

ESSAI SUR LA CONSTRUCTION DES BONSAÏ



«LÀ OÙ IL Y A LA FORME, IL Y A LE VIDE,
LÀ OÙ IL Y A LE VIDE, IL Y A LA FORME»

Bouddha

«.....le beau n'est pas une substance en soit, mais rien qu'un dessin d'ombres.»

Junichiro Tanizaki

Après plusieurs années de pratique de ce que je considérais comme une originalité, j'ai basculé il y a quinze ans dans une autre vision de la pratique du bonsaï.

Bien sûr, aucun flash, aucune révélation spirituelle, la simple prise de conscience que cette pratique pouvait s'apparenter à un art, avec tout ce que cela implique de travail, d'essais, de progression, d'échecs et de régressions, de satisfactions et de remise en question.

Au départ, comme dans toute activité artistique, il a fallu apprendre - cultiver, tailler, rempoter - selon les règles établies, puis timidement envisager que ces règles ne puissent être là que pour éviter les erreurs et permettre d'implanter les bases d'une évolution nécessaire vers une expression plus personnelle, intégrer la part esthétique. Pour assumer ce changement, il fallait laisser parler sa personnalité, sa vision, transmettre une émotion.

Comment faire ?

Les livres publiés sur les fondamentaux de l'esthétique m'ont permis d'appréhender une grande partie du chemin ; l'étude des équilibres statiques et dynamiques, les courbes harmonieuses, la symétrie, l'asymétrie, la force intérieure, les espaces vides... Mais de deux arbres matures, quelle différence fera de l'un un arbre exceptionnel ? une oeuvre d'art ?

Je me suis alors penché sur la philosophie asiatique et plus particulièrement Japonaise.

Le bouddhisme zen, voie de vigilance et de connaissance de soi par la pratique de la méditation dans toutes les actions de la vie quotidienne, transmis au Japon par vagues successives à partir du VI^{ème} siècle par les Chinois, a profondément influé sur la culture shintoïste qui prévalait.

Le shintoïsme est un mélange de relations entre les forces de la nature - dont l'homme - et les forces divines représentées par l'empereur. Les forces divines ne sont autres que les dieux - Kami - personnifiant le soleil, la lune, le vent, la pluie... et sont en étroite communion avec les hommes.

Le bouddhisme zen, loin de s'imposer, viendra renforcer le shintoïsme et bientôt les deux courants se complétant, le bouddhisme s'orientera vers les rites mortuaires, le shintoïsme vers les rites marquant les événements importants de la vie, naissance mariage...

Les principales valeurs s'exprimant par ce mélange seront représentées, entre autres, par la discipline, le perfectionnement du geste, la qualité de l'esprit, l'allusion, l'expression inachevée, la création spontanée, la prééminence de l'instant.

Le bonsaï Japonais semble un fidèle reflet de ces valeurs et tend à exprimer les qualités de son formateur, représentation d'une aspiration à l'expression des liens invisibles entre l'homme et l'univers, permettant d'atteindre la sérénité de l'âme.

L'une des notions majeures est le principe de « Ku » - vide - sa compréhension est nécessaire à la pratique du bonsaï.

« Ku » est un concept lié au bouddhisme zen, dont le sens de la racine du mot vide signifie à la fois ce qui est enflé et vide à l'intérieur - tel le cocon de la chenille qui s'est transformée en papillon - introduisant plus précisément la notion de vacuité, d'illusion.

Le vide permet de mettre en évidence la matière, d'évoquer la légèreté par l'absence. Ainsi, dans l'architecture, les shoji et fusuma, panneaux coulissants des maisons traditionnelles, donnent vie au vide en compartimentant les espaces, les agrandissant et les ouvrant à volonté sur la nature, ou les repliant sur des espaces plus intimes.

Ainsi des voies de réalisation, les « do » : dans l'ikebana - Kado - chaque élément est mis en valeur par le vide ; dans la voie du thé - Chado - pratiquée dans la demeure des vides ; dans le sumi-e dont le vide , par l'évocation, permet à l'oeuvre de rayonner.

L'image renvoyée est celle d'une entité qui bien qu'invisible, va porter, structurer le monde. C'est l'image du souffle qui porte dans le vide, entre ciel et terre, plein de l'énergie vitale qui anime le monde et l'équilibre, introduisant la notion essentielle de complémentarité : toutes les choses de l'univers ont un endroit et un envers, un espace plein et un espace vide, une ombre et une lumière.

Une autre notion fondamentale, est celle de l'importance de l'ombre.

Au Japon, contrairement à la tradition occidentale, l'obscurité est un révélateur de beauté. « Le beau n'est pas une substance en soit, mais rien qu'un jeu d'ombres, qu'un jeu de clair-obscur, produit par la juxtaposition de substances diverses. Le beau perd son existence si l'on supprime les effets d'ombre. » Junichiro TANIZAKI.

