

Daruma

Revue internationale d'études japonaises

Numéro 14
Printemps 2007

Revue publiée avec le concours du Centre national du livre

© Daruma – Revue internationale d'études japonaises

En couverture : © Daruma

ISSN : 1283-4033

ISBN : 2-87730-693-3

<http://www.univ-tlse2.fr/japonais/daruma.htm>

Daruma

Revue internationale d'études japonaises

Comité de rédaction

Yves-Marie ALLIOUX

Christian GALAN

Jean-Pierre GIRAUD

Anne GONON

INAGAKI Naoki

Jacques JOLY

Laurence LABRUNE

Mieko MACE

NAKAJIMA Hiroji

Dominique PALMÉ

Corinne QUENTIN

Alain-Marc RIEU

USAMI Hitoshi

Mise en page – Fabrication

Thorsten BOTZ-BORNSTEIN

Directeur de la publication

Yves-Marie ALLIOUX

Adresser toute correspondance à :

DARUMA – Revue internationale d'études japonaises

Section de japonais

Université de Toulouse-Le Mirail

5, allées Antonio-Machado

31 058 Toulouse cedex 9 – FRANCE

Tél/Fax : 05-61-50-49-41

revue.daruma@univ-tlse2.fr

<http://www.univ-tlse2.fr/japonais/daruma.htm>

DARUMA
Number 14 大
Spring 2007 大
table of contents 大
- *special edition* / 大
Architecture
大
under the supervision /大
Thorsten Botz-Bornstein (大)

DARUMA
Numéro 14 – Printemps 2007
sommaire
– dossier –
Architecture
sous la direction de
Thorsten Botz-Bornstein

Table

Introduction: L'étrangeté contre l'exotisme.
De la communication interculturelle en architecture
par Thorsten BOTZ-BORNSTEIN 3

Ouverture: « LightSpace » *par* Günter NITSCHKE 7

I. LES CHOSES

1. Des voix venues d'ailleurs: un modernisme nationaliste
ou un régionalisme critique à l'Expo 58. Les pavillons
du Japon et de la Finlande *par* Rika DEVOS 9

2. Sauver l'héritage de l'architecture en bois de Kyôto
par Riitta SALASTIE 19

3. Définition de l'architecte ou l'influence du rapport
au monde dans le processus de création architecturale
par Yann NUSSAUME 25

4. NEXT 21 ou une manière différente de concevoir
le logement dans les villes japonaises *par* Jean ENGLEBERT 35

5. Nostalgie du Lu-Shan. Note sur les schèmes esthétiques de l'habitat nippon <i>par</i> Augustin BERQUE	43
--	----

II. L'« ENTRE LES CHOSES »

6. Etre architecte japonais et avoir quarante ans: du « quoi » au « comment » <i>par</i> MATSUOKA Kyôko	59
---	----

7. Le temps du « Mu-I » <i>par</i> TAKEYAMA Kiyoshi Sey	67
---	----

8. La cathédrale gothique, Le Corbusier et Andô Tadao: Quelques réflexions sur la lumière <i>par</i> ÔHASHI Ryôsuke	73
---	----

9. L'architecture au corps: Des temples de Kyôto à l'architecture occidentale au XXI siècle <i>par</i> Maurice SAUZET	79
---	----

10. <i>Kûkan</i> – Andô Tadao et les archétypes de l'Espace vide <i>par</i> Günter NITSCHKE	89
---	----

11. Le jeu, le rêve et la recherche de la « vraie » forme d'habitat: de Aalto à Andô <i>par</i> Thorsten BOTZ-BORNSTEIN	103
---	-----

12. L'architecture d'Andô et la maison Stonborough: Deux approches exceptionnelles vers la modernité <i>par</i> Thorsten BOTZ-BORNSTEIN	115
---	-----

13. Une conversation avec ANDÔ Tadao	123
--------------------------------------	-----

Introduction

L'étrangeté contre l'exotisme. De la communication interculturelle en architecture

par Thorsten Botz-Bornstein

Les japonais la connaissent bien, la communication interculturelle en architecture. Ayant été « post-modernes » avant l'heure, une grande partie de leur architecture témoigne d'une réflexion de phénomènes tels que « l'influence », « le mélange », « l'identité culturelle »...

Reste à se demander ce qu'il en est des architectes occidentaux. En effet, la plupart d'entre eux sont relativement assurés de leur appartenance à l'hémisphère « occidental ». Plus inquiets au sujet des problèmes de la « modernité » et de ses impasses – c'est-à-dire au sujet des problèmes qui découlent de *leur propre* histoire –, les architectes « occidentaux » sont loin d'être saisis par une crise d'identité qui serait suscitée par une confrontation avec l'architecture asiatique ou africaine. Il y a une mondialisation de fait, certes, mais qui, quand elle ne nous rend pas complètement « international », nous conduit vers la recherche de nos propres origines. Et là où l'on s'intéresse aux influences venant « d'ailleurs », on met souvent – même si c'est de façon inconsciente – un verrou psychologique de sécurité nommé « exotisme » ou, pour rappeler l'expression d'Edward Said, « orientalisme ».

Ce volume essaie de bousculer un peu cet ordre. Parlant des effets de la communication interculturelle *des deux côtés*, chacun des auteurs se livre à la description d'un terrain qui est « étrange » par définition. Reste à voir si cette « étrangeté » est capable de

déverrouiller ce que le travail de l'orientalisme avait soigneusement divisé en deux hémisphères.

Quoique ANDÔ Tadao 安藤忠雄 se trouve au centre de la plupart des contributions, les auteurs réunis dans ce volume sont loin de parler de la même sorte d'architecture ou des mêmes idées concernant l'architecture japonaise. Ils sont, bien sûr, presque tous « japonisants ». Mais ce volume ne doit nullement se comprendre comme un bréviaire de « traditionalistes » lancé avec virulence à la figure des « modernisateurs ». Il ne s'agit pas non plus d'une documentation à propos du match intitulé par certains « Andô contre le reste du monde ». Nous n'avons pas du tout l'intention de classer tous ces architectes qui ne sont pas « ouvertement japonais » comme appartenant à la « génération déshéritée », de n'être plus vraiment des « architectes japonais » parce qu'ayant grandi à Tôkyô et ayant fait des études aux États Unis, et étant donc dépourvus de cette sensibilité typiquement « japonaise » que nous adorons tant, nous les « occidentaux ». Une telle façon de voir les choses enfermerait évidemment de nouveau les « japonais » en un « ailleurs » et nous-mêmes chez nous.

Au lieu de tout cela nous proposons de comprendre comme la principale résultante de cette communication interculturelle la perception et la mise en relief d'une certaine « sphère d'étrangeté » que presque tous les auteurs de ce volume – japonais et européens – touchent, découvrent et décrivent comme une qualité stimulante qui favorise la communication interculturelle en architecture. Cette sphère peut être abordée directement en parlant de *choses*, ou sous forme d'une sphère étrange qui se déploie « entre les choses ».

On ne trouvera pas d'idéologie anti-moderne ou pro-moderne, pas d'études post-coloniales, et pas de régionalisme. Ce que l'on trouve en revanche sont des témoignages de professionnels de l'architecture ou de « penseurs » qui parlent d'une fascination pour « l'autre », d'une fascination qui ne se laisse pas enfermer dans les mailles de telle ou telle théorie, mais qui s'exprime à travers des stratégies narratives ou – mieux encore – « topologiques ».

Dans l'ouverture intitulée « LightSpace » Günter Nitschke explique que le caractère *ma* 間 signifie en Asie de l'est « un espace qui naît de l'union de la matière et de la lumière ». Les bâtiments en béton d'Andô seraient donc prêts à être explorés par la conscience humaine dans la mesure où ils se présentent comme la réunion de la matière, de la lumière et de l'espace. Ils symbolisent « une lumière qui ne jette aucune ombre ».¹

¹ Nous considérons comme un privilège que de pouvoir présenter Günter Nitschke à un public français qui ne connaissait jusqu'ici que son livre *Le jardin japonais - Angle droit et forme naturelle* (Köln: Taschen, 1991). Les travaux de M. Nitschke se diffusent depuis bientôt quarante ans dans le monde anglophone. Il fût d'ailleurs

L'étrangeté revêt un caractère plus palpable dans l'article de Jean Englebert quand il nous amène aux « cités-jardins en hauteur » du complexe d'habitation NEXT 21 à Ôsaka où « la diversité la plus totale » se réunit dans l'unité.

Maurice Sauzet a, en tant qu'architecte japonisant, pratiqué la communication interculturelle pendant de longues années. Il nous parle des exigences qui rapprochent ses démarches « du découpage cinématographique » de ceci que « chaque séquence doit avoir un intérêt dans l'instant et doit aussi participer à un ensemble ». Il parle encore des conséquences du fait – bien connu au Japon – que « l'obstacle délibéré est prétexte au détour », ce qui nécessite la définition d'une « fonctionnalité de deuxième degré ».

Très proche de ces réflexions reste l'architecte TAKEYAMA Kiyoshi 竹山聖 qui s'éprend des « lieux sans fonction », de la forme spatiale du temps de *mu-i*, et de « l'espace zéro » existant entre deux terrains. On a la nette impression que MATSUOKA Kyoko 松岡京子 parle des mêmes espaces, à la seule différence que chez elle ces espaces ne deviennent intéressants que dans la mesure où l'urbanisation moderne force de plus en plus le jeune architecte à construire des « créations anonymes » sur des terrains minuscules intercalés entre deux bâtiments ou sous les ponts des autoroutes qui traversent des villes japonaises.

Puis on croit qu'il s'agit encore une fois du même genre d'espace quand Augustin Berque nous amène à un pavillon de thé qui se trouve sur le toit-terrasse d'un immeuble moderne dans un quartier central de Tokyo. C'est l'hermitage de montagne en pleine ville...

Rika Devos nous amène au site de l'Expo 58 où MAEKAWA Kunio 前川邦夫 délimite un abri dans le jardin au sein duquel il raconte un récit du Japon de l'après guerre, un récit sensé être un complément au modernisme international mais qui se veut explicitement japonais.

Riitta Salastie pour sa part, nous parle de l'*okusama*, de la femme d'intérieur qui habite les profondeurs de la maison et qui, pendant la période Edo, apparaît, avec ses dents noircies et ses kimonos aux couleurs grisâtres, comme un revenant qui émergerait de l'intérieur sombre de la maison.

ÔHASHI Ryôsuke 大橋良介 nous présente des réflexions sur l'étrangeté elle-même, véhiculée par les rayons de lumière dans les églises telle que Günter Nitschke l'a décrite par rapport au caractère

le premier à attirer l'attention sur le phénomène du *ma* en le présentant en 1966 à un public occidental (voir « Ma: The Japanese Sense of Place in Old and New Architecture and Planning » in *Architectural Design* 36 (3), 1966). Depuis, autant qu'aux recherches shintoïstes, il dédie sa vie à la nouvelle discipline de « l'anthropologie architecturale » qu'il fait par ailleurs progresser à pas de maître.

ma.

Ce dernier auteur, dans sa contribution provocante et combative, nous introduit dans les espaces sacrés du shintoïsme où les pierres sont dispersées sur la terre bien qu'aucun fleuve ne soit visible.

L'aspect « spirituel » de l'architecture est repris par Yann Nussaume qui tente de définir « l'incertitude du je du créateur » (ou même la perte du je) qui serait caractéristique de l'architecture japonaise.

Dans ma propre contribution je montre l'existence d'un « espace de rêve » tel qu'il fût aménagé par Andô Tadao.

Toutes ces idées sont élaborées à l'aide des appareils théoriques sophistiqués, variés et bien maîtrisés. « L'étrangeté » inhérente aux sujets mêmes donne (pour utiliser un mot de Bergson) un « élan vital » à ces contributions.²

² Nous remercions Isabelle Lefebvre et Ueda Nobuo d'avoir relu et corrigé les traductions.

Ouverture

LightSpace

par Günter Nitschke

La lumière dans la culture tout comme la lumière dans la nature est un cadeau du soleil. Dans la nature c'est la matière qui rend la lumière visible, dans la culture c'est l'homme. Même dans l'espace, personne ne peut voir directement la lumière (image 2).

Contemplez le phénomène de la lumière telle qu'elle est réfléchiée par les feuilles; contemplez des « feuilles de lumière » (image 3). Ce que vous voyez est la *seule unio mystica* qu'il y a dans ce monde. La matière – les feuilles – dévoile la lumière, de même que la lumière dévoile la matière. Pour parler avec les mots du Sutra du Cœur: « La forme dévoile le sans-forme et le sans-forme dévoile la forme ». Même dans les instants où nous n'en sommes pas conscients, nous ne cessons jamais de « voir » ce qui est sans forme.

L'architecture est animée par *ce mystère* depuis toujours. L'architecture est la mère de la culture, aussi bien que le jardin qui n'est ni simplement nature ni simplement culture, mais les deux à la fois.

L'architecture d'Andô Tadao utilise un des matériaux les plus lourds qui soit, le béton. Avec ce matériau lourd Andô crée des espaces de lumière. L'architecture d'Andô *illumine* donc l'espace (image 4). Illuminer l'espace – cela est probablement l'intention la plus profonde de l'architecture, de même que l'illumination du corps humain est la véritable intention de toute méditation. Et cela à l'est aussi bien qu'en Occident.

On a besoin de matière pour « voir » que la lumière existe. On a

besoin de culture pour « voir » que la nature existe. On a besoin d'un corps pour « voir » que l'esprit existe. Le vieux idéogramme sino-japonais pour « espace » 間 (prononcé *ma*), nous parle précisément de cela. Il combine le signe usité pour « lune » et celui pour « porte ». Il représente donc « l'espace » à travers cet « instant vacillant », invraisemblable, pendant lequel la lumière de la lune pénètre par la fissure entre deux planches d'une porte (image 1). Combien cela est différent de tout ce que l'on peut dériver de l'étymologie des mots « espace », « space » ou « Raum »! L'idéogramme *ma* indique donc qu'en Asie de l'Est, l'espace résulte de la réunion de la matière avec la lumière.

On comprend pourquoi, à Ibaraki, Andô Tadao a baptisé son église non pas « l'église de la croix » mais « l'église de la lumière ». Il a remplacé l'obsession occidentale de la croix par l'appréciation japonaise de la lumière (image 5).

Dans la mesure où nous sommes conscients de la bi-unité de la matière et de la lumière nous comprenons aussi que la condition humaine est fortement déterminée par l'interdépendance de la lumière et du noir. Je pense que ce sont l'art du jardin, l'architecture, et aussi la musique qui expriment le mieux ce mystère parce que ces arts peuvent, dans l'espace, exprimer simultanément deux choses différentes. *Les mots* en demeurent incapables parce qu'ils se placent toujours sur l'axe du temps, ce qui rend toute synchronisation impossible.

Einstein, dans sa formule $E=mc^2$, joue avec la matière et la lumière à une échelle cosmique et en un langage scientifique. Mais sa formule ne parle que d'un univers mort. Ce qui manque à la formule d'Einstein, c'est de la conscience. Ou, pour le formuler avec le Sutra du Cœur, ce qui manque, c'est la vie sans forme.

Image 1: Idéogramme *ma* peint par SUZUKI Kou 鈴木香雨

Image 2: La lumière dans l'espace. Photo: NASA.

Image 3: La lumière comme feuille. Photo par l'auteur.

Image 4: Le temple bouddhiste du Lotus de ANDÔ Tadao. Photo par l'auteur.

Image 5: L'église de la lumière de ANDÔ Tadao. Photo par l'auteur.

I. LES CHOSES

Des voix venues d'ailleurs: un modernisme nationaliste ou un régionalisme critique à l'Expo 58? Les pavillons du Japon et de la Finlande

par Rika DEVOS¹

Selon Umberto Eco, les expositions mondiales se distinguent des collections traditionnelles ou des cabinets de curiosités par leur obsession du futur: « Ce n'était que par les expositions du dix-neuvième siècle que les merveilles de l'année 2000 s'étaient annoncées ». ² Depuis 1851, les expositions mondiales se sont succédés à des intervalles rapprochés. Elles ont illustré, par là même, à quelle vitesse le futur semblait se rapprocher de nous grâce aux dernières innovations techniques. Or, en 1958, quand la première exposition universelle et internationale de l'après-guerre se tient à Bruxelles, il faut remonter dix-huit années dans l'histoire pour retrouver le moment où le World's Fair de New York a été contraint, sous la pression de la guerre, de fermer ses portes. L'Expo 58 devait, avec ses quarante-trois pays participants, reconfigurer pour la première fois la face de l'univers transformé sous les effets de la guerre. Pour ce faire, et à la différence de l'exposition de New York, elle ne s'alignait plus de manière

¹ Rika Devos prépare une thèse de doctorat sur l'architecture à l'Université de Gand. Article traduit du flamand par Lieven Tack.

² Umberto Eco, « A Theory of Exhibitions » in *Faith in Fakes. Travels in Hyperreality* (Londres: Vintage, 1998), p. 293.

univoque sur le thème de *Building the world of tomorrow*, mais donnait la priorité à l'être humain: *Bilan du monde pour un monde plus humain*. Bien entendu, l'optimisme et le regard tourné vers l'avenir demeuraient l'horizon de référence pour les organisateurs de l'Expo 58: le relèvement était presque terminé et, malgré les tensions de la Guerre Froide, l'avenir n'avait jamais semblé aussi pacifique et prospère.

1. Expo 58: Bilan du monde pour un monde plus humain

Par son attention à la tension entre un « nouvel humanisme » et l'impact grandissant de la science et des techniques sur la vie quotidienne, l'Expo 58 montre bien la polyvalence de ce qui sera ultérieurement caractérisé comme un modernisme angoissé ou incertain. La plupart des présentations de l'exposition universelle étaient néanmoins résolument modernes, que ce soit dans la sélection des objets exposés ou dans la manière dont ils furent présentés. *La technique au service de l'homme. Le progrès humain à travers le progrès technique* fut le fil rouge de toutes les présentations, un thème qui rendait d'ailleurs assez difficile de distinguer les pays participants de la Section Etrangère sur base de leurs objets exposés. Les exemples de la modernité nationale s'avérant être très semblables pour les différents pays, l'attention s'est davantage tournée, dans la Section Etrangère, vers la présentation d'une identité d'après-guerre reconnaissable, une « entité régionale facilement accessible qui ne requit pas d'« interprète ».³

Le critique belge K.N. Elnø a explicitement attiré l'attention sur l'importance grandissante consacrée à la mise en forme et au concept dans la manière d'exposer à l'Expo 58: « Le comment va prendre la place du quoi »⁴, affirma-t-il, après quoi son enthousiasme pour l'Expo 58 se limitait essentiellement à ces participations qui parvenaient à réconcilier en des totalités « caractéristiques » intrigantes l'architecture des pavillons avec le concept d'exposition: les pavillons de la Norvège, de la Yougoslavie et du Japon: « Des voix claires de sentiment vital et formel à l'état pur » (Elnø, p. 208). La presse architecturale des années cinquante a quant à elle aussi largement recensé les

³ Alexander Tzonis, « Introducing an Architecture of the Present. Critical regionalism and the Design of Identity » in Alexander Tzonis et Liane Lefaivre, *Critical Regionalism. Architecture and Identity in a Globalized World* (Munich/Berlin/Londres/New York: Prestel, 2003): p. 18.

⁴ K.N. Elnø, « De expo '58: planning, architectuur en vormgeving », in *Streven*, 1 (oct. 1958): p. 197.

initiatives et réalisations qui confrontaient consciemment le *International Style* avec des éléments et des stratégies issus des traditions de construction locales. Ces débats sur la tradition semblent avoir connu l'écho le plus large dans les zones périphériques ou excentrées par rapport au canon régional de l'architecture moderne (l'Europe occidentale et l'Amérique du Nord). Ce n'est pas par hasard que ce furent les pavillons de la Norvège (architecte: Sverre Fehn), de l'Italie (architectes: Studio B.B.P.R. et d'autres), de la Finlande (architecte: Reima Pietilä) et du Japon (architecte: MAEKAWA Kunio 前川邦夫) qui ont réussi à faire jaillir des styles nationaux une valeur d'actualité qui dépasse l'aspect démonstratif des pavillons d'exposition. Alors que les architectes du pavillon italien recherchaient ouvertement la polémique et que l'architecte du pavillon norvégien se cantonnait dans un mutisme – comme pour souligner l'apaisement stupéfiant du pavillon --, les œuvres des pavillons finnois et japonais se démarquent par leurs concepts explicitement narratifs. Avec les récits concrets dans ces pavillons, le débutant Reima Pietilä (1923-1995) et le plus expérimenté MAEKAWA Kunio (1905-1986) ont apporté des synthèses stratifiées mais accessibles des débats sur la tradition dans leurs pays d'origine. Aussi bien Pietilä, en tant que Finnois, que Maekawa, en tant que Japonais, ont par ailleurs mis en avant leur identité nationale comme cause et nécessité de leur attitude: « Je suis un spectateur aux confins des activités Européens, en observant de ce qui se passe, [...] J'essaie de donner un peu de parfum Finnois »:⁵ c'est ainsi que Pietilä décrira sa position ultérieurement. Maekawa aussi porte un témoignage sur son identité consciemment différente. Les différences entre les sociétés occidentale et orientale deviennent chez lui le ressort de la création d'une architecture japonaise moderne: selon Maekawa, une telle architecture doit intégrer les composantes de la société japonaise de l'après-guerre et non pas imiter telles quelles les évolutions de l'architecture occidentale. Afin de réaliser le développement autonome de l'architecture japonaise moderne, Maekawa se pose pour objectif « de soulever la nouvelle architecture du Japon au niveau de départ de l'architecture moderne occidentale ».⁶

⁵ Malcolm Quantrill, *Reima Pietilä. Architecture, Context and Modernism*, New York, Rizzoli, 1985, pp. 178.

⁶ MAEKAWA Kunio, « Thoughts on Civilization and Architecture » in *Architectural Design* (mai 1965), pp. 229-230.

2. Croisé culturel

Quand MAEKAWA Kunio crée en 1956 le pavillon japonais à Bruxelles, sur l'invitation du JETRO (Japan External Trade Recovery Organisation), le critique KAWAZOE Naburo 川沿野風呂 l'appelle déjà « un des dirigeants du mouvement de l'architecture moderne Japonaise ». Que Maekawa ait été choisi plutôt que d'autres architectes sélectionnés comme SAKAKURA Junzô 阪倉純増 (1901-1969) et TANGE Kenzô 丹下健三 (1899-1991),⁷ témoigne d'une reconnaissance officielle qui lui faisait encore défaut pendant l'entre-deux-guerres. Dans les années trente il fut qualifié de « croisé culturel »; aucun des douze projets gagnants qu'il a soumis entre 1930 et 1945, ne fut exécuté: selon ses maîtres d'ouvrage, son architecture n'était pas assez « japonaise » (*nihonteki, nihonsumi*). Maekawa était avant tout le défenseur de la cause de l'architecture moderne. Les réactions acerbes des collègues, des critiques et des autorités ont suscité chez lui une « allergie » au débat sur la tradition tel qu'il fut mené avant la guerre, quand il portait surtout sur des aspects de style et sur le façadisme.⁸

Lorsqu'après la Seconde Guerre Mondiale le débat sur la construction au Japon est repris, avec entre autres Tange, Sakakura, Kawazoe, l'architecte YOSHIDA Isoya 吉田五十八 et les membres du comité de rédaction de la revue d'architecture *Kokusai kenchiku* 国際建築, il s'avère que les conceptions de Maekawa sur l'architecture moderne et sur la société contemporaine ne sont plus en contradiction avec les nouveaux idéaux de la culture au Japon. Dégagée de ses motifs politiques, la discussion interroge dorénavant d'un regard critique la culture occidentale importée. Maekawa deviendra un des interlocuteurs les plus nuancés dans ce débat.

« Le Japon en 1958 est tout à fait différent du Japon des années vingt, quand Frank Lloyd Wright bâtit le Imperial Hotel, ou des années trente, quand Bruno Taut visita le Japon. [...] Le pavillon Japonaise à l'exposition de Bruxelles de Maekawa et le display au triennale de Milan, organisé largement par SAKAKURA Junzô, impressionna les visiteurs du fait que les architectes Japonaises ont développé une idée neuve du tradition, une idée très différente de

⁷ Hera Van Sande, *Japans paviljoen Expo 58*, Mémoire inédit. Le mémoire rassemble les premiers résultats d'une recherche d'archives exhaustive (Belgique, Japon). Voir aussi: Geert Bekaert, « Maekawa's Tuin », texte inédit, à paraître dans M. De Kooning et R. Devos (eds.), *L'Architecture de l'Expo 58* (Bruxelles/Gand: Dexia/GUAEP, à paraître en 2006).

⁸ Jonathan M. Reynolds, « The Debate on Tradition in Postwar Japanese Architecture », *Maekawa Kunio and the Emergence of Japanese Modernist Architecture* (Los Angeles/Londres:University of California Press, 2001): 219.

celle favorisée avec tant d'enthousiasme par Taut ».⁹

Le débat sur la tradition dans le Japon de l'après-guerre n'est plus borné à des fonctions représentatives et à des aspects stylistiques de l'architecture. La discussion n'en continue pas moins d'intégrer cette donnée, quoi que l'emblème de la nouvelle construction au Japon se confronte désormais à la réalité socio-économique actuelle du Japon de l'après-guerre. La construction traditionnelle s'appréhende comme un ensemble d'influences et de caractéristiques variées, comme un processus de changement continu. Les architectes japonais montrent en outre que cette tradition n'est pas réductible au style aristocratique *sukiya* 数寄屋 dont les caractéristiques apparentes – des patrons géométriques, des éléments standardisés, des colonnes et des poutres – et les concepts spatiaux furent faciles à reconnaître par le modernisme européen. La construction des édifices au Japon continue par ailleurs de baigner dans un climat technologique où l'ouvrage manuel dans les chantiers demeurait indispensable.

Pour Maekawa, ces facteurs technologiques, ainsi que les conditions climatologiques et seismologiques du Japon, étaient des éléments décisifs dans sa recherche d'une construction typiquement japonaise. Son approche technologique le conduisait non seulement à des expérimentations constructives, mais constituait aussi le fondement d'une attitude architecturale qui a su mettre en évidence les limites matérielles de la construction au Japon comme des éléments caractéristiques. Or, l'essentiel de l'approche de l'identité nationale et du langage iconographique chez Maekawa réside dans l'indétermination des structures sociétales changeantes du Japon de l'après-guerre, dans son régime démocratique encore jeune et dans le développement de ses structures économiques. Maekawa met en garde contre les aspects aliénants et inhumains d'une « société transplantée » qui renie le passé culturel et spirituel d'un peuple: « Du progrès signifie un degré de liberté plus avancé; de l'autre côté, ce signifie aussi de l'instabilité augmentée ».¹⁰ Les facteurs constitutifs de la vie quotidienne des Japonais sont pour Maekawa la quintessence de la nouvelle construction japonaise. Suivant son intérêt pour la technologie de construction occidentale, Maekawa plaide pour un ressourcement de l'architecture moderne, où l'influence japonaise sur l'Occident peut ouvrir de nouvelles pistes pour les deux cultures. C'est cette suggestion qui fut à la base du pavillon japonais à l'Expo 58: le Japon s'y présente comme une nation forte dont émane un récit de reconnaissance et d'aliénation:

⁹ KÔJIRÔ Yuichiro, « Japanese Architecture in 1958. New Vitality », *The Japan Architect* (jan.-fév. 1959) pp. 113-114.

¹⁰ MAEKAWA Kunio, « Thoughts on Civilization and Architecture », p. 230.

la Main Nipponne et la Machine.

3. L'abri dans le jardin

Sur le site de l'exposition Maekawa se contente essentiellement de délimiter l'espace physique au sein duquel il souhaite raconter son récit du Japon de l'après-guerre; il fait un « abri dans le jardin ». Le pavillon se compose d'une salle d'exposition, au-dessus de laquelle s'étend un grand toit léger en forme de papillon, comme un baldaquin, et de deux dépendances plus petites, un restaurant et un pavillon administratif. Sous le toit, le parcours de l'exposition gravite autour d'un jardin intérieur, séparé du reste de la salle par une paroi de panneaux blancs étayés par une trame de colonnes et de poutres noires, des modules-*kiwari* 木割: une référence explicite au style *sukiya*. Le jardin japonais autour du pavillon se trouve également en grande partie dérobé aux regards des visiteurs par ces mêmes panneaux. Les poutres créosotées du style *sukiya* de Maekawa cachent à la vue des détails hautement techniques qui rappellent le pavillon barcelonais de Mies: elles enveloppent des profils cruciformes d'acier contenant des panneaux de fer placés au-dessus et en-dessous des modules-*kiwari*. Le jardinet intérieur échappe au parcours de l'exposition et dévoile le raffinement détaillé du toit: sur les quatre paires de jambes en béton repose une poutre d'acier composite, d'où montent, en s'amincissant vers l'extérieur, les poutres triangulées des ailes du toit. En même temps, le jardin constitue un premier endroit où des éléments vernaculaires perdent leur objectivité. Un phénomène identique se produit dans la « chambre japonaise » de Maekawa, située au bout du parcours d'exposition: le socle de l'exposition s'y transforme en véranda, où une table a été placée sur des tapis-*tatami*, comme si on pouvait à tout moment y servir le thé ou le repas. Se distinguant en cela du jardin intérieur, la chambre est le seul endroit de l'exposition à offrir une vue sur l'extérieur, sur le jardin japonais, encadré entre la véranda et le toit en forme de papillon. Au centre de ce champ de vision se trouvent les fines colonnes cruciformes d'acier qui, pourvues d'un contreventement, étayent le toit. Elles paraissent une préfiguration du recueil de dessins humoristiques de HOZUMI Kazuo 穂積和夫, « Une Histoire de l'inattendu dans l'architecture japonaise ».

La chambre japonaise formait la fin de l'exposition de Maekawa *La Main Nipponne et la Machine*, qui a traité successivement les thèmes de l'histoire, de l'industrie et de la vie japonaise. L'histoire du Japon racontée par Maekawa n'est pas une chronique des faits marquants et des grandes figures historiques, mais le récit d'une

riche expérience culturelle. Le Japon de l'après-guerre a fait valoir sur l'Expo 58 sa puissance industrielle et son savoir-faire artisanal: la technologie de pointe électronique, optique et acoustique y côtoie l'ouvrage fait à la main, comme des tissus très fines et des outils de menuisier. Le pavillon de Maekawa à l'Expo 58 est l'une des illustrations les plus explicites du fait qu'une approche technologique n'entrave nullement un concept humaniste – au sens que Maekawa donne à ce terme – mais au contraire la complète et la renforce. Le projet fournit un commentaire et un complément au modernisme international de l'exposition en voulant être explicitement japonais sans renier l'idiome moderniste.

Des pavillons comme celui du Japon, de la Finlande, de la Norvège ou de l'Italie placent l'homme au cœur de leur projet: non pas l'homme universel, mais l'homme particulier, national, attaché à un espace et à une période. Cette représentation requiert une identification consciente qui ne cherche pas à être une reconstruction d'un passé abstrait, mais qui élabore des moyens et des concepts tangibles en un langage iconographique reconnaissable. C'est ainsi que Yoshida a remarqué en riant: « quand un projet avait l'air « japonaise » (*nihonteki*) pour des étrangers mais ne semblait pas japonais pour un observateur Japonaise, ce serait justement assez japonais ». ¹¹ Le pavillon de Pietilä aussi s'adressait non seulement au visiteur international, mais également aux Finnois; il visait « une aspiration irrationnelle de se rallier à quelque chose que toute la nation pourrait considérer comme véritable ». ¹²

En offrant, aussi bien par le biais de l'exposition que par l'architecture du pavillon, aux visiteurs des récits qui leur racontent comment les Finnois ou les Japonais vivaient leur réalité quotidienne complexe, on obtient une confrontation entre les visiteurs et les créateurs de l'exposition qui suscite à la fois la reconnaissance et l'aliénation. Les pavillons sont des endroits exotiques agréables, qui invitent à remettre en question la variation et la diversité de notre espace vital quotidien et concret, sans le problématiser radicalement. Le programme monumental-représentatif des pavillons nationaux mettait clairement à rude épreuve le fondement humaniste et les qualités architecturales que les deux architectes reconnaissaient dans la construction vernaculaire. C'est précisément par là que l'Expo 58 demeurerait pour les deux architectes un point d'ancrage, comme un moment privilégié dans leur recherche d'une architecture nouvelle qui a

¹¹ Jonathan M. Reynolds, *Tradition Redux: Maekawa Kunio*, p. 217.

