

Christophe NOYEZ

**L'UTILISATION DE CONCEPTS
TRADITIONNELS DANS L'ARCHITECTURE
JAPONAISE CONTEMPORAINE**

2004 – Ecole d'architecture de Toulouse

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	3
PRESENTATION HISTORIQUE.....	4
CONCEPTS TRADITIONNELS JAPONAIS.....	7
NOTION D'IMPERMANENCE.....	7
NOTION DU <i>MA</i>	8
NOTION D' <i>OKU</i>	9
NOTION DU <i>EN</i>	11
LES DIFFERENCES CULTURELLES JAPON/OCCIDENT.....	12
L'ESPACE JAPONAIS.....	13
L'OMBRE ET LA LUMIERE.....	15
LA VEGETATION.....	16
L'ARCHITECTURE JAPONAISE CONTEMPORAINE : ENTRE TRADITIONNALISME & MODERNITE.....	18
INFLUENCES ETRANGERES.....	18
LE MELANGE DES GENRES.....	19
<i>Style californien</i>	19
<i>Style occidental</i>	20
<i>Une architecture presque préservée</i>	21
NOUVEAUX MATERIAUX.....	23
<i>L'acier</i>	23
<i>Le béton</i>	24
<i>Modernisation des matériaux</i>	26
EVOLUTIONS MODERNES.....	27
<i>Maison exemplaire</i>	27
<i>Havre urbain</i>	29
<i>Résidence moderne</i>	30
<i>Résidence d'avant-garde</i>	32

GRANDS ARCHITECTES JAPONAIS DU 20^{EME} SIECLE	34
FUMIHIKO MAKI	34
ARATA ISOZAKI	37
KISHO KUROKAWA	39
CONCLUSION	41
BIBLIOGRAPHIE.....	42

INTRODUCTION

« Il est vrai que nous venons à chaque expérience avec nos propres limites et ne voyons que ce à quoi nous sommes préparés. »

Isamu NOGUSHI

Amateur de bandes dessinées et de cinéma, j'ai été très marqué par l'esthétique que j'ai pu découvrir dans les mangas ou les films de réalisateurs orientaux et japonais. Ce sont plus particulièrement les films, classiques et d'animation, de Mamoru OSHII qui m'ont fait forte impression tant au niveau esthétique que dans sa façon de représenter le monde et la culture japonaise, tout en ayant l'impression de ne pas en mesurer toute l'étendue, notamment au niveau philosophique. Plus tard, lorsque j'ai commencé mes études d'architecte, se sont les bâtiments de Tadao ANDO qui m'ont donné une impression de force tranquille, de maîtrise de l'espace que je n'arrivai (et n'arrive toujours pas totalement) pas à analyser. Ce mémoire a donc été pour moi l'occasion de me plonger plus profondément dans une culture qui m'a depuis longtemps « fasciné », mais que je n'avais eu l'occasion d'appréhender qu'en surface.

La question que je me suis posé comme base est de savoir pourquoi l'architecture japonaise connaît aujourd'hui un tel engouement, à travers des architectes comme Tadao ANDO ou Toyo ITOH qui construisent aujourd'hui à travers le monde, alors qu'il y a un peu plus de deux siècles, ce pays vivait totalement reclus sur lui-même, construisant une architecture déjà très intéressante mais sans aucun intérêt pour le reste du monde. J'ai donc voulu comprendre à quel moment ce changement avait eu lieu, à l'initiative de qui et quelle avait été leur importance, s'il y avait eu un changement radical ou au contraire une évolution qui s'était faite petit à petit.

Tout d'abord, j'ai essayé d'appréhender le problème sous l'angle historique afin d'essayer de comprendre à quel moment avait eu lieu les changements significatifs.

Ensuite, je me suis penché sur la culture japonaise proprement dite en essayant de synthétiser les concepts les plus importants qui régissent même aujourd'hui la vie de la plupart des Japonais, et j'ai essayé de déterminer les différences fondamentales qui existaient entre nos deux cultures, Occidentale et Japonaise.

Enfin, j'ai tenté d'analyser quels ont été les apports culturels de l'Occident sur l'architecture japonaise, et la part laissée à la tradition dans ces apports.

La dernière partie est une analyse rapide des principes appliqués par trois des plus grands et des plus influents architectes japonais du 20^{ème} siècle : Fumihiko MAKI, Arata ISOZAKI et Kisho KUROKAWA.

PRESENTATION HISTORIQUE

Après deux siècles d'isolement presque total, la fin du 19^{ème} siècle marque l'ouverture du Japon sur le « monde extérieur ». En effet, c'est à cette période que le gouvernement, estimant que les carences dans certains domaines (économiques, politiques, ...) devenaient trop importantes par rapport aux pays occidentaux, décide d'envoyer une certaine population japonaise en Europe et en Amérique du Nord afin de pouvoir étudier les structures politiques et culturelles de ces pays.

C'est dans le but d'accélérer le développement technique et économique du pays que les ingénieurs et les scientifiques japonais sont envoyés à l'étranger pour étudier les techniques occidentales.

Parmi ces ingénieurs, sont envoyés des architectes qui vont avoir la possibilité d'étudier à Paris, Berlin ou Vienne et donc de découvrir les théories du Bauhaus, du De Stijl ou de rencontrer des architectes comme Le CORBUSIER, influences qui vont être prépondérantes et vont aboutir dans les années 1910 – 1920 à la création du style japonais contemporain.

En plus des références qu'ils ont acquises pendant leurs séjours à l'étranger, la venue d'architectes, comme Frank Lloyd WRIGHT, au Japon va être une nouvelle source d'inspiration pour les architectes japonais. Pendant ces périodes, les apports ne vont pas à sens unique et pendant les trois ans qu'il va passer là-bas, Wright en profitera pour s'imprégner des idées de l'architecture traditionnelle japonaise, idées qu'il incorporera dans ses futurs dessins et projets (bien qu'il ait toujours démenti toute influence directe de l'architecture japonaise dans son œuvre). D'autres architectes comme Antonin RAYMOND (un collaborateur de WRIGHT) vont aussi avoir beaucoup d'influences sur les jeunes architectes japonais mais vont aussi être fortement marqués par la culture japonaise. Celui-ci restera quarante ans au Japon où il expérimentera des combinaisons d'éléments traditionnels japonais avec des principes modernes.

Un autre exemple de l'apport réciproque entre Japonais et Occidentaux est celui de Bruno TAUT. Emigré au Japon en 1933, il va pendant trois ans étudier l'architecture traditionnelle du pays en élaborant des théories visant à retrouver des affinités entre cette architecture traditionnelle et l'architecture du mouvement moderne. C'est à la même période que des architectes japonais vont commencer à revenir à des principes plus traditionnels et vont suivre l'exemple des occidentaux en essayant de ressortir de leurs traditions les concepts utilisés par les architectes étrangers et qu'ils avaient oubliés ou même rejetés à force d'être soumis et d'avoir absorbé de diverses façons les influences occidentales auxquelles ils avaient été soumis depuis le début du 19^{ème} siècle. Isoya YOSHIDA essaiera notamment de retrouver la construction traditionnelle, en séparant la forme de la fonction, en utilisant des matériaux modernes et cela va être possible grâce à l'apparition à cette époque de deux matériaux qui vont être largement employés : l'acier et le béton.

La seconde guerre mondiale va stopper net le développement de l'architecture moderne japonaise indépendante, car ce sont les Etats-Unis, la

grande puissance gagnante du conflit, qui vont avoir une influence écrasante sur le Japon, les architectes japonais mettant un petit moment à retrouver leur « indépendance » et à réintégrer le processus dans lequel ils s'étaient engagés avant la guerre. C'est sous l'impulsion de Kunio MAEKAWA et de Junzo SAKURA (deux architectes ayant travaillé avec Le CORBUSIER) que l'on va retrouver les principes de combinaison de concepts spatiaux traditionnels avec des approches modernes de l'architecture, mais il faudra attendre 1956 pour qu'un élève de K. MAEKAWA, Kenzo TANGE, réalise avec son Hiroshima peace center le premier bâtiment associant réellement la tradition japonaise à une modernité fortement inspirée par Le CORBUSIER. Cependant, son travail pour le Hall des sports pour les jeux olympiques de Tokyo en 1964 montrait déjà la maturation et l'assimilation des concepts utilisés en 1956, et annonçait déjà une modernité et une inventivité qui n'avait rien à envier aux Occidentaux.



Hall des sports, Jeux Olympiques de Tokyo, 1964



Hiroshima Peace Center, Tokyo, 1956

Jusque dans les années 60, la politique japonaise avait pour objectif l'industrialisation et la reconstruction rapide du pays avec des procédés de préfabrication et de standardisation comme ce fut le cas en France. Il y a donc eu durant cette période beaucoup de bâtiments et d'expérimentations utilisant ces nouvelles techniques et les nouveaux matériaux (acier et béton). La Sky House de Kiyonori KIKUTAKE , construite à Tokyo en 1958 en est un exemple, ainsi que la Nagakin Capsule Tower de Kisho KUROKAWA construite elle aussi à Tokyo plus tard, en 1972. Ces projets ont été réalisés avec la participation de K. TANGE, soit en tant que collaborateur, soit en tant que formateur de ces architectes. Son influence formatrice peut aussi se ressentir dans les travaux d'Arata ISOZAKI ou dans ceux de Fumihiko MAKI de façon moins évidente, car ayant fait ses études à l'étranger, il a subi l'influence directe des personnes avec lesquelles il a travaillé (SKIDMORE, OWINGS et MERRILL à New York ; Sert JACKSON à Cambridge).



