

Cabanes, ermitages et pavillons de thé au Japon. Lieux de réclusion, d'isolement ou de méditation

Murielle Hladik*

Dans la tradition extrême-orientale, le pavillon d'ermitage isolé dans les montagnes est avant tout un lieu de recueillement. Cet idéal de vie retirée dans une relation directe avec la nature, trouve son fondement dans la philosophie bouddhique mais aussi dans le taoïsme. En effet, celui qui cherche la voie, doit se débarrasser des scories de ce bas monde (*seyo no naka*).

À la réduction des formes sociales répond la sobriété des formes architecturales avec l'emploi de matériaux fragiles et éphémères (la paille, la terre, le bois...). Cet idéal architectural de légèreté, un modèle d'architecture rustique, aura des influences sur l'ensemble de l'architecture de type plus noble, notamment sur les pavillons de thé (*chashitsu*).

Sacré/souillure

Plusieurs types de cabanes (*koya*) recouvrent, au Japon, différentes fonctions : à la fois lieu d'ermitage (*iori*), lieu de réclusion (*kankin-shitsu*) ou bien, plus récemment, lieu de vacances (*bessô*) ; ce sont toujours différentes formes de mise à l'écart du quotidien. Mise en exergue par de nombreux ethnologues, on observe une double polarité entre ce qui est du registre de la vie quotidienne (*ke*) et ce qui appartient au domaine du "non quotidien", de l'extraordinaire ou du sacré (*hare*)¹.

*L'Architecture d'Aujourd'hui, 113 rue Saint-Antoine. 75004 Paris

¹ MIYATA, Noboru, "Le concept de souillure (*kegare*) et la structure des rites populaires", in *Cahiers d'études et de documents sur les religions au Japon*, Vol. IX, 1997, (pp. 63-87). NAMIHIRA, Emiko, *Kegare* (La souillure). Tôkyô, Tôkyôdô shuppan-kai, 1985.

Des pratiques archaïques, qui remontent à une période antérieure à l'introduction du bouddhisme au Japon, font état de rituels de purification et de rites de passage afin de mettre à l'écart la souillure (*kegare*)². Pourtant, les deux pôles opposés du sacré (*hare*) et de la souillure (*kegare*) se rejoignent car ce qui est tabou, du domaine de l'interdit (*tatari*), touche ou frôle le domaine du sacré. Soit une structure ternaire entre le registre de la vie quotidienne (*ke*), le sacré (*hare*) et la souillure (*kegare*).

Cette double polarité entre souillure ou divinité peut être observée à travers la figure de la femme³. Dans la société traditionnelle, les femmes étaient interdites d'accès dans les forêts ou dans les lieux sacrés car "virtuellement" souillée(s) ou polluée(s) avec un certain nombre de tabous concernant les menstruations, la grossesse et l'accouchement. Cette prohibition recouvre l'ensemble des zones marginales : la forêt (*mori*), la montagne (*yama*) ou la mer (*umi*), qui représentent les confins, zones liminaires de contact avec l'au-delà. Ces zones en marge du quotidien, lieux "sauvages" dont l'utilisation par l'homme pour la recherche de nourriture reste marginale, sont aussi des lieux "sacrés" : le domaine des Dieux (*kami*).

Considérées comme porteuses de souillure, les femmes au cours des menstruations et de l'accouchement se retirent à l'écart du village. Ainsi dans le village de Machiguichi (Miyachô, Ôhara, Kyôto-fu), jusqu'à la fin de l'époque Meiji, les femmes accouchaient dans une cabane isolée dans une rizière à l'écart de la communauté villageoise. Située dans une zone liminaire, en marge du quotidien, la cabane d'accouchement (*ubuya*) est recouverte d'un toit de chaume et l'intérieur est en terre battue. Lorsque la femme sent les premières contractions, son mari l'accompagne dans la cabane, où il dispose des bottes de pailles, puis se retire. La femme accouche dans une position accroupie en s'agrippant à une solide corde suspendue depuis le haut de la toiture... et devait ensuite se retirer pendant vingt et un jours⁴. La cabane d'accouchement se nomme aussi "hutte provisoire" (*kariya*) quand elle se trouve aux abords des villages de pêcheurs. La cabane est entourée par une corde (*shimenawa*) qui marque le domaine du sacré et donc la double polarité souillure et sacré (*kegare/hare*).

Lieu de réclusion ou de mise à l'écart, l'image de la cabane se retrouve aussi dans l'archétype de la hutte originelle (*iho*). Ainsi le terme de "demeure ou hutte provisoire" (*kariya*) sera aussi le terme employé par

² Après l'introduction du bouddhisme, les notions d'impuretés propres au bouddhisme se superposent à des structures de pensée plus archaïques.

³ YOSHIDA Teigo, "The feminine in Japanese folk religion : polluted or divine ?", in E. Ben-Ari, B. Morean, J. Valentine (eds), *Unwrapping Japan : Society and Culture in Anthropological Perspective*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1990,1994, pp. 58-78.