¹² Reima Pietilä, « The Finnish Pavillon at the Brussels World's Fair », *Arkkitehti-Arkiteken*, 9 (1958): p. 156.

réussi à traduire la vivacité et le langage iconographique de l'environnement quotidien en un langage architectural moderne soigneusement réfléchi.

Des voix venues d'ailleurs: un modernisme nationaliste ou un régionalisme critique à l'Expo 58 ? Les pavillons du Japon et de la Finlande

(Rika Devos)

résumé

Le pavillon du Japon à l'exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958 est projeté par Kunio Maekawa, architecte moderniste et japonaise. Dans sa proposition pour le bâtiment et pour l'exposition, sous le thème « la Main Nippone et la Machine », Maekawa a entamé les débats sur la tradition de l'après-guerre en fusionnant des éléments des styles historiques du Japon avec des concepts modernistes d'avant-garde.

Voices from elsewhere : a nationalist modernism or a critical regionalism at Expo 58 ? The pavilions of Japan and Finland

(Rika Devos)

abstract

The Japan pavilion for the Brussels' 1958 World's Fair was designed by Japanese modernist architect MAEKAWA Kunio. In his proposal for building and exhibition, themed « The Japanese Hand and the Machine », Maekawa addressed the post war tradition debates by merging elements of Japanese historical styles with avant-garde modernist concepts.

各地からの声：58年の展覧会での国家主義者の近代思想あるいは進歩的な地方主義？日本とフィンランドのパビリオン

(Rika Devos)

要約

1958年にブリュッセルでもうされた国際見本市での日本のパビリオンは日本近代思想の建築家、前川邦夫によって設計されたものである。建築物を展覧会への彼の提案は、“日本の職人手法と機械”を主題にしたものである。前川邦夫は

日本の歴史的スタイル要素と近代主義の前衛観念を併合させながら戦後の慣例的な
討論を紹介した。

Sauver l'héritage de l'architecture en bois de Kyôto

par Riitta « Riho » SALASTIE¹

Selon des photos aériennes prises après la deuxième guerre mondiale, 92 % des bâtiments de Kyôto étaient fait en bois. Aujourd'hui encore Kyôto reste la plus grande entité urbaine en bois du Japon; le nombre de bâtiments en bois s'élève à 40. 000 ou 80. 000 maisons, selon les estimations. Quelques exceptions récentes mises à part, la politique de conservation n'a pas prévu la sauvegarde des maisons ordinaires en bois quoique celles-ci contribuent de manière indéniable au charme de Kyôto. Aujourd'hui des bâtiments et des parkings à huit, neuf ou dix étages, souvent étroits jusqu'à l'absurdité, sont construits sur des sites qui étaient auparavant occupés par des maisons en bois. On a estimé qu'entre 1970 et 1980 plus de 50 000 maisons de ville en bois ont été démolies – une tendance que même la récession économique et les prix en baisse du terrain n'ont pas pu arrêter. La transformation urbaine a détruit plus du tissu urbain de Kyôto que les guerres. Mis à part quelques sites historiques, seulement cinq maisons ordinaires de ville ordinaires sont protégées. Etant donnée la grandeur de la ville, c'est une proportion microscopique.

Les mots japonais *omote* 表 et *oku* 奥 (espace frontal et espace intérieur), souvent utilisés pour les descriptions des plans architecturaux du Kyôto traditionnel, se réfèrent à la double fonction de la maison de ville comme résidence et comme lieu de production. Traditionnellement, les pièces donnant sur la rue servaient comme boutiques et comme lieux de production. L'intérieur de la maison représentait une sphère privée, mais il avait aussi des fonctions culturelles importantes.² Les significations

¹ Dr Riitta Salastie a étudié l'architecture à l'université de Kyôto et travaille actuellement dans le département d'urbanisme de la ville de Helsinki.

² Dans le Japon des Tokugawa tout spectacle public était interdit. Le résultat était que beaucoup d'activités culturelles tel que le Noh, la cérémonie de thé et l'*ikebana* 生け花, avaient lieu dans des maisons de ville privées, ce qui octroyait à

respectives de *omote* et *oku* ne sont pas limitées aux caractéristiques spatiales mais se rapportent également aux archétypes culturels. En japonais, la *okusama* 奥様 est la femme d'intérieur qui, en traduction littérale, est un être vénéré habitant les profondeurs de la maison. Pendant la période Edo, ces femmes d'intérieur, avec leur dents noircies et leur kimonos en couleurs grisâtres, évoquaient peut-être vraiment l'image des revenants qui émergent d'un intérieur sombre, tel qu'elle a été donnée par TANIZAKI Jun'ichiro 谷崎潤一郎 (1886-1965). Le décor culturel monotone ne changeait qu'à certaines occasions, à savoir au moment des festivals urbains quand on enlevait les portes glissantes (*shôji* 障子, *fusuma* 襖間) qui séparent l'intérieur et la partie de la maison qui donne sur la rue, afin d'exposer les trésors familiaux aux yeux du public.

Les allées qui séparent ces maisons étroites font partie de l'intérieur urbain de Kyôto. Elles sont apparues après la guerre d'Onin (応仁の乱) quand on a frayé des nouvelles ruelles étroites à l'intérieur des pâtés de maisons de ville. Depuis, chaque pâté de maison n'a pratiquement plus que la moitié de sa taille originelle. Avec la réforme, le plan chinois de la ville en échiquier s'est encore intensifié et la ville a pu abriter plus de personnes. L'histoire de ces allées, avec l'évolution de plans d'habitation si exigües, est un bon exemple de « processus de réforme » d'un espace urbain. Aujourd'hui ces allées contiennent des maisons terrassées en bois, souvent en locations et connues sous le nom de *nagaya* 長屋 à Kyôto.³

Les autorités attribuaient peu de valeur architecturale à ces allées vernaculaires. Les autorités les voyaient surtout comme des quartiers à risque d'incendie. Ces allées, d'une largeur ne dépassant pas trois mètres, sont illégales parce que non conformes aux critères de sécurité en vigueur.⁴ La politique d'utilisation du terrain dans ces quartiers préconise la démolition des maisons anciennes et leur remplacement par des immeubles en béton renforcé. Mais des termes de propriété et des conditions de location souvent compliqués, si caractéristiques de ces quartiers, rendent difficile la démolition des bâtiments individuels. On ne parvient que très rarement à réaliser des plans architecturaux à grande échelle. Or c'est seulement grâce à ceux-là que ces allées subsistent et vont

ces activités un rôle culturel plus important.

³ Une *nagaya* partage ses murs avec la maison du voisin. La maison de ville de Kyôto, la *kyo-machiya* 京町家, par contre, est une maison détachée.

⁴ Tout le centre ville de Kyôto est une zone de prévention d'incendie (*jun bôka chiiki* 準防火地域) où l'utilisation de bois comme matière de construction est interdite.

jusqu'à faire partie de ce qui est le mieux préservé à Kyôto.⁵

Il est évident que la planification urbaine et la politique du patrimoine ne sont utiles que dans la mesure où les gens eux-mêmes reconnaissent l'intérêt de sauver celui-ci. Ce n'est que depuis peu que les japonais ont changé leur attitude vis-à-vis de ce qui est ancien.

Désormais de nombreux groupes de recherche et de résidents tentent, souvent sans se connaître entre eux, de préserver les anciens *machiya* 町家.⁶ Mais le caractère complexe de la propriété et des systèmes légaux (surtout celui qui concerne les taxes d'héritage) demande la révision des méthodes de conservation conventionnelles. Des évaluations effectuées par des experts qui s'appuient surtout sur des critères esthétiques et historiques (ce qui mènent à une sélection trop élitiste) sont inefficaces en cas d'interactions des données culturelles, économiques et sociales, surtout si cette interaction se produit déjà depuis des siècles.

Les plus grands problèmes urbains que les autorités de la ville envisagent aujourd'hui sont: la population vieillissante, les industries traditionnelles en déclin,⁷ et le déplacement des campus des universités à l'extérieur de la ville. On ne peut pas traiter la conservation de l'héritage de bois de Kyôto comme une question distincte, on doit la replacer dans un large contexte. Sur plusieurs points il y a ici des parallèles à établir avec ce qui se passait au début de l'ère Meiji quand les industries traditionnelles furent contraintes de trouver des moyens de pouvoir rivaliser avec le monde extérieur. A l'époque, l'introduction de nouvelles technologies rendait possible la revitalisation d'industries traditionnelles telles que la production de kimonos de Nishijin 西陣. On assiste aujourd'hui au même processus dans la mesure où la technologie informatique offre à l'industrie de kimonos une nouvelle chance de survivre. En effet, la plupart des entreprises japonaises de nouvelles technologies se trouve à Kyôto.

⁵ Voir MIMURA Hiroshi ミ村浩, *et al.*, 京町家住人の心粋。どう成る? どうする? *Kyô machiya, Jûnin no Kokoroiki: Dô naru? Dô suru?* Un questionnaire distribué aux propriétaires des *machiya* au centre de Kyôto. Université de Kyôto 1991.

⁶ Un pas important vers la préservation de l'héritage en bois a été l'établissement du Centre de recherche sur des *machiya* (京都市景観町家作りセンター) de la ville de Kyôto au début des années 1990.

⁷ Pour la production des *obi* 帯 des kimonos on a besoin de plus de soixante-dix ouvriers qualifiés. Pour certains produits artisanaux nécessaire à la production des kimonos, tels qu'un métier traditionnel en bois, il ne reste qu'une seule personne capable d'utiliser une telle machine. Voir: KÔHO Tatsumura: « Aspirations for Rebirth: What the Japan Traditional Textile Preservation Association is Aiming for » in *Conférence on the Conservation of Cultural Heritage: Views from Italy and Japan. Saving Beauty: Technology and Innovation at the Service of Cultural Heritage.* Kyôto City University of Arts 1999.

On ne peut pas préserver l'héritage urbain de bois de Kyôto en utilisant les mêmes techniques et méthodes qu'en Europe. La beauté irrégulière et spontanée si caractéristique de Kyôto – une esthétique capable de faire fusionner le beau et le laid – donne son charme à la ville de Kyôto. Kyôto a fait de remarquables efforts en introduisant des principes pour la conservation des paysages, la limitation de la hauteur dans certains quartiers et la préservation soigneuse des monuments historiques. Désormais il faudra se concentrer sur le centre historique de la ville et sur son héritage de bois. Pour cela il faut prendre en considération la vie sociale de la ville et voir l'architecture et la planification urbaine comme une structure vivante dans laquelle l'artisanat continue à avoir une fonction essentielle. Cela est encore plus important que la protection des structures physiques par lesquelles elles sont entourées.

(Traduction TBB)

Sauver l'héritage de l'architecture en bois de Kyôto

(Riitta Salastie)

résumé

La planification de la maison prémoderne de Kyôto était basée sur un système modulaire qui permettait non seulement à changer les parties de la maison entre elles mais créait des paysages urbanistes organiques. L'article analyse les stratégies qui permettent à protéger et sauver ce patrimoine.

Saving Kyôto's Wooden Heritage

(Riitta Salastie)

abstract

The design method of the pre modern Kyoto townhouse was based on a modular system, which allowed not only individual building parts within the house to be changeable with any other building part but also resulted in organically grown townscapes. This article focuses on strategies and methods how in city planning terms to better protect and save this heritage.

京都の木造都市遺産
(Riitta Salastie)

要約

近世以前の京町家のデザイン手法はモジュラー・システムに基づいていた。それによって住宅の個々の建築パーツが他の建物のパーツと取り替え可能であるだけでなく、より大きな都市的スケールにおいても取り替え可能であり、その結果、歴史都市京都の有機的に発展し調和のとれた都市景観が生み出された。しかしながら、少しの例外を除いて、これまでの都市保存政策はこの都市的遺産の保全に無頓着であった。この論文は、いかにしてこの都市の貴重な遺産を保護し守っていくか、都市計画の戦略と方法に焦点を合わせたものである。

Définition de l'architecte ou l'influence du rapport au monde dans le processus de création architecturale

par Yann NUSSAUME¹

« Les définitions ne sont pas immuables, elles varient selon les circonstances. [...] La substance prime sur le nom que l'on donne. Rien ne justifie que les architectes japonais et occidentaux effectuent le même travail. Il est acceptable de laisser des traductions approximatives dans des dictionnaires médiocres, mais il faut réfléchir avec plus d'acuité sur le problème de la substance. Les architectes occidentaux peuvent étudier et s'intéresser à n'importe quel sujet, pour autant les japonais ne sont pas obligés de suivre leur chemin pas à pas parce que la traduction les qualifie d'«architectes» (*kenchikuka* 建築家). La signification au Japon du mot «architecte» devrait être définie et adaptée aux circonstances actuelles de notre pays ».²

Introduction: La notion d'« architecte » en question.

Environ un siècle et demi après la réouverture de la péninsule nippone à l'Occident,³ il demeure toujours d'actualité d'argumenter l'intérêt d'une bonne connaissance de l'architecture japonaise. L'accélération des moyens de communication n'y fait rien, ce pays reste, pour beaucoup d'Occidentaux: lointain, mystérieux... même si, déjà, en 1936, Bruno Taut (1880-1938) proclamait dans sa conférence, « Fundamentals of Japanese Architecture »,⁴ la fin de

¹ Yann Nussaume est maître de conférence à l'Ecole d'architecture de Paris La Vilette.

² Sano Toshikata 佐野利器 (1880-1906), « Kenchikuka no Kakugo » (建築家の覚悟, la détermination de l'architecte), *Kenchiku Zasshi*, n° 295, juillet 1911, pp. 361-364.

³ En 1853 les bateaux de l'escadre de Perry arrivent devant la baie d'Edo et transmettent la lettre du président des États-Unis demandant la signature d'un traité.

⁴ « Actuellement, il semble que l'exotisme pour le Japon en Europe, ou pour

l'exotisme japonais en Europe et annonçait avec optimisme la mise en place de relations culturelles transcontinentales régulières. Pourtant, deux raisons, au moins, justifient de s'intéresser à l'histoire de l'architecture japonaise traditionnelle (et contemporaine) et à ses turpitudes liées à l'intrusion de la modernité:

- la motivation de comprendre ses incontestables influences sur certains développements de l'architecture au XXe siècle. Kevin Nute⁵ a, à titre d'exemple, démontré magistralement l'influence de l'architecture traditionnelle japonaise sur le travail de Frank Lloyd Wright (1887-1959) et, par là, son rôle sur la formation du mouvement moderne au début du XXe siècle.⁶

- le désir d'avancer dans notre propre connaissance théorique en découvrant des notions architecturales et urbaines (l'espace, le contexte, la ville...) rediscutées et entièrement réévaluées par une société différente de la nôtre; autrement dit, la volonté de prendre de la distance par rapport à notre propre culture architecturale.

Dans ce court article, c'est en regard de la définition d'« architecte » (et donc aussi d'« architecture ») que nous avons choisi de prendre du recul en exposant brièvement les controverses qui ont suivi au XIXe et au XXe siècles l'instauration de ce terme au Japon. Ce choix, signalons-le, est motivé par la publication récente de nombreux ouvrages qui tendent à mieux cerner le sens du métier d'architecte au cours des époques et en fonction des cultures.⁷ Fort bien documentés et souvent même passionnants, ces ouvrages restent hélas toutefois majoritairement historicistes et

l'Europe au Japon n'existe plus ». Bruno Taut, *Fundamentals of Japanese Architecture*, Kokusai Bunka Shinkokai, Tôkyô, 1936, p. 8.

⁵ Kevin Nute, *Frank Lloyd Wright and Japan: The Role of Traditional Japanese Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright*, Routledge, (1993) 2000. Remarquons que le lien entre Wright et le Japon était déjà souligné dans le livre de Clay Lancaster, *The Japanese Influence in America*, Abbeville Press, New York, 1983 (1963).

⁶ Notons aussi les incidences sur les développements de l'architecture internationale des théories du groupe métaboliste dans les années soixante et des pensées sur le chaos prônés par quelques architectes tokyoïtes dans les années quatre-vingt.

⁷ Signalons, par exemple, celui de Louis Callebaut qui à l'aide d'articles de nombreux auteurs retrace une histoire de l'architecte et de son métier, depuis les premiers praticiens de l'antiquité grecque jusqu'au architectes contemporains et celui sous la direction de Kenneth Frampton qui porte sur les transformations des pratiques constructives au Japon des temps anciens jusqu'à la période Meiji. Kenneth Frampton, Kunio Kudo, Keith Vincent, *Japanese Building Practice: From Ancient Times to the Meiji Period*, Van Nostrand Reinhold, New-York, 1997, 167p.

n'interrogent pas la question fondamentale de l'influence du milieu⁸ (relation d'une société à son environnement), c'est-à-dire le rôle du rapport au monde des architectes, lors du processus de création. Au Japon, c'est pourtant ce problème que révèle l'établissement de cette notion.

1. L'instauration de la notion d'architecte au Japon: petit rappel historique

En 1877, le jeune architecte anglais, Josiah Conder (1852-1920) se rendit dans l'archipel nippon engagé comme consultant par le Ministère de la Technologie et pour prendre en charge les débuts d'un enseignement de l'architecture. La retranscription de l'une de ses premières conférences⁹, donnée à ses étudiants, et les nombreuses recherches sur les traditions de son pays d'accueil qu'il entreprit tendent à prouver que, dès son arrivée, il fut particulièrement sensible aux charmes de l'architecture ancienne en bois et à la magie des jardins de Tôkyô. Pour autant, la formation artistique, et aussi technique qu'il inculqua à ses jeunes disciples resta constamment dictée par les principes de l'architecture européenne et surtout le style éclectique. De ce fait, le choix de la thématique de ses cours se situait inéluctablement dans la continuité des multiples influences architecturales occidentales qui traversaient le pays depuis sa réouverture; autrement dit, dans une logique de rupture avec les méthodes constructives traditionnelles. L'ensemble de ces transformations, causées par l'afflux des techniques étrangères, entraînera progressivement la nécessité de généraliser dans le domaine de la construction un nouveau terme « *kenchiku* » lequel correspond plus particulièrement au terme occidental d'architecture. Terme qui viendra, suite à un long processus, remplacer les anciennes expressions japonaises.¹⁰

La traduction des termes occidentaux « architecture » et

⁸ Voir sur le thème du milieu japonais: A. Berque, *Le Sauvage et l'artifice, Les Japonais devant la nature*, Bibliothèque des sciences humaines, Editions Gallimard, Paris, 1986, 314 p. sur la notion de milieu. Pour une bonne compréhension de la notion de milieu, lire: A. Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

⁹ « A Few Remarks upon Architecture » (Quelques réflexions sur l'architecture), retranscription d'une lecture effectuée à l'École supérieure des travaux publics, mars 1878, 15 p.

¹⁰ Sur l'évolution du terme architecture dans la langue japonaise voir le numéro 1410 d'août 1997 de *Kenchiku Zasshi*, (pp. 7-33).

architecte » ne sera cependant pas liée à l'arrivée de Conder et au démarrage de son enseignement. L'existence des dictionnaires anglais-japonais publiés à la fin de la période Edo comme *A Pocket Dictionary of the English and Japanese Language* (Tôkyô, 1866) prouve que le problème se posait déjà dans les années 1860. Dans ce dernier, on trouve par exemple l'apparition du radical « *kenchiku* »¹¹ associé à « *gaku* » 学 pour traduire « architecture » (littéralement « *kenchikugaku* » signifiait « étude de la construction ») et « *kenchikujutsu no gakusha* » (建築術の学者 spécialiste dans l'étude de la construction) pour « architecte ».

Entre les tentatives de traduction dans les dictionnaires, et la popularisation du terme « *kenchiku* », il y avait, toutefois, une barrière et c'est l'article de l'historien de l'architecture Itô Chûta 伊東忠太 (1868-1954) publié en 1894¹² qui fournit l'opportunité de la franchir. Dans ce texte célèbre, ce personnage important du monde académique critiquait un certain flou linguistique et l'utilisation encore fréquente par les institutions à la fin du XIXe siècle de « *zôkagaku* » (増加学 l'étude de la construction des maisons) pour traduire « architecture » en japonais. Traduction qu'il jugeait impropre car le sens initial du mot « architecture » (« *âkitekuchûru* ») en Occident impliquait, d'après lui, en plus de l'acte de construire, la recherche d'une beauté absolue:

« Il est clair que le sens d'« architecture » n'a jamais été la construction des maisons, mais celui de la recherche de la beauté d'un style par des lignes et des formes lors de la création d'un « bâtiment » (building). Expliquer cette question nécessiterait énormément de temps, aussi, pour simplifier, le point fondamental est que l'on ne peut pas traduire le mot « architecture » simplement par « étude de la construction des maisons » (*zôkagaku*). Réfléchissons, les tombeaux, les monuments commémoratifs et les arcs de triomphe ne sont pas à mettre dans la même catégorie que les maisons d'habitation; cependant, ce sont bien les « architectes » (*âkitekuto*) qui les conçoivent. Ces derniers emploient toutes leurs capacités à construire des pagodes et des temples, et regarder

¹¹ Le terme « *kenchiku* » formé de deux caractères KEN 建, *ta(teru)*, *ta(tsu)*-construire- et CHIKU 築, *kizu(ku)*-construire, établir- a, lui, semble-t-il une origine chinoise et les recherches tendent à prouver que son utilisation ne débuta pas avant la fin de la période Edo.

¹² ITÔ Chûta, « *Kitekuchûru no hongî o ronjite sono yakujî o senteishi waga zoka gakkai no kaimei o nozomu* » (Endiscutant le sens original du terme *architecture*, je souhaite modifier le nom *Zôka Gakkai* » (Institut de construction de maisons) », *Kenchiku Zasshi*, n°90, juin 1894, pp. 195-197.

de tels travaux de la même façon qu'une simple maison est, comme vous l'imaginez, assez décevant. Le caractère de « maison » (家 *ka*) n'étant pas le caractère générique désignant toutes les constructions, dès lors on ne peut traduire le mot « architecture », qui englobe mêmes des choses extérieures au domaine de la construction, par « construction de maisons » (*zōka*) ».

Itô proposait ainsi de substituer « *zōkagaku* » par « *kenchikujutsu* », son objectif final étant la transformation du nom de l'institut d'architecture japonais fondé en 1886 « *Zōka gakkai* 造家学会 ». Sa proposition ne sera finalement pas retenue, mais cela n'empêchera pas son texte d'avoir un fort retentissement et, trois ans après sa publication, en 1897, « *Zōka gakkai* », l'Institut de construction des maisons deviendra « *Kenchiku gakkai* », l'Institut d'architecture, marquant ainsi la reconnaissance des traductions « *kenchiku* » pour architecture et « *kenchikuka* » pour architecte.

Avec les années, ces termes se populariseront en conservant, toutefois, une connotation « esthétique »¹³ et c'est à l'encontre de cette inflexion que Sano Toshikata publiera en 1911 le texte, connotation « *Kenchikuka no kakugo* 建築者の覚悟 » (la détermination de l'architecte, *op. cit.*), dont un passage est présenté au début de cet article. Par cet écrit, cet architecte-ingénieur désirait pointer la nécessité d'une orientation plus technologique au Japon qu'en Occident du métier de l'architecte pour être en conformité avec la géographie et les priorités de la nation. Au niveau linguistique, en questionnant la spécificité du rôle de l'architecte japonais, son texte suggérait déjà la nécessité d'une réévaluation du terme « *kenchikuka* » (architecte) en fonction des spécificités de l'archipel et du milieu nippon.

2. Processus de création et rapport au monde

Dans les années 1910, cette réévaluation restait toutefois, encore entachée par la dichotomie entre architecte-artiste et architecte-ingénieur. Elle ne prendra toute sa portée qu'après la seconde guerre mondiale et plus particulièrement dans les années 70, lorsque la jeune mouvance japonaise argumentera sur la nécessité d'un retour vers la tradition dans le processus de création des

¹³ L'expression « *bijutsuteki kenchiku* » (美術的建築, architecture esthétique) était à cette époque devenue assez fréquente.

projets, afin de se démarquer de l'Occident et du mouvement moderne.

Pour comprendre ces recherches, l'exposé des travaux de l'architecte Hara Hiroshi 原広司 (1936-) est édifiant. Par exemple, dans son manifeste « Yūkôtai no Riron » (ゆうこう体の理論, la théorie des corps troués), énoncé en 1968 (*S.D.-Space Design*, janvier 1968), il stipulera une nouvelle manière d'élaborer les bâtiments basée sur:

« - la formation du particulier au général;
- l'autonomie des parties, afin d'encourager la diversité logique et favoriser l'assimilation des idées qui construisent la structure sociale et la formation de l'environnement ».

Derrière l'énoncé de ces principes, une idée prend forme: le rejet de la position dominante du moi du créateur lors de l'élaboration du bâtiment, autrement dit une allégation pour un certain retour vers le rapport au monde qu'entretenaient les concepteurs artisans japonais avant l'ouverture du pays à l'Occident.

Si cette idée théorique semble ne s'être mise en place qu'à partir de cette période, par rejet envers la tendance homogénéisante du mouvement moderne, ce serait une erreur de croire qu'elle n'existait pas auparavant, bien avant même la publication du texte critique de SANO Toshikata. Elle n'était simplement pas soulevée. C'est ce que dévoile, entre autres, la lecture de l'un des premiers textes de l'histoire de l'architecture japonaise: « Bijutsu no Setsu » (美術の説, Opinion sur l'art).¹⁴ Son auteur, KAWAI Kôzô 川合康三, disciple de Josiah Conder, développe avec entrain les principes de l'architecture éclectique. Cela ne l'empêche pas pour autant de plaider la perte progressive du moi, lors de la conception architecturale, c'est à dire une sorte d'immersion progressive du moi dans l'environnement:

« Je pense que l'extérieur de l'architecture est comme un vêtement, et l'intérieur comme l'esprit. C'est comparable au corps humain. Pour obtenir l'apparence du vêtement et l'intention spirituelle, et organiser l'ensemble, des dessins architecturaux existent et sont employés. Aussi, de la composition du dessin architectural dépend la bonne ou mauvaise architecture. Cependant, la qualité des dessins architecturaux ne réside pas nécessairement dans le fait de peindre des lignes belles et exactes. En

¹⁴ *Kenchiku Zasshi*, n°21, septembre 1888, pp. 152-154.

s'accordant à l'essence de l'esprit et de la matière, quand vous dessinez des lignes verticales, horizontales, courbes; pas trop grandes et pas trop petites; pas trop pâles et pas trop foncées; pas trop denses et pas trop vagues; toujours en équilibre et en dialogue avec les autres; progressivement, finalement, on peut dire que c'est parfait. Alors, le rythme spirituel s'accroît et s'accroît, la vigueur spirituelle s'ajoute et s'ajoute et une attitude mentale est atteinte. Calme le coeur et concentre-toi profondément; tu vas voir l'esprit, tu vas apprendre à oublier ton moi; alors pense que, dans l'espace, rien ne peut atteindre le coeur et le cerveau. C'est pourquoi je dis qu'à la fin on obtient un autre univers. Les dessins d'architecture sont-ils une exception? Non, je ne le pense pas. C'est pourquoi nous devons comprendre la nécessité de l'art pour l'architecture ».

De nos jours, connues ou pas, affirmées ou non par les architectes japonais, ces incertitudes du « moi » du créateur dans l'environnement lors de la l'élaboration des projets représentent un enjeu important pour comprendre les particularités de l'architecture nipponne. Elles motivent étrangement des attitudes architecturales diverses qui pourraient même apparaître, au premier abord, contradictoires.

Ainsi, dans son travail, le maître ANDÔ Tadao 安藤忠雄 arguera l'importance d'un nouveau dialogue avec la nature, basée sur une distinction, qui le mènera au dessin d'une architecture minimaliste:¹⁵

« À la base de ma réflexion, il y a la conception japonaise traditionnelle de la nature qui s'est cristallisée en moi. Les Japonais d'antan accordaient la même valeur au « moi » (*ware* 我) et à la « nature » (*shizen* 自然). Cela revient, d'après moi, à vider le « moi » de sa substance et à le rapprocher de la nature. [...] Toutefois, cette conception traditionnelle de la nature est désuète. Comme vous le savez, nous ne vivons plus dans le Japon traditionnel. L'ancien idéal d'une vie assimilée à la nature est plus proche du mythe que de la réalité. Parallèlement aux changements survenus dans la culture et la civilisation humaines, la nature connaît elle aussi, et au même rythme, un changement qualitatif. L'environnement dans lequel je vis n'est-il pas en partie similaire au vôtre? Dans un tel contexte, je pense que la relation entre l'homme et la nature doit inévitablement changer. Plutôt que d'opérer un rapprochement avec la nature telle quelle, je cherche à transformer le sens de la nature par le biais de l'architecture ».¹⁶

¹⁵ Sur la question de la relation à la nature chez Andô Tadao, voir: Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, Le Moniteur, Paris, 1999, 270p.

¹⁶ « Peter Eisenman - Tadao Andô », Correspondance, pp. 33-40, in *Tadao Andô*

Alors que TAKAMATSU Shin 高松伸 (1948-) observera, quant à lui, la possibilité d'une perte du moi comme une technique pour amener une libération des formes. Attitude soulignée par l'article de Paolo Polledri: « Purity and Excess » (Pureté et excès)¹⁷: il y mentionne que « l'isolement, pour le personnel de l'agence, et l'accumulation de fatigue¹⁸ participent à la logique du processus de création. Il s'agit de techniques pour rentrer dans un état second, un état fantasmatique où, librement, l'esprit peut s'évader. C'est, d'après Takamatsu, le stade idéal pour favoriser la conception car l'on se détache ainsi du matérialisme de la vie et des formes fonctionnelles ». Perversion de la tradition, vacance ou sur-expression du moi, Félix Guattari souligne dans « Les machines architecturales de Shin Takamatsu »¹⁹ qu'à la fin des années 80, dans la mouvance de cet architecte, c'est l'ensemble d'une génération dont les travaux reflètent l'expression de « devenirs créatifs ».²⁰

Au XIXe siècle lorsque les architectes japonais adopteront les principes de l'architecture occidentale et décideront du besoin de créer un nouveau vocable « *kenchiku* », ils n'avaient probablement pas réellement conscience des implications d'un tel acte. En effet, derrière le mot « architecte » se cachait dans la langue occidentale l'expression d'un certain rapport au monde²¹ et seule l'annihilation totale du rapport au monde de la culture nipponne aurait permis l'adoption complète de ce terme. Fort heureusement, cette annihilation n'eut pas lieu et, au fil des années au gré des tendances, le milieu japonais est venu questionner la pertinence trans-géographique et transculturelle de ce terme pour lui redonner une « japonéité ». La question que l'on ne peut éviter de se poser

1981-1989, Kajima Institute Publishing, Tôkyô, 1989, aussi in *S.D.-Space Design*, n°333, septembre 1989, pp. 33-40.

¹⁷ In *Shin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, New York, Rizzoli, 1991, p.13-32.

¹⁸ Début de la journée à dix heures du matin, repas rapide, pause entre six heures et dix heures du soir puis de nouveau travail jusqu'à trois heures du matin; repos uniquement le dimanche matin.

¹⁹ In *Europalia* 89, Japan in Belgium, Transfiguration, Centre Belge de la bande dessinée, Bruxelles, Anciens Magasins Waucquez, 1989, pp. 99-104.

²⁰ C'est-à-dire la production de transferts existentiels lors de la création.

²¹ Rappelons que dans les termes « architecte » et « architecture », « arché », le commencement, le commandement ou le principe les gratifie d'une ordonnance par rapport à une cosmologie.

est de savoir si cette «japonéité » du terme persistera avec les années, si elle s'accroîtra, se développera, ou si l'internationalisation finira par lui ôter toute sa saveur.

Définition de l'architecte ou l'influence du rapport au monde dans le processus de création architecturale

(Yann Nussaume)

résumé

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, sous l'influence de l'Occident, les Japonais ont choisi de modifier leur notion d'architecture. Un système éducatif a été mis en place inspiré par l'enseignement européen. L'objet de l'article est de discuter comment progressivement l'interaction entre le milieu et les recherches d'architectes japonais ont remodelé cette notion.

The Definition of the Architect and How the Way of Seeing the World Influences Architectural Creation

(Yann Nussaume)

abstract

In the second half of the 19th century, under Western influence, the Japanese chose to modify their notion of architecture. An educative system inspired by European teaching methods was installed. The author discusses in which way the interaction between the particular Japanese environment and the research done by Japanese architects shaped this new notion of architecture.

建築の定義と視野の変化が建築の創造性にもたらした影響

(Yann Nussaume)

要約

19世紀後半、西欧の影響により、日本人のそれまでの建築概念に変化が訪れた。日本人は、ヨーロッパの教育システムを取り入れた。著者は、この日本独自の環境と、日本人建築家による研究の相互作用が、どのように新しい建築概念を形成していったかをここで論ずる。

NEXT 21

ou une manière différente de concevoir le logement dans les villes japonaises

par Jean ENGLEBERT¹

Non seulement, le manque de logements est croissant dans toutes les villes du monde développé ou non, mais les logements existants ou en construction sont de moins en moins adaptés ou adaptables aux circonstances de la vie en ville et à la vie tout simplement.