Sky House, Tokyo, 1958

D'autres architectes ont aussi permis à l'architecture japonaise d'évoluer vers une modernité propre tout en conservant les éléments importants de leurs traditions. Ainsi, les travaux de Kazuo SHINOHARA (né en 1925, seulement trois ans avant MAKI) se basent sur une étude en profondeur de l'espace traditionnel et de la structure formelle des maisons japonaises, et ce n'est que dans les années 80 que son style va évoluer vers des bâtiments très originaux, toujours dans le respect de la culture japonaise.

Alors que K. TANGE a influencé et a permis l'éclosion d'une génération d'architectes considérés aujourd'hui comme les maîtres de l'architecture japonaise (F. MAKI, A. ISOZAKI, K. KUROKAWA ; tous les trois sont nés entre 1928 et 1934), K. SHINOHARA est quand à lui le modèle des architectes plus jeunes, et a beaucoup influencé des praticiens comme Toyo ITO ou Itsuko HASEGAWA, deux éminents représentants de l'architecture contemporaine japonaise.

Cette introduction historique me semblait importante afin de montrer de quelle manière et dans quel contexte l'architecture moderne japonaise s'est développée ainsi que pour présenter très succinctement les architectes ayant une position très importante dans l'architecture japonaise actuelle et ceux les ayant influencés.

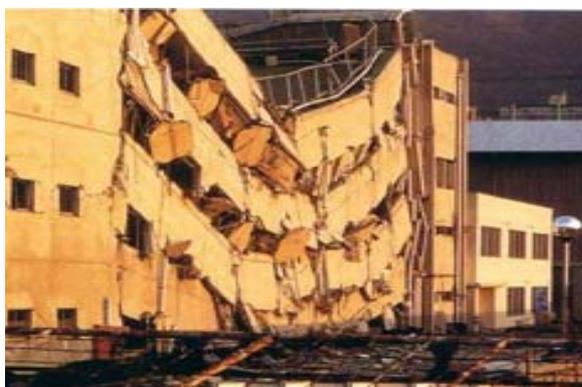
Un autre point qui me semble importante afin d'appréhender l'architecture japonaise, qu'elle soit traditionnelle ou moderne, est la compréhension de certains principes et concepts qui sont très difficilement envisageables pour des occidentaux. Le paragraphe qui suit est donc une tentative de compréhension de ces concepts ancrés dans la culture japonaise, et qui sont pour nous totalement abstraits.

CONCEPTS TRADITIONNELS JAPONAIS

Pour pouvoir bien analyser la façon de concevoir et d'analyser les espaces, il est donc important de présenter certaines des notions les plus importantes et les plus ancrées dans la société japonaise afin de comprendre les principes fondamentaux qui régissent la vie des japonais.

Notion d'impermanence

Tout d'abord, le rapport à la nature des Japonais est totalement différent du notre. Dans notre civilisation, la nature n'est qu'un agrément, un espace complémentaire mais pas indispensable (du point de vu de la conception), alors que pour les Japonais, c'est la nature qui régule leur vie. En effet, ils sont très marqués par les débordements de la nature, leur pays étant souvent en proie aux ravages des typhons, *tsunamis* (raz de marée) et autres tremblements de terre. Les Japonais ont donc compris très vite qu'ils vivaient dans un cadre qui pouvait changer très rapidement et que beaucoup de choses n'étaient pas faites pour durer. Cette notion d'impermanence a été nourrie par le spectacle des destructions successives dues à des catastrophes naturelle, mais elle puise sons origine dans le bouddhisme. La nature prenant une place très importante dans la société japonaise, les habitants ne prennent pas ces détériorations comme une fatalité, mais avec une confiance et un optimisme dans l'avenir très important. La nature faisant partie de la ville, ils en acceptent les désagréments comme quelque chose de naturel.



Tremblement de terre à Hanshin, Kobe, 1995

Cette notion fait que la ville japonaise est en constante évolution. En effet, l'impermanence des choses étant un fait accepté par tous les Japonais et faisant parti de leur culture, « *la ville japonaise se donne pour périssable.* » (in Pons, 1988). Il y a donc dans ces villes une omniprésence du temps qui passe car les Japonais n'ont pas la même notion que nous de la relation du temps avec la matière. Leurs villes ont donc souvent un côté inachevé, donnant l'impression d'être en constant mouvement à cause des chantiers incessants qui se succèdent et des bâtiments qui y sont peu durables, ce qui change considérablement la physionomie des différents quartiers d'années en années : « *L'architecture japonaise se délabre en accord avec le temps ou se fond dans la nature.* » (T. ANDO)

Cette citation suffit à elle seule à illustrer les relations qu'entretiennent trois des éléments les plus importants de la culture japonaise : l'espace, le temps et la nature.

Notion du *ma*

La notion du *ma* est une notion primordiale dans la culture japonaise. « *En Occident la notion d'espace est constituée par trois dimensions, le temps en ajoute une quatrième, alors qu'au Japon l'espace comprend uniquement deux dimensions. Il est constitué par une suite de plans à deux dimensions. Ainsi la profondeur de l'espace était exprimée par la combinaison de plusieurs plans à travers lesquels plusieurs échelles de temps pouvaient être perçues.* » (in Isozaki, 1978).

Au Japon, le temps est indissociable de l'espace, et ces deux éléments intimement liés forment le concept du *ma* qui représente dans une seule et même idée l'intervalle entre deux choses, la pièce dans une maison, une certaine unité de mesure traditionnelle ou encore un temps de silence dans la diction. C'est une notion très difficile à comprendre pour les Occidentaux car elle met en relation des éléments totalement autonomes dans notre culture. Ainsi, pour les Japonais, le temps et l'espace étant liés, le moindre cheminement devient un parcours durant lequel l'idée de rythme est très présente. L'espace est donc pensé non pas de façon linéaire, mais marqué par des événements qui imprime à la marche du visiteur un rythme particulier avec un jeu complexe d'écrans et de pauses dans la progression afin de supprimer la monotonie du parcours et de faire perdre au visiteur la notion de l'espace, mais aussi celle du temps. Il y a quelque chose de solennel dans chaque parcours. « *Fondamentalement, le ma est l'intervalle qui existe obligatoirement entre deux choses qui se succèdent : d'où l'idée de pause.* » (in Berque, 1982).

La notion du *ma* est aussi très présente dans l'architecture car la forme même des bâtiments contribue à créer cette dynamique, ce rythme dans le parcours et la perte de repères due à la succession de plans verticaux qui modifient notre perception au fur et à mesure du cheminement. C'est aussi le cas à l'intérieur des bâtiments où les pièces ne sont pas agencées de manière continue et fonctionnelle, mais dans un mouvement discontinu, de façon à créer une diversité dans le parcours. De plus, l'espace de la maison japonaise

varie en fonction du temps qui passe et une pièce peut accueillir des fonctions différentes suivant les heures de la journée. Cette transformabilité est possible grâce au jeu des cloisons amovibles et des différents éléments de mobilier qui apparaissent ou disparaissent suivant le moment de la journée : le temps imprègne l'espace. Cette transformabilité n'est possible que grâce à la grande liberté qui existe dans les espaces des maisons japonaises car cette notion de *ma* est aussi indissociable de la notion de vide, de néant. Ce sont ces vides, ces pauses, qui permettent de rythmer les parcours et d'offrir une si grande modularité et une si grande diversité de ces espaces.



Succession de plans, palais Katsura

La notion du *ma* est donc prépondérante, mais elle est incomplète pour réellement appréhender les façons de concevoir des Japonais. En effet, deux autres notions elles aussi très importantes peuvent être conçues comme un complément du *ma*, qui lui-même enrichi et donne une compréhension plus importante de ces deux notions que sont l'*oku* et l'*en*.

Notion d'*oku*

En Japonais, le mot *oku* désigne « un lieu situé profondément dans l'intérieur des choses, loin de leur aspect externe. » (in Berque, 1982). Cependant, cette définition est loin d'être explicite telle quelle, étant donné que cette notion est difficilement séparable de celle du *ma*. En effet, l'*oku* a pour base le *kehai*, c'est-à-dire l'intuition qu'a le visiteur de ce qui va arriver, et cette intuition naît du rythme du parcours donné par le *ma*. L'*oku* permet donc de ressentir, de pressentir les choses, les événements ou les bâtiments avant qu'ils n'arrivent, le parcours devenant le moyen de se préparer à ce à quoi on va être confronté, de donner l'envie d'aller voir plus avant, car l'*oku* signifie « que l'on peut voir au-delà de quelque chose ce que l'on ne peut pas voir. » C'est pour cela qu'au Japon, les lieux importants ou sacrés sont cachés ou difficiles à atteindre : dans la profondeur d'une montagne ou sur une colline

isolée, au bout d'un chemin long et ardu. Il y a une valeur très spirituelle dans ces parcours, parcourir le chemin étant presque aussi important que l'acte que l'on va accomplir et faisant parti du rite, cette spiritualité étant très présente dans la culture japonaise. Cependant, les lieux sacrés ne sont pas les seuls lieux auxquels cette notion d'*oku* peut être appliquée, certains bâtiments peuvent par leur organisation et leur mise en scène créer un état proche de la spiritualité ressentie lorsqu'on aborde un lieu sacré. Le visiteur se sent alors attiré physiquement par son intuition, et arriver sans s'en rendre compte à destination. Un très bon exemple de cette notion est un bâtiment de T. ANDO : le Time's. « *L'espace en profondeur auquel je cherche à parvenir, n'est altéré par aucun élément décoratif. Il ne faut plus créer des significations qui ne touchent pas à l'essentiel, à savoir les sentiments que les édifices font naître en l'homme. S'abstraire, c'est recevoir l'émotion.* » (T. ANDO)

Ce bâtiment du Time's est bâti le long de la rivière Takase, à Tokyo, et cet édifice, de par sa conception, associe le flux des activités humaines au flux de la rivière. L'espace est mis en œuvre pour mettre en relation l'environnement du parcours et sa finalité, l'arrivée au bâtiment. L'entrée ne se fait donc pas de front, mais par le côté. Ainsi, on chemine le long de la rivière en descendant jusqu'à pouvoir toucher l'eau des mains, ce que font généralement les visiteurs. Il y a une communion entre le visiteur et le Time's qui se fait grâce à l'environnement, au parcours qui permet d'arriver à destination sans même en avoir la sensation, c'est ce que représente cette notion d'*oku*.