⁴ Ce type de cabane est aujourd'hui dans la gestion du Sanctuaire de Ôhara (Kyôto-fu). D'après YAMAGUCHI F., "ubuya" ("cabane d'accouchement"), in *Encyclopédie Nipponica 2001*, (Vol III, p. 206).

Tamakoshi Oshio, pour qualifier le sanctuaire shintoïste⁵. Les divinités du panthéon shintoïste, religion animiste, n'ont pas de substance propre mais peuvent au cours d'événements ritualisés s'incarner temporairement dans un tronc d'arbre, une corde, une montagne ou une construction provisoire. Dans le shintoïsme, la notion de pureté est très importante, toute impureté doit être éliminée (*yogoru*, impur, sale). Aussi pour conserver cette demeure provisoire dans un aspect exempt de toutes impuretés sera t-elle périodiquement reconstruite⁶.

Deux poèmes du Manyōshū offrent une description de cette habitation temporaire construite au moment de l'intronisation d'un nouvel empereur⁷. L'aspect provisoire du bâtiment peut être facilement observé à travers sa structure : les poteaux et les poutres étaient probablement fabriqués à partir de troncs d'arbre à peine dégrossis ; ces éléments étaient ensuite assemblés à l'aide de ligaments végétaux et la couverture de la toiture était faite de chaume tandis que les colonnes étaient posées directement dans le sol sans fondation. Tous ces éléments tendraient à prouver que l'édifice avait un aspect éminemment provisoire, car tous ces matériaux n'étaient pas voués à durer très longtemps. L'édifice était supposé être détruit après la cérémonie, et c'est sans doute la raison pour laquelle il revêtait cet aspect provisoire. Pourtant, la question se pose de savoir pourquoi une cérémonie aussi importante avait lieu dans un bâtiment à l'aspect simple et rustique (*iho*). Si en principe, les deux notions d'éternité et d'éphémère sont radicalement opposées, c'est précisément tout l'intérêt de ce bâtiment de réunir symboliquement en son sein ces deux aspects contradictoires de la temporalité. Aussi le sanctuaire shintoïste pourra-t-il être considéré comme une "habitation sommaire" à la fois temporelle et éternelle, lieu où la mise à l'écart de la souillure doit être radicalement observée⁸.

Mondanité/réclusion

Le pavillon d'ermitage, lieu de médiation et de recueillement, renvoie à une redécouverte de soi-même dans un contact direct avec la nature. D'un point de vue religieux, c'est sans doute sous l'influence

⁵ TAMAKOSHI, Oshio, "Basho to keishiki" ["Le lieu et la forme"], in *Risō* [La pensée] n°558, Novembre, 1979, pp. 80-92.

⁶ Comme c'est le cas pour le Sanctuaire d'Ise périodiquement reconstruit tous les vingt ans. (Voir HLADIK, Murielle, "Time Perception or The Ineluctable Ageing of Material in Architecture", in FIÉVÉ, Nicolas & WALEY, Paul (eds.), *Japanese Capitals in Historical Perspective. Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo*, Surrey (UK), Curzon Press (à paraître, Mai 2001).

⁷ Poèmes n°1637 et 1638 (*Manyōshū, Nihon no kōten*, 1984, p. 288-289).

⁸ Le terme de "cabane" serait néanmoins un peu abusif, en ce sens où même si la structure paraît en apparence simple, l'édifice est souvent richement orné. Néanmoins, la coupure avec le quotidien est marquée par une série d'enveloppes successives.

de la Chine et de la philosophie taoïste, puis du bouddhisme Ch'an -qui deviendra au Japon, le Zen- que la fonction de l'érémitisme acquiert toute sa valeur : se détacher des scories du monde. Dans un second temps, dépassant ce caractère strictement religieux, de la pauvreté et de l'ascèse, la hutte au toit de chaume devient un des topoï à la fois de la poésie et de la peinture. Depuis le poète Saigyô (1118-1190), *Poèmes de ma hutte de montagne* (*Sankashû*), jusqu'à Ryôkan (1758-1831), *Recueil de l'ermite au toit de chaume*, ou Buson (1716-1783), la littérature est très abondante. De nombreux poèmes ont pour thème la cabane de l'ermite balayée par le vent glacial de l'hiver⁹.

Initiateur de l'un des vingt-quatre courants de l'ordre Zen, Rinzai, le moine chinois Mingi Chujun (en japonais, Minki Soshun, 1262-1336) est un des tenants de la "Littérature des Cinq Montagnes" (ensemble de monastères bouddhistes). Cette littérature écrite en kanbun (en chinois) contribue à la diffusion du bouddhisme et de la culture continentale à travers la publication et la diffusion de xylographies. Betsugen Enshi (1294-1364), le poète-ermite, regarde par la fenêtre :

"Tout l'enclos reste silencieux sous la pluie de l'automne
Par la fenêtre je vois les sommets lointains
Jusqu'à présent je n'avais eu pour ce monde qu'un regard
Attaché toujours aux rochers où se dressent les grands pins"¹⁰.

