

## L'image de l'eau chez Paul Claudel et dans ses *Cent Phrases pour Eventails*

Machiko KADOTA

(reçu le 29 juin 1991)

L'originalité de Paul Claudel vient de ce qu'il a eu une vision essentielle de la culture extrême-orientale au cours de la première partie de son séjour en Chine et qu'il n'a pas cessé de la garder par la suite, en particulier lors de son séjour au Japon.

Nous désignons par "première partie de son séjour" la période allant de son arrivée à Shanghai en 1896, à la fin de son séjour en Chine en 1909. Pendant cette période, il a écrit des poèmes tels que *Vers d'exil*, *Grands odes*, *Connaissance de l'Est* (poèmes en prose) et *Art poétique* (essai); de plus c'est à cette époque-là que Claudel a rédigé les pièces du théâtre intitulées *Le Repos du septième jour* (1896) et *Partage de Midi* (1905). Il faut noter que la vision de l'Extrême-Orient aperçue dans ces écrits n'est pas loin de la réalité; de plus Claudel n'a pas mis beaucoup de temps ni eu besoin de beaucoup d'expériences pour arriver à cette vision.

Après son séjour en Chine, Claudel est parti pour le Japon en qualité d'ambassadeur de France (1921). Il y a séjourné pendant quatre ans en tout (nov. 1921 - déc. 1924, fév. 1926 - fév. 1927). Durant cette période, en s'intéressant au Haïku, au théâtre Nô, au Kabuki, au Bunraku, aux peintures de paysage ou encore à la cérémonie du thé, en résumé à la culture traditionnelle japonaise, Claudel allait approfondir, au Japon, la vision extrême-orientale qu'il avait déjà eue en Chine.

Dans ce petit article, nous voulons traiter d'un des aspects concrets de la conception de l'Extrême-Orient chez Claudel, à savoir son intérêt durable pour les idéogrammes chinois et leur valeur artistique.

En effet pour le poète convaincu qu'"entre le signe graphique et la chose signifiée, il y a un rapport", les idéogrammes chinois ont été une découverte décisive.

Claudel parle de l'écriture chinoise dans son essai intitulé *Ecritures* inséré dans *Verve No. 3*

en 1938; "L'écriture chinoise, bien qu'un défaut d'études ne m'ait jamais permis de l'interpréter couramment, a toujours exercé sur moi une espèce de fascination, que j'attribue à son immobilité intrinsèque, et, si je puis dire, intemporelle [...] ".<sup>(1)</sup> Claudel a entendu que l'écriture chinoise était "toute différente" des écritures européennes, entravées par le cadre du temps. L'"immobilité" des caractères chinois évoque la notion de "constance" que Claudel a déjà employée dans son *Art poétique*.<sup>(2)</sup> Comme on le sait, les caractères chinois sont par origine des pictogrammes, c'est-à-dire des représentations d'objets qui sont devenues abstraites et globales. C'est pourquoi s'arrachant au cadre du temps, ils devinrent intemporels et synchroniques, et que "sortis simultanés", ils ont pour fonction de transmettre la permanence d'un sens. Pour ce poète français, les particularités propres aux caractères chinois, c'est-à-dire leur pouvoir d'abstraction, de représentation (de figuration) sont des plus importants. Nous pouvons aller jusqu'à dire que ses œuvres reflètent toujours plus ou moins ces qualités propres des idéogrammes chinois de manière soit explicite soit implicite, tant pouvait être forte la "fascination" des idéogrammes chez lui.

On voit que, charmé par ces idéogrammes, il a écrit plusieurs essais comme "Les Idéogrammes occidentaux", "Les Mots ont une âme" etc.

Or nous voulons nous borner à prendre, ici, les *Cent phrases pour éventails* comme sujet de notre article; c'est un bon exemple dans le sens où Claudel a essayé de composer courts poèmes en imitant la forme concise du Haïku, et en même temps attiré par les aspects des caractères chinois. De plus, nous souhaitons tout particulièrement étudier dans les *Cent phrases* (c'est l'abréviation que nous utiliserons pour les *Cent phrases pour éventails*) l'image de l'eau si fréquente et si particulière chez Claudel.

