

La Vie transitoire des formes

Un moment qui prend de la patine : une petite réflexion sur les temps de la spatialité japonaise ¹

La modernité et le japonisme

« La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » dit Charles Baudelaire en 1863². Ce fut à la veille du commencement du Japonisme, dont le poète sera un des premiers à être enthousiasmé. *L'ukiyo-e* ou l'image flottante du Japon va pénétrer bientôt dans le monde occidental pour l'affecter par sa beauté transitoire, fugitive et contingente. L'art en Occident, déjà en « décrépitude » selon Baudelaire, va se dégénérer par la contamination japonaise, comme en témoigne l'impressionnisme. 124 ans plus tard, en 1987, Pol Bury en dit ceci : « pendant que la France édifiait le monument impressionniste, Bouvard et Pécuchet bâtissaient l'architecture précaire, l'art périssable. Depuis le temporaire a pris de la patine, il tend vers l'éternel »³.

On sait que l'impressionnisme est étroitement lié avec le Japonisme. Et si on entend par Japonisme la façon dont les Européens ont perçu et interprété l'art japonais dans le dernier tiers du XIX^{ème} siècle, il s'ensuit que l'art japonais tel qu'il a été représenté en Europe a été responsable de l'édification d'une architecture précaire, l'art périssable. L'ouvrage de Murielle Hladik, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*⁴ peut être situé dans la lignée de cette tradition de dialogue interculturel entre la France et le Japon, qui vient de célébrer son cent cinquantième anniversaire. Pour se convaincre de ces péripéties, il suffirait de noter le fait que l'auteur met en exergue les mots suivant de Philippe Pons, « Dans la civilisation japonaise, la ville, à l'image de l'industrie humaine est périssable, transitoire »⁵. Pourquoi alors s'intéresse-t-on en France à l'art périssable, à l'architecture précaire ?

Neuf aspects de la décomposition et le nirvana des végétaux

La couverture de l'ouvrage, tiré du *Rouleau illustrant les neuf aspects de la décomposition du corps humain* (1527) représente une belle dame, non pas endormie mais défunte, dont le cadavre est voué à une décomposition matérielle. Cette image évoque bien l'iconographie

1 Intervention faite dans une table ronde, « Esthétique japonaise, Le temps à l'œuvre – Traces et fragments », Samedi 14 février 2009, Maison de la culture du Japon à Paris, autour de l'ouvrage de Murielle Hladik, note 4. Je tiens à remercier Michel Dallissier et Mathius Hayek pour leur relecture et mise au point sur ce texte.

2 Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Critique d'art*, Paris, Gallimard, p. 355.

3 Pol Bury, *Bouvard et Pécuchet précurseur des avant-gardes*, L'échoppe, Caën, 1987, n.p.

4 Murielle Hladik, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, publié chez Mardaga, Belgique, en 2008.

5 Philippe Pons, *D'Edo à Tokyo, Mémoires et modernité*, Paris, Gallimard, 1985, p. 75. Hladik, *op.cit.*, p. 169.

classique du bouddhisme, représentant le nirvana du Bouddha. Une des variantes ou la parodie de cette scène de deuil a été proposée par Itō Jakuchū : *Le Nirvana des végétaux* (ca.1780). Là, le fils d'un magasin de légumes à Kyoto montre son inventivité en remplaçant les figures humaines endeuillées par un rassemblement des légumes de toute sorte. Quel message peut-on lire dans cette réinterprétation végétale du nirvana ? Elle évoque bien que la perte irrémédiable n'est en réalité qu'une phase de transition naturelle.

L'impermanence n'est que la manifestation de l'éternel cycle de la nature, « ce qui retourne vers le rien est voué à renaître un jour. Aussi ce sentiment face à l'évanescence des choses est-il bien plus précieux que l'objet matériel et immuable »⁶. Certes « le flux de la rivière s'écoule sans cesse et son écume paraît et disparaît » sans arrêt comme le dit Kamo no Chōmei (*Hōjō-ki*, 1212). Toutes les choses et tous les étants (au dire de M. Heidegger) sont éphémères et soumis au flux⁷. Mais la structure circulaire de ce flux elle-même s'avère être immuable dans son mouvement interminable. Appréhendé dans ce flux vital, l'être humain ne se distingue en rien du végétal. Telle fut sans doute la conviction d'un maniériste, citadin de Kyoto, à l'ère de Tokugawa, Jakuchū.