Tandis que le regard porte vers l'infini et se débarrasse de l'aspect proche et contemporain - ce qui se trouve dans la proximité du jardin - les sommets lointains représentent l'obtention de la lucidité (*satori*). Selon l'exégèse, le regard d'abord attaché à ce qui est proche (les choses sont là), bientôt se détache du monde commun, pour embrasser une vision beaucoup plus large¹¹. Ikkyû, "Dans le resserrement", traduit la bassesse d'une habitation sommaire et de la misère humaine. Vagabond épris de marginalité, l'abri provisoire qui l'abrite marque cependant une certaine forme de liberté.

"Ce qui s'offre à ma vue paraît ainsi que moi décharné
La terre vieillie le ciel ravagé les plantes flétries
La troisième lune a le vent de printemps peu printanier
Dans la nuit froide s'enclave le charme de mon abri"¹².

⁹ De même que de nombreuses peintures et estampes la représentent perdue au milieu de brumeuses montagnes. Voir par exemple, telle "Peinture de paysage avec un pavillon détaché" dans laquelle on peut lire l'influence de la Chine des Song (Motonobu Kano, œuvre datée de 1544).

¹⁰ BETSUGEN, Enshi (1294-1364), "Petite remarque", in A. L. Colas, *Poèmes du zen des Cinq-montagnes*, (traduction et commentaires). Paris, Maisonneuve et Larose, 1991, p. 139.

¹¹ Selon A. L. Colas, "Les sommets lointains représentent le *satori* (obtention de la lucidité) selon la conception élargie du bouddhisme du Grand Véhicule (*daijôbukkuyô*) tandis que les rochers proches, couverts de pins, marquent l'étroitesse du *satori* obtenu dans le bouddhisme dit du Petit Véhicule (*shôjôbukkuyô*). (op. cit. p. 139).

¹² IKKYÛ Sojûn (1394-1481), "Dans le resserrement", trad. A. L. Colas, op. cit., p. 345.

La fable zen, composée par une série de dix tableaux (*Jugyûzu*), illustre la recherche de l'illumination. Le berger part à la recherche d'une vache disparue qui le conduit progressivement vers la connaissance. En fait la "vache", animal sacré, ne représente pas véritablement une vache mais la transcription d'un idéal, que Ueda Shizuteru interprète comme la recherche du "moi-propre"¹³. Dans le septième tableau de cette série, "le berger rentre chez soi et s'assoit" (*kika onza*). Le berger s'installe à l'intérieur du "moi-même" : la maison (*ka*). La maison, simple abri au toit de chaume, devient alors le lieu où il est possible de se retrouver soi-même. Dans ce tableau, la vache a disparu, précisément parce que le berger fait corps avec elle ; le berger peut dire qu'il existe et pourtant il a oublié l'existence de la vache. Il n'est plus nécessaire de représenter "l'autre moi" car maintenant le berger est devenu le "véritable moi". Le sujet du tableau signifie la maison (*ka*) : l'endroit où le moi-véritable se situe. Car l'homme qui se situe dans quelque endroit, dans le temps et dans l'espace, a besoin d'un lieu propre qui lui permette d'exister (la maison). Tout au début de la fable, cet espace est commun avec autrui. Puis, le moi véritable s'accorde avec le moi-angoissé. Et le moi retourne à l'endroit où il doit se situer. Le lieu où le moi véritable peut s'accorder avec lui-même, c'est la maison¹⁴. Ce tableau s'intitule aussi "L'existence de l'homme" (*Bôgyûson.nin*), *Son.nin* signifie que le "je" de l'existence présente s'accorde avec le véritable moi. Comme résultat de l'exercice (*shûgyô*), le berger pense avoir trouvé le véritable moi, la conscience propre du moi. Mais ce n'est qu'après l'anéantissement des passions et le passage par le "vide parfait" (*enso*), après le neuvième tableau, qu'il est possible d'atteindre l'illumination.

Le texte du *Hôjô-ki*, *Notes de ma cabane de moine* (1212), de Kamo no Chômei décrit sa propre habitation, aux dimensions très réduites, posée sur le sol sans fondations. La contemplation des vicissitudes de ce monde conduit à une prise de conscience du caractère éphémère de la vie et de l'impermanence (*mujo*). Le texte de Kamo no Chomei qu'il faut resituer dans le contexte de la fin du moyen âge alors qu'on évoquait la fin du monde (*mappô*) - la fin du cycle des renaissances - décrit les différents incendies qui ravagent la capitale. En s'installant

¹³ UEDA, Shizuteru, "*Hana ga saki, kawa ga nagare shiru' muga no kyûritsukara, sonzai ga kakeshiru*" ("La fleur s'ouvre, la rivière s'écoule", où comment à partir d'un état extatique parvenir à la compréhension de l'existence-même), in *Enso no geijustu hōgaku* (Figures du cercle dans le bouddhisme zen), Tôkyô, 1995, pp. 258-281.