En réalité *Cent phrases* est un livre original ; son originalité réside dans sa présentation: chaque page est composée de trois petits compartiments (dont chacun représente une face d'éventail). A droite, des poèmes concis sont calligraphiés par Claudel à l'encre et au pinceau; et à gauche, deux idéogrammes chinois sont aussi calligraphiés par un Japonais (Ikuma Arishima, peintre japonais célèbre aussi pour sa belle calligraphie). Chaque poème de Claudel est disposé comme à la manière des "calligrammes" d'Apollinaire.

Cependant la présentation adoptée dans les *Cent phrases* n'est pas souvent pratiquée en Extrême-Orient<sup>(3)</sup>; elle est plutôt propre à Claudel. A ce sujet, un des essais intitulé "Pont", dans

*L'Oiseau noir dans le soleil levant*, est évocateur: "Le paysage est constitué de deux triangles, l'un massif et nourri, l'autre évidé et allongé jusqu'à l'exténuation qui, au milieu du panneau, se rattachent par un pont en forme de Kotô.

Dans tout tableau, il y a un équilibre du plein et du vide, le *yang* et le *yin*, le mâle et la femelle".<sup>(4)</sup>

Chaque face d'éventail des *Cent phrases* n'est pas une peinture de "paysage" réelle, mais il est certain qu'elle est composée de deux parties qui semblent être reliées par un pont invisible; on ne peut dire laquelle des deux parties est "le plein" ou "le vide", on voit pourtant que beaucoup de poèmes de ce recueil ont pour base la forme triangulaire.

Sans aucun doute Claudel a essayé de faire des calligraphies avec les lettres occidentales dans *Cent phrases*, mais les avis sur son degré de réussite peuvent être partagés.<sup>(5)</sup> On peut penser que malgré ses efforts ce n'est pas une grande réussite; parce que les écritures alphabétiques ne sont pas aussi riches et diverses que celles qui utilisent les caractères chinois.

Cependant il est évident qu'il y a là chez Claudel une tentative poétique inspirée des idéogrammes chinois; de plus en ce qui concerne le contenu de ses poèmes, on peut constater que certains sont nés de son contact avec les mœurs japonaises et ce devrait être des matériaux indispensables à l'étude des idéogrammes chez Claudel.

Avant d'examiner ses poèmes écrits sous forme d'éventails, il ne serait pas inutile d'indiquer comment il a regardé "l'éventail".<sup>(6)</sup> Dans son essai "Nô" écrit vers 1925 - 1926, donc à l'époque où il rédigeait les *Cent phrases*, il porte son attention sur "une lame de bois" qui est entre les mains des "antiques statues chinoises ou coréennes plus tard imitées par les Japonais".<sup>(7)</sup> Il explique que cette "lame de bois qui, (...), sert à fixer le regard et l'attention et à maintenir avec l'attention la droiture et la fermeté de l'intention".<sup>(8)</sup> Et il continue: "Plus tard cette ligne rigide s'est ouverte et elle est devenue à la fois un angle et une surface, un angle vers toutes les directions, à leur départ entre les doigts de la main réunies et mesurées, une surface spirituelle prête à établir la distinction de ce qui est dessus et de ce qui est au-dessous, comme l'aile qui sert à monter et à descendre et dont le battement montre toutes les hésitations d'un esprit prêt à s'arrêter ou à fuir. C'est l'éventail, qui, à la fois triangle et demi-cercle, dans le sens de l'horizon comme dans celui de la verticale, est l'instrument de tous les rapports et de toutes les connexions, visible dans le sens du champ, invisible dans celui de la tranche".<sup>(9)</sup> Il écrit aussi: "Et le texte fictif sur l'étroit rectangle s'est aussi déployé, il est devenu tout un panorama d'écriture ou de couleur".<sup>(10)</sup>

Ainsi Claudel fait une remarque détaillée sur le rôle de “l'éventail” dans le Nô dans son essai; sans doute l'image de l'éventail et “le panorama” décrit sur celui-ci allaient-ils ainsi être fixés durablement dans l'esprit de Claudel.

La phrase suivante pourrait être la conclusion du poète sur l'éventail: 扇面 / Eventail/ Ce ruban demi-circulaire est l'horizon et la pointe du triangle est l'œil.

