



**HAL**  
open science

# L'Architecture des équipements culturels dans la revitalisation des territoires au Japon : (années 1990-2020)

Sarah Dousse

► **To cite this version:**

Sarah Dousse. L'Architecture des équipements culturels dans la revitalisation des territoires au Japon : (années 1990-2020). Architecture, aménagement de l'espace. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2022. Français. NNT : 2022BOR30003 . tel-03954613

**HAL Id: tel-03954613**

**<https://theses.hal.science/tel-03954613>**

Submitted on 24 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE**  
**ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE**  
**ET DE PAYSAGE DE BORDEAUX**

ÉCOLE DOCTORALE 480 MONTAIGNE-HUMANITÉ  
U.M.R. 5319 Passages CNRS

Thèse pour l'obtention du doctorat en architecture et paysage  
Présentée et soutenue publiquement le 3 octobre 2022

**L'ARCHITECTURE DES ÉQUIPEMENTS CULTURELS**  
**DANS LA REVITALISATION DES TERRITOIRES AU JAPON**  
**(ANNÉES 1990-2020)**

Sarah DOUSSE

Sous la direction de Nicolas FIÉVÉ et de Xavier GUILLOT

**Membres du jury :**

M. Nicolas FIÉVÉ, Directeur d'étude, École Pratique des Hautes Études, Directeur de l'École française d'Extrême-Orient, Co-directeur

Mme Françoise GED, Responsable de l'Observatoire de la Chine à la Cité de l'architecture et du patrimoine, Rapporteur

M. Xavier GUILLOT, Professeur, École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Bordeaux, Co-directeur

M. Salvator-John LIOTTA, Professeur associé, École Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre, Examineur

M. Yann NUSSAUME, Professeur, École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-la-Villette, Rapporteur



## Remerciements

Je tiens d'abord à remercier le gouvernement japonais de m'avoir octroyé une bourse d'étude pendant l'année universitaire 2017-2018. C'est ce long séjour au Japon qui m'a permis de commencer à élaborer cette recherche ainsi que de parcourir l'archipel pour visiter presque la totalité du corpus architectural de la thèse. Je suis reconnaissante à l'université d'Osaka Sangyo de m'avoir accueillie. Je remercie tout particulièrement les professeurs Matsumoto Yutaka et Yamagushi Takashi de leur accueil et de leur gentillesse. Je remercie aussi M. Inoue Ken d'avoir toujours facilité les démarches administratives qui s'imposaient à moi en même temps que la barrière de la langue. C'est d'ailleurs grâce à M. Inoue que j'ai pu accéder à l'apprentissage du japonais quand il m'a présentée au professeur Tajima Takamori. Je ne saurais remercier suffisamment le professeur Tajima qui a eu l'extrême gentillesse et l'extrême patience de me donner des cours particuliers pendant presque une année. De ces rendez-vous je garde un souvenir inaltérable. Je n'aurais pas pu trouver meilleur professeur. Toujours du côté de l'université d'Osaka Sangyo, je remercie chaleureusement l'équipe du laboratoire d'Environmental design pour leur accueil et pour leur sympathie. Je remercie tout spécialement mon ami Nakamae Yusuke pour sa bonne humeur, sa gentillesse, son humour et son énergie ! Plus largement, je suis reconnaissante à l'ensemble des Japonais qui ont facilité mes pérégrinations et qui les ont toujours agrémentées de subtiles attentions. Il n'est pas de pays où il soit plus agréable de voyager... En ce qui concerne la vie quotidienne, mes pensées vont à mes voisins et amis, les habitants de Daito-shi. Je remercie tout particulièrement Hayashi Keichi, Harada Takako, Kawabata Tomoko et Akiyama Fukiko, sans qui ce séjour au Japon et ceux qui ont suivi n'auraient pas été les mêmes. Je confirme la rumeur qui dit que les habitants d'Osaka sont les Japonais les plus chaleureux du pays ! Enfin, pour revenir tout doucement vers l'hexagone, je remercie Arep, l'entreprise au sein de laquelle j'étais salariée, de m'avoir permis de prendre un congé sabbatique pour partir au Japon. Conserver mon emploi m'a permis de m'autoriser ce pas de côté.

C'est aussi au Japon que j'ai rencontré mes futurs directeurs de thèse, Nicolas Fiévé et Xavier Guillot, à qui j'ai pu présenter mon projet et qui ont accepté de le suivre. Je leur suis particulièrement reconnaissante d'avoir guidé le développement de ce qui était alors une ébauche et de m'avoir aidée à obtenir un contrat doctoral du ministère de la Culture en France. Je remercie infiniment le Bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère (BRAUP) de m'avoir accordé ce contrat de recherche qui m'a permis de me consacrer pleinement à cette activité. Si je ne remercierai pas le contexte sanitaire, il a néanmoins participé à la mise en place d'une discipline et d'une rigueur particulièrement utiles à la rédaction de la thèse. Si, comme tous, j'ai eu l'impression de m'être engouffrée dans un tunnel infini, j'espère que la concentration et la persévérance accentuées par cette situation auront permis une certaine qualité d'énonciation. Je remercie mon comité de suivi de thèse, composé de Fabienne Perilhoux, de Bernard Davasse et de Gregory Epaud, de m'avoir accompagnée et soutenue même à distance. Je remercie l'école doctorale de Bordeaux Montaigne pour l'ensemble des formations à la recherche qui nous y sont proposées. Je remercie le laboratoire Passages et le Centre de recherche sur les civilisations de l'Asie Orientale (CRCAO) de m'avoir soutenue en participant au financement de deux séjours supplémentaires sur le terrain pendant ma première année de doctorat. C'est à l'occasion de ces deux séjours que j'ai pu réaliser les entretiens qui soutiennent cette thèse. Je suis extrêmement reconnaissante aux architectes et autres interlocuteurs qui m'ont accordé de leur temps en acceptant de répondre à mes questions. Il va sans dire que ces échanges ont été aussi riches que formateurs et qu'ils resteront longtemps en mémoire. Je remercie bien sûr mes directeurs de thèse pour leur disponibilité, leur attention et leurs conseils avisés pendant toute la durée du doctorat. Sans leur clairvoyance, cette thèse ne serait sans doute pas la même. Je remercie les membres du jury de soutenance d'avoir accepté de faire bénéficier ma thèse de leur expertise. Enfin, je remercie tout spécialement ma famille et mes amis pour leur soutien, leur enthousiasme et leur bienveillance. C'est aussi grâce à vos encouragements et à votre gentillesse que je suis parvenue à la fin de cette aventure.

# Sommaire

|  |            |
|--|------------|
| Remerciements .....  | 1          |
| Sommaire .....   | 3          |
| Introduction .....   | 7          |
| <b>Introduction de la première partie. L'architecture, la ville et la nature. Développement d'une architecture à dimension paysagère .....</b>   | <b>21</b>  |
| <b>Chapitre 1. Entre ville et nature. Prémisses d'une pensée de l'architecture .....</b>   | <b>23</b>  |
| <b>1.1. Maisons de ville. Recours à la nature .....</b>  | <b>25</b>  |
| 1.1.1. Ando Tadao : de l'accueil des éléments naturels dans l'architecture.....  | 25         |
| 1.1.2. Ito Toyo : de l'immatérialité des flux d'air et de lumière.....   | 32         |
| 1.1.3. Hasegawa Itsuko : des artefacts « seconde nature » .....  | 41         |
| <b>1.2. Premiers équipements. Quand le milieu met l'architecture en question.....</b>  | <b>47</b>  |
| 1.2.1. Ando Tadao : la montagne et l'eau.....  | 47         |
| 1.2.2. Ito Toyo : l'architecture enterrée et les flux .....  | 48         |
| 1.2.3. Hasegawa Itsuko : une nouvelle nature, artificielle.....  | 52         |
| <b>Chapitre 2. Entre mers et monts. Une architecture-paysage.....</b>  | <b>57</b>  |
| <b>2.1. Éléments de la nature (l'eau, l'air, la terre) et grands paysages .....</b>  | <b>59</b>  |
| 2.1.1. Ando Tadao : l'eau et l'architecture enterrée, projets de ville et de campagne.....   | 59         |
| 2.1.2. Ito Toyo : l' « architecture du vent » et la référence maritime en milieu urbain .....  | 67         |
| 2.1.3. Ito Toyo : au-delà de l' « architecture du vent », la proximité des montagnes .....   | 77         |
| <b>2.2. Des architectures à l'échelle du paysage .....</b>   | <b>87</b>  |
| 2.2.1. Hasegawa Itsuko : des îles et des ponts, « l'architecture-archipel ».....   | 87         |
| 2.2.2. Ando Tadao et Ito Toyo : construire dans les collines ou construire des collines ...  | 100        |
| <b>Chapitre 3. Synthèse de la première partie .....</b>  | <b>113</b> |
| <b>Introduction de la deuxième partie. L'architecture dans sa relation à l'environnement. Perceptions des architectes de l'abstraction .....</b> | <b>119</b> |
| <b>Chapitre 4. D'une esthétique <i>light</i> à la création de bâtiments-environnements....</b>   | <b>123</b> |
| <b>4.1. Sanaa. Genèse et affirmation d'un rapport au paysage .....</b>   | <b>125</b> |
| 4.1.1. Premiers projets : l'architecture dans sa relation à l'environnement .....  | 125        |
| 4.1.2. Projets récents : une architecture courbe intégrée au paysage .....   | 132        |
| <b>4.2. Sanaa. Pour une architecture-environnement .....</b>   | <b>136</b> |
| 4.2.1. Ouvrir les bâtiments sur l'extérieur : développements de l'emploi du verre .....  | 137        |
| 4.2.2. Au plus près des paysages : minimalisme structurel et espaces extérieurs.....   | 141        |
| 4.2.3. Un idéal d'architecture fusionnée à l'environnement : développements du toit....  | 146        |

