

Yoshio Nakamura

Tradition paysagère et post-modernité au Japon

Le paysage nippon est-il post-moderne ? Mais, d'abord, de quelle époque de ce paysage parle-t-on ? Car il a subi de très importants changements sous l'effet de l'occidentalisation et de la révolution industrielle de l'ère Meiji. Ces métamorphoses ont-elles, pour autant, véritablement occidentalisé le paysage nippon ? Probablement pas. Certes on ne constate pas, si l'on examine séparément chacun de ses éléments structurels, à savoir les constructions, les routes, les voies ferrées qui constituent l'ossature des villes contemporaines, de différence notable avec leurs équivalents occidentaux. Cependant, nombreux sont ceux qui reconnaissent aujourd'hui que l'apparence globale de la ville, prise en tant qu'ensemble de ces éléments, c'est-à-dire la ville considérée en tant que paysage, est résolument non occidentale. En réalité, dans le processus de modernisation de Tokyo, les tentatives d'occidentalisation, non pas de bâtiments isolés, mais de la ville dans son ensemble, comme les essais de transformations à la façon d'Hausmann par exemple, se sont révélés soit inopérants, soit réalisables en partie seulement.

Serait-ce que malgré la modernisation technologique extrêmement rapide du Japon il existe une continuité dans la perception du paysage de l'ère Edo (1603-1807) jusqu'à nos jours ? Cette idée se répand, en effet. Mais alors, quels sont les éléments qui fondent culturellement le paysage nippon ? Répondre à cette question exige de remonter avant l'industrialisation du Japon. Ce faisant, nous définirons par contraste le paysage moderne, dans la mesure où celui-ci a été institué par un certain regard qui, par ailleurs, faisait de l'environnement un objet. L'analyse portera, en effet, d'abord sur la nature du point de vue et du regard issu du sujet qui prend connaissance de son environnement pour aborder, en dernier lieu, les problèmes sociologiques du paysage, à savoir le paysage créé par un sujet collectif ainsi que le paysage intersubjectif. Deux hypothèses guideront cette analyse : le paysage est lié à la relation entre le sujet et l'objet ; et les modèles formalisés de paysage propres à cette époque révèlent certains traits d'une spatialité que l'on pourrait dire post-moderne.

Un point de perception mobile

L'idée que les gens se font généralement du paysage est parfaitement exprimée dans la peinture de genre ; c'est donc de là que nous partirons. L'on peut distinguer plusieurs catégories dans la peinture de



1. Paysage d'Aman-no-hashidate par Sesshū (xv^e siècle). Photo Droits réservés.

paysage au Japon : des œuvres extrêmement décoratives, d'autres qui expriment symboliquement l'état d'âme de l'artiste et d'autres, enfin, qui sont proches de la reproduction du paysage réel. Le *Paysage d'Ama-no-hashidate* (le Pont du Ciel) (fig. 1) de Sesshū, œuvre à l'encre de Chine, classée Trésor national, relève de la troisième catégorie. C'est une vue panoramique, englobant sur une large base la totalité d'un relief de montagne et donnant presque l'impression d'une carte, avec tous les détails de la découpe des lignes de la côte, du port, des chemins, des villages et des temples. Nous sommes comme sollicités de monter sur un des petits bateaux, de nous promener sur les chemins ou de traverser les ponts dessinés dans ce paysage. À regarder de plus près, l'on remarque même que les noms des sites les plus remarquables y sont inscrits. Toutefois, malgré son réalisme, ce tableau ne correspond en réalité à aucune représentation en perspective précise. L'ensemble des structures géographiques y est très nettement déformé, tandis que les sites les plus intéressants sont dessinés en détail pour les promeneurs. Ce paysage est, en effet, non seulement une remarquable œuvre d'art, mais aussi un instrument destiné à une promenade dans l'imaginaire. La manière de regarder ce genre de paysage, venue de Chine, est appelée *gayū*, « flâner allongé ». *Gayū*, c'est placer la peinture sur le mur d'une pièce, s'allonger sur le sol et savourer le plaisir d'une promenade imaginaire en contemplant le paysage représenté.

Autrement dit, dans cette œuvre, coexistent deux types de regard : celui de l'artiste qui a peint l'œuvre et celui de tous ceux qui se promènent librement dans cet espace. Ce second type de regard diffère du premier en ce que son point de vue n'est pas fixe. Ce point se déplace dans l'image au fur et à mesure de la promenade, de nouveaux paysages apparaissant successivement au cours de ce processus. En contemplant ce tableau, on prend tout d'abord connaissance de l'ensemble du paysage à partir du même point de vue que celui du peintre. On rejette ensuite ce premier point de perception pour entrer soi-même dans ce large espace où l'on découvre, au fur et à mesure de l'abandon des anciens points de perception, de nouveaux paysages créés par des points de perception toujours renouvelés.

