, 180, 187, 211, 212, 267, 269, 297, 370, 371, 445
Henka 変化 27
Herméneutique 381, 446
Hara ou tanden 丹田 242
Hikiwake 引分け 336
Himorogi 神籬 436
Hirezoku no renzoku 非連続の連続 305, 377
Hishiryō 非思量 434
Hito 人 380, 381
Hōjō 方丈 168
Hōjōki 方丈記 372, 386
Hokku 発句 218, 233, 355
Honbutai, 本舞台 133, 141
Honden 本殿 435
Horismos 159

Hosomi 細身 ou 細み 225, 275
Huang shan 黄山 (Montagnes de la province de l'Anhui, Chine) 144
Hyōshi 拍子 21
Hyōshigi 拍子木 296
Iaidō 居合道 368
Ichigo ichie 一期一会 362
Ichimatsu 市松 168, 169
Ichirei shikon 一靈四魂 382
Inken 隱見 351
Ikebana 生け花 368, 426
Iki 息 445
Iki 意気 445
Iki 粹 313, 314, 323, 324, 347, 349, 354, 358, 446
Ikiji 意気地 314, 324
Île de la tortue 123, 133
île des Bienheureux ou *Île des immortelles* 123, 136
Île grue 133
Inframince 195, 196, 197
Intervalle japonais (voir Ma)
Inton 隱遁 117
Intramondain ou *intra-mondain* 421
Intuition artistique 408
Intuition intellectuelle 408
Iso-watari 磯渡り 134, 135, 149
Itanoma 板の間 415
Iwakura 磐座 182
Iwanami Kogo Jiten 20
Jardin en mouvement 416, 483, 487, 494
Jardin Planétaire 483, 484, 496
Ji-kan 時間 167, 208, 249, 251, 448
Jibun 自分 378, 450
Jikaku 自覚 (voir également *auto-éveil*) 399, 404, 408, 418, 456, 466
Jikaku-sonzairon 自覚存在論 418
Jiko gentei 自己限定 383
Jiko hakkensei 自己発見 385
Jíng 静 447
Jing mài 经脉 451

Jing mài 靜脈 452
Jinja 神社 435
Jinroku 人力 168, 275
Jodō 杖道 368
Judo, Jūdō 柔道 368
Junsui keiken 純粹經驗 (voir *expérience pure*) 408
Kabuki 歌舞伎 295, 297, 306, 307, 447
Kagami-no-ma 鏡の間 132, 133
Kai 会 336
Kai 界 123
Kairō 回廊 132, 148
Kaisho 会所 360
Kaiyūshiki teien 回遊式庭園 88, 89, 91
Kakemono 掛物 55, 435
Kakudai ego 拡大エゴ 372
Kamakura 鎌倉時代 (*Kamakura jidai*, période Kamakura) 125, 168, 207
Kami 神 95, 131, 192, 366, 382, 435, 436, 437, 443, 448
Kamoi 鴨居 162
Kamu agaru 神上がる 28
Kan 関 365
Kan 間 20, 22, 448
Kana かな 249, 250, 348
Kangeki 間隙 423
Kankyō 環境 379, 412
Kannagara no michi 惟神の道 ou 神ながらの道 444
Kanshōniwa 観賞庭 92, 132
Kanso 簡素 169, 210, 211
Kannushi 神主 192
Kara から 384, 438
Karedaki ou *karetaki* 枯滝 352, 395
Karesansui 枯山水 93, 94, 180, 182, 207, 209, 210, 212, 322, 395
Kari 仮 242, 247, 249
Kari-no-yado 仮の宿 374
Kasagi 笠木 95
Kasane-ochi 重ね落ち 320
Kata 型 305

Kata-ochi 片落ち **321**
Kawara 河原 **208**
Kawaramono, 河原者 **205, 208, 211, 216, 223, 276**
Keiki 景気 **378**
Kekkai suru 結界する **122**
Kekkai wo musubu 結界ぞ結ぶ **122**
Kekkai 結界 **122**
Ken 間 **20, 22, 448**
Kendo 剣道 **368**
Kenkyo 謙虚 **316**
Ki no nagare 気の流れ **269**
Ki 気 en japonais et *qi*, 氣 en chinois **57, 269, 270, 336, 432, 443, 445, 449, 450, 451, 453, 456, 469, 473, 474, 475**
Kibun 気分 **450**
Kikidokoro 聞き所 **290**
Kinhin 経行 **239, 417, 419, 467**
Kire tsuzuki 切れ続き **188**
Kireji 切れ字 **247, 248, 249, 250, 306, 348, 355, 436**
Kiretsuzuki 切れ続き **188**
Kita-shoin 北書院 **90**
Kiyosumi 清澄庭園 **91**
Kō 格 **350**
Kōan こうあん **60, 367, 434, 467**
Kofun 古墳 **99**
Koishikawa Kōraku-en 小石川後樂園 **91**
Kōjien 広辞苑 **20**
Kojinteki jiko 個人的自己 **407**
Kokoro 心 **170, 220**
kong (voir également *sora*) 空 **447**
Kōtei 行程 **192**
Koto 箏 **297, 299, 336, 339**
Kotoba 言葉 **140, 469**
Kōyō 紅葉 **253**
Kōza 高座 **444**
Kūkan 空間 **22, 448**
Kun 訓 ou *Kun-yomi* 訓読み **23**
Kyōsaku 警策 **240, 296**

Kyūdō 弓道 216, 336, 365, 368

Lâcher-prise 33, 117, 141, 214, 216, 217, 219, 229, 276, 295, 300, 309, 311, 313, 314, 316, 323, 324, 335, 337, 357, 367, 384, 415, 420, 422, 423, 455, 462, 467, 464, 470, 471, 486, 492

Land Art 64, 65, 74

Lemmes 410, 433

Lemmique 411, 451

Lococentrisme 56, 58, 335

Logos 387, 410, 455

Luò mài 絡脉 451

Ma 間 (notion très fréquente)

Ma 魔 306, 307, 313, 336, 362, 376, 377, 392, 397, 412, 416, 436, 438, 442, 445, 447, 454, 455, 456, 467, 469

Ma 真 34, 397, 442, 443, 455, 456, 469, 473

Ma shot 間ショット 400, 401, 468, 470

Ma-ai ou *Maai* 間合い 452, 453

Mabyōshi 間拍子 21

Ma-cha 抹茶 166

Machiya 町家 415

Madori 間取り 268

Mài ou *mò* 脈 452

Maiko 舞妓 233

Maintenant éternel, présent éternel ou *Naka-ima* 中今 161, 290, 353, 376, 382, 403, 404, 406, 407, 408, 411, 430, 431, 433, 452, 467

Mangaka 漫画家 105

Mankai 満開 250, 251

Marebito 稀人 409

Matsukaze 松風 329, 342

Médiance 20, 378, 387, 389, 435

Meiji 明治時代 (*Meiji Jidai, période de Meiji*) 446, 448

Meisho 名所 46, 47, 50, 54

Meisho-e 名所絵 46, 55

Meisho-zue 名所図会 46, 49, 50, 51, 54, 55, 80, 81, 225

Mésologie 373, 387, 410, 455

Mi makaru 身罷る 28

Mi 身 449

Michi no bunka 道の文化 467

Michi 道 ou 美智 27, 28, 89, 117, 118

Michiyuki 道行文 436

Miegakure 見え隠れ **232, 303**
Mikaesareru 見返される **401**
Miko 巫女 **192**
Ming mài 命脈 **452**
Mitate 見立て **44, 46, 49, 237**
Mitōsenai 見通せない **94**
Mitōshi 見通し **94, 365**
Momoyama 安土桃山時代 (*Momoyama jidai*, Période de Momoyama) **61, 90, 184**
Monde historique, rekishiteki sekai 歴史的世界 **405, 433**
Mono no aware 物の哀れ **207, 211, 212, 216, 219, 227, 228, 232, 237, 249, 256, 261, 352, 371, 413, 436, 472**
Mono 者 **208, 211, 370**
Mont Hikosan 英彦山 (Kyūshū, Japon) **144**
Mont ou île de P'eng-lai **135**
Mont ou île Horai-zan **136**
Montage dialectique **26**
Montage-collage **26**
Mori no kami 森の神 **192**
Mu 無 **257**
Muga 無我 **362, 363**
Mujō ou tsunenashi 無常 **361**
Mukai-ochi 向落ち **320**
Muromachi 室町時代, (*Muromachi jidai*, période de Muromachi) **93, 166, 207, 209, 361, 426, 445**
Musubi 結び **381, 473**
Musubu 結ぶ **123**
Nagare 流れ **175, 188, 189, 224, 230, 251, 269, 270, 315**
Néant absolu **382, 392, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 411, 428, 430, 433, 450, 455, 471, 473**
Néant, rien ou non-avoir (*Wú* en chinois : 無, forme simplifiée : 无, *mu* 無 en japonais) **22, 25, 236, 257, 277, 375, 383, 397, 403, 404, 405, 406, 407, 422, 424, 428, 429, 441, 442, 447, 454, 456, 457, 469, 470**
Négattente (voir *zettai*) **453, 454, 456**
Négattentif **454, 455**
Neutre **99, 230, 233, 242, 261, 270**
Nihon teien 日本庭園 **88**
Nijiri-guchi 躡口 **82, 89, 90, 135**
Nikutai 肉体 **377**
Ningen, 人間 **379, 381, 388, 420, 430, 435, 444, 450, 478**