Pour un grand nombre de Japonais, si la vue d'un objet étincelant, aussi beau soit-il, peut provoquer un certain malaise, il s'estompera à l'idée de voir progressivement sa surface se ternir, et le temps aidant, noircir tout à fait. Ainsi, si chez nous il est inconcevable de laisser ternir le métal, ce sera au Japon, l'évolution indispensable qui permettra d'en apprécier la beauté, révélant les reflets profonds, et un peu voilés, apportés par le lustre de la main et les effets du temps. C'est dans cet esprit que les objets en laque noire s'apprécient le mieux. Ils ont été élaborés, non pour être embrassés d'un seul coup d'oeil dans un endroit illuminé mais pour être devinés dans un lieu obscur, à l'aide d'une lueur diffuse qui n'en révèle que quelques détails à la fois, de telle sorte que la majeure partie du décor caché dans l'ombre, ils puissent susciter des résonances inexprimables apaisant le coeur et calmant les nerfs.

On retrouve cette attirance dans le jade, bloc de pierre trouble, laissant filtrer, si on l'illumine, des lueurs diaphanes, brouillées de parcelles de nuages opaques.

Si l'on observe les maisons traditionnelles, on discerne une spécificité architecturale sous la forme d'un auvent courant le long des murs. Cet auvent projette une ombre profonde et vaste, qui permet à peine de distinguer les portes, les piliers, et l'entrée. De l'intérieur on percevra une lumière indirecte et diffuse recréant les conditions nécessaires à l'observation des objets placés dans la maison. Ces objets sont généralement placés dans le Tokonoma, alcôve située dans la pièce principale. A l'origine, il s'agit d'exposer dans cet espace, à la vue du visiteur, une peinture ou des fleurs en harmonie avec la pièce et de rechercher le Toko-utsuri : l'accord parfait sublimant à la fois le salon et l'oeuvre présentée. En quelque sorte, on ajoute à l'ombre une profondeur : le bois du Tokonoma, les murs et l'espace en retrait où les rayons lumineux que l'on y laisse pénétrer engendrent des recoins d'obscurité variable. Ceci est renforcé par la petite fenêtre latérale, simple prise de lumière destinée à réduire au niveau voulu et par la filtration du papier, l'intensité lumineuse, afin de créer un univers où ombre et lumière se confondent. Supprimez cette ombre, et le Tokonoma retourne à sa réalité d'espace vide et nu.

Si donner une définition de l'origine de la beauté des arbres est très difficile, il est cependant possible d'établir un parallèle entre les émotions ressenties à la vue d'un bonsaï d'exception, et celles procurées par une peinture, une sculpture ou toute oeuvre d'art.

La contemplation d'un arbre dans la nature dégagera des sensations différentes de celles éprouvées à la vue d'un bonsaï mature, car sa formation ne consiste pas seulement à dominer les travaux nécessaires pour y arriver, mais en une sublimation de l'état naturel afin d'en restituer la résonance qu'il représente en nous, et de livrer une lecture de notre paysage intérieur. Spectacle et affect entrent alors en relation afin de livrer le meilleur de notre vision artistique ; « Le paysage se pense en moi, et je suis sa conscience. » Cézanne.

En d'autres termes, l'art du bonsaï évoque la nature de façon harmonieuse en exposant la vision artistique du bonsaïka. L'artiste accompli sera celui qui intégrera la nature dans son esprit, ne fera qu'un avec elle, et restituera, en utilisant les lois botaniques et artistiques, une symbiose créative avec l'arbre. L'harmonie spirituelle entre l'artiste et la nature se manifestera par l'invisibilité de son action, qualité essentielle dans l'art Japonais. L'artiste est au service des forces qui lui sont supérieures et traduit pour le public cette force universelle qui le traverse, trait d'union entre l'esprit et la matière qui concrétise l'action.

La valeur artistique du bonsaï va dépendre en grande partie de la façon de définir le rôle des espaces vides, et de l'utilisation des effets d'ombre. La répartition de la lumière, des ombres et des espaces vides sur un bonsaï est le résultat d'une démarche, d'une logique, de la transposition d'une vision intérieure propre à l'artiste, qui met en évidence ou cache, telle ou telle partie de l'arbre selon qu'il la juge incontournable ou non. Point essentiel, l'artiste jouera avec la nature en anticipant la pousse et la densification du feuillage, afin d'atteindre le résultat recherché.