¹⁴ La fable tourne autour de la question de la frontière, de l'altérité, de l'autre - dépasser la limite ou l'effacer...- Comment penser *l'autre*, cet impensable, si ce n'est à partir d'une limite, du bord externe à partir duquel le "je" se définit ? Comme le souligne Heidegger, "Un espace (*Raum*) est quelque chose qui est "ménagé", rendu libre, à savoir à l'intérieur d'une limite, en grec, *peras*. La limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être (*sein Wesen beginnt*)." HEIDEGGER, Martin, "Bâtir Habiter Penser", in *Essais et conférences (Vorträge und Aufsätze, Pfullingen, 1954)*. (trad. A. Préau) Paris, Gallimard, 1958, p. 183.

en marge de Kyôto, à Uji, Kamo no Chômei se retire des conflits qui animent la cour. Cette prise de distance est aussi une certaine forme de marginalisation qui permet la critique du pouvoir en place.

“Quoi qu’il en soit, pendant que d’année en année, ma vie déclinait, ma demeure se rapetissait peu à peu. Ma dernière demeure ne ressemblait à rien de ce qu’on voit dans ce monde. Elle avait à peine dix pieds de large, et moins de sept pieds de haut. N’ayant jamais pensé à un domicile définitif, je ne m’attardais pas à choisir un terrain. La base de la maison était simplement posée à même le sol, le toit provisoire était de chaume, et des crochets de fer fixaient les jointures des pièces de bois”¹⁵.

L’édifice est pensé comme périssable et les parties sont encastrées de sorte à pouvoir se démonter facilement¹⁶. Toutes les parties structurales, poteaux et poutres, pouvaient se désassembler en sorte de pouvoir aisément se déplacer, en cas de nécessité. En effet, la plupart des édifices en bois sont construits suivant une logique de l’encastrement qui permet un démontage régulier ainsi qu’une meilleure résistance aux tremblements de terre¹⁷. Si Kamo no Chomei évoque ici l’existence de crochets de fer, dans la plupart des cas, les pièces de bois sont assemblées suivant des jointures extrêmement sophistiquées (*tsugu / kaku / kakeru*). Le joint, le lien, c’est ce qui fait la couture, la limite. En ce sens, nous voudrions évoquer une comparaison entre le démontage régulier des édifices en bois (*kaibô*) et la dissection (*kaitai*) du corps humain, lui aussi périssable - comparaison avec les habitations humaines qui disparaissent...

Le hōjō, espace réservé à la méditation, correspond littéralement à une pièce de 10 pieds (environ huit mètres carrés)¹⁸. L’espace est conçu comme le plus minimal, le plus réduit, afin de se débarrasser de tout luxe inutile. Le moine ne doit pas se laisser distraire par les événe-

¹⁵ KAMO NO CHÔMEI. *Hōjōki*, (1212). *Notes de ma cabane de moine*, (trad. R. P. Candau). Paris, Gallimard, 1968.

¹⁶ On ne peut pas dire pour autant que toute l’architecture japonaise repose sur le sol “sans fondation”. Plusieurs courants coexistent ; ainsi, les temples du bouddhisme zen reposent sur de solides fondations.

¹⁷ La plupart des temples sont démontés et rénovés de manière régulière (*tatenaosu*, signifie à la fois l’entretien et la reconstruction). Une restauration complète de l’édifice entier (*zen-kaitai*) est nécessaire tous les 300 ou 400 ans, tandis qu’on peut procéder tous les 150 à 200 ans à une restauration partielle (*han-kaitai*), seule la structure est conservée tandis que le toit est les remplissages sont entièrement démontés et restaurés, enfin, une restauration plus ponctuelle, peut-être effectuée, suivant des intervalles plus variables, en fonction des nécessités, sur des endroits particulièrement fragiles. LARSEN, Knut, Einar. *Architectural Preservation in Japan*. Trondheim (Norway), Tapir Publishers, 1994, p.68-72.

¹⁸ Sur plan carré, la pièce du Hōjō aura une surface de 1jō par 1jō, soit environ huit mètres carrés (1 jō = 10 shaku = environ 2,86m). Le terme de Hōjō désigne ensuite par extension, à l’intérieur d’un temple, les appartements privés de l’abbé qui sont parfois d’une dimension beaucoup plus large. D’après, FIÉVÉ, Nicolas, *L’architecture et la ville du Japon ancien. Espace architectural de la ville de Kyôto et des résidences shōgunales aux XIVe et XVe siècles*. Paris, Ed. Maisonneuve & Larose, 1996, p. 285.

ments du monde extérieur qui risqueraient de le faire dévier hors de la Voie, afin de se consacrer exclusivement sur la lecture des textes bouddhiques¹⁹.