Que l'on envisage les relations interpersonnelles ou les relations entre les hommes et la nature, que l'on considère les distances à parcourir chaque jour ou les pollutions de plus en plus importantes – bruits, odeurs, poussières, etc... – il nous faut admettre que l'organisation de la ville est désastreuse et qu'elle n'a pas progressé comme ont progressé les connaissances humaines au cours du siècle écoulé.

Les raisons en sont nombreuses, mais elles ne sont pas à l'ordre du jour de mon texte lequel fait référence à un essai urbanistique et architectural, modeste certes, mais susceptible d'améliorer les conditions de la vie en ville.

L'idée n'est pas neuve. Déjà en 1965², j'avais proposé de

¹ Jean Englebert est Professeur émérite à l'Université de Liège et Président du Centre d'Etudes Japonaises de l'Université de Liège.

² Englebert, Jean, « La réorganisation de l'espace: aménagement du territoire et logement » in *Une Wallonie pour les travailleurs*, publié par les Semaines Sociales Wallonnes, pp. 111-139, Ed. Vie Ouvrière, Bruxelles, 1969. Voir aussi: Englebert Jean, « Urban and architectural proposals for the future city,» in *Proceedings of IYSH International Conference on Housing Planning and Design*, Nanjing, Institute of Technology, volume 2, pp. 374-382, Nanjing, 1987; Englebert, Jean, «

réaliser des « garages à maisons » pour pallier au manque de terrains dans les villes et j'avais probablement été le premier à utiliser cette expression, confirmant ainsi les idées émises 30 ans plus tôt par Le Corbusier dans son livre *La ville radieuse*. Le célèbre architecte écrivait alors à propos des projets qu'il faisait: « Voici les terrains artificiels, les cités-jardins en hauteur. Tout y est rassemblé: la vue, l'espace, le soleil, les communications instantanées, verticales et horizontales, les alimentations économes d'eau, de gaz, etc., la voirie parfaite et facile – égouts, poubelles, etc. L'aspect architectural prodigieux: une saisissante apparition! La diversité la plus totale dans l'unité. Si l'on veut, chaque architecte construira sa villa et qu'importe à l'ensemble, si le style mauresque voisine avec le Louis XVI ou la Renaissance italienne ».³

Mon collègue UTIDA Yoshitika 内田桂哉, professeur à l'Université de Tôkyô et ses équipiers, ont certainement eu connaissance de ces considérations et cela étant, NEXT 21 est le premier essai remarquablement abouti de construction de terrains artificiels occupés par des maisons individuelles à la manière dont des automobiles sont garées dans des garages à étages.⁴

Je connaissais déjà les réalisations d'Otto Steidle à München-Schwabing en 1970-72⁵ et le projet 4D de Helmut Paschmann à Zug,⁶ comme aussi les projets plus récents et non aboutis du groupe américain Site, mais aucun n'a atteint le degré de perfection de l'équipe Utida.

Les recherches et la réalisation du projet baptisé « NEXT 21 » ont été subventionnées par la compagnie du gaz d'Ôsaka.

Le projet qui se voulait futuriste à propos de la vie en ville pour le siècle prochain, d'où son nom, a été construit et inauguré en 1993.

Il rencontre les cinq objectifs qui ont été fixés et développés sous la présidence de Yoshitika Utida par le groupe des chercheurs

Peut-on produire du logement comme on produit des automobiles? » in Noirot 326, pp. 1-15, Arras, 1994.

³ Le Corbusier, *La ville radieuse*, Ed. Vincent, Fréal & C., Paris, 1964, p. 217.

⁴ UTIDA Yoshitika, « Next 21, Detail n°119 » in *Shokokusha*, pp. 69-80, Tôkyô, 1993.

⁵ Steidle Otto, « Habitations flexibles à Munich » in *Architecture aujourd'hui* 161, pp. 34-37, Paris, 1972

⁶ Paschmann Helmut, « Architektur aus der Hand des Benützers. Zur Überbauung am Rothausweg in Zug », in *WERK*, 3, Zürich, 1973, p. 8.

de spécialités différentes et qui étaient TATSUMI Kazuo 巽和夫, FUKAO Seiichi 深尾精一, TAKADA Mitsuo 高田光雄, CHIKAZUMI Shinichi 近角真, TAKAMA Saburô 高間三, ENDO Shôzô 遠藤省三 et SENDO Masahiro 千堂雅弘.

Le terrain d'une surface de 1500 m² environ, choisi pour ériger ce bâtiment, se trouve au centre de la ville d'Ôsaka, dans Tennoji Ward, à 1 km environ au sud du château d'Ôsaka. Il est proche du siège principal de l'Ôsaka Gaz company et situé dans un quartier dense, entouré d'écoles et de magasins.

Le bâtiment qui comporte dix-huit logements, dessinés par treize architectes différents, répond aux objectifs suivants:

1. optimiser l'usage des ressources par une méthode de construction systématisée;
2. créer des logements différents afin de rencontrer les souhaits des utilisateurs;
3. introduire de la végétation naturelle apte à attirer les oiseaux et les insectes;
4. traiter les eaux usées et les déchets à l'intérieur du bâtiment autant que possible;
5. utiliser l'énergie plus efficacement et rendre la vie plus facile sans augmenter la quantité d'énergie consommée, tout en diminuant et si possible en annulant les nuisances sur l'environnement.

NEXT 21 est un véritable « garage à maisons ». Il comporte six « terrains artificiels » superposés et il réalise une « cité-jardin » en hauteur selon les principes évoqués par Le Corbusier.

Mais comment l'équipe de chercheurs a-t-elle procédé pour rencontrer les objectifs ci-dessus?

1. Construction

On sait par expérience qu'un bâtiment est fait de multiples composants, – ossature, mur, toiture, équipements divers – dont les durées de vie sont très variables. En exagérant l'exemple, l'usure prématurée d'un robinet ne peut entraîner le remplacement de tout l'édifice.

L'équipe a donc imaginé tous les composants de la construction selon une coordination modulaire très poussée de telle manière que toute intervention sur un quelconque de ces composants puisse être pratiquée en limitant ou même en annulant toute interférence.

Le bâtiment comporte une ossature en béton armé faite de

poteaux, de poutres et de dalles préfabriqués ou coulés sur place selon une trame carrée qui selon les étages varie: soit 10,80 m de côté au rez-de-chaussée et 7,20 m aux étages.

A ces trames, sont superposées d'autres trames qui permettent de délimiter des zones qui pourront être affectées au public, au privé et aux espaces de liaison.

Au rez-de-chaussée, la hauteur sous dalle est de 4,20 m. Elle est de 3,60 m entre les dalles des étages.

Sur les dalles, sont établis les différents types de sols lesquels sont amovibles et permettent le passage, la visite et le remplacement éventuel de tous les types de canalisations, lesquelles sont ensuite concentrées dans deux gaines verticales. Ceci permet une conception totalement libre des différents logements. C'est d'ailleurs la solution que Paschmann avait adoptée pour son immeuble réalisé à Zug.

Trois types de parois extérieures ont été mis au point de manière à conférer à l'ensemble de la construction une certaine harmonie.

Type A: mur visible de la rue.

Type B: mur devant lequel est établi un balcon.

Type C: mur donnant sur la cour intérieure.

2. Composition

Les deux seules contraintes imposées aux architectes concernent l'habillage des murs extérieurs qui sont impérativement habillés de panneaux en aluminium coloré de manière à unifier l'aspect général et le respect des lignes de trames.

Cela étant, l'emplacement et l'alignement des parois extérieures, y compris ceux des baies, sont totalement libres du choix de l'une des trames.

Quant aux murs du type C, ils peuvent être choisis en fonction des goûts personnels des architectes ou de leurs clients.

Les 18 logements ont été conçus par 13 architectes en concertation avec leurs clients dans une totale liberté, comme l'imaginait Le Corbusier.

Par exemple, un de ceux-ci, féru de « *bonsai* », souhaitait pouvoir s'adonner à sa passion. L'architecte a prévu une large véranda servant de jardin privé équipée de tablettes pour les bonsai.

Mais que le lecteur se rassure, mis à part deux lourds fauteuils en bois, aucun architecte n'a cherché son inspiration dans les architectures des siècles passés. Des avancées ou des retraits

correspondant à des balcons, des terrasses ou des jardins agrémentent les différentes maisons.

Tous les logements peuvent être transformés ou complètement démontés et remplacés par d'autres, de manière à pouvoir tenir compte de l'évolution des modes de vie ou du changement de la composition de la famille, par exemple.

Il en est de même pour toutes les canalisations quelles que soient leurs fonctions, qui peuvent aussi être modifiées ou remplacées sans la moindre difficulté.

3. Nature

Un des souhaits du groupe de réflexion était que l'ensemble des logements du projet NEXT 21 soit noyé de verdure. C'est manifestement le cas. En quelques années, des fleurs et des arbustes ont grandi dans les espaces privés extérieurs.

De plus l'intention était de faire en sorte que les rues intérieures, les vérandas et les jardins puissent accueillir les oiseaux et les insectes. Cela aussi se vérifie et les petits enfants qui jouent dans les parties communes joignent leurs cris à ceux des nombreux oiseaux qui peuvent dans leurs vols se reposer dans ou sur cet étonnant bâtiment.

Pour les habitants, la succession des saisons devait être perceptible, ce qui n'est pas toujours le cas à Ôsaka parce que cette ville compte peu d'arbres et de verdure.

De ce point de vue, NEXT 21 est une véritable oasis enchâssée dans le milieu urbain fort dense et plutôt inhumain de la ville d'Ôsaka.

Aussi « The Japan Wild Birds Society » en a-t-elle profité pour établir ses bureaux dans un des locaux du rez-de-chaussée, et un des responsables « ranger » est chargé de suivre l'évolution de la vie animale dans et sur le bâtiment.

Sur la toiture et sur les terrasses, les plantes ont été choisies de manière à rendre très vert le bâtiment, mais aussi pour attirer les oiseaux, les papillons et autres coléoptères. Quant à la cour intérieure, elle est une sorte de jardin écologique qui attire de nombreuses espèces, non seulement par ses plantes, mais grâce aussi aux gargouillements de la fontaine dans sa pièce d'eau.

L'accès aux logements se fait par des galeries et des escaliers extérieurs comme dans un lotissement traditionnel et non par des couloirs, des corridors et des escaliers sombres et souvent étriqués.

Ceci permet une intéressante relation des logements avec l'extérieur, c'est-à-dire le contact avec la nature et les rencontres avec les autres habitants, caractéristiques du mode de vie japonaise.

Les passerelles métalliques qui relient en façade sud les ailes du bâtiment accroissent la spatialité de l'ensemble en offrant des vues plongeantes sur les différents étages et en particulier sur le jardin du rez-de-chaussée.

4. Epuration

De gros efforts ont été faits pour traiter les eaux usées et les déchets produits par les occupants de manière à réduire les effets néfastes sur l'environnement. Les déchets de cuisine sont traités directement par un procédé d'oxydation catalytique humide dans les appareils installés dans le sous-sol et les résidus intraitables sont réduits à un véritable minimum. La chaleur produite pendant ce traitement est récupérée par le système de chauffage. Quant aux eaux provenant de ce traitement, elles sont épurées avec les eaux usées des cuisines et des bains dans un autre appareillage et elles servent aux chasses d'eau et à l'arrosage des plantes.

5. Energie

Optimaliser l'utilisation de l'énergie, tel était le cinquième objectif souhaité par le groupe de chercheurs de manière à protéger au maximum l'environnement.

Pour cela, NEXT 21 produit sur place son électricité au moyen d'une pile à combustible laquelle génère 100 Kw ce qui suffit aux besoins du bâtiment tout entier.

S'y ajoutent d'ailleurs les 7,5 Kw produits par les panneaux solaires posés en toiture et les 1000 Ah des batteries de stockage.

Le courant continu alimente les ascenseurs, les pompes et les éclairages extérieurs. Un inverseur alimente en courant alternatif les appareils domestiques.

L'eau chaude et l'eau froide sont produites par une pompe à chaleur alimentée en gaz naturel. La chaleur dégagée par la pile à combustible est aussi récupérée et contribue au chauffage de l'eau.

L'eau chaude alimente les appareils sanitaires et l'eau froide le système de conditionnement d'air généralisé.

Les cuisinières utilisent le gaz naturel.

Un système sophistiqué permet de contrôler l'utilisation de l'énergie de manière à réaliser le maximum d'économies. Le système non seulement contrôle en permanence, mais il prévoit les différents besoins de manière à optimiser le programme énergétique global.

En conclusion, on peut dire que le projet NEXT 21 tente de résoudre l'ensemble des problèmes que posent les logements collectifs et qu'il a réussi à mettre les habitants en contact avec la nature tout en économisant l'énergie.

Le bâtiment est placé sous le contrôle de l'Osaka Gaz Company, laquelle a attribué l'ensemble des logements à des membres de son personnel et à leur famille, à charge pour eux d'enregistrer et de commenter leurs découvertes et leurs réactions, que ce soit en matière de conception de construction, de consommation énergétique, de relation avec la nature ou de joie de vivre dans un logement conçu de manière très spécifique.

Tous les étrangers que j'ai eu la chance d'accueillir dans NEXT 21 l'ont quitté émerveillés et avec bien des regrets de ne pouvoir en occuper un des logements.

**NEXT 21 ou une manière différente de concevoir le logement
dans les villes japonaises**
(Jean Englebert)

résumé

Le bâtiment Next 21 optimise l'usage des ressources grâce à une construction systématisée, comporte des logements différents qui rencontrent les souhaits des utilisateurs, introduit de la végétation naturelle qui attire les oiseaux et les insectes, traite les eaux usées et les déchets, utilise l'énergie efficacement et réduit les nuisances sur l'environnement.

NEXT 21 or Another Way of Conceiving Housing in Japanese Cities
(Jean Englebert)

abstract

Thanks to a systematized construction, the Next 21 building makes good use of resources, comprises different residences which meet the wishes of the users, introduces natural vegetation which attracts the birds and the insects, treats waste water and refuse, uses energy with efficiency and reduces the harmful effects on

JEAN ENGLEBERT

the environment.

都市住宅の一考案 Next 21

(Jean Englebert)

要約

「Next21」は、野鳥や虫たちとの共生を可能にし、家庭排水や生ゴミの処理、エネルギーの有効利用を考えた環境に優しい住居ビルです。

Nostalgie du Lu-shan: Note sur les schèmes esthétiques de l'habitat nippon

par Augustin BERQUE¹

Nostein eis patrida chôran
(« revenir au pays natal »,
thème poétique hellène)

Kamubakku [Come back], furusato!
(« Reviens, pays natal! »,
slogan lancé par le Kensetsu-shô
[ministère de la Construction]
dans les années quatre-vingts)²

1. La chaumière sur le toit-terrasse

L'architecte Kurokawa Kishô 黒川紀章 (1934-) fait volontiers visiter à ses hôtes un pavillon de thé, au toit de chaume comme il convient: celui qu'il s'est aménagé sur le toit-terrasse de l'immeuble moderne à plusieurs étages où il réside, et qui est situé dans un quartier central de Tôkyô. Il confie non moins volontiers qu'il vient souvent s'y recueillir après ses journées chargées, tout en montrant les plans anciens auxquels il s'est scrupuleusement conformé. Bien que le bois de la chaumière soit encore un peu neuf, on ne doutera point en effet de l'authenticité de ses formes, à la rusticité raffinée. L'hôte étranger s'émerveillera donc de ce voisinage, nippon s'il en fut, de la tradition la plus rigoureusement transmise avec la technologie domotique la plus avancée. Tel est effectivement le but de la visite.

¹ Augustin Berque est directeur d'étude à l'EHESS Paris. Cet article a été publié auparavant dans la revue *Poésie* n° 100 qui était consacré à la poésie japonaise.

² Sur l'usage de ce slogan, et son contexte, voir Augustin Berque, *Du Geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, 1993, p. 120ff.

À première vue, Kurokawa perpétue ainsi l'esprit du slogan *wakon yōsai* 和魂洋裁, qui anima les réformateurs de l'ère Meiji (1868-1912): allier « l'âme japonaise » (*wakon*) à la « technique occidentale » (*yōsai*); la seconde étant mise au service de la première, c'est-à-dire de l'authenticité. L'alliance est plus subtile, en fait. La chaumière sur le toit-terrasse de la résidence Kurokawa date de ces années quatre-vingts où le Japon se voyait en passe de supplanter les États-Unis aux gouvernes du monde. Ces années-là, certains en étaient même à inverser la formule susdite, et à plaider pour un *wasai yōkon*: « technique japonaise, âme occidentale »; autrement dit: la technique, c'est nous désormais qui la possédons, mais il faudrait se préoccuper davantage de patrimoine culturel, à la manière européenne... Au demeurant, l'esprit général de l'époque, celle de la Bulle spéculative (*babburu*), pouvait – c'est cela même dont témoigne la chaumière Kurokawa –, se résumer à un postmoderne, auto-référent et parfaitement circulaire *wakon wasai*: « âme japonaise, technique japonaise ». Au centre en effet de tous les discours, Tōkyō – *Tōkyō-ron* (Tōkyōlogie) et *Edo-gaku* (édologie) mêlées –, capitale héritière de l'économie-monde, s'enorgueillissait alors d'avoir mis en pratique la postmodernité avant même que fût inventée la modernité occidentale.³

Dans cette optique, la chaumière sur le toit-terrasse apparaît sous son vrai jour: un motif esthétique à la longue histoire, celui d'un « ermitage montagnard en pleine ville » (市中山居 *shichū no sankyo*).⁴ Ce motif apparaît en effet pleinement établi dès l'expression, chez les riches marchands de Sakai au XVI^e siècle, de l'esthétique de la cérémonie du thé, avec le petit jardin et le pavillon qui en sont le décor. Dès cette époque, il a justement pour

³ Sur ce motif, v. MURAI Yasuhiko 村井康彦, *Toshi no bi ishiki: shichū no sankyo* (La conscience esthétique de la ville: l'ermitage montagnard en pleine ville), *Nihon no bigaku*, II (1986), 7, 44-54. Cette thématique de l'ermitage en pleine ville est héritée de la littérature chinoise, dans laquelle on a souligné que l'essentiel en l'affaire relève du cœur plutôt que du lieu physique. Par exemple, partisan du *chao yin* 朝隱 (« ermitage à la Cour [même] ») WANG Kangju 王康瑀, poète de la dynastie Jin 晋 (265-420), écrit dans son *Fan zhao yin si* 反招隱是詩 (Poème de l'ermite refusant l'invitation [de revenir dans le monde]) ces deux vers: « 小隱隱陸菴 / 大隱隱朝市 » (*Xiao yin yin lu sou / Da yin yin chao shi*). La petite cachette [i.e. l'ermitage facile], c'est de se cacher dans les monts et les fourrés / La grande cachette [i.e. l'ermitage difficile], c'est de se cacher à la Cour et en ville). Cité par KAGURAOKA Masatoshi 神楽岡昌俊 *Chūgoku ni okeru in'itsu shisō no kenkyū* 中国における隠逸思想の研究 (Recherches sur la pensée de l'éremitisme en Chine), Tōkyō, Perikansha, 1993, p. 334.

⁴ Voir A. Berque, *Le Sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1997 (1986).

essence d'évoquer au cœur de la ville un séjour qui en est l'antithèse, et qui de cette opposition même tire son sens et sa valeur. C'est de cet effet que joue, au cœur du Tôkyô d'aujourd'hui, la chaumière sur le toit-terrasse de la résidence Kurokawa.

2. L'antithèse de la ville, dans et par la ville

L'esthétique japonaise traditionnelle, notamment celle de l'architecture, est profondément liée à l'idée de naturel (*shizen* 自然), comme opposé de l'artifice (*sakui* 作為). L'on doit à Matsuo BASHÔ 松尾芭蕉 (1644-1694) la plus frappante formulation de ce penchant, dans l'introduction de *Notes de ma case-à-dos* (*oi no kobumi* 笈の小文),⁵ un recueil de *haikai* 俳諧 et de notes de voyage qu'il composa vers 1687-1688: « Sors de la sauvagerie, éloigne-toi de la bête, et suis la nature, retourne à la nature! » (夷狄を出で、鳥獸を離れて、造化に遵い、造化に帰れ, *Iteki wo ide, chôjû wo hanarete, zôka ni shitagai, zôka ni kaere*)⁶. Cet apparent oxymore signifie en fait que, pour atteindre à cet idéal qu'est le naturel, il faut beaucoup travailler sur soi-même; faute de quoi l'on en reste à une qualité d'expression bestiale, sauvage. Autrement dit, beaucoup de culture est nécessaire pour atteindre à la nature. On peut aussi lire en filigrane, dans ce précepte, l'essence de la relation proprement esthétique à la nature: c'est un raffinement qui échappe au vulgaire, car il suppose une artialisation élitaires.⁷

Voilà ce dont témoigne, effectivement, l'histoire de l'esthétique du naturel au Japon. Celle-ci a commencé d'être codifiée par la noblesse de Cour à l'époque de Heian (VIIIe-XIIe siècles), autour notamment de la notion de *miyabi* 雅び laquelle s'oppose au *hinabi* 鄙び. Le premier de ces termes pourrait se rendre, en substance, par « valeur de Cour »; et le second, son inverse négatif, par « valeur de

⁵ Dans sa case-à-dos (*oi* 笈), le lettré en rAndonnée range son nécessaire d'écriture et de lecture.

⁶ Texte reproduit dans KON Eizô 今栄蔵 et al., *Bashô nyûmon* (芭蕉入門, *Introduction à Bashô*), Tôkyô, Yûhikaku, 1979, p. 111.

⁷ Sur le processus de l'artialisation, v. Alain Roger, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978. Roger définit l'artialisation comme un « Processus artistique qui transforme et embellit la nature, soit directement (*in situ*), soit indirectement (*in visu*), au moyen de modèles » (p. 45) dans A. Berque (dir.) *La Mouvance. Du jardin au territoire, cinquante mots pour le paysage*, Paris, Éditions de La Villette, 1999.

campagne ». Or le vocabulaire esthétique du *miyabi*, dans les domaines les plus divers – poésie, roman, jeux de société, habillement, jardins... – réfère systématiquement à la nature,⁸ d'où il s'ensuivrait logiquement que le *hinabi* n'en relève pas. Mais en quoi donc la Cour serait-elle plus à même que la campagne d'exprimer la nature? N'est-ce pas au contraire les paysans, quotidiennement en contact avec elle, qui la connaissent le mieux?

L'oxymore de Bashô nous livre la clef de cette surprenante opposition. L'enjeu est bien ici une artialisation; à savoir que la Cour, non la campagne, élabore le regard qui stipulera la manière pertinente et distinguée d'atteindre au naturel. À cette distinction, le vulgaire n'a pas accès. Trop attachés à la glèbe, pris dans la nature, les paysans ne savent pas la regarder comme il convient. Du reste, leur regard à eux ne compte pas; s'ils sont dans la nature, ils n'y sont qu'objet⁹ du regard des autres, qui, eux, savent voir la voir en tant que telle.

La logique de l'artialisation n'a en elle-même rien de spécifiquement japonais. C'est une facette de la prédication par laquelle toute société humaine saisit la nature en termes qui lui sont propres, instituant de ce fait en un milieu humain ce qui, en soi, n'est qu'étendue brute; institution qui, nécessairement, porte la marque des rapports sociaux.¹⁰ Dans les sociétés complexes, la fonction des élites – de quelque ordre qu'elles soient – est d'élaborer les prédicats dont l'usage, distingué à l'origine, se répand ensuite plus ou moins diffusément dans le reste de la population. C'est ainsi qu'est apparu, historiquement, le prédicat consistant à regarder la nature en tant que paysage. Comme en témoigne en effet l'inexistence du terme « paysage » en Europe avant la Renaissance, il a fallu que s'élabore un certain regard pour

⁸ Sur ces usages, v. Jacqueline Pigeot, Michiyuki-bun. *Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1982.

⁹ L'expression est de Pierre Bourdieu, v. « Une classe objet », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 17-18, novembre 1977, p. 2-5. Plus généralement, v. Raymond Williams, *The Country and the City*, Londres, Chatto and Windus, 1973; ainsi que son article: « Plaisantes perspectives. Invention du paysage et abolition du paysan » *Actes de la recherche...* op. cit., p. 29-36.

¹⁰ Sur les processus de cette institution, voir Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000. Que la mondanité relève d'une logique du prédicat ou du « lieu » (*basho*), par opposition à la logique aristotélécienne du sujet, a été mis en lumière par le philosophe japonais Nishida Kitarô 西田幾多郎 (1870-1945) dans *Basho* (Lieu) en 1927. À ce sujet, v. Augustin Berque et Philippe Nys (dir.) *Logique du lieu et œuvre humaine*, Bruxelles, Ousia, 1997; et A. Berque (dir.) *Logique du lieu et dépassement de la modernité*, 2 vol., Bruxelles, Ousia, 2000.

saisir l'environnement comme tel.¹¹

Ce qui en l'affaire est plus proprement japonais, c'est la thématique de ladite artialisation. Comme on l'a vu plus haut, il s'agit d'une esthétique valorisant à l'extrême le naturel. L'« ermitage de montagne en pleine ville » peut à cet égard être considéré comme une métaphore du précepte de Bashô, puisqu'il incarne l'habitat en pleine nature au cœur de la partie la plus artificialisée du territoire: la plus grande ville, autrefois Kyôto, aujourd'hui Tôkyô. Son élément principal, le petit bâtiment de bois où se déroule la cérémonie du thé (*cha no yu*), est appelé couramment *sôan* 草庵, c'est-à-dire « cabane (couverte) de chaume ». De toute évidence, il s'agit là d'une artialisation de la rusticité. Mais comment, au juste, s'est institué ce prédicat?

3. La beauté du rustique

Cette veine rusticisante a profondément marqué l'architecture japonaise traditionnelle. Elle est non seulement à l'origine du pavillon de thé, mais du style – si tant est qu'on puisse parler de style à cet égard – dit *sukiya* 数寄屋, qui en procède. Le *Dictionnaire de l'architecture ancienne* de TAKEI Toyoji 武井豊治 définit ce terme de la façon suivante:

« Appellation générale du pavillon de thé (*chashitsu* 茶室)¹² dont la structure et l'aménagement sont bâtis en fonction des règles de l'art du thé (*sadô* 茶道). L'on y distingue deux manières, le *shoin* 書院¹³ et le *sôan*¹⁴. On appelle *sukiya zukuri* 数寄屋造 (construction à la *sukiya*) les habitations où ces conceptions ont été introduites ».¹⁵

¹¹ À ce sujet, v. Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, Plon, 1989; A. Berque, *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995; Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

¹² Ce qui comprend le jardin attenant, *roji* 露地.

¹³ Le style *shoin* a pour origine une pièce réservés aux livres et à l'étude, dans les résidences nobles de l'époque Heian. Il a, par la suite, profondément marqué l'habitation japonaise, notamment par l'usage du tatami. À ce sujet, v. Jacques Pezeu-Massabuau, *La Maison japonaise*, Paris, Publications orientalistes de France, 1981; et A. Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

¹⁴ Comme on l'a vu plus haut, *sôan* signifie « cabane (couverte) de chaume ».

¹⁵ TAKEI Toyoji, *Ko-kenchiku jiten* 古建築辞典, Tôkyô, Rikôgakusha, 1994, p. 128

...définition qui laisse pressentir un vaste éventail d'expressions, lesquelles excèdent ce que l'on entend habituellement par « style » et touchent à l'habitation en général. Effectivement, la majorité des auteurs s'accordent à souligner la difficulté de définir rigoureusement le *sukiya*, et à plus forte raison le *sukiya zukuri*. Par exemple, sous la direction de NAKAGAWA Takeshi 中川武, *La Forêt du sukiya*. Comment voir et penser l'espace à la japonaise.¹⁶

« Alors, qu'est-ce donc que le *sukiya*? Certains le tiennent pour une aspiration au naturel, ou une reproduction de la nature, ce qui découle d'une tendance à valoriser le bois comme matériau brut, donnant à la vue et au toucher la sensation de sa nature. D'autres sont d'avis contraire. Suivant à la trace le processus de l'institution du *sukiya* à partir du pavillon de thé de goût *wabi*,¹⁷ qui lui-même a été institué par le pouvoir, ou par la volonté de se démarquer du vulgaire (*sezoku no dakkyaku* 世俗の脱却), et attendu que les motifs de cette manière « naturelle » n'ont été sélectionnés que par opposition au goût ordinaire, ils le tiennent en fait pour le summum d'une esthétique artificielle (*sakuiteki na bigaku* 作爲的な美学). Pour nous, ni l'une ni l'autre attitude ne suffisent à exprimer le *sukiya* [...] parce que celui-ci possède un mouvement qui ne se laisse nullement enfermer dans des termes figés comme ceux des positions ci-dessus [...] il est artifice (*sakui*) tout en étant nature (*shizen*), pas seulement nature ni seulement artifice. [...] C'est notre façon ordinaire de penser « la nature » et « l'artifice » comme un simple couple d'opposés qui nous fait perdre de vue le *sukiya*. [...] En outre, le *sukiya* n'est pas quelque chose de conceptuel, qui se laisserait simplement réduire à un style. La pensée *sukiya* (*sukiyateki shikô*) a plutôt pour caractère d'avoir gravé le fil de son histoire dans un échange perpétuel avec les matériaux, la matière concrète ».

C'est dire qu'il y a peu de domaines, dans l'architecture japonaise traditionnelle et au delà, où l'on ne puisse reconnaître quelque influence du *sukiya*. Reste néanmoins que cette tendance a

¹⁶ NAKAGAWA Takeshi (dir.) *Sukiya no mori. Wafû kûkan no mikata, kangaekata*, Tôkyô, Maruzen, 1995, p. 7 et 8.

¹⁷ « C'est surtout à Sen no Rikyû (1522-1591), le plus grand nom de l'histoire de [l'art du thé], que l'on doit l'accession du *wabi* au rang des principales notions de l'esthétique japonaise. *Wabi* résume en effet le goût de Rikyû pour la simplicité, le dépouillement, voire l'austérité des formes, des couleurs et des matières, à travers lesquelles s'exprime un idéal moral qui voit la véritable richesse dans le coeur de l'homme plutôt que dans les choses qu'il possède ». Extrait de l'article « WABI et SABI » dans A. Berque (dir.) *Dictionnaire de la civilisation japonaise*, Paris, Hazan, 1994, p. 512.

une histoire et une origine. Beaucoup d'auteurs la tiennent pour foncièrement japonaise. Tel IZUE Kan 出江寛, lequel en fait, dans son *Esthétique du sukiya du Taian au pavillon de thé en métal*,¹⁸ « parle d'une conscience esthétique née du milieu nippon » (風土から生まれた美意識, *fūdo kara umareta bi ishiki*).¹⁹ S'il voit dans les pavillons de thé de Sen no Rikyū 千利休 (1522-1591) le point d'origine (*genten*) du *sukiya*-²⁰ au sens propre, cet auteur, comme bien d'autres, pense que c'est au départ une tendance déjà effective dans l'architecture populaire, dont Rikyū se serait inspiré. Ainsi, « l'esthétique du *sukiya* était une esthétique du populaire (庶民性の美学, *shominsei no bigaku*) ». Par exemple, à propos de l'usage du torchis pour les parois du pavillon de thé:

« [Au Taian 待庵] le torchis des parois est apparent. Cela peut se voir, si l'on va à la campagne, dans les étables, les écuries, etc. Pour un espace habité par l'homme, une telle chose ne viendrait ordinairement pas à l'esprit, mais on peut déceler ici le génie esthétique de Rikyū, qui a été d'en discerner l'intérêt ».²¹

Le principe du *sukiya*, en fait, c'est de créer quelque chose d'une beauté peu commune en utilisant et en combinant habilement des matériaux communs, et même plutôt de mauvaise qualité, tordus et pleins de nœuds. C'est l'esthétique dont Rikyū disait: « Avec des matériaux sans intérêt esthétique (*omoshirokunai*), faire quelque chose d'esthétiquement intéressant (*omoshiroi*) ».²²

En somme, la rusticité même de la campagne serait directement la source de l'esthétique rusticiante du *sukiya* (dont, il est vrai, Izue dit aussi qu'il a évolué vers un luxe qui n'a plus rien de populaire). Et les pavillons de thé auraient eu pour modèles de véritables chaumières, de véritables cabanes de paysans nippons.