Fig.1 Itō Jakuchū, *Le Nirvana végétal*, 1792.

Le rêve de Matsuura Takeshirō

La scène de deuil de caractère religieux et bouddhique se reproduit aussi dans sa version laïque. Matsuura Takeshirō, de son vivant, a commandé auprès de Kawanabe Kyōsai, son portrait en nirvana, dans lequel il se déguise en bouddha, entouré par ses disciples qui déplorent sa mort : *L'Homme de Hokkaido en sommeil éternel* (1886). Il serait scandaleux de se déguiser en Jésus Christ (sinon de le suivre au sens d'*Imitatio christi*) dans le monde chrétien, mais il est toléré de se faire un semblant du bouddha en Extrême-Orient.

Inventeur du nom de Hokkaido, désignant l'île septentrionale de l'archipel Nippon, et ethnologue infatigable des peuples minoritaires Aïnu, Matsuura Takeshirō est aussi connu comme un collectionneur insolite. Il a conçu et réalisé une maisonnette de thé, nommée *Ichijō-jiki* (la hutte à l'étendu d'un mat de tatami) qui se compose de fragments de planches

⁶ Hladik, *op.cit.*, p. 74.

⁷ Hladik, *op.cit.*, p. 77. Kamo no Chōmei précise que le flux de rivière s'écoule sans cesse sans que la matière en est identique. Le deuxième second du message n'a pas survécu dans la traduction française.



Fig. 2 Kawanabe Kyōsai, *L'homme de Hokkaido dormant sous l'arbre*, 1881.

de bois tirées de divers édifices religieux du Japon⁸. Takeshirō avait prié les propriétaires de ces édifices historiques de lui faire le don d'un vieux fragment de bois en commémoration, lorsque ces fragments vieilliss devaient être remplacés par un bois tout neuf. Rassemblant ainsi en recyclage les fragments minuscules et des débris d'architectures mémorables provenant du Japon entier, Takeshirō a réalisée sa collection rêvée : une collection personnelle de l'héritage culturel de l'Archipel Nippon qu'il savait composer en condensant en miniature des morceaux voués à être jetés au rebut.

Collection des traces précaires et périssables, sa maison du thé reproduit et réincarne aussi l'idée motrice du sanctuaire shintoïste d'Ise. En effet, le bâtiment du sanctuaire d'Ise est remplacé tous les vingt ans, et les planches et les bois du vieux bâtiment démonté sont transférés aux sanctuaires auxiliaires et disséminés au Japon entier pour constituer un réseau de mémoire matériel. Le recyclage effectué par Matsuura Takeshirō se situe à l'extrémité finale de cette filiation, accordant en revanche un brevet de qualité et une marque d'authenticité à sa collection de débris par définition fragmentaires et dispersés. Voici qu'apparaît une volonté paradoxale de la part de cet ethnologue avant la lettre. La volonté d'éterniser les traces de la mémoire des matières



Fig. 3 *Ichijō-jiki*, Pavillon du thé, conçu et réalisé par Matsuura Takeshirō.

⁸ Henry Smith II, *Taizansō and the One-Mat Room*, Hachirō Yuasa Memorial Museum, International Christian University, 1994. Cf. Yamaguchi Masao, *Haisba no seishinshi* ('Die Geistgeschichte' des vaincus), Tokyo, Iwanami Shoten, 1995, postface.

éphémères par son acte de commémoration du patrimoine culturel. L'essence de l'esthétique japonaise selon Murielle Hladik semble trouver en la personne de Matsuura Takeshirō un de ses ancêtres spirituel.

La postmodernité et le Sanctuaire d'Ise

L'édifice du sanctuaire d'Ise est un monument dépourvu de monumentalité. C'est une structure post-moderne en ce sens qu'il consiste entièrement en des citations et des copies de ses archétypes précédents qui ont été rasés et reconstruits tous les vingt ans depuis le 6^{ème} siècle (au plus tard selon les documents existants, le rituel de ce remplacement fut institutionnellement exécuté pour la première fois en l'an 690, soit la quatrième année sous la règle de l'impératrice Jitō). La continuité immatérielle de cet édifice elle-même constitue une fiction historique, artefact qui défie l'historicité chronologique par l'effacement successif de ses précédents, ce qui rend son origine parfaitement et idéalement inaccessible. Et sa pureté stylistique, débarrassée, dirait-on, de toute influence chinoise ou coréenne, participe de la mythologie nationale, laquelle a été renforcée à l'ère moderne grâce à l'intervention d'un architecte étranger, Bruno Taut, en particulier, qui venait en aide à l'idéologie nationaliste⁹ (cf. « Ce sont des manifestations éternellement vivantes d'un esprit national tout à fait original. »¹⁰ etc.). C'est ainsi que l'expérience historique a été ôtée de ce monument sans monumentalité, ou plutôt son vécu historique a été négativement entassé sous une forme qui prétend être purement japonaise, dont le gage d'authenticité ne se trouve nulle part sinon dans sa dénégation rétroactive et chrono-politique de son historicité elle-même.