|   |  |            |
|---|--|------------|
| <b>Chapitre 5.</b>  | <b>De la mise en valeur des éléments à l'architecture biologique .....</b>   | <b>155</b> |
| 5.1.  | <b>Nishizawa Ryue. Pour une architecture paysage .....</b>   | <b>157</b> |
| 5.1.1.  | L'environnement que crée l'architecture : en milieu urbain, éclater la boîte .....   | 157        |
| 5.1.2.  | Quand l'architecture sublime la nature : à la campagne, dans la continuité des paysages .....  | 163        |
| 5.2.  | <b>Ishigami Jun'ya. Pour une architecture à la frontière du naturel .....</b>  | <b>170</b> |
| 5.2.1.  | Premiers projets : recherche d'un accord entre architecture et nature .....  | 170        |
| 5.2.2.  | Une architecture au contact du climat.....   | 173        |
| 5.2.3.  | Projets récents : rejoindre la nature par la temporalité et la matérialité.....  | 178        |
| 5.3.  | <b>Ito Toyo et Hirata Akihisa. Pour une architecture biologique.....</b>   | <b>184</b> |
| 5.3.1.  | Ito Toyo : du virtuel à l'organique en architecture .....  | 184        |
| 5.3.2.  | Hirata Akihisa : du parallèle entre milieux naturels et construction.....  | 188        |
| <br>  |  |            |
| <b>Chapitre 6.</b>  | <b>Synthèse de la deuxième partie .....</b>  | <b>195</b> |
| <br>  |  |            |
| <b>Introduction de la troisième partie. L'architecture dans sa relation aux ressources. Partis pris des architectes du localisme.....</b> |  |            |
| <b>201</b>  |  |            |
| <br>  |  |            |
| <b>Chapitre 7.</b>  | <b>Entre intégration paysagère et valorisation du local .....</b>  | <b>205</b> |
| 7.1.  | <b>Kuma Kengo. Pour une architecture « anti-objet » effacée dans le paysage .....</b>  | <b>207</b> |
| 7.1.1.  | Premiers projets : démonstration de modestie (et monumentalité persistante) ..   | 207        |
| 7.1.2.  | Premiers musées : effacer les limites entre bâtiment et infrastructure.....  | 214        |
| 7.2.  | <b>Fujimori Terunobu et Kuma Kengo. Pour un renouveau du vernaculaire.....</b>   | <b>220</b> |
| 7.2.1.  | Fujimori Terunobu : l'histoire de l'architecture au présent.....   | 220        |
| 7.2.2.  | Kuma Kengo : le retour aux ressources du <i>satoyama</i> (le village de montagne).....   | 226        |
| 7.3.  | <b>Nikken Sekkei et Nakamura Hiroshi &amp; NAP. Pour un ancrage du contemporain dans la tradition.....</b>                             | <b>235</b> |
| 7.3.1.  | Nikken Sekkei : de l'écologie des <i>machiyas</i> (les maisons de ville de Kyoto) .....  | 235        |
| 7.3.2.  | Nakamura Hiroshi : de l'écologie de l'artisanat intégrée au design .....   | 239        |
| <br>  |  |            |
| <b>Chapitre 8.</b>  | <b>Milieu, climat, ressources et architecture .....</b>  | <b>245</b> |
| 8.1.  | <b>Architectes de lieux et de milieux. Construire en bord de mer.....</b>  | <b>249</b> |
| 8.1.1.  | Naito Hiroshi, Abe Ryo et Mikan : entre villages et paysages.....  | 249        |
| 8.1.2.  | Sambuichi Hiroshi, Studio Sandwich et Sugimoto Hiroshi : de la Terre au cosmos   | 259        |
| 8.2.  | <b>Architectes de lieux et de milieux. Construire dans le « pays de neige » .....</b>  | <b>269</b> |
| 8.2.1.  | Aoki Jun : entre contrainte climatique et expérience sensible.....   | 269        |
| 8.2.2.  | Tezuka Takaharu et Yui, Naito Hiroshi, MVRDV et Ando Tadao : pour la plus grande proximité avec les éléments extrêmes du paysage ..... | 276        |
| <br>  |  |            |
| <b>Chapitre 9.</b>  | <b>Synthèse de la troisième partie.....</b>  | <b>281</b> |

**Introduction de la quatrième partie. L'architecture telle que perçue par les Japonais eux-mêmes. Réflexions sur l'architecture, la nature et l'écologie ..... 287**

**Chapitre 10. De l'intemporalité d'une culture dans son rapport à la nature ..... 289**

**10.1. Une architecture ouverte sur l'extérieur ..... 289**

10.1.1. Climat, météorologie et forces telluriques ..... 289

10.1.2. La nature la plus riche et la plus sévère au monde ..... 292

10.1.3. Apprécier les changements de saison et s'y fondre ..... 295

10.1.4. Être au plus près de la nature malgré les catastrophes ..... 300

10.1.5. Retour critique sur le désastre de 2011 ..... 304

**10.2. Le naturel et l'artifice, des notions relativisées ..... 308**

10.2.1. De l'art de développer un entre-deux ..... 309

10.2.2. Entre aménagement et respect de l'environnement ..... 312

10.2.3. Symbolisme des jardins zen et imaginaire shintoïste ..... 315

10.2.4. Sobriété de la vie monastique versus écologie militante ..... 320

**Chapitre 11. La création par le renouvellement des origines ..... 323**

**11.1. Régénérer la relation à la nature ..... 323**

11.1.1. Une impossible théorisation ..... 323

11.1.2. Et si la nature était dans la matérialité ? ..... 327

11.1.3. Les architectes japonais et l'histoire ..... 331

11.1.4. Un possible retour à l'origine ? ..... 335

**11.2. Et l'écologie dans tout ça ? ..... 339**

11.2.1. Pour une écologie évidente ..... 339

11.2.2. Contre une écologie de la performance ..... 340

11.2.3. Recours à la sobriété ancienne versus technophilie grandissante ..... 343

11.2.4. Dépasser le caractère formel de l'architecture ..... 346

11.2.5. En guise de conclusion ..... 349

**Conclusion ..... 353**

**Annexes Non diffusées ..... 365**

**Bibliographie ..... 367**

**Index ..... 391**

**Table des illustrations ..... 397**

**Table des matières ..... 405**





## Introduction

Compte tenu des enjeux écologiques, repenser les formes des établissements humains en fonction de leur impact sur les équilibres environnementaux est devenu l'une des priorités de tout un champ de la recherche architecturale, urbaine et paysagère. Face aux conséquences de l'industrialisation et de l'urbanisation massives de la planète, chercheurs autant que praticiens appellent à une remise en question des manières de vivre sur Terre. Parmi les thématiques soulevées, le changement du climat causé par l'émission de gaz à effet de serre, la perturbation des écosystèmes du fait de la fragilisation des milieux naturels et la perspective de l'épuisement des ressources rendent nécessaire de mesurer l'effet de nos actions et de repenser nos aménagements. Fondamentalement, on met en cause un paradigme rationaliste occidental qui, depuis la Renaissance, place l'homme et la nature dans un rapport de dualité, voire d'opposition : pour développer les structures de l'habiter, il s'est agi de dominer la nature, de la repousser hors de nos territoires et de lui imprimer nos marques. Suivant l'approche de l'anthropologue Philippe Descola<sup>1</sup>, l'observation d'autres cultures favorise la mise en valeur d'autres modèles d'occupation de la planète et d'autres modes de relation à la nature. Sur la base de ces premières observations, la présente thèse a pour objet l'étude d'une culture architecturale fondée, non pas sur un clivage entre les hommes et la nature, mais plutôt sur un principe de coexistence. Si elle s'est incarnée à travers l'histoire dans de multiples formes architecturales et paysagères – comme celles des anciens temples, sanctuaires, de l'habitat ou des pavillons de thé et de leurs jardins –, on observe que la culture architecturale japonaise conduit, encore aujourd'hui, à la production de formes et de dispositifs singuliers. En effet, malgré une urbanisation forte et un développement technique et technologique de pointe, il semble que le lien privilégié à la nature a été maintenu dans la société contemporaine japonaise, ce qui fait de ce pays, si ce n'est une exception, du moins un contre-point au contexte architectural et urbain européen.