Nō 能 29, 72, 73, 131, 132, 138, 139, 141, 148, 149, 159, 167, 213, 232, 237, 295, 299, 304, 306, 308, 361, 362, 428, 429, 439, 444, 447, 448, 465, 468
No-suji 野筋 370, 376, 389, 440
Non-agir 169, 188, 212, 273, 326, 389, 419, 422, 425, 467, 470, 486, 493
Non-intentionnalité 326
Non-pensée 434, 441
Nuages d'émotion 100, 113
Nuki 貫 95
Nyūdō 入道 117
Odori 踊り 233
Oku 奥 119, 123, 129
Okusei 奥性 374
Okuyama 奥山 121
Omo Shiro (ancienne expression) 437
Omoshiroi 面白い 437
Omote 表 119, 139, 232, 304
On'yomi 音読み 242
Onmyōdō 陰陽道 267
Ōtsuzumi 大鼓 233
Petit éveil 169, 227, 385, 423
Phénoménologie 381, 388, 446
Pipal 105
Plans intervalles 356, 391, 400, 422, 425, 464
Plein (*shí* en chinois : 實, forme simplifiée : 实, *mi* 實 ou 実 en japonais) 32, 54, 95, 173, 178, 186, 193, 194, 197, 198, 249, 250, 253, 257, 258, 259, 269, 271, 276, 294, 308, 323, 326, 392, 436
Prajna 170, 456
Pratītya samutpāda प्रतीत्यसमुत्पाद 384
Praxinoscope 95
Priméité 443, 444
Punctum 174, 213, 386
Qi 氣 (voir également *kí*) 57, 198, 254, 265, 326, 439, 443, 449, 450, 451, 452, 456
Qigong 氣効, 氣功 451
Rakugo 落語 444, 445
Rakugoka 落語家 444
Ready made 196, 262
Renku 連句 218
Renzoku 連続 20, 27, 305, 377
Res extensa 380

Rinne 輪廻 257, 258
Rinzai, Rinzai-shū 臨濟宗 95, 97, 240, 367
Roji 路地 129
Roji 露地 82, 88, 89, 90, 95, 111, 116, 121, 129, 145, 180, 207, 232, 375, 433
Ryūkō 流行 241, 249, 250, 251, 261, 266, 273, 304, 348, 449
Sabi 寂 ou 寂び 170, 188, 191, 192, 193, 228, 238, 254, 268, 272, 275, 314, 358, 436
Sadō (voir *chadō* 茶道)
Sakui 作為 89
Sakura 桜 180, 229, 249, 250, 348
Sakutei-ki 作庭記 ou *Senzai hishō* 前栽秘抄 27, 103, 125, 323
Samsara संसार 258
Sandō 参道 122, 123
Sansui 山水 ou *Shanshui* 山水 43, 44, 45, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 73, 93, 99, 141, 145, 177, 181, 193, 197, 198, 203, 208, 219, 229, 237, 251, 260, 269, 310, 372, 408, 435, 439, 465, 472
Sanzōshi 468
Satori 悟り 170, 227, 276
Satoyama 里山 477
Secondéité 443
Sei he no sonzai 生への存在 382
Seijaku 静寂 210, 211
Seiza 正座 ou 正坐 93, 182
Senu hima せぬ隙 305, 448
Sentai 蘚苔 91, 170, 188
Shakkei 借景 102, 103, 167, 188, 310, 373, 413
Shakuhachi 尺八 290, 291, 336, 339
Shamisen 三味線 290, 313, 339
Shān mài 山脈 452
Shasei 写生 220
Shibui 渋い, *Shibumi* 渋味 165, 210, 211
Shiki-ishi 敷石 93
Shikii 敷居 162
Shikiru 仕切る 386
Shinden-zukuri teien 寝殿造り庭園 267
Shinden-zukuri 寝殿造り 162, 267, 370
Shinden 神殿 435
Shinkyō 心境 194, 412, 447, 476, 478
Shinnyo 真如 (voir *ainséité*) 336

Shinrin-Yoku 森林浴 105
Shinshin 眞々 267, 268
Shinshoku 侵食 268
Shintō 神道 21, 24, 28, 90, 95, 117, 122, 160, 161, 162, 164, 186, 192, 220, 269, 317, 367, 372, 382, 435, 436, 437, 438, 444, 448, 473
Shinzan 深山 103
Shiro-shoin 白書院 121
Shisa 示唆 237, 238, 249, 250
Shishi-odoshi 鹿威し 295, 321
Shite 仕手 72, 73, 131, 132, 141, 144, 149, 159, 213, 232, 305, 361, 417, 427, 428, 439, 472
Shizen 自然 89, 168, 192, 210, 211, 233, 272, 276
Shodō 書道 368, 408
Shogun 將軍 ou *seiitaishōgun* 征夷大將軍 92, 121, 124
Shoin-zukuri 書院造 162, 268
Shōji 障子 93, 162, 163, 198, 216, 217, 268, 269, 349, 365, 386, 469
Shōjin 精進 216, 217
Shōkin-tei 松琴亭 163, 269, 280
Shugendō 修驗道 77
Shui-mo hua 水墨畫 214
Shunkan 瞬間 406
Sky Spaces 270
Soān 草庵 62, 82, 89, 90, 121, 135, 362, 363, 373
Soi individuel 378, 406, 407, 450
Somei yoshino 染井吉野 232
Sono mama 其の儘 222, 230, 233, 276, 322
Sōtō 曹洞宗 207, 240
Sotoba 卒塔婆 107
Sōzu 添水 175, 194, 295, 296, 307, 321, 337, 342
Suki 隙 436
Sukiya 空き家, 好き屋 ou 数寄屋 330, 362
Sumi-e 墨絵 214
Sumug-hwa 수묵화 214
Suriashi 摺足 142
Susabi すさび 436
T'ang 唐朝 (dynastie des, 618-907) 214
Tai 態 222

Taiko 太鼓 233
Talité 418, 419, 423, 429, 434, 441, 442, 450, 455, 474, 476
Tan 短 194
Tangibilia 232, 248
Tanka 短歌 218, 256
Tanoshii 嬉しい ou 楽しい 437
Tanteki 端的 336
Taoïsme ou *Taoïste* 24, 54, 58, 77, 132, 169, 314, 316, 368, 369, 436, 437, 439, 441, 446, 448
Tatami no ma 畳の間 415
Tatami 畳 357, 415
Tathatā तथता 336
Tayori 頼り 63
Tch'an ou *chán* 禪 ou simplifié 禪 37, 145, 436
Tekichu 的中 336
Tel que cela est (voir *sono mana*) 230, 238, 276, 277
Temps universel 290, 403
Tenkei 典型 50, 51
Tétralemme 410
Tiercété 443
Tiers-Paysage 483, 484, 492, 493
Tíng-zi 亭子 374, 386, 488
Tobi-ishi 飛び石 62, 90, 94, 131, 133, 134, 149, 167, 213
Tōkaidō 東海道 55, 81
Tokiwagi 常磐木 90
Toko-bashira 床柱 426
Tokonoma 床の間 426, 427, 428, 429, 435, 459
Tokoyo 常世 410
Tōri-doma 通り土間 415
Torii 鳥居 95, 121, 438
Tōteki 投的 336
Trajection 387, 390, 391
Trajectivité 389, 390, 391, 392, 430, 435
Trois extases 432
Tsubo-niwa 坪庭 ou 壺庭 95, 337
Tsuchikabe 土壁 188
Tsukubai 蹲踞 90
Tsukurame 鶴亀 433

Tsunenashi, 無常 (voir mujō) 361
Tsurune 弦音 336
Tsutsumi 包み 374, 387, 428
Tsuzumi 鼓 233
Uchi no mono うちの者 386
Uchinori 内法 267, 268
Uji ou u-ji 有時 161, 238, 255, 257, 290, 291, 337, 377
Ukiyo e, 浮世絵 55
Ura 裏 304
Ura-niwa 裏庭 415
Uruvela (forêt de, actuellement ville de Bodh Gaya, Inde) 105, 114, 192
Utaawase 歌合 46
Utai 謡 ou *yōkyoku* 謡曲 305
Utsuri 移り 142
Utsuroi 移ろい 232, 235, 251, 263, 277, 436
Utsushimi うつしみ 436
Vide (*xū* en chinois : 虚, forme simplifié : 虚, *sora* 空 en japonais) (notion très fréquente)
Vide absolu 453
Voie 道 22, 23, 27, 28, 35, 54, 89, 102, 116, 170, 185, 216, 233, 237, 267, 317, 336, 368, 369, 399, 432, 438, 439, 440, 443, 444, 453, 456, 471, 472, 473, 477
Wabi 侘 ou 侘び 170, 192, 193, 194, 237, 254, 272, 275, 321, 330, 362, 470
Wabi-sabi 侘寂 ou 侘び寂び 170, 192, 193, 194, 254, 275
Wabicha/wabi-cha わび茶 ou 侘茶 361, 362, 428
Waki 脇 133, 361, 428, 439
Wata-dono 渡殿 ou *Watarō* 渡廊 267
Wú wéi 無爲 (voir *non-agir*)
Wǔ xíng 五行 451, 452
Wú-shi 务实 ou *Buji* 無事 172, 230, 231, 257, 276
Wǔyí Shānmài 武夷山脉 ou *Wuyi Shan* (Montagnes de la province du Fujian, Chine) 143
Xián 閒 447
Xiāng shēng 相生 452
Yama Kotoba 山言葉 473
Yamato kotoba 大和言葉 140
Yamato-e 大和絵 100, 113
Yami no te 闇の手 139
Yami 闇 231, 232, 233, 257, 277, 436