De même que chaque poème des *Cent phrases* constitue une forme concise comme celle du Haïku, de même nous y trouvons souvent des éléments qui caractérisent l'univers du Haïku: par exemple le terme qui évoque les saisons.<sup>(11)</sup> On peut également remarquer dans les *Cent phrases* les éléments picturaux (qui font penser la peinture de paysage japonaise).<sup>(12)</sup> On peut dire même que les sujets y sont assez japonais; comme “le premier flocon de neige” dans le poème 55.<sup>(13)</sup>

Ici, au lieu de traiter ensemble les différents aspects de tous les poèmes du recueil, nous voulons chercher dans les *Cent Phrases* les idées purement extrême-orientales, surtout nous allons y entrevoir des reflets du *Laozi* (livre de philosophie chinoise) concernant les images de l'“eau”, qui, transmises au Japon, y sont devenues très particulières; nous savons que Claudel a accordé beaucoup d'intérêt à ce livre depuis son arrivée en Chine. En même temps, nous pourrions voir dans le recueil apparaître les idées occidentales chrétiennes qui n'ont jamais quitté le poète toute sa vie et qui font contraste avec les idées extrême-orientales sur ce point.

Citons ici le poème 20 qui est intéressant pour notre sujet: 花脆/ Seule la rose/ est assez fragile pour exprimer l'Éternité.

Le calligraphe japonais (Ikuma Arishima) dessine le caractère chinois 花 (fleur) pour la rose dans ce poème; c'est parce que la notion de la rose ou la rose elle-même est tout à fait occidentale pour lui. Plutôt, chez nous (au Japon), quand on dit la fleur, avant tout elle indique la fleur du cerisier. Et lorsque l'on dit “la fleur tombe”, elle signifie “la fleur du cerisier” et cette phrase constitue une expression idiomatique au Japon. Cependant chez Claudel la fleur indique la Rose; lorsqu'il parle du cerisier, celui-ci ne signifie que l'arbre lui-même pour ce poète comme nous le voyons dans le poème 146 “L'Arbre de la chair pareil à un monstrueux cerisier aux ventouses roses”<sup>(14)</sup> et dans celui de 151 “un vieux cerisier”.<sup>(15)</sup> Il est évident ici que chez Claudel l'idée de la fleur n'est pas japonaise mais occidentale et que la notion de la rose implique ici “un symbole de la vie et de la mort” chez ce chrétien. Dans le poème 23 吾在 qui est composé avec “Nous fermons les yeux et la Rose dit, c'est moi”, nous pouvons remarquer la même image de

la rose que Claudel a utilisée lorsqu'il voudrait expliquer le sens de la co-naissance dans *Art poétique*, "sentir une rose, c'est me produire sentant cette rose". (*Art poétique*, p.176)<sup>(16)</sup>

En fait, le poème 20 cité au-dessus "Seule la rose est assez fragile pour exprimer l'Eternité" emploie le mot "Fragile"; 脆 en caractère chinois qui signifie "se casser facilement", "fragile" et "sensible". Si Claudel a utilisé le mot "fragile" en le rapportant à la rose dans le poème, nous serions tentées de nous demander si le terme "fragile" est venu à Claudel par l'influence du *Laozi* plutôt que par celle d'une conception japonaise comme "la fleur du cerisier tombe". Nous avons le chapitre 36, un des plus célèbres du *Laozi*. "Le souple vainc le dur. Le faible vainc le fort."<sup>(17)</sup> De plus il y a le chapitre 76 qui commence par: "les hommes en naissant sont tendres et frères./ La mort les rend durs et rigides;/ En naissant les herbes et les arbres sont tendres et fragiles,/ la mort les rend desséchés et amaigris./ Le dur et le rigide conduisent à la mort;/ le souple et le faible conduisent à la vie".<sup>(18)</sup> Comme nous le voyons, le *Laozi* apprécie "le souple" et "le tendre" par comparaison avec "le dur" et "le rigide". Dans le chapitre 43 aussi, Laozi donne un paradoxe en disant: "Le plus tendre en ce monde domine le plus dur".<sup>(19)</sup> Nous pouvons trouver assez facilement cette notion paradoxale même dans la dernière moitié du livre du *Laozi*.