Vient immédiatement à l'esprit que le Japon a été confronté depuis toujours à une nature plus démonstrative que celle que nous connaissons sous les climats tempérés. De fait, la société japonaise a dû développer une capacité d'adaptation permanente aux manifestations

---

<sup>1</sup> DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, éditions Gallimard, 2005, 240 p.

extrêmes et aux catastrophes naturelles, ou tout simplement à la diversité des milieux et des climats, et cela sur un territoire étendu sur environ 2 700 kilomètres du nord au sud de l'archipel, en passant de la steppe à la mangrove, du climat transsibérien d'Hokkaido au climat subtropical d'Okinawa, entre mers et montagnes, essuyant périodiquement saison des pluies et saison des typhons, hivers enneigés et étés caniculaires. La variation climatique extrême et l'habitude des catastrophes naturelles font en quelque sorte du Japon un cas d'étude privilégié pour l'analyse des intrications entre artefacts et environnement. L'architecte Kengo Kuma lui-même évoque une japonisation du monde tant du fait de la généralisation des désordres climatiques que concernant la capacité de l'architecture japonaise à répondre aux enjeux de l'époque actuelle : flexibilité des espaces et des usages, légèreté des structures, usage de matériaux naturels, réinterprétation des techniques traditionnelles de construction, ouverture sur l'extérieur et proximité à la nature entre autres sujets.<sup>2</sup> À propos de la proximité à la nature, il est frappant de remarquer que les Japonais ont su adapter leur cadre de vie à un environnement souvent intense tout en concevant des dispositifs de mise en valeur de la nature (dans l'habitat, le jardin, l'espace public ou certains espaces paysagers – comme les bords de rivières, par exemple). Si la langue japonaise a développé l'expression *shikata ga nai* – que l'on pourrait traduire par « nous n'y pouvons rien », sous-entendu « parce que les forces naturelles surpassent en puissance la volonté humaine » –, cette résignation face à la nature n'est pas seulement l'expression d'une fatalité : dans le cas du Japon, la dangerosité de la nature n'a pas empêché le développement de formes d'intégration harmonieuse des habitats à leur environnement.

Dans l'imaginaire ancien, la survenue de catastrophes naturelles est due à la colère des dieux suite aux mauvaises actions humaines. D'après les croyances shintoïstes ancestrales, l'environnement naturel est peuplé par une myriade de divinités (appelées *kami*) dont l'habitat profond est la montagne. Il s'agit de les respecter en ne touchant pas ce milieu. Le géographe et philosophe Augustin Berque<sup>3</sup> a observé que l'aménagement de l'archipel nippon est structuré en deux domaines, l'érème (la nature sauvage) et l'écoumène (le territoire aménagé et habité). Les croyances animistes et la difficulté concrète d'aménager les reliefs font que les Japonais se sont installés dans les creux de vallées et les plaines où ils ont reconstruit des morceaux de nature, une nature artificielle, celle des jardins. Comme l'a remarqué Augustin Berque, la relation des Japonais à la nature procède de deux polarités, celle du sauvage et

---

<sup>2</sup> KUMA Kengo & Associates, *Studies in organic*, Tokyo, Toto Publishing, 2009, 347 p.

<sup>3</sup> BERQUE, Augustin, *Le sauvage et l'artifice, les japonais devant la nature*, Paris, éditions Gallimard, 1986, 314 p.

celle de l'artifice. Recréation de paysages mythologiques ou réels mais difficilement accessibles, le jardin permet aux Japonais de se relier symboliquement à la grande nature. Sophistiquée dans ses arrangements, la nature du jardin s'articule au paysage lointain de la montagne, qui apparaît souvent à l'arrière-plan grâce au procédé paysagé du *shakkei*, l'emprunt au paysage. Depuis l'habitat, on apprécie une graduation de strates ou d'états, entre le domestique et le sauvage, l'artificiel et le naturel. De cette vision ressort, non pas une perception dualiste du rapport entre la nature et la culture, mais plutôt la mise en valeur de l'articulation entre ces deux thèmes, l'appréciation de la nuance et de la relation entre les deux polarités du naturel et de l'artificiel. Les bâtiments construits à la période pré-moderne servent cette perception. Grâce à des structures de poteaux et de poutres en bois couvertes d'une charpente et d'un grand toit, quand les parois coulissantes sont tirées, l'ouverture de façade est totale et l'on peut apprécier la nature des jardins et/ou celles des paysages plus lointains. De nos jours, de diverses manières, certains projets d'architecture contemporaine renouvèlent ce principe. Observer l'élaboration des dispositifs architecturaux de mise en relation des habitants d'un lieu, des bâtiments et de l'environnement est l'objet de la présente étude.

## La problématique

Cette thèse s'appuie sur l'analyse d'un corpus d'équipements culturels et communautaires construits dans des localités reculées de l'archipel au cours des trente dernières décennies (1990-2020). Ces architectures témoignant d'une intention de mise en relation des hommes, des bâtiments et de l'environnement, il s'agit d'analyser les différentes démarches de conception et d'identifier les formes d'incarnation d'un rapport symbiotique entre l'architecture et son milieu. Si cette entreprise de recherche présente un intérêt pour l'étude de l'architecture en tant que discipline, elle alimente aussi la pensée des enjeux écologiques dans le domaine de l'aménagement et de la construction. La problématique principale de la thèse tient à déterminer si, de par leur culture, les architectes japonais proposent des manières alternatives de penser l'écologie en architecture. Si tel est le cas, quelles sont-elles ? Partant du constat que la production architecturale japonaise des trente dernières années témoigne de deux partis pris théoriques, constructifs et esthétiques – que l'historien de l'architecture Fujimori Terunobu a qualifié d'écoles « rouge » et « blanche »<sup>4</sup> –,

---

<sup>4</sup> Fujimori Terunobu a parlé des écoles « rouge » et « blanche » pour la première fois lors d'une conférence (un entretien avec Fumihiko Maki : *Kenchiku Bunka*, novembre 1990). Après la publication de ses recherches dédiées

il importe de comprendre de quelles manières ces deux sensibilités créatives impactent la pensée de la relation à la nature et à l'écologie en architecture.