Time's : chemin d'accès



Time's : vue de dessus

Notion du *en*

Une autre notion très importante pour les Japonais est celle de la coexistence des éléments, représentée par l'idéogramme *en*. En effet, contrairement aux Européens et aux occidentaux, la continuité japonaise ne se caractérise pas par un passage graduel d'un élément à un autre, mais au contraire par une juxtaposition d'éléments bien qu'ils soient dissemblables ou de qualités opposées. C'est par ce jeu d'opposition que se crée la continuité japonaise, chaque élément étant pensé avec son contraire (le yin et le yang). Il existe donc au Japon une esthétique de la coexistence des contraires. Cette notion du *en* est basée sur le concept de la relation car même si les éléments sont de nature totalement différentes, les japonais parviennent à les mettre en relation grâce à des espaces « tampons » qui n'appartiennent ni à l'un ni à l'autre des deux éléments à mettre en relation, mais en même temps aux deux. Les Japonais transitent d'un monde à un autre par le biais de ces espaces. Ce qui permet de créer la continuité n'est donc pas la fluidité et l'homogénéité (ce qui voudrait dire l'amenuisement des espaces tampons et des éléments de séparation), mais au contraire le fait de charger ces éléments, ces membranes, d'une très grande intensité. Les *shōji* (panneaux de séparation en papier des maisons traditionnelles japonaises), par exemple, « *constituent des intervalles qui séparent et connectent en même temps. Des intervalles de ce type qui délimitent et relient les différentes parties et scènes, sont un trait caractéristique, non seulement de l'architecture japonaise, mais aussi de tout l'art japonais et peuvent être considérés comme un symbole de l'esthétique japonaise. Le rôle principal est de provoquer l'anticipation de la scène à venir. Les parties rendues indépendantes par les intervalles, interfèrent et se recouvrent pour développer une nouvelle scène dans l'environnement global.* » (T. Ando in AA n°250)

Cette citation de T. ANDO permet de mettre en évidence les relations qui existent entre les notions de *en* et d'*oku*, la coexistence des éléments se faisant aussi au travers de l'intuition de ce qu'il appelle les « scènes à venir ».

Cependant, la relation avec le *ma* est tout aussi importante car cette zone intermédiaire est un intervalle entre les deux espaces mis en relation qu'il faut franchir. Il y a là aussi une notion du rythme qui entre en jeu et qui participe à la relation qu'entretiennent ces espaces.

Prenons par exemple l'*engawa*, la véranda, qui sert d'espace tampon entre la maison et le jardin. Cet espace a un statut bien particulier car il fait parti de la maison, étant abrité des intempéries, mais en même temps, il est totalement ouvert et exposé au vent, ce qui fait que de l'intérieur de la maison, on a l'impression qu'il fait parti du jardin. Cet espace est la marge qui relie les deux espaces contraires du jardin et de la maison : « *au sein de la discontinuité générale de l'espace japonais, la marge rétablit la continuité.* »



Maison de thé dans le parc Obori, (engawa)

Ces trois concepts du *ma*, de l'*oku* et de l'*en* sont donc primordiaux dans la culture japonaise et on peut les retrouver dans d'autres domaines que l'architecture, notamment dans les autres formes de l'art (poésie, théâtre, etc.). Ce sont ces notions, très difficile à appréhender pour les occidentaux, qui sont principalement en cause dans les différences que l'on peut trouver entre la culture occidentale et la culture japonaise, car même si les emprunts ont été très importants de la part des japonais, ils ont toujours gardé leurs croyances et on su réadapté ces emprunts à leur culture.

LES DIFFERENCES CULTURELLES JAPON/OCCIDENT

Lorsqu'on observe l'architecture japonaise, qu'elle soit contemporaine, du huitième, du douzième ou du seizième siècle, on constate que toutes ces architectures obéissent aux mêmes mécanismes de dissolution, de destruction ou de systèmes construits. Sachant cela, on pourrait être tenté de dire qu'on a ici affaire à une tradition architecturale débouchant sur une même architecture depuis des siècles, alors que ces architectures sont totalement différentes bien que fondamentalement semblables. En effet, plutôt que de parler de tradition architecturale, il faudrait parler d'adaptation de tous les concepts si chers aux Japonais (pas seulement aux architectes, mais aussi aux poètes et autres artistes) aux influences extérieures venues au fil du temps. Ainsi, on assiste à une refonte et une réappropriation de formes et d'espaces appartenant à d'autres cultures afin de répondre aux critères de la culture japonaise. Les Japonais ne se contentent pas de prendre les influences qui les intéressent, ils les analysent

et les transforment pour les mettre en accord avec leurs principes et leur civilisation.

C'est pour cette raison que même si l'on a l'impression de connaître et d'avoir déjà pratiqué les espaces que l'on voit, on finit par se rendre compte qu'ils sont tout à fait différents de ceux que l'on a connus et cela à cause de cette réadaptation à la culture japonaise.

L'espace japonais

Dans un premier temps, l'espace japonais est conçu pour faire perdre au visiteur le sens de la distance, de la profondeur qui se dérobe au fur et à mesure du parcours. Cela est dû au fait que les japonais ne considèrent pas l'espace en trois dimensions mais comme une succession et un assemblage de plans verticaux et horizontaux. Contrairement à l'occidental, l'espace japonais passe d'un événement à un autre sans logique : l'espace japonais n'a pas de centre. F. MAKI écrit à ce sujet : *« L'espace intérieur est le centre invisible, ou plus exactement la solution de remplacement imaginée pour tenir lieu de centre dans un contexte spirituel qui refuse tout absolu, y compris la notion de centre. A partir de là, le centre peut être placé librement suivant chacun sans qu'il soit nécessaire de le rendre explicite pour autrui. »* (in Maki, 1980)

Il n'y a donc pas au Japon de délimitation d'un espace, mais un enveloppement qui permet une grande flexibilité pour adapter la forme de ce qui doit être enveloppé. La caractéristique principale des espaces ainsi créés est qu'ils ne sont pas statiques mais qu'ils se déploient dans la durée, chaque espace peut donc recevoir des fonctions différentes en fonction des divers moments de la journée. De plus, chaque trajet devient un parcours qui mène à un but ; il y a une ritualisation, une mise en scène de ces trajets qui recoupe la notion du *ma* : l'espace du trajet est rythmé par le temps qu'il faut pour le parcourir, il y a une relation très forte entre le temps et l'espace, deux choses totalement à part dans l'esprit occidental. Cela entraîne au Japon l'emboîtement d'espaces contradictoires et fragmentés, et une tendance à effacer les volumes contrairement à nous qui avons tendance à affirmer le volume et à créer des espaces fluides et non heurtés.

Un exemple intéressant à prendre est celui de l'étude d'un bâtiment de F. L. WRIGHT (la maison sur la cascade), vu par des yeux Japonais et Occidentaux. Le Japonais va analyser ce bâtiment comme un jeu complexe de surfaces parallèles et autonomes, la colonne du centre étant perçue comme une surface supplémentaire et non comme un pivot, alors que l'occidental va y voir des surfaces verticales enfermant la colonne, pivot central de l'espace. Les deux points de vue révéleront ou non l'influence japonaise dans le travail de WRIGHT.