Yi jing ou *Yi king* 易經 54, 142, 264, 265, 266, 268, 269, 280, 314, 315, 319, 320, 323, 325, 326, 377, 439, 440

Yin yang 陰陽 ou *In yō* 陰陽 28, 29, 53, 257, 265, 267, 271, 382, 402, 436, 438, 449, 451, 487, 488

Yohaku no bi 余白の美 185, 208, 223

Yōkyoku 謡曲 (voir *utai*)

Yokobue 横笛 233

Yotte よって 384

You 游 61

Yū no basho 有の場所 372

Yūgen 幽玄 208, 210, 211, 213, 219, 223, 227, 276, 465

Zaiteki 在的 336

Zanshin 残心 452

Zazen 座禪 181, 240, 242, 296, 417, 434, 438

Zen 禪 ou simplifié 禪 21, 33, 34, 35, 60, 72, 90, 93, 95, 105, 170, 181, 182, 194, 207, 218, 239, 240, 242, 276, 297, 307, 316, 318, 326, 335, 337, 352, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 377, 429, 431, 434, 436, 438, 448, 453, 467, 471, 478

Zenga 禪画 367

Zettai mu 絶対無 383, 404

Zettai 絶待 (voir *négattente*) 453

Zettai-sha 絶対者 et 絶待者 (*négattentiel*) 454

Ziran 自然 58

Zōri 草履 415

Zure ずれ 75

Zushi 寿司 128

INDEX DES ŒUVRES CITÉES

Jardins, temples et palais historiques

- Daisen-in 大仙院, Kyōto (1509) **352, 395**
- Eikan-do Zenrin-ji 永観堂禅林寺 (entre le IX^e et le XI^e siècle) **95**
- Entoku-in 圓徳院 (1605) **90**
- Fushimi Inari Taisha 伏見稲荷大社 (711) **95**
- Ginkaku-ji 銀閣寺 (1482) **134, 209, 378**
- Ise-jingū 伊勢神宮 (4, estimé fin VII^e siècle) **372**
- Katsura (Villa impériale) Katsura Rikyū 桂離宮 (XVII^e-XVIII^e siècle) **91, 117, 134, 163, 168, 269, 349, 378**
- Kiyosumi Teien 清澄庭園 (entre 1878-1885) **125, 134**
- Koishikawa Kōraku-en 小石川後樂園 (1629) **91**
- Konchi-in 金地院 (entre 1611 et 1632) **92, 93, 94, 167, 177, 188, 321, 378, 433**
- Kōraku-en 後樂園 à Okayama (1700 -1863) **349**
- Nanzen-ji 南禅寺 (1291) **92, 95**
- Nijō, Nijō-jō 二条城, (château de Nijō, 1603) dont les palais *Ni-no-Maru* 二の丸 et Honmaru 本丸 **120, 145**
- Panthéon bouddhique du musée Guimet, hôtel Heidelberg, Paris, Nakamura Masao (2001) **350, 394**
- Ryōan-ji 竜安寺 (entre 1499 et 1507) **93, 94, 183, 188, 191, 198, 241, 242, 320, 323, 378, 495, 496**
- Shinsen-en (824) **134**
- Shisen-dō 詩仙堂 ou *Jozanji* 丈山寺 (1641) **90, 117, 175, 321**
- Shosei-en 涉成園 (1643) **91**
- Shugakuin (Villa impériale) Shugakuin Rikyū 修学院離宮 (1659) **91**
- Temple Kiyomizu-dera, 清水寺, Kyōto (1633) **351**
- Tenryu-ji 天龍寺, Kyōto (1345) **352, 395**
- Tōfuku-ji 東福寺, Mirei Shigemori 重森三玲 (1939) **168, 170, 171, 304**
- Yoshida Jinja 吉田神社, Kyōto (859) **122**

Architecture, jardins contemporains

- Centre d'Échange Culturel Acros Fukuoka アクロス福岡, Emilio Ambasz (1995) **121, 145**
- Église de la lumière, Hikari no kyōkai 光の教会, Ibaraki Kasugaoka, Ōsaka, Andō Tadao (1988-1989) **351**

Forest/Floor, Kuma Kengo (Japon, 2003) **103**

Gare ferroviaire de Kyōto (京都駅, 1997) **127, 128**

Jardin des Beaux-Arts, Andō Tadao (1990-1994) **125, 127, 145**

jardin privé, Ishikawa Kei 石川佳, Chine **167, 180**

Maison de Gilles Clément, "la Vallée" Crozant, département de la Creuse France (1977) **416, 485**

Maison de Nagakura Suiko 長倉翠子, Mashiko, préfecture de Tochigi, Japon **414, 415, 416, 459**

Musée historique de Chikatsu-Asuka (近つ飛鳥博物館, 1994) **99, 100**

Musée Iwasaki (岩崎美術館 Iwasaki bijutsukan, 1983) **100**

Musée Stone Plaza, préfecture de Tochigi, nord de Tōkyō, Kuma Kengo (2000) **349**

Parc André Citroën, Gilles Clément, Paris (1992) **416, 483, 494**

Tanpopo House, Maison de Pissenlit, Kokubunji, préfecture de Tōkyō, Fujimori Terunobu (1994-1995) **349, 393**

Temple Kōmyō-ji 光明寺, Saijo, île de Shikoku, Andō Tadao (2000) **351**

Too tall Teahouse, Fujimori Terunobu (2004) **135, 373**

Tour Eiffel, Gustave Eiffel, (1889) **262**

Water/Glass, Atami, préfecture de Shizuoka, Kuma Kengo (1995) **103**

West Park 1000, parking de Takasaki, préfecture de Gunma Japon, Kuma Kengo (2001) **350**

Yakisugi House, Maison de Cèdre Carbonisée, Nagano, Fujimori Terunobu (2007) **349, 393**

Peinture

Caricatures des personnages de la faune (Chōjū-giga, 鳥獸戯画, emakimono, auteur inconnu, XII^e-XIII^e siècle) **126**

Habitation du bois Juqu 具區林屋, jùqū lín wū, Wang Meng, 68,7 × 42,5 cm, Musée du palais national, Taipei. (1378) **52**

Haboku sansui-zu 破墨山水図, Paysage en Haboku, Sesshū Tōyō, 148.6 x 32.7 cm, rouleau, Tōkyō National Museum (1495) **193**

Kaze 風, Vent, Inoue Yūichi, encre sur papier, 146,5 x 197,5 cm (1968) **173**

Jugement dernier, Michel-Ange, 1370 × 1220 cm, fresque, chapelle Sixtine, Vatican (1536-1541) **126**

La Cène, Léonard de Vinci, 460 × 880 cm, tempera, Église Santa Maria delle Grazie, Milan (1495-1498) **126**

Les Ménimes, Vélasquez, huile sur toile, 318 × 276 cm, Musée du Prado, Madrid (1656) **139**

Number 26 A, Black and White, Jackson Pollock, 1948, laque, 208 × 212,7 cm, MNAM, Centre Pompidou, Paris (1948) **309, 340**

Nymphéas, Claude Monnet, Huile sur toile, plusieurs dimensions, dans de nombreux musée dans le monde (série produite de 1914-1926) **126**

Profiter de la nature sauvage dans une plantation d'automne, Ni Zan, *Paysage, shanshui* 山水, encre sur papier, 1339, 98.1 x 68.9 cm, Metropolitan Museum of New York, *The Met Fifth Avenue*, gallery 213 (1339) **99**

Paysage d'hiver, l'empereur Huizong, *Paysage hivernal* (droite), diptyque des Paysages d'automne et d'hiver, encre sur soie, 128.2 cm × 55.2 cm, Temple *Konchi-in*, Kyōto (XII^e siècle) **177, 178**

Paysage des quatre saisons 四季山水図, Tenshō Shūbun, deux paravents jumeaux, 152 x 310 cm, encre sur papier peint, collection Maeda Iktokukai, Tōkyō (XV^e siècle) **166**

Vue d'une forêt de pin, 松林図 屏風 *Shōrin-zu byōbu*, Hasegawa Tōhaku, deux paravents de six feuilles, encre sur papier, chacun 155,1 x 345,1 cm, Musée National de Tōkyō (1593-1595) **184, 185, 189, 192, 338**

Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte, Georges Seurat, Huile sur toile, 207,6 × 308 cm, Institut d'art de Chicago (1884-1885) **126**