Dans les années 1990, Fujimori Terunobu a identifié une tendance constructive dominante consistant à concevoir des architectures de béton, de verre et d'acier d'expression lisse, dénuées de couleurs et réfléchissant la lumière (selon lui, les architectes représentatifs de cette production sont Fumihiko Maki, Hara Hiroshi, Taniguchi Yoshio et Ito Toyo). L'essence de ce design étant l'abstraction, une fonction assurée par le cerveau, qui, disséqué, apparaît de couleur blanche, Fujimori a choisi l'appellation d'« école blanche » pour qualifier ce style d'architecture dont le pionnier serait Mies van der Rohe. Parallèlement, Fujimori a identifié une autre tendance qui consiste à exprimer la matérialité du béton et de l'acier (les architectes représentatifs de cette démarche sont Isozaki Arata, Ishiyama Osamu ou encore Team Zoo). L'essence de ce design étant le réalisme (« a sens of real existence »), une fonction rapportée aux organes internes de la partie basse du corps, qui, disséqués, apparaissent de couleur rouge (celle du sang), Fujimori a nommé « école rouge » cette sensibilité esthétique dont le pionnier serait Le Corbusier.<sup>5</sup> Largement diffusée dans le débat des architectes japonais puis dépassée par l'évolution de leur production architecturale, l'identification de ces deux catégories d'architecture intéresse une pensée analytique qui interroge les dualités, comme celles entre nature et culture, organicité et artificialité, matérialité et effacement de la matière, pesanteur et légèreté, clarté et obscurité, massivité et effacement des masses, etc. Si l'on considère que les architectes de l'« école rouge » ont choisi d'affirmer la matérialité et l'ancrage des constructions en employant des ressources locales<sup>6</sup> et que les architectes de l'« école blanche » ont tiré parti des procédés constructifs modernes (le béton, le métal et le verre) pour concevoir des architectures d'apparence éthérée et les fondre dans les paysages<sup>7</sup>, qu'en est-il de la pensée de la nature et de l'écologie de la part des architectes appartenant à l'une et à l'autre école ? Tandis que les bâtiments du Japon

---

au développement du mouvement moderne au Japon (FUJIMORI Terunobu, *Nihon no kindai kenchiku*, 2 volumes, Tokyo, Iwanami Shoten, 1993), l'observation de la production architecturale japonaise des années 1990 l'a conduit à développer sa théorie sur ces deux tendances « rouge » et « blanche ». Il a écrit à ce propos dans le texte d'introduction au premier ouvrage consacré à son travail d'architecte : KAWAGOE Mitsuo (Ed.), « Background of my work », *Terunobu Fujimori Y'avant-garde architecture*, Tokyo, Toto Shuppan, 1998, p. 15-17. Plus tard, Fujimori a continué de développer cette théorie dans des essais intégrés à d'autres ouvrages consacrés à son œuvre : FUJIMORI Terunobu, « My architecture », dans : BUHRS, Michael, ROSSLER, Hannes (Ed.), *Terunobu Fujimori : architect*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2002, p. 39-49 ; FUJIMORI Terunobu, « Toward an architecture of humankind », dans : ENDO Nobuyuki (Ed.), *Fujimori Terunobu architecture*, Tokyo, Toto Shuppan, 2007, p. 17-45. p. 17-45.

<sup>5</sup> Voir KAWAGOE Mitsuo (Ed.), *opus cit.*, p. 15-17

<sup>6</sup> C'est le cas de Fujimori Terunobu lui-même, de Kuma Kengo et de Naito Hiroshi notamment.

<sup>7</sup> C'est le cas d'Ito Toyo, de Hasegawa Itsuko, de Sejima Kazuyo, de Nishizawa Ryue et d'Ishigami Jun'ya notamment.

de la période pré-moderne font figure d'exemplarité écologique (car ces bâtiments sont constitués de matériaux organiques produits localement, qu'ils comportent un jardin donc une réserve de nature, qu'ils sont ouverts sur l'extérieur donc qu'ils sont ventilés naturellement et peu chauffés), qu'en est-il de ce corpus d'équipements culturels et communautaires construits dans la nature depuis les années 1990 ? Quel salut trouve-t-on dans ce retour à la nature ? Dans quelle mesure le rapprochement avec les éléments de l'environnement dont témoignent ces architectures revêt-il une finalité écologique ?

## **Les hypothèses**

La visite des bâtiments du corpus architectural de l'étude et la prise en compte des analyses scientifiques de la relation à la nature telle qu'elle est perçue dans le cadre de la culture japonaise nous induisent à penser que la thématique de l'écologie ne constitue pas le motif principal de la recherche d'un rapport symbiotique entre les hommes, les artefacts et la nature. L'habitude des phénomènes climatiques et telluriques intenses, le socle de croyances animistes et les valeurs véhiculées par la philosophie du bouddhisme zen semblent surtout mettre l'accent sur l'interdépendance des hommes et de l'environnement naturel : les humains font partie de la nature ; les artefacts sont impactés par l'environnement autant qu'ils le façonnent. Pour autant, cette perception du monde paraît tout à fait compatible avec la pensée scientifique d'après laquelle l'environnement serait un ensemble régi par l'assemblage de ses parties et réciproquement, l'organisation et le fonctionnement des parties résultant de la logique et de la dynamique de l'ensemble. Autrement dit, les deux ensembles culturels que sont l'ontologie japonaise pré-moderne et la science environnementale moderne procèdent tout deux d'une vision holiste, complexe et systémique. Néanmoins, le Japon étant désormais largement modernisé, tout porte à croire qu'il serait peu probable que la pensée locale, basée sur un principe de coexistence avec la nature, ait été épargnée par le développement urbain, industriel et technologique et donc par une certaine forme d'occidentalisation des consciences. Pendant la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, comme la plupart des pays développés, l'archipel a subi la dégradation de milieux naturels et essuyé de graves incidences sanitaires et environnementales. Aujourd'hui encore, si l'on considère l'ensemble des pratiques constructives du Japon, le corpus considéré pour cette étude est anecdotique : le secteur du bâtiment étant dominé par d'importantes entreprises de construction, la commande d'équipements culturels de prestige à des architectes de renommée internationale fait figure

d'exception. S'il est évident que l'analyse de ces architectures qualitatives sur le plan de l'esthétique comme sur celui de l'expérience sensible ne peut pas donner lieu à des généralisations sur les pratiques constructives de l'ensemble du pays, cela n'exclue pas l'intérêt que présente l'étude des démarches de conception à l'origine d'architectures dont la caractéristique principale est d'être reliées à la nature. L'hypothèse qui fonde cette thèse est que, de par leur culture, les architectes japonais n'abordent pas le thème de la pérennité environnementale comme une fin en soi. La relation à l'environnement et à la nature étant centrales à la conception du cadre de vie, ces architectes l'abordent de manière empirique, ciblant autant le champ de l'expérience sensible qu'une réponse concrète aux contraintes imposées par le milieu. À rebours d'une vision de l'écologie strictement scientifique, les pratiques de conception étudiées permettent d'interroger la relation des bâtiments à l'environnement, non pas uniquement d'après des critères de performance (consommation d'énergie, empreinte carbone) et suivant une tendance normative (végétaliser les toitures, installer des panneaux solaires, etc.), mais par le projet d'architecture en lui-même, celui-ci générant des manières d'habiter et un rapport sensible (voire même intellectuel) à l'environnement. Suivant cette perspective, il s'agit de dépasser la dimension technique de l'écologie en réévaluant la portée environnementale de l'architecture.

## **Le corpus de l'étude**

Le corpus architectural sur lequel repose la thèse est composé d'équipements culturels, principalement des musées mais aussi d'autres programmes (comme des centres culturels, des salles de spectacles, des bibliothèques ou des médiathèques, des centres éducatifs et des centres communautaires) construits depuis les années 1990 dans des communes rurales ou des villes de provinces pour leur revitalisation urbaine, économique et sociale. Bon nombre de ces architectures étant caractérisées par leur rapport sensible aux sites et à la nature, il semble que les programmes de revitalisation des localités reculées aient servi le développement d'un corpus d'architectures conçues à partir de leur relation à l'environnement.

Au Japon, l'édification de musées a commencé à l'ère Meiji (1868-1912). Pour autant, le tiers des musées existants aujourd'hui ne remonte qu'aux décennies 1980 et 1990. Dans les années 1990, considérant l'histoire des musées de l'archipel, l'architecte Isozaki Arata identifie trois générations d'architectures. La première de ces générations est celle des musées conçus à l'ère Meiji, époque au cours de laquelle le Japon s'est ouvert à l'Occident. Le

commissaire d'exposition Washida Meruro<sup>8</sup> explique que l'intention de suivre l'exemple de l'Occident et d'en rattraper le développement<sup>9</sup> a conduit le gouvernement à financer la construction de nombreux musées de style architectural néo-classique et d'aspect monumental comme on en concevait traditionnellement en Europe. La deuxième génération de musées identifiée par Isozaki correspond à des architectures de style moderne, communément surnommés « cubes blancs » ou « boîtes blanches » (white box), comme on en construisait en Amérique à cette période, celle du mouvement moderne. D'après la commissaire d'exposition Kuraya Mika<sup>10</sup>, la référence architecturale de cette génération de musées est le musée Guggenheim (conçu par Frank Lloyd-Wright, à New-York, en 1959). Dans ce type de musée, les œuvres sont détachées du contexte et du lieu dans lequel elles se trouvent, ce qui n'est pas le cas des musées de la troisième génération, qui rassemble des architectures élaborées pour un lieu spécifique et comportant des œuvres d'art conçues et installées dans un dialogue avec ce lieu. D'après Kuraya, l'architecture du musée d'art contemporain de Nagi (conçu par Isozaki, dans la préfecture d'Okayama, en 1994) et celle du centre d'art de Towada (conçu par Nishizawa Ryue, dans la préfecture de Towada, en 2008) sont représentatives de cette génération de musées. C'est cette troisième génération de musées japonais qui fait l'objet de la présente étude. Il s'agit d'architectures légères, ouvertes et transparentes, des caractéristiques qu'il convient de replacer dans un contexte international, celui de la « light architecture », du nom l'exposition organisée au musée d'art moderne (MoMA) de New York en 1995 – un événement au cours duquel étaient présentés les travaux des architectes japonais Ito Toyo et Sanaa (Sejima Kazuyo et Nishizawa Ryue), avec ceux d'autres architectes comme le britannique Norman Foster et l'italien Renzo Piano.