4. Le paradigme chinois

¹⁸ Situé à Yamazaki (près de Kyōto), le Taian 待庵 (« Cabane de l'attente ») est aujourd'hui le seul pavillon de thé encore subsistant qu'on puisse attribuer avec certitude à Rikyū. Il fut construit vers 1582.

¹⁹ IZUE Kan, *Sukiya no bigaku. Taian kara kinzoku no chashitsu e*, Tôkyô, Kajima Shuppankai, 1996, p. 12.

²⁰ IZUE, op. cit., p. 138.

²¹ Op. cit., p. 103 et 104.

²² Op. cit., p. 137 et 138.

Or cette vue répandue est totalement mythique. En réalité, le paradigme de cette architecture – dont l'épanouissement est du reste incontestablement japonais – est purement littéraire, élitare, et il est venu de Chine, véhiculé notamment par le bouddhisme. Le *Dictionnaire graphique de l'architecture du thé* de MAE Hisao 前久夫 donne par exemple du *sôan* la définition suivante:²³ « Sôan. Couvrir le *za*²⁴ de chaume (草 *sô*), c'est ce qu'on appelle *an* (庵) »²⁵ (*Shakushi yôran*).²⁶ Comme en témoigne cette citation, il s'agit d'un bâtiment élémentaire couvert de chaume, sis en montagne ou à la campagne. Selon le *Nambôroku* 南坊録,²⁷ c'est Rikyû qui aurait été le premier à le transférer en ville et à l'appliquer à l'architecture du thé. C'était une cabane (*iori*) où l'on se défaisait de la poussière mondaine pour y habiter en pureté dans le *wabi*.²⁸ La cérémonie du thé (*cha no yu*) que l'on y accomplissait fut appelée *wabicha* (« thé *wabi* »). Corrélativement, l'on qualifia de *sôan-shiki cha no yu* (« cérémonie du thé style chaumière ») son caractère et son rituel, et de *sôan-shiki chashitsu* (« pavillon de thé style chaumière ») le bâtiment afférent.

De son côté, MIYAKAMI Shigetaka 宮上茂隆,²⁹ souligne que ce

²³ MAE Hisao, *Chashitsu mikata zuten*, Tôkyô, Tôkyô Bijutsu, 1981, p. 2.

²⁴ *Za* 座 (chinois: *zuo*) signifie originellement « s'asseoir » (en tailleur), et à partir de là « place » (où l'on s'assied), d'où le sens de lieu abritant de telles places. Dans le bouddhisme, il s'agit en particulier du lieu de méditation en position de *zazen* 座禪; qu'il ne faut pas confondre avec le *za* proprement nippon (*seiza* 正座) comme dans la cérémonie du thé), où les pieds sont repliés sous les fesses.

²⁵ Ce sinogramme (même prononciation *an* en chinois) se lit aussi en japonais *iori*, avec le même sens de cabane, hutte. En japonais, la lecture en composition (comme dans *sôan*, « cabane couverte de chaume ») est *an*, ce qu'on retrouve souvent dans le vocabulaire de l'architecture du bouddhisme, du thé, de la restauration, de la villégiature, et jusque dans les banlieues huppées d'aujourd'hui.

²⁶ Prononciation japonaise du chinois *Shizhi yaolan*, « Manuel du bouddhiste » compilé par Dao Cheng en 1019.

²⁷ Ouvrage traditionnellement attribué au premier disciple de Rikyû, où sont consignés les enseignements du maître. Bible de l'art du thé, le *Nambôroku* aurait en fait été compilé plus tardivement.

²⁸ Le texte donne ici en un seul mot, *wabizumau*, le fait d'habiter (*sumau* 住まう) à la manière *wabi*. Je traduis ici par « en pureté » l'adverbe *kiyoraka ni*. Il est à noter qu'en japonais, le verbe « habiter » (*sumu*, plus général que son fréquentatif *sumau*) aurait déjà, étymologiquement, un lien avec l'idée de pureté (cf. l'usage de se déchausser à l'entrée, de prendre un bain chaud au retour du travail, etc.). À ce sujet, voir ARAKI Hiroyuki 荒木博之, *Nihongo kara Nihonjin wo kangaeru* (Penser les Japonais à partir du japonais), Tôkyô, Asahi Shimbunsha, 1980; ainsi que mes commentaires dans *Le Sauvage et l'artifice*, op. cit., p. 215ff.

²⁹ MIYAKAMI Shigetaka, « Chanoyu no eikyô » (L'influence de l'art du thé), p. 110-112 dans *Sumai no bunka-shi*. Nihonjin, Tôkyô, Misawa Hômu Sôgô Kenkyûjo, 1983.

paradigme a pénétré au Japon véhiculé par les œuvres des poètes de la dynastie Tang (VIIe- Xe siècles), dont raffolait la noblesse de la Cour de Heian; en particulier les écrits de Bo Juyi 白居易 (dit aussi Bai Letian, Haku Rakuten 白樂天 en lecture japonaise, 772-846), surnommé de nos jours au Japon « le poète national (*kokumin shijin*) de la Chine du IXe siècle ». Bien qu'il s'agisse, comme nous le verrons plus loin, d'un courant de pensée aux origines lointaines et aux implications ramifiées, un texte de ce dernier, *Ma chaumière sur le mont Lu* (廬山草堂記, *Lu-shan caotang jì*), résume pour ainsi dire le paradigme en question:

« [...] Lorsque [je] vis [le mont Lu], en automne de l'an onze de l'ère Yuanhe (816), je l'aimai comme le pays natal que l'on retrouve après un long voyage et ne voulus plus m'en éloigner. C'est ainsi que j'ai bâti une chaumière à côté du monastère, face au mont. Elle était achevée au printemps de l'année suivante: une salle de trois travées, deux colonnes, deux chambres, quatre fenêtres, une orientation et des dimensions conformes à mes goûts comme à mes ressources. La porte, au nord, permet au vent de tempérer la chaleur de l'été; l'auvent, au sud, est assez haut pour laisser le soleil entrer lors des grands froids. Le bois des poutres est juste taillé sans être peint, les murs sont juste maçonnés sans être blanchis, les marches sont de simples pierres, les fenêtres sont tendues de papier, avec des stores de bambou et des rideaux de grosse toile; cette simplicité me convient. La salle a pour seul mobilier quatre lits de repos en bois, deux paravents de soie grège, une cithare laquée, deux ou trois livres confucéens, autant de taoïstes et de bouddhiques ».³⁰

Et quelques lignes plus loin, Bai Letian ajoute que, par la vertu de cette chaumière,

« Bientôt mes pensées sont absorbées par le paysage, je me sens fondre dans l'harmonie qui m'entoure. [...] Je ne vois qu'une explication, c'est que j'habite ici ».³¹

Mais pourquoi donc Bai Letian, qui n'était pas de la région, a-t-il du premier coup d'œil aimé le paysage du Lu-shan 廬山 (le mont

³⁰ Traduction de Martine Vallette-Hémery, *Les Paradis naturels. Jardins chinois en prose*, Arles, Philippe Picquier, 2001, p. 26 et 27.

³¹ Op. cit., p. 27. On notera que dans l'architecture nipponne, le pavillon de thé est par excellence un « espace de conversation avec la nature » (*shizen to no taiwa kûkan*), comme l'écrit FUKUNAGA Sôkô 福良宗弘, *Chanoyu kûkan to wa nanika. Naritachi to kôsei* (Qu'est-ce que l'espace de la cérémonie du thé? Développement et composition), Tôkyô, Shôkokusha, 1995, p. 74.

Lu) « comme le pays natal »? C'est que sa culture littéraire et artistique était, dès auparavant, pétrie de schèmes paysagers focalisés par le Lu-shan. Il s'agit d'un massif montagneux (1300m) situé à une vingtaine de kilomètres au sud-ouest de Jiujiang, dans le nord du Jiangxi. L'oronyme *Lu* est représenté par le sinogramme 廬 qui signifie « cabane » (et qui se lit également *iori* en japonais); ce qu'explique la légende:³² sous les Zhou (XIIe-Ve siècle a. J.-C.) s'y serait réfugié un anachorète, Kuang Su 匡俗. Le roi Ding Wang 定王 (r. 606-586) l'envoya quérir,³³ mais il avait déjà disparu,³⁴ transformé en immortel (仙人 *xianren*)³⁵, et les émissaires du roi ne retrouvèrent de lui qu'une cabane vide. Aussi le Lu-shan est-il également appelé Kuang-shan (mont Kuang) et Kuang-lu (cabane de Kuang). Cette montagne, sacrée pour le taoïsme et le

³² Rapportée dans *Xunyang-ji (Notes sur le Fleuve Bleu)*, cité par le dictionnaire des sinogrammes *Kadokawa Dai Jigen*, Tôkyô, Kadokawa, 1992, article Lu, p. 583

³³ Le thème du monarque envoyant chercher l'ermite pour requérir ses services est un motif prégnant de la tradition érémitique chinoise, les ermites en question étant souvent des fonctionnaires ayant volontairement choisi une retraite anticipée pour manifester leur désapprobation à l'égard du régime. Voir OBI Kôichi 小尾 郁一, *Chûgoku no inton shisô. Tô Emmei no kokoro no kiseki* (La pensée érémitique chinoise. Sur les traces du cœur de Tao Yuanming), Tôkyô, Chûô Kôronsha, 1988.

³⁴ 寻隐者不遇 *xun yinzhe bu yu* (ne pas trouver l'ermite qu'on est venu quérir) est par suite devenu un thème fréquent dans la poésie chinoise. Témoin ce classique de Jia Dao 賈島 (779-843): 松下问童子, 言师采药去, 只在此山中, 云深不知处 *song xia wen tong zi / yuan shi cai yao qu / zhi zai ci shan zhong / yun shen bu zhi chu* (Je questionne l'enfant, sous le pin / il me dit que son maître est parti cueillir des simples / seulement qu'il est dans cette montagne / on ne sait où dans les profonds nuages), cité p. 156-157 dans ISHIKAWA Tadahisa 石川忠久, *Kanshi no fûkei. Kotoba to kokoro (Paysages de la poésie chinoise. Les mots et le coeur)*, Tôkyô, Taishûkan Shoten, 1976. Lequel ajoute le commentaire suivant (p. 157-158): « Cet enfant est un petit valet au service de l'ermite. Il convient que l'ermite soit servi par un enfant, exempt de souillure. Le pin est aussi un symbole de l'ermite. (...) *Yao* signifie herbe médicinale. Cela aussi va avec l'ermite. L'ermite cueille des simples, et les vend aux gens du monde vulgaire (*zoku seken*). C'est-à-dire que les simples sont le seul lien entre l'ermite et le monde vulgaire. (...) Les nuages sont bien entendu des nuages blancs. C'est aussi un symbole de l'ermite. Ainsi, qu'il s'agisse du pin, de l'enfant, des simples, des nuages blancs, le matériel de l'ermite est là au complet. Or quant à lui, l'ermite se cache dans les nuages et reste invisible. Là flotte une saveur indéfinissable (*hyôbyô taru ajiwai*). (...) Ce je-ne-sais quoi, cette profondeur et cette hauteur insaisissables vont bien à l'ermite ». Il convient d'apprécier ce poème en rapport avec la doctrine de l'immortalité, qui en Chine est inséparable du thème de la montagne (v. note suivante).

³⁵ La doctrine de l'immortalité, liée au taoïsme, tient qu'au prix d'une ascèse - qui suppose notamment d'entrer en montagne à la recherche des herbes de longévité -, l'être humain (*ren*) peut devenir immortel (*xian*). Le sinogramme *xian* 仙 est composé des deux radicaux « homme » et « montagne ». Effectivement, le propre de l'immortel est de se fondre dans la montagne, devenant ainsi invisible (v. note précédente).

bouddhisme qui y ont de nombreux temples, est célèbre pour la beauté de ses paysages et pour les innombrables figures littéraires qui y sont attachées. Ces figures, Bai Letian les connaissait par coeur. C'est à travers elles, et parce qu'elles avaient motivé (configuré et mobilisé) sa sensibilité, qu'il a reconnu le Lu-shan comme son pays natal. Et à son tour, l'histoire lui doit l'une des plus fameuses d'entre elles, ce vers initial de l'un de ses poèmes.³⁶

Lu-shan caotang ye yu du

Seul par nuit de pluie dans
ma chaumière du mont Lu

廬山草堂夜雨獨

C'est toutefois dans l'œuvre de Tao Yuanming 陶淵明 (365-427) que s'est cristallisé le schème du retour à la campagne natale, combinant chaumière et Lu-shan sous l'accent de l'authenticité – *zhen* 真, où s'identifient la vérité envers soi-même et le sens profond de la nature: le Dao. Tel ce poème célèbre entre tous, *Yinjiu 5* (Boisson 5)³⁷:

Jie lu zai renjing³⁸

結廬在人境

(...)

Xin yuan di zi pian

心遠地自偏

Cai ju dong li xia

采菊東籬下

You ran jian Nan-shan

幽然見南山

Shan qi ri xi jia

山氣日夕佳

Fei niao xiang yu huan

J'ai tressé ma hutte en
milieu humain

À cœur éloigné, terre elle-
même écartée

Je cueille un chrysanthème
au pied de la haie de l'est

Dans les lointains se voit
le mont du Midi³⁹

Les vapeurs de la montagne
sont belles au soleil couchant
Un vol d'oiseaux s'en

³⁶ Poème reproduit dans TANAKA Katsumi 田中克己, *Haku Rakuten* (Bai Letian), Tôkyô, Ozawa Shoten, 1996, p. 153.

³⁷ Reproduit dans SUZUKI Torao 鈴木虎雄 (1878-1963), *Tô Emmei shi kai* (Comprendre la poésie de Tao Yuanming), Tôkyô, Tôyô Bunko, 1991, p. 235-236.

³⁸ *Renjing* 人境, « milieu humain, écroumène », se définit par contraste avec *xianjing* 仙境, « milieu sauvage, éreème », i.e. la montagne boisée qui n'est hantée que par les ermites et les immortels (*xian*). Pour Tao Yuanming, *jie lu*, « tresser sa hutte » (i.e. aménager son ermitage) ne nécessite pas de quitter le milieu humain. Il suffit de vivre à l'écart de la ville, à la campagne, car le principal est que le cœur soit éloigné des mondanités (v. le vers suivant).

³⁹ C'est-à-dire le mont Lu.

飞鸟相与还

Ci zhong you zhen yi

此中有真意

Yu bian yi wang yan

欲辨已忘言

retournent⁴⁰ ensemble

Dans cela est l'authenticité⁴¹

Je voudrais la dire, mais j'ai

oublié la parole

5. La motivation du banlieusard

C'est au « bassin sémantique »⁴² de cette tradition littéraire que s'est abreuée, comme on l'a vu, l'esthétique de l'architecture japonaise. Au delà de l'architecture, et au delà des références conscientes, ce courant a imprégné la sensibilité moderne à un degré tel qu'on peut y voir un facteur essentiel de l'évolution contemporaine de l'habitat au Japon.

Cette évolution est, comme dans les autres pays riches, dominée par une diffusion croissante de l'habitat non agricole dans les campagnes; phénomène qui, selon les cas, est qualifié d'exurbanisation, *città diffusa*, ville émergente, *edge city*, périurbain, supurôru (sprawl), etc. Ses prémices ont été – abstraction faite de la villégiature et des parties de campagne pré-industrielles –, dès le XIXe siècle, l'excroissance des banlieues en Europe occidentale et en Amérique du Nord. Or si abondent les analyses fonctionnelles de ce phénomène – qui mettent spécialement en lumière le rôle de l'automobile –, c'est surtout par des clichés, idéalisant la campagne, que nous nous en figurons les raisons. Il serait bon que nous en connaissions mieux l'histoire. L'un de ces clichés, prégnant au Japon comme en Amérique – mais la chose est plus complexe en Europe –, veut qu'un habitat authentiquement humain soit de type rural plutôt qu'urbain.

S'agissant du Japon, il est évident que cette image est héritée de l'artialisation qui s'est produite en Chine du Sud sous les Six-Dynasties, à l'époque de Tao Yuanming – époque également où

⁴⁰ Ces oiseaux qui, le soir, s'en retournent au nid, sont une métaphore de Tao Yuanming lui-même qui, abandonnant la carrière, est revenu au pays natal cultiver la terre, en famille.

⁴¹ *Zhen yi* 真意, « vrai sens », « intention véritable », est l'authenticité du retour à la campagne, où se conjoignent le paysage, le caractère propre de Tao Yuanming, et la cosmicité du Dao.

⁴² Concept dû à Gilbert Durand, qui l'explique dans son *Introduction à la mythodologie*, Paris, Albin Michel, 1996.

apparaît la prédication de l'environnement en paysage, notamment sous l'influence de la poésie de XIE Lingyun 謝靈運 (385-433)⁴³. Il ne faut pas oublier que, jusqu'au début du XXe siècle, la littérature japonaise, et particulièrement la poésie, a été bilingue, utilisant concurremment le japonais et le chinois classique (écrit en pur chinois, mais lu à la japonaise). C'est ainsi que le *kanshi* 漢詩, littéralement « poésie han », comprend aussi bien des œuvres venues de Chine que des poèmes dus à des écrivains japonais, tel NATSUME Sôseki 夏目漱石 (1867-1916). Ce n'est qu'au lendemain de la seconde guerre mondiale que la réforme du système éducatif a tari cette veine, qui jusque-là permettait à tout Japonais de lire la campagne à travers les images d'un Tao Yuanming. Les écrivains des époques Meiji (1868-1912) et Taishô (1912-1925) en étaient nourris. Or ce sont leurs œuvres – tout particulièrement Musashino 武蔵野 (1901), de KUNIKIDA Doppo 国木田 独歩 (1871-1908) – qui ont artialisé les campagnes périurbaines en paysage désirable, comme l'a récemment montré HIGUCHI Tadahiko 樋口,忠彦. Et⁴⁴ si eux mêmes les ont perçues comme désirables, c'est qu'ils y étaient portés, plus vivement que leurs lecteurs, par le courant du bassin sémantique formé par leurs aînés, aussi bien japonais que chinois.

Témoin le roman autobiographique de SATÔ Haruo 佐藤春男 (1892-1964), *Tristes campagnes* (1919)⁴⁵, qui fut un grand succès de librairie et a certainement contribué à la vogue de l'habitat en banlieue, après le grand séisme de 1923. C'est l'histoire d'un homme jeune qui, excédé par la grande ville, se retire dans la campagne avoisinante, où il choisit d'habiter une maison paysanne inoccupée (mais dont on apprendra que c'est un riche retraité qui se l'était fait construire, en goût rustique, pour y vivre avec une jeune maîtresse). Tel Bai Letian reconnaissant le mont Lu comme son pays natal, cette maison, le héros la découvre de loin comme s'il l'avait déjà vue quelque part:

« J'ai le pressentiment que ce sera une bonne maison (...) Il marchait, les yeux fixés sur le toit de chaume. Si c'est cette maison-là, pensa-t-il, j'ai bien l'impression de l'avoir vue déjà, autrefois, il y a longtemps, peut-être

⁴³ Voir OBI Kôichi, *Sha Reibun, kodoku no sansui shijin* (XIE Lingyun, le poète solitaire du paysage), Tôkyô, Kyûko Shoin, 1983.

⁴⁴ HIGUCHI Tadahiko, *Kôgai no fûkei. Edo kara Tôkyô e* (Les paysages de la banlieue. D'Edo à Tôkyô), Tôkyô, Kyôiku Shuppan, 2000.

⁴⁵ SATÔ Haruo, *Den'en no yûutsu, aruiwa yameru sôbi* (Mélancolie de campagne, ou la rose malade), Tôkyô, Shinchô Bunko, 1951 (1919).

en rêve, ou dans une hallucination, ou alors à toute vitesse par la fenêtre d'un train.. ». (op. cit., p. 6)

C'est bien son inconscient qui parle, et ce, quasi en chinois:

« Sans traverser le pont de terre, absorbé dans ses pensées, il la regarda longuement, cette maison qui donnait envie de fredonner *san kei kô ni tsuite* ». (op. cit., p. 17)

S'agirait-il d'une chansonnette à la mode? Non, c'est la lecture japonaise d'un vers de Tao Yuanming, « *san jing jiu huang* 三经就荒 », les trois sentiers sont à l'abAndôn; vers extrait d'une ode fameuse, *Gui qu lai xi* (Allons, je rentre!)⁴⁶ où celui-ci dit son retour à la campagne natale. Les trois sentiers de son vieux jardin sont à l'abAndôn parce que, parti à la ville, il n'y avait pas marché depuis longtemps. Quant au héros de SATÔ Haruo, à travers une série de transferts mais sans que jamais cela soit révélé, il ne cessera de vivre cette campagne d'emprunt (il est en réalité de Wakayama) comme une métaphore⁴⁷ du pays natal de Yuanming, tel jour cueillant une rose malade au coin de son jardin comme celui-ci l'avait fait d'un « chrysanthème au pied de la haie de l'est », et voyant, ou quasi, le Lu-shan dans la colline au delà:

⁴⁶ Poème reproduit et commenté par MATSUEDA Shigeo_松枝茂夫 (1905-1995) et WADA Takeshi 和田武, *Tô Emmei zenshû* (*Œuvres complètes* de Tao Yuanming), Tôkyô, Iwanami Shoten, 1990, vol. II, p. 138-149. Dans le jardin de Tao Yuanming lui-même, les trois sentiers sont à leur tour une allusion à un lettré qui vivait à l'époque de l'usurpation de Wang Mang (9-25 ap. J.-C.), et sont un symbole de fidélité. À ce sujet, v. les commentaires de Paul Jacob dans son édition en français des *Œuvres complètes* de Tao Yuanming, Paris, Gallimard, 1990, p. 346, note 20.

⁴⁷ Dans l'esthétique japonaise, en particulier pour les jardins et le paysage, on appelle *mitate* 見立て (littéralement: « instituer par le regard ») le « voir-comme » ou la métaphore qui fait que l'on regarde un lieu quelconque, dans l'environnement réel, sous l'espèce d'un paysage fameux de la tradition. Un jardin comme l'Ishikawa Kôrakuen de Tôkyô, par exemple, est tissé de telles allusions; parmi lesquelles un Lu-shan 廬山 (prononcé Rozan en japonais). Ces *mitate* sont explicites. Dans le roman de Satô Haruo, en revanche, la seule référence explicite à Tao Yuanming (lequel reste innommé) est la citation du vers de quatre sinogrammes *Lu san kei kô ni tsuite*, que l'on a vu plus haut. Tout le reste est à imaginer. Notons que le *mitate* relève de la logique prédicative propre à la mondanité, laquelle nie la logique de l'identité du sujet propre au lieu physique (le topos aristotélicien). Toutefois, le *mitate* n'est pas tout le paysage, lequel combine nécessairement lieu représenté et lieu physique, logique du prédicat (*IgP*) et logique du sujet (*IgS*). Autrement dit, pour reprendre les catégories d'Alain Roger, c'est une combinaison de l'*in situ* à l'*in visu*. Le lieu du paysage n'est donc pas seulement affaire de représentation (*IgP*), ni seulement d'environnement physique (*IgS*), mais de chorésie (*IgS/IgP*). Sur ces questions, voir Écoumène, op. cit.

« Il y avait là une colline (...). Cette colline, quand l'avait-il découverte? En tout cas, cette colline attirait son regard. Et cette colline, il s'était mis à l'aimer beaucoup. (...) Elle était juste à bonne distance, plus fantasmagique que la réalité, plus réelle qu'un fantôme, et suivant la texture de la pluie, tantôt il la sentait s'approcher un peu de lui, tantôt s'en aller dans les lointains. (...)»

- Mais qu'est-ce que tu regardes donc? lui demanda sa femme.
- Hmm. C'est cette colline. C'est cette colline, mais...
- Qu'est-ce qu'elle a donc?
- Rien... Elle est belle, tu ne trouves pas? Les mots me manquent... »
(Sato, *op.cit.*, pp. 86-87, 89)

Ce qui est rapporté ici, « les mots me manquent », a été prononcé en japonais moderne: *nan to mo ienai*, un jour des années Taishô, dans les environs de Tôkyô. Un poète l'avait dit en chinois classique: *yu bian yi wang yan*, un jour des années Yuanxing⁴⁸, aux environs du Lu-shan.

Effectivement l'essentiel, dans le paysage, ne peut pas se dire.⁴⁹ Mais en poésie...

Maurepas, 29 décembre 2001.

**Nostalgie du Lu-shan: Note sur les schèmes esthétiques de
l'habitat nippon**
(Augustin Berque)

résumé

Le thème du retour à la campagne ont été transmis au Japon par la poésie de Tao Yuanming (Tô Sen) et celle de Bo Juyi (Haku Rakuten). Ils y ont inspiré notamment l'architecture du thé de style *sukiya* et, de là, la vision idyllique de la petite maison dans la campagne qui a été, au XXe siècle, un puissant facteur du développement des banlieues, comme en témoigne l'analyse du roman de SATÔ

⁴⁸ Soit 402-404 dans la chronologie des Jin de l'Est, si l'on date le poème en question de 402 comme le fait Paul Jacob, *op. cit.*, p. 402.

⁴⁹ Si l'on veut s'en tenir à une photographie, celle illustrant *Yinjiu 5* (Boisson 5), de Tao Yuanming, dans Yamaguchi Naoki 山口直樹, *Kanshi hyakkei* (Cent vues de la poésie chinoise), Tôkyô, 1997, vol. II, p. 68-69, est assez suggestive. Elle est prise à la tombée du jour vers le Lu-shan à partir de Wuliuci (« Temple des cinq saules »), site historique censé être celui de la maison de « Maître Cinq-Saules » (*Wuliu xiansheng*), surnom adopté par Yuanming, qui avait planté cinq saules dans son jardin.

AUGUSTIN BERQUE

Haruo, *Triste campagne, ou la Rose malade*.

**The Lu-shan Nostalgia: On the Aesthetic Schemes of the Japanese
Habitat**

(Augustin Berque)

abstract

The theme of the return to the countryside were transmitted to Japan through the poems of Tao Yuanming (To Sen) and Bo Juyi (Haku Rakuten), inspired the architecture of tea in the *sukiya* style and, from there the idyllic vision of the little house in the countryside which was, in the XXth century, heavily influenced the development of the suburbs, as shows the analysis of SATÔ Haruo's novel, *Sad Countryside, or the Sick Rose*.

廬山への憧れ

(Augustin Berque)

要約

帰園田居または廬山草堂のテーマは陶淵明や白楽天の詩を通じて日本にはいり、なかんずく数寄屋の茶室に影響を及ぼした。そこから又、二十世紀になって郊外住宅地の発達の大きなファクターであった田舎（自然）の中の小さな家のビジョンにも影響を及ぼした。その事例として佐藤春夫の小説<田園の憂鬱、あるいは病める薔薇>を取り上げる

II. L'« ENTRE LES CHOSES »

Être architecte japonais et avoir quarante ans. Du « quoi » au « comment »

par MATSUOKA Kyôko¹

1. Le Temps

De jeunes architectes japonais qui ont environ quarante ans appartiennent à une génération qui a pleinement vécu les haut et les bas de la période après-guerre japonaise. Ils ont vécu leur enfance dans une période de croissance économique considérable. La population continuait à croître, et on construisait un grand nombre de logements. Ils sont entrés à l'Université ou ont commencé à travailler pendant une période de consommation excessive, c'est-à-dire à la fin des années 80, les « années de la bulle ». Pendant cette période on construisait toutes sortes de choses au Japon: des bâtiments publics comme des bibliothèques, des centres de loisir et des auditoriums, aussi bien que des bâtiments commandés par des entreprises qui en avaient besoin pour leur image et qui étaient très actifs dans le cadre des plans de re-développement. Aujourd'hui on critique ces entreprises parce qu'ils ont fait de mauvais emprunts, ont eu des difficultés financières et parce qu'ils « utilisaient de l'argent à rien » ou construisaient des choses sans se soucier comment on pourrait les utiliser. Ils restent le patrimoine d'un âge qui excellait par le désir de construire à tout prix.

Les architectes qui ont entre 35 et 45 ans aujourd'hui, ont commencé à travailler après l'éclatement de la bulle dans les

¹ MATSUOKA Kyôko pratique l'architecture à Fukuoka

années 90. Depuis, ils exercent dans une période de déclin prolongé qu'on appelle « récession structurelle » qui se distingue définitivement de l'économie de la bulle dont notre société ressent les conséquences néfastes: aujourd'hui, il est permis de dire que l'acte de construire est « mauvais ». Il est clair qu'en de telles circonstances les architectes sont constamment questionnés quant à leur principes les plus fondamentaux.

Pendant la période de la reprise économique, la société exigeait beaucoup de précisions concernant la « productivité » de l'architecture. On demandait aux architectes de devenir en quelque sorte des êtres mythiques, des symboles, voire on les transformait en vedettes. Pendant cette période, le marché était dominé par le désir de « nouveautés » et d'« effets dramatiques ». Aujourd'hui il n'y a tout simplement plus de place pour des œuvres monumentales ou pour des bâtiments au caractère uniques qui ont remplis si longtemps les magazines architecturaux.

2. Le Tableau

Pendant ces décennies, le développement du marché de construction et de l'infrastructure a imposé aux villes des changements dramatiques. Malgré cela, nous ne trouvons presque aucune ville dont l'environnement soit continuellement agréable. Certes, il y a de beaux quartiers et de remarquables bâtiments, mais nulle part on a pu développer ces tentatives de façon à les étendre jusqu'au paysage ou ne serait-ce que jusqu'à une ville entière.

C'est à ce moment que les jeunes architectes ont commencé à observer, à décrire et à réinterpréter les conditions étranges dans lesquelles se trouvent les espaces urbains. Il existe par exemple beaucoup de petits terrains qui sont restés vides à cause d'une affaire de dettes, ou parce qu'une autoroute passe au-dessus. Ces terrains sont rarement utilisés de manière efficace. Bien sûr, ces espaces vides ne subsisterait pas si on avait dès le début mis en œuvre une planification détaillée et intégrale de la ville. D'un autre côté il est vrai que nulle part au monde nous trouvons des espaces urbains qui parviennent à occuper des bâtiments de manière absolument continue et régulière tel que cela a été proposé initialement par le modernisme.

Dans le cas des villes japonaises, l'administration tout autant que les « individus » traduisait la croissance économique « nationale » de façon désordonnée, et créait des espaces urbains sans continuité et sans harmonie. Les jeunes architectes d'aujourd'hui essaient d'utiliser ces espaces. Leurs actions se résument en quelques mots-clés tels que « petit », « fissure »,

« décalage »... Et cela représente un vrai changement d'attitude envers l'architecture elle-même.

3. Des Mots-clés

L'économie de la bulle a bien remplie nos villes de bâtiments, mais de façon surprenante, on y trouve toujours des petits terrains apparemment oubliés par les urbanistes ou regardés avec désintérêt par les promoteurs. De plus, tout manière non-continue d'utiliser du terrain nécessite une architecture également non-continue – ce qui produit encore plus de discontinuité. Quelques jeunes architectes ont décidé d'enregistrer cette réalité de façon systématique. Le projet « Made in Tokyo » de TSUKAMOTO Yoshiharu 塚本 由晴 en donne un exemple en créant un nouveau plan de Tokyo qui dispose d'une nouvelle manière des objets oubliés. Ces bâtiments adoptent parfois des fonctions inattendues. Les tableaux montrent l'exemple d'une structure complexe d'autoroutes, un bureau de police et des appartements. Il y a certes une logique dans ce projet, mais c'est une logique qui ne met pas en avant la beauté ou le confort de l'environnement mais son aspect pratique. D'une certaine manière, ce genre de constructions tokyoïtes contient *in nuce* la logique de la ville entière. Tsukamoto appelle ces constructions des « unités environnementales ». Le projet MIKAN (voir tableaux) en est un autre exemple. Construits de manière précipitée dans les années 60 et 70, ces logements ne sont aujourd'hui plus conformes. Les habitants ne sont plus prêts à accepter les mêmes plans pour chaque étage. La solution standard aurait été de démolir ces bâtiments. Mais MIKAN demande aux habitants de régénérer ces logements en y ajoutant ou en y enlevant certains éléments.

Certains objets urbains inévitablement connotés de manière négative par des adjectifs tels que « petit », « abrupte », « tordu », « incomplet », ou « décalé ». Les jeunes architectes essaient d'utiliser ces objets aussi bien que leurs arrière-plans comme points de départ d'une analyse approfondie des problèmes des villes et des bâtiments. Pour beaucoup d'architectes qui exercent dans ces environnements il ne s'agit pas de produire des résultats spectaculaires. Ils essaient plutôt de créer une nouvelle architecture qui accepte et en même temps détourne à son avantage ces environnements. Il n'est pas question de les corriger.