Chaque point crée un paysage différent. Chacun d'eux implique un sujet, et l'on peut probablement dire que l'espace objectivé par la vue à partir de ce point est un paysage au sens moderne du terme. Or, l'approche classique du paysage par les Japonais est, comme nous l'avons vu précédemment, un renouvellement constant et illimité des points de perception et des regards. On peut dire que le sujet est dans cette approche sans cesse nié, ou encore relativisé. Par cette relativisation permanente du sujet, nous

voyons sous nos yeux évoluer des paysages inédits. Augustin Berque a fait remarquer que ce phénomène exprime l'effacement relatif du sujet par rapport à l'environnement et que, le point de perception n'étant pas fixe dans l'approche japonaise du paysage, celle-ci dépend du contexte¹. Je partage cette opinion. Je voudrais formaliser ce phénomène en l'appelant « relativisation constante du sujet dans l'espace ». Il présente à la fois des avantages et des inconvénients pour l'aménagement de l'espace au Japon. Nous reviendrons ultérieurement sur ce problème.

De nombreuses méthodes d'appréciation du paysage relèvent du même principe. Par exemple, la série de paysages « guide de voyage » des cinquante-trois étapes de l'itinéraire du Tôkaidô, de Hiroshige. Si, pris un par un, chacun de ces paysages semble très décoratif et ne donne pas l'impression de se prêter à une promenade imaginaire, à les regarder dans leur ensemble, on y discerne sans conteste le plaisir de la promenade dans l'espace. Il existe également, dans les villes et sur le reste du territoire japonais, de nombreux itinéraires de pèlerinage au cours desquels on visite successivement divers temples ou sanctuaires pour revenir enfin au point de départ. Les plus célèbres sont le pèlerinage des quatre-vingt-huit lieux sacrés de l'île de Shikoku et celui des sept dieux du bonheur de la ville d'Edo (Tokyo). Les itinéraires comportant la visite de huit sites renommés sont très nombreux au Japon. On peut, par conséquent, affirmer que les jardins représentatifs de l'ère Edo, en ce qu'ils sont destinés à la promenade et organisés autour de pièces d'eau, sont une expression concentrée du goût des Japonais pour la perception mobile des paysages.

Cette manière d'apprécier le paysage selon un point de perception mobile n'est-elle qu'un phénomène prémoderne dans la culture japonaise ? Ou bien préfigure-t-elle l'apparition de l'ère post-moderne ? Nous avons déjà établi que ce phénomène fournit l'occasion d'une réflexion sur la relation entre sujet et objet dans la modernité. Au-delà, cette manière d'apprécier le paysage annonce les nouveaux modes d'appréhension de l'espace qui sont nés des moyens de transport, comme le T.G.V., où le point de perception est mobile². De même la « lecture de la ville », où les différents éléments d'un même paysage ne sont pas vus à partir d'un point fixe : très à la mode aujourd'hui au Japon, cette méthode consiste à flâner dans la ville, que l'on savoure, au-delà de la seule appréciation visuelle, par l'ouïe, le goût et tous les sens, pour en saisir les structures secrètes. Cette « lecture de la ville » est probablement une production intellectuelle du post-modernisme, née de l'extension du regard flâneur. Elle n'est, en fait, que la transposition en termes sémiologiques de la pratique quotidienne des citadins depuis les temps anciens. Aussi bien, cette tendance postmoderne dans l'appréciation du paysage n'a-t-elle rien d'extraordinaire. Nous devons la considérer comme une évidence de la perception du paysage tel qu'il est pour les citadins ; et c'est de cette évidence qu'il nous faut partir.