---

<sup>8</sup> Washida Meruro (1973-) est commissaire d'exposition et chercheur affilié à l'université de Tokyo. Après avoir participé à la conception du musée d'art du XXI<sup>e</sup> siècle de Kanazawa et après avoir dirigé ce musée, Washida Meruro a été impliqué dans la création de la triennale d'art contemporain d'Aichi. Actuellement, il est le directeur du centre d'art contemporain de Towada. Les propos ici retranscrits proviennent d'un entretien avec S. Dousse, en visioconférence, le 30 juillet 2021, suite à la communication de Washida Meruro dans le cadre de la table ronde « Créations et rénovations récentes de musées par des architectes japonais », festival de l'histoire de l'art, Fontainebleau, 6 juin 2022.

<sup>9</sup> À la fin du règne du shogunat des Tokugawa (1854-1858), dans le cadre d'une politique d'expansion impérialiste, l'Amérique et les pays européens imposent aux Japonais comme aux Chinois et aux Coréens une série de traités soumettant ces pays aux législations en vigueur en Occident. Pour obtenir la révision de ces traités et devenir un État-Nation de puissance égale à celle de ces occupants, le Japon nouveau (celui de la restauration de Meiji, en 1868) s'engage alors dans un vaste programme de développement industriel et sociétal et dans de profondes réformes institutionnelles et gouvernementales. C'est dans ce contexte, celui d'une modernisation suivant le modèle occidental, que la notion d'art et que l'édifice musée sont apparus au Japon.

<sup>10</sup> Kuraya Mika (1966-) dirige le musée d'art de Yokohama depuis 2020. Les propos ici retranscrits proviennent de sa communication dans le cadre de la table ronde « Créations et rénovations récentes de musées par des architectes japonais », festival de l'histoire de l'art, Fontainebleau, 6 juin 2022.



Les bâtiments constitutifs du corpus architectural de la thèse ont été construits après la période de Haute Croissance du Japon (1955-1973), à partir du début des années 1990, à la suite de l'explosion de ce que l'on appelle la « bulle économique ». Cette période correspond au déclin démographique de la société japonaise (dû au vieillissement de la population et à la baisse de la natalité) et à la sortie de l'ère industrielle (manifestée par l'affaiblissement ou la cessation d'activité de nombreux sites industriels), un double phénomène qui a entraîné le dépeuplement et la fragilisation économique des localités reculées de l'ensemble de l'archipel. Tandis que la population active se déplaçait vers les grandes villes, pour stimuler l'attractivité et relancer l'économie des campagnes et des villes de provinces, le gouvernement a financé le développement du tourisme de l'art. Cette démarche de revitalisation urbaine, économique et sociale grâce à la culture (donc à la construction de musées) a été inspirée par deux projets : celui du musée Guggenheim de Bilbao, conçu par Frank Gehry, en 1997, en Espagne ; et celui du musée d'art de Naoshima, conçu par Ando Tadao, en 1992, sur l'une des îles de la mer Intérieure de Seto, au Japon. Dans ces deux cas, des localités en faillite ont été converties en hauts lieux du tourisme de l'art symbolisés par des architectures d'exception. Tandis que le musée de Bilbao est situé en milieu urbain, le musée de Naoshima se trouve à la campagne, immergé dans la végétation luxuriante de l'île et dans le paysage de la mer de Seto. La réussite du projet de revitalisation de cette île<sup>11</sup> a motivé la mobilisation de fonds publics pour financer la construction de musées dans des localités reculées de l'ensemble de l'archipel. D'un point de vue programmatique, dans de nombreux cas, les musées de la troisième génération ne sont pas pensés au Japon comme ils le seraient en France ou en Europe. Parfois anecdotique, l'exposition d'œuvres d'art n'est pas la finalité principale de bâtiments qui assurent plutôt une fonction d'équipements communautaires. Moins fermés que les musées occidentaux et plus axés sur le présent et le quotidien des habitants du lieu, ces musées traduisent l'objectif d'une mise en valeur des localités. Pour ce faire, le musée japonais présente un patrimoine naturel et culturel local, il organise des ateliers pédagogiques et des workshops tous publics, il expose les créations de la communauté, enfin, il ouvre sur le territoire en renvoyant à des activités et à des événements hors les murs.

Bien que le gouvernement japonais soit à l'origine de la majorité des projets étudiés dans cette thèse, des maîtrises d'ouvrage privées en ont réalisé une partie. Pendant les décennies 1990 et 2000, la création de festivals d'art contemporain (principalement la

---

<sup>11</sup> Projet porté par un industriel originaire de la région, Fukutake Shoichiro (1945- ), fondateur de l'entreprise Benesse, qui produit des manuels scolaires et soutient l'organisation d'activités éducatives dans l'ensemble du Japon.

triennale *Echigo-Tsumari Art Field* et la triennale de *Setouchi*, dont les premières éditions eurent lieu respectivement en 2000 et en 2010) a été le principal moteur de la construction de musées dans les campagnes. Pourtant, à partir de 1995 et plus encore dans les années 2000, dans un contexte de crise économique, les fonds publics alloués aux musées ont été drastiquement revus à la baisse : la taille de l'administration a été rétrécie et les subventions ont été réduites, rendant difficile l'exploitation des équipements existants (notamment le renouvellement des collections) et limitant la construction de nouveaux musées. On a appelé cette période « les trente années perdues » ou « la saison hivernale des musées ».<sup>12</sup> Pendant les années 2010, bien qu'une certaine amélioration de la situation économique ait réactivé les investissements publics en vue du développement du tourisme sur l'archipel, d'après Washida Meruro, la situation des musées est restée difficile, sans changement notable. La tenue des Jeux Olympiques à Tokyo en 2021 a bien suscité de nouveaux projets, mais il s'agit d'opérations symboliques et ciblées (le musée Meiji, conçu par Kuma Kengo, à Tokyo ; le centre du Patrimoine mondial du mont Fuji, conçu par Ban Shigeru, près du mont Fuji), et non d'une revalorisation globale des moyens alloués aux musées. Parallèlement à cela, la décennie 2010 a vu augmenter la construction de musées ou d'équipements à vocation touristiques et commerciales commandités par des clients privés. Il s'agit d'entreprises commerciales qui souhaitent promouvoir leurs produits (comme dans le cas du musée de la céramique de Tajimi, conçu par Fujimori Terunobu, au sud des Alpes japonaises, en 2016), de compagnies du secteur industriel qui envisagent la reconversion de leur activité (implantée entre Fukuyama et Onomichi, la compagnie de construction navale Tsuneishi a fait ouvrir au public les portes du temple Shinsho-ji en y développant une série d'installations, notamment le pavillon d'art Kohteï, conçu par Studio Sandwich, en 2016), mais également d'un nouveau type de collectionneurs (notamment des entrepreneurs dans le secteur des médias ou des nouvelles technologies l'information et de la communication) qui apprécient de faire partie d'un réseau d'amateurs d'art contemporain (comme dans le cas du musée Comico, conçu par Kuma Kengo, à Kyushu, en 2018).

---

<sup>12</sup> Ce constat est dressé par Washida Meruro et Kuraya Mika lors de la table ronde « Créations et rénovations récentes de musées par des architectes japonais », festival de l'histoire de l'art, Fontainebleau, 6 juin 2022.