Les noms des rivières et ruisseaux traversés sur les ponts, Hamish Fulton, panneau vinyle et peinture, 940 x 249 cm (1995) **49**

One hundred walks, Hamish Fulton, livre d'artiste, Den Haag, Gemeente museum, (1991) **49**

Littérature, textes religieux et mythes

Dao De Jing (Lao Tseu ou Lao Dzi, -600/-300 av. J.-C.) **54**

Dit du Genji, *Genji monogatari* 源氏物語, Murasaki Shikibu (début du premier millénaire) **187**

Éloge de L'ombre, *In'ei raisan* 陰翳礼讃, Tanizaki Jun'ichirō (1933) **187, 190**

Kojiki 古事記 ou *Furukoto Fumi* 古事記 *Chronique des choses anciennes* (712) **21, 22, 56, 132, 160, 366, 437**

La Structure de l'iki, *Iki no kōzō* 「いき」の構造 Kuki Shūzō (1930) **313, 314, 324, 325, 349, 358**

les vérités chuchotées, *sūtra* **316**

Mahāparinirvāna-sūtra (estimé 100-220) **363**

Clair-obscur, *Meian* 明暗, Natsume Sōseki (1916) **402**

Nadja, André Breton (1928) **67**

Nihon Kōki 日本後紀, Chroniques postérieures du Japon (840) **24**

Nihon Shoki 日本書紀, Chronique du Japon (720) **24, 56**

Notes de l'appuie-tête, *Makura no sōshi* 枕草子, Sei Shōnagon, (vers l'an 1000) **297**

Rikkokushi 六国史, Six Histoires Nationales (712-840) **24**

Sanzōshi 三冊子, Hattori Tohō (1702) **464**

Shoku Nihongi 続日本紀, Suite des Chroniques du Japon (797) **24**

Timée, Platon (vers -360 av. J.-C.) **289**

Manuels et ouvrages spécialisés

Kōsōshū, Sur la peinture (1623) **44**

Sakutei-ki 作庭記 ou *Senzai hishō*, 前栽秘抄 (XI^e siècle) **27, 103, 125, 323**

Textes expérimentaux, poésies, livres d'artistes

Discours sur rien, John Cage **319**

125 Mots sur la Musique et la Danse, John Cage **319, 341**

One hundred walks, livre d'artiste, Fulton Hamish, Den Haag, Gemeente museum, Pays-Bas, 1991 **49**

Sculptures/installations

Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage... Marcel Duchamp, technique mixte, 1531 × 1112 × 3003 cm, Philadelphia Museum of Art (1946-1966) **195**

Rondo of the wind, Shingu Susumu, , technique mixte, Shingu Susumu Wind Museum, Arimafuji Park, Sanda, préfecture De Hyōgo, Japon (2014) **254**

Wind Caravan, Shingu Susumu, technique mixte, Japon, Nouvelle-Zélande, Finlande, Maroc, Mongolie, et Brésil (2000-2001) **254**

Bande dessinée

Bouddha, *La forêt d'Uruvela* (éd. originale 1972-1983, 2005) **105**

Performances

Gutai sur scène, *Gutai Art on the Stage*, Ōsaka et Tōkyō (1954-1972) **364**

Kissing Through Glass, Jiří Kovanda, Exhibition Biel/Bienne, Suisse, (2014) **195, 197, 262**

Passage, Murakami Saburō, Tōkyō, Japon, (1956-1994) **364**

Performance/Public/Miroir, Dan Graham, vidéo durée 22'52", collection Centre Pompidou, Paris, France (1975) **363**

Sometimes Making Something Leads to Nothing, Parfois, faire quelque chose ne mène à rien, Francis Alÿs, Mexico (1997) **65, 66**

Zócalo, Mexico D.F., nov. 14 1998, vidéo durée 12 heures, bande sonore, notes, dessins et 16 laps de temps en photographie couleur, Francis Alÿs (1998) **67, 68**

Théâtre

Hyakuman 百万, Zeami (XIV^e-XV^e siècle) **427, 428, 429**

Danse (Butō)

Hommage à la Argentina, (Butō), Ōno Kazuo (1977) **258**

Kinkan shōnen 金柑少年, *Graine de kumquat*, *Le Rêve d'un jeune garçon su les origines de la vie et de la mort* (Butō), Amagatsu Ushio (1978) **139**

Route de soi (Butō), Koseki Sumako (1999) **139**

Estampe

Les Soixante-Neuf Stations du Kiso Kaidō, *Kiso Kaidō Rokujūkyū-tsugi* 木曾街道六十九次, Utagawa Hiroshige, série (1834-1835 et 1842) **55**

Les trente-six vues du mont Fuji, *Fugaku-sanjūrok-kei* 富嶽三十六景, Katsushika Hokusai, série (1831-1833) **55**

Ponts (série des), Katsushika Hokusai, série (1830-) **134**

Livre illustré, guide de voyage

Tōkaidō entre Tōkyō et Kyōto et ces beautés naturelles, livres illustrés de vues célèbres, Meisho zue (XVIII^e siècle) **55**

Cinéma de fiction

Bonjour ! Ohayo, お早, Ozu Yasujirō, Japon (1959) **345**

Café Lumière 珈琲時光, *Kōhī Jikō*, film de Hou Hsiao-Hsien, Japon-Taiwan (2003) **190, 331, 357**

Été précoce 麦秋, Ozu Yasujirō, Japon (1951) **329**

Fin d'automne, *Akibiyori* 秋日和, Ozu Yasujirō, Japon (1960) **347, 402**

Fleur d'équinoxe, *Higanbana* 彼岸花, Ozu Yasujirō, Japon (1958) **346, 349, 353, 354, 355, 358, 393**

Gosses de Tokyo, *Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo* 大人の見る絵本 生れてはみたけれど, Ozu Yasujirō, Japon (1932) **345**

Hana-bi はなび, Kitano Takeshi, Japon (1997) **331, 332, 334, 342**

Herbes Flottantes, Ukigusa, 浮草, うきぐさ, Ozu Yasujirō, Japon (1959) **345, 346, 347, 401**

Histoire d'herbes flottantes, Ukigusa monogatari 浮草物語, Ozu Yasujirō, Japon (1934) **345, 347, 401**

Hitokiri 人斬り, Gosha Hideo, Japon (1969) **321**

Ivre de femmes et de peinture, Chi-hwa-seon 취화선, Im Kwon-Taek, Corée du Sud (2001) **57**

La forêt de Mogari, Mogari No Mori 殯の森, Kawase Naomi, Japon (2007) **106**

Mādadayo まあだだよ, Kurosawa Akira, Japon (1993) **375, 427**

Nostalghia, Ностальгия, Andreï Tarkovski, Italie (1983) **413, 414, 416, 459, 471, 472**

Playtime, Jacques Tati, France (1967) **261, 263**

Printemps tardif, Banshun 晩春, Ozu Yasujirō, Japon (1949) **332, 333, 347**

Shara ou Sharasojiyu 沙羅双樹, Kawase Naomi, Japon (2003) **129, 130, 145**

Stalker, Andreï Tarkovski, URSS (1979) **74**

Voyage à Tōkyō, Tōkyō monogatari 東京物語, Ozu Yasujirō, Japon (1953) **330, 331**

Cinéma documentaire

River and Tides, Thomas Riedelsheimer, Allemagne (2001) **253, 390**

Une vie de Moine zen, Masataka Ishikawa et Toshio Nishiiri, NHK, Japon (2006) **465**

Arts vidéo

Ascension, Bill Viola, durée 10 min., États-Unis (2000) **173, 258**

The Path, Bill Viola, en boucle, États-Unis (2002) **107, 130**

Arts pluridisciplinaires

Omaggio a Robert Smithson, Laboratoire Stalker, documents de l'intervention : Film, carte, photographies, Italie (1996) **74**

Photographies

Dérive autour de Rome, Laboratoire Stalker, documents de l'intervention, Italie (1995) **74**

Explosion, Blast, Hatakeyama Naoya, Japon (2012) **228, 229, 237, 335**

Karoo crossing, Afrique du Sud, Richard Long, documents de l'intervention (2004) **50**

River po line, Italie, Richard Long, documents de l'intervention (2001) **50**

Slow-glass, Hatakeyama Naoya, Japon (2006) **227**

Œuvres spatiales

Roden Crater, James Turrell, *in-situ* (1979-) **270, 271**

Musiques, arts sonores

4'33", John Cage (1952) **315, 318, 319**

An Alphabet, John Cage, environ 70 minutes (1982) **326**

Arc, Takemitsu Tōru, 16 minutes (1963-1976) **310**

Concert for Piano and Orchestra, John Cage, 26 minutes (1957-1958) **318**

Music of Changes, John Cage, 45 minutes (1951) **315**

November Steps, ノヴェンバー・ステップス, Takemitsu Tōru, environ 20 minutes (1967) **290**

Préludes et fugues pour orgue, Jean-Sébastien Bach, (début XVIII^e) **409**

Ryōan-ji, John Cage, 12-60 minutes (1983-1984) **320, 322, 323, 342**

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Partie 1, Chapitre 1, p. 79-83