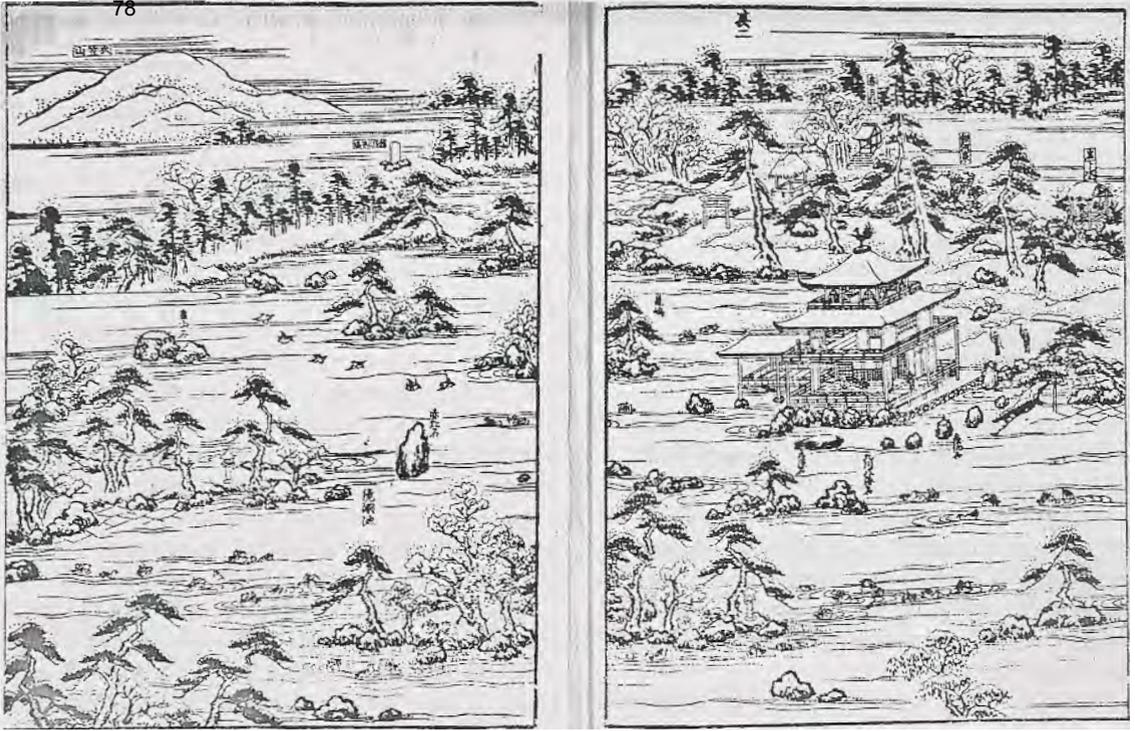
La beauté fragmentée³

Nous avons vu dans le paysage de Sesshû l'exemple le plus classique du point de perception mobile. Dans cette œuvre, si les éléments artificiels comme les bateaux, les ponts, les chemins et les temples sont dispersés, les formes naturelles du relief forment l'ossature du paysage. Quel rapport la mobilité du

1. A. Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, P.U.F., 1982.

2. Y. Nakamura, « Les réseaux de transport en tant que système cognitif du territoire », *Acta geographica*, 1990/11, n° 82, pp. 42-48.

3. L.-J. Uzan, « Arrêts sur image », *Acta geographica*, op. cit., p. 58.



2. Jardin du Kinkakuji. Extrait de *Miyako Rinsen Meishō Zue*,
Lieux célèbres de Kyoto, R. Akisato, 1800. Photo Droits réservés.

point de perception a-t-elle avec les impressions données par le paysage ? C'est que, le regard y fluctuant de manière permanente, le paysage ainsi perçu n'a pas besoin de contours distincts. Ce qui reste en mémoire du paysage, c'est la beauté fragmentée des formes, le courant insaisissable de la lumière, semblable aux nuages ou au vent qui passe, c'est-à-dire moins une forme d'ensemble qu'une impression résultant de chacun des éléments qui la composent.

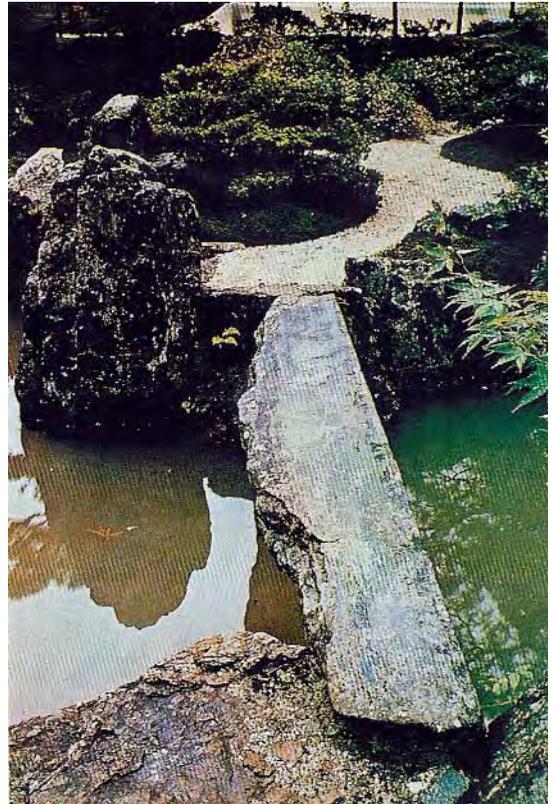
Cette manière de regarder le paysage est parfaitement appropriée aux variations de la nature. C'est ainsi que, semble-t-il, les Japonais ont appris l'esthétisme de l'espace, esthétisme décoratif du détail fragmenté errant dans un ensemble pictural imprécis, tel un nuage. Cependant, si cet esthétisme convient à l'observation des paysages naturels, qu'en est-il de la création humaine de villes ou de jardins ?

Les jardins de promenade japonais sont sans conteste organisés en fonction de cet esthétisme. L'impression qu'ils donnent est, en effet, celle d'une configuration ambiguë, aux contours incertains comme un nuage qui passe (*fig. 2*), ainsi que celle d'une fragmentation des détails, telles les pièces d'une mosaïque disséminées dans le paysage (*fig. 3*).