## La méthodologie de recherche

Analyser le rapport à la nature dans la culture japonaise pose la question des modalités d'approche d'une civilisation très différente de la nôtre. Si la littérature scientifique constitue une base de connaissances structurante, ce projet de recherche ne pouvait faire l'économie d'une longue investigation de terrain, d'autant que l'objet d'étude – les réalisations architecturales – est le produit concret de la société japonaise contemporaine. Le travail a donc démarré par une année pré-doctorale de terrain, ce qui a permis une immersion dans la culture locale et la compréhension de dynamiques urbaines et paysagères comparativement au contexte européen, ainsi que l'observation de pratiques individuelles et collectives, quotidiennes et ponctuelles, en relation à la nature. Cette année préliminaire a également permis la constitution du corpus architectural de l'étude, ainsi que la visite et l'analyse de la plupart des bâtiments dudit corpus. De retour en France, la première année de doctorat a été en partie dédiée à la lecture de l'état de l'art et à l'analyse du corpus théorique : les écrits à travers lesquels les architectes présentent leurs projets. Cette première année de thèse a également été consacrée à la préparation et à la réalisation d'entretiens avec une partie de ces maîtres d'œuvres. Dans un premier temps, ont été privilégiés les architectes qui avaient le moins publié (ceci pour compenser une relative faiblesse documentaire et afin d'obtenir les informations utiles à l'élaboration de la thèse). Deux séjours complémentaires sur le terrain ont été organisés (séjours d'une durée de deux mois et de trois semaines, à M7-8 et à M11). Étant donné la dimension subjective du thème étudié, il a été jugé nécessaire de consulter les architectes afin de questionner leur perception de la nature et leurs intentions architecturales. Enfin, la thématique écologique étant généralement peu abordée dans leurs écrits, il paraissait indispensable d'obtenir des informations à ce sujet.

D'un point de vue méthodologique, il a d'abord été envisagé de conduire des entretiens directifs à partir d'une grille de questions identiques pour l'ensemble des architectes, ce qui aurait permis de comparer les réponses à ces questions. Pour autant, au cours des premiers entretiens, cette option s'est rapidement avérée inadaptée : il est apparu que les questions étaient trop théoriques ou trop abstraites, les architectes semblant plus à l'aise pour échanger en abordant leurs réalisations dans leurs singularités et leur concrétude, chaque projet ayant une histoire, un cadre et un contexte particuliers, ainsi qu'une dimension narrative. De fait, alors que la grille de questions support à des entretiens directifs avait été traduite en anglais et en japonais, la méthodologie a rapidement été revue : des entretiens semi-directifs ont été réalisés sur la base de questions personnalisées. Pour chaque entretien, a

été élaboré un support comportant une dizaine de questions (quinze au maximum) généralement classées par thèmes (quatre au maximum). Ces questions comportaient également des sous-questions pouvant être mobilisées en fonction de l'évolution de la discussion. De manière générale, les architectes ont été interrogés sur leur compréhension de la relation entre architecture, nature et écologie en étant amenés à se prononcer sur des thèmes tels que : la culture et les croyances propres à l'archipel, les différentes acceptions de la notion de nature au Japon et en Occident, l'héritage architectural de Japon de la période pré-moderne, les matériaux, la mise en valeur ou l'effacement de la matérialité, les procédés de construction, les éléments de l'architecture, le rapport au site, la dimension paysagère, l'impact de la géographie et du climat, le risque des catastrophes naturelles et la prise en compte des enjeux environnementaux dans la conception architecturale – la plupart des questions s'appuyant sur le corpus de bâtiments lui-même.

D'abord sollicités par courriel, de manière systématique, les architectes ont demandé à ce que la liste de questions qui leur seraient posées leur soit communiquée (ce qui semblait conditionner l'acceptation ou non de l'entretien). À l'exception de Sakakida Tomoyuki<sup>13</sup> et de Sambuichi Hiroshi<sup>14</sup>, les architectes sollicités (Abe Ryo, Aoki Jun, Hasegawa Go, Hirata Akihisa, Kawai Toshiaki, Mikan, Nakamura Hiroshi et Tezuka Takaharu) ont tous acceptés la demande d'entretien. La préparation de chaque entretien nécessitant l'étude précise du corpus théorique, de par la densité de leurs publications (monographies, articles, interviews etc.), certains architectes (Ito Toyo, Kuma Kengo, Naito Hiroshi, Sanaa, Ishigami Jun'ya) n'ont pas été contactés pendant la première année de la thèse. Par la suite, l'importance accordé au contact direct excluant la possibilité de solliciter des rendez-vous en visioconférence, le contexte sanitaire mondial des années 2020 et 2021 n'a pas permis la réalisation de l'ensemble des entretiens envisagés. Bien qu'il aurait été utile de réaliser ces entretiens, l'abondance de sources documentaires consacrées aux travaux de ces architectes a permis de compenser cet aléas conjoncturel. Finalement, les démarches des architectes les plus productifs et les plus médiatisés ont été analysées sur la base de leurs écrits, tandis que les architectes qui ont moins écrit ont été interrogés directement.

Pour approfondir la compréhension de la perception de la nature, de l'architecture et de l'écologie dans le cadre de la culture japonaise et vérifier certaines explications données par les architectes, des entretiens avec d'autres types d'interlocuteurs ont également été

---

<sup>13</sup> L'architecte qui travaille pour le compte de l'artiste Sugimoto Hiroshi (New Material Research Laboratory).

<sup>14</sup> Qui indique ne pas accorder d'entretien à des étudiants.

réalisés. Il s'agit notamment de professeurs et théoriciens de l'architecture (Hirao Kazuhiro, de l'université Ritsumeikan de Kyoto ; Sendai Shoichiro, de l'université de Shimane, à Matsue), d'un professeur spécialiste de la thématique environnementale (Kobayashi Hirohide, directeur du département de Global Environmental Studies de l'université de Kyoto), de chercheurs en anthropologie (Shimada Tama et Yoann Moreau, du Research Institute for Humanity and Nature de Kyoto), d'un employé chargé de l'élaboration de la réglementation pour la performance énergétique des bâtiments au M.L.I.T.T. (Ministry of Land Infrastructure Transport and Tourism, à Tokyo), ou encore de moines bouddhistes (rencontrés à Kyoto, dans des temples de l'école zen Rinzai). Enfin, l'analyse a également été nourrie par des échanges plus informels avec de jeunes architectes japonais, une chercheuse en histoire de l'art originaire de la région de la mer Intérieure, un cinéaste, un charpentier basé à Kyoto, de jeunes Japonais engagés dans l'auto-construction et dans la permaculture.

## **Le plan de la thèse**

La présentation et l'analyse du corpus de l'étude sont structurées en trois parties suivant une lecture à la fois chronologique et thématique qui permet d'appréhender les projets dans leur enchaînement historique tout en faisant apparaître des thématiques. Concernant l'aspect chronologique, la première partie de la thèse est dédiée aux projets d'architectes d'une même génération (Ando Tadao, Ito Toyo et Hasegawa Itsuko, tous trois nés en 1941), tandis que la deuxième et la troisième parties sont consacrées aux architectes des générations suivantes (nés au cours des décennies 1950, 1960 et 1970). Les architectes présentés dans la première partie de la thèse ont en commun d'avoir commencé à construire dans les années 1970 et 1980. À cette période, la forte urbanisation du Japon les a incités à élaborer des stratégies de recours à la nature, notamment en introduisant des éléments naturels immatériels (comme la pluie, la lumière, l'air ou le vent) au cœur de l'architecture (dès leurs premiers projets de maisons urbaines), puis à développer la dimension paysagère du bâti (dès leurs premiers projets d'équipements). Dans cette première partie, on observe le développement de la relation des artefacts (et donc des lieux de vie) à la nature, au paysage et au contexte de manière générale. Les architectes des générations suivantes ont été répartis en deux groupes qui constituent la deuxième et la troisième partie de la thèse. Ces deux ensembles correspondent aux deux polarités de la production architecturale nippone identifiées par Fujimori Terunobu : d'une part, l'abstraction et l'effacement de la matière au profit du

développement de la relation à l'environnement extérieur (l'« école blanche ») ; d'autre part, le localisme et l'affirmation de la matérialité pour ancrer la production des bâtiments dans les terroirs (l'« école rouge »). À la fin de chaque partie, un chapitre de synthèse et d'analyse transversale apporte une relecture globale des différentes démarches de conception.