1. Hasegawa Settan Eze, *EDO Meisho-zue*, Tenken Département Noriyuki, *Vue d'ensemble à vol d'oiseau. Meisho-zue*, livres illustrées de vues célèbres. Vol. 4, planche 62/82, 1834-1836, Université de Waseda 早稲田大学図書館, Tōkyō, Japon
2. Hiroshige, *Les Soixante-Neuf Stations du Kiso Kaidō, 31^e station : Seba* (1834-1835)
3. Aimé Civiale, *La source de la Dranse au glacier de Durand*, 1863. Épreuve sur papier albuminé, 27 x 36 cm, BNF, département des Cartes et Plans, Société de géographie
4. Hamish Fulton, *One hundreds walks*, livre d'artiste, Den Haag, Gemeente museum, Pays-Bas, 1991
5. Shiomizaka, *Edo meisho zue* (Les hauts lieux d'Edo), décembre 2014 : [<https://journals.openedition.org/ebisu/>]
6. Caspar David Friedrich, *Le Moine au bord de la Mer*, vers 1808-1810, Alte National Galerie de Berlin.
7. J. M. W. Turner, *Entre Clermont et Mauves*, 1837, Gravé par Miller W., Turner, *Les Fleuves de France*, Paris, Adam Biro, 1990
8. J. M. W. Turner, *Négriers jetant par-dessus bord les morts et les mourants*, 1840, huile sur toile, 90.8 x 122.6 cm ; Museum of Fine Arts, Boston, Etats-Unis
9. Wang Meng (1308-1385), *Habitation du bois Juqu* (具區林屋, jùqū lín wū), 1378, rouleau vertical, encre sur papier, 68,7 × 42,5cm, Musée du palais national de Taipei, Taiwan.
10. (présenté ici en deux parties) *Meisho-zue* en parchemin, *Tokaido entre Tōkyō et Kyōto et ces beautés naturelles* (XVIII^e siècle), dimensions inconnus
11. (Détails) plusieurs sceaux apposés dans le même paysage. Wang Fu, *Studio de montagne au-dessus d'un lac*, (1410), rouleau horizontal, H.29 x L.828,2cm, Musée provincial du Liaoning, Chine
12. (Détail) kiosque sur un sol "vide" où le regardeur peut se reposer et s'abriter. Nakabayashi Chikutō, *Paysage*, 1844 rouleau suspendu, encre sur soie, H.126 x L.41.3 cm. Minneapolis Institute of Art, États-Unis
13. *Soān*, maison à toit de chaume, *Entoku-in*, jardin *roji*, Kyōto. Nous remarquons les pierres en escalier devant l'entrée avec le *Nijiri-guchi*, la lucarne, ©TP
14. Francis Alÿs, *Sometimes Making Something Leads to Nothing, Parfois, faire quelque chose ne mène à rien*, vidéo, Mexico, 1997, durée 5 min.
15. Francis Alÿs, *Zócalo, Mexico D.F., nov. 14, 1998*, vidéo, durée 12 heures, bande sonore, notes, dessins et 16 laps de temps en photographie couleur.
16. Laboratoire Stalker, *Dérive autour de Rome*, photographies, Italie, 1995

Partie 1 chapitre 2, p.111-114

17. *Jardin roji*, sentier sinueux, dont on ne voit pas le bout... Temple Shisen-dō, Kyōto, © TP
18. *Jardin promenade*, étang, pavillon, maison de thé, ponts et chemins sinueux. Temple Shosei-en, Kyōto, © TP
19. Détail de l'interface présentant le montage d'une de mes vidéos

20. Ni Zan 倪瓚, *Profiter de la nature sauvage dans une plantation d'automne*, 1339, 98.1 x 68.9 cm, Metropolitan Museum of New York, *The Met Fifth Avenue*, gallery 213
21. Kiosque au bord d'un étang, dans lequel se trouve un banc d'attente, *koshikake machiai* 腰掛け待ち合い, pour la cérémonie de thé, *Villa Shugakuin*, 1659, Kyōto, ©TP
22. Andō Tadao 安藤忠雄, le passage ouvert sur le toit du *Musée historique de Chikatsu Asuka*, 大阪府立近つ飛鳥博物館, (Ōsaka Furitsu Chikatsu Asuka Hakubutsukan) Minamikawachi, préfecture d'Osaka, Japon, photos, © Shinkenchiku-Sha dans Philip Jodidio, *Ando, Complete Works 1975-2012*, Cologne, Taschen, 2012, p. 216-219
23. *Yamato-e* et les "nuages d'émotion", École Tosa, *Six scènes de "The Tale of Genji"*, 1700-1750, Art Gallery of New South Wales, Sidney, Australie
24. Maki Fumihiko 槇 文彦, Musée privé d'Iwasaki, 岩崎美術館 Iwasaki bijutsukan, 1977-1979, Ibusuki, préfecture de Kagoshima, Japon, Photo © Ogawa Taisuke – Plan © Maki Fumihiko
25. Kengo Kuma, *Water/Glass*, 1995, Atami, préfecture de Shizuoka, Japon, © Michael Freeman
26. Kengo Kuma, *Forest/Floor*, 2003, Japon, © Kengo Kuma & Associates
27. Tezuka Osamu, *Bouddha, La forêt d'Uruvela*, tome 4, Montreuil, Tonkam, 2005, p. 167 et 101
28. Bill Viola, *The path (Going Forth By Day)*, 2002, vidéo projection, *Rétrospective Bill Viola* au Grand Palais, Paris, 2014

Partie 1, chapitre 3, p. 147-149

29. Plan de visite du *Palais Ninomaru*, château *Nijō* - 二条城, *Nijō-jō*, construit en 1603, Kyōto
30. Emilio Ambasz, *ACROS Fukuoka*, quartier Tenjin, Fukuoka, 1995 – Kyūshū, Japon
31. Andō Tadao, *Jardin des Beaux-Arts*, 1990-1994, Kyōto, Japon, ©TP
32. Architecture de Hiroshi Hara 原 広司, *Gare de Kyōto*, construite en 1997, Kyōto, Japon, © TP
33. *hashigakari*, passerelle dans un théâtre nō (maquette).
34. le *Kairō* dans le temple *Kōdai-ji*, Kyōto
35. Ponts du jardin promenade de la Villa Katsura, Kyōto, Japon
36. *Tobi-ishi*, pierres à sauter ou pas japonais, Temple *Nanzen-ji* Kyōto ©TP
37. *Iso-watari*, passage à gué, *Kiyosumi Koen*, Tōkyō ©TP
38. passage *tobi-ishi*, Isuien Koen, Nara ©TP
39. Fujimori Terunobu, *Too tall Teahouse*, 2004, Miyagawa Takabe, Chino Nagano, Japon, images de Akihisa Masuda, Phaidon Atlas, [<http://phaidonatlas.com>]
40. *Shite* et son masque, théâtre nō, Maître de nō : Shimizu Kanji
41. Danse butō, Koseki Sumako, 古関須磨子, le visage comme un masque de nō, Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin et al., *Butō(s)*, Paris, CNRS, 2002-2004, p. 295

Partie 2, chapitre 1, p. 201-204

42. Ishikawa Kei 石川佳, exemple d'un jardin privé, Maison de la culture du Japon à Paris, conférence du 19 mai 2016
43. Shigemori Mirei, Jardin nord du *Tōfuku-ji*, 1939, Kyōto, Japon, hiver, © TP
44. "Fluidité d'un corps pénétrant dans l'eau", Viola Bill, *Ascension*, vidéo projection, 2000, rétrospective au Grand Palais, 2014, Paris.

45. "Fluidité du geste, encre et eau", Inoue Yūichi 井上有一, 風, *Kaze (vent)*, encre sur papier, 146,5 x 197,5 cm, 1968, collection privée
46. Huizong Song (1083-1135), *Paysage automnal* (gauche) et *Paysage hivernal* (droite), diptyque des Paysages d'automne et d'hiver, encre sur soie. 128.2 cm × 55.2 cm. Temple *Konchi-in*, Kyōto.
47. Canal en hiver, "jardin-serpent" de Tōkyō, Setagaya-ku, Tōkyō, © TP 2016
48. Tōhaku Hasegawa 長谷川等伯, *Bois de pin, Shōrin-zu byōbu* 松林図屏風, 1593-1595, ici le panneau gauche de deux paravents de six feuilles, encre sur papier, chacun 155,1 x 345,1 cm, Musée National de Tōkyō, Japon
49. Hou Hsiao-Hsien, 珈琲時光, *Kōhī Jikō, Café Lumière*, film de Hou Hsiao-Hsien, Taïwan / Japon, 2003-2004
50. Sesshū Tōyō, *Haboku sansui* (*Paysage en Haboku*, 1495), peinture à l'encre de Chine sur papier
51. Jean Lancry devant *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...*, 1946-1966, Philadelphia Museum of Art, Etats-Unis
52. Jiří Kovanda, *Kissing Thought Glass*, 12th edition of the Swiss Sculpture Exhibition, Biel/Bienne, Suisse, 2014
53. Tenshō Shūbun, *Paysage des Quatre Saisons*, 2^e paravent (deux paravents jumeaux), 152 x 310 cm, encre sur papier peint, XV^e siècle, Collection Maeda Ikutokukai, Tōkyō, Maurice Coyaud, *L'Empire du regard, Mille ans de peinture japonaise*, Libella-Phébus, Paris, 1981, p. 256