Lorsque l'on regarde un bonsaï, le regard doit être attiré par le point focal - c'est le point fort par excellence de l'arbre - son écorce, un bois mort, une forme inhabituelle - quelque chose de signifiant qui va permettre de canaliser le regard vers la base, afin d'apprécier le nebari (racinaire affleurant) exprimant la force de l'arbre, puis de le renvoyer vers la cime avant de se perdre dans les détails. Tout au long de ce trajet, les espaces vides vont être essentiels, permettant, tout en suivant le fil conducteur qu'est la forme du tronc, de circuler à l'intérieur des branches, de passer d'espaces fermés en espaces ouverts entrant et sortant successivement. Les espaces fermés concentrant l'énergie, les espaces ouverts la faisant circuler, leur répartition harmonieuse renforcera la circulation d'énergie par le cheminement du regard de l'intérieur des branches vers l'extérieur, lui permettant de sortir dans l'espace vide environnant. Le rythme de la vision dépendra du traitement des espaces vides les plus petits alors que les grands espaces stabiliseront l'équilibre général. Ces espaces vides sont indispensables, si l'on ne distingue rien, ni contour, ni mouvement, on se retrouve en face de quelque chose de statique, qui ressemblera à une haie, à un Minokake (vêtement imperméable porté par les paysans Japonais). La vision des espaces vides étant perçue de façon globale, il sera essentiel d'instaurer un rythme de lecture par la création d'une asymétrie évitant la monotonie. Il faudra aussi jouer sur le volume, la densité du feuillage, qui permettra de faire apparaître des zones d'ombre accentuant le relief, l'ensemble renforcé par l'utilisation de branches de profondeur.

L'espace vide principal permet d'appréhender l'arbre, de percevoir son mouvement, d'analyser sa dynamique. Il peut être intérieur, c'est à dire contenu dans les formes de l'arbre, classiquement dans la courbe du tronc, ou extérieur, entourant les formes de l'arbre, à l'extérieur de la courbe du tronc. De fait, cet espace changera la forme de l'arbre selon l'orientation de la cime et la position de la branche principale. Ce sera l'espace le plus important, le plus grand, se délimitant de lui même par les racines, le tronc, et les branches.

L'espace vide se trouvant de l'autre côté du tronc sera l'espace vide secondaire.

Les autres espaces vides qui seront créés en remontant vers la cime seront les espaces vides accessoires.

Mais, le fait de créer des espaces vides ne suffira pas à ce que le bonsaï soit de bonne qualité, encore faudra-t-il bien les définir, et surtout bien les dessiner, ce qui se révélera bien plus difficile, par définition l'espace vide est immatériel.

Comment le matérialiser ?

Pour comprendre le mouvement de l'arbre, il faut visualiser ses espaces vides, cependant l'espace vide n'étant pas matérialisable, il reste difficile à dessiner. La méthode la plus aisée consiste à le faire par l'utilisation des ombres permettant non seulement de matérialiser ces vides, mais aussi d'exercer l'imagination : Masquer pour matérialiser.

Il est facile de mettre tout ou partie de l'arbre en lumière et de projeter l'ombre sur un support ce qui permettra de « masquer » l'arbre ou la partie concernée, et ainsi de faire ressortir les espaces vides ce qui rendra plus facile d'en apprécier la silhouette globale.

Pour bien visualiser les espaces vides, lors de la construction de l'arbre, il existe une méthode simple consistant à soumettre l'arbre à une lumière vive, projetant sur un fond uni la silhouette de l'arbre sous forme d'une ombre en révélant les moindres détails. Cette méthode s'inspire de l'image du pot magique : il s'agit d'un pot de fleur peint en noir, qui lorsqu'on le regarde révèle en premier lieu ses contours, puis progressivement les espaces vides des deux cotés, laissant apparaître deux visages se faisant face.



Ainsi va-t-on pouvoir vérifier aisément la qualité des espaces vides créés, et les améliorer en conséquence, mais aussi en éviter certains.

Ceux à éviter correspondent aux espaces vides construits à partir des courbes décrites ci-dessous. Avec la méthode des ombres portées, il devient plus aisé d'en apprécier les formes.

En anse de seau : la courbe est molle, entraîne une l'absence de dynamisme, l'arbre est « posé » ne dégageant pas d'émotion.



En forme de K : bien que plus dynamique, cette courbe pose un problème de symétrie impossible à gérer, séparant l'arbre en deux parties.



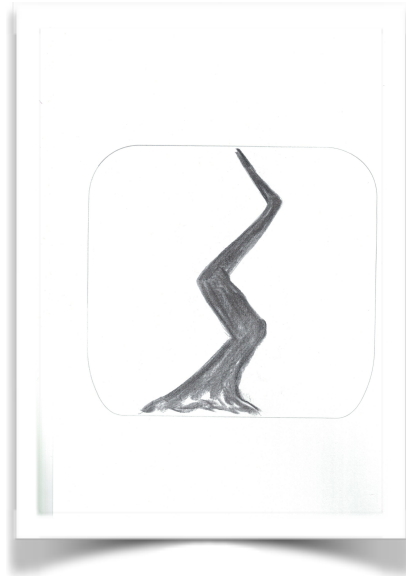
En oméga : l'écueil se situe dans le mouvement même du tronc, il s'apparente plus à une déviation de cause inconnue, à tel point qu'en la supprimant artificiellement sa présence ne se justifie plus.