« En Occident, la notion d'espace est constituée par trois dimensions, le temps en ajoute une quatrième, alors qu'au Japon l'espace comprend uniquement deux dimensions. Il est constitué par une suite de plans à deux dimensions. Ainsi la profondeur de l'espace était exprimée par la combinaison

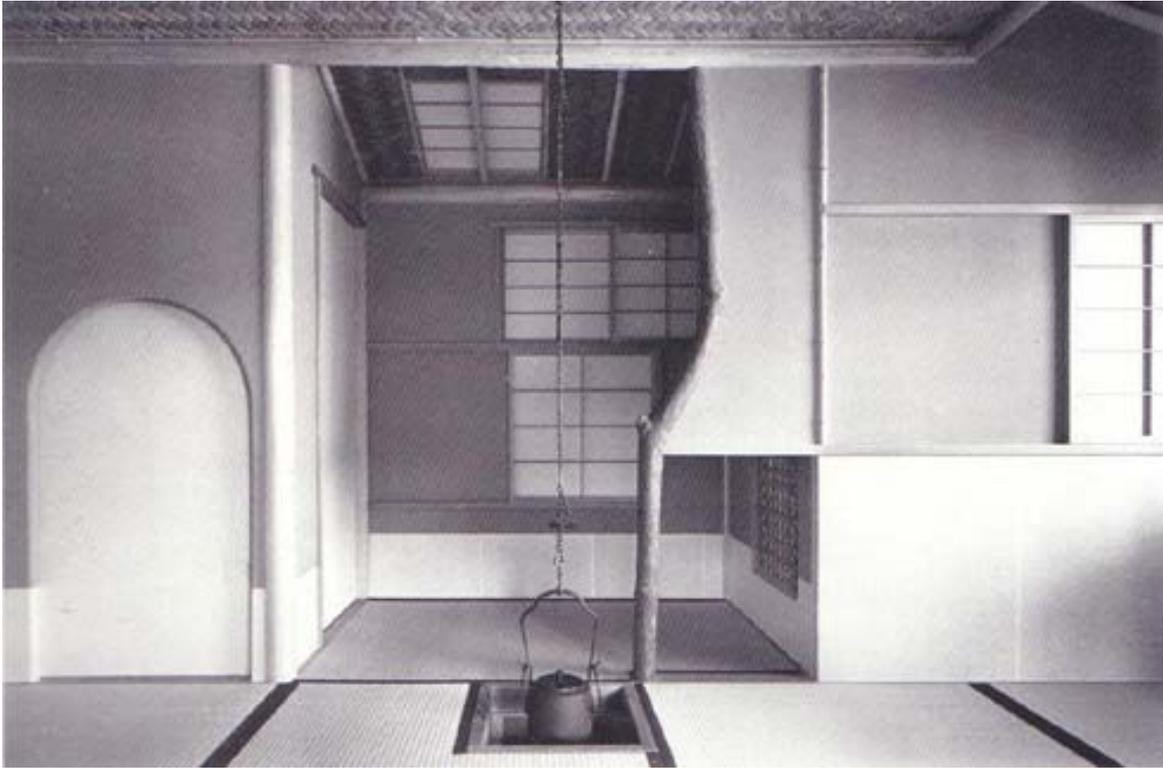
de plusieurs plans à travers lesquels plusieurs échelles de temps pouvaient être perçues. » (in ISOZAKI, 1978)

Cette façon de voir l'espace comme un assemblage de plans à deux dimensions se ressent aussi dans la façon de le représenter. En effet, l'*okoshietzu* (méthode de représentation de l'architecture pendant la période Edo) est une méthode visant à représenter l'espace suivant un cube déplié, les surfaces ne représentant que leur nature plane. A l'opposé de cette représentation, on trouve la perspective méthode utilisée depuis longtemps dans les pays occidentaux. Dans la perspective, le point de vue est fixe, alors que dans l'*okoshietzu*, le point de perspective se déplace en fonction des différents temps du dessin.

Les espaces étant considérés comme des plans en deux dimensions, les éléments architecturaux formant ces espaces vont aussi être considérés comme des plans ; ainsi, dans l'architecture *Sukiya* les plafonds, les alcôves et autres murs sont des éléments entièrement autonomes, ce qui a pour effet d'engendrer des espaces non monotones. L'architecture *Sukiya* était une « tentative délibérée de créer un monde plan bidimensionnel provisoirement figé dans l'espace et dans le temps. » (in Salat, 1986)

La maison japonaise est un univers composé d'espaces et d'éléments en coexistence et en continuité tout en n'ayant aucun point commun (les notions d'*oku* et d'*en* étant complémentaires). Cette opposition de forme ainsi que l'asymétrie engendrée par tous ces éléments différents (exemple de la maison de thé) créent un microcosme formé par accumulation de « citations », par juxtaposition de formes et d'éléments différents pour aboutir à des espaces où « la confrontation et l'harmonie coexistent. » (in Salat, 1986)

Pour les Occidentaux, la mixité et l'hétérogénéité des éléments font que les différents matériaux semblent dissonants, alors que dans l'œil d'un Japonais tous ces éléments disparates sont parfaitement en accord. C'est ce que souligne K. Kurokawa en parlant de la chambre de thé : « Mesurées selon des critères occidentaux, la hauteur de plafond, les dimensions des fenêtres et l'entrée basse, *nijiriguchi*, sont ridiculement petites, presque inhumaines. Des éléments de conception hétérogènes, fenêtres rondes, piliers et support d'alcôves non aplanis, différents matériaux pour le plafond et divers types d'ouvertures peuvent sembler se heurter les uns aux autres ; en fait ils cohabitent harmonieusement. D'un point de vue occidental il ne fait aucun doute que ce n'est guère compréhensible. » (in Kurokawa, 1982)



Chambre pour la cérémonie du thé Yuishiki-an. Kisho Kurokawa

La maison japonaise est donc un monde de fragments dont chaque morceau doit avoir une autonomie suffisante pour pouvoir exister par lui-même, mais sembler inachevé lorsque l'on a vu l'ensemble qui le complète.

L'ombre et la lumière

« Au Japon, ce n'est pas la lumière mais l'obscurité qui provoque la sensation de l'espace. »

S. Salat, créateurs du Japon

Contrairement à la culture occidentale qui s'est développée dans la lumière, les Japonais ont depuis toujours dû composer avec l'ombre. A cause des matériaux de construction traditionnels très peu résistant aux intempéries, les Japonais ont depuis toujours protégé leurs habitations par de grandes avancées de toits, les *noki*, qui en plus de la protection qu'ils apportaient aux murs et à l'*engawa*, baignaient celle-ci ainsi que l'intérieur de l'habitation d'une ombre généreuse. Ainsi, les Japonais ont dû apprendre très tôt à vivre avec l'ombre et à découvrir ses qualités afin de les sublimer. C'est pour cela que l'esthétique japonaise est totalement différente de la nôtre car alors qu'elle se développe dans le contraste ombre/lumière, nous essayons toujours de supprimer la moindre parcelle d'ombre dans nos bâtiments, ce qui pourrait nuire à notre sens de l'esthétique qui consiste à mettre en avant les choses importantes par une luminosité accrue. Les Japonais préfèrent quant à eux « [créer] de la beauté en faisant naître des ombres dans des endroits par eux-mêmes insignifiants. » (in Tanizaki, 1977)



Salle de séjour donnant sur le jardin

Cette différence vient peut-être du fait que les Japonais se sont toujours contentés de leur condition, se résignant considérant l'état des choses comme inévitable, cela sans aucune fatalité et en essayant d'en faire ressortir les qualités qui leur sont propre. Les occidentaux ont par contre toujours voulu lutter contre cet état des choses et essayer grâce à tous les progrès techniques d'atteindre un état meilleur que ce qu'ils avaient y compris au niveau de l'éclairage des habitations où la clarté y est devenue plus vive au fil du temps (bougies, lampes à pétrole, éclairage électrique) afin de « *traquer le moindre recoin, l'ultime refuge de l'ombre.* » (in Tanizaki, 1977).

Cependant, on assiste aujourd'hui à une « occidentalisation » de la lumière, notamment dans les bâtiments chargés d'accueillir des clients ou les ampoules électriques inondent les couloirs, les escaliers et jusqu'au jardin, ôtant aux pièces d'habitation ainsi qu'aux jardins toute profondeur. Cette façon de supprimer les derniers coins d'ombre des espaces japonais « *tourne le dos à toutes les conceptions esthétiques de la maison japonaise.* » (in Tanizaki, 1977).

La végétation

Comme je l'ai déjà signalé plus haut, la végétation tient une place très importante dans la vie des Japonais, notamment du fait du sentiment d'impermanence qui existe en eux et fait parti de leur culture. Etant très proches de la nature « sauvage », ils ont très tôt tenté de reproduire ses espaces en miniature afin de faire coexister une partie de cette nature avec leurs constructions. Cette relation entre ces espaces ne s'effectue pas seulement par des zones tampons telles que l'*engawa*, mais aussi par un jeu de parcours et de cadrage qui fait entrer en jeu les notions fondamentales du *ma*, de l'*oku* et de l'*en*. Le jardin fait donc partie intégrante de la maison japonaise et est conçu

pour s'accorder avec elle bien que ces deux espaces soient antagonistes. En effet, lorsque l'on traverse le jardin pour arriver à la maison, le *ma* et l'*oku* rythment le parcours du visiteur et le guide dans une profondeur vers la maison à travers un espace composé lui aussi de plans verticaux successifs. A l'intérieur, au contraire, cette succession de plans verticaux fait ressentir le jardin comme faisant partie de la maison non pas dans la profondeur, mais plus par des cadrages qui le dessinent comme un tableau, une estampe. A travers ces cadrages apparaît ce que les Japonais appellent le *shakkei*, que l'on pourrait définir comme le « paysage emprunté », et qui consiste à capter un troisième plan, celui de la nature « sauvage », et de le ramener dans le premier plan du jardin, celui de la nature « domptée ».



Chapelle sur le mont Rokko. Tadao Ando
Vue sur l'extérieur



Maison traditionnelle
Vue sur le jardin

Cette pratique a pour but encore une fois de faire perdre les notions de distance et de temps, le macrocosme de la nature se retrouvant au même niveau que le microcosme du jardin, avec en plus l'occultation du mésocosme de la ville, qui bien que n'étant pas visible n'en a pas moins un rôle très important car « du fait de sa présence invisible, il rehausse et produit en tant que tel le premier et le troisième plan, procurant ainsi une sensation d'espace que le jardin en lui-même n'offre pas. » (in Berque, 1982).