Partie 2, chapitre 2, p. 243

54. Hatakeyama Naoya, *Slow-Glass*, Tōkyō, Galerie Taka Ishii, Tōkyō, Japon, 2006
55. Hatakeyama Naoya, *Blast Series*, MOMA San Francisco, États-Unis, 2012

Partie 2, chapitre 3, p. 279-281

56. Andy Goldsworthy, *River and Tides* film de Riedelsheimer Thomas, 2001-2005
57. Shingu Susumu, *Rondo of the wind*, Shingu Susumu Wind Museum, 2014, Arimafuji Park, Sanda, préfecture De Hyōgo, Japon
58. Ōno Kazuo, *Hommage à la Argentina*, 1986, photographie de Naoya Ikegami
59. Reflets du passé dans le film de Jacques Tati, *Playtime*, 1967
60. Les 8 trigrammes et les 64 hexagrammes du Yi-Jing
61. *Shōkin-tei* 松琴亭, *Katsura Rikyū* 桂離宮, Kyōto, © TP 2015
62. James Turrell, *Roden Crater*, 1979-, Californie, États-Unis

Partie 3, chapitre 1, p. 339-342

63. Morimoto Masami, *koto*, 箏, © Morimoto Masami
64. Le *shō*, 笙, Pharos Contemporary Music Festival
65. *Shamisen*, 三味線 *litt.* « Trois cordes parfumées », Kyōto, © Kitazaki Ryōko 北崎涼子
66. Ueda Junko 上田純子, chanteuse et joueuse de *satsuma-biwa*, 薩摩琵琶, Ueda Junko
67. Alvin Ryuzen Ramos, flute japonaise shakuhachi

68. La "partition minérale" de Mirei Shigemori, Tōfuku-ji, *Jardin Est*, 1939, Kyōto, ©TP
69. La "danse" de Jackson Pollock, 1948, © Hans Namuth
70. Jackson Pollock, *Number 26 A, Black and White*, peinture glycérophtalique sur toile, 205 x 121,7 cm, 1948, Musée Nationale d'Art Moderne, Paris.
71. John Cage, *125 Mots sur la Musique et la Danse*, texte paru dans *Dance Magazine*, novembre 1957. Mots fournis par une méthode aléatoire basée sur les défauts du papier original. Texte identique à l'original, mais figurant dans l'ouvrage de Cage John, *Silence*, Paris, *Denoël*, 2004
72. *Sōzu*, la fontaine à bascule en bambou dissimulée dans le jardin du Shisen-dō, Kyōto, Japon, ©TP
73. John Cage, *Steps* (détail), 1989, Aquarelle sur papier avec empreintes de pieds, 182 x 528 cm, photographie Ray Kass and the Mountain Lake Workshop
74. John Cage, extrait de la partition *Ryōan-ji*, Henmar Press, Inc., New York, Peters Edition Limited, Londres, 1984
75. Le chaudron et son *Matsukaze* 松風, pendant un cours de cérémonie de thé, Kyōto, Japon, © TP
76. Plans de la dernière scène du film *Hana-bi* はなび (*Feu d'artifice*, 1997) de Kitano Takeshi

Partie 3, chapitre 2, p. 393-395

77. Ozu Yasujirō, *Fleur d'équinoxe*, 1958. Les objets en rouges peuvent symboliser le rôle des personnages, du père, de la mère, et des filles.
78. Kuma Kengo, jardin d'eau du Stone Plaza, espace muséographique, préfecture de Tochigi, Ashino, nord de Tōkyō, 1996-2000, Japon, © Michael Freeman
79. Les bandes verticales espacées, Fujimori Terunobu, *Yakisugi House - Maison de Cèdre Carbonisée*, Nagano, 2007, Michael Buhrs et Hannes Rössler, *Fujimori Terunobu, Architect Villastuck*, Éditions Hatje Cantz, Munich, 2012
80. Les bandes horizontales espacées de pissenlits, *Tanpopo House - Maison de Pissenlit*, Kokubunji, Tōkyō, 1994-1995, © Michael Freeman
81. Passage en zigzag au jardin du Kōraku-en 後樂園, Okayama, Japon, construit en 1700 (forme actuel 1863) à la demande de Ikeda Tsunamasa, *daimyo* d'Okayama
82. Passage en zigzag au jardin du Panthéon bouddhique du musée Guimet, Paris. Dessiné par le professeur Nakamura Masao 中村昌生 et érigé sous l'égide du maître charpentier Yamamoto
83. Andō Tadao, extérieur du temple *Komyo-ji*, Saijo sur l'île de Shikoku, 2000 (Japon), Andō Tadao dans Philip Jodidio, *Ando Complete works 1975-2012*, Köln, Taschen, 2012, © Mocaifico Guido
84. Andō Tadao, intérieur du temple *Komyo-ji*, Saijo sur l'île de Shikoku, 2000 (Japon). Le passage entre les deux parois montre un ensemble parallèle de bandes d'ombres et de lumières. Andō Tadao dans Philip Jodidio, *Ando Complete works 1975-2012*, Köln, Taschen, 2012, © Mocaifico Guido
85. Andō Tadao, *Church of the light*, Ibaraki, Ōsaka, 1988-89, Andō Tadao dans Philip Jodidio, *Ando Complete works 1975-2012*, Köln, Taschen, 2012, © Mocaifico Guido
86. La *cascade sèche* – *karedaki* 枯滝 figure par l'ensemble des deux grandes pierres verticales, elle présente également l'entrée d'une forêt symbolique masquant une source mystérieuse. Jardin *karesansui* du *Daisen-in* (*Daitoku-ji*), Kyōto, Japon
87. *Cascade sèche* au *Tenryu-ji* 天龍寺, *Arashiyama*, Kyōto, ©TP

88. Dan Graham, *Performer/ Audience/ Mirror* performance, 1975, vidéo durée 22'52", Centre Pompidou, Paris, France
89. Murakami Saburo, *passage*, performance, Tōkyō, Japon, 1956
90. Kurosawa Akira, *Mādadayo*, film japonais, 1993

Partie 3, chapitre 3, p. 459-460

91. « La vision d'un jardin miniature », Tarkovski Andreï, *Nostalghia*, Italie, 1983
92. « Gorchakov et le paysage nous regarde », Tarkovski Andreï, *Nostalghia*, Italie, 1983
93. Nagakura Suiko, maison de l'artiste, la salle à manger et le engawa, depuis 1995, œuvre en cours, Mashiko Préfecture de Tochigi, Japon, photographies Freeman Michael
94. *Tokonoma* au temple Kennin-ji 建仁寺, fondé en 1202 par Myōan Eisai 明菴栄西, Kyōto, © TP 2015
95. La bienséance et le clair de lune, Kurosawa Akira, *Mādadayo*, 1993, Japon
96. Le système des méridiens (rein et rate) dans Jean-François Borsarello, *Traité d'acupuncture*, Paris, Masson, 2005, p. 37

Chronologie des références japonaises du III^e au XXI^e siècle

Période antique *Kodai* 古代 592-1185

Période Yamato (大和時代, Yamato jidai)

- Période Kofun (古墳時代, Kofun-jidai, vers 250–538)
- Période d'Asuka (飛鳥時代, Asuka-jidai, 538–710)
- *kofun* (古墳) tertres (III^e-VI^e siècle)
- *Arrivé du bouddhisme (vers le VI^e siècle)*

Personnalités

Gemmei 元明天皇 (impératrice, 661-721)

Hieda no Are 稗田阿礼 (?-?)

Kōzei Daijaku (709-788)

Période de Nara (奈良時代, Nara-jidai, 710-794)

Temples et jardins

Fushimi Inari Taisha 伏見稲荷大社 (711)

Ise-jingū 伊勢神宮 (4, estimé fin VII^e siècle)

Littérature

Kojiki 古事記 ou *Furukoto Fumi* 古事記 *Chronique des choses anciennes* (712)

Nihon Shoki 日本書紀, *Chronique du Japon* (720)

Personnalités

Ō no Yasumaro 太安万侶 (?-723)

Yakusan Kudō (745-828)

Période de Heian (平安時代, Heian-jidai, 794-1185)

- *Style de peinture yamato-e* 大和絵
- *Style d'architecture shinden-zukuri* 寝殿造

Littérature

Dit du Genji, Genji monogatari 源氏物語, Murasaki Shikibu (*début du premier millénaire*)

Notes de l'appuie-tête, Makura no sōshi 枕草子, Sei Shōnagon, (*vers l'an 1000*)

Sakutei-ki 作庭記 ou *Senzai hishō*, 前栽秘抄 (XI^e siècle)

Nihon Kōki 日本後紀, *Chroniques postérieures du Japon* (840)

Shoku Nihongi 続日本紀, *Suite des Chroniques du Japon* (797)

Peinture

Caricatures des personnages de la faune, Chōjū-giga, 鳥獸戯画, *auteur inconnu* (XII^e-XIII^e)

Paysage d'hiver, l'empereur Huizong (XII^e siècle)

Temples et jardins

Eikan-do Zenrin-ji 永観堂禪林寺 (*entre le IX^e et le XI^e siècle*)