En S : succession de deux courbes molles, le problème est le même que pour celui des anses de seau.



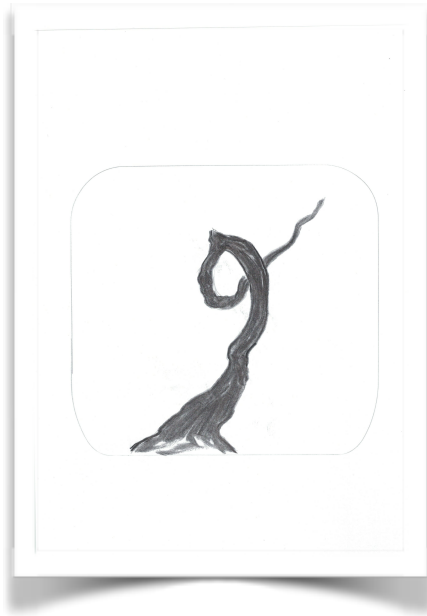
En zigzag : la répétition du mouvement, bien que dynamique, rend les arbres monotones, masquant leur intérêt.



En colimaçon : le problème est le même, ajoutant en plus une absence de dynamisme.



Espace vide fermé : concentre l'énergie au lieu de la diffuser, complique la lecture de l'arbre et lui fait perdre sa spontanéité.

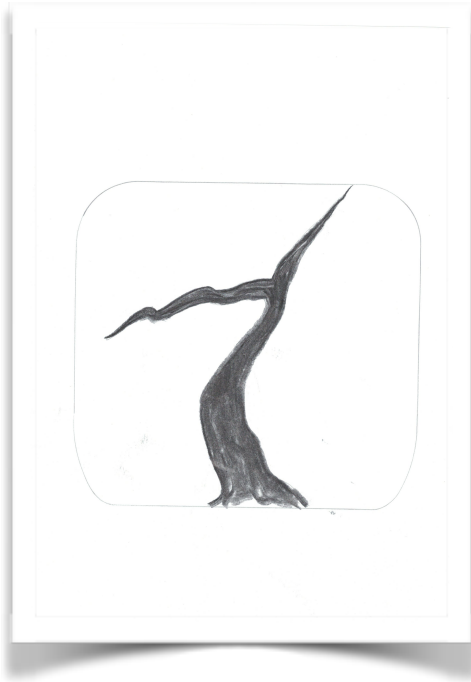


Ceux à privilégier sont finalement tous les autres...

En forme de L : espace vide que l'on retrouve souvent dans les formes shakan (penchées).



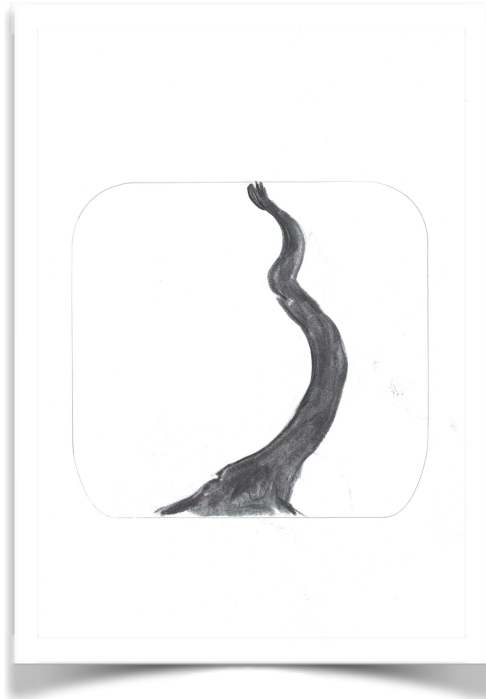
En forme de T : s'apparente plutôt à un espace vide secondaire, en raison de sa position extérieure à la courbe du tronc, bien travaillé il peut soit renforcer l'espace vide principal opposé, soit prendre la place de l'espace vide principal.



En forme de J : typiquement espace vide principal, en raison de sa position intérieure à la courbe du tronc, assez évident, il faudra veiller à bien le travailler afin d'éviter un côté insipide qui nuirait à la qualité de l'arbre.



En forme de 3 : bien que formé par deux courbes en anse de seau, et présentant une tendance à la symétrie, il est possible d'en faire un très bon espace vide en lui donnant du mouvement.