4. Langages

Le néo-modernisme, avec ses couleurs monotones comme le blanc, le gris ou le noir et des objets hyperprésents ne peut atteindre à une transparence qu'en utilisant de façon abondante le verre. Par le revêtement en verre ou l'imprimerie du verre, la présence des objets devient perméable et on arrive à créer un plaisir sensuel. Enfin, ces langages du design rendent le bâtiment simple, propre et facile à comprendre.

C'est aussi cela le langage qui s'est installé au niveau international depuis des années. Je ne veux pas mettre en cause les mérites de ce langage en général, mais je veux m'interroger sur l'utilité de les utiliser dans notre pays. Les conditions économiques étant défavorables, nous sommes obligés d'évaluer le succès de nos projets de façon de plus sévère. Les expressions simples ont aidé les architectes à rendre leur intentions plus claires. En revanche, quand on planifie en des conditions extrêmement défavorables (ainsi, construire un bâtiment de cinq étages sur un terrain de 30 m², ou construire une maison sur un terrain dont la ligne frontale est extrêmement mince) la juste compréhension de la situation du site et de son environnement peut inspirer des solutions très originales. Si on engage trop de design, on annule alors pratiquement toute possibilité d'une réponse originale.

On comprend bien que la nouvelle génération n'a plus beaucoup d'affinités avec l'idée de l'art pour l'art, c'est-à-dire l'idée que l'architecture à elle seule soit capable de produire quelque chose de beau et d'agréable. Aujourd'hui, avec un public plutôt intéressé par les meubles et l'intérieur, on nous demande souvent de « faire un espace qui aille bien avec ses meubles ». Autrefois les meubles venaient sur le second plan. Aujourd'hui ils ont un effet stimulant sur l'architecture. Le bâtiment devient donc une sorte d'arrière-plan relativement neutre. Certes, d'un côté cela rend l'architecture anonyme. En tournant les pages des magazines d'architecture, nous voyons de moins en moins de créations personnelles. Mais d'un autre côté, en y regardant d'un peu plus près, on constate que les architectes d'aujourd'hui comprennent mieux les villes, et ils essaient d'établir une relation personnelle entre leur œuvres et l'espace urbain chaotique du Japon.

5. Sphères

Depuis le début de la modernisation, avec l'ouverture du Japon au monde il y a plus de cent ans, on considère les sphères internes de la société japonaise comme sacrées. La division verticale de la

société japonaise en systèmes est très rigide. Dans notre domaine, les murs qui séparent l'ingénieur civil de l'urbaniste, ou qui séparent l'architecture du design intérieur, sont devenus quasiment imperméables. Les ingénieurs civils ont fourni à notre pays une infrastructure en s'appuyant sur des mesures techniques et économiques. L'architecture, par contre, était entièrement inscrite dans la logique de l'individu ou de l'entreprise. Dans les années 70, les problèmes urbains et l'avenir des villes se présentaient encore comme des problèmes appartenant à un avenir lointain. Bien sûr, les experts de l'urbanisme ont toujours présenté leurs constats comme alarmants. Mais cela amplifiait le gouffre entre ces deux sphères. Finalement la bureaucratie, le système de marché et le système éducatif aussi devenaient des sphères isolées. Maintenant seulement, avec la bulle éclatée, nous reconnaissons que les problèmes urbains sont toujours liés à des problèmes plus vastes.

Je travaille dans le domaine du design architectural, mais il arrive de plus en plus que l'on me demande de réaliser des projets sans relation avec l'architecture. Faire par exemple un pont ou des meubles. Très évidemment ces projets appartiennent aux sphères différentes. Le fait que l'on me demande de participer à ces projets montre que la société applique des critères plus larges et tente d'abattre les murs qui séparent les différentes sphères. On essaie sérieusement de considérer l'environnement en sa totalité.

Un de ces projets est la cellule d'opération de la digue du fleuve Senzu (voir tableaux). La construction d'une digue est évidemment le travail d'un ingénieur, mais la cellule opératoire peut être le travail d'un architecte (même quand le fossé souterrain de cinq mètres de profondeur et le fond du fleuve sont liés).

On trouve beaucoup de constructions de ce genre dans des régions rurales. Mais jusqu'à maintenant c'était exclusivement des ingénieurs qui dessinaient ces objets, et ils le faisaient sans aucun talent. Pourtant leur design n'a jamais été mis en question. Ils faisaient ou des boîtes en béton, ou des sortes de faux chalets parce qu'ils « considéraient » le paysage d'une manière totalement erronée. Mais ils n'indiquaient jamais la fonction du bâtiment qu'ils construisaient. Moi, j'ai choisi de planifier ce bâtiment de telle façon à ce que les machines et la fossé soient visibles de l'extérieur. Il y a aussi un endroit où les paysans peuvent se reposer. De plus, les portes s'ouvrent d'une manière unique ce qui permet de reconnaître tout de suite quand un technicien se trouve dans le bâtiment. Le bâtiment est original du fait de sa signification et de sa fonction qui se manifeste par le design. La séparation de la sphère de l'architecte et de celle de l'ingénieur est ici moins radicale.

6. Du « quoi » au « comment »

Depuis le début de la modernisation, beaucoup d'architectes ont été préoccupés par la question de savoir « ce qu'il faut créer ». A l'heure actuelle l'approche est plutôt celle de « l'observation » et de la « lecture » de l'environnement. Cela met en avant l'aspect rénovateur et régénérateur de la profession de l'architecte. En un mot: les jeunes architectes s'intéressent de plus en plus au « comment » de la création et cela implique qu'on voit des projets avec moins de prétention mais comme des objets véritablement « intéressantes ».

Traduit de l'anglais par TBB

Être architecte japonais et avoir 40 ans: du « quoi » au « comment » (MATSUOKA Kyôko)

résumé

Les architectes qui ont aujourd'hui 40 ans font partie de la génération qui traversait les haut et les bas de la période après-guerre japonaise. Après l'éclatement de l'économie de la bulle, ils ne travaillent plus dans l'architecture au sens restreint. Quelque fois ils sont invités à participer aux projets qui se trouvent à l'extérieur de l'activité des architectes, tels que faire un pont ou des meubles. L'auteur introduit un de ses projets, la « cellule d'opération de la digue du fleuve Senzu ».

Being a Japanese Architect in One's Forties: From the 'What' to the 'How' (MATSUOKA Kyôko)

abstract

Japanese architects in their 40's belong to the generation that has undergone Japan's post war period's ups and downs. After the burst of the bubble economy, they are released from design in a narrow sense. Sometimes they are requested to undertake projects outside the realm of architecture, for instance, designing a bridge or furniture. The author introduces one of her own projects, « The operating room at the Senzu River Dam ».

40代の日本の建築家たち：「何を」から「どのように」へ

(松岡京子)

要約

40代の日本の建築家は、高度成長期以降の日本経済のアップダウンを見てきた

。バブル経済の破綻後、彼らは狭い意味での建築から解放されたようだ。橋梁などの土木や家具など、今までの建築の領域からはみ出た仕事も手掛けるようになっていく。その一つである千手川堰操作室を紹介する。

Le temps du « *mu-i* »

par TAKEYAMA Kiyoshi Sey¹

1. Le Temps

La ville est un tissu de souvenirs. L'architecture est un incubateur du temps. Depuis les temps anciens, les technologies qui ont permis à l'homme de s'enrichir, étaient des technologies de la conservation du temps. L'utilisation du feu ou les technologies de l'agriculture rendaient possible la conservation des aliments. Cela aussi est une méthode de la conservation du temps. L'architecture et la ville sont des mécanismes capables de différer le temps puisqu'on y développe des systèmes de production partagée. Les livres conservent le temps des pensées; la photographie, le film et les vidéos conservent le temps du son et de la lumière. Les œuvres architecturales conservent l'héritage intellectuel de chaque époque et nous présentent le temps sous toutes sortes de formes.

L'architecture, au stade de la planification, reflète le programme de sa propre époque. Mais par la suite elle reçoit des programmes de l'époque suivant. L'architecture est une usine de souvenirs.

2. Bric à -brac

L'invention des technologies de la communication a rendu accessible toute sorte d'information. Le revers de la médaille est que ces technologies ont coupé nos informations en morceaux. Bien plus, ces technologies n'ont pu grandir si vite que parce que la société a consciencieusement adopté les modes d'information fragmentée. Aujourd'hui il n'y a plus que de l'information

¹ TAKEYAMA Kiyoshi Sey est architecte à Kyôto et professeur à l'université de Kyôto.

compressée et compactée. Nous ne rêvons plus d'une île utopique autosuffisante disposant d'un réservoir d'information commune. Nous nous préparons plutôt à chercher notre place au milieu d'une marée d'information incomplètes. Aujourd'hui toutes les époques coexistent et personne ne pourra espérer avoir accès à la totalité de « l'information » ni saisir l'image du monde entier. Dorénavant et à l'avenir nous n'allons voir le monde que comme une manifestation de formes incomplètes et comme une discontinuité continue. Le caractère incomplet de l'information, ou même le caractère incomplet de l'existence humaine s'exprime par un « présent » dans lequel plusieurs temps coexistent.

3. Les Média

Maintenant le temps apparaît comme différé.

Quand on a inventé le livre il devenait possible de voir le monde comme un livre.

Quand on a inventé la photographie, il devenait possible de voir le monde comme une photo.

On a inventé le film et on a pu voir le monde comme un film.

On a inventé la réalité fictive.

On a inventé des vidéos et on a pu voir le monde comme une vidéo.

Désormais des séries incomplètes d'événements peuvent être vus au ralenti, accélérée, ou être tournés en boucle.

Le temps vient maintenant bien emballé dans un paquet, et prêt à être consommé et manipulé. Dans la mesure où l'architecture reste une représentation de notre conscience de l'espace, une architecture, quelque'elle soit, qui représente le présent est nécessairement incomplète. L'avenir ne nous parviendra également que sous une forme incomplète.

4. L'Intermédiaire

Le mot « territoire » m'intéresse depuis longtemps. Le territoire est un lieu stable, fonctionnellement bien défini, dont l'architecture fait usage. Quand beaucoup de territoires se trouvent en relation les uns avec les autres, on peut parler d'architecture. Mais il y a aussi une sorte de territoire sans fonction: C'est un territoire qui devient une entité spatiale dont la fonction est de relier les autres territoires. La relation entre les territoires, qu'ils soient deux ou plus, dépendra de la nature de cet espace intermédiaire avec lequel tous les autres territoires doivent avoir quelque chose en commun.

En principe, ce territoire intermédiaire échappe aux commandes du client parce que c'est un « trans-territoire », c'est un « lieu sans fonction ». Je les appelle aussi des « formes spatiales du temps de *mu-i* » ou des « espace zéro ». *Mu-i* 無為 désigne l'oisiveté, la paresse. « *Mu* » veut dire « rien » et « *i* » veut dire « action » ou « utile ». Le « trans-territoire » est un espace fluide où des territoires hétérogènes sont brassés, superposés et de nouveau divisés. C'est aussi un espace qui parvient à loger des événements hétérogènes. C'est parfois un espace qui corrige et renforce les puissances qui émergent sur plusieurs territoires. Ainsi se crée un monde qui n'appartient plus à aucun territoire en particulier tout en étant pourtant lié à tous. Le « trans-territoire » est un endroit sans signification stable, un système ouvert à toutes les interprétations. En sympathisant avec les autres, en communiquant avec des mondes hétérogènes, c'est un espace capable de stimuler notre imagination.

5. Le Scénario

L'architecture, elle aussi libère l'imagination et elle le fait à travers son espace. Cet espace est le système de relations entre les différents éléments architecturaux, et pour écrire un « scénario » il est essentiel de connaître le système des relations. C'est essentiel à tout travail d'architecte. Bien sûr, il peut y avoir des scénarios trompeurs, qui cachent d'autres scénarios, des scénarios abandonnés, violents, etc. Quoiqu'il en soit, tout est finalement question de méthodologie. Dans tous les cas cet espace naît d'une décision architecturale et les territoires se lient dans le moment même de cette naissance. On peut dire en d'autres termes que le « trans-territoire » est un lieu au sein duquel coexistent des scénarios hétérogènes.

6. Le Matériel et l'immatériel

« L'architecture de l'air » d'Yves Klein me fascine depuis longtemps.² C'est une architecture conceptualisée au point d'en

² TAKEYAMA Kiyoshi Sey, « Space of Yves Klein. On *L'Architecture de l'Air* » in *Catalogue de l'Exposition Yves Klein*, Shiga, The Museum of Modern Art, Shiga, 1985, pp. 4-8.

devenir immatérielle, embrassant l'air, l'eau, le feu... Il y a un toit d'air, des colonnes de feu et des murs d'eau.

Mais « l'architecture de l'air » n'a de réalité en fait que dans les traces du processus du travail et Klein lui-même était conscient des limites de sa démarche. Toute sa vie il fût à la recherche d'une « cartographie » qui puisse rendre visible l'invisible. Je pense que toute architecture doit passer par ce processus et transférer les phénomènes non visuels (immatériels) au niveau visuel. L'architecture travaille avec des objets « durs » et dépend d'une logique du matériau. La peinture affecte nos esprits tandis que l'architecture affecte nos corps et nos sens, et nous éloigne ainsi encore plus de la sphère de l'immatériel. Nos esprits peuvent voyager dans la réalité virtuelle ou dans le monde des images, mais nos corps restent dans le monde physique. De même que nos corps qui sont entourés d'espace, l'architecture (qui crée de l'espace) ne peut pas échapper au monde matériel.

Même dans un environnement qui, sous l'influence des média, se réduit peu à peu à rien, même dans un tel environnement l'élément le plus important du point de vue de l'architecture reste l'espace. C'est cela le point de départ de la pensée architecturale. L'architecture est un médium physique que nous expérimentons avec nos corps. C'est pour ces raisons mêmes que nos limites sont identiques à celles sur lesquelles butait Klein.

7. L'Intervalle

Vis-à-vis du temps, Paul Klee n'en a pas seulement défini les principes mais il a manifesté de plus une sensibilité étonnante. J'aimerais interpréter l'intuition du temps chez Klee comme le « temps de *mu-I* ». Les tableaux de Klee se déplacent dans les marges d'un intervalle: objet et forme, sérénité et activité, fragment et infini, ligne et plaine, couleur et monotonie, signification et non-sens. « *Mu-i* » signifie ici cet intervalle.

Je pense que nous ne pouvons pas vivre sans le « temps du *mu-i* », c'est-à-dire sans le temps de l'entre-deux, sans l'espace qui n'appartient à rien. *Mu-i* est une expérience immédiate coupée de tout espace et de tout temps intentionnel. Un lieu pour le *mu-i* est une locution qui mélange des domaines et des fonctions hétérogènes et génère de nouvelles dimensions spatiales. C'est un lieu qui appartient à la fois à tous et à personne et c'est ainsi qu'il nous procure de la liberté. Le *mu-i* est un lieu vide, plein d'attentes de ce qui pourra se produire de façon spontanée.

J'ai construit une petite maison que la revue « Domus » (Mars 2001) a nommé « Studio in Anjo/Refraction House » ou « Dancing

House ». C'est une maison et une galerie pour une personne. Cette maison captera-t-elle le temps du *mu-i*?

Traduit de l'anglais par TBB

Le Temps de « *mu-i* »
(Kiyoshi Sey Takeyama)

résumé

M. Takeyama s'intéresse aux espaces intermédiaires qui mettent en relation des « lieux sans fonction ». Il tente de définir la « forme spatiale de Mu-I » en tant qu'expérience immédiate qui n'entretient aucun lien avec des espaces ou des temps « utiles ». C'est un espace fluide qui permet aux « territoires » hétérogènes de se rencontrer, se mélanger et se superposer.

The Time of « *Mu-i* »
(Kiyoshi Sey Takeyama)

abstract

Mr. Takeyama is interested in intermediate spaces, connecting territories or « places without function ». He attempts to define the notion of the « spatial form of the time of Mu-i » as an immediate experience that bears no link with any space or time serving a particular purpose. It is a fluid space where other heterogeneous « territories » meet, mix, and overlap.

« 無為 » の時
(聖竹山清)

要約

竹山氏は狭間という空間、連結した領域又は機能のない場所に興味をもっている。彼は空間にも、時間にも連結しない特殊の目的に示される、即座の経験のような無為の時の空間形状の概念を定義することを試みる。それは別の異質の地域が合流し、混合し、そして重複する流動性の空間である。

La cathédrale gothique, Le Corbusier et Andô Tadao: Quelques réflexions sur la lumière¹

par ÔHASHI Ryôsuke²

1. La moitié excessive dans la culture japonaise

Le bol que l'on utilise pendant la cérémonie du thé japonaise n'est pas asymétrique parce que sa forme ne serait qu'à « moitié symétrique », mais parce qu'elle brise la forme même de la symétrie. Le pilier qui se trouve dans le *tokonoma* 床の間 est courbé non parce que le matériel ne serait que « à moitié droit » mais parce que le goût esthétique de la cérémonie de thé exige un élément excessif qui perturbe la symétrie. Cet élément est fondamental aussi pour tout ce qui concerne la structure de la maison de thé du maître Sen no Rikyû 千利休 (1522-1591), le *taian* 待庵 (conservé comme trésor national). Cependant cette forme de sensibilité esthétique ne se limite pas à la cérémonie de thé mais s'étend à toute la culture japonaise. Le temple bouddhiste le plus ancien du Japon, le Horyûji 法隆寺 à Nara (7ème siècle) manifeste une disposition particulièrement asymétrique, inconnue jusqu'à cette date en Chine. De même en est-il avec le Ginkakuji 銀閣寺 (Pavillon d'or) dont le hall à l'est et la tour à l'ouest emplissent la moitié de la cour intérieure. Aucun des deux bâtiments n'occupe qu'une simple « moitié ». Tout aussi bien que le pavillon d'or, la tour représente un

¹ Une version de cet exposé a été présenté avec le titre « Culture: From Architecture to Nature? » au colloque franco-japonais « Architecture as Intercultural Interface » sponsorisé par l'Université d'Osaka (COE Programme « Interface Humanities. Section: Media, Design, Interculture ») et l'École d'Architecture de Paris La Villette: Laboratoire « Architecture, Milieux, Paysages » (AMP). Il a eu lieu le 2 et 3 décembre 2003 à l'École d'Architecture Paris-La Villette.

² ÔHASHI Ryôsuke est professeur d'esthétique à l'Université d'Osaka.

monde, et chaque partie de l'ensemble représente à elle seule la totalité au sens de couche de l'univers bouddhiste. La cour intérieure contient donc deux couches différentes d'un seul univers bouddhiste et les deux bâtiments représentent quelque chose comme une « moitié excessive ».

Quand on importa le temple bouddhiste de Chine, il fût modifié selon la conception japonaise de cette « moitié excessive ». C'est en raison de cet élément que le Horyûji est plus qu'une simple reproduction d'un temple chinois: il est, dans le domaine de l'architecture, le plus ancien exemple d'un échange interculturel entre le Japon et la Chine.

Le jardin de la villa Katsura pourrait être considéré comme d'une beauté artificielle dans la mesure où il est le produit d'une technique de jardinage extrêmement élaborée. Mais, en même temps, le jardin est d'une beauté naturelle. Ce qui est important est que le jardin ne soit pas mi-artificiel, mi-naturel. La technique de jardinage se est supposée se dépasser elle-même; tout en étant artificielle, elle pénètre au cœur même de l'état naturel intrinsèque à la nature. Ici aussi s'exprime cette « moitié excessive ».

Essayons de concevoir l'essence de la culture sur le fond de cette « moitié excessive ». Le mot culture est dérivé du latin « *cultura* »: là nature et culture s'opposent. Jean-Jacques Rousseau proposait même de « revenir à la nature ». Mais supposons que l'espace intermédiaire qui serait à situer juste entre la technologie artificielle et la nature soit modelé par des relations du type de la « moitié excessive ». En ce cas, la technique, quel qu'elle soit, nous mènera toujours non pas en son contraire, c'est-à-dire à la nature, mais vers l'état naturel intrinsèque au monde naturel. Une telle possibilité nous est suggérée, en tout cas par la villa Katsura.

Pour des lecteurs qui comprennent le japonais je donne quelques exemples de mots qui évoquent une « moitié »: 奇 *ki*, étrange, bizarre, singulier (comme dans 奇景 *kikei* qui est un paysage merveilleux); 風狂 *fûkyô*, de bon goût; 数寄 *suki*, curieux (comme dans 数寄屋 *sukiya*, la maison de thé japonais); 乱 *midare/ran*, désordre (comme dans « 乱 » *Ran*, the titre d'un film de Kurosawa Akira 黒澤明 (1910-1998) ou dans 乱れ髪 *midaregami*, [une femme] mal peignée, ce qui suggère une affaire amoureuse précédant de peu); 左 *hidari/sa*, gauche, comme dans 左大臣 *sadaijin*, « le ministre à gauche » qui est plus haut dans l'hierarchie que le « ministre à droite ».

Ces mots sont utilisés dans des expressions japonaises où ils ont une signification esthétique positive. Il est difficile de rendre le

sens de ces mots en français. De même que pour les japonais le mot français « demi-monde » n'évoquera jamais quelque chose comme *geisha* 芸者 ou *yūjo* 遊女, non seulement parce la *geisha* n'est pas une « demi-mondaine » mais aussi parce qu'en français le mot « demi » n'a aucune connotation esthétique.

2. L'étrange en occident

Il me semble qu'il y a quelques mots français dont la signification première est négative. Par exemple les mots « singulier » ou « étrange ». Je cite du poème « L'Étranger » de Charles Baudelaire:

« - Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? Ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère?
- Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.
- Tes amis?
- Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
- Ta patrie?
- J'ignore sous quelle latitude elle est située.
- La beauté ?
- Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
- L'or?
- Je le hais comme vous haïssez Dieu.
- Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?
- J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas..., les merveilleux nuages! »³

Je pense que généralement le mot « étrange » a une connotation négative. Quelque chose est étrange par manque d'une certaine qualité normative, ce qui signifie que cette chose est « à moitié » anormale. Une chose est étrange parce qu'elle ne correspond pas aux mensurations habituelles, moyennes. « L'étranger » dans le poème de Baudelaire est une personne qui possède quelque chose que les personnes moyennes n'ont pas.

Qu'est-ce que cette chose qui est la plus étrange du monde? C'est nécessairement une chose qui n'a rien en commun avec tout ce qui existe sur la terre. La chose la plus étrange du monde est Dieu. Dieu n'a rien en commun avec les créatures terrestres mais

³ « Petits poèmes en prose » dans *Le Spleen de Paris*, Paris, Le Phare, 1946.

pourtant il est omniprésent dans ce monde. En ce sens Dieu est « étrange » non parce qu'il serait venu de l'extérieur mais parce qu'il ne peut être mesuré à l'aune des choses qui existent au monde.

La plus grande expression qui soit de la majesté de Dieu se trouve certainement dans les cathédrales gothiques. Ces cathédrales sont des royaumes de Dieu sur terre. En tant que païen asiatique je préfère ne pas développer ici mes impressions subjectives – je laisse cette tâche aux chercheurs européens que de repérer la signification essentielle de cette architecture.

Un livre de toute importance traite de la cathédrale gothique, c'est le livre de Otto von Simson. Simson a analysé les documents de Suger, le moine principal du monastère de St. Denis.⁴ Suger a construit la première cathédrale gothique selon l'idée qu'il se faisait du royaume de Dieu. Von Simson montre que les formes spatiales que l'on croyait être des attributs caractéristiques de la cathédrale gothique – par exemple des arcs croisés du plafond, des colonnes volantes sur le mur extérieur, etc. – ne sont pas aussi spécifiquement « gothiques » que l'on pensait jusqu'alors. Ces formes étaient déjà présentes dans l'architecture française romanesque des époques antérieures. Devant cet arrière plan von Simson pose de nouveau la question du caractère spécifique de la cathédrale gothique. Il accorde beaucoup d'attention au fait que la cathédrale de St. Denis ait été construite durant la vague de réformes des monastères à Chartres et à Clairvaux, une époque où dominait la « métaphysique de la lumière » néo-platonicienne (p. 46). Simson trouve que la cathédrale gothique n'aurait pas pu exister en tant que telle sans l'esprit de la cosmologie platonicienne de Chartres et sans la spiritualité de Clairvaux. Il conclue que la signification essentielle de la cathédrale gothique est la réalisation du royaume de la lumière divine. Afin de réaliser le royaume céleste sur terre, il a fallu de larges fenêtres et des murs aussi minces que possible (p. 7). Il a fallu un toit lourd soutenu non par des murs mais par des colonnes. Selon von Simson, nous ne devons pas comprendre le style gothique comme une réforme technique du romanesque mais comme le résultat d'un nouveau concept de la cathédrale.

⁴ Otto von Simson: *Die gotische Kathedrale Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.

3. La lumière hier et aujourd'hui

On a critiqué les analyses de von Simson en disant qu'il ne suffit pas de considérer la cathédrale gothique du point de vue de la théologie métaphysique, mais qu'il fallait aussi intégrer tous ces paramètres multiples que sont la technique architecturale, les ornements, le culte, etc. Cela est vrai; mais pourtant je crois que la découverte fondamentale de von Simson reste valable.⁵

Regardons l'espace intérieur d'une cathédrale gothique. La lumière qui la pénètre de l'extérieur est conçue, selon une vision originelle, comme un attribut, c'est-à-dire comme une manifestation de Dieu. Cette lumière remplit l'espace intérieur de la cathédrale. Pour ceux qui vivent sur la terre, cette lumière représente quelque chose « d'étrange » non au sens où cette lumière serait perçue comme une intrusion venant de l'extérieur, mais en celui où lumière emplit l'espace interne et le transforme en espace céleste.

Aujourd'hui probablement peu de gens aperçoivent la lumière à l'intérieur d'une église comme la lumière sainte de Dieu. Que font donc des architectes modernes?

Un fondateur du modernisme dans l'architecture, Le Corbusier (1887-1965) déclare que « la journée solaire de vingt-quatre heures est la mesure de toutes les entreprises urbanistes ».⁶ Ce qui est fondamental pour Le Corbusier est la lumière solaire et non la lumière divine. Cela reste vrai même pour l'architecture de son église. Dans un des ses chef-d'œuvres, la Chapelle de Notre Dame du Haut à Ronchamp, le passage principale de la lumière est la fenêtre carrée en dessus de l'autel. Dans cette fenêtre on a placé une statue de la Vierge Marie. Il y d'autres fenestres, insérées dans le mur de droite. Il y a aussi, côté face, alignés autour de la Vierge Marie comme une auréole, des petits trous dans le mur. Ces trous ont été perforés de l'extérieur depuis le bas vers le haut. On a donc l'impression que la lumière vient de la terre et pénètre l'espace saint. A première vue ces trous ressemblent aux étoiles célestes; mais on s'aperçoit rapidement qu'en réalité ce sont des étoiles terrestres.

⁵ Cf. Christoph Markschies und Martin Hengel: *Gibt es eine Theologie der gotischen Kathedrale? Nochmals Suger. Von Saint-Denis und Sankt Dionys von Areopag*, Heidelberg, Winter, 1995.

⁶ Catalogue de l'exhibition *Le Corbusier*, Tôkyô 1996/97, p. 64.

Colorée, diffusée par les fenêtres en diverses formes et tailles, la lumière est introduite par un calcul précis des effets optiques. La lumière « moderne » qui émane des fenêtres est comme une lumière venant directement du soleil: ce n'est pas une lumière spirituelle émanant du ciel.

La statue de la Vierge Marie peut pivoter de sorte à pouvoir être adorée aussi de l'extérieur. Ici sur la colline ensoleillée de Ronchamp, l'espace extérieur devient un lieu de vénération dans la mesure où la lumière du soleil est « à moitié » transformé en lumière céleste.

On a critiqué la Chapelle de Ronchamp pour son « brutalisme » aussi bien que pour son « étrangeté ». On peut opposer à cette critique que l'étrangeté excessive dans une création culturelle est brutale parce qu'elle doit briser toute tradition existante. Mais aujourd'hui encore la Chapelle de Ronchamp reste un « anachronisme créatif » parce qu'aujourd'hui, dans les villes modernes, la lumière n'est plus en premier lieu de la lumière du soleil. L'illumination excessive par la lumière artificielle est devenue normale dans les villes jusqu'au point que dans les bureaux la lumière doit être artificielle parce que l'équipement électronique l'exige.

Le Corbusier lui-même était confronté avec ce problème quand il planifiait le « Musée National d'Art Occidental » à Tôkyô. Dans les plans originaux on reconnaît qu'il avait originellement l'intention d'introduire beaucoup plus de lumière naturelle dans ce musée. Mais finalement les autorités le trouvaient préférable pour un musée de disposer d'une lumière uniforme et stable.

On trouve une autre façon de traiter la lumière chez ANDÔ Tadao 安藤忠雄. Au début de sa carrière Andô adorait Le Corbusier. Le problème consiste en ce que les mondes dans lesquels vivent les deux architectes ne sont pas du tout identiques. L'Eglise sur l'eau de Andô a été construite sur les plaines de Hokkaido où la lumière du soleil se vit au long d'une journée de 24 heures – tout à fait comme c'est le cas sur la colline de Ronchamp. Sur cette plaine Andô a installé une croix dans un bassin d'eau. Tandis que dans la chapelle de Ronchamp, l'autel se trouvait partiellement à l'extérieur du bâtiment, dans L'Eglise sur l'eau le monde naturel est vraiment devenu le lieu de l'autel.⁷

⁷ Nous nous souvenons du célèbre toile du peintre romantique Caspar David Friedrich intitulé Moine à la plage sur lequel l'océan est l'autel. Là il n'y a pas d'architecture. Dans L'Eglise sur l'eau par contre, l'architecture est le thème principal, et elle ne s'oppose pas à la nature mais en devient une partie.

Quelles précautions faut-il prendre quand on construit une église à l'intérieur d'une ville moderne? Prenons le cas de L'Eglise de lumière de Andô. Elle se trouve dans une zone résidentielle étroite du quartier d'Ibaraki de Ôsaka. En absence de toute paysage naturel, on a entouré le bâtiment par des murs en béton. La lumière n'entre qu'à travers une fissure en forme de croix.

Cette croix brille dans l'obscurité intérieure de l'église. Ici la lumière est différente de la lumière gothique, mais aussi de celle de la chapelle de Ronchamp dans laquelle la lumière pénètre directement l'espace saint (après avoir été altérée par les fenêtres). La lumière de la chapelle de Ronchamp se transforme en une lumière sainte « à moitié ». Elle n'est pas « étrange » dans la mesure où elle est toujours perçue en tant que lumière de soleil.

En revanche dans L'Eglise de lumière de Andô, la lumière de soleil entre sous forme de quelque chose de « relativement étrange »: tout d'abord tellement elle se fait remarquer dans cet espace complètement noir. Ensuite, cette lumière venant de l'extérieur est aussi et surtout « étrange » parce qu'elle est une « lumière de soleil spirituelle » ce qui est très différent de la lumière naturelle. Si l'Eglise sur l'eau se présente comme une partie de la nature, l'Eglise de lumière s'avance vers les couches plus profondes de la nature: en quelque sorte elle atteint un état naturel.

Cet état naturel représente peut-être une nouvelle orientation de la culture contemporaine qui reste jusqu'à l'heure actuelle déterminée par la technologie.⁸ On pourrait par exemple essayer d'orienter la culture contemporaine non vers un « retour à la nature » ou vers un état qui précède la culture mais vers une nature qui se réalise à travers la culture. Ce potentiel est exprimé par « l'étrangeté excessive ».

Traduit de l'anglais par TBB

⁸ Voir mon livre *Kire: Das Schöne in Japan. Philosophisch-ästhetische Reflexionen zu Geschichte und Moderne*, Köln, Dumont, 1994, p. 156-58.

**La cathédrale gothique, Le Corbusier et Andô Tadao:
Quelques réflexions sur la lumière
(OHASHI Ryôsuke)**

résumé

M. Ohashi conçoit l'essence de la culture japonaise sur le fond de « l'étrangeté » contenue dans le phénomène de la « moitié excessive » qui perturbe la symétrie. Il note qu'en Occident le mot « étrange » signifie quelque chose de négatif. L'auteur applique ces réflexions pour constater des différences par rapport au traitement de la lumière chez Le Corbusier et Andô Tadao.

**The Gothic Cathedral, Le Corbusier and Andô Tadao:
Some Reflections on Light
(OHASHI Ryôsuke)**

abstract

Mr Ohashi defines Japanese culture on the grounds of « strangeness » or the « excessive half » that perturb symmetry. He opposes this idea of the strange to a Western idea of the strange that has always, as he shows, negative connotations. The author applies the insights gained from these reflections when he examines the way how Le Corbusier and ANDÔ Tadao use the element of light in their buildings.