Shinsen-en (824)

Yoshida Jinja 吉田神社, *Kyōto* (859)

Personnalités

Tachibana no Toshitsuna 橘俊綱 (1028-1094)

Shingon Saigyō (1118-1190)

Murasaki Shikibu 紫式部 (v. 973–v. 1014 ou 1025)

Sei-Shōnagon 清少納言 (Dame Sei-Shōnagon , vers 965 - 1025)
Kamo no Chōmei 鴨長明 (1155-1216)

Époque médiévale *Chūsei* 中世 1185-1573

Période de Kamakura (鎌倉時代, Kamakura jidai, 1185-1333)

- *Arrivé du Zen au Japon*
- *Maître zen Eisai, Eisai Zenji 榮西禪師 (1141-1215), fondateur de l'école zen Rinzai au Japon.*
- *Dōgen Zenji 道元禪師, maître zen Dōgen (1200-1253), fondateur de l'école zen Sōtō*

Temples et jardins

Nanzen-ji 南禪寺 (1291)

Période Ashikaga ou de **Muromachi** (室町時代, Muromachi jidai, 1333-1582)

- *Création du théâtre nō*
- *Mouvement artistique sumi-e 墨絵*
- *Cérémonie de thé wabi-cha わび茶*
- *Premier contact japonais avec des Occidentaux, 1542 arrivée du portugais Fernão Mendes Pinto dans l'île de Tanegashima*

Temples et jardins

Tenryū-ji 天龍寺, Kyōto, (1345)

Konchi-in (金地院, XV^e-XVII^e)

Ginkaku-ji 銀閣寺 (1482)

Ryōan-ji 竜安寺 (entre 1499 et 1507)

Daisen-in 大仙院, Kyōto (1509)

Peinture

Paysage des quatre saisons 四季山水図, Tenshō Shūbun (XV^e siècle)

Haboku sansui-zu 破墨山水図, *Paysage en Haboku*, Sesshū Tōyō (1495)

Théâtre

Hyakuman 百万, Zeami (XIV^e-XV^e siècle)

Personnalités

Ashikaga Yoshimochi 足利義持 (1386-1428)

Zeami (世阿弥, 1363 - 1443)

Kanze kaikan 観世会館 (fondé au XIV^e siècle)

Tenshō Shūbun 天章周文 ou Ekkei (1414-1463)

Murata Jukō 村田珠光 (1423-1502)

Sesshū Tōyō 雪舟等楊 (1420-1506)

Sen no Rikyū (千利休, 1522-1591)

Ashikaga Yoshimochi (足利義持)

Hasegawa Tōhaku, 長谷川等伯 (1539-1610)

Tōhaku Hasegawa 長谷川等伯 (1539-1610)

Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543-1616)

Période pré-moderne *Kinsei* 近世 1573-1868

Période de Momoyama (安土桃山時代, *Azuchi Momoyama jidai*, 1573-1603)

- Style d'architecture *shoin-zukuri* 書院造

Peinture

Vue d'une forêt de pin, 松林図 屏風 *Shōrin-zu byōbu*, Hasegawa Tōhaku (1593-1595)

Temples et jardins

Entoku-in 圓徳院 (1605)

Châteaux

Nijō 二条城, *Nijō-jō* (château de Nijō, 1603)

Littérature

Kōsōshū, *Sur la peinture* (1623)

Personnalités

Kobori Enshū 小堀遠州 (1579-1647)

Kanō Ikkei, 狩野一溪 (1599-1662)

Période d'Edo (江戸時代, *Edo jidai*) ou des Tokugawa (徳川時代, *Tokugawa jidai*, 1616-1868)

- 1635, édit *Sakoku* 鎖国令, *Sakoku-rei*, isolement du Japon
- 1603-1868, mouvement artistique *ukiyo-e* 浮世絵, image du monde flottant
- 1624, premier théâtre *kabuki* 歌舞伎

Temples et jardins

Konchi-in 金地院 (entre 1611 et 1632)

Koishikawa Kōraku-en 小石川後樂園 (1629)

Temple Kiyomizu-dera, 清水寺, *Kyōto* (1633)

Shosei-en 涉成園 (1643)

Shisen-dō 詩仙堂 (1641)

Villa impériale Katsura (*Katsura Rikyū* 桂離宮 - XVII^e-XVIII^e siècle)

Villa impériale Shugakuin (*Shugakuin Rikyū* 修学院離宮, 1659)

Kōraku-en 後樂園 à *Okayama* (1700 -1863)

Littérature

Kōsōshū, *Sur la peinture* (1623)

Tōkaidō entre Tōkyō et Kyōto et ces beautés naturelles (XVIII^e siècle)

Sanzōshi 三冊子, *Hattori Tohō* (1702)

Estampes

Les Soixante-Neuf Stations du Kiso Kaidō, *Kiso Kaidō Rokujūkyū-tsugi* 木曾街道六十九次, *Utagawa Hiroshige* (1834-1835 et 1842)

Ponts (série des), *Katsushika Hokusai*, (1830-)

Les trente-six vues du mont Fuji, *Fugaku-sanjūrokkei* 富嶽三十六景, *Katsushika Hokusai* (1831-1833)

Personnalités

Hattori Tohō 服部 土芳 (1657-1730)

Kobori Enshū 小堀遠州 (1579-1647)

Matsuo Bashō 松尾 芭蕉 (1644-1694)
Tan Taigi 炭太祇 (1709 -1771 ou 1738-1791)
Yosa Buson, 与謝蕪村 (1716-1783)
Motoori Norinaga 本居 宣長 (1730-1801)
Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849)
Utagawa Hiroshige 歌川広重 (1797-1858)
Ichikawa Danjūrō IX, 9 代目市川 團十郎 (1838-1903)
Kakuzō Okakura 岡倉 覚三 (1863-1913)
Natsume Sōseki 夏目 漱石 (1867-1916)
Masaka Shiki 正岡子規 (1867-1902)

Période moderne 近代 1868-

Ère Meiji (明治時代, meijijidai 1868-1912)

- *Restauration de l'ère Meiji, ouverture du Japon*

Temples et jardins

Kiyosumi Teien 清澄庭園 (entre 1878-1885)

Personnalités

Suzuki Daisetz Teitaro (1870-1966)
Kiyosumi Teien 清澄庭園 (entre 1878-1885)
Nishida Kitarō (西田幾多郎, 1870-1945)
Onoe Kikugorō VI 尾上菊五郎 (1885-1949)
Tanabe Hajime 田邊元 (1885-1962)
Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886-1965)
Natsume Sōseki 夏目 漱石 (1867-1916)
Kuki Shūzō 九鬼 周造 (1888-1941)
Hisamatsu Shin'ichi (久松 真) (1889-1980)
Watsuji Tetsurō 和辻哲郎 (1889-1960)
Yamauchi Tokuryū 山内得立 (1890-1982)
Shigemori Mirei 重森三玲 (1896-1975)
Nishitani Keiji 西谷 啓治 (1900-1990)
Ozu Yasujirō 小津 安二郎 (1903-1963)
Yoshihara Jirō 吉原 治良 (1905-1972)
Ōno Kazuo 大野一雄 (1906-2010)
Kurosawa Akira 黒澤 明 (1910-1998)
Mori Arimasa 森 有正 (1911-1976)

Ère Taishō (大正時代, Taishō jidai, « période de grande justice », 1912-1923)

Littérature

Clair-obscur, Meian 明暗, Natsume Sōseki (1916)

Personnalités

Tange Kenzō 丹下 健三 (1913-2005)
Masao Maruyama (1914-1996)
Inoue Yūichi 井上有一 (1916-1985)
Katō Shūichi 加藤周一 (1919-2008)
Kaneko Tōta 金子 兜太 (1919-2018)
Hara Setsuko 原 節子 (1920-2015)

Ère Shōwa (昭和時代, Shōwa-jidai, « Ère de paix éclairée » 1923-1989)

- *Mouvement Gutai* 具体 (1954-1972)
- *Mouvement Rojō* 路上 (fondé en 1986)

Littérature

La Structure de l'iki, Iki no kōzō 「いき」の構造」 Kuki Shūzō (1930)

Éloge de L'ombre, In'ei raisan 陰翳礼讃, Tanizaki Jun'ichirō (1933)

Cinéma

Gosses de Tokyo, Otona no miru ehon - Umarete wa mita keredo 大人の見る絵本 生れてはみたけれど, Ozu Yasujirō (1932)

Histoire d'herbes flottantes, Ukigusa monogatari 浮草物語, Ozu Yasujirō (1934)

Printemps tardif, Banshun 晩春, Ozu Yasujirō (1949)

Été précoce 麦秋, Ozu Yasujirō (1951)

Voyage à Tōkyō, Tōkyō monogatari 東京物語, Ozu Yasujirō (1953)

Fleur d'équinoxe, Higanbana 彼岸花, Ozu Yasujirō (1958)

Bonjour ! Ohayo, お早, Ozu Yasujirō (1959)

Herbes Flottantes, Ukigusa, 浮草, うきぐさ, Ozu Yasujirō (1959)

Fin d'automne, Akibiyori 秋日和, Ozu Yasujirō (1960)