Ces impressions sont aux antipodes de celles des jardins à la française, qui se caractérisent par la clarté de leur plan géométrique et de leurs contours symétriques. Les jardins à l'anglaise ont, quant à eux, une certaine affinité avec les jardins japonais, mais ceux-ci en diffèrent complètement par l'importance qui y est accordée aux détails décoratifs. L'ambiguïté et la fragmentation apparaissent bien comme caractéristiques des jardins japonais.

La notion de fragment évoque à coup sûr le post-modernisme. En cette époque de bouleversements socio-économiques, où l'avenir est malaisément prévisible, il nous est extrêmement difficile de nous représenter une vue d'ensemble durable de la ville. Avec, en outre, les nombreux styles et les fonctions complexes qui s'y juxtaposent, l'image de la ville n'est-elle pas obligatoirement fragmentée ? Si donc notre regard persiste à rechercher la beauté, le détail fragmenté constitue probablement l'un des éléments

3. *Détail d'un jardin de promenade au temple Ginkaku. Extrait de K. Shigemori, La Pensée du jardin japonais, Tokyo, Nichibo Shuppan, 1970. Photo Droits réservés.*



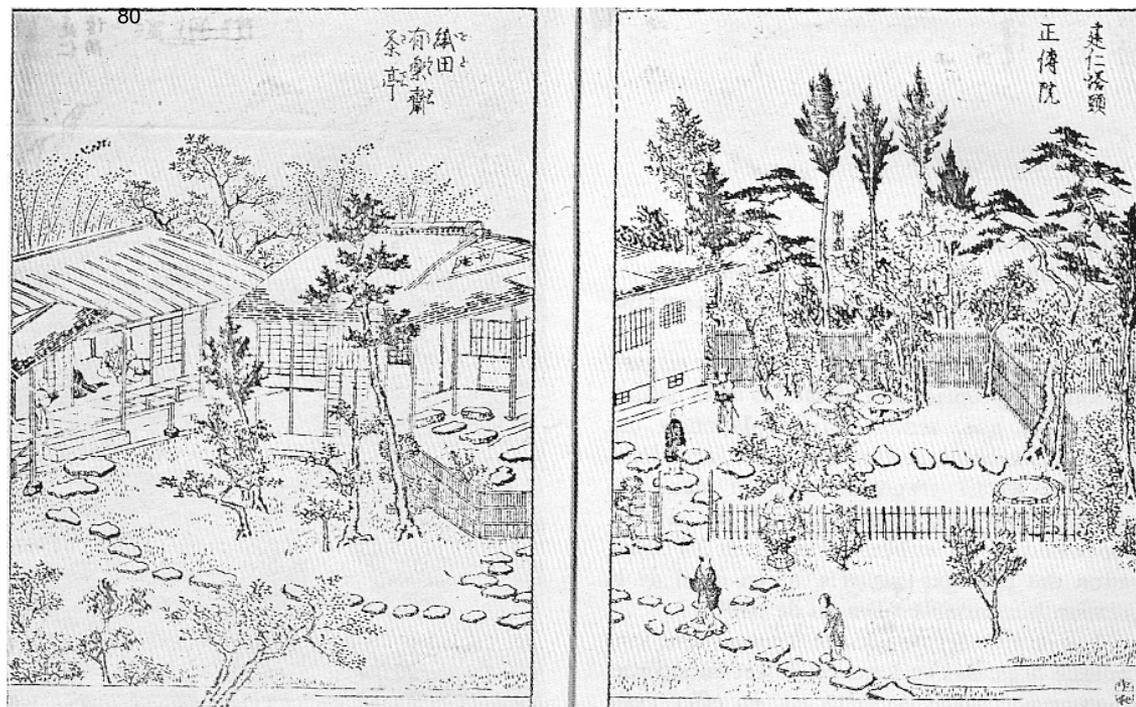
clés du paysage urbain de nos jours. Je n'ai toutefois pas l'intention d'analyser plus avant la beauté du détail fragmenté dans les jardins japonais, car cet esthétisme participe, en fait, d'une tradition guidée par des principes dans lesquels on ne peut retrouver presque aucun modèle universel de l'espace. Le concept de beauté décorative du détail fragmenté sera suffisant.

La logique de synthèse

Je voudrais plutôt mettre ici l'accent sur l'autre caractéristique des jardins japonais, la configuration ambiguë comme un nuage qui passe. Ne s'agit-il, en fait, que d'un chaos ? L'espace japonais n'est-il qu'un collage nihiliste de beauté fragmentée ? N'existe-t-il pas une théorie rassemblant les fragments en une configuration d'ensemble ? Et si oui, laquelle ? Ce problème est nettement plus difficile à résoudre que celui de la beauté fragmentée.