「ゴシック・カテドラル、ル・コルビュジエ、安藤忠雄。

あるいは「光」について」

(大橋良介)

要約

大橋氏は日本文化を、過剰としての半、あるいは奇という概念にもとづいて考察する。これらはシンメトリーを破るものである。氏はこの概念を、西洋における異邦性、異端性の概念に対置する。後者はいつもネガティブに用いられる。この考察から大橋氏は、ル・コルビュジエと安藤忠雄における光のエLEMENTの処理の仕方を吟味する。

L'Architecture au corps: Des temples de Kyôto à l'architecture occidentale du XXI^e siècle.

par Maurice SAUZET¹

L'architecture du Japon ancien et particulièrement celle d'influence bouddhiste zen reste une mine d'inspirations, où plusieurs générations d'architectes ont déjà puisé. Les emprunts de Ludwig Mies Van der Rohe (1888-1969) furent dirigés vers l'expression des structures libérées des murs, exprimées en façade dans une rigueur géométrique extrême. Une grande partie de l'œuvre de Frank Lloyd Wright (1867-1959) est inspirée du Japon. Elle témoigne d'un rapport nouveau à la nature. Son influence lui a permis d'échapper à l'académisme européen et à la rigueur froide du mouvement moderne.

Deux générations plus tard, ma découverte du Japon ancien n'est pas séparable de l'enseignement de NISHIZAWA Fumitaka 西澤文隆, architecte, maître et ami, rencontré dans les années 60 au sein du bureau de SAKAKURA Junzô 坂倉準三 (1901-1969). Ce sont ces années là qui ont nourri quarante ans durant des recherches et des réalisations. C'est par un détour vers les origines philosophiques des créations du Japon ancien, que l'influence directe et mimétique des formes des temples et des maisons, a été évitée. Mes constructions en France sont liées à notre culture et à une philosophie de l'espace qui elle, est japonaise. En chemin, j'ai rencontré d'autres directions convergentes, les textes du géographe Augustin Berque et la philosophie phénoménologique.

J'ai largement puisé dans les préceptes de NISHIZAWA

¹ Maurice Sauzet est architecte à Toulouse.

Fumitaka et de Augustin Berque. Cependant ce que j'avance et que je considère comme fondateur d'une certaine architecture nipponne n'est pas ce qui est le plus souvent enseigné au Japon. C'est surtout une traduction personnelle et occidentale de l'architecture bouddhiste zen à l'usage de mes contemporains.

Trois principes Fondent cette architecture:

1° Rien n'existe en soi. Tout est relation.

Ce qui signifie que toute valeur varie avec l'époque, le lieu et la culture, et se mesure à la qualité immédiate de la relation des hommes aux choses.

2° La relation en miroir de l'homme à la nature du monde fonde notre être.

La puissance de l'identité homme/nature est ici exaltée. La contemplation de cette complémentarité est une source d'émotions que nous, occidentaux du XXI^e siècle, interprétons en inépuisable beauté.

3° Elever la relation homme/monde au plus haut est le devenir de l'architecture. Architecture et urbanisme peuvent être pour le meilleurs et pour le pire. Un rempart ou un observatoire du monde. Rempart, elles le sont. Observatoire, cadre, filtre: c'est un art de construire ignoré, à ce jour, de notre culture.

Ces principes étant établis, comment peut-on les inscrire dans la vie quotidienne? Les pratiques habituelles d'études sont inaptées à vérifier, en chaque point, la qualité relationnelle des lieux. Une méthode adaptée est nécessaire. Elle permet de matérialiser ses lois dans le verre, le béton et le bois. Nous proposons huit préceptes à coordonner dans la recherche du projet.

1. Le concept du parcours

En chaque lieu, la valeur qualitative de la relation homme/espace doit pouvoir être évaluée. Dans chaque édifice, il y a des enchaînements d'espaces de vie constamment pratiqués. De l'entrée au séjour, des chambres à la cuisine, ce sont des trajets qui marquent la vie quotidienne. Ainsi se dégage le concept de parcours principal. C'est l'enchaînement nécessaire de lieux. Tout habitant doit les emprunter depuis l'approche extérieure jusqu'au coeur de la maison, du collège, ou de la mairie...

C'est autour de la qualité de cette déambulation que le plan va

être mis au point. Autrement dit, tout plan, par la position des portes et des passages, crée des successions d'espaces. Au lieu d'être laissé aux seules exigences fonctionnelles, ce déroulement des situations va être soumis à des exigences nouvelles.

Ces exigences rapprochent ces études du découpage cinématographique. Chaque séquence doit avoir un intérêt dans l'instant et doit aussi participer à un ensemble. La sensation est donnée par leurs cohérences, ou par leurs contrastes.

En vertu du deuxième principe fondateur, cette déambulation devra avoir la capacité de mettre en relation au plus niveau possible, l'homme et le monde extérieur. D'une part, nous venons de le voir, par l'éveil sensoriel, d'autre part, par la qualité des représentations du monde et leur mise en valeur. Cet éveil nécessite la mise en place de « prises »² A l'image de ces reliefs par où la main adhère aux choses, ces prises sont des rugosités offertes à nos sens pour se saisir du monde. Notre présence, ici et maintenant, va se révéler avec une force insoupçonnée: la kinesthésie, le rapport tactile, et la vue vont être les vecteurs préférentiels de cette vitalisation de l'architecture.

2. Le cadrage des vues

L'art classique nous a habitué à régler fenêtres et baies par rapport aux rythmes et aux dimensions apparentes en façade. Le mouvement moderne ne s'est pas explicitement détaché de ce rapport aux façades. Il n'a pas recherché un rôle possible des ouvertures dans une liaison harmonieuse du dedans et du dehors. Au contraire, le Japon par son lien indéfectible à la nature, n'a pas développé le concept de fenêtres liées aux façades. La maison, le temple, le monastère, sont des abris d'où l'on participe à l'environnement, la nécessité de se protéger des intempéries engendre des *shôjis* 障子 (portes coulissantes aux papiers tendus), et des panneaux de bois que l'on accroche en cas de grande nécessité. Mais les larges baies allant d'un mur à l'autre sont en temps ordinaire totalement ouvertes. Les parois latérales, et la vaste avancée du toit, vont cadrer le paysage des jardins et les vues lointaines à la manière d'un tableau. Certaines baies basses, ouvertes au ras du sol, avec quelque 50cm de hauteur, montrent

² A. Berque: *Ecoumène*, Paris, Belin, p. 147.

dans un cadrage parfait la fleur installée à l'extérieur contre la paroi.

La traduction européenne est directe. Eviter les fenêtres, éléments de façade, pour ouvrir des trouées, réglées sur le paysage environnant pour la qualité de la relation intérieur/extérieur. Dans les chambres, le lit étant fixe, il faut établir une relation entre la meilleure vue, la trouée dans le mur, et la position du lit.

Pour l'aspect extérieur de la construction, on devra trouver d'autres formes d'harmonie, que le rythme des percements. Le cadrage des vues a d'autres vertus. Il permet de faire disparaître un élément étranger au paysage. Il faudra parfois lui adjoindre, dans la partie du jardin qu'on maîtrise, un objet d'accompagnement recadrant l'horizon.

Cette recherche de la maîtrise du rapport dedans dehors peut aller jusqu'à la création de mur écran extérieur. Il masque une vue déplaisante, ou indiscreète, pour la remplacer par un paysage limité, mais bien composé.

3. Jardin et paysage

Le jardin au Japon exprime une tradition et une philosophie complexe. Je ne me hasarderai pas à les décrire. Pourtant une de ces dimensions nous est accessible. C'est la représentation symbolique du monde. Elle est symbolique par le changement d'échelle et réelle par la présence de vrais arbres, de vrais rochers. Ils sont sacralisés dans des périmètres bien cernés et inaccessibles. La mer est représentée par une étendue d'eau, d'autres fois par une immensité de graviers modelée de vagues.

Nous ne recherchons pas à réaliser ces réductions d'échelles, elles font appel à des techniques complexes. Nous retiendrons pour notre usage, ces petits espaces composés en paysage, vivant au coeur des maisons. Nous retiendrons aussi qu'ils ne se parcourent que du regard.

Nous les associerons à une recherche de cadrage dans une séquence de la déambulation. Les grands espaces des jardins extérieurs seront composés pour être vus du séjour, de la chambre, du lit. Les vues empruntées aux lointains, montagne ou mer, feront l'objet d'une étude sur photos pour réaliser une trouée dans les murs révélant le paysage dans des limites les plus favorables.

4. Le traitement des limites

A l'inverse de notre culture qui s'est attachée à souligner les fins et les débuts, le cerné de chaque pièce, la culture du Tao n'oppose pas les extrêmes mais les associe. Il en est ainsi des fins et des commencements. Le Japon va rechercher des transitions, des continuités, des associations. Cette technique de l'effacement est particulièrement élaborée dans le rapport entre intérieur et extérieur des salles principales des temples. Ce lieu, où l'on célèbre les dieux, doit associer le fidèle à un ensemble confondant nature extérieure et abri intérieur. Cet espace, entre tous, doit rendre évidente l'indissociable communauté homme/nature.

Les grandes avancées du toit s'emparent d'un large espace extérieur. Dans un élan inverse, le jardin glisse sous le toit. A contrario, une haute marche souligne la distance entre nature sacrée et espace des hommes. Le jardin se protège des profanations.

Ces traitements des limites sont des outils significatifs de cette architecture. Ce sont eux qui règlent nos rapports à l'extérieur. Effacement dans certains cas et limites filtrantes dans d'autres. L'imposition brutale d'un arrêt, celui de la vue ou d'un passage, est le plus souvent évité.

Le séjour est la pièce des grands contrastes. Une partie doit offrir des profondeurs protégées, d'autres, ouvrir, sans limites, la pénétration du monde extérieur.

Toutes les lignes qui tissent un barrage visuel entre intérieur et extérieur vont être brisées dans leur unité. Leurs dissociations vont permettre un fractionnement et une négation de la limite:

- ° Continuité du sol entre dedans et dehors
- ° Effacement maximal des encadrements de baies
- ° Décalage des structures par rapport aux glaces.
- ° Bordure du toit largement avancée et décalage des ombres.
- ° Jardin franchissant la limite intérieure extérieure au travers des glaces.

Dans la salle de bains, la continuité intérieure/extérieure présente un grand attrait. On va y ajouter une enceinte d'intimité. Ce jardin clos fait apparaître un contre-espace doublant les dimensions de la pièce. Le mur sera limité à la hauteur des yeux. Entrevoir sans voir, protéger sans emprisonner.

5. Limites et vues voilées

Ce sont d'autres techniques. Elles sont un ressort puissant pour l'éveil de l'imaginaire. Notre culture ne les a pas ignoré: l'ombre des églises, les voiles transparents recouvrant la nudité des corps... L'architecture contemporaine plus sujette à l'objectivité qu'à l'imaginaire, l'a complètement oublié. Le Japon en fait un abondant usage, le mur à mi-hauteur entre voir et cacher, la profondeur de l'ombre (voir *L'Eloge de l'ombre* [*Inei raisan* 陰翳礼讃] de TANIZAKI Junichirô 谷崎潤一郎 [1886-1965]), les trames. Celles-ci sont l'outil par excellence des demi-vues. La ressource des trames est très large. L'usage est différent selon les sections et les formes.

Les trames horizontales permettent des demi-vues dans le déplacement. Les trames verticales créent des vues frontales voilées. Elles deviennent impénétrables latéralement. Les trames carrées sont plus classiques. Le verre sablé, proche du papier tendu offre une lumière opalescente et s'anime avec les ombres, sources d'imaginaire.

6. La kinesthésie

Il s'agit d'associer un mouvement provoqué du corps à une autre sensation. Ce recours aux inscriptions corporelles n'ont pas été inconnues de l'architecture classique. On monte vers les lieux saints ou les monuments d'autorité. Le Japon, en fait un usage permanent: porte trop basse, oblige à baisser la tête, barre de seuil exagérément haute, contraint à lever la jambe. L'obstacle délibéré est prétexte au détour. Butée sur une double direction: un choix est nécessaire.

La transposition, dans un monde contemporain, demande du discernement. Il faut juger à partir de quel moment un excès de stimulation devient une gêne. Lever le pied sera coordonné à une nécessité de monter. Par contre les pentes légères qui entraînent vers un lieu, les butées sur jardin qui obligent à une rotation seront fréquemment mis en scène.

Quel est le sens rationnel de ces dispositifs: réveiller l'être! Réveiller la présence ici et maintenant! Faire échapper aux automatismes, éviter le nivellement de tous les instants. Un geste inhabituel, associé à la découverte d'un lieu, crée une inscription physiquement mémorisée.

7. Les contre-espaces

Les relations nouvelles créées entre intérieur et extérieur obligent à forger un concept nouveau: celui de contre-espaces. La continuité intérieure/extérieure étant forte, le caractère des surfaces adjacentes du dehors doit être conçu dans un rapport de dépendance. Ce sont des contre-espaces.

La salle de bains nécessite un contre-espace totalement préservée. Ce sont souvent des jardins inaccessibles de l'extérieur, ouverts uniquement pour le jardinage. Il en est de même des toilettes. Pour les chambres, lorsque des vues lointaines sont offertes, on organise des contre-espaces difficiles d'accès, ouverts à l'horizon.

8. La profondeur

La notion de profondeur est une valeur particulièrement nécessaire dans ces édifices largement ouverts. Cette pénétration de lumière, ces jardins installés au coeur de l'intimité, créent un besoin inverse, celui de protection. Au Japon, la coutume d'enlever ses chaussures, de circuler en chaussons dans les pièces de bois et de marcher nu-pied sur les tatamis, crée déjà des degrés d'intériorité. La chaleur des matériaux: le bois et les pailles tressées sont une autre réponse.

Les techniques propres à créer des distances dans des espaces réduits sont uniques au monde. Elles organisent des ruptures directionnelles, et des seuils successifs. Ruptures, changements de direction, traversées sensoriellement fortes avec pertes d'orientation, créent une impression de distance sans rapport avec l'éloignement matériel d'un point à l'autre. La traduction dans notre architecture se fera avec les mêmes moyens.

Nous avons développé un arsenal de concepts qui sont très éloignés de ceux sur lesquels se construit le mouvement moderne. Il ne s'agit pas de récuser l'argumentation objective de la modernité. Surtout pas la fonctionnalité. Il s'agit de lui adjoindre une fonctionnalité du deuxième degré: celle des besoins psychologiques et sensoriels.

L'association de ces dimensions humaines, bouleverse profondément l'ordre des priorités dans l'étude architecturale. Mais, elles ne sont pas incompatibles. La fonctionnalité ne définit

pas totalement un plan. Les marges d'adaptation restent larges. Il faut pénétrer cette rationalité d'exigences moins objectives.

Des incompatibilités se rencontrent dans les résurgences de classicisme installées dans la modernité. Les ensembles de règles à base de mathématique, de géométrie et de morale se présentent comme des vérités universelles. Elles réclament une pré-séance sans partage.

Elles obligent à refouler d'autres besoins puissamment ressentis, peu objectifs certes, mais réels. Rappelons l'attrance des espaces voilés, le réconfort de la profondeur, le désir de la proximité de la nature. Une autre difficulté est manifeste. Celle de l'ouverture vers les arts vernaculaires. Ils représentent une liaison forte aux territoires et à la spécificité des régions. Nous ne voulons pas renoncer à cet attachement territorial. Le mouvement moderne l'a rejeté comme une survivance d'un passé révolu. Nous ne pouvons pas l'admettre. L'architecture savante du Japon ancien s'est inspirée de la vitalité des formes d'un art populaire, et s'est élevée, par elles, au plus haut niveau des arts de l'espace vécu.

Pour illustrer l'ensemble de ces thèses, nous proposons l'exemple d'une habitation. C'est une habitation existante, assez ordinaire, qui a été profondément transformée par l'application stricte des principes qui ont été développés plus haut. Le plan de masse montre le parcours d'accès. Il a été réadapté pour libérer l'espace central sud, initialement encombré par l'entrée.

Pour des raisons légales, le volume ne pouvait pas être agrandi. C'est donc uniquement par transformation intérieure et ajout de auvents et terrasses que la maison a été totalement repensée. Le centre a été éventré sur deux niveaux pour y installer un jardin mi dedans/dehors. On le traverse par une passerelle légère au milieu des frondaisons.

Une des difficultés à résoudre était la double polarité des orientations: Le sud, espace de vie par excellence, était encombré par l'accès automobile. Le nord, espace de vue exceptionnelle est violemment exposée au Mistral. Le dilemme a été limité par un enclos protégé et intime au sud. Et au nord, une vaste terrasse en bois, dominant la mer, doublée à l'intérieur de baies très larges. C'est par une succession de vues cadrées et mesurées que l'on découvre lieu par lieu ces paysages.

**L'Architecture au corps: Des temples de Kyôto
à l'architecture occidentale du XXI^e siècle.
(Maurice Sauzet)**

résumé

Maurice Sauzet a largement puisé dans les préceptes de mon maître Fumitaka Nishizawa et nous parle de trois principes fondamentaux: 1. Rien n'existe en soi. 2. La relation en miroir de l'homme au monde fonde notre être. 3. Elever la relation homme/monde au plus haut est le devenir de l'architecture. Il nous propose l'exemple d'une habitation existante qui a été transformée par l'application de ces principes.

**Body-Architecture: From Kyôto Temples
to Western Architecture of the 21st Century
(Marice Sauzet)**

abstract

Maurice Sauzet has scrutinized the principles of his master Fumitaka Nishizawa: 1. Nothing exist on its own. 2. Our being is grounded on the mirroring relationship between man and world. 3. The essence of architecture is to raise the relationship man-world to the highest level. Mr. Sauzet presents one of his buildings that has been transformed by applying these principles.

**人身と建築：京都の寺々から21世紀の西洋建築へ
(Maurice Sauzet)**

要約

モーリス・ソーゼは彼の師である西澤文隆の原理を綿密に分析しました：1) 無はその物の自体に存在する
2) 我々の存在は人と世界の間関係に写しだされて基づくものである。3) 建築の本質は人と世界の間関係を最高のレベルにまで高めた。モーリス・ソーゼ氏はこれらの原理を応用しながら変えてきた彼のあつ一つの建築を紹介する。

Kûkan: ANDÔ Tadao et les archétypes de l'espace vide

par Günter Nitschke¹

1. L'Espace-mots

L'espace des mots n'est pas un espace. Mais le fait de sentir le même monde en une langue inconnue peut nous réveiller au moins partiellement de notre hypnose linguistique. Le terme standard pour l'espace en japonais est *kûkan* 空間. Il a été forgé au 19ème siècle pour désigner l'espace objectif occidental. Pourtant il est composé de deux idéogrammes dont la signification peut être retrouvée par l'art indigène. Le premier idéogramme se lit *kû* et il signifie « vide ». Le deuxième se lit *kan* (ou *ma* ou encore *aida*) et il veut dire « entre ». Ensemble, les deux caractères signifient donc « vide entre deux ».²

Ce n'est pas du tout une tautologie que de parler d'un « espace vide ». Albert Einstein, dans son introduction au livre de Max Jammers, *Le problème d'espace*, dit que pendant son évolution la science européenne a toujours été confrontée à deux concepts d'espace qui sont, tous les deux, des inventions libres de l'esprit humain. Le premier est l'espace en tant qu'entité qui ne sert qu'au positionnement des objets physiques que l'on peut appeler l'espace topologique. C'est un espace impossible à concevoir sans objets. L'univers en est un exemple.

Le deuxième, c'est l'espace en tant que récipient d'objets physiques. Ici tout objet est situé dans un espace, mais on peut facilement imaginer aussi un « espace vide », c'est-à-dire un espace sans objets.³

¹ Günter Nitschke est directeur du Institute for East Asian Architecture and Urbanism (EAAU) à Kyôto.

² Nitschke, Günter, *Ma – The Japanese Sense of Place*, London, Architectural Design.

³ Jammer, Max, *Das Problem des Raumes* (avec une introduction d'Albert

Récemment deux architectes japonais, ITÔ Toyo 伊藤豊雄 et ANDÔ Tadao 安藤忠雄, ont expérimenté ces deux concepts d'espace. Ito utilise un matériau qu'il veut le plus léger possible comme des porteurs « en filigrane » d'acier et de verre; cette utilisation correspond au premier type d'espace, à l'espace topologique, en produisant une transparence et une légèreté qu'Ito trace comme une architecture « embrouillée ». En contraste à cela, Andô, en se situant ici dans la lignée de Le Corbusier et de Louis Kahn – expérimente l'espace en tant que récipient. Il utilise le matériau le plus lourd qui puisse être, à savoir le béton renforcé, qu'il « dissout » toutefois par la suite en lumière, ce qui mène à une qualité différente de transparence et de légèreté. Chacun à sa façon avance donc tout directement vers la découverte des limites de l'expression architecturale (image. 1/2).

Je pense que la qualité d'espace inhérente à l'architecture de Andô trouve ses racines dans l'espace architectural traditionnel du Japon, dans la mesure où cet espace est marqué par le phénomène du vide. Ce vide, on le découvre dans les anciens espaces sacrés du Shintoïsme, dans l'espace cérémonial de la cour impériale, dans certains jardins des temples bouddhistes, mais aussi dans des espaces entièrement couverts de tatamis.

2. L'Espace-Andô

Au visiteur occidental non initié, la ville japonaise se présente comme un chaos visuel surchargé. Andô est né au milieu d'un tel chaos et il y vit et travaille toujours, dans la banlieue d'Ôsaka. C'est peut-être par « contre-réaction » qu'il crée si souvent des espaces vides. Jusqu'à l'heure actuelle Andô n'a pas fait un seul bâtiment qui soit rempli d'une multitude d'objets ou qui soit fortement décoré. Il dit: « Je préfère que l'espace parle de lui-même et que les murs produisent par eux-mêmes leur identité ».⁴

Pourtant, c'est un grand malentendu que de réduire le design d'Andô aux tendances minimalistes de la peinture et de la sculpture des années 90, tel que l'ont fait les organisateurs de l'exposition Minimal/Maximal de 2001. Une telle catégorisation donne évidemment une mauvaise connotation à son architecture, comme si quelque chose y manquait.⁵ D'un côté il est vrai que l'on ne trouve

Einstein), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchhandlung, 1960. Je cite l'édition allemande.

⁴ Dal, Francesco, *Tadao Andô: Complete Works*, London, Phaidon, 1995. Cf. aussi l'article de T. Botz-Bornstein dans ce volume où cette citation est reprise.

⁵ *Minimal Maximal – Minimal Art and its Influence on International Art of the 1990s*, Catalogue de l'exposition du Neues Museum Wesenburg, Bremen, 2001.

dans l'architecture d'Andô qu'un minimum d'ornement; mais d'un autre on y trouve cependant un maximum « d'espace ». Et pour les japonais l'espace est le *vrai* luxe. On peut dire qu'au Japon, ce n'est pas le temps qui « est de l'argent », mais l'espace. En fait, l'espace vaut bien plus que de l'argent. Seul à avoir une valeur permanente, il est un dieu en quelque sorte.

Disons qu'au Japon « l'espace est une religion ». Andô lui-même tient à cette formule quand il dit: « Je ne m'intéresse pas tellement aux murs et aux cadres d'une composition architecturale, mais à l'espace purifié enfermé entre les planchers, les murs et les plafonds. Je me sens aussi profondément concerné par la manière dont la lumière s'infiltré dans un tel espace, de même que par l'air qui y pénètre et qui peut transformer un espace rigide en un espace fluide plus large et qui peut encore établir une union entre l'espace lui-même et les personnes qui s'y trouvent ». ⁶ Un tel espace est loin d'être neutre du point de vue psychique. Une architecture qui nous donne pleinement de l'espace est une architecture qui fait appel à nos émotions. Une architecture qui nous confronte avec un *objet*, avec un monument solide par contre, est une architecture qui nous repousse. C'est ainsi qu'il faut comprendre Andô quand il affirme que « l'espace est la seule chose au monde qui soit capable de stimuler nos émotions » (ibid., p. 12).

Mais en dehors de l'espace et de la lumière il y a encore une troisième qualité qui compose la trinité sainte de l'architecture: c'est la géométrie. Récemment Andô a dit: « La géométrie fournit le cadre général de l'architecture, de la même manière que le paysage le fait pour ses parties. En même temps que la géométrie isole l'objet du paysage qui l'entoure, elle l'encadre et le met en relief. La géométrie génère la motion, incite les gens à avancer et à s'arrêter, à monter et à descendre. Elle manipule la densité de la lumière et la sculpte en accumulant le noir derrière elle, en modelant la présence de la lumière dans l'espace » (image 3-6). ⁷ La trinité espace-lumière-géométrie est le thème et la passion principale d'Andô.

3. L'Espace-shinto

⁶ ANDÔ Tadao, « From Self-Enclosed Modern Architecture Toward Universality », *Japan Architect*, Nr. 8205, mai 1982, p. 8.

⁷ ANDÔ Tadao: « In Dialogue with Geometry: The Creation of Landscape » in *GA 12, Tadao Andô 1988-1993*. Apparemment, lorsqu'il faisait le Yume Butai Convention Centre sur l'île d'Awaji, cette passion était tellement violente qu'on se demande si le montant de béton versé pour ce plus grand projet d'Andô n'était pas excessif. On pense à Laotse qui disait que toute chose menée à l'extrême se transforme en son contraire. En Europe on observe une tendance à couper de grands trous dans le béton ou le bitume des zones piétonnières afin de donner à la terre une chance de respirer.

Les espaces vides qui sont recouverts des pierres blanches d'un fleuve et qui se trouvent dans la clairière d'une forêt à l'intérieur du sanctuaire ancestrale impérial, comptent sans doute parmi les archétypes les plus profonds de l'espace vide jamais créé par des humains sur ce globe. On en trouve des versions plus petites sous forme de *haraisho* 祓所, c'est-à-dire des lieux de purification, dans pratiquement n'importe quel temple shintoïste du Japon.

Pourquoi ces espaces sont-ils saints pour le shintoïsme? Est-ce que l'espace vide tout court est ici une religion? Pourquoi a-t-on couverts ces espaces de cailloux même quand il n'y a pas de fleuve à proximité? Est-ce que ce sont les cailloux, l'espace vide, ou les deux à la fois qui sont saints pour le shintoïsme?

On appelle aussi ces espaces vides mystérieux des *shiki no himorogi* 礎域神離, littéralement des « dieux couverts de cailloux ». Selon le spécialiste du shintoïsme TSUKUSHI Nobuzane 筑紫甲真 le clan de Yamato 大和, en chemin vers la conquête du reste du Japon, adoptait et absorbait le culte du soleil que l'on pratiquait dans les environs de la région d'Ise. Dans ce culte archaïque était soutenu qu'un dieu céleste, qui fût plus tard transformé en *kami* 神 du soleil, visitait la terre et la communauté locale une fois par an en automne, en se posant sur un arbre de la montagne voisine. Toute la population montait alors sur cette montagne pour accueillir le *kami*. Par la suite on ramenait le *kami* au village sous forme d'une branche verte de cet arbre. Au pied de cette montagne on jetait la branche dans le fleuve et on la tirait vers l'autre rive. Là on la plantait sur la plage pierreuse.

Ce rituel est connu sous le nom de *mi-are* 御阿礼 (ou 御生) du mois d'août, ou de l'hiérophanie, c'est-à-dire de l'apparence mystique d'un *kami*. Parmi les multiples traductions possibles du mot *kami* je choisis ici « dieu shintô » quoique originalement *kami* signifiait probablement « celui qui est caché ». On faisait la fête sur cette plage, on offrait les fruits de la première récolte au *kami* et on les mangeait par la suite. Une jeune vierge servait d'amante pour ce *kami*, et finalement chacun pouvait se sentir devenir lui-même un *kami* puisque rechargé d'énergie (il s'agissait du culte de soleil). La cérémonie approchant sa fin, on jetait la branche dans le fleuve et on demandait au *kami* de se retirer jusqu'au moment de la prochaine récolte.⁸ Du point de vue physique on ne distinguait pas entre l'espace propre aux *kami* et l'espace propre aux humains. On partageait tout simplement l'espace et on mangeait ensemble (on peut faire un parallèle avec « Le dernier souper » de la tradition

⁸ 筑紫甲真 TSUKUSHI Nobuzane, アマテラスの誕生 *Amaterasu no tanjo* (La naissance du dieu du soleil), Tokyo, Kadogawa Shinsho, 1964.

occidentale)⁹ (image 7, 8).

Aujourd'hui un espace couvert de cailloux dans un temple shintoïste, un *haraisho* qui sert à la purification, devient le paradigme de ce lieu où les anciens célébraient la fête du *ai-name-sai* 会嘗祭 (littéralement « goûter ensemble les premiers fruits »). Cela est le rituel le plus important de la liturgie shintoïste et on l'appelle aussi *nî-name-sai* 新嘗祭 (goûter les nouveaux fruits de la cour impériale) ou *kan-name-sai* 神嘗祭 (goûter les premiers fruits en présence des *kamis* des grands temples impériaux). L'année où le nouvel empereur s'installe ce jour d'actions de grâce devient le *dai-jô-sai* 大嘗祭 (grand goûter des premiers fruits) qui compose pratiquement l'essentiel du rituel de l'accession indigène.¹⁰

Une des désinformations les plus répandues dans la littérature moderne (japonaise et occidentale) sur le Japon consiste à dire que le shintoïsme est une affaire de vénération de la nature; que le shintoïsme vénère, dès son origine et encore maintenant, des phénomènes naturels, tel que des rochers bizarres, des cascades impressionnantes, des montagnes frappantes ou des fontaines mystérieuses. Au fond de ces propos se trouve certainement la conviction que le shintoïsme attribue une qualité nouménale à des phénomènes naturels. Cette vision tordue du shintoïsme a mené par la suite à une autre désinformation qui s'est aussi bien répandue que la première: ce serait en raison de cette vénération de la nature que le peuple japonais aime tellement la nature.

Il n'y a rien dans les écritures shintoïstes qui ressemblerait de manière explicite ou implicite à un décalogue qui recommanderait aux japonais de vivre en harmonie avec la nature et de trouver des emplacements pour les temples en utilisant des méthodes de la cosmologie et de la géomancie. On ne peut arriver à de telles théories qu'en appliquant à la vie psychique japonaise un dualisme typiquement occidental, un dualisme qui définit l'homme et la nature comme des entités séparées qu'il s'agirait par la suite de réconcilier.

D'éminents spécialistes du shintoïsme, entre autres SAKURAI Katsunoshin 桜井勝之進, ont souligné que le but du rituel shintoïste était de reconstituer l'énergie épuisée des individus et des communautés.¹¹ L'objet sur lequel les *kami* vont descendre – qui peut être un objet ordinaire acheté au supermarché – devient un *yorishiro* 依代 (un lieu de visite temporaire pour les *kami*) sacré.

⁹ 井上充夫 INOUE Mitsuo, *Space in Japanese Architecture*, New York/Tokyo, Weatherhill, 1985, p. 13-17.

¹⁰ Nitschke, Günter, « Daijosai and Shinkinen Sengu », in *From Shinto to Andô*, London, Academy Editions, 1993.

¹¹ 西川順土 NISHIKAWA Masatami, 園田稔, SONODA Minoru, 井上充夫 INOUE Mitsuo 日本神道論 *Nihon shinto-ron*, (Discussion sur le shintoïsme japonais), Tokyo: Gakuseisha, 1990, p. 62 ff.

C'est pour cette raison que chaque rituel shintoïste – même le plus court – est un rite de renouvellement capable de guérir et de recharger les humains ou tout objet fabriqué par des humains. En remontant l'histoire du shintoïsme, on arrive probablement au chamanisme avec ses techniques conduisant à l'extase ou à des états psychiques altérés, même si à l'heure actuelle les rituels shintoïstes sont devenus extrêmement formalistes et techniques.