Hitokiri 人斬り, Gosha Hideo (1969)

Musique

Arc, Takemitsu Tōru (1963-1976)

November Steps, ノヴェンバー・ステップス, Takemitsu Tōru (1967)

Temples et jardins

Tōfuku-ji 東福寺, Mirei Shigemori 重森三玲 (1939)

Arts plastiques

Gutai sur scène, Gutai Art on the Stage (1954-1972)

Bande dessinée

Bouddha, La forêt d'Uruvela (éd. originale 1972-1983, 2005)

Danse Butō

Kinkan shōnen 金柑少年, *Graine de kumquat, Amagatsu Ushio* (1978)

Hommage à la Argentina, Ōno Kazuo (1986)

Architecture

Musée Iwasaki, Iwasaki bijutsukan 岩崎美術館, (1983)

Personnalités

Araki Hiroyuki 荒木博之 (1924-1999)

Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970)

Murakami Saburō 村上三郎 (1925-1996)

Shinohara Kazuo 篠原一男 (1925-2006)

Kawazoe Noboru 川添登 (1926-2015)

Nakamura Masao 中村昌生 (né en 1927)

Tezuka Osamu - 手塚治虫 (1928-1989)

Hijikata Tatsumi 土方巽 (1928-1986)

Maki Fumihiko 槇文彦 (né en 1928)

Takemitsu Tōru 武満徹 (1930-1996)

Nakagawa Hisayasu 中川久定 (1931-2017)
Hamaguchi Eshun 浜口恵俊 (1931-2008)
Isozaki Arata 磯崎新 (né en 1931)
Kimura Bin 木村敏 (né en 1931)
Kunio Katō 加藤邦男 (né en 1935)
Makino Seiichi 牧野成一 (né en 1935)
Hasumi Shigehiko 蓮實 重彦 (né en 1936)
Hiroshi Hara 原 広司 (né en 1936)
Nagakura Suiko 長倉翠子 (née en 1937)
Shingu Susumu 新宮 晋 (né en 1937)
Inoue Mitsuo 井上充夫 (né en 1940)
Yamamoto Kikuo 山本菊男 (né en 1940)
Andō Tadao 安藤忠雄 (né en 1941)
Fujimori Terunobu 藤森照信 (né en 1946)
Kitano Takeshi 北野 武 (né en 1947)
Hashimoto Noriko (née en 1948)
Amagatsu Ushio, 天児牛大 (né en 1949)
Kengo Kuma (né en 1954)
Hatakeyama Naoya (畠山直哉, né en 1958)
Kuroda Akinobu 黒田明伸 (né en 1958)
Okano Michiko 岡野道子 (?-)
Yasutomi Jun 安富順 (?-)
Koseki Sumako, 古関須磨子 (?-)
Sugimura Yasuhiko, 杉村 靖彦先生 (né en 1965)
Kawase Naomi 河瀬 直美 (née en 1969)
Ishikawa Kei 石川佳 (?-)

Ère Heisei (平成時代, Heisei-jidai « accomplissement de la paix » 1989-2019)

Architecture et jardin

Église de la lumière, Hikari no kyōkai i 光の教会, Andō Tadao (1988-89)
Jardin des Beaux-Arts, Andō Tadao (1990-1994)
Maison de Nagakura Suiko 長倉翠子 (?)
Musée historique de Chikatsu-Asuka (近つ飛鳥博物館, 1994)
Tanpopo House, Maison de Pissenlit, Kokubunji, Fujimori Terunobu (1994-1995)
Water/Glass, Kuma Kengo (1995)
Gare ferroviaire de Kyōto (京都駅, 1997)
Temple Kōmyō-ji 光明寺, Andō Tadao (2000)
Musée Stone Plaza, Kuma Kengo (2000)
West Park 1000, parking de Takasaki, Kuma Kengo (2001)
Forest/Floor, Kuma Kengo (2003)
Too tall Teahouse, Fujimori Terunobu (2004)
Yakisugi House, Maison de Cèdre Carbonisée, Fujimori Terunobu (2007)

Cinéma

Maadadayo まあだだよ, Kurosawa Akira (1993)
Hana-bi はなび, Kitano Takeshi (1997)
Café Lumière 珈琲時光, Kōhī Jikō, film de Hou Hsiao-Hsien (2003)
Shara ou Sharasojiyu 沙羅双樹, Kawase Naomi (2003)
La forêt de Mogari, Mogari No Mori 殯の森, Kawase Naomi (2007)

Danse Butō

Route de soi, Koseki Sumako (1999)

Art plastique

Passage, Murakami Saburō (1994)

Slow-glass, Hatakeyama Naoya (2006)

Explosion, Blast, Hatakeyama Naoya (2012)

Résumé de la thèse

Espace/Intervalle, à partir de la notion japonaise de « Ma »
— dynamique du vide et temporalité

Cette thèse porte sur la question de l'intervalle japonais, *Ma* 間, son esthétique, sa philosophie, et interroge les notions de spatialité et de temporalité, essentielles dans ma pratique artistique. Mes vidéos et mes photographies sont imprégnées de la culture japonaise du cheminement, du milieu et du vide ; elles se réfèrent également aux champs pluridisciplinaires des arts du passé et du présent. À la façon d'un paysage peint ou d'un jardin japonais, mes images ouvrent un chemin à la fois physique et mental, transposent l'expérience de déambulation et le sentiment de nature. Il est question de polarités entre naturel et artificiel, visible et invisible, continuité et discontinuité, lesquels supposent errance et méditation dans une quête d'harmonie et d'émotions nouvelles.

Institué en œuvre d'art, l'intervalle japonais est une voie envisagée comme une expérience spatio-temporelle à vivre, rythmée par ses nuances, ses contrastes autant que ma respiration et ma marche. Constamment, il s'opère une tension entre phénomènes éphémères et un temps infini, source de petites séquences "haïku" focalisées sur des choses ordinaires : événements fugaces touchant à la perception du présent. Le poème court révèle une présence dans l'intervalle de l'instant, telle qu'elle apparaît aux yeux du poète. Sa limpidité et son dépouillement dévoilent subtilement au lecteur une sensibilité pour les phénomènes éphémères.

L'objectif de cette thèse est de montrer que les choses, à la fois séparées et reliés, ne sont pas opposées mais, s'envisagent comme un théâtre de relations ; elles concentrent l'attention sur l'instant ; elles révèlent la conscience esthétique du vide et du silence. "Voir les choses tel quel" suppose de penser à l'interdépendance de l'être humain et de son milieu ; de pouvoir s'éveiller du néant pour s'émouvoir de nouveau. L'intervalle japonais se conçoit comme une respiration, un temps cyclique dans lequel on peut s'unir au vide et entretenir une relation dynamique avec son environnement, mais il est également une temporalité où l'instant se sublime. Cet espacement d'alternance propice à la méditation et à la poésie, met à notre portée une relation authentique avec l'autre et le milieu. Ainsi, le *Ma* favorise-t-il idéalement l'entente, l'union et la diversité.

Mots-clés : artificiel – cheminement – diversité – entente – environnement – éphémère – errance – haïku – intervalle – Japon – Ma 間 – méditation – milieu – nature – néant – passé – paysage – polarité – présent – relation – sentiment – spatialité – temporalité – union – vide

Abstract

Space / Interval on the basis of the Japanese notion of « Ma »: the dynamics of void and time

This thesis focuses on the question of the Japanese interval, *Ma* 間, its aesthetics and its philosophy, and explores the notions of space and time essential to my own artistic work. My videos and photographs are steeped in the Japanese culture of passage, environment and void; they also relate to various fields of art past and present. Like a painted landscape or a Japanese garden, my images open a physical and mental path, transposing an experience of walking and a feeling for nature. They concern the polarities between nature and artifice, the visible and the invisible, continuity and discontinuity. Their quest for harmony and new emotions rests on a practice of wandering and meditation.

When it becomes art, the Japanese interval is considered a spatio-temporal experience, a way of living punctuated by nuances and contrasts, by one's breathing and walking. A tension is constantly involved between ephemeral phenomena and infinite time. It is the source of small haiku sequences focused on ordinary things, fleeting events that affect our perception of the present. In the interval of the moment the short poem reveals a presence such as it appears before the poet. Its clarity and sobriety subtly inculcate a sensibility for ephemeral phenomena.

The goal of this thesis is to show that things, being at once separate and connected, are not opposed to one another but are rather a theater of relations; they focus attention on the moment and convey a sense of emptiness and silence. "Seeing things as they are" means seeing the interdependence between human beings and their environment; it means awakening from nothingness in order to respond anew. The Japanese interval is conceived as a form of breathing. On the basis of this cyclical time, one can unite with the void and maintain a dynamic relation with the environment. But it is also a temporality in which the moment is sublimated. Conducive both to meditation and poetry, this alternation places an authentic relationship with the other and our surroundings within our reach. The *Ma* thus ideally promotes understanding, union and diversity.

Keywords: artifice – path – diversity – environment – ephemeral – feeling – haiku – interval – Japan – Ma – meditation – nature – nothingness – past – landscape – polarity – present – relationship – spatiality – surroundings – temporality – understanding – union – void – wandering