Conjonction souple

Juxtaposés, les fragments de beauté peuvent être de nature totalement différente. Cette manière de relier deux fragments semble relever d'un artifice particulier dans l'espace japonais. Prenons un exemple facilement compréhensible. Dans un jardin japonais est construit un pavillon pour la cérémonie du thé. Par rapport au jardin qui est un condensé de la beauté de la nature, le pavillon de thé apparaît comme une forme artificielle (*fig. 4*). Ces deux fragments esthétiques, de nature différente, ne semblent pas être intégrés dans une structure géométrique précise qui les unifie. Mais il est néanmoins impossible de dire pour autant que ces deux éléments n'ont aucun rapport l'un avec l'autre. L'avent du pavillon de thé se prolonge vers le jardin, tout comme les pierres du jardin viennent se coucher sous l'avent du pavillon (*fig. 5*).



4. Un pavillon de thé dans le jardin du Shoden-in.
 Extrait de Miyako Rinsen Meishō Zue, op. cit. Photo Droits réservés.

Ces deux fragments sont à la fois séparés et réunis par un espace intermédiaire ambivalent, dont la nature participe à la fois du jardin et du pavillon de thé. Appelons cette réunion une « conjonction souple ».

Cette conjonction souple correspond parfois à l'expression japonaise *ma o toru* (littéralement : « prendre de l'espace »). Cette expression désigne la distance à respecter afin de ne pas déranger l'autre, tout en gardant avec lui une relation dynamique. Cette bienséance de l'espace est en étroite relation avec les convenances sociales. En d'autres termes, je pense que ces règles de l'espace sont des perceptions intersubjectives qui ont été projetées dans l'espace. C'est en accumulant ces conjonctions souples et dynamiques que l'on peut parvenir à une ambiguïté élégante, tel un nuage qui passe.

Peut-on expliquer cette forme de l'intégration des jardins japonais par la théorie des fractales ? Cette théorie, basée sur la ressemblance entre la partie et le tout, permet peut-être de rendre compte des formes des nuages, des montagnes et des arbres. Toutefois, il est fort douteux qu'elle puisse également expliquer l'image unissant des formes naturelles et des formes artificielles. C'est pour cela qu'une théorie de la conjonction est nécessaire.

Or, la conjonction souple consiste en fait à estomper esthétiquement les contours des choses, c'est-à-dire à amoindrir l'existence. Pour utiliser le vocabulaire de la psychologie de la forme, il s'agit de donner du flou à la figure.

Les immeubles en verre que l'on a construits récemment à Tokyo reflètent les nuages du ciel ainsi que les bâtiments environnants et semblent, dans le même temps, se fondre dans la ville. De même, parmi les réalisations d'urbanisme de la ville de Paris, le ministère des Finances, dont les piliers prennent appui dans la Seine, et la tour de la Défense proposée par Jean Nouvel, dont le sommet s'estompe dans le ciel, unissant avec harmonie deux éléments de nature différente, relèvent d'une esthétique post-moderne.