Simulacre sans original, pour reprendre la terminologie de Jean Baudrillard, reproduit en succession, ce sanctuaire servirait on ne saurait mieux d'illustration exemplaire du Japon, en tant que paradis post-historique du 'snobisme pur' au dire d'Alexandre Kojève. Depuis son origine (jamais abordable), le moindre référent possible de sa matérialité a été systématiquement éliminé et subverti par le démontage qui s'est opéré tous les vingt ans (à quelques exceptions près : parmi les plus notables on constate l'interruption de 123 années qui précède le 41^{ème} renouvellement en 1462, et la mise en suspens de 85 années entre 1500 et 1585). Toujours est-il que cet anneau auto-référentiel (*self-referential loop*), dont la présente structure en bois marque la dernière incarnation, est soutenu par l'imaginaire collectif d'une nation à la recherche de son originalité culturelle (*'Japanese cultural uniqueness'*).

Fort évocatrice en ce sens est la façon dont les premiers Occidentaux ont décrit, ou plutôt n'ont pas réussi à décrire ce réplique a-historique et sans original. Face à ce sanctuaire, privé de toute sculpture, peinture ou image, on rapporte qu'un touriste anglophone est censé avoir déclaré que là, il n'y avait rien à voir et pire encore, que les Japonais ne voulaient pas le laisser voir (à savoir, que les autorités japonaises ne voulaient pas montrer le fait qu'il n'y avait rien à

9 Shigemi Inaga, « To Be a Japanese Artist in the so-called Post-Modern Era », *Language and Literature Today, Proceedings of the XIX^{ème} Triennial Congress of the International Federation for Modern Languages and Literature* (1993), Universidade de Brasilia, 1996, tome 1, 1996, pp. 256-57 ; Texte repris dans *The Third Text*, no. 33, 1995-6, pp.17-24.

10 Bruno Taut, « Architecture nouvelle au Japon », *L'Architecture d'aujourd'hui*, no. 4, 1935 ; cité par Hladik, *op.cit.*, p. 80.

présenter aux touristes occidentaux). Telle fut en effet la remarque retenue par Basil Hall Chamberlain dans son guide des touristes au Japon à la fin du XIX^e siècle¹¹.

Dans *L'empire des signes*, Roland Barthes disait quelque chose de semblable à propos du théâtre marionnette bunraku. La face nue du manipulateur principal d'une poupée est là devant les yeux des spectateurs pour montrer qu'il n'y a rien à y dévoiler...¹²

Quelle leçon tirer de cette anecdote aussi sarcastique que dévastatrice ? Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il existe le danger à la fois frustrant et traître que le guide touristique a dû prendre à propos du sanctuaire d'Ise auprès de ses chers lecteurs occidentaux : ce qui est typique de l'esthétique japonaise n'est qu'une invention idéologique, clichés spécifiquement fabriqués à l'intention des étrangers (vis-à-vis des diplomates chinois ou coréens dans l'antiquité et auprès des occidentaux à l'époque moderne). Pire encore, ce qui est supposé être caché derrière le rideau protecteur est en réalité vide de sens, et son dévoilement (*âlêteia*, ou *Unverborgenheit*, d'après Heidegger) ne montre rien de pertinent à ceux et celles qui veulent pénétrer le secret supposé essentiel du Japon. Comment ne pas se laisser prendre à un tel piège ? Voilà le défi mythologique (R. Barthes) et méthodologique qu'on doit affronter lorsqu'on a affaire à la dite esthétique japonaise.