« Par la technique du *shakkei*, un espace hétérogène est créé combinant des qualités dissemblables ou contradictoires [...] »

Privé de repères, l'œil ne peut plus donner aux plans du jardin leur échelle réelle. La clôture, comme le nuage dans la peinture, efface toute transition, tout rapport d'échelle continu entre l'espace propre du jardin et les montagnes lointaines. Cette discontinuité qui affecte l'espace permet comme dans l'architecture de détruire le monde objectif de l'espace homogène, pour projeter celui qui le regarde dans un espace purement subjectif où l'œil fixe librement les proportions de ce qu'il voit [...]

Comme dans la peinture et la poésie la discontinuité interne permet dans le jardin le renversement des rapports intérieur/extérieur, lointain/proche, manifesté/virtuel. Comme dans l'architecture, les interpénétrations constantes, continuellement utilisées entre différents éléments, différentes zones, entre tout ce qui ne paraît pas semblable, détruisent le développement linéaire de l'espace et du temps. » (in Salat, 1986).

Le principe du *shakkei* est donc de dilater l'espace par la rupture d'échelle qu'il introduit, alors que les vues panoramiques occidentales ont pour but de « *faire fuir les lointains.* » (in Berque, 1986).

Une chose importante à remarquer dans la mise en scène de la nature est la grande importance du vide, les éléments du paysage étant généralement réduits à leur plus simple expression. Comme dans l'architecture, c'est le vide qui permet à ces espaces de laisser se développer les principes de simplicité et de quiétude chers aux Japonais, et bien loin de l'exubérance et de la foultitude de nos propres jardins.

L'ARCHITECTURE JAPONAISE CONTEMPORAINE : ENTRE TRADITIONNALISME & MODERNITE

Influences étrangères

Depuis son ouverture vers les autres pays, le Japon s'est nourri des techniques et des autres apports de l'étranger pour son propre développement. De l'Europe au départ, car son avance culturelle et technologique était ce que recherchaient les Japonais, ensuite des Etats-Unis après la deuxième guerre mondiale. Cependant, bien que l'on puisse ressentir ces influences, les Japonais ont su affirmer très tôt des différences avec leurs modèles. Ainsi, lorsqu'ils ont emprunté les modèles urbains des villes américaines pour composer les leurs, ils ont tout de même su garder leur identité en adaptant les plans de ces villes à la topographie et aux croyances de leur pays. Le relief du pays est pris en compte de façon très importante comme à Sapporo où l'axe N.N.W. – S.S.E. est la diagonale d'un angle formé par le piémont du Moiwa-Yama et la rivière Toyohira.

Au départ, la reprise de modèles étrangers visait l'efficacité matérielle, le but n'était donc pas de copier ce qui avait déjà été fait, mais d'adapter des principes qui avaient fait leurs preuves de la façon la plus adéquate. En effet, même au niveau de la reprise des modèles extérieurs il y a au Japon cette notion de coexistence car dans ces reprises il n'est pas question de subordonner le modèle au point de vue de l'auteur comme c'est généralement le cas en Europe, mais au contraire de les faire coexister pour qu'ils se mettent mutuellement en valeur. Il s'agit pour les Japonais d'exprimer un sens propre par le biais d'une référence et non pas de faire un pastiche ou de détourner les signes présents dans le modèle.

Le mélange des genres

Alors que les Japonais avaient fait machine arrière et étaient revenus à des concepts plus traditionnels, on assiste aujourd'hui à l'effet inverse. En effet, aujourd'hui le fait d'habiter dans un endroit meublé à l'Occidentale est devenue pour les Japonais signe de liberté et témoigne de l'assimilation de la culture occidentale. Cependant, bien souvent les deux mondes sont imbriqués et même dans une maison occidentalisée on retrouvera des éléments de la culture Japonaise coexistant avec un mobilier de style Occidental. Même dans l'intérieur le plus occidentalisé, une pièce demeurera toujours réservée à la cérémonie du thé. Cependant, beaucoup de Japonais « sophistiqués », ayant beaucoup voyagé choisissent de vivre à la mode occidentale, alors qu'au contraire les étrangers venant vivre au Japon adoptent le mode de vie des Japonais.

Style californien

On voit ainsi apparaître au Japon des maisons de style californien, très influencées par les Etats-Unis, et qui n'ont plus rien à voir avec les conceptions architecturales traditionnelles ; la relation avec l'extérieur est présente, mais il n'y a pas de liaison entre les deux comme c'est le cas dans la maison traditionnelle. Tous les espaces sont largement ouverts et éclairés et le mobilier « encombre » tout l'espace.



Maison de Shiro Kuramata
Vue du salon

Cependant, lorsque l'on monte à l'étage, on se retrouve dans un autre monde où la composition des pièces ne correspond plus du tout à ce qui peut exister

au rez-de-chaussée. La lumière y est tamisée, les zones d'ombre réapparaissent et les espaces deviennent plus fluides, plus libres. On pourrait presque appliquer la notion du *shakkei*, la vue et le cadrage que l'on peut avoir des fenêtres des chambres rappelant les vues des maisons traditionnelles.



Mobilier traditionnel



Cadrage sur la nature

Style occidental

Cette résidence pouvant faire penser de l'extérieur à une maison traditionnelle typique cache en fait à l'intérieur une organisation typiquement occidentale. En effet, le mobilier meublant les différentes pièces est composé d'un ensemble d'éléments contemporains signés Le Corbusier, Joe Colombo ou Eileen Gray.

Les matériaux utilisés, le béton et surtout le verre, nous démontre cependant la volonté de ne pas faire une architecture traditionnelle. Les grandes ouvertures baignent les pièces d'une grande luminosité et même les portes sont à claire-voie pour laisser passer la lumière. Il y a dans cette maison un mélange de plans en deux dimensions successifs avec des notions de perspective et de volumes. La salle de séjour étant un lieu que l'on pourrait voir partout dans les pays européens.



Maison Nakayama. Mayumi Miyawaki
Séjour à l'occidentale

D'un autre côté, comme dans la maison de style californien, il existe aussi dans cette résidence des espaces traités dans la grande tradition japonaise. Ainsi, la chambre réservée aux invités est une pièce nue recouverte de tatamis et fermée par des *shoji*, dans l'esprit traditionnel.



Chambre traditionnelle

Une architecture presque préservée

Je trouvais cet exemple intéressant à observer, car l'architecte qui a conçu cette maison n'est pas un Japonais, mais Antonin RAYMOND, le collaborateur de WRIGHT. Bien que n'ayant pas été imaginée par un Japonais, cette maison est un très bon exemple de l'architecture traditionnelle japonaise, avec le jardin

qui mène à l'entrée en suivant un parcours, les jeux des différents plans successifs qui apportent de la profondeur et les espaces intérieurs transformables. Les nouveaux propriétaires ont tenu à conserver l'esprit de cette maison, tout en y apportant certaines retouches occidentales.



Entrée



Vue de la rue

Le séjour se retrouve donc très éclairé, et le mobilier de style européen vient remplir les différentes pièces. Ce dernier exemple montre bien que même si les Japonais sont attachés à leur culture, le fait de faire entrer de plus en plus des éléments étrangers finit par leur faire « oublier » certains principes qui ont une place importante dans leur culture.



Séjour meublé dans le style européen

Alors que certains Japonais sombraient dans la culture occidentale et ces excès de lumière, de mobilier et autres fioritures, d'autres essayaient de tirer le meilleur parti de ces apports qui n'étaient pas si mauvais que ça.

Nouveaux matériaux

Lorsque les techniques et les matériaux modernes sont arrivés au Japon, les Japonais ont tout de suite essayé d'adapter au mieux les capacités de ces nouveaux moyens de conception à leurs attentes.

L'acier

Lors de l'arrivée de l'acier, des architectes comme I. YOSHIDA essayaient depuis 1923, à cause du grand tremblement de terre qui avait secoué Kanto, de mettre au point de nouvelles structures en bois capables de résister aux séismes et aux incendies fréquents dans le pays. C'est en reprenant et en améliorant les techniques de construction des maisons de thé qu'il avait réussi rendre les maisons de villes plus résistantes et plus sûres. Avec l'arrivée d'un matériau comme l'acier, il a pu adapter les principes mis en place pour les constructions en bois au nouveau matériau et ainsi faire évoluer ces techniques dans un registre plus moderne tout en gardant les qualités esthétiques de la structure légère japonaise. Grâce à ses travaux d'autres architectes, notamment Yo IKEBE, ont pu faire évoluer ces principes vers une méthodologie fondée sur la simplification et la production industrielle, permises par l'utilisation de l'acier, tout en conservant le raffinement de l'architecture traditionnelle en bois. Dans les années 80, des élèves de IKEBE vont encore faire évoluer les principes de la structure légère en améliorant les méthodes de mise en œuvre et en faisant intervenir l'acier, le bois et l'aluminium tout en essayant de privilégier la finesse de la construction.