5. Détail décoratif sous l'auvent.
Extrait de K. Shigemori, op. cit. Photo
Droits réservés.

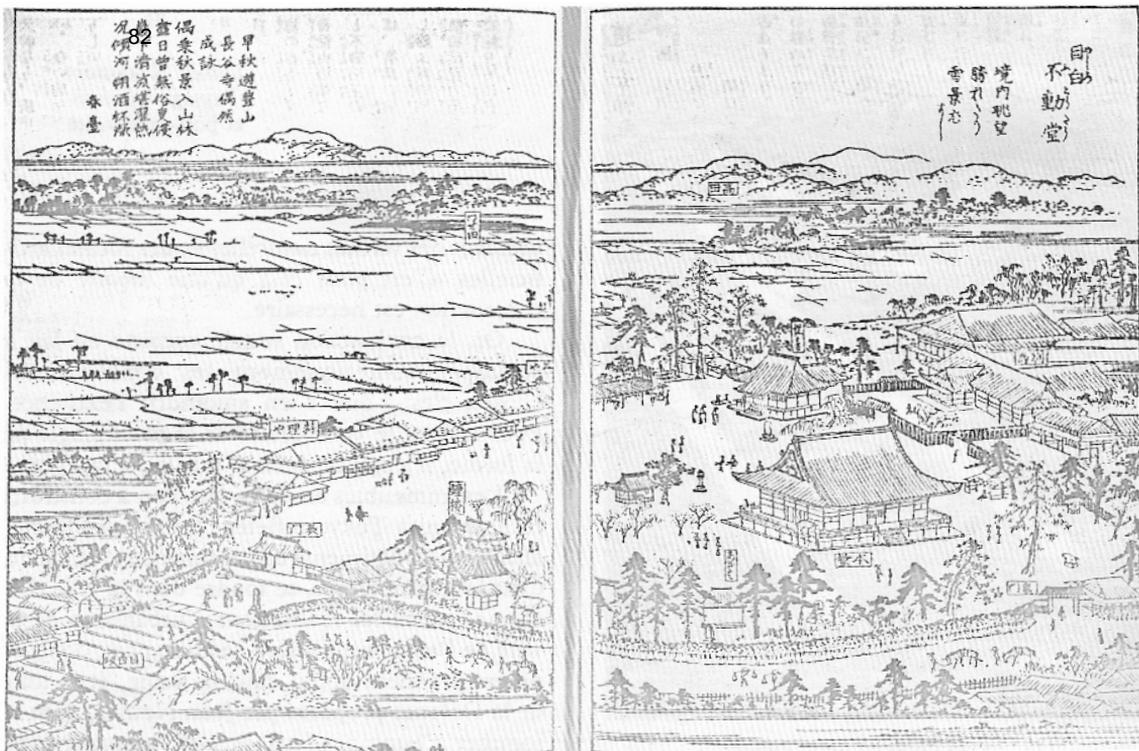
Hétérogénéité sémantique

La conjonction souple est une méthode de coexistence visuelle, liant des éléments de nature différente sur le plan formel. Sans se limiter au niveau visuel, on peut porter ce jugement au niveau sémantique. C'est ce que nous allons faire en observant les éléments monumentaux les plus esthétiques des paysages de la ville traditionnelle japonaise.

La plupart des villes traditionnelles, au Japon, comportaient un certain nombre de *meisho*, « lieux célèbres » (fig. 6). Il existe de nombreux types de lieux célèbres, mais la plupart d'entre eux sont voisins de l'enceinte d'un temple ou d'un sanctuaire. Comme les jardins japonais, ce sont en général des lieux sacrés entourés de beaux paysages naturels. Toutefois, le caractère sacré de ces lieux ne rend que partiellement compte de leur véritable nature. La plupart des lieux célèbres étaient en effet flanqués de restaurants, de maisons de thé ou d'autres boutiques. Pendant la saison des fleurs, quand la lune était belle ou quand la beauté des jardins était rehaussée par la neige, les citadins se rendaient au temple en signe de remerciement et s'arrêtaient au retour dans les restaurants pour y manger, boire du saké et écouter de la musique.

Un lieu célèbre est un endroit esthétique où se mêlent le sacré et les plaisirs de ce monde. Le paysage dépasse ici la perception visuelle et réunit la perception sensorielle du goût et de l'ouïe. Et le passage du temps, c'est-à-dire la beauté changeante des saisons, insuffle de la vie à l'espace.

Il n'existait pas jadis au Japon de jardins publics au sens occidental du terme. Les lieux célèbres en tenaient place. Le parc des Buttes-Chaumont construit par Haussmann fut surnommé « le nouveau poumon de Paris » par les Parisiens. Si vraiment ce que les gens allaient rechercher dans ce parc n'était que de l'air frais, alors les lieux célèbres des villes du Japon étaient en comparaison des salons mondains à l'esthétique légèrement décadente... Un parc récent comme celui de La Villette m'en paraît plus proche, avec les diverses fonctions qu'il rassemble.



6. Un exemple de meisho (enceinte d'un temple Mejiro-fudô).
 Extrait de Edo Meishō Zue, Lieux célèbres d'Edo, G. Saito, 1835. Photo Droits réservés.

Collectivité et sociabilité

Citation et interprétation poétique

On a beaucoup parlé de la beauté visuelle des jardins japonais. Même si cette appréciation se justifie, bien d'autres points d'intérêt se révèlent quand on étudie la manière dont on les utilisait.

Je voudrais parler ici en particulier des innombrables noms de lieux attribués à tous les éléments du jardin japonais. La plupart des détails des jardins de promenade sont des reproductions miniaturisées de paysages célèbres existant sur l'ensemble du territoire japonais. Loin de ne constituer que de simples répliques, ces paysages sont des abstractions décoratives. Ils sont par conséquent beaux tels quels, mais il est souhaitable qu'ils soient pourvus du nom d'un paysage original. Sans se limiter aux seuls paysages japonais, ils reproduisent parfois des sites célèbres de la Chine ou un décor de la mythologie. Tous les composants du jardin, les arbres de belle prestance, les rochers qui émergent des pièces d'eau, les ponts et les chemins sont pourvus d'un nom à consonance poétique. On peut dire qu'il s'agit là d'une forme de citation linguistique incluse dans la structure du paysage. En utilisant cette méthode, si on aménage une petite montagne au milieu du jardin et qu'on la nomme Fuji-san, le jardin prend instantanément les vastes dimensions d'un paysage dans lequel on peut voir le Fuji-san. On appelle cette méthode *mitate* (« regarder comme »).