Fabrication de l'esthétique japonaise pure

En effet, ce n'est qu'à partir des années trente du 20^e siècle que le sanctuaire d'Ise commença à susciter l'intérêt des historiens de l'architecture au Japon. Auparavant, l'étude analytique sur le shintoïsme était implicitement un tabou et depuis la Restauration de Meiji (1868), les chercheurs ont évité d'y toucher pour une raison politique liée au culte de l'empereur (que la promulgation de la Constitution de l'empire du Soleil levant en 1890 allait renforcer). Et ce n'est qu'en réaction à une haute appréciation dont témoigna un architecte allemand, Bruno Taut, en faveur de l'architecture d'Ise (dans son livre, *Japan*, publié en 1934) que les Japonais commencèrent à y reconnaître une incarnation de l'esthétique japonaise. Avant, les cabanes ne méritaient pas le nom d'architecture.

« Le marbre du Parthénon, disait Taut, et le bois du sanctuaire d'Ise ont réalisé la glorification suprême de la Beauté. Mais le Parthénon ne serait aujourd'hui qu'un monument sans vie, commémorant l'Antiquité, même s'il n'était pas devenu la ruine que nous connaissons. Mais la signification d'Ise ne se réduit pas seulement dans le fait que le sanctuaire est vivant et toujours vénéré par la population entière du Japon ; le sanctuaire manifeste une

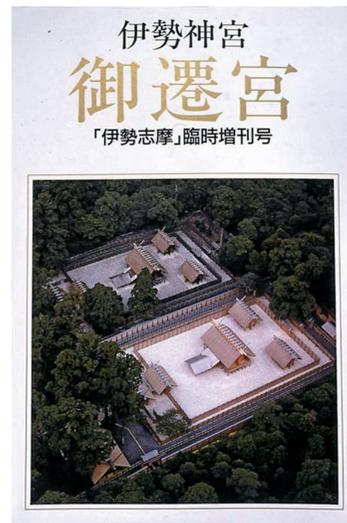


Fig. 4 Sanctuaire d'Ise, site intérieur, vue aérienne lors du transfert en 1993.

11 Basil Hall Chamberlain, *A Handbook for the Traveller in Japan*, 3rd ed., 1891.

12 Roland Barthes, *Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p. 81. Cf. Shigemi Inaga, « Roland Barthes ou le Japon-fiction » (en japonais), *Hyōshō toshite no Nippon* (Le Japon comme représentation), Tokyo, Hōsōdaigaku Kyōiku Shinkōkai, 2004, pp. 241-257.

idée extrêmement originale de l'esprit de construction, celle de l'architecture sacrée »¹³.

Ici l'architecte allemand, quasiment en exil au Japon, évoque bien le rite de succession régulier (*shikinen sengū*). A ce propos, Arata Isozaki avance une hypothèse selon laquelle une nécessité politique et diplomatique de l'antiquité japonaise aux alentours de 685-690 transparaît dans l'inauguration de ce rite de succession. La volonté d'essentialisation du style japonais, en rivalité avec la civilisation continentale, était à l'origine de cette ritualisation, et le rite de succession (*shikinen sengū*) a effectivement fait disparaître des traces du rite taoïste, de la doctrine bouddhiste ou encore de l'intervention des ingénieurs étrangers qui avaient pourtant bien contribué à cette inauguration¹⁴. L'origine fictive est anachroniquement restaurée par la répétition compulsive du rite de succession, qui contribue davantage au voilement de l'origine, par définition absente. C'est ainsi que le culte de la pureté originelle se trouve institutionnalisé.

Ce rite de succession a donc bien réussi à inventer, en tant que fiction, à la fois la japonité pure et son origine a-historique (on sait bien que l'origine qui doit logiquement précéder l'inauguration du rite ne s'instaure en réalité qu'après et d'après l'inauguration, le mécanisme d'une rétroactivité s'impose)¹⁵. Bref, cet acte d'inauguration ne saurait être réalisée ni maintenu sans la volonté politique ferme, une volonté qu'Isozaki n'hésite pas à qualifier de 'constitutive'¹⁶.

La poursuite de la Japonité dans les années 1930 de l'ère moderne, déclenchée par l'initiative d'un architecte étranger, Bruno Taut, fait donc écho lointain de l'inauguration d'un rite de succession de l'antiquité japonaise. L'essentialisation de l'esthétique japonaise n'est qu'une réaction provoquée par les stimuli venant de l'extérieur, tant dans l'antiquité que dans l'époque moderne. Et sans le savoir, Bruno Taut y a joué un rôle anticipé¹⁷.