Dans l'exemple cité de la déesse du soleil de la région d'Ise qui descend sur la terre, la communauté est certes psychiquement orientée vers cette montagne mais cela ne signifie pas qu'elle la vénère comme un dieu. On s'est servi d'autres lieux, parfois une cascade, un vieil arbre ou une belle plage pour tenir des festivals annuels. Au cours du temps on considérait ces lieux comme des endroits *réellement* habités par des dieux, mais cela n'implique nullement que le shintoïsme pratique une vénération de la nature ni que le shintoïsme est un animisme (c'est-à-dire qu'il croit que tout objet sur la terre a une conscience). Profondément enfoncé dans son ancien héritage, le shintoïsme s'approche du chamanisme. Encore aujourd'hui le shintoïsme est une « thérapie d'énergie » qui sert à guérir ou à revitaliser tout et tout le monde.¹²

La phase la plus actuelle du développement du shintoïsme commence au 6ème siècle, au moment où on commence à ériger des bâtiments qui servent d'habitation permanente pour les dieux. Le *shin-den* 神殿, le hall des dieux intégré dans un temple shintoïste, n'est pas plus qu'un entrepôt. Il n'a pas besoin de fenêtres, pas de grande entrée, ni même pas d'une architecture particulière. Dans la plupart des cas, le *go-shintai* 御神体, le Corps Sublime du Kami qui se trouve dans le hall, est un miroir, un masque, une pierre, un joyau, ou – encore plus souvent – il est entièrement inconnu. Au *matsuri* 祭, c'est-à-dire aux festivals annuels de renouvellement tenus auprès des temples shintoïstes ordinaires, on ouvre juste la porte du temple, ou on sort le *go-shintai* secret pour l'amener en promenade à travers la ville. Comme l'a précisé SAKURAI Katsunoshin, cette pratique ne sert pas uniquement à « recharger » chaque membre de la communauté, mais aussi à revitaliser le *kami* en lui accordant pleinement attention à cette occasion. Sans ce renouvellement cyclique il finirait renfermé, ou vidé d'énergie vitale, tout à fait comme les êtres humains quand leur énergie n'est pas régulièrement renouvelée.

Ayant pris note des analyses précédentes de la qualité du vide comme composante essentielle de l'espace créé et utilisé par le shintoïsme, on se demande probablement ce qui rend le shintoïsme si

¹² Walsh, Roger N., *The Spirit of Shamanism*, Los Angeles: Jeremy Tarcher, Inc., 1990.

attractif pour les occidentaux. Le premier motif d'attraction est certainement le caractère communautaire du rituel shintoïste, un caractère qu'il garde jusqu'à nos jours au moins dans les régions rurales. Aujourd'hui comme autrefois la position du prêtre est prise à tour de rôle et chaque membre de la communauté peut assumer cette fonction. (On ne parle pas ici du shintoïsme étatique pratiqué en tant que Culte des Ancêtres Impériaux officiel et que les associations ont d'abord détourné pour des buts politiques et ensuite équipé de positions élitistes et permanentes.) La deuxième raison en est que le shintoïsme ne propose aucune foi une et unique et aucun dogme central qui serait hérité d'un fondateur charismatique.

L'attraction esthétique du *shiki no himorogi*, de l'espace vide couvert de cailloux blancs, relève au moins partiellement des cailloux eux-mêmes, on en trouve littéralement des millions dans les deux temples (dans celui de l'intérieur aussi bien que dans celui de l'extérieur; le premier étant dédié au *kami* du Soleil, le deuxième au *kami* de la nourriture et les 115 temples à des *kami* qui leur étaient attachés. On suppose aujourd'hui que les cailloux font partie des corps des *kami*, à la manière des bâtiments mêmes du temple, de la clôture, des portières et des trésors qui se trouvent à leur intérieur. C'est pour cela que tout, y compris les cailloux, est renouvelé tous les vingt ans (originellement tous les vingt-et-un ans) (image 9).

Depuis les temps anciens les communautés de la région d'Ise entretiennent les temples, collectionnent les cailloux des fleuves, les stockent dans des tonneaux en bois qu'ils ramènent par la suite dans leurs temples locaux où ils les gardent pendant quelques années. Cinq semaines avant le sommet du festival de renouvellement, chaque caillou est enveloppé d'une toile blanche et transporté aux enclos du temple par un membre de la communauté au cours d'une procession qui dure six jours. C'est la seule occasion où un simple mortel a le droit de pénétrer à l'intérieur du temple. En temps ordinaire, seuls l'empereur, sa parenté et les prêtres ou prêtresses les plus hauts en hiérarchie ont le droit d'y accéder.

Il est à noter qu'ici le sacré (les bâtiments du temple, les trésors et le terrain) obéissent aux lois de la nature: tout est très, très ancien mais et en même temps frais et neuf. A quoi cela nous renverrait-il en parallèle? Ce plus grand rite de renouvellement créé par l'humanité se produit aussi, chaque matin, réduit à l'échelle de minutes, dans les temples bouddhistes quand les moines ratissent les jardins secs de sable. Cela nous rappelle le caractère temporaire de notre propre existence nous qui sommes aussi renouvelés à tout instant (images 10, 11).

4. L'Espace-cour

Le terme japonais contemporain qui désigne un jardin avec des plantes, des rochers, des étangs ou des courants d'eau est le terme de *niwa* (庭). Pourtant, originellement le *niwa* était cette vaste cour, ouverte et vide qui se trouvait, à partir de la fin du 8ème siècle, en face du Grand Hall Impérial aussi bien que dans les quartiers privés de l'empereur dans le palais de Heijo (*heijō-gū* 平城宮). Ces cours rectangulaires étaient couvertes de sable blanc ou de gravier et entourées d'une passerelle à hauteur d'un étage qui n'était interrompu que par des portières décoratives. La seule végétation de ce « jardin » était un cerisier et un mandarinier, emboîtés et positionnés symétriquement aux escaliers qui se trouvaient aux deux côtés du palais. Voilà ce qu'était un *niwa*, un jardin. C'était presque toujours vide. On l'utilisait sporadiquement pour des cérémonies de la cour, mais aussi pour des combats de coq. ITÔ Teiji 伊藤ていじ appelle ces cours des « espaces-événement ». Encore aujourd'hui de telles compositions se trouvent – quoiqu'à une échelle bien moindre – en face du Shishinden 紫寝殿 (du Palais Pourpre Interdit, lit. palais pourbre dormant) et du Seiryōden 清涼殿 (du Hall de Banquet, lit. palais frais et clair) construit à la fin de l'ère Edo à l'intérieur du Palais Impérial de Kyoto (image 12).

Cette cour vide et couverte de cailloux est un archétype de l'espace jardinier et architectural japonais.¹³ A son origine se trouve évidemment la composition du Palais Impérial Chinois, le grand modèle en matière d'ordre spatial pour les cours japonais en général (et, indirectement, aussi pour le Temple Impérial des Ancêtres qui est une sorte de cour impériale en miniature).

La majorité des historiens japonais affirment que ces espaces vides sont des dérivés du *shiki no himorogi* shintoïste puisque l'empereur était aussi le prêtre principal. Originellement, *matsuri-goto* 祭事 veut dire « affaire d'état » et aussi « rite (ou festival) shintoïste ». En tant que tel, cet espace vide est un *yu-niwa* 齋庭, un jardin-tabou, dans lequel des *kami* sont descendus et ont été célébrés. Toutefois cela ne veut pas dire que le Shishinden ou le Seiryuden aient fonctionné comme des temples shintoïstes: aucun *kami* ne se trouve préservé ici.¹⁴ Aussi suis-je en désaccord avec la plupart des spécialistes japonais qui associent la surface blanche du champ de cailloux à un concept abstrait et religieux de « pureté ». Comparé au Palais Impérial, les palais en style *shinden* de l'aristocratie Heian n'étaient que rarement utilisés pour des

¹³ Nitschke, Günter, *Japanese Gardens*, Taschen, Köln, 1999. Voir pp. 14-25.

¹⁴ 伊藤ていじ ITÔ Teiji, *Kami to hotoke no niwa*, (Les jardins des dieux et des bouddhas), Tokyo: Kodansha, 1980.

cérémonies; par conséquent, seulement une petite surface au sud du bâtiment principal se trouvait aménagée en espace vide et blanc. Le reste du terrain était décoré de vastes jardins aux étangs qui étaient accessibles même aux bateaux. Nous pouvons donc conclure que le mot *niwa* signifiait originellement « espace blanc et vide couvert de cailloux réservé aux rituels shintoïstes ou aux cérémonies de la Cour ». Puis il convient de noter qu'au moyen-âge ce mot était également utilisé pour désigner les couloirs vides et les lieux de travail dans les maisons de ville.

Je ne prétends pas avoir déposé ici l'épreuve empirique pour la transformation de l'espace vide et cérémonieux des cours dans les Palais de l'époque de Heian en ces jardins- paysage secs et vides joints aux quartiers d'habitation des temples bouddhistes. Mais sans aucun doute – comme je le montrerai plus loin – ces espaces vides ont comme origine, comme d'ailleurs toute architecture bouddhiste, l'ordre spatial du Palais Impérial Chinois d'un côté, et certaines exigences du rituel shintoïste de l'autre.

5. L'Espace-Buddha

On trouve l'espace Bouddha (c'est-à-dire l'espace qui sert à la méditation) dans les « Halls de Bouddha ». Ceci est vrai pour toute l'Asie de Est. Durant au moins 300 ans les premiers adeptes de Bouddha renoncèrent à représenter leur maître par une imagerie anthropomorphique. Ils préférèrent le représenter par des *symboles* tels qu'un arbre, une *stupa*, ou une roue. Ce sont des grecs que les Bouddhistes apprirent à faire des images du Bouddha. Depuis, aucune autre religion n'a produit autant d'idoles de son fondateur que le Bouddhisme.

Les premiers temples Bouddhistes japonais, à l'instar de ceux de la Chine et de la Corée d'antan, imitaient et adoptaient l'architecture et l'ordre spatial de la plus grande puissance mondiale de l'époque: du Palais Impérial Chinois. On remplaçait le trône en perles du gouverneur suprême par l'autel de lotus du temple. Le reste de l'architecture manifeste des ressemblances étonnantes. Initialement l'intérieur du temple était l'espace sacré par excellence, l'espace-bouddha; la cour rectangulaire clôturée était l'espace pour les humains ordinaires. Peu à peu la vénération et la foi ont commencé à remplacer la méditation et la recherche personnelle. On peut dire qu'il y a déjà deux mille ans une « religion haute » régressait pour devenir une « religion basse » fondée sur des distinctions claires établies entre le sacré, le profane, l'idole et l'adepte. Il va de soi que cette distinction reste problématique pour une religion qui reconnaît

la nature du Bouddha jusque dans un brin d'herbe et qui nie l'existence d'un dieu ou même de l'âme humaine.¹⁵

Tous les outils et accessoires rituels dans un temple bouddhiste sont arrangés autour de la statue de Bouddha selon les principes du *mandala* (quoiqu'il soit très difficile de repérer aujourd'hui cette constellation parce que « l'autel » est encombré d'un grand bric-à-brac doré). Il semblerait que jusqu'à l'heure actuelle on ne soit pas vraiment parvenu à intégrer la statue de Bouddha dans l'espace ambiant du temple bouddhiste. En d'autres termes, la statue de Bouddha et la structure du temple n'ont jamais été vraiment en relation, un problème qui se cristallise de façon de plus en plus nette au fur et à mesure que la taille des idoles augmente. On peut dire que l'espace encombré et le bric-à-brac sacré sont ici devenus une religion (image 13).

C'est probablement pour cette raison que l'étranger a pris l'habitude d'associer à Bouddha non l'espace qui se trouve à l'intérieur des temples bouddhistes, mais les jardins secs attachés aux quartiers d'habitation des abbés principaux. Pour l'étranger, les *kare-sansui* 枯山水 (littéralement « jardins secs montagne-eau »), c'est-à-dire les jardins sans eau, avec très peu de végétation, le plus souvent avec quelques groupes de rochers et un sol couvert de cailloux ou de sable ratissés, sont devenus de vrais espaces de méditation. Toutefois on n'a jusqu'à l'heure actuelle découvert ni d'épreuve écrite ni de transmission orale qui tendrait à montrer que la contemplation de ces jardins vides mène ou aurait mené les adeptes bouddhistes vers l'illumination. Il ne semble pas non plus qu'ils aient été créés par des maîtres « éveillés ». ¹⁶ On sait par contre de toute évidence qu'ils sont dûs à l'imitation de paysages austères et sacrés des peintures chinoises en encre de la Dynastie de Song du Sud (1127-1279) et de la Dynastie Yuen (1271-1368). A l'époque, l'intelligentsia japonaise appréciait et collectionnait ces peintures¹⁷ (images 14, 15).

Le mythe d'une connexion directe entre un paysage relativement vide et la pratique de la méditation a probablement été créé il y a environ cinquante ans par un groupe de spécialistes japonais du Zen qui écrivaient en anglais dont faisaient partie notamment SUZUKI Daisetsu 鈴木大拙 (1870-1966) et HISAMATSU Shin'ichi 久松真一

¹⁵ Au Japon cette contradiction a pu mener jusqu'à des pratiques étranges connues sous le nom de *hi-butsu* 秘仏 (statues secrètes de Bouddha): la statue est considérée comme « trop sacrée » pour être exposée aux yeux des humains et être enfermée dans une boîte. Il y a là une certaine contradiction entre la théorie et la pratique bouddhiste.

¹⁶ On construisait ces jardins secs à partir de la période Muromachi (室町, 1336-1573).

¹⁷ Cf. Nitschke, Günter, « Ishi – Der Stein im japanischen Garten » in *Archithese*, Zürich, Nov.-Dec. 2000.

(1889-1980). Ce mythe semble bien ancré dans la vie académique européenne et américaine. Hisamatsu sensei proposait par exemple de remplacer le terme japonais *seki-tei* 石庭 (jardin de rochers) par *kû-tei* 空庭 (jardin vide), installant donc une connexion immédiate entre le jardin et la notion bouddhiste du vide. Cela est étonnant puisque l'on ne pratiquait jamais la méditation que dans des halls n'ayant pas de fenêtres donnant sur un jardin.

Ces espaces vides ont sans doute exercé sur les moines bouddhistes de l'époque le même effet psychologique que sur nous. Et ce n'est certainement pas non plus un hasard si, dès l'origine, ces espaces furent essentiellement créés par des institutions du bouddhisme Zen. Mais je ne peux cependant pas suivre Hisamatsu-sensei quand il établit de manière très théorique les caractéristiques de l'expression artistique du Zen au sujet de ces jardins.¹⁸

Pour résumer, nous dirons que l'espace vide et blanc des jardins secs a une triple origine: 1. les surfaces de la Cour Impériale qui se trouvaient auprès du bâtiment principal. 2. Les espaces couverts de cailloux des temples shintoïstes extrêmement anciens. 3. Les peintures chinoises mono-chromes des paysages.

6. L'Espace-Tatami

Le module d'un tatami est dérivé de deux choses: du corps humain (ca. 90x180 cm; le modulateur de Le Corbusier aurait demandé: XXX x XXX) et des exigences structurelles d'une construction standardisée en bois. Originellement le tatami est juste un mat que l'on mettait sur un plancher en bois quand on en avait besoin. Une fois que le système japonais traditionnel de *ki-wari* 木割, c'est-à-dire le système de coordination modulatrice des divers membres en bois était pleinement développé (cela durant toute l'époque d'Edo), le tatami devint lui-même un plancher et commença à influencer la logique interne des plans aussi bien des maisons rurales qu'urbaines, aussi bien celles des prêtres ou des guerriers que celles des gens normaux. Le secret et la magie d'un espace vide couvert de tatami ne réside pas seulement dans le mats mais aussi dans une autre invention culturelle caractéristique d'un pays au territoire limité où l'on manque constamment d'espace. Dans toutes les maison traditionnelles japonaises les murs sont équipés de placards dans lesquels on met des lits, des tables, des lampes, etc. C'est ainsi que les japonais ont instauré une esthétique du vide. Si aujourd'hui l'espace des logements est manifestement surchargé

¹⁸ 久松真一 HISAMATSU Shin'ichi, *Zen and the Fine Arts*, Tokyo, Kodansha International, 1971

d'objets, c'est essentiellement parce que dans les appartements modernes on a supprimé des placards encastrés.

Sur la plupart des plans d'Andô on peut percevoir comme un étrange écho qui semblerait provenir du module traditionnel du tatami. Il est percevable non seulement sur les planchers mais encore sur les murs marqués par les empreintes laissées par le moulage du béton. La surface ondulante est un sous-produit naturel des contre-plaqués. On pourrait dire que ce n'est là qu'un hasard, mais Andô a transformé cet hasard en art. Il est vrai que ce moulage en contre-plaqué est aujourd'hui livré en série aux dimensions d'un tatami. Mais il faut insister sur le fait que très peu d'architectes japonais utilisent ces dimensions. Dans les classes d'architecture que je tiens à Kyoto depuis dix ans, pas un seul étudiant a jamais choisi les dimensions du tatami comme principe modulateur pour un design « moderne ». Pour ces étudiants, comme pour la majorité des architectes japonais contemporains, la mesure abstraite du mètre est beaucoup plus « exotique » et donne apparemment plus de stimulation (image 16, 17).

Kûkan – L'Espace vide
(Günter Nitschke)

résumé

L'article traite de l'énigme de l'espace vide dans l'architecture japonaise, dans les coutumes sociales et l'expression religieuse. M. Nitschke analyse cinq archétypes différents de l'espace vide dans des formes traditionnelles aussi bien que modernes: les espaces créés par Andô Tadao, par le shintoïsme, par le bouddhisme, par la court impériale et en tant qu'espace tel qu'il apparaît dans les bâtiments vernaculaires.

Kûkan – Empty Space
(Günter Nitschke)

abstract

This essay deals with the enigma of empty space in Japanese architecture, social custom and religious expression. The article analyzes five different archetypes of empty space in traditional and modern forms (built and thought): the spaces created by ANDÔ Tadao, by Shinto, by Buddhism, by the Imperial Court, and space as it appears in traditional folk buildings.

空間
(Günter Nitschke)

要約

このエッセイのテーマは、日本における建築の形、社会の習慣、宗教の表現に見られる空いた間（空間）の謎です。近代的及び伝統的造形の中で5の異なる原型を紹介し、分析しています：安藤忠雄の建築における空間、神道と仏教の空間、日本の皇宮と伝統的民家の空間。

Le jeu, le rêve et la recherche de la « vraie » forme de l’habitat. De Aalto à Andô

par Thorsten BOTZ-BORNSTEIN¹

Introduction

Dans l’histoire de l’architecture moderne, un criticisme acharné des formes trop conventionnelles et standardisées a été développé de façon efficace par Frank Lloyd Wright (1867-1959) et Alvar Aalto (1898-1976). Puis, au fur et à mesure que la standardisation et l’internationalisation progressaient, leurs idées sur la valeur humaine de l’architecture aussi bien que sur le lieu en tant que *genius loci*, restaient oubliées pendant quelques décennies mais réapparaissaient au milieu des années 70 dans plusieurs pays. ANDÔ Tadao 安藤忠雄 (1941-) est l’architecte qui, au Japon, a formulé de façon consistante des approches non-modernistes qui évoquent, d’un côté, celles des « modernistes » de la « deuxième génération » mentionnés en haut, mais présentent aussi des différences notables. Nous voudrions montrer dans l’article présent comment des contre-mouvements anti-modernes, quoique changeant leurs stratégies en accord avec les transformations de la « réalité internationale », sont restés constants durant les dernières cinquante années. La juxtaposition de Aalto et Andô sert ce but. La clarification de la philosophie architecturale de Andô que nous fournissons dans la deuxième partie de l’article doit être comprise selon cette orientation.

Le refus de Aalto ou de Wright du rationalisme moderne menait à la réévaluation d’une méthode organique souvent associée à des

¹ Thorsten Botz-Bornstein est chercheur associé à l’EHESS Paris et maître de

idées « romantiques ». « La chaleur » et « le sentiment » s'opposaient à « la froideur » et à « la ratio ».² Dans le domaine esthétique, des formes « organiques » aussi bien que « le naturel » inspiraient un déplacement de ce que l'idéalisme allemand appelait la « Kunstschönheit » (beauté artistique) vers la « Naturschönheit » (beauté naturelle). Un tel déplacement implique l'auto-restriction de la liberté de l'artiste, ou, si nous voulons utiliser un terme de l'esthéticien allemand Alois Riegl (1858-1905), cette ambition esthétique exige une restriction de la « volonté de style » afin de favoriser des approches plus inconscientes et instinctives. Aalto considérait l'espace architecturale comme une création réussite sitôt que l'espace est composé d'une manière naturelle. Le « style » devenait ici, nécessairement, secondaire parce que le style ne peut qu'apparaître comme juste un autre concept abstrait, comme juste une autre hypothèse intellectuelle destinée à contredire la création d'un lieu organique susceptible d'être presque aussi convainquant que la nature.

Mais il serait trop simple d'identifier le projet architecturale de Aalto avec celle d'un romantisme vague. Son vocabulaire architecturale n'a jamais, malgré sa forte identité régionaliste, chuté dans le quasi-kitsch dans lequel le Romantisme national Finlandais précédant serait probablement tombé, aurait-il continué sur le chemin qu'il explorait déjà depuis quelque temps.

Quoiqu'on le remarque rarement, dans la pensée de Aalto se trouvent des propositions paradoxes et ironiques; et ces lignes qui étaient, en deça, continuées par son élève Reima Pietilä (1923-1995), le rendent intéressant même aujourd'hui. Un point important est que Aalto interprétait sa propre rupture avec l'architecture moderne rationaliste non comme une rupture avec le rationalisme tout court, mais qu'il pensait que dans l'architecture moderne, jusqu'à l'heure actuelle, « la rationalisation n'aurait jamais été assez profonde ».³ En fait, cela représente non seulement un jeu de mots, mais une manière consistante de voir les choses. Cela devient clair quand on considère la continuation de l'architecture moderne et la position que Aalto occupe à l'intérieur de ce développement.

Aalto fait allusion à l'existence d'une forme de rationalité qui n'est pas formelle mais qui parvient à incorporer en elle-même toutes

conférence à l'université de Tuskegee aux Etats Unis.

² Leonardo Benevolo: *History of Modern Architecture*, London, Routledge, 1971, p. 616.

³ Propos de 1940 cité de Malcolm Quantrill: *Alvar Aalto: A Critical Study* (Helsinki: Otava, 1983), p. 241

les formes de la vie concrète. Afin d'éclaircir ce que Aalto entendait par cette sorte de rationalité, je crois que l'on pourra dire qu'elle soit intimement liée à cette rationalité que nous utilisons quand nous jouons des jeux. En fait, Aalto lui-même a avancé l'idée du jeu en tant que qualité opposée aux approches modernes quand il écrivait en 1953: « Quoique nous nous trouvons au milieu d'un âge empirique, tout épris et utilitariste par surcroît, nous continuons à croire que le jeu occupe un rôle vital dans la construction de la société pour l'homme, l'éternel enfant ».⁴

2. L'anti-rationalisme du jeu chez Aalto et Andô

A mon avis, le lien entre Aalto et Pietilä ne peut être établis de façon plus efficace qu'en insistant sur le rôle du jeu dans les procédés des deux architectes. Dans son livre sur Reima Pietilä, Malcolm Quantrill écrit que « le sens du jeu, aussi essentiel à la méthode de Aalto qu'à celle de Pietilä – s'offre en tant qu'échappatoire du camisol de la préconnaissance, à la même manière qu'un enfant joue par delà les limites de sa propre connaissance et son propre expérience ». Chez Pietilä, l'anti-rationalisme paradoxale de Aalto qui cherche constamment la forme plus profonde de la rationalité, devient une sorte de « langage instable ». Un langage qui serait instable au point où ce langage ne serait plus compréhensible au moyen de l'intuition. Or « l'intuition », soit celle qui se fait par le « sentiment » ou « l'intuition » en tant qu'affaire de la raison, serait toujours romantique,⁵ elle représenterait une approche directe essayant de saisir l'architecture par les mêmes méthodes par lesquelles on saisit la nature. Nous n'avons pas besoin de la nature ou de l'art mais de plus de mathématique et d'empirisme. C'est précisément seulement un surplus de mathématique qui s'avérera capable d'altérer les structures rigides et scholastiques auxquelles l'architecture moderne, selon lui, est désespérément attachée (ibid). Seulement « l'empirisme » peut effectuer une « expérience avec des objets concrets » dont la modernité a commencé de perdre le contact (cf. *Le carré bleu* 1958:1).

⁴ Alvar Aalto: "Experimental House at Muurasalo" in *Arkkitehti* 1953.

⁵ Cf. l'article de Pietilä « La théorie de la composition et les mathématiques contemporaines. Dans quel sens constituent-elles des notions équivalents? » in *Le carré bleu* nr. 1, 1958.

Chez Aalto et Pietilä nous voyons que ce qui était (et peut-être toujours est) en question en tant que criticisme de la modernité, n'a jamais été l'appel au « retour à la nature » ou un manifeste « contre la raison » mais le dépassement des formes insuffisantes de la rationalité telles qu'elles étaient utilisées par la modernité. C'est là où nous voyons – dans le contexte de cette élaboration philosophique – une ligne progressive menant de Aalto à Andô dans laquelle Pietilä (et certainement aussi Louis Kahn, 1901-1974) joue un rôle intermédiaire.

Pietilä et Andô définissent leurs approches par une forte identification avec leur environnement natale. Pietilä définissait plusieurs de ses idées dans les années 1960, mais ses pensées sur le néo-régionalisme l'occupaient surtout dans les années 1970, donc à une époque où aussi Andô formulait ses pensées sur la relation entre architecture et société. Proche de ce que produisait Aalto quarante ans plus tôt en Finlande, l'architecture de Andô apparaît, à première vue, comme la manifestation d'un anti-intellectualisme prononcé. Andô dit que des espaces architecturaux ne devraient « pas être nées des opérations intellectuelles mais des émotions enracinées dans les désirs de beaucoup de gens différents » (*JA*, 1986: 3). Cela pourrait sembler indiquer un rejet de la pensée en générale. Mais comme pour Aalto et Pietilä, pour Andô de même l'alternative est une rationalité « plus profonde » destinée à pénétrer des profondeurs rationalité plus profonde que les structures dites « rationnelles » créées par la société pour des individus soi-disant « libres ».

Au 20ème siècle on croyait généralement que si l'intellectualisme mène à une séparation de l'architecture d'avec la société, le lien avec la société ne pouvait être rétabli qu'en remodelant l'architecture selon les besoins sociaux. Mais cela n'est qu'une autre forme d'intellectualisme. On a dit des maisons de Andô qu'elles sont « irrationnelles » et « inconvenables ». Est-ce que la juxtaposition de ces deux termes n'est pas révélatrice? La rationalité doit-elle vraiment être « convenable? » En réalité la structure profonde de l'habitation humaine que nous devons repenser à l'époque de la modernité ne se découvre ni dans l'esprit humain, ni « à l'extérieur », dans la vie sociale. La vraie structure de l'habitation humaine n'est ni une loi scientifique ni un style artistique imposé aux bâtiments en voyant l'architecture en tant qu'art. S'il y a un moyen de trouver une structure de l'habitation « convenable » pour le être humain, il est très probable qu'on la trouvera en traitant cette structure comme un mouvement ludique qui simultanément nie et affirme la réalité sociale.

Un moyen de trouver cette structure ludique est d'établir, comme le fait Andô, une « zone individuelle à l'intérieur de la société » dans laquelle la signification de la vie quotidienne est permise de développer des nouvelles dimensions. A l'intérieur de cette « zone individuelle » qui ne cesse pas de communiquer, de façon paradoxale, avec son environnement, à l'intérieur de cette « scène primitive » (Andô, *Japan Architect* 1978: 6), peut se produire un nouveau style de vie. Cela sera un « style » plus qu'une stylisation d'un autre style arbitrairement choisi (comme beaucoup de bâtiments de « style japonais » modernisés ne sont pas plus que des imitations d'un « style japonais » présumé). Ce sera une approche aussi éloignée possible de l'idée de « l'architecture comme art », mais ce sera un style si fondamental qu'il s'opposera à toutes les idées du convenable.

Finalement, ce style peut aussi être appelé « naturel », parce que du vrai style est aussi naturel que la nature. Il y a peu de végétaux dans les maisons de Andô, un fait qui pourrait le mettre un peu à distance de l'architecture de Aalto qui reste si « proche de la nature ». Mais *De Stijl* n'avait pas de plantes non plus, et leurs maisons apparaissent pourtant, comparées au Bauhaus ou à Le Corbusier (1887-1965) (qui n'avait pas non plus de plantes) comme « naturelles » de façon presque panthéistes. La nature est une question d'esprit et non de plantes. L'architecture révèle trop souvent un profond malentendu en plaçant des plantes dans des bâtiments et en commettant ainsi un acte paresseux de stylisation (serait-il faux de dire que les maisons de Andô sont des « jardins secs » japonais et que celles de Aalto des jardins européens, « organiques? »).

Cela sont aussi les raisons pour lesquelles je ne suis pas d'accord avec des interprétations comme celle de KOBAYASHI Katsuhiro 小林克弘 (1955-) qui développe, par rapport à Andô, une dialectique du rationalisme et de l'humanisme qui aurait déjà été douteux par rapport à Aalto. Kobayashi pense que Andô, quoique rationaliste, serait constamment poursuivie par l'humaniste en lui (*JA*, 1991:1, p. 138). De ce qui a été dit en haut suit clairement que c'est plutôt à cause de son rationalisme que Andô est un humaniste. Finalement la rationalité est une partie de l'être humain.

Le fait d'être confronté avec une « rationalité inconvenable » qui semble éloignée de la rationalité de la vie quotidienne tout en étant marquée par l'austérité de la rationalité qui voudrait sa rigueur aux mathématiques, rappelle l'expérience que nous faisons quand nous jouons des jeux. Nous avons suggéré quelques idées concernant l'importance du jeu chez Aalto et Pietilä. Mais il est n'pas moins

certain que l'expérience d'une réalité convaincante parce que auto-suffisante – quoiqu'elle peut rester en même temps infiniment étrange – rappelle ces expériences que nous faisons quand nous rêvons. Comme nous avons montré ailleurs,⁶ au moins l'architecture de Pietilä (et à un degré moindre celle de Aalto) mettent en évidence quelques références intéressantes au sujet de « l'architecture et du rêve ». Ici nous allons nous concentrer sur les éléments oniriques dans l'architecture de Andô.

3. L'anti-rationalisme du rêve chez Andô

L'architecte français Yonel Schein parlait de la « rêverie profonde de Wright » (*Le carré bleu*, 1964:2), et si l'on voulait voir une continuation menant de Wright à Andô on pourrait dire que Andô poursuit cette « légèreté atteinte par la sérénité de celui qui est allé par delà l'angoisse du présent avec une longue marche vers des stades plus élevés de l'aliénation » de Wright (Tafuri and Dal Co sur Wright).⁷ « Du vent, de la lumière et de l'eau. Cela est une rêverie et un repos pour l'humanité, » dit Andô (*JA* 1998: 3, p. 58).

« L'architecture du rêve » de Andô peut-être expliquée à travers la connection qu'elle entretient avec l'idée du « jeu » tel qu'il a été développé par une génération précédente d'architectes rationalistes dont Aalto servait jusqu'ici comme exemple. Andô revendique que « le rêve et la folie occuperont de façon concevable une position importante dans le travail de l'architecture » (*JA* 1986: 3), et admet que beaucoup de ses commandes « étaient consécutives d'un rêve ».⁸ Des éléments d'un vocabulaire onirique venaient à Andô de ISOZAKI Arata 磯崎新 (1931-) qui utilise souvent des motifs de rêve d'une manière maniériste. Chez Isozaki on remarque des tentatives de miner la réalité afin de créer des effets illusoires. Aussi l'architecture de Andô crée, parfois, une atmosphère onirique mais les moyens et les buts qu'il poursuit sont différents de ceux de Isozaki. « L'esthétique du rêve » de Andô, si vraiment il en a une, est plutôt affaire de participation que d'une contemplation.

D'abord il y a des structures labyrinthiques de ses maisons. Le

⁶ « Empathy, Alienation, Style, Non-Style: The Architecture of Reima Pietilä » in *Le carré bleu* 1998:2.

⁷ Manfredo Tafuri & Francesco Dal Co: *Modern Architecture*, Milano, Electa, 1976, p. 330.

⁸ Cf. Yale Studio: *Tadao Andô. Current Works*, New York, Rizzoli, 1989, p. 11.

labyrinthe maintient un lien métaphorique évident avec le rêve (autant qu'il le fait avec le jeu). Puis il y a les murs en béton qui enferment l'espace qui d'un côté est absolu et physiquement concret, et de l'autre abstrait et insaisissable. Andô dit qu'il utilise du béton parce que le béton rend les murs « abstraits, niés, s'approchant de la limite ultime de l'espace. Leur actualité est perdue, et uniquement cet espace qu'ils enferment suggère un sens de la réalité existante » (*JA* 1982: 5, p. 12). Il est presque impossible de décrire mieux l'expérience de l'espace fait dans le rêve. L'enfermement absolu de l'espace du rêve existe, mais en même temps cet espace apparaît comme illimité parce que le rêve lui-même existe « en soi » et n'est pas contenu dans un autre espace.