Or chez le *Laozi*, la chose la plus "fragile" du monde est "l'eau"; comme on voit dans le chapitre 78 avec des phrases comme "Rien n'est plus souple et plus faible que l'eau/ Mais pour enlever le dur et le fort, rien ne la surpasse/ Et rien ne saurait le remplacer",<sup>(20)</sup> "l'eau" est située au rang le plus suprême du faible. En ce qui concerne les chapitres se rapportant à "l'eau", nous trouvons "Seul le rien s'insère dans ce qui n'a pas de failles" <無有入無間> <sup>(21)</sup> dans le chapitre 43; cela veut dire que ce qui n'est pas de substance seul peut entrer dans un endroit qui n'a aucune lacune; il est évident par là que ceci suggère le rôle de "l'eau". Surtout dans le chapitre 8, à la suite de la phrase "La bonté suprême est comme l'eau", Laozi continue: "Qui favorise tout et ne rivalise avec rien/ En occupant la position dédaignée de tout humain,/ elle est tout proche du Tao".<sup>(22)</sup>

Notamment le *Laozi* considère une source d'où l'eau jaillit; comme "l'esprit de la vallée (chapitre 6); il dit que "sa fonction ne s'épuise jamais".<sup>(23)</sup>

Ou encore dans le chapitre 39, "les vallées parviennent à l'unité et se remplissent"<sup>(24)</sup>; dans le chapitre 41, "La vertu suprême paraît vide"<sup>(25)</sup> (le mot original est "vallée" dans le texte du *Laozi*); cela signifie que la réalité de la vertu suprême pourrait être comme la vacuité de la vallée (paradoxalement).

La phrase suivante de Claudel (poème 93): 溪源 / J'écoute/ le torrent qui se précipite vers sa source.

Ce poème semble présenter la description du jaillissement de l'eau de la source<sup>(26)</sup>. Ici nous pouvons entrevoir la croyance à l'eau (en ce sens des idées du *Laozi* dont on vient de parler) des Extrême-Orientaux; en même temps le poème semble contenir des éléments qui évoquent le Haïku. Nous pouvons dire que "l'eau" du *Laozi* représente pour ainsi dire le symbole pris dans les images concrètes et familières de la notion de "vide" et de "blanc" du Tao; cette notion de l'eau, transmise au Japon, elle a été assimilée dans les paysages réels japonais; c'est ainsi que la notion de l'eau est devenue plus explicite et concrète au Japon comme nous venons de l'entrevoir dans le poème de Claudel<sup>(27)</sup>.

C'est-à-dire qu'au Japon l'eau a été de qualité pure, que la notion de l'eau qui vient du *Laozi* a été fondue de manière naturelle et est devenue diffuse; notamment nous pouvons remarquer cette réalité dans les goûts et la préférence des peintures de paysage: Sansui-ga (la peinture de la montagne et de l'eau) des Japonais. Du fait que le Japon n'est pas si vaste que la Chine et que le climat ne présente pas de différences très sensibles sur tout le pays, à travers des phénomènes naturels (comme les gouttes d'eau, les cascades et le cours des rivières), la conception de l'eau est devenue simplifiée et purifiée chez les Japonais. Autrement dit, il était possible à Claudel de concevoir la notion purifiée japonaise de "l'eau", nous pouvons imaginer par là que Claudel a pu assister à la transition de la notion chinoise de l'eau du *Laozi* à sa purification japonaise comme celle qu'on trouve dans le Haïku et dans la peinture de paysages. Comme nous ne pouvons pas traiter ici tous les traits caractéristiques présents dans les *Cent phrases*, nous nous limitons à l'idée de "l'eau": montrons certains exemples des formes purifiées de l'eau à la japonaise dans ces poèmes: poème 157 "水 (eau) 々 (signe de répétition; eau) / Il a plu/ un rayon de soleil/ le lac reflète un pin tout revêtu de gouttes d'eau". Il est évident que ce poème constitue une forme pure de la peinture de Sansui-ga.

Le poème 95 "聽 (écouter) 水 / [...] quand je ferme les yeux/ je n'entends plus que la seule rumeur du torrent", celui de 96 "環 (cycle) 水 /Le ruisseau devant et derrière moi/ je cause à la fois avec tous les moments de sa vie" et "Départ/ la goutte d'eau à l'extrémité de cette aiguille de pin..." du poème 153 seraient aussi pittoresques au sens propre du mot et évocateurs de paysages peints.