En gueule de crocodile : cet espace vide se retrouve souvent sur des arbres très penchés, en semi cascade ou en cascade, il demande un gros travail sur la forme de la courbe, sur le nébari et sur le sol. Peut être secondaire ou principal.



En gueule de tigre : l'espace vide par excellence, donnant par son découpage une profondeur et un mouvement unique, particulièrement dynamique, cet espace donne l'impression de vouloir dévorer tout ce qui se trouve devant lui.



Une fois matérialisés, il va devenir indispensable d'introduire l'esthétisme nécessaire à la qualité des espaces vides, les définir de façon à éviter les symétries, les répétitions, les courbes molles, les courbe inutiles.

Pourquoi tel ou tel espace vide sera meilleur qu'un autre ?

En dehors de son aspect propre, l'espace vide doit s'accorder avec le mouvement global de l'arbre, avec la taille des branches, leur positionnement, leur mouvement. Un espace vide sera meilleur si les branches qui le définissent sont proportionnelles non seulement au tronc, mais aussi entre elles. Rien de plus hideux qu'un tronc élancé assorti de branches épaisses, ou des branches supérieures plus épaisses que des branches inférieures. L'espace vide doit être travaillé en même temps que l'arbre, que les autres espaces vides, et en accord avec toutes ces composantes. L'espace vide principal sera défini par la courbe du tronc, la première branche, l'espace vide secondaire opposé, et le mouvement de la cime. Cet espace doit être ouvert, vers l'espace environnant, découpé, irrégulier, donnant profondeur et mouvement, et se refermer doucement, ni trop ni trop peu. Il peut habilement être subdivisé par une portion de branche, de façon asymétrique. Il est judicieux et souhaitable d'appliquer cette recette à tous les espaces vides, ce qui contribuera à renforcer l'arbre, le dynamiser, le rendre unique.

Globalement, plus l'espace vide sera asymétrique, découpé, irrégulier et ouvert, meilleur il sera.

Prenons l'exemple d'un arbre de style moyogi (droit informel) . Dans ce type de forme, le tachiagari (départ du tronc) lui donnera un mouvement de départ soit vers la droite, soit vers la gauche, mouvement qui sera confirmé, après les ruptures successives de direction du tronc dans les trois dimensions, par l'association de la direction de la branche principale et de la cime. Si le tachiagari part vers la gauche, que la branche principale tire vers la gauche et que la cime confirme ce mouvement, l'espace vide principal se retrouvera à gauche quelque soit la courbe présentée par le premier tiers du tronc. L'espace vide secondaire se trouvera en opposition. A l'inverse, si le tachiagari part vers la gauche, mais que la branche principale part vers la droite, accompagnée du mouvement de la cime vers la droite, l'espace vide principal se retrouvera alors à droite, et l'espace vide secondaire à l'opposé. Dans ces deux cas, on disposera d'espaces vides qu'il sera bon de différencier en espace vide intérieur, contenu dans la forme de l'arbre, ou dans la courbe du tronc, et espace vide extérieur, entourant la forme de l'arbre, ou à l'extérieur de la courbe du tronc.

Espace vide
Principal



Espace vide
Secondaire

Espace vide
Principal



Espace vide
Secondaire

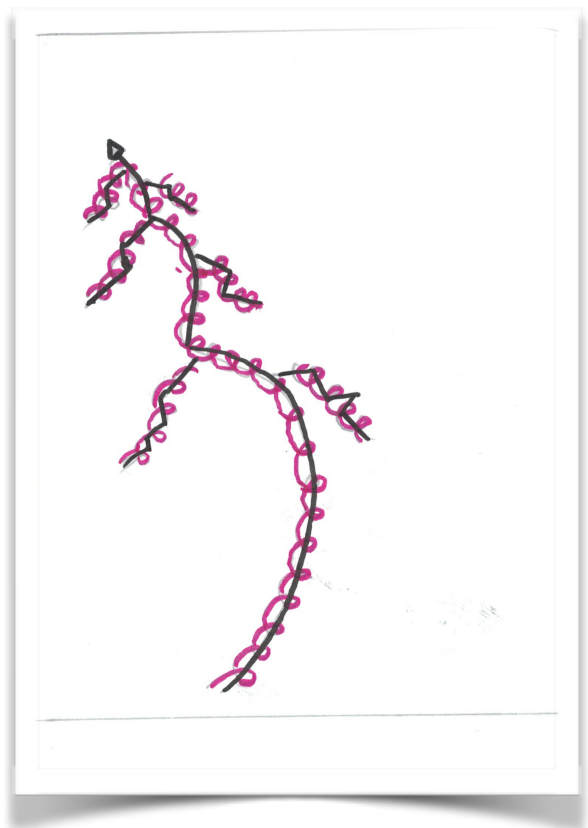
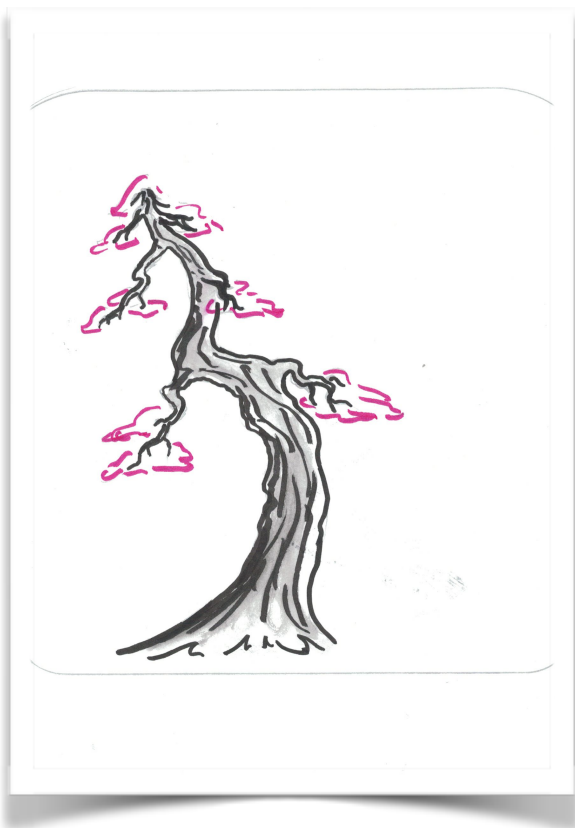
Pourquoi cette différence ?