Aussi sur un niveau plus abstrait, l'esthétique de Andô s'approche d'une esthétique du rêve. Le fait d'obtenir un degré de pureté qui dépasse la fonction coïncide avec les principes de toute ontologie du rêve. Si le rêve suivait vraiment seulement des fonctions, il ne pourrait même pas exister. Un phénomène étrange comme le rêve peut prendre forme seulement parce – peu importe pour quelle raison – la forme (normale représentative) du rêve est séparée de la fonction (selon Freud [1856-1939] à travers la condensation, distortion, etc.).

Un autre point qui nous fait croire qu'il y a un lien entre le travail de Andô et une esthétique du rêve est qu'on est souvent incertain s'il y a de l'ironie ou non.

Finalement il y a le silence. Le silence est la forme de pureté essentiel du le jeu. « On ne voit pas des espaces silencieux avec les yeux, mais on les sent avec le cœur », dit Botond Bognar.⁹ AIDA Takefumi 相田武文 (1937-) presque canonisé les paramètres essentiels à « l'architecture du silence ». Le silence est « noir, il est contenu dans les matériaux, il est la nature, il est pessimiste » (*JA* 1977: 10/11). Nous ajoutons que le silence est aussi essentiel pour le rêve (autant que le rêve est essentiel pour le silence). Les analyses scrupuleuses de Freud et de Kraepelin (1856-1926) de la fonction du langage dans le rêve en témoignent. Dans le rêve, le mot parlé pèse lourd et la « pureté de l'expression » devient un impératif stylistique. Il est évident combien, dans ce contexte, le style devient une « logique » opposée à la « forme esthétique ». C'est une logique dont la fonction est fondamentale. Andô dit: « Ce qui est important est la clareté de ma propre logique. Ce n'est pas la transparence d'habitude

⁹ Botond Bognar in F. Chaslin (ed.): *Tadao Andô: Minimalismes* (Paris: Electa Monitor, 1982), p. 26.

associée à la beauté superficielle ni une simple qualité géométrique, mais c'est la transparence d'une logique consistante ». (*JA* 1991: 1) Ce qu'il dit sur la logique de l'architecture s'appliquerait aussi au jeu autant qu'au rêve.

Dans le rêve cette logique s'établit en se développant de l'intérieur à l'extérieur. Est-il nécessaire de dire que Andô travaille aussi toujours « de l'intérieur à l'extérieur? » Et comme chez Andô, aussi le rêve ne crée pas un « espace imaginaire » mais un rythme spatial à la fois objectif et subjectif que l'on peut appeler *ma* 間. Dans le rêve comme dans les bâtiments de Andô, il n'y pas de structure générale (à part celle attribué par l'analyste) et rien ne se voit de l'extérieur. Mais comme le rêve (et comme la maison de thé *sukiya* 数寄屋) les maisons de Andô contiennent une totalité coordonnant les détails, contribuant à la création d'une expression stylistique plus profonde. « Je préfère que l'espace parle lui-même, et que les murs ne produisent aucun sens de leur propre entité », dit Andô. Est-ce que cela n'est pas une sorte « d'espace du rêve » dans lequel l'espace n'est pas défini de façon géométrique mais existe « pour lui-même » seulement à travers l'expérience (ludique)?

Les idées sur l'espace et le silence en relation avec le rêve sont aussi essentielles pour la culture japonaise. Dans le Nô 能 la qualité de *yûgen* 幽玄 (traduit comme « profondeur mystique ») est capable de créer une expérience qui s'approche à l'expérience du rêve. Parmi les motifs typiques du Nô sont des scènes dans lesquelles rêve et réalité s'interpénètrent jusqu'au point de devenir inséparable. Puis, la manière silencieuse de marcher des acteurs de Nô crée une sorte d'espace irréel ou de *ma* dans lequel la continuité est supprimée. Le Nô crée un espace de silence et dans cet espace l'expérience du rêve peut être essentiel.

Il est impossible de parler dans ce contexte de la recherche de Andô d'un style fondamental sans mentionner le rôle du corps. L'espace est expérimenté avec le corps et cette expérience nous rapproche encore une fois de l'expérience de l'espace dans le rêve: « Et avant même que ma pensée... eut identifié le logis... lui, mon corps, se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir... »¹⁰ C'est ainsi que Proust décrit l'expérience de s'orienter, moitié endormi, dans une chambre noire. C'est le corps qui connaît bien l'espace, enfin, mieux que l'esprit. Quand Andô dit qu'il s'intéresse à voir comment

¹⁰ Marcel Proust: *Du Côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, p. 17.

des « modèles de vie peuvent être extraits et développés à force de vivre en des conditions sévères » (*JA* 1980:4), il devient clair que Andô veut faire entrer le phénomène du « style de vie » dans les couches les plus profondes de l'existence humaine. Par « l'expérience sévère », la « bonne » manière de vie quitte la sphère de la théorie et devient une affaire du corps.

Nishida Kitarô 西田幾多郎 (1870-1945) croit que le corps est le centre de notre pensée, que le corps pense et que seulement le corps nous permet de nous lier à l'environnement. Contraire à la vision occidentale, ce philosophe postule que le corps n'est pas un phénomène biologique mais une « fonction ». Le corps n'est pas une chose et l'homme est conscient de son corps non à travers sa conscience mais le corps reste constamment « fonctionnellement » entrêmelé dans le monde humain, contribuant ainsi à la formation de la conscience humaine.¹¹

Conclusion

Le lien entre la « phénoménologie du rêve » de Andô et les réflexions précédentes sur l'architecture du jeu de Aalto pourrait apparaître comme inondé, dans ces dernières pages, dans une vague de descriptions philosophiques de l'architecture du rêve de Andô. Mais le but de cet article était de décrire une ligne conduisant de Aalto à Andô, une ligne représentée par leur commune protestation contre la standardisation et l'internationalisation. Si cette ligne est difficile à reconnaître c'est seulement parce que l'internationalisation elle-même a changé de visage. Aalto se prononçait contre l'impersonalisme moderne aussi bien que contre une société consummatrice idyllique propageant un style de vie incompatible avec la recherche des styles de vie plus profonds. Il offrait une alternative « organique ». Aujourd'hui, à ce stade avancé de l'internationalisation qui inclue la « virtualisation » de la réalité par les média et l'ordinateur, il paraît que « l'organisme » tout court n'est plus suffisant. Mon hypothèse est qu'à l'époque d'une modernité globalisée et virtualisée les espaces de Andô apparaissent, justement par leurs affinités avec l'expression onirique, comme des

¹¹ Nishida Kitarô: « 歴史の身体 » (*rekishiteki shintai*) in NKZ 14: 264-291 (1937). Trad. angl: « The Historical Body » in D.A. Dilworth, V.H. Viglielmo (eds), *Sourcebook for Modern Japanese Philosophy*, Westport, Greenwood, 1998, 37-53.

alternatives anti-rationalistes convaincantes. En même temps ils sont liés, précisément par leurs éléments oniriques, aux tentatives « ludiques » précédentes de Aalto et de Pielitâ. Comme l'architecture de Aalto, les espaces de Andô travaillent contre tout modernisme froid et technocratique mais en même temps ils font plus: ils travaillent aussi contre le « global village » offert par les visions d'un monde représenté par la réalité virtuelle qui rend flou, à sa propre manière impersonnelle la distinction entre rêve et réalité.

**Le jeu, le rêve et la recherche de la « réelle » forme d'habiter:
d'Aalto à Andô**
(Thorsten Botz-Bornstein)

résumé

ANDÔ Tadao est l'architecte qui, au Japon, formulait de façon consistante des approches non-modernistes évoquant celles des « modernistes de la deuxième génération ». La juxtaposition de Aalto et Andô, aussi bien qu'une clarification de la philosophie architecturale de Andô montre comment des contre-mouvements anti-modernes sont restés constants durant les dernières cinquante années.

**Play, Dream and the Search for the « real » form of dwelling :
From Aalto to Andô**
(Thorsten Botz-Bornstein)

abstract

In Japan, ANDÔ Tadao is the architect who consistently formulated non-modernist approaches that suggest similarities with « modernists of the second generation ». I show that anti-modern counter movements remained constant during the last 50 years in Japan. The juxtaposition of Aalto and Andô, as well as a clarification of Andô's architectural philosophy serves this purpose.

あそび、夢、そして 現実的な住宅の模索：アールトから安藤へ
(Thorsten Botz-Bornstein)

要約

安藤忠雄は、近代の第二世代と類似した非近代的アプローチを常に追求した日本の建築家である。私がここで示すのは過去50年間、反近代化の動向が日本で継続的

に引きつがれてきたことである。アールトと安藤の比較、そして安藤の建築哲学を明白にすることは、反近代化動向の目的を示すものである。

La Maison Stonborough de Wittgenstein et l'architecture de Andô Tadao: Deux approches exceptionnelles vers la modernité

par Thorsten BOTZ-BORNSTEIN

La Maison Stonborough de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) est l'exemple d'une tentative entreprise par un philosophe d'exprimer ses idées à travers l'architecture. A l'issue d'une crise psychique qui le menait à la suspension temporaire de ses activités philosophiques, sa sœur Margaret le pria de lui construire une maison dans la banlieue de Vienne. Quoiqu'il n'avait aucun entraînement comme architecte, Wittgenstein acceptait avec enthousiasme. La planification et la construction de la maison (1926-28) tombe dans la période intermédiaire de ce qu'on appelle les phases tôt et tardive de l'œuvre philosophique de Wittgenstein. Wittgenstein était sur le point de renoncer à sa première philosophie nettement orientée vers la logique, pour trouver des nouvelles modes expressions dans des réflexions moins formelles.

Souffrant jusque dans les années 1970 de l'indifférence de la part des philosophes aussi bien que des architectes, la « Maison Wittgenstein » a maintenant été évaluée par rapport à sa position dans l'histoire de l'architecture moderne, aussi bien que par rapport à sa relation avec la philosophie de Wittgenstein.¹ Le but de cet

¹ Cf. P. Wijdefeld: *Wittgenstein Architect*, Cambridge MA, MIT Press, 1994; G. Gebauer (ed.): *Wien Kundmannngasse 19. Bauplanerische und Philosophische Aspekte des Wittgenstein-Hauses*, München, Fink, 1982; B. Leitner: « La Maison Wittgenstein » in J. Clair (ed.): *Vienne 1880-1938. Apocalypse joyeuse*, Paris, Centre Pompidou, 1986; J. Bouveresse: « Wittgenstein et l'architecture » (in Jean Clair). Pour des rapprochements de Wittgenstein et la philosophie asiatique voir le chapitre « Nishida and Wittgenstein: From Pure Experience to Lebensform or New Perspectives for a Philosophy of Intercultural Communication » dans mon livre *Place and Dream: Japan and the Virtual*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2003; aussi bien que mon article 'The Dream of Language: Wittgenstein's Concept of Dream in the Context of "Style" and "Lebensform"' in *The Philosophical Forum*

article n'est pas d'ajouter quoique ce soit de nouveau à ces analyses, mais de montrer qu'une attitude particulière vis-à-vis la modernité qui est propre à Wittgenstein se révèle en tant que force motrice dans le travail de l'architecte japonais Tadao ANDÔ 安藤忠雄.

J'enumerai d'abord les ressemblances les plus frappants entre Andô et Wittgenstein telles qu'elles apparaissent dans leurs expressions architecturales aussi bien que dans leur personnalités. D'abord il faut noter que ni Wittgenstein ni Andô ont bénéficié d'un vrai entraînement professionnel en architecture. Une sorte de « dilettantisme » conscient de lui-même a donc pu contribuer au développement des parallélismes dans leurs travaux respectifs:

1. La décision ferme de résister à toute les tendances.
2. Le principe de donner plus de valeur à l'intuition qu'à toute règle géométrique (pour Wittgenstein, des règles préétablies ne peuvent qu'être montrées intuitivement).
3. L'appréciation de l'artisanal.
4. La décision de limiter le choix des matériaux à un certain type qui s'accorde particulièrement bien avec l'idéal de la précision dans le contexte de certaines idées architecturales.
5. Le choix des matériaux « durs » et durables (métal, béton).
6. Valorisation des effets de lumière et d'ombre (plus ou moins oublié dans l'architecture moderne occidentale) produisant l'effet d'une austérité de l'abstraction dont la portée dépasse la création d'un espace tout simplement « abstrait ». Par conséquence, la perception de la profondeur et de la superficialité apparaissent comme « pures ».
7. L'extérieur extrêmement simple de leurs maisons cache un intérieur unique.

1. Simplicité

La simplicité est centrale à la philosophie tardive de Wittgenstein autant qu'elle est marquée par le refus de tout essentialisme. Wittgenstein refuse de voir des apparences comme déterminées par un contenu essentiel, et développe une sorte de « philosophie formaliste » qui insiste sur l'auto-suffisance de la forme. Pourtant, cette forme ne devrait pas être conçue comme découpée de la vie. Pour Wittgenstein la forme n'est jamais abstraite, quoique'elle n'est pas une fonction non plus, puisqu'une

fonction pourrait être façonnée selon les besoins de la vie. Pour Wittgenstein, la « forme » (morale ou esthétique) représente l'idéal le plus haut selon lequel devrait être façonnée la vie. Cette « forme de vie » ou ce « style de vie » ne peuvent pas être exprimés par des principes dérivés de la vie, mais apparaissent en tant « qu'images » imposant leur valeur au moment où elles commencent à exister. En d'autres termes, cette « forme » apparaît à travers le silence de ce de quoi on ne peut pas parler. Elle apparaît donc comme un élément transcendantal qui unit l'éthique et l'esthétique afin qu'elles forment une unité auto-suffisante.

En dessinant la Maison Stonborough, Wittgenstein arrive à exprimer des pensées philosophiques à travers une activité qui ne crée pas un langage mais qui s'approche de la création des images. L'architecture est une activité susceptible de donner une forme à la vie des êtres humains. Les idées de Wittgenstein sur le refus de l'esthétisme et du fonctionnalisme autant que ceux-là restent des principes linguistiques arbitrairement dérivés de la vie, sont présentes chez très peu d'architectes « modernes » occidentaux. Je propose de voir ici un frère d'âme japonais de Wittgenstein qui applique les mêmes principes et cela d'une manière aussi radicale.

Dans les travaux de Wittgenstein et de Andô nous sommes confrontés à une simplicité et une sobriété qui produisent un sens de « l'objectif ». Cette « sobriété » ne s'applique pas au service d'un fonctionnalisme accepté comme le plus haut but de l'architecture. La « simplicité » ne sera pas non plus le résultat d'une aversion esthétisante contre l'ornementation. Wittgenstein et Andô recherchent une pureté qui dépasse les demandes de la fonction, aussi bien que ceux d'un simple esthétisme.

2. La forme de la vie

Ce qui est en question est la recherche de la « forme de la vie ». En 1980 Andô réclamait que certains « life patterns can be extracted and developed from living under severe conditions » (Japan Architect 1980:4). Cette idée est, en fait, très « wittgensteinienne ». Quand Andô décide de combattre les « superflus », il ne cherche pas un fonctionnalisme comme consolation superficielle. Sa *Maison de Ville de Kujo* par exemple, a été trouvée irrationnelle et non-pratique. Mais Andô décidait de ne pas écouter les demandes de la société. Ce qui est plus important que des impératives sociaux, fonctionnels ou esthétiques est « la

clarté de la logique que l'on utilise ».

La Maison Wittgenstein, aussi « logique » elle puisse paraître en raison de ses structures formelles et épurées, s'avère pourtant totalement non-pratique et donc « illogique ». Mais elle a sa propre « logique ».

Pour Wittgenstein et Andô l'activité de l'architecte ne devrait pas être de « créer des règles juste pour le plaisir » (cf. Andô dans « Shintai ») mais de créer des règles qui créent par la suite leur propre nécessité. Cette logique ne peut pas être expliquée mais elle apparaît en tant que « logique privée ». Comme on l'a dit, pour Wittgenstein cela représente la coïncidence de l'éthique et de l'esthétique. Andô exprime la même idée quand il propose que « la beauté réside dans la fonction » (*ibid.*). Andô et Wittgenstein ne s'opposent pas simplement à la « fonction » mais, au lieu d'accepter la fonction elle-même comme une explication, ils réclament sa justification morale et esthétique. Pour Wittgenstein comme pour Andô, la modernité a manqué de produire une telle approche authentique vers l'architecture, aussi bien qu'une moralité capable de coordonner la forme esthétique avec une « forme de vie ».

3. Le vide, le silence

Le « vide » recherché par Wittgenstein quand il réclame du silence au moment où l'inéffable (*das Unsagbare*) se cristallise, correspond à l'appel de Andô de voir le silence comme le degré zéro de la symbolisation. Il n'y a pas de parole à part celle émise de l'espace vide. Andô dit: « Je préfère que l'espace parle tout seul, que les murs ne produisent aucun sens de leur propre identité ». Dans les travaux de Andô, le silence est inspiré par le concept Bouddhiste du vide.²

La ressemblance de ces deux concepts de silence devient clair quand on considère que le silence de Andô et de Wittgenstein s'oppose à celui de Loos, qui n'est pas plus qu'un refus des signes sémiotiques. Hubert Damisch parle de Loos et de son « désir du

² Paul Wienpahl dans « Zen and the Work of Wittgenstein » (*Chicago Review* 12:2) explique la coïncidence de la clarté ou simplicité de Wittgenstein avec celle du Zen: « Wittgenstein said: 'For the clarity we are aiming at is indeed complete clarity. But this simply means that the philosophical problems should completely disappear' (P.I., 133) ». Of a master, it is reported: when asked what he was doing sitting cross-legged quietly, Yao-shan said: 'Thinking of that which is beyond thinking.' 'How do you go on with thinking that which is beyond thinking?' asked a visitor. Yao-shan: By not-thinking ». (p. 70-71)

vide » qui le menait vers le refus de divers styles ornementaux, ce qui créait, à la fin, un nouveau style.³ Ce que cette approche ne révélera jamais par contre, est une « forme de vie ». Une telle forme de vie n'est pas un style quelconque (même pas un style qui résulte d'un refus d'autres styles) mais un style qui exprime « l'ineffable ». Wittgenstein dirait qu'un tel style est une qualité qui « se montre », comme une image. Andô dit que l'espace (et non les éléments concrets qui entourent l'espace) « parleront » ce silence et créent une « forme ». Ici forme et style se trouvent éloignés de toutes considérations pratiques.

Des gens « non pratiques » comme Wittgenstein et Andô semblent être plus prédisposés à trouver ce style qu'une personne pratique comme Loos. Loos était un artiste qui créait « pour la vie » en développant des idées sur le style de vie. Wittgenstein et Andô sont des artisans qui travaillent en silence, créant des lieux qui ne peuvent pas être saisis par un langage mais ne peuvent qu'être « sentis » en tant qu'images.

4. L'architecture du corps, l'architecture comme geste

Dire que les images sont « ressenties » signifie dans ce contexte qu'elles ont une relation avec le corps. Le lien entre l'architecture et le corps représente un élément important pour l'appréciation de l'architecture de Wittgenstein et de Andô. Andô insiste sur « la qualité physique et charnel de l'architecture ou (...) sur la qualité labyrinthique du corps ».⁴ Wittgenstein dit que « l'architecture est un geste », et suggère ainsi que toute forme de vie exprimée à travers l'architecture doit être liée à son intériorisation corporelle.⁵ Des gestes sont des expressions corporelles, et cela est, en fin du compte, ce qui distingue l'architecture du langage au sens strict.

Quand Andô reconsidère la notion japonaise de *shintai* 身体 (traduit comme « esprit-corps »), il le fait en se référant à une telle articulation du monde à travers le corps. L'architecture rend des

³ H. Damisch: « L'autre 'Ich' ou le désir du vide: pour unR tombeau d'Adolf Loos » in *Critique* 1975, Nr. 339-340 (aug.-sept.), p. 811.

⁴ Andô Tadao: « Representation and Abstraction » in F. Dal Co: *Tadao Andô Complete Works*, London, Phaidon, 1995, p. 454.

⁵ Wittgenstein: *Vermischte Bemerkungen*: Walsh, Roger N., *The Spirit of Shamanism*, Los Angeles: Jeremy Tarcher, Inc., 1990. *Werkausgabe* Vol. 8, Frankfurt, Suhrkamp, 1984, p. 510 (1942).

styles de vie plus « profonds » (Andô dit cela par rapport à la maison de thé japonais) parce que, étant elle-même corporelle, elle a nécessairement un effet sur le corps. Ici une « forme » ou un « style » de vie ne sont pas des questions de rationalité au sens habituel du mot, mais sont capables de créer leur propre forme de rationalité. Il est évident combien cela s'accorde avec la pensée de Wittgenstein.

5. Le rêve

Quand Andô dit que pour lui le corps est une « prison onirique », il vise une « pureté qui excède la fonction; » et cette pureté s'approche beaucoup de la logique ou de la « fonction » que nous rencontrons dans le rêve. Wittgenstein dit sur le rêve: « Ce qui nous impressionne dans le rêve n'est pas sa connection causale, mais le fait que c'est comme une histoire (...) dont une grande partie reste dans le noir ».⁶ C'est cette « partie de l'histoire » qui est capable de créer sa propre logique indépendamment d'une structure linguistique intégrale.

Un journaliste allemand a écrit qu'en se promenant dans la Maison Wittgenstein, on a l'impression de traverser les couloirs étranges et oniriques des films d'Andrei Tarkovsky. Pour Andô aussi bien que pour Wittgenstein, la limitation de toute expression à une structure interne qui est à la fois complexe et simple, crée un sentiment de pureté qui n'est pas la norme dans l'esthétique moderne, mais rappelle plutôt celle de l'expérience du rêve.

**La Maison Stonborough de Wittgenstein et l'Architecture de ANDÔ
Tadao: Deux approches inhabituelles vers la modernité
(Thorsten Botz-Bornstein)**

résumé

Des ressemblances entre les architectures de Tadao Andô et de Ludwig Wittgenstein sont: l'appréciation de l'artisanal; la décision de rester fidèle à un certain type de matériau bien adapté à l'idéal de la précision; la simplicité; la

⁶ VB, p. 547 (1948). Pour l'attitude de Wittgenstein vis-à-vis le rêve voir mon article « The Dream of Language: Wittgenstein's Concept of Dream in the Context of 'Style' and 'Lebensform' » in *The Philosophical Forum* 34:1, 2003, pp. 73-90.

recherche d'une certaine forme de vie, une architecture du rêve.

**Wittgenstein's Stonborough House and the Architecture of Tadao Andô:
Two Unusual Approaches to Modernity**
(Thorsten Botz-Bornstein)

abstract

Resemblances between the architecture of Tadao Andô and Ludwig Wittgenstein are: the appreciation of craftsmanship; the decision to stick to a certain kind of material particularly well suited to the ideal of precision within the context of certain architectural ideas; simplicity; the search for a certain form of life; an architecture of dream.

ウイトゲンシュタインの“ストーンボローハウス”と
安藤忠雄の建築：二人の独特な近代化へのアプローチ
(Thorsten Botz-Bornstein)

要約

ウイトゲンシュタインと安藤忠雄の建築の相似性は：職人技巧の評価；特にある建築上のアイデアに合致した場合には素材を限定すること；簡潔性；そして、特定の生活形態の模索である。

Une conversation avec ANDÔ Tadao

Monsieur le Professeur, on a dit de Alvar Aalto, que partout où il va, la Finlande y va avec lui. Est-ce qu'on pourrait dire la même chose à propos de vous et du Japon?

D'une certaine manière, oui, bien sûr. Mais il y a une différence entre le régionalisme de Aalto et ce que peut faire un architecte aujourd'hui. Disons que Aalto vivait à une époque plutôt heureuse. Il n'y avait pas de technologie digitale, pas de mondialisation, pas d'identité psychologique mondialisée. Ce n'était pas comme aujourd'hui. Aalto vivait dans un contexte complètement différent. En Finlande il pouvait vraiment développer ses propres idées et atteindre un haut niveau d'originalité. Aujourd'hui tout est beaucoup plus compliqué, aujourd'hui les architectes doivent prendre beaucoup de choses en considération. Donc finalement, nous avons peu de choses en commun.

Vous avez parlé de « l'identité » et de la dimension corporelle de votre architecture. Comment associez-vous ces idées au problème d'« identité nationale »?

On peut donner un sens à l'ethnicité qui ne soit pas nationaliste. On est né tout simplement dans tel ou tel autre pays et on y vit dans un certain contexte. On a une certaine expérience et une certaine perception de la réalité qui diffère de celle des autres personnes. Si vous parlez par exemple du « rien » ou du « vide » et si vous regardez ce concept d'un point de vue occidental, le rien est tout simplement « rien ». Mais du point de vue japonais, il y a une profondeur derrière ce concept et cela vient de ce que les japonais ont cette perception particulière qui leur permet de penser toutes sortes de choses d'une manière entièrement différente. Leur « identité » n'est pas fondée sur des choses ou sur quelque chose que l'on pourrait voir mais elle est spirituelle. Cela est particulièrement important pour l'architecture. Chaque image doit fournir quelque chose de physique mais aussi quelque chose de

spirituel. Les architectes oublient de plus en plus « le spirituel ». De plus en plus d'espaces ont tendance à pouvoir servir à tout sauf à enrichir l'expérience spirituelle. En ce sens, le *ma* fait partie de ce qui est spirituel. Deux personnes sont assises devant vous, vous avez le sentiment que quelque chose existe là, entre les deux, et en réalité il n'y a rien, en tout cas rien qui puisse être formulé. Cette existence qui est une non-existence, c'est le *ma*. Mais dès que cela devient une existence, cela s'éloigne, cela devient distant, et c'est en tant que concept que l'on en parlera. Si pour moi ce *ma* est tellement important, c'est que dans cet espace on sent de l'énergie, on y sent de la vie, et c'est toujours à un niveau purement individuel que se produit la perception de cette réalité.

Quel rôle joue la nature ici?

Le Japon est un endroit des plus agréables pour vivre en ce qui concerne l'environnement naturel. Le climat n'est pas rude. Il est donc presque naturel que les gens qui y vivent aient une perception très particulière de la nature. Les japonais ont toujours une perception harmonieuse de la nature et non pas violente. Quand certains occidentaux tels que Gropius sont venus au Japon, ils ont vu tous ces murs faits à partir de quelques colonnes, ces murs très légers, et ils ont pensé qu'il s'agissait là de prototypes de l'architecture moderne. C'était un malentendu. Cette architecture était née de conceptions complètement différentes, parce qu'elle n'était pas du tout liée à l'esprit moderne, à la modernité de la vie qu'ils essayaient de promouvoir. Ils ont utilisé l'architecture japonaise comme un prototype et ont développé leur propre architecture moderne. De la même manière le Japon a adopté à sa propre façon leur architecture moderne.

La technologie et, plus récemment, l'émergence d'une 'réalité virtuelle' semblent vouloir éliminer tous les éléments du tragique de la vie humaine. Votre architecture tente-t-elle de ré-introduire une dimension plus « tragique » dans la vie des gens en affirmant une expérience distincte de celle du vécu de la réalité virtuelle?

L'être humain entre en contact avec le monde à travers ses sens. Cette expérience est tragique parce qu'il y a la lumière, le noir, etc. Ici, l'architecture est très importante parce qu'elle sert de médiation pour ce genre d'expériences. Mais, à l'heure actuelle, les gens prennent connaissance du monde à travers les chiffres et l'information, et il n'y a pas de véritable expérience qui se déroule dans ce type de perception. Il est important que l'architecture

maintienne son rôle de moyen de liaison entre les cinq sens et le monde. En général, les ordinateurs ne sont pas utiles pour la création architecturale. Par exemple, si vous regardez de l'extérieur le bâtiment dans lequel nous nous trouvons ici, vous allez avoir une image, un objet et une forme. C'est toujours ainsi quand on travaille à partir de l'extérieur en direction de l'intérieur. Mais en même temps on travaille à partir de l'intérieur en direction de l'extérieur. On s'interroge toujours sur la manière dont les personnes utiliseront cet espace, on réfléchit sur les relations entre les personnes. Dans tous les systèmes formatifs on ne peut pas ne pas penser ces deux champs de réflexion l'un sans l'autre. Mais tout cela devient très difficile dès que l'on utilise un ordinateur.

Votre architecture semble revendiquer un certain sens du terme « honnêteté ». Autrefois, au début de la modernité, on trouvait une certaine idée de l'honnêteté (concernant les matériaux, les formes, etc.). Pevsner, par exemple, condamnait les contrefaçons et proposait de n'utiliser que des matériaux qui ne se fassent pas passer pour autre chose que ce qu'ils sont. L'histoire se répéterait-elle ici?

Mais il y a quelque chose de différent aujourd'hui. Aujourd'hui on fait une consommation démesurée de matériaux et de ressources. L'architecture moderne a pour précepte de fournir une base saine à la vie de tout le monde. Cela diffère de la situation d'autrefois, parce qu'on a aujourd'hui à faire à des populations de masse. Et c'est pour cette raison que l'architecture est toujours une question d'honnêteté. Les matériaux doivent être économiques.

Propos recueillis par TBB

Daruma

Le rôle majeur joué par le Japon dans le renouvellement des sciences sociales place les études japonaises au coeur des problématiques qui s'élaborent actuellement dans les sciences humaines.

On constate parallèlement un développement important des centres d'enseignement de la civilisation et de la langue japonaises. Les travaux universitaires et les traductions concernant le domaine japonais se multiplient.

Cette situation nouvelle a fait apparaître le besoin de relais supplémentaires pour la diffusion des informations et des idées. Daruma entend être, dans un esprit de complémentarité avec les deux revues japonologiques françaises, *Cipango*, *Cahier d'études japonaises* de l'Institut national des langues et civilisations orientales, et *Ebisu*, Bulletin de la Maison franco-japonaise de Tôkyô:

* un lieu de rencontre et de dialogue

– entre les japonisants français ou étrangers et le public cultivé s'intéressant au Japon par goût, ou professionnellement;

– entre les japonisants et les chercheurs d'autres domaines s'intéressant au Japon comme partie de leurs propres recherches, ou comme point de comparaison éclairant;

* un lieu ouvert

– au comparatisme et aux études interdisciplinaires sous toutes leurs formes ;

– à des contributions qui, tout en respectant les normes de qualité scientifique, se fassent le reflet de recherches plus personnelles, plus engagées ;

– à des études et recherches prenant en compte les traditions et potentialités régionales, les processus de régionalisation et de décentralisation;

– aux japonologies étrangères, et particulièrement à la japonologie anglo-saxonne, très importante et très peu relayée en France.

Comité de rédaction: Yves-Marie ALLIOUX (université de Toulouse II), Christian GALAN (université de Toulouse II), Jean-Pierre GIRAUD (université Jean-Moulin, Lyon III), Anne GONON (université de Dôshisha – Kyôto), INAGAKI Naoki (université de Kyôto), Jacques JOLY (université d'Eichi – Kyôto), Laurence LABRUNE (université de Bordeaux III), Mieko MACÉ (CNRS), NAKAJIMA Hiroji (université de Rikkyô – Tôkyô), Dominique PALMÉ (traductrice), Corinne QUENTIN (Bureau des copyrights français – Tôkyô), Alain-Marc RIEU (université de Lyon III), USAMI Hitoshi (université de Kyôto).

不求於求 求於無求 亦是汝求

*L'absence de recherche au sein de la recherche,
la recherche au sein de l'absence de recherche,
tout cela est encore votre recherche.*

LE TRAITÉ DE BODHIDHARMA,
traduit par Bernard Faure.

*Ce n'est pas la vertu qui peut
fonder un ordre intellectuel libre ;
c'est un ordre intellectuel libre
qui peut fonder la vertu intellectuelle.*
Pierre Bourdieu, LES RÈGLES DE L'ART.

Les termes japonais sont transcrits, sauf mention contraire, selon le système Hepburn modifié :

- *e* se prononce *é*
- *ch* se prononce *tch*
- *s* est toujours sourd
- *w* et *y* sont des semi-voyelles
- *u* est proche du *ou*
- *h* est toujours aspiré
- *r* se prononce entre *r* et *l*
- *g* est toujours occlusif, *gi* = *gui*, *ge* = *gué*
- *j* est toujours prononcé comme dans le prénom anglais John
- chaque voyelle se prononce distinctement de la précédente: *ai* = *aĩ*, etc.
- l'accent circonflexe marque une voyelle longue : *ô* = *oo* ;
û = *uu*, etc.

La transcription des noms de personne respecte l'usage japonais qui est de citer d'abord le nom de famille, puis le nom personnel. On trouvera également des cas où une personne célèbre sera désignée, selon un autre usage japonais, par son « prénom » : Sôseki pour Natsume Sôseki, Hokusai pour Katsushika Hokusai, etc.