La généalogie imaginaire de la japonité pure que Taut a proposé en reliant le sanctuaire d'Ise à la villa détachée de Katsura servit à propulser une série de discours sur l'esthétique japonaise immaculée¹⁸. Mais l'essentialisation de la japonité était un phénomène contemporain à l'établissement d'une monarchie marionnette de Manchuguo, inauguré en 1932, sous l'instigation du militarisme Nippon. Lorsque Bruno Taut a applaudi les sanctuaires d'Ise, l'Empire du soleil levant se donnait pour mission d'instaurer la Zone de coprosperité de la Grande Asie. Le fameux slogan du « dépassement de la modernité » était

13 Bruno Taut, *House and People of Japan*, Tokyo, Sanseidō, 1937, traduit en japonais comme *La vie et le bâtiment au Japon*, 1949. Text allemand établi et présenté par Manfred Speidel, *Das Japanische Haus und sein Leben*, Berlin, Gebr. Mann, 1997.

14 Isozaki Arata, *Kenchiku ni okeru Nippon-teki na mono*, Tokyo, Shinchōsha, 2003, p. 283. English translation, *Japan-ness in Architecture*, MIT Press, 2006.

15 Sur ce mécanisme, voir Pierre Bourdieu, « Rite d'institution » dans *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.

16 Isozaki, *op.cit.*, p. 285.

17 Par ailleurs, la réhabilitation de l'esthétique médiévale fut avancée dans les années 30 du XX^e siècle. Depuis la peinture à l'encre de Chine du monastère du Zen bouddhisme jusqu'à la notion de *wabi* ou *sabi*, en passant par le jardin Zen sec (*kare sansui*), ou le jardin de sable au Temple Ryōan-ji, l'essentialisation de l'esthétique japonaise et celle orientale en extension, ont été le courant dominant de l'époque ultra-nationaliste. Voir à ce propos, Suzuki Sadami et Iwai Shigeki, eds., *Wabi sabi yūgen*, Suiseisha, 2006.

18 Cf. Inoue Shōichi, *Tsukurareta Katsura Rikyū shinwa*, Kōbundō, 1986 ; Kōdansha Gakujutsu Bunko, 1997.

déjà dans l'ordre du jour parmi les intellectuels de premier plan¹⁹. L'essentialisation de l'esthétique japonaise, et la volonté d'instaurer et propager l'esthétique orientale, par extension, constituèrent le courant dominant de l'époque d'ultranationalisme mondial.

C'est donc dans cette voie épineuse que Murielle Hladik a courageusement décidé d'orienter ses recherches. Quelle vision novatrice sa relecture de l'esthétique japonaise ouvre-t-elle ? Parmi tant de pistes possibles, laissons de côté celle par exemple qui sera liée avec l'idée de 'médiance' ou 'écoumène' élaborées par Augustin Berque²⁰. Bornons-nous ici à dégager celle qui nous conduit à une réflexion sur la conservation du patrimoine.

Métabolisme moléculaire comme métaphore

Dans la biosphère de la planète Terre, l'identité des êtres vivants est maintenue par le métabolisme, à savoir le mécanisme d'un renouvellement incessant. Prenons une expérience classique dans la biologie. Rudolf Schönheimer a montré, grâce au dépistage par les isotopes, que dans le cas d'un rat adulte, la moitié de molécules constituant son corps sont remplacés seulement au bout de trois jours. Résultat surprenant, car un rat identique se reconstitue par les matières neuves à l'intervalle de quelques semaines sur le plan moléculaire. Par extension, même le corps humain d'un individu ne se compose plus des mêmes molécules dont il a été composé un an auparavant. C'est grâce à ce dynamisme moléculaire 'démésuré' (pour nos sens communs à l'échelle humaine de la perception) que l'être vivant maintient sa vie en équilibre. La vie n'est qu'un flux. Et le constat d'un Kamo no Chōmei (précité) obtient ici une justification inattendue²¹ : « le flux de la rivière s'écoule sans cesse – sans que la matière n'en soit identique –, et son écume paraît et disparaît ».

On peut imaginer un château de sable sur la plage. Chaque vague arrache une quantité importante de sable mais la forme du château non seulement se maintient mais encore se renouvelle en évolution marquante. Ceci n'est possible que par une opération continue mais invisible de remplacement et restitution constante des sables en quantité énorme. La vie n'est donc qu'un flux. Grâce à cet équilibre dynamique, l'identité d'un corps vivant se trouve protégée. La fin du métabolisme signifie la mort d'un individu.