Prototype d'habitation à structure d'acier. Yo Ekebe, 1956

A la fin des années 90, Masaki ENDO Masahiro IKEDA ont fait évoluer encore plus le principe de la construction légère en créant des logements présentant une ossature légère expérimentale très audacieuse tout en gardant la grande finesse de la construction, ils sont parvenus à réaliser « le mariage parfaitement réussi de l'esthétique et de la méthodologie japonaises de la structure légère avec les technologies de pointe. » (in AA n°338, 2002).

Le prolongement logique des recherches initiées par YOSHIDA est l'*Aluminium Eco-House*. Cette expérience initiée par Kazuhiko NAMBA est une réflexion sur la combinaison des performances techniques et des qualités environnementales de l'aluminium considéré comme un matériau d'avenir. Cette maison entièrement réalisée en aluminium (exception faite des fondations et des revêtements de planchers) est deux fois plus légère qu'une construction en bois en plus d'être plus solide (la cohésion antisismique y a été renforcée), tout en gardant certains aspects des maisons traditionnelles.



Aluminium Eco-House. Kazuhiko Namba, 1999

Le béton

Comme pour l'acier, l'introduction du béton au Japon a été pour les Japonais un moyen de faire évoluer les techniques de leur architecture traditionnelle. Ce matériau se prêtait en effet très bien à la conception d'une architecture de plans mais avec des éléments industrialisés. On assiste donc dès les années 50 à une série d'expérimentations visant à développer les qualités du béton dans le sens des principes traditionnels, en composant des bâtiments constitués de différents plans en panneaux de béton tout en profitant des avantages du béton en matière de préfabrication et de mise en œuvre plus rapide et facile. Cependant, les Japonais ont tout de suite affirmé le matériau en tant que tel, essayant de lui donner une certaine légèreté et une sensualité qui n'étaient pas du tout présentes dans les mises en œuvre occidentales, le béton étant souvent recouvert d'une couche visant à masquer l'aspect brut du matériau, pas

esthétique pour un Européen. Au contraire, les Japonais trouvent dans l'aspect brut une esthétique qui correspond bien à leur culture, avec une certaine patine qui ressort de plus en plus avec le temps. Ils ont donc voulu très tôt améliorer cet aspect afin de le rendre plus beau, dans le sens de l'esthétique japonaise et des architectes ont réussi à faire du béton un matériau à la beauté insoupçonnée. Les meilleurs exemples de l'aboutissement de ces recherches sont les bâtiments de T. ANDO, qui est parvenu à créer un mélange de béton qui s'accorde totalement avec les principes japonais de coexistence avec la nature, de jeu entre ombre et lumière et de plans qui séparent et relient en même temps deux espaces : les trois principes de l'*en*, de l'*oku* et du *ma*.



Naoshima Museum and Hotel. Tadao Ando, 1992

Modernisation des matériaux

Outre l'acier et le béton, d'autres matériaux modernes sont venus enrichir le vocabulaire architectural japonais tout en leur permettant de conserver une esthétique qui leur est propre. Ainsi, les panneaux de verre translucides ou sablés sont devenus une alternative dans la composition des façades et permettent de rythmer la progression tout en ménageant des vues et en donnant envie d'aller voir plus avant.



Galerie d'art, Tanigami, Hyogo. Junya Toda, 1999

Les parois en polycarbonate permettent de cloisonner les espaces tout en laissant filtrer la lumière à travers pour s'infiltrer diffusément dans l'intérieur des bâtiments. Ces nouveaux éléments translucides permettent de réaffirmer et de moderniser certains espaces, notamment les espaces tampons entre l'intérieur et l'extérieur.



*Thermae au bord de la rivière Ginzan, Yamagata.
Kengo Kuma*



*Ecole maternelle, Kumamoto.
Mikan*

Evolutions modernes

Les bâtiments actuels au Japon font de moins en moins appel aux matériaux traditionnels, l'économie de la construction et la rapidité de mise en œuvre étant devenus comme partout ailleurs les deux piliers de la construction. On voit donc aujourd'hui des bâtiments d'aspect moderne construits avec des matériaux qui le sont tout autant et qui pourraient très bien s'exporter dans d'autres pays. Cependant, ils continuent toujours à correspondre à la demande des propriétaires japonais qui recherchent les éléments traditionnels, mais avec une touche de modernité.

Maison exemplaire

Cette petite maison construite au centre de Tokyo est typique des habitations de la classe moyenne au Japon. Avec une enveloppe bâtie avec des matériaux modernes (béton, aluminium), elle garde cependant un cachet typiquement japonais. La structure reprend des éléments traditionnels de plans et de cadrages tout en affirmant une rupture quant aux différents éléments composant l'extérieur (garde corps, éclairages, fenêtres). L'intérieur est lui de facture très classique, dans la tradition japonaise.



Maison de Renkei Kuwahara, Tokyo. Naoko Hirakura

Constitué d'une structure en bois, il reprend tous les éléments de la maison traditionnelle, à commencer par le sol recouvert de nattes et de tatamis. Les espaces sont séparés par des éléments mobiles, et sont transformables grâce aux *shoji*. Des fenêtres vitrées ont été rajoutées sur l'extérieur, mais elles sont à chaque fois doublées par des *shoji* qui peuvent filtrer la lumière le cas échéant. Les espaces sont à chaque fois presque nus, meublés de façon minimaliste, et les chambres sont totalement libres, les *futon* étant rangés dans les placards et sortis seulement le soir.



Intérieur traditionnel

Même la modernité « européenne » de la salle de bain est atténuée par la mise en place d'une vieille baignoire traditionnelle.
Bien qu'étant en plein centre ville et entourée de gratte ciel, cette habitation possède un jardin et parvient presque à court-circuiter la ville alentour par les cadrages et l'omniprésence de celui-ci.



présence forte de la nature

Havre urbain

En plein centre ville, une maison en béton armé s'élève de façon massive comme un rempart à l'agitation de la ville. Cependant, cette façade sans fenêtres ne dénote pas avec les autres constructions alentour et, encore une fois, coexiste sereinement avec, bien que sa structure soit très moderne. Cette habitation a été conçue comme un lieu de paix, à l'écart de l'agitation de la ville ; elle est donc assez refermée sur elle-même mais ouverte dans un même temps sur la nature, notamment par le biais du soleil et des ombres projetées sur les parois en béton. On voit ici la réinterprétation de la relation à la nature grâce aux propriétés des nouveaux matériaux, la grande spécialité de T. ANDO.



Maison de Toshiaki Chine, Tokyo. Kenji Hongo

L'intérieur est lui aussi une réinterprétation de principes traditionnels avec des matériaux traditionnels et des objets artisanaux contrastant avec des formes et des équipements modernes. La salle à manger met en relation des éléments traditionnels (table basse, tableau artisanal, poteries) avec des équipements très modernes (télévision encastree dans un meuble, cuisine aménagée) dans un ensemble cohérent.



Intérieur traditionnel dans un langage moderne

Cette modernité est aussi présente dans les éléments traditionnels, les *shoji* étant traversés par des montants droits ou obliques très différents de ceux traditionnels et donnant cette impression de modernité. Les tatamis de la salle du thé ont aussi un caractère moderne car le noir n'est pas la couleur habituelle pour ce genre d'objets. Il y a dans cette maison un lien très fort entre la tradition des principes et la modernité de leur application.



Chambre du thé réinterprétée de façon moderne

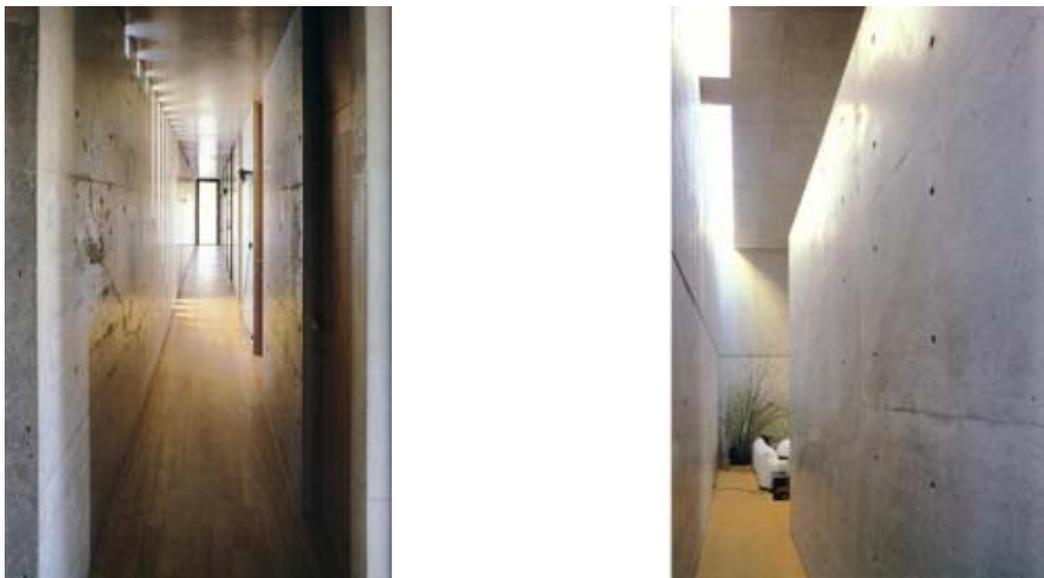
Résidence moderne

Cette maison réalisée par ANDO en 1981 est le parfait exemple de la transposition de concepts traditionnels dans un langage moderne. Tout d'abord, la relation à la nature ne se fait pas seulement par une vision de l'herbe ou des arbres, mais aussi par les jeux d'ombre et de lumière sur les parois intérieure et extérieure afin de faire prendre conscience aux habitants de l'existence permanente de la nature au fur et à mesure des déplacements à l'intérieur et à l'extérieur de la maison, et du temps qui passe.