Essentiellement dans un souci esthétique : le regard étant invariablement attiré par l'intérieur de la courbe, si celle-ci délimite l'espace vide secondaire intérieur, le regard aura du mal à capter le nebari, et à cheminer le long du tronc pour trouver le rythme visuel permettant d'appréhender la totalité du mouvement. Il aura tendance à se perdre à l'extérieur, sans trouver l'énergie des espaces vides secondaires lui permettant de rentrer dans le rythme de l'arbre. A l'inverse, si la courbe délimite l'espace vide principal intérieur, la circulation du regard se fera aisément du nebari à la cime, suivant le rythme propre de la structure des espaces vides accessoires.

Une fois défini la position de l'espace vide principal, il est indispensable de créer un espace le plus esthétique possible.

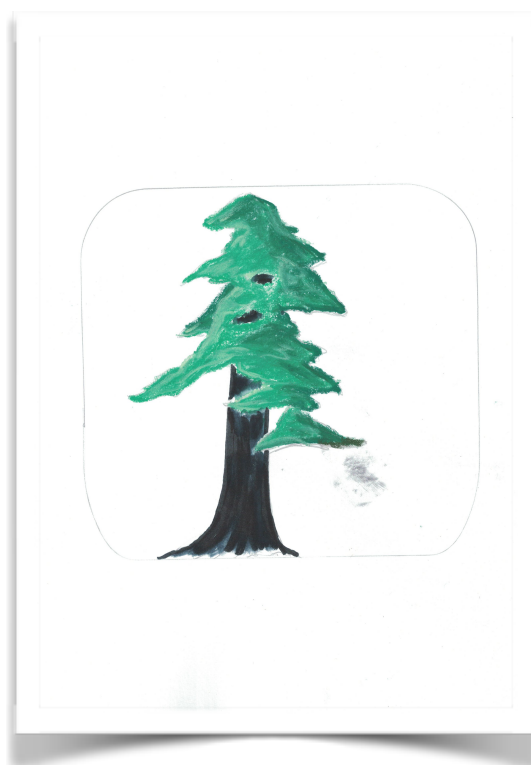
Pour cela, il sera préférable de privilégier l'asymétrie, afin de créer une dynamique. En effet, le support de l'arbre, sous la forme du pot ou celle de la tablette de présentation, représentera un cadre régulier, symétrique. L'association d'un arbre présentant des espaces vides symétriques dans un support symétrique ne pourra transmettre aucune force, aucun mouvement, aucune émotion. Seront à proscrire les courbes en anse de seau, les courbes en forme de K, présentant une symétrie verticale, les courbes oméga présentant une déviation du tronc qui reprend son mouvement initial une fois passé la courbe, les courbes en forme de S, en colimaçon et en zigzag, présentant un mouvement répétitif. Puis insister sur l'aspect découpé et irrégulier de cet espace, à la manière d'une gueule de tigre. Lorsqu'on regarde les représentations picturales de tigres, menaçants, la gueule ouverte, on peut s'apercevoir que l'espace délimité par les mâchoires et la langue des félins présente les caractéristiques recherchées pour structurer au mieux l'espace vide à créer, lui donner puissance et dynamique, ouverture vers l'extérieur, lui conférant profondeur et mouvement.