Il existe par ailleurs une autre méthode permettant de signifier un lieu par le langage. Cette méthode consiste à inviter un poète célèbre et à lui demander de composer un poème. La beauté secrète découverte ou interprétée par les yeux du poète est alors clairement énoncée par les mots poétiques. C'est parfois le maître du domaine qui écrit lui-même ce poème, soit transcrit dans son journal intime, soit gravé sur une pierre, afin d'être éternellement préservé en ces lieux.

C'est ainsi qu'au cours des mois et des années fleurit une profusion de mots qui vont faire aimer le jardin aux visiteurs instruits de cet ensemble de citations. Le jardin n'est donc pas terminé lorsque les travaux de construction sont achevés. Il s'affine progressivement au gré des gens qui l'aiment et le visitent. Il faut remarquer ici que la floraison de mots poétiques fait partie de l'ensemble du jardin.

Ces observations nous amènent à souligner les éléments suivants.

– L'apposition de citations à la perception du paysage signifie que le paysage est apprécié par le biais d'une représentation collective. Cela dénote une popularisation de la façon de l'appréhender.

– Le fait d'attribuer des mots au paysage participe à la fois de l'appréciation et du processus de conception ; c'est-à-dire que la barrière entre constructeur et utilisateur est abolie et que l'on parvient à l'équation « appréciation égale création ». Il existe ici un potentiel de participation du public.

Si la voie conduisant de l'absolutisme des experts à la participation du public appartient de toute évidence au phénomène post-moderne, la méthode linguistique des jardins japonais nous apporte peut-être ici un élément clé.

Toutefois, il faut remarquer une autre méthode de citation dans l'appréciation du paysage, qu'on pourrait appeler « citation non verbale ». La méthode la plus connue est celle du « paysage emprunté » (*shakkei*) (fig. 7). À l'intérieur du plan d'un paysage de jardin, le paysagiste donne vie à la silhouette d'une montagne lointaine. Le « jardin de marée », dans lequel l'eau de mer à proximité est amenée à la pièce d'eau du jardin par d'étroits canaux, est également une de ces formes de citation non verbale. En fonction des marées, à chaque fois que l'eau passe par les petites criques ou entre les rochers de la pièce d'eau, se crée un motif complexe de vagues qui amplifie l'impression de la marée (fig. 8).

Paysage sociable

Dans le processus de création idéal du jardin japonais, il n'existe pas de séparation nette entre le constructeur et le spectateur. Cette affirmation se fonde sur les deux observations suivantes.

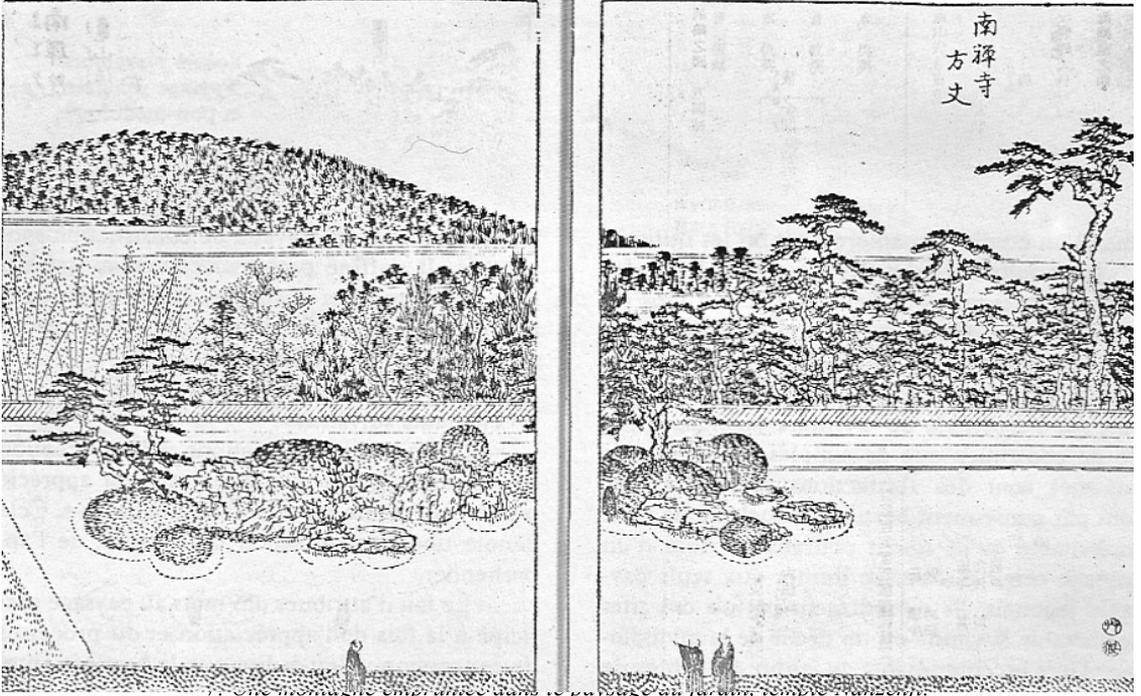
Premièrement, le maître du jardin, qui est un amateur, a des goûts très raffinés en matière de jardins. D'autre part, le paysagiste, en pleine possession de son art, connaît parfaitement les goûts du maître et tire orgueil à laisser penser à ce dernier que c'est lui qui a construit le jardin.