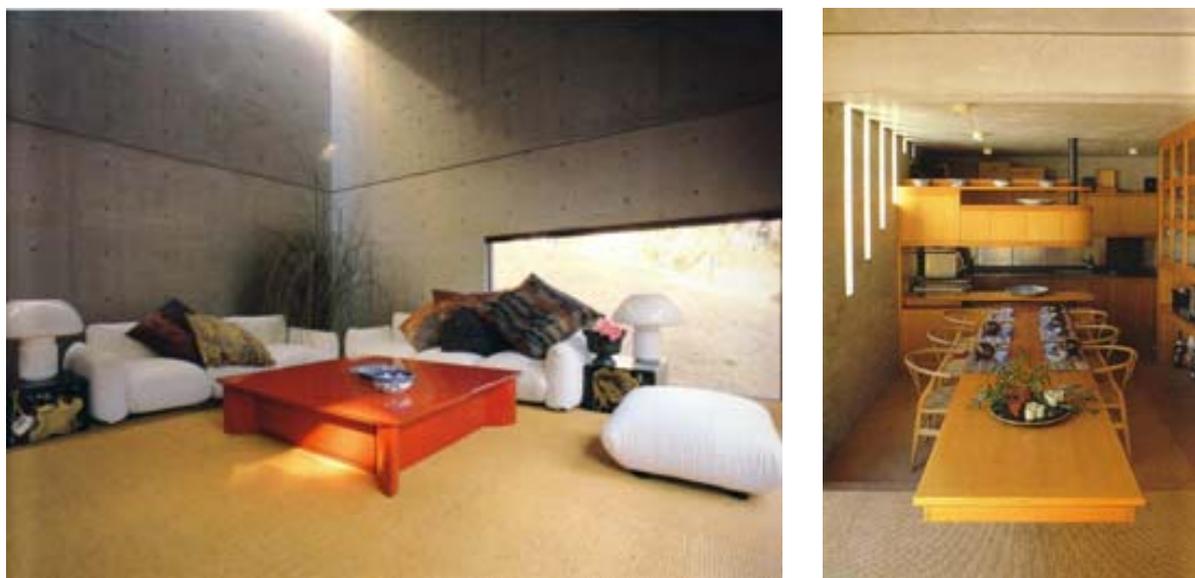
Jeu d'ombre et de lumière sur les façades

Toute la maison est construite en béton, et ces différents plans en béton remplacent les traditionnelles séparations en bois et en papier de riz. Les murs en béton nus réfléchissent la lumière qui pénètre par des fentes au niveau des murs ou du plafond, créant des zones lumineuses au milieu de la pénombre.



Parcours intérieur rythmé par la lumière et les écrans

Même le mobilier de style occidental s'accorde au reste de la maison, les éléments de bois les composant étant détachés de la structure, ils parviennent à avoir une autonomie par rapport à l'enveloppe.



Mobilier occidental intégré dans les espaces de la maison

Résidence d'avant-garde

Dans cette résidence imaginée par Toyo ITOH, les éléments préfabriqués s'accordent avec le béton pour essayer de s'intégrer au mieux dans le paysage. Pour cette maison, ITOH a étendu les principes de transformabilité de l'espace à la toiture, les espaces pouvant être tantôt ouverts, tantôt fermés.



Espace intérieur/extérieur

De plus, l'enveloppe en tôle perforée permet une transparence entre l'intérieur et l'extérieur qui donne l'impression que les espaces intérieurs et extérieurs fusionnent : la limite intérieur/extérieur est quasiment inexistante ce qui permet de mettre en relation les espaces non seulement au niveau visuel mais aussi physiquement.



Limite entre l'espace de la maison et celui du jardin s'efface

L'intérieur est vraiment très moderne avec des éléments et un mobilier très sophistiqué, mais les espaces sont très « japonais » et des parois translucides coulissantes remplacent les traditionnels *shoji*.



Mobilier moderne, réinterprétation des séparations entre les espaces

Au milieu de toute cette modernité et de cette technologie de pointe, on retrouve toujours un espace plus traditionnel pour la cérémonie du thé, avec tatamis et mobilier traditionnel, bien qu'il soit ici surmonté d'un toit dont le traditionalisme n'est pas la première qualité.



Salle pour la cérémonie du thé

GRANDS ARCHITECTES JAPONAIS DU 20^{ème} SIECLE

Fumihiko MAKI

Des grands architectes japonais contemporain, F. MAKI est sans doute l'un des plus cosmopolite. Après des études à l'université de Tokyo et un master d'architecture en 1954, il part aux Etats-Unis travailler pour Skidmore Owings and Merrill à New-York, puis pour Sert Jackson & Associates à Cambridge Massachussets, avant de revenir au Japon en 1965 et créer son agence Maki and Associates à Tokyo. Durant son séjour à l'étranger, il va être immergé dans une autre culture, et les références modernes qu'il va alors côtoyer vont fortement influencer ses futurs travaux. Cependant, l'architecture de MAKI va sans cesse puiser dans ses racines et sa culture pour en retirer l'essence et donner à ses projets une poésie, des sensations ou des images qui semblent provenir du fin fond de sa mémoire. « *L'une des fonctions de l'architecture, [...], est d'éveiller la mémoire inconsciente des formes.* » (in Salat, 1987).



Portique ancien coexistant avec bâtiment moderne

Son architecture est donc une tentative d'associer des matériaux et des espaces à des principes anciens afin de réveiller cette mémoire enfouie. Un des principes de base de MAKI est de ne pas envisager ses bâtiments dans leur totalité, mais au contraire de jouer avec les différentes parties pour obtenir petit à petit une image globale. Ainsi, il rejoint un des principes fondamentaux de l'architecture traditionnelle japonaise qui consiste à ne pas délimiter des espaces mais plutôt de les envelopper ce qui donne une plus grande liberté de forme et une dynamique dans le bâtiment. Beaucoup de ces projets ont donc cette caractéristique de paraître inachevé, de s'étendre au-delà d'un cadre à l'intérieur duquel nous autres occidentaux voudrions l'enfermer.

C'est le cas dans le *Wacoal Media Center* que l'on pourrait qualifier de « figure sans cadre », car c'est un bâtiment qui échappe tout le temps à ses frontières, qui semble à chaque fois vouloir effacer et dépasser ses limites, notre perception ne parvenant jamais à en saisir l'ensemble, tant les parties semblent indépendantes et différentes. Le musée *Iwasaki* en est aussi un bon exemple car sous des dehors d'organisation géométrique, il se développe de façon irrégulière, asymétrique, par des glissements d'axe ou des extensions.



Le musée Iwasaki, Ibusuki, 1979



Wacoal Media Center, Spiral, Tokyo, 1985

Dans ces deux bâtiments, c'est le jeu des contraires qui vient appuyer l'impression d'indépendance des sous ensembles tout en donnant le sentiment d'appartenir à un seul et même objet. Ainsi, pour le musée *Iwasaki*, c'est la coexistence des pleins et des vides qui crée une tension, une dynamique dans le bâtiment, soutenue par le glissement continu du centre dans le bâtiment qui renforce cette sensation. Cette notion de coexistence est très importante car c'est dans le rapport de ces espaces de qualités différentes que se créent des intervalles à l'intérieur desquels se développe l'idée du *ma*. Cette notion prend une grande importance chez F. MAKI, car c'est ce principe qui permet de créer une harmonie dans tout son bâtiment. Ainsi, dans son musée, le jeu plein/vide – créé entre les cubes de béton et ceux délimités par une croix surbaissée – en relation avec le jeu intérieur/extérieur – la limite entre le dedans et le dehors étant juste esquissée par ces mêmes croix – font que ce bâtiment, qui pourrait ressembler au premier abord à une acropole occidentale, répond à tous les critères de l'architecture traditionnelle japonaise dans un langage très moderne, le but de MAKI étant de créer « *un monde sans repères, une temporalité fluctuante, où les nappes du passé coexistent avec des pointes de présent.* » (in Salat, 1987)



Coexistence des contraires

Cependant, en plus de posséder tous les principes de l'architecture traditionnelle, les réalisations de MAKI font appel à notre passé, à notre vécu, et c'est une dimension très intéressante de son travail. A propos du gymnase de *Fujisawa*, Emilio Ambasz disait que « *visiter le gymnase de Fujisawa, c'est entendre le bâtiment murmurer avec un son profond qui semble venir de la mémoire de la terre. Le bâtiment est comme un instrument de musique : un tambour aussi puissant que ceux de l'île de Sado, capable d'évoquer à la fois la force ancienne et la sagesse mélancolique, et en même temps de rappeler les instincts guerriers primordiaux.* » (in Salat, 1986).

Arata ISOZAKI

Arata ISOZAKI est sans conteste l'un des maîtres de l'architecture de la fin de ce siècle à travers le monde mais plus particulièrement au Japon où il joue un rôle très important à travers ses réalisations mais aussi pour les jeunes architectes auprès desquels il joue son rôle de mentor.