Enfin, la thèse comporte une quatrième partie, d'un tout autre type que les trois premières, puisqu'il s'agit d'une synthèse de la démarche d'analyse par réalisation d'entretiens – des entretiens dont la retranscription figure en annexe de la thèse. Dans ce dernier temps, on se distancie du corpus architectural pour aborder le sujet de l'étude du point de vue des Japonais eux-mêmes. À l'origine de ce texte de synthèse, la volonté de dépasser l'aspect fragmentaire des élaborations individuelles pour leur donner une forme d'unité en les organisant et en les articulant. De la même manière que, pendant la réalisation des entretiens, des connections entre différents indicateurs ont été faites, le texte de synthèse procède d'une logique de création de liens entre les éléments d'explication. Pour conserver l'authenticité des déclarations, souligner le caractère subjectif des discours et assurer que la propriété intellectuelle des propos revienne à ceux qui les énoncent, les guillemets sont nombreux. Les sujets observés peuvent ainsi prendre la parole et devenir énonciateurs de leur propre vision du monde ou, plus précisément, de leur vision de l'architecture dans la nature et dans le tumulte environnemental. Pour que, par son intermédiaire, soit dressé le panorama d'un imaginaire (d'une perception culturelle), l'apprentie chercheuse s'impose une exigence de neutralité qui se manifeste par l'effacement de sa présence au profit de ceux qui prennent la parole. Bien que différentes par leur forme, les quatre parties de la thèse traduisent la même finalité : faire ressortir les discours (écrits ou oraux) des concepteurs du corpus architectural pris pour objet d'étude. Après l'analyse des projets d'architecture, la matière des entretiens apporte un éclairage complémentaire à la compréhension des problématiques de la thèse. En effet, les discussions font d'emblée ressortir le fait que, culturellement, au Japon, on ne parle pas de ce sujet (la nature) et que l'on ne pense pas qu'il soit possible de le théoriser. L'intérêt de la quatrième partie consiste donc à tenter de comprendre pourquoi on n'en parle pas et pourquoi on ne peut pas théoriser. Une sorte de défi s'esquisse : comment écrire et même comment saisir ou attraper ce dont on ne parle pas et qui n'est pas théorisable ?



## **Introduction de la première partie. L'architecture, la ville et la nature. Développement d'une architecture à dimension paysagère**

L'analyse est amorcée avec trois architectes d'une même génération : Ando Tadao, Ito Toyo et Hasegawa Itsuko, tous trois nés en 1941. Alors qu'Ando et Ito commencent à construire dans les années 1970, Hasegawa collabore avec des praticiens confirmés (Kikutake Kiyonori (1928-2011) et Shinohara Kazuo (1925-2006)) pendant quatorze ans, avant de fonder sa propre structure dans les années 1980. Pendant la décennie 1970, le processus d'urbanisation dans lequel le Japon s'est engagé au lendemain de la Seconde Guerre mondiale est déjà bien entamé. Grâce à une croissance économique fulgurante, les villes (Tokyo la première) sont entraînées dans un rythme effréné de construction et de reconstruction du bâti. Formés à l'architecture en même temps que les paysages de l'archipel se métamorphosent, Ando, Ito et Hasegawa voient naître une urbanité imprégnée d'apports occidentaux (ceux du modèle américain) et assistent au développement de son emprise grandissante sur le territoire. Dès la conception de leurs premiers projets, tous trois pensent leurs architectures par rapport à cet événement. Chacun à sa manière, ils se tournent vers la nature. Lier les gens et les bâtiments aux éléments ou aux phénomènes naturels constitue en quelque sorte une réponse, voire un remède, à l'urbanité moderne.

Ando, Ito et Hasegawa démarrent leur carrière en concevant des maisons de villes<sup>15</sup> (à Tokyo principalement, mais également à Osaka (dans la région du Kansai), à Matsuyama (sur l'île de Shikoku) et à Kumamoto (sur l'île de Kyushu)). Ces premiers projets témoignent du positionnement de ces architectes vis-à-vis des thèmes de la ville, de la nature et du paysage. À la fin des années 1980, leurs premières commandes d'équipements mènent Ando et Ito dans les grands paysages de l'île septentrionale d'Hokkaido (Ando : la chapelle sur l'eau, 1988 ; Ito : la guest-house des brasseries Sapporo, 1989). L'étendue dégagée et les espaces de nature incitent les deux architectes à s'ouvrir à l'échelle du paysage, un processus que Hasegawa met en œuvre à Tokyo à l'occasion de son premier projet d'équipement, une architecture en tant que « seconde nature » (le centre culturel de Shonandai, 1991). Si ces trois

---

<sup>15</sup> Comme c'est le cas de la plupart des architectes aujourd'hui encore, les projets de construction publics ou privés de plus grande envergure étant généralement confiés à de grosses entreprises de construction. Voir : Salvator-John A. Liotta et Aya Jazaierly, « Des architectes japonais en France. Les parcours de Ban Shigeru, Kuma Kengo, Fujimoto Sou et Tane Tsuyoshi », *Ebisu* [En ligne], 57 | 2020, mis en ligne le 20 décembre 2020, URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/5275> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ebisu.5275>



réalisations figurent l'accès de ces jeunes concepteurs à des programmes de plus grande envergure, elles annoncent également la montée en puissance de la dimension paysagère de leurs architectures – dimension qui sera développée dans la série d'équipements conçus à travers l'archipel au cours des années 1990 principalement et jusque dans les années 2020. Ce corpus de projets permet de considérer la question paysagère à la campagne et en milieu urbain. À l'échelle du bâtiment, on aborde des thèmes tels que : l'intégration et la mise en valeur des éléments naturels dans les bâtiments (Ando), la conception d'architectures incarnations de phénomènes naturels tels que le vent et la lumière dans un environnement en perpétuelle transformation (Ito), la présentation des artefacts comme parties de la nature perçue comme un grand tout (Hasegawa). À l'échelle du paysage, on observe des procédés élaborés pour : implanter et inscrire l'architecture dans le grand paysage (Ando), l'insérer dans l'environnement naturel par une logique d'intégration aux flux (Ito), concevoir des versions urbaines de milieux naturels et ainsi créer une architecture-nature (Hasegawa).

Dès leurs premiers projets d'équipements, apparaît un dénominateur commun dans l'œuvre d'Ando, Ito et Hasegawa : le thème de la topographie – thème qui se verra développé tout au long de leurs carrières. Dans le premier volet de leur production, on observe une série d'architectures enterrées dans le sol et pensées en relation avec des éléments naturels, matériels ou non, tels que l'eau et l'air. En travaillant l'interaction des artefacts avec des collines existantes ou nouvellement (donc artificiellement) créées, Ando, Ito et Hasegawa prennent en charge le traitement des abords des bâtiments. Ils intègrent les architectures aux contextes et conçoivent des espaces inscrits dans la continuité des paysages – des espaces parfois même évocateurs de milieux naturels. Le second volet de leur production figure des projets de plus grande envergure. Il s'agit d'équipements culturels déployés en plusieurs bâtiments et/ou de programmes d'échelle monumentale qui traduisent l'ambition de constituer à la fois des architectures et des environnements. Dénué de connotation écologique, le terme « environnement » concerne le paysage, l'étendue, autant constituée d'éléments de la nature que d'aménagements construits. En développant ce thème, Ando, Ito et Hasegawa s'avèrent finalement précurseurs de tout un corpus architectural. Ils posent les premiers jalons d'une thématique qui sera développée par les architectes des générations suivantes, notamment à travers des projets d'équipements culturels dans les campagnes et dans les villes.

## Chapitre 1.

### Entre ville et nature. Prémises d'une pensée de l'architecture

Quand on s'intéresse au regard qu'Ando Tadao, Ito Toyo et Hasegawa Itsuko portent sur la ville moderne, sur la nature et sur l'architecture, on mesure rapidement l'importance du milieu dans lequel chacun d'eux a grandi. Ces milieux forment leur imaginaire et influencent leur vision de la modernité urbaine et architecturale. Alors qu'Ando, qui a grandi dans un quartier populaire de la ville d'Osaka, condamne l'uniformité et la perte de qualité des bâtiments et de l'environnement urbain moderne, Ito, qui a grandi dans la région montagneuse de la préfecture de Nagano, est fasciné par Tokyo, ville futuriste prometteuse à ses yeux. Ces visions subjectives impactent leur créativité. Ando se rattache à la tradition (spécialement à la relation entre architecture et nature) qu'il souhaite réinventer à travers le vocabulaire de l'architecture moderne, ceci dans l'intention de combler le gouffre qui sépare le Japon de l'avant-guerre de celui de l'après-guerre et pour redonner des repères aux Japonais. De son côté, Ito se nourrit de science-fiction et, grâce à un procédé de distanciation<sup>16</sup>, feint d'abandonner son rôle de concepteur pour endosser celui de témoin et d'observateur du mouvement de formation, déformation et transformation d'une architecture qui se ferait par elle-même<sup>17</sup>, de manière organique. Quant à Hasegawa, son enfance sur la baie de Shizuoka lui a donné le goût des paysages marins. Elle souhaite créer une architecture qui reproduise le mouvement des vagues et le scintillement du soleil sur la mer en concevant des artefacts en tant que partie de l'environnement.