Deuxièmement, comme nous l'avons dit précédemment, après la construction, tout un ensemble de mots sont attachés au jardin par l'appréciation du maître et de ses amis. Il s'agit là, également, d'une conception créatrice de première importance. On peut donc dire qu'appréciation égale conception.

En d'autres termes, ce phénomène d'osmose entre créateur et spectateur est également celui de la non-séparation entre producteur et consommateur. Cela peut éventuellement apporter une réponse au problème social de l'éloignement du public vis-à-vis des plans d'urbanisme contemporains. L'attribution de mots en regardant le jardin avait généralement lieu pendant des fêtes en plein air. Le maître invitait de nombreux amis à admirer les fleurs ou la lune, participer à la cérémonie du thé, écrire des poèmes ou baptiser les pierres et les arbres en se promenant dans le jardin. En somme, il était impossible de dissocier la vie sociale de l'assignation de citations au jardin.

Ainsi le fait d'aimer un paysage, sans se limiter au jardin, est indissociable d'une attitude sociale. Pour les citoyens, le paysage est un plaisir au même titre que les amis.

C'est dans ce contexte que se sont développés les rituels de l'accueil de l'invité, en particulier quant aux jardins que des règles détaillées ont classifiés en jardins formels, informels ou intermédiaires.



Extrait de Miyako Rinsen Meishō Zue, op. cit. Photo Droits réservés.

Il faut donc remarquer que l'appréciation du paysage, au Japon, influence peu ou prou la vie sociale.

Cette étiquette du jardin se répercute non seulement sur l'intérieur des bâtiments construits dans le jardin, mais aussi sur les attitudes, voire les vêtements des utilisateurs. Les rites de la cérémonie du thé constituent le système le plus évolué de ces convenances sociales, car ils figurent un paysage qui ne se contente pas de recréer l'espace mais inclut une performance humaine.

On peut ajouter qu'il s'agit là d'une conception théâtrale du paysage. Prenons l'exemple de la peinture de l'auberge Nikenjaya située près de l'enceinte du temple Tomioka Hachiman à Edo (fig. 9). Deux restaurants y sont représentés, qui se font face dans un grand jardin. Les personnages, tout en s'amusant dans ce nouveau paysage, regardent les réjouissances de l'autre restaurant comme s'ils assistaient réciproquement à la scène d'un spectacle.

Appelons cela le paysage sociable. Le paysage sociable est à l'opposé du paysage contemporain solitaire, vu à partir d'un point de perception fixe dans un espace homogène.



Le paysage japonais traditionnel est certainement post-moderne en ce qu'il incite à relativiser le cadre épistémologique « sujet-objet » institué par la philosophie moderne, et qu'il permet d'expliquer certains paysages d'avant-garde.

Ce phénomène, qui procède d'une sorte de relativisme, n'est nullement prémoderne ; car il est incontestablement intégré à la vie quotidienne des citadins d'aujourd'hui, dont il permet d'enrichir le monde vécu.

Toutefois, ce sont les méthodes scientifiques modernes qui continuent de gouverner la conception des infrastructures de grande taille, grâce auxquelles la vie reste possible dans les villes à l'époque de l'informatisation ; et ce sont elles qui permettent de trouver des solutions aux problèmes écologiques de



8. Jardin d'Itsukushima : (a) à marée haute ; (b) à marée basse.
Photo Droits réservés.



9. Auberge Nikenjaya. Extrait de *Edo Meishô Zue*, op. cit. Photo Droits réservés.

la planète. Aussi le relativisme du post-moderne doit-il être un relativisme au sens propre du terme, en aucun cas un dogmatisme. Et c'est également pour cela qu'il faudrait relativiser le relativisme.

Au Japon, les paysages les plus raffinés et les styles de vie les plus esthètes sont nés aux confins de la nature et de la ville. On y attache la notion de *fûryû* en japonais. Les idéogrammes du terme *fûryû* associent l'image du vent et d'une vie élégante. Les gens à la recherche de l'élégance, détestant le modèle trop rigide de la vie urbaine, s'avancent d'un pas, mais d'un seul, vers la nature. Ils se dégagent ainsi des stéréotypes de la ville et s'adonnent librement à la quête de nouvelles valeurs esthétiques. Mais ils ne vont jamais vers la grande nature sauvage : point de second pas qui dépasserait les convenances urbaines. C'est ce style de vie élégant, mais ambivalent, que l'on nomme *fûryû*⁴.

Yoshio Nakamura.

4. Y. Nakamura, U. Saito, « Mise en scène des espaces des bords de l'eau », *Revue de géographie de Lyon*, 1990, n° 4.