Rusticité/sophistication

À cet idéal du pavillon d'ermitage répond un idéal de sobriété et de réduction des formes qui trouvera son aboutissement dans l'architecture du pavillon de thé (*chashitsu*). Ainsi la cabane comme type donne naissance à des formes architecturales plus élaborées qui sont inspirées par le modèle de la cabane rustique. La cérémonie du thé (*chanoyu*), influencée par les concepts issus du bouddhisme Zen, exprime un idéal de sobriété et de pauvreté (*wabi*)²⁰.

Le thé importé de la Chine est d'abord considéré comme une plante médicinale. Consommé par les moines qui pratiquent le zen, il devient le support d'un code moral et d'un rituel qui se formalise dans la cérémonie du thé. La création de l'espace "authentique" du pavillon de thé de quatre tatami et demi est attribuée à Murata Jukô (1423-1502), cet espace a ensuite servi de modèle pour la création de nombreux pavillons de thé. L'émergence des pavillons de thé *sôan*, dans le style des huttes de montagnes ou des lieux d'ermitages à toit de chaume sera l'œuvre de son disciple Takeno Jôô (1502-1555). La vie dans une retraite de montagne présuppose sérénité, recueillement et méditation. En transposant cet idéal de simplicité, le pavillon de thé devient symboliquement un espace de retraite caché au cœur de la ville²¹. Le décor réservé à l'espace pour la cérémonie de thé ira en se simplifiant jusqu'à l'intervention de Sen no Rikyû (1525-1591) qui fixe

¹⁹ Cette référence à un espace très réduit se retrouve à l'origine dans la tradition bouddhique de l'Inde. "(...)ensuite par la puissance divine, il vida la pièce. La porte ne possédait pas de garde et, en dehors du lit où Vilamakirti se disant malade restait couché, nous n'y apercevions ni chaise, ni table." Sutra de Yuima (cité par Fiévé, Nicolas, op. cit. note p. 285).

²⁰ Une première version de ce chapitre a déjà été publiée, voir HLADIK Murielle, "Le pavillon de thé", in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°328 (Micro-architectures), Juin 2000 (pp. 54-57). Pourtant, aussi paradoxal que cela puisse paraître, aujourd'hui, cette réduction devient une certaine forme de *luxé*. Les objets reliés à la cérémonie du thé (bol, cuillère, etc.), peuvent atteindre un prix parfois fort onéreux. La pratique de la cérémonie du thé réservée durant l'époque de Muromachi à l'aristocratie, s'est démocratisée à partir de la période d'Edo, puis surtout l'époque Meiji, touchant une population de plus en plus large, appropriée par les couches sociales de la bourgeoisie comme porteuse d'une identité nationale. Mais si aujourd'hui, la cérémonie du thé est pratiquée par les femmes qui cultivent les arts traditionnels (*chanoyu*, *ikebana*, etc.), les maîtres de thé appartiennent majoritairement à la gent masculine.

²¹ Le chemin qui mène au pavillon de thé évoque un rude chemin de montagne. Les pratiques qui visent à ramener symboliquement, voire "virtuellement", la montagne ou la nature dans la ville sont à la base de tout l'art des jardins depuis la Chine antique jusqu'au Japon en passant par la Corée (de l'ordre de la réduction et de la mimesis). Je n'évoquerais pas ici les nombreux aspects de cette tradition. Il faudrait revenir en particulier sur la typologie du pavillon de jardin (*tei*). (Voir notamment, BERQUE, Augustin, *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*. Paris, Gallimard, 1986).

les normes et préceptes de la cérémonie du thé telle qu'elle est pratiquée encore aujourd'hui. Il développe le vocabulaire d'une architecture extrêmement dépouillée et détourne des détails constructifs habituellement réservés aux habitations rurales, comme par exemple les murs de pisé à l'aspect rugueux composés de terre et de paille (*tsuchikabe*)²². L'espace du pavillon de thé Taian construit par Sen no Rikyû est extrêmement réduit : une pièce de deux tatamis avec une alcôve attenante (*tokonoma*). À côté une autre petite pièce d'un seul tatami (réservée à la préparation "salle de l'eau", *mizuya*) dont les parois coulissantes (*fusuma*) peuvent se démonter pour donner une pièce de trois tatamis²³.