Que le mauvais fonctionnement du métabolisme conduise à un effondrement non moins spectaculaire que dévastateur d'un organisme vivant, on le sait par la destruction d'un tissu de peau en cas d'irradiation nucléaire. Si les chromosomes touchés n'assurent plus la reproduction des cellules, le métabolisme se déséquilibre et le corps vivant est menacé à la mort au bout seulement de quelques semaines. Avec la fin du métabolisme, commence alors la décomposition par le travail des microbes de l'écosystème. La pourriture qu'a dépeinte – prosaïquement – le *Rouleau illustrant poétiquement les neuf aspects de la décomposition du corps humain* n'est rien d'autre que l'aspect réaliste de ce phénomène (l'adjectif

19 Sur la dimension philosophique du « dépassement de la modernité » voir, Augustin Berque (ed.), *Logique du Lieu et dépassement de la modernité*, en 2 vols., Ousia, 2000. Et dans un autre contexte, Henri Meschonnic et Shigehiko Hasumi (eds.), *La modernité après le post-moderne*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.

20 Augustin Berque, *Être vers la vie*, colloque Serisy la Salle, en 2008, *Ebisu*, nos. 40-41, 2008.

21 Fukuoka Shin'ichi, *Seibutsu to museibutsu no aida* (Entre l'être vivant et le non-vivant), Tokyo, Kōdansha Gendai Shinsho, 2007, ch. 9.

‘poétiquement’ a été ôté dans la traduction française, mais existe bien dans l’original). En ce sens, le ‘vivre poétiquement au monde,’ au dire de Hölderlin, n’est que le revers exact de ‘l’être-vers-la-mort’ ou *Sein zum Tode* heideggerien, ‘poétique’ étant étroitement lié avec le *poiesis* qui préside au métabolisme vivant²².

Restauration ou la conversation d’un cadavre

Or la logique occidentale de la sauvegarde du patrimoine culturel s’attache à la conservation des matériaux originels et rejette l’idée du métabolisme²³. Ce refus du métabolisme, caractéristique de la politique de conservation en Occident, s’appuie donc sur le modèle de la conservation d’un cadavre par le traitement antiseptique. La métaphore de la momie embaumée ou des animaux naturalisés par empaillement sert d’illustration à l’idée de conservation en Occident. À côté de ce modèle occidental, on voit mieux la spécificité du modèle japonais d’un sanctuaire d’Ise. Tous les vingt ans, les bâtiments anciens et neufs se côtoient comme la reproduction biologique d’ADN (acide désoxyribonucléique). Tout comme la double spirale d’ADN, la génération précédente et celle à venir se trouvent côte à côte comme des doubles miroirs afin d’assumer la transmission du code génétique d’une génération à l’autre. La succession d’une forme identique par le jeu alternatif d’un démontage et d’un remontage à intervalle de vingt ans assure aux sanctuaires d’Ise un métabolisme vivant²⁴.

Comme l’indique judicieusement Murielle Hladik, « le refus d’inscription à la liste du patrimoine mondial de l’UNESCO des sanctuaires d’Ise est lié (...) au fait que, finalement, la fonction culturelle est encore bien présente »²⁵, voire encore vivante, pour reprendre les propos de Bruno Taut. Ironiquement, il fallait que le patrimoine soit bien mort et devenu cadavre

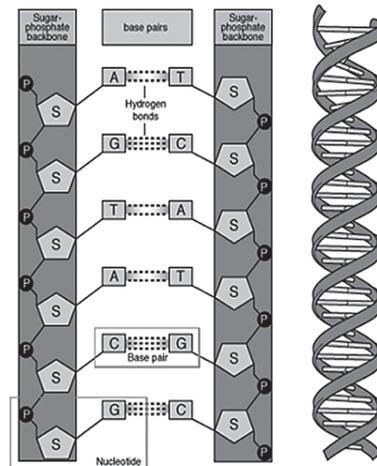


Fig. 5 La Double spirale d’ADN.

22 Cf. Hladik, *op. cit.*, p. 87.

23 On sait qu’en réalité le tiers des pierres originelles ne subsistent plus dans l’escalier à l’entrée principale du Palais de Fontainebleau. Mais ce fait montre davantage une hantise occidentale à la matière d’origine qui caractérise la politique muséale de la conservation et de la restauration dans le monde occidental.