Cependant en ce qui concerne le poème 96, d'après J. Petit et F. varillon, celui-ci remonte les

mots que Claudel a notés en juin 1925 dans son *Journal* lorsqu'il séjournait en France (Loir-et-Cher): "Celui qui écoute un ruisseau converse à la fois avec tous les moments de la durée d'une même chose, son passé, son présent et son avenir". (*Journal I*, p.677) Sans doute y aurait-il là une fusion de sa connaissance à l'époque de *Connaissance de l'Est* et des paysages qu'il a vus en France. Dans le poème 153, Claudel dit "La goutte d'eau prête à se réunir à la mer" : la notion de la mer y est son sujet plutôt occidental, nous pouvons voir aussi une image mélangée d'occidental et d'extrême-oriental<sup>(28)</sup>.

Les deux poèmes suivants, poème 169 "[...] deux gouttes d'eau..." et poème 170 "水 (eau), 靈 (âme) [...] cette goutte d'eau au fond de mon âme" semblent parler de l'eau du point de vue de son âme de chrétien.

Cependant dans le poème 171 (le Miroir de Dieu) "Le miroir Shintô/ Le temple qui s'ouvre laisse voir une goutte d'eau dans ses profondeurs"<sup>(29)</sup> qui les suit, Claudel rattache "l'eau" au Shintô. Il semble que Claudel a assez bien saisi la relation de l'eau avec la transparence symbolisée dans le Shintoïsme.<sup>(30)</sup> Ce poème est symbolique parce qu'il se situe vers la fin des *Cent phrases* comme la conclusion du recueil, et comme la conclusion de son séjour en Extrême-Orient.

### Notes

- (1) Publié à Paris, 4 Rue Férou, pp.81-88. (Reproduction fac-similé de l'article que Claudel a écrit pour le troisième numéro de *Verve*, 1938.)
- (2) Paul Claudel, *Art poétique, Oeuvre poétique*, La Pléiade, p.171, 1967.
- (3) Mais comme M. Truffet le note, Claudel répond à F. Lefèvre (dans *Une Heure avec ..., 5<sup>e</sup> série*) en disant: "ce n'est pas le haïkaï. C'est plus petit encore. C'est ce que contient un souffle, une haleine sonore". (*Edition critique et commentée de Cent phrases pour éventails*, Annales littéraires de l'Univ. de Besançon, p.16, 1985)
- (4) Paul Claudel, *Oeuvre en prose*, La Pléiade, pp.1188/1189, 1965.
- (5) Ou plutôt les Occidentaux tendent à apprécier son travail; par exemple, M. M. Truffet commente *Cent phrases* : "Grâce au dynamisme calligraphique, l'espace acquiert dans *Cent phrases pour éventails* une existence sensible, le support inerte et invisible du langage devient une composante indispensable du sens." (*Op. cit.*, p.31)
- (6) M. M. Kurimura, en calculant le nombre de la fréquence des caractères chinois (qui servent de titres des poèmes), a bien constaté que le caractère "éventail" est au deuxième rang après celui de l'"or". Nous pouvons imaginer par là une relation étroite de l'image de l'éventail et des formes de ces poèmes. (*L'Oiseau noir VI, revue d'études claudéliennes*, Univ. Sophia, 1990)