Le pavillon de thé est une enveloppe minimale. La porte basse (*nigiriguchi*) oblige le visiteur à se baisser et ployer la tête pour pouvoir entrer car le pavillon de thé est un lieu neutre où les marques de la hiérarchie sociale seront, en principe, provisoirement effacées²⁴. Seuls quelques objets décoratifs sont placés dans le *tokonoma* : une composition florale (*ikebana*), un rouleau de peinture et parfois un autre objet. L'étagère où sont disposés les ustensiles nécessaires à la fabrication du thé serait l'invention du moine Musô Kokushi (1275-1351). Les fenêtres de petite dimension n'offrent jamais une vue directe sur le jardin - ce qui serait de l'ordre de la distraction - mais tamisent la lumière. Les sens sont stimulés par la réduction spatiale. Les pavillons de thé aux "six fenêtres" font référence aux six consciences du bouddhisme (la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher et la conscience éveillée) auxquels s'ajoutent dans le cas des pavillons aux "huit fenêtres", la conscience de soi et le caractère²⁵. Les sens tactiles sont développés dans les textures des matériaux, l'odeur (dans la fraîcheur de la paille des tatamis dont le renouvellement symbolise la pureté), le goût du thé vert dont la couleur apparaît plus éclatante encore dans la semi-pénombre²⁶. Le rituel de la cérémonie du thé est fixé suivant une chorégraphie préétablie. Le maître de thé pénètre à l'intérieur du pavillon de thé en poussant la porte selon une gestuelle déjà pratiquée par ses ancêtres. La position des mains, la manière de s'agenouiller, de sortir l'eau chaude de la bouilloire, de poser la louche en bambou sur le rebord... chaque geste est parfaitement maîtrisé

²² On ajoute aussi parfois des particules de fer qui en rouillant donne l'image de la dégradation et du temps qui passe (*sabi/sabiru*).

²³ ITO Teiji, "Sen no Rikyû and Taian" in *Chanoyu Quaterly. Tea and the Arts of Japan*. n°13. Kyôto, 1976.

²⁴ Le pavillon de thé a été conçu comme un espace de recueillement dans une époque extrêmement guerrière. Les sabres des samourais seront déposés à l'entrée afin de souligner la neutralité de l'espace du pavillon de thé.

²⁵ FIÉVÉ, Nicolas, "Structure de l'espace des pavillons de thé en fonction des développements des arts et de la pensée à la fin du moyen âge". Mémoire de maîtrise, Université de Paris 7, 1989.

²⁶ Tanizaki Junichiro, *Eloge de l'ombre*, (trad. René Sieffert). Paris, Publications Orientalistes de France, 1977 (*In'ei raisan*, 1933).

suyant les règles de la tradition, mais avec un certain nombre de paramètres aléatoires. La place du maître comme celle des invités est elle aussi codifiée comme sur la scène de nô où chaque pilier correspond à un signal spatio-temporel spécifique. Le déroulement de la cérémonie se décompose dans le temps et dans l'espace suivant le lieu du commencement (*shoza*) et le lieu de la fin (*goza*).

Bâtie à partir d'un système d'éléments en bois, encastrés, dont le savoir-faire et la mise en œuvre étaient gérés sur le chantier par les charpentiers. La proportion des espaces était rigoureusement codifiée en fonction de l'usage et de la hiérarchie sociale. Les maîtres de thé élaborèrent à partir du XVI^e siècle leur propre système de notation, où toutes les parties de l'édifice, plan au sol, murs intérieurs et plafonds sont projetés sur le papier par un système de dépliage (*okoshiezu*). Ce nouveau mode de représentation permet de s'affranchir des contraintes structurelles. Alors que pour les siècles précédents, l'unité de base qui permettait de standardiser toutes les pièces de la construction était fixée par l'espacement entre les poteaux, à partir de l'époque Edo, le module de base devient le tatami²⁷. Le plan aux dimensions réduites mais complexe dans les détails est pensé librement tandis que les poteaux sont placés après coup dans la structure. Les raffinements et les plaisirs caractéristiques de l'époque Edo donnent lieu à des jeux formels, où pointe à l'intérieur du code, une certaine forme d'ironie²⁸.

Conclusion

La cabane en tant qu'objet matériel se déplace dans un champ sémantique large et se prête à différents usages symboliques. C'est sur ce lieu en marge, cette frontière, que s'opère le passage entre le sacré et la souillure, la mondanité et la réclusion, la rusticité et la sophistication. Ces trois couples d'opposition nous ont guidés pour comprendre dans le contexte spécifique japonais, les caractéristiques du modèle de la cabane en tant que lieu de la différence et de la différenciation. La cabane, à l'évidence, n'est pas le lieu de "l'habiter", elle marque au contraire une zone de transition, sur la frontière entre le quotidien et le non-quotidien, l'éphémère et le durable, le dedans et le dehors.

Aussi, à travers la description de ces différentes structures qui ont évolué au cours du temps, nous avons voulu montrer la continuité de

²⁷ Si les dimensions du tatami ont subit de légères variations suivant les époques et les répartitions géographiques, la taille la plus courante est de 90 par 180 cm.