Il conviendra ensuite de donner une impulsion supplémentaire par l'intermédiaire des branches, qui vont agir comme des ressorts prêts à se détendre. Sur un arbre de forme moyogi, les courbes des branches donnent écho aux courbes du tronc, permettant de faire ressentir toute la force que les courbes sont sur le point de libérer, traduisant cette impulsion imminente.



Une fois toutes ces composantes associées, il suffit de répéter le processus et de l'appliquer à chaque espace à créer, en accord les uns avec les autres, pour aboutir à l'harmonie esthétique recherchée.

Autre exemple, dans le cas d'un chokkan (droit formel), on s'aperçoit rapidement que l'écueil principal est celui de la symétrie. Dans ces conditions, pour définir l'espace vide principal il conviendra d'intégrer le nebari, plus que le tachiagari qui, n'ayant aucun mouvement ne permettra pas d'influer sur le choix de l'espace vide principal. Il sera intéressant d'introduire une asymétrie dans le développement du nebari sur laquelle s'appuyer, afin de choisir au mieux la branche principale qui complètera l'espace vide principal, en accord avec le discret mouvement de la cime. La détermination des autres espaces secondaires se déroulera selon la même logique de construction que dans le cas du moyogi.



Espace Vide
Principal

Espace Vide
Secondaire

Pour une forêt, il sera nécessaire de tenir compte des espaces vides entre les différents troncs. En effet, si l'on peut toujours définir les espaces vides principaux et secondaires en considérant l'unité de la forêt comme un arbre, il sera inconcevable de ne pas créer d'espaces vides entre les différents troncs composant cette forêt. Ainsi ces espaces devront s'accorder selon la dynamique d'occupation du sol, en fonction de la maturité de chaque parcelle de la forêt : les jeunes se concurrencent et seront très nombreux dans un espace resserré tandis que les plus âgés seront plus libres, ayant supprimé cette concurrence. Certains arbres pourront imbriquer leur couronnes respectives tandis que les plus vigoureux introduiront des espaces vides et une hiérarchie dans l'ensemble, créant des espaces vides décalés accentuant la sensation de volume. La cohérence sera scellée par la poterie, rappelant l'unité de l'ensemble.

Espace vide
Principal



Espace vide
Secondaire

Pour la forme balai, qui doit mettre en valeur le feuillage et l'implantation du tronc, le feuillage doit ici être compact afin de masquer le tiers supérieur du tronc, nécessitant une disposition très structurée de la ramure, en plateaux serrés, laissant peu ou pas de place aux espaces vides, ce qui obligera le regard à se focaliser sur la puissance du nébari et du tronc visible, tout le reste se laissant deviner. On parlera, ici, de bonsaï fermé.



Espace vide
Principal

Espace vide
Secondaire

La touche « finale » se situera au niveau de l'utilisation des ombres qui se matérialiseront au fur et à mesure de la progression dans la lecture de l'arbre. Plus les espaces vides accessoires iront en diminuant, plus l'apparition d'effets d'ombre, masquant une partie du tronc, faisant ressortir un bois mort, ou un détail de l'écorce, donnant du relief à une branche de profondeur ou laissant deviner un mouvement sans le dévoiler complètement, renforcera la lecture de l'arbre. Ce fenêtrage est essentiel, les ouvertures décalées accentueront la sensation de volume, son expression sera complétée par la vision partielle du tronc et des branches. Il sera facile de jouer sur la densité du feuillage, sur la position des branches afin de placer ces ombres, ou de les déplacer, pour sublimer au mieux le résultat. Ainsi, l'arbre ne pourra vraiment s'apprécier qu'en passant de détails en détails, selon son rythme, se révélant progressivement, se laissant deviner parfois, et non en un seul regard. Ces jeux de lumière varieront en fonction de l'exposition, et telle une pierre émergeant des flots à marée basse, révélant des zones d'ombre et d'éclat, il sera possible de ressentir la sensation de mouvement révélée par la succession des vides et des ombres. Même en pleine lumière, ces effets d'ombre donneront un contre-point de complément, comme le yin pour le yang, le jour pour la nuit. L'idéal étant de pouvoir placer l'arbre, lors d'une exposition, dans des conditions d'éclairage recréant celles du tokonoma.

Rappelons le, il s'agit d'une alcôve, située dans la pièce principale, de la taille d'un tatami, légèrement surélevée afin de mettre l'objet mis en valeur à hauteur du regard d'une personne agenouillée, pourvue sur le côté d'une fenêtre fermée par du papier de riz permettant de filtrer la quantité de lumière y pénétrant. Compte tenu de l'architecture de la maison traditionnelle, il s'agit de pouvoir jouer avec la faible luminosité initiale et de l'atténuer ou de la renforcer afin d'améliorer la présentation au gré des besoins.