24 On n’ignore certes pas le fait qu’il s’est passé de nombreux incidents irréguliers au cours de l’histoire du sanctuaire. Mais ces incidents peuvent être bien comparés à des mutations inattendues ou à des échecs partiels de reproduction dans le fonctionnement de gène. On sait aussi que jusqu’à l’époque pré-moderne, il n’existait pas de plan bien calculé pour le renouvellement, et que les charpentiers ne manquaient pas de modifier les détails, le choix de décorations, et même le placement du nouveau bâtiment au gré de leur négociation avec les prêtres. Des phénomènes comparables à une métempsychose ou à un atavisme se sont opérés, avec quelques interruptions, au cours de la succession métabolique et héréditaire du sanctuaire qui s’est maintenue, tant bien que mal, pendant plus de 1200 ans. Voir Fukushima Toshio, *Jinja kenchiku no kenkyū* (Études sur le bâtiment de sanctuaire en sintoïsme), Tokyo, Chūōkōron Bijutsu Shuppan, 1984, pp. 93-94.

25 Hladik, *ibid.* Cf. André Chastel, « Patrimoine » dans *Lieu de Mémoire*, Paris, Gallimard, tome II, *La nation*, 1984, pp. 446, 450.

avant qu'il ne soit sauvegardé par l'UNESCO¹²⁶ Voici d'ailleurs le point de départ pour la nouvelle idée de patrimoine immatériel (*intangible cultural heritage*) à laquelle s'applique sans doute beaucoup mieux le cas des sanctuaires d'Ise²⁷.

Tradition comme relai de la torche

Cela nous amène à une réflexion sur la notion de la 'tradition'. Le mot occidental de la « tradition » est traduit en caractères chinois par la combinaison de la « transmission » et de la « lignée ». Mais il y a une autre possibilité qui est de combiner la « transmission » d'avec la «lanterne» qui garde la lumière. Cette dernière métaphore suggère une autre manière de la transmission du patrimoine. Au lieu de la continuité matérielle, elle met davantage l'accent sur le maintien du feu comme le relai olympique du feu sacré. Pour la transmission du feu, les matériaux ne sont qu'un combustible nécessaire, mais qui doivent être brûlés. Entre le cristal et la fumée, fixation et évaporation, il reste ouvert un grand écart ontologique. En profitant de ce jeu, on pourrait proposer un nouveau modèle de la transmission culturelle. Voici venir le temps où nous pensons au temps à l'œuvre.

On a vu que le flux vital sur le plan moléculaire maintient la vie d'un corps individuel. De la même manière, la circulation des matériaux constitutifs contribue au maintien vivant d'un patrimoine japonais qui échappe à la logique occidentale de restauration et de restitution. C'est au prix de discontinuité matérielle que les sanctuaires d'Ise assument la transmission immatérielle, tant sur le plan formel d'idée que sur le plan des métiers des charpentiers. En effet, l'intervalle de vingt ans est à la fois l'optimal et l'ultimatum pour la transmission d'un savoir-faire si celui-ci doit être passé d'une génération à l'autre dans la carrière professionnelle des acteurs humains (on dirait 'actant').

Certes les sanctuaires d'Ise incarnent l'idée d'un 'art périssable' et de 'l'architecture précaire.' Mais si on était capable de montrer en une minute toutes les images successives d'un intervalle de mille ans, on serait surpris par l'immuabilité du modèle japonais. Comme le montre Svend M. Hvass²⁸, la sixième reconstruction du sanctuaire d'Ise documentée en 695 correspond à la fondation de la mosquée de Cordoue, la quarantième reconstruction en 1465 se trouve contemporain de la construction du Château de Chaumont, et plus récemment encore, la soixante et unième reconstruction en 1993 se trouve en parallèle soit avec la pyramide du Louvre à Paris par E.M. Paim soit avec les Galeries Lafayette de Jean Nouvel à Berlin.

On pourrait s'étonner, avec Pol Bury, pour constater qu'en bâtissant l'architecture précaire, l'art périssable de l'archipel Nippon a opéré un renversement inattendu. Est-ce là une

26 On objecterait certes, en disant que la cathédrale de Notre-Dame, par exemple, reste toujours vivante. Toutefois, il faudrait constater que seuls le public qui s'y rassemble et le son d'orgue restent vivants ; l'architecture, elle ne vit pas le métabolisme tel qu'il se pratique au sanctuaire d'Ise. La structure de pierre est vouée à une restauration interminable mais partielle dont le but consiste à maintenir passivement la forme architecturale telle quelle selon le modèle d'un moment historique donné, dans lequel les travaux de construction ont été achevés à mi-chemin.