²⁸ Conçu pour les riches marchands d'Osaka, le pavillon de thé, *Rokkaden*, transportable et pliable aux parois de papier permettait de se déplacer et de choisir des points de vue sur le paysage (déplié, le pavillon de thé est un espace de trois tatamis et plié, il mesure 38 x 189 x 88 cm, vers 1790). D'après *The Great Japan Exhibition. Art of the Edo Period 1600-1868*. (Ed. by W. Watson). London, Royal Academy of Arts, 1981.

la dimension philosophique qui relie les cabanes au domaine du non-quotidien. Les deux premiers types, à la fois la cabane d'accouchement et le sanctuaire shintoïste dont le modèle serait la hutte originelle, même s'ils n'ont pas du tout même fonction et usage, sont fondés sur une différenciation entre le sacré et la souillure ; le pavillon d'ermitage, lieu de recueillement dont la dimension strictement religieuse se formalise dans la littérature et la poésie, est fondé sur une opposition entre la réclusion et la mondanité ; tandis que le pavillon de thé, lieu de méditation, mais aussi dernier épigone de ce phénomène d'esthétisation du modèle religieux, est le lieu d'une opposition entre rusticité et sophistication. Pourtant dans les trois cas, ce jeu de différences est souvent ambigu, la caractéristique de la cabane étant de créer de la différence et, à l'intérieur de cette différence, d'être le vase où les contraires peuvent communiquer entre eux. Ainsi le sacré touche la souillure, la réclusion possède une petite parcelle de mondanité, tandis que la rusticité n'est souvent qu'apparente et cache la sophistication. Toutes ces cabanes, dont l'architecture offre une continuité entre le dedans et le dehors et un contact direct avec la nature, sont des zones liminaires où les dichotomies se forment et se mélangent.

BIBLIOGRAPHIE

- BERQUE A., 1986, *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Gallimard, Paris.
- COLAS A., 1991, *Poèmes du zen des Cinq-montagnes*, Maisonneuve et Larose, Paris.
- FIÉVÉ N., 1989, *Structure de l'espace des pavillons de thé en fonction des développements des arts et de la pensée à la fin du Moyen-Âge*. Mémoire de maîtrise, Université de Paris 7.
- FIÉVÉ N., 1996, *L'architecture et la ville du Japon ancien. Espace architectural de la ville de Kyôto et des résidences shôgunales aux 14^e et 15^e siècles*, Ed. Maisonneuve et Larose, Paris.
- HLADIK M., 2000, "Le pavillon de thé", in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°328 (Micro-architectures), Juin, 54-57.
- HLADIK M., 2001, "Time Perception or The Ineluctable Ageing of Material in Architecture", in FIÉVÉ, NICOLAS & WALEY, Paul (eds.), *Japanese Capitals in Historical Perspective. Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo*, Curzon Press, Surrey (UK).
- HEIDEGGER M., 1954, "Bâtir Habiter Penser", in *Essais et conférences (Vorträge und Aufsätze)*, Pfullingen, trad. A. Préau, Gallimard 1958, Paris.
- ITO T., 1976, "Sen no Rikyû and Taian", in *Chanoyu Quaterly. Tea and the Arts Of Japan*. n°13. Kyôto.

- KAMO NO CHÔMEI, 1212, *Hôjôki*, (). *Notes de ma cabane de moine*, (Trad. R. P. Candau), Gallimard, 1968, Paris.
- LAUGIER M.A., 1753, *Essai sur l'architecture*, Duchenne, Paris.
- LARSEN, K.E., 1994, *Architectural Preservation in Japan*. Published by ICOMOS International Wood Committee, Tapir Publishers, Trondheim, Norway.
- MARRA, M., 1991, *The Aesthetics of Discontent : Politics and Reclusion in Medieval Japanese Literature*, University of Hawaii Press, Honolulu.
- MARUYAMA, F., 2001, Article "ubuya" ("cabane d'accouchement"), in *Encyclopédie Nipponica*, (Vol. III, p. 206), Ed. Shogakukan, Tokyo.
- MIYATA, N., 1997, Le concept de souillure (*kegare*) et la structure des rites populaires (trad. J.-P. Berthon), in *Cahiers d'études et de documents sur les religions au Japon* (Dir. J.-P. Berton et H.O. Rotermond), Vol. IX, 63-87.
- NAMIHIRA, E., 1985, *Kegare* (La souillure), Tôkyôdô shuppan-kai, Tokyo.
- RYOKAN, 1994, *Recueil de l'ermitage au toit de chaume* (Trad. Cheng Wing Fu et H. Collet. Ed. Moundarren, Millemount.
- SAIGYO, 1992, *Poèmes de ma hutte de montagne* (Trad. Cheng Wing Fu et H. Collet. Ed. Moundarren, Millemount.
- TAMAKOSHI, O., 1979, Basho to keishiki ("le lieu et la forme"), in *Risô* (La pensée), n°558, novembre, 80-92.
- UEDA, S., 1995, *Hana ga saki, kawa ga nagare shiru' muga no kyûritsukara, sonzai ga kakeshiru* ("La fleur s'ouvre, la rivière s'écoule, ou comment à partir d'un état extatique parvenir à la compréhension de l'existence même"), in *Ensô no geijustu kôgaku* (Figures du cercle dans le bouddhisme zen), Tokyo.
- VARLEY, H. P. et ELISON G., 1981, "The culture of Tea : From its origins to Sen no Rikyû", in *Warlords, Artists and Commoners. Japan in the Sixteenth Century*. G. Elison and B. L. Smith (eds), University of Hawaii Press, Honolulu.
- WATSON W. (ed.), 1981, *The great Japan Exhibition. Art of the Edo Period 600-1868*, Royal Academy of Arts, London.
- YOSHIDA, T. 1994, "The feminine in Japanese folk religion : polluted or divine ?", in E. Ben-Ari, B. Morean, J. Valentine (eds), *Unwrapping Japan : Society and Culture in Anthropological Perspective*, University of Hawaii Press, Honolulu.