Pour obtenir un résultat qui puisse s'en rapprocher, je citerais deux expositions de style différent ayant eu lieu l'une à Portland en septembre 2015, sous l'impulsion de Ryan Neil, l'autre à Mulhouse en octobre 2010 à l'initiative de François Jecker.

A Mulhouse, il s'agissait de recréer la vision des arbres présentés tout au long d'une journée sous un éclairage passant de l'aurore au crépuscule, soit d'est en ouest, de façon progressive. On réussissait alors à recréer des ombres mouvantes, cachant successivement les divers mouvements du tronc, la disposition des branches et les espaces vides associés. Les arbres se dévoilaient ainsi progressivement, s'appréciant surtout par l'association des détails du « visible », le reste de la structure se laissant deviner dans l'ombre. Apprécier la totalité de l'arbre rendait nécessaire de jouer sur la reconstruction d'une image, à partir des différents tableaux présentés, tel des pièces d'un puzzle en mouvement constant. On rejoint ici la contemplation d'objets en laque noire dont l'appréciation du détail prime sur l'ensemble de l'oeuvre. En gagnant en beauté dans le détail, on perd beaucoup dans la lecture de l'arbre qui ne pourra se faire que dans l'imagination, ou la reconstruction imaginaire. (Foli'flore de Mulhouse 2010 ; <https://youtu.be/PaDSIx5tBOM> ; <https://youtu.be/G5dPIytdAd8>)

A Portland, l'exposition, bien qu'originale dans sa conception, portait surtout sur une ré-interprétation de la mise en lumière des arbres. Disparition de l'alignement classique des arbres, accentuation des séparations de l'espace, uniformisation des fonds dans une harmonie sombre. La mise en lumière a consisté dès lors, à partir d'une lumière globale tamisée, à orienter sur les arbres des lumières partielles, directes en faisceau, ou indirectes en rayons larges, plus ou moins atténuées, révélant les détails les plus intéressants et laissant dans l'ombre les parties indispensables pour créer le maximum de profondeur ou de mouvement. La lecture de l'arbre s'en trouvait bien souvent facilitée, voir sublimée, et se trouvait renforcée par la vision des ombres portées permettant une vision optimale des espaces vides sur les fonds uniformes. (The 2015 Artisans Cup in Portland, <https://www.youtube.com/watch?v=ozzsEWJWC-8>)



Photographie tirée de l'exposition, publiée sur le site Bonsai Empire avec la permission de Chelsea et ryan Neil

Pour conclure, je souhaite par ce travail, mettre l'accent sur l'importance dans la construction de l'arbre d'intégrer le plus tôt possible ces notions d'esthétique qui ont tendance chez la majorité des débutants à passer en second plan. Il semble certes plus aisé d'améliorer sa technique afin de construire son arbre comme dans les livres, de façon pragmatique en s'intéressant au choix visuel du meilleur nébari, au mouvement du tronc, au placement des branches, à l'inclinaison de l'apex, mais si ces arbres seront bien construits, trop souvent cela conduira à un résultat stéréotypé, sans âme, à des arbres semblant sortir d'une fabrique en série. La plupart seront acceptables, certains seront même beaux, mais il leur manquera ce petit plus qui donne de l'émotion, qui les fera s'élever au dessus de la nature brute, et en fera une oeuvre d'art vivante. Améliorer sans cesse son arbre sans se soucier de savoir où se trouve sa beauté est une impasse. Si l'art sans la technique ne peut s'exprimer, ce sont indéniablement deux niveaux de compréhension bien différents, et seule la recherche de la beauté peut nous permettre de nous élever. Les chemins pour y arriver sont longs, tortueux et multiples, mais en aucun cas balisés. Il ne s'agit pas dans cet essai de prétendre diffuser « LE » manuel mais de replacer au centre de notre pratique l'unique but qui fait progresser chaque artiste, celui de sublimer la nature, de retranscrire ses émotions et d'exprimer l'inexprimable.

BIBLIOGRAPHIE

L'art et l'esthétique du vide, KIM Hyeon-Suk, éditions L'Harmattan.

Vide et plein, François CHENG, éditions du seuil.

Eloge de l'ombre, Junichiro TANIZAKI, éditions Verdier.

Les bases du Bonsaï, Michel SACAL, EDG Bonsaï.

Esthétique et Bonsaï, tomes 1 et 2, François JEKER.

Bonsaï et calligraphie, Michel FORNASERO éditions ARQA.

Les fondamentaux de l'esthétique, Seya TAKESHI, EDG Bonsaï.

Les pins en Bonsaï, Abe KURAKICHI, Edizioni Volonterio.

La connaissance du bonsaï, benoît GRANJEAN, EDISUD.

Tous les dessins sont de l'auteur, inspirés de dessins rencontrés au gré de lectures.