Chez ISOZAKI, il y a aussi cette volonté d'affirmer les contraires, de mettre en relation des éléments opposés, pour créer une dynamique et une fragmentation de l'espace afin d'effacer la monotonie du parcours. Dans son musée de *Gunma*, la forme de base est le cube. À partir de cette parfaite forme géométrique, ISOZAKI va combiner ces cubes afin de supprimer tout ordonnancement et toute centralité, l'ordre n'étant créé que pour être brisé. De plus, il supprime toute matérialité de ses cubes par une « peau » qui réfléchit la lumière et enlève à l'enveloppe son aspect géométrique. Le fait de répéter, de diviser et d'amplifier cette forme ne fait qu'accentuer cette impression d'immatérialité et donne à la structure une impression de neutralité, de vide. Une forme qui à la base représente le symbole de l'unité, de la totalité, devient chez ISOZAKI, une forme incomplète et fragmentée, propice à créer des intervalles, l'espace du *ma*. Cet espace qui pourrait sembler propice à un cadrage ne l'est pourtant pas, les éléments paraissant tenter d'échapper à ces contraintes et donnant une lisibilité plus complexe que la simple lecture d'un volume formé d'éléments géométriques.



Musée de Gunma, Gunma, 1982

L'œuvre de ISOZAKI est très marquée par la recherche du vide à travers lequel peuvent s'exprimer des notions telles que le *ma* ou l'*oku*, vide qui dans le musée de *Gunma* prend toute sa valeur grâce au jeu de miroir et de transparence de la façade, et qui rend l'espace totalement neutre et vide chose très bizarre pour un Occidental. « *L'Occidental à l'intérieur des œuvres d'Isozaki est confronté à un vide terrifiant, qui évoque la sensation de non-existence.* » (in Drew, 1982).

Dans ses bâtiments, il parvient à faire coexister des éléments totalement opposés tout en conservant une unité à l'ensemble. Grâce à une architecture de plans plutôt que de volumes, il réussit cet assemblage qui semblerait disparate pour un Européen mais totalement normal pour un Japonais. A *Tsukuba*, ISOZAKI a repris ce principe traditionnel japonais mais avec un assemblage de signes purement occidentaux, des colonnes de Ledoux cotoyant la trace des cubes imaginaires de *Gunma*. Tous ces signes possèdent leur existence propre et ne sont contrôlés par aucun système global, cependant, ces éléments font partie d'une même surface qui s'organise par les valeurs des différentes textures, et de la luminosité des différents matériaux. Le but d'ISOZAKI était de supprimer toute notion de temps, de matérialiser une désintégration de celui-ci, « *les signifiants du passé, du présent et de l'avenir [coexistant] librement dans des variations infinies.* » (in Salat, 1986).



Patchwork d'éléments hétéroclites

Chez ISOZAKI, l'absence, le vide est le moteur de son architecture et encore une fois, c'est dans le vide et l'absence que se développent les concepts de l'architecture traditionnelle avec laquelle ISOZAKI entretient des relations privilégiées.

Kisho KUROKAWA

Le troisième grand maître de l'architecture contemporaine japonaise qui, bien qu'ayant réalisé des projets très intéressants et novateurs, jouit d'une réputation moins grande à l'étranger que ces deux confrères précédents. Cependant, il va lui aussi expérimenter dans ses réalisations des associations d'éléments, de matériaux ou de concepts tout en essayant de créer une « *sérénité quasi mystique* ».

Une des caractéristiques du travail de KUROKAWA est l'utilisation de la couleur grise. C'est ce gris qui frappe tout d'abord lorsque l'on voit un de ses bâtiments, mais ce gris absolu et immatériel, captant et renvoyant la lumière de façon totalement uniforme semble en même temps posséder toutes les couleurs, les retenant juste avant de les laisser émerger. Cet ensemble de tons différents, de couleurs en devenir créent une tension mesurée dès l'arrivée devant un de ses bâtiments, tel le musée de *Saitana*.



Musée de Saitama, Urawa

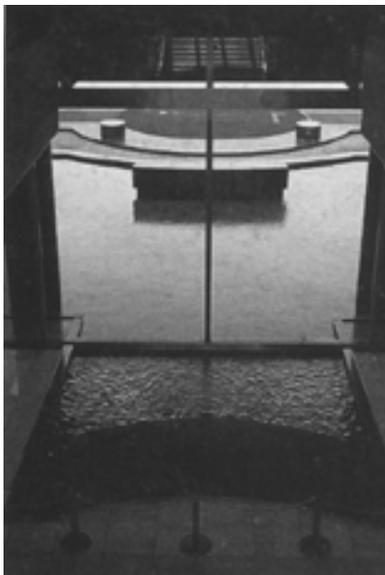


Musée national d'ethnologie, Urawa

KUROKAWA joue dans ce musée sur les antagonismes tant au niveau des matériaux qu'au niveau des formes. Les matériaux comme l'aluminium, le granit brut ou le marbre gris coexistent grâce à la même couleur de base déclinée dans des nuances et des patines différentes alors qu'au niveau des formes, la grille asymétrique de l'enveloppe vient à la rencontre de l'entrée toute en courbes sinueuses, créant ces espaces de tension, ces intervalles entre les choses si présents dans la culture japonaise.

Ce musée est composé de plusieurs strates qui se succèdent au fur et à mesure de la progression, le rythme du parcours étant donné par l'alternance de grands modules carrés pleins avec des béances donnant sur un demi cylindre de verre. Les limites devenant incertaines, on commence alors à perdre ses repères, l'intérieur et l'extérieur coexistant par le biais d'espaces intermédiaires présents dans les différentes strates du musée.

La dualité des espaces est un thème récurrent dans son architecture, thème mis en place par la confrontation d'éléments opposés qu'il met ensemble afin d'obtenir un effet de « confrontation complémentaire », les différents éléments se mettant en valeur mutuellement tout en conservant leurs différences. « *Dans ces espaces, la confrontation ou la collision de différents éléments contradictoires crée in état dans lequel les éléments s'annulent mutuellement et établissent une continuité.* » « in Salat, 1986).



Interpénétration des espaces
Musée national d'ethnologie, Urawa, 1983

Le rapport à l'environnement est aussi quelque chose d'essentiel, et même si la relation immédiate ne se fait pas sentir, il y a très souvent une volonté de composer avec la nature, le site dans son intégralité et pas seulement les abords proches.



Rapport avec son environnement
Musée d'art moderne, Wakayama, 1994

CONCLUSION

Cette étude m'a permis de mieux comprendre la façon de fonctionner des Japonais et de voir à quel point une culture, un mode d'éducation peuvent influencer notre façon de voir et de ressentir les choses. Je pense qu'aujourd'hui je regarde les architectures d'un autre œil, pas d'un point de vue Japonais, mais dans un état intermédiaire pour essayer d'apprécier des principes ou des effets que je n'aurais probablement pas pris la peine d'observer auparavant. En ce qui concerne vraiment l'architecture japonaise contemporaine, je me suis aperçu que bien qu'elle garde beaucoup des aspects traditionnels de sa culture, les influences occidentales sont de plus en plus grandes dans un pays qui ma paru en train de se chercher. Comme après la deuxième guerre mondiale, les Japonais sont en train de se tourner vers des principes et des théories qui n'ont aucun rapport avec ce qui fait l'essence de la culture japonaise. La modernisation est en train de faire oublier les principes de base de la civilisation japonaise qui devient un patchwork d'influences venant d'horizons très différents. Cependant, ce qui fait la force des Japonais est justement cette capacité à accorder, à faire coexister des choses qui sont opposées, c'est pourquoi je pense que même s'ils subissent les influences de l'extérieur la société et les architectes japonais vont une fois de plus redécouvrir les qualités des principes qui ont fait leur civilisation et auxquels ils ont parfois tendance à tourner le dos, car même s'ils ne le font pas de façon consciente, ces principes vont s'imposer à eux car ils font partie intégrante de leur culture. C'est inconsciemment ce que dit Kazuyo Sejima lorsqu'elle répond à la question « êtes-vous influencée par la tradition japonaise ? » : *« Je ne suis pas spécifiquement attentive à l'architecture traditionnelle. C'est probablement dans mon sang. »*

BIBLIOGRAPHIE

Ando Tadao, *Monographie*, Electra Moniteur, Paris, 1985

Berque Augustin, *Du geste à la cité*, Gallimard, Paris, 1993

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

Isozaki Arata, *Ma, espace-temps du Japon*, Musée des Arts Décoratifs, Festival d'automne à Paris, 11 octobre – 11 décembre 1978

Jodidio Philip, *Contemporary Japanese Architects vol. 2*, Taschen, Köln, 1997

Kurokawa Kisho, *Architecture and design*, Le Moniteur, Paris, 1982

Maki Fumihiko, *La ville et l'espace intérieur*, cahiers du Japon n°1, été 1979

Salat Serge, *Fumihiko Maki*, Electra Moniteur, Paris, 1987

Salat Serge, Labbé Françoise, *Créateurs du Japon*, Hermann, Paris, 1986

Slesin Suzanne, Stafford Cliff et Rozensztroch Daniel, *L'art de vivre au Japon*, Flammarion, Paris, 1988

Tanizaki Junichiro, *Eloge de l'ombre*, Publications Orientalistes de France, Paris, 1977

Piriou Murielle, *Les concepts cachés de l'architecture au Japon*, TPFE 23/90/1174

L'Architecture d'Aujourd'hui n° 338, *Japon*, Jean Michel Place, Paris, 2002