Murielle HLADIK

Cabanes, ermitages et pavillons de thé au Japon.



Pavillon d'ermitage au toit de chaume du poète Buson (1716-1783), Kyôto



Pavillon de thé Shôka-tei (construit vers 1620). Mur de pisé et trame de bambou qui évoquent l'architecture rustique, à l'intérieur de la Villa impériale de Katsura, Kyôto

Travaux de la Société d'Écologie Humaine

Directeur de la Publication : Nicole Vernazza-Licht

Déjà parus :

L'homme et le Lac, 1995

Impact de l'homme sur les milieux naturels : Perceptions et mesures, 1996

Villes du Sud et environnement, 1997

L'homme et la lagune. De l'espace naturel à l'espace urbanisé, 1998

L'homme et la forêt tropicale, 1999

Cet ouvrage trouve son origine dans les XI^e journées scientifiques de la Société d'Écologie Humaine qui se sont déroulées les 25, 26 et 27 novembre 1999 à Perpignan. Elles ont été organisées avec la collaboration des organismes suivants :

- Direction de l'Environnement de la ville de Perpignan
- Équipe DESMID (Dynamiques Écologiques et Sociales en Milieu Deltaïque, CNRS-Université de la Méditerranée, Arles)
- IDEMEC (Institut d'Ethnologie Méditerranéenne et Comparative, CNRS-Université de Provence, Aix-en-Provence)
- Laboratoire Population Environnement, Université de Provence, Marseille

SOCIÉTÉ D'ÉCOLOGIE HUMAINE

Case 71, Université Victor-Segalen/Bordeaux 2

146, rue Léo Saignat

33076 Bordeaux Cedex, France

Les opinions émises dans le cadre de chaque article n'engagent que leurs auteurs.

Ces journées et l'édition de l'ouvrage ont bénéficié du soutien financier de la Ville de Perpignan, de la DRAC Languedoc-Roussillon et du Conseil Régional PACA.

Dépôt légal : 4^e trimestre 2001

ISBN 2-9516778-1-2

ISSN 1284-5590

Tous droits réservés pour tous pays

© Éditions de Bergier

476 chemin de Bergier, 06740 Châteauneuf de Grasse

bergier@wanadoo.fr

**CABANES, CABANONS
ET
CAMPEMENTS**

**Formes sociales et rapports à la
nature en habitat temporaire**

Éditeurs scientifiques

Bernard Brun, Annie-Hélène Dufour, Bernard Picon,
Marie-Dominique Ribéreau-Gayon

Travaux de
la Société
d'Ecologie
Humaine



2000

Contributions photographiques

p.15	B.Brun
p.34	S.Sauzade
p.71 à 88	M-D Ribéreau-Gayon
p.89 à 108	J-P Loubes
p.123 à 132	Y.Brugière
p.133 à 144	C.Meynet
p.215 à 230	L.Nicolas
p.231 à 242	C.Claeys-Mekdade
p.257 à 268	Musée des Arts et Traditions Populaires de Moyenne Provence, Draguignan M.Heller, G.Roucaute, Inventaire Général Collection C.E.M.
p.269 à 284	J-M.Marconot
p.303	B.Chérubini
p.337	G.Lestage

Les noms des auteurs des photographies couleur apparaissent dans les cahiers séparés :

après page 160 : M.Hladik, M-D. Ribéreau-Gayon, E.Dounias

après page 192 : H.Pagezy, Y.Poncet

après page 256 : A-H.Dufour, L.Nicolas, A.Acovitsióti

après page 320 : A.Dervieux

Photographie couverture (D.Baudot Laksine) : cabanon à Opio

Photographie quatrième de couverture (E.Dounias) : Hutte-grenier tikar en cours de construction à proximité d'un champ de maïs. Les 2 niveaux de la hutte sont bien visibles : lieu de résidence à l'entresol, grenier au second niveau. Cette construction perdure plusieurs années.