- (7) *Oeuvre en prose*, p.1175.
- (8) *Ibid.*, p.1175.
- (9) *Ibid.*, p.1176.
- (10) Poème 83 des *Cent phrases*.
- (11) C'est ce qu'on appelle "kigo" (mot qui évoque les saisons): il est indispensable au Haïku de contenir un seul mot qui ait rapport à une saison. Par exemple dans les *Cent phrases*, on trouve les mots "kigo": glycines, grenouille, camélia rouge (printemps), tonnerre (été), libellule (automne) et neige (hiver) etc.
- (12) Par exemple le sujet du Mont. Fuji dans les poèmes 118/119/120 (Le Fouji) est un des préférés des peintres japonais de paysages (on le voit dans les peintures de Hokusai, de Taikan et ainsi de suite).
- (13) Nous avons, par exemple, le Haïku suivant: "Première neige, juste assez pour que la feuille du narcisse s'infléchisse".(Bashō) (Hatsuyukiya/ Suisenohano/ Tawamumadé) "Première neige, l'écurie est la première à se cacher".(Kyoroku, un des dix grands disciples de Bashō) (Hatsuyukiya/ Mazu umayakara/ Kiesomuru)
- (14) *Oeuvre poétique*, p.738.
- (15) *Ibid.*, p.739. Nous ajoutons que Claudel a remarqué quand même le cerisier par rapport aux sentiments japonais pendant son séjour au Japon; par exemple, "Dimanche 15 [avril]. Départ avec un employé de la préfecture pour Yoshino. [...] Yoshino dans la montagne, foule immense pareille à d'énormes essaims qu'attire une fleur spéciale. Petits cercles de merry makers mangeant et buvant sous les cerisiers en fleurs. Les cerisiers un peu défleuris, mais tout rouges et dorés, comme vernis avant qu'on y mette l'or. La feuille collante comme de la peinture fraîche." (*Journal I*, p.585, 1923)
- (16) "Sentir une rose, c'est me produire sentant cette rose". (*Art poétique, Oeuvre poétique*, p.176)
- (17) *Lao-tseu, Tao to king*, traduit par Liou Kia-Hway, Idées, Gallimard, p.112, 1967.
- (18) *Ibid.*, p.179.
- (19) *Ibid.*, p.125.
- (20) *Ibid.*, p.182.
- (21) *Ibid.*, p.125.
- (22) *Ibid.*, p.67.
- (23) *Ibid.*, p.65
- (24) *Ibid.*, p.118.
- (25) *Ibid.*, p.121.
- (26) En ce qui concerne ce poème 93, F. Varillon et J. Petit la rattachent à un passage de *Journal I* (p.614, le 28 déc 1923) dans les notes: "Les fleuves ne remontent pas vers leur source, mais ils y descendent (la mer)." (cf. notes (3) de *Journal I*, p.1356)
- (27) D'après M. M. Kurimura, la fréquence du caractère de l'"eau"(水) dans les *Cent phrases* est au troisième rang. Cela nous explique le grand intérêt de Claudel pour l'image de l'eau saisie surtout au Japon.
- (28) A ce propos, M. M. Truffet parle des images de l'eau chez Claudel en présentant les remarques de M. M. Malicet: "Avec cette phrase, commence une série discontinue de formules explicitement consacrées à l'eau [...]. [...]. Michel Malicet, dans sa tentative de *Lecture psychanalytique de l'œuvre de Claudel, Le monde*



*imaginaire* (Les Belles Lettres, 1978) a parcouru cet univers complexe et souligné les articulations possibles entre les motifs de l'eau, de l'air inspiré et expiré, du sang (j'ajouterais, bien entendu, l'encre). [...] Il suffit de rappeler que lorsque Claudel utilise dans quelques phrases les images de l'eau et tout particulièrement de la goutte d'eau, ces images véhiculent une somme considérable de références poétiques et religieuses". (*Op. cit.*, p.129.)

- (29) Quant au poème 171, nous voulons ajouter encore la note de M. M. Truffet: "Il est intéressant de noter comment Claudel, qu'on ne saurait soupçonner de synchrétisme, fait circuler parfois ses images métaphysiques d'un système religieux à un autre. C'est une forme singulière du dialogue avec le Japon et l'incontestable aveu d'une sympathie profonde pour une authentique spiritualité". (*Op. cit.*, p.135.)
- (30) Il faut noter que Isé-jingû (bâtiment du Shintoïsme) est construit en bois blanc. Isé-jingû: Le sanctuaire fait de deux bâtiments du Shintoïsme, destiné à la famille royale. C'est la déesse Amaterasu qui y est révéérée. On y met un miroir comme un des instruments divins. Claudel a déjà écrit un poème de la déesse Amaterasu ("La Délivrance d'Amaterasu") dans *Connaissance de l'Est*. Il semble que Claudel a visité Isé-jingû pendant son séjour.

Retenons ceci: traditionnellement, l'image de l'"or" a été un des symboles de l'Extrême-Orient (et du Japon) pour les étrangers. Claudel aussi au début, a été intéressé par celle de l'"or", mais au fur et à mesure de son séjour au Japon, il allait s'apercevoir que les aspects brillants et colorés de l'or ne sont pas essentiels dans la culture japonaise; au lieu de cela, c'était la notion de l'"eau" limpide, l'image pure et blanche qui caractérise la culture et les mœurs traditionnelles du Japon.

Ajoutons un épisode; lorsque Hidéyoshi Toyotomi, général à l'époque Momoyama (au XVI<sup>e</sup> siècle), a fait construire un pavillon du thé en or, le maître de cérémonie du thé, Sen no Rikyu a alors détesté ce pavillon clinquant et il l'a reproché à son seigneur en ce qu'il était opposé à l'esprit du thé (Wabi); pour cela, Sen no Rikyu devait perdre la vie.