27 En effet, le sanctuaire d'Ise ne s'appuie pas sur la continuité matérielle mais davantage sur l'idée presque platonicienne d'« *eidōs* » ou la forme idéalisée qui est supposée être maintenue en arrière du monde matériel et phénoménal. Sur le problème du 'patrimoine immatériel' voir Sano Mayuko, « International Recognition and the Future of Traditional Culture : A View from and toward UNESCO », in Shigemi Inaga & Patricia Fister, eds., *Traditional Japanese Arts and Crafts in the 21st Century*, IRCJS (2005), 2007, pp. 365-388.

28 Sven M. Hvass, *Ise, Japan's Ise Shrine, Ancient yet New*, Holte, Aristo, 1999 ; Hladik, *op. cit.*, p. 85, note 16.



Fig. 6 La Mosquée de Cordoue, en 695, contemporaine de la 6^{ème} reconstruction d'Ise.



Fig. 7 La Pyramide d'E.M. Pai au Louvre, en 1993, contemporain de la 61^{ème} reconstruction d'Ise.

perversité comparable à celle des copistes obsessionnels que furent Bouvard et Pécuchet, dont le métier consistait à la duplication interminable des dossiers administratifs ? Encore faut-il reconnaître que depuis lors, « le temporaire a pris de la patine, il tend vers l'éternel ».

Pour terminer, voici quelques fragments des poèmes de Yoshioka Minoru écrits dans ses toutes dernières années. Le poète japonais contemple l'usure du temps et jette d'abord un regard sur un outil de cuisine quotidien, le tranchoir ou la planche à couper. Avec Inuhiko Yomota, j'aimerais y reconnaître une *Ode pour l'usure* 摩滅の賦²⁹.

29 Yoshioka Minoru, « Seigaiha », traduit en français par Shigemi Inaga. Cf. Yomota Inuhiko, *Mametsu no fu* (Ode pour l'usure), Tokyo, Chikuma Shobō, 2003, pp. 12-13.

Ode pour l'usure

O ! l'usure !
 O ! la belle fatigue !
 La gloire d'un fragment de bois
 Marqué par les traces des couteaux,
 Balloté et crassé par des doigts élaboussés.
 Le voici, aujourd'hui, c'est ton anniversaire.

Ta poignée perdue,
 Ta décoration multicolore misérablement écaillée,
 Les veines du bois pourries et décomposées,
 Les angles arrondis et usés.
 Inutilement je m'é gare
 À la recherche de ton origine lointaine.
 Même si un sculpteur capricieux pouvait essayer de t'embellir,
 Pour te déguiser en ce que l'on appelle 'œuvre d'art'
 Il aurait beau te donner une renommée, bien précaire ;
 Tu fermes ta bouche, comme une serrure dépourvue de clef,
 Et tu ne dévoiles pas ton passé, inconnu et perdu.
 Éloge à ce silence qui continue à se taire !

Mais je songe secrètement à part :
 Dans la nuit profonde où tout le monde dort comme un loir,
 Le bruit doux de la pluie se fait entendre tristement au loin ;
 Je songe au moment où, dans mon rêve tu apparais,
 Pour me dire tout bas (*a sotto voce*)
 Que la moitié de la peinture de Saint Jérôme par Léonard de Vinci,
 Perdue à jamais depuis déjà si longtemps
 N'est personne d'autre que toi-même.

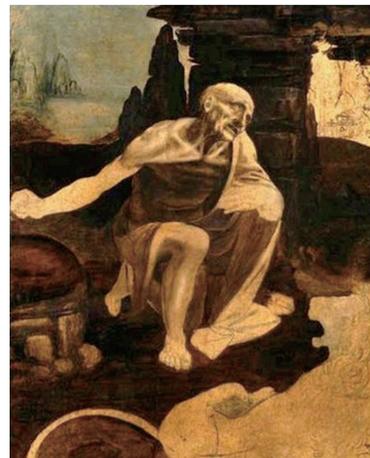


Fig. 8 Léonard de Vinci, *Saint Jérôme*.