La ville, la montagne et la mer. Les milieux d'origine de ces trois architectes reflètent la géographie japonaise : entre mer et montagne, entre campagne et ville. Ces paysages inspirent Ando, Ito et Hasegawa, qui, par des procédés d'abstraction, d'allusion ou de métaphore, conçoivent des architectures où s'entremêlent les références, convoquent les espaces naturels dans la ville et dans le bâti. Dès lors, les limites sont poreuses, brouillées. Les milieux naturels et urbanisés ne sont pas perçus dans un rapport d'opposition. On parlerait plutôt de circulations et de correspondances. C'est dans l'architecture de Hasegawa que cet

---

<sup>16</sup> Décrit par Thomas Daniell dans « The fugitive », introduction de ITO Toyo, *Tarzan in the media forest and other essays*, Londres, AA Publications, 2011, p. 16.

<sup>17</sup> On note une correspondance avec la signification du mot associé à la notion de nature : *shizen*. « Le terme *shizen* est un mot d'origine chinoise (...) introduit au Japon il y a environ 1500 ans, dont les idéogrammes *shi* ou *ji* et *nen* signifient respectivement "soi-même" et "ainsi" ou "dans ce cas". Littéralement, le terme veut dire "par soi-même" ou "de sa propre façon" ; en conséquence, l'adverbe *shizen-ni* peut être traduit par "spontanément" ou "naturellement". » ROTS, Aike Peter, « Shizen, la nature », dans BONNIN, Philippe, NISHIDA Masatsugu, IGANA Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS éditions, 2014, p. 444.

entremêlement est le plus manifeste, ou du moins le plus littéral et le plus directement énoncé. Employant le terme de « paysage » (*landscape*), dès ses premiers projets de maisons, elle cherche à rendre la mer et la montagne présentes en ville, à constituer un paysage urbain et des bâtiments en tant que « seconde nature » ou en tant que « nature latente », car, d'après elle, les artefacts font bien partie de la nature. Alors que Hasegawa procède par métaphores en concevant des architectures évocatrices d'éléments paysagers (comme des montagnes, des forêts ou la mer), Ando et Ito se tournent vers l'abstraction. Ando extrait des éléments naturels (le ciel, le vent, la pluie, la lumière) pour les insérer dans l'architecture et permettre aux habitants des villes modernes de se relier à la nature – il entend assurer leur survie spirituelle. Ito cherche à concevoir une architecture qui incarne les effets de la lumière électrique, échappe à l'immobilisme de sa condition matérielle pour être aussi fluide et légère que le vent et entrer ainsi en correspondance avec une urbanité en perpétuelle métamorphose. Cette caractéristique – la métamorphose, l'évolutivité, la mouvance – est commune à l'œuvre d'Ando, Ito et Hasegawa. Elle correspond à l'animation de l'architecture par la nature, une qualité que l'on observe aussi dans le bâti du Japon de la période pré-moderne (des édifices ouverts sur des jardins accueillant des événements climatiques et météorologiques).

Ceci étant, il ne faudrait pas opposer trop rapidement des visions positives ou négatives de la ville. Si Ando la condamne et conçoit son architecture comme une solution permettant de résoudre un problème, Ito et Hasegawa sont eux aussi critiques relativement à l'urbanisation, notamment vis-à-vis de la pollution environnementale qu'elle entraîne. Pourtant, à la différence d'Ando qui se mure derrière d'épais voiles de béton, Ito et Hasegawa acceptent la condition urbaine moderne et cherchent à la développer, à l'optimiser et finalement à la transcender par l'architecture-même. Une architecture qui déjoue les limites de la standardisation et de la rationalisation portées par le mouvement moderne, qui dépasse finitude et immobilité pour être gagnée de vitalité et se rapprocher de la nature. Ceci vaut pour les projets de maisons individuelles réalisés en milieux urbains ; et quand, quittant la ville pour les grands paysages d'Hokkaido, Ando et Ito réalisent chacun un équipement recevant du public, il est intéressant d'observer ce que le contact des milieux naturels apporte à leurs démarches de conception, y compris en milieu urbain quand ils devront y intervenir à nouveau. Enfin, bien que l'écologie ne soit pas un sujet médiatisé à cette époque et que nous ne trouvons pas chez Ando, Ito et Hasegawa de discours qui s'y rapportent directement, certains propos et certaines intentions de projet y ont trait de manière concrète ou théorique. Finalement, le thème de la nature pourrait tenir lieu de voie d'accès à l'écologie.

## 1.1. Maisons de ville. Recours à la nature

### 1.1.1. Ando Tadao : de l'accueil des éléments naturels dans l'architecture

Une architecture de résistance à l'urbanité moderne

Ando Tadao est né en 1941 dans un quartier populaire d'Osaka, la grande cité marchande du Kansai<sup>18</sup>. Issu d'une famille modeste, il apprend rapidement à vivre par lui-même et développe un esprit d'indépendance. C'est un autodidacte qui, dès le plus jeune âge, se forme sur le terrain de l'architecture traditionnelle et de l'artisanat. Enfant, il aimait fréquenter les ateliers des artisans et les chantiers de maisons et commerces traditionnels de son quartier : « Menuiseries, ferronneries, verreries, fabriques de meubles foisonnaient autour de chez moi et, sitôt rentré de l'école, je jetais au loin mon cartable et m'échappais vers ces lieux où les artisans que je connaissais bien s'appliquaient corps et âme à fabriquer quelques objets<sup>19</sup>. » Plus tard, en observant les artisans, il apprend à fabriquer du mobilier et s'initie à l'architecture en travaillant sur des chantiers d'aménagement intérieur, de rénovation et de construction d'habitation de modeste envergure.

De par ces expériences, Ando développe une approche de l'architecture non pas intellectuelle et conceptuelle mais plutôt sensible et intuitive. Lui-même le revendique : « Il me semble que l'éducation architecturale actuelle patauge dans un flot d'intellectualisme sans relation avec la réalité de la création et des choses. J'ai développé ma propre ligne de pensée sur l'architecture non pas comme un concept intellectuel, mais comme le résultat d'une expérience directe<sup>20</sup>. » Ando ne suit pas plus de formation universitaire qu'il ne rejoint l'atelier d'un architecte confirmé. À l'écart de la voie conventionnelle, il développe sa sensibilité architecturale en visitant des temples de Kyoto et de Nara ainsi que l'habitat rural des environs de Takayama<sup>21</sup> : « Le fait de se rendre réellement en ces lieux et de les parcourir à loisir en prenant mon temps m'a permis, je crois, de saisir intuitivement avec mon corps ce qu'était l'espace avant qu'il ne soit intégré dans un système et réduit, en tant que discipline académique, à des mots. C'est pourquoi tout cela continue à vivre avec force au plus profond

---

<sup>18</sup> Cette région du Japon située sur l'île principale de Honshu comprend les préfectures de Kyoto, Osaka, Hyogo, Nara, Shiga et Wakayama.

<sup>19</sup> ANDO Tadao, « Ando par lui-même », *Tadao Ando*, catalogue de l'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1993, cité dans NUSSAUME, Yann, *Tadao Andô et la question du milieu, Réflexions sur l'architecture et le paysage*, Paris, Le Moniteur, 1999, p. 35.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>21</sup> Takayama ou Hida-Takayama est une ville située dans la préfecture de Gifu et dans la région de Chubu. Au cœur des Alpes japonaises), Takayama et ses environs recèlent de nombreux monuments historiques, dont un important patrimoine architectural rural.

de mon être non pas simplement comme un objet de connaissance, mais comme ma propre chair et mon propre sang<sup>22</sup>. » Basée sur l'expérience concrète des lieux, la formation d'Ando présente la particularité d'un ancrage dans l'architecture japonaise traditionnelle, ceci alors que l'enseignement universitaire de l'époque n'en faisait que très peu cas, axé qu'il était sur la doctrine moderne importée d'Occident.<sup>23</sup>

Cette imprégnation de l'héritage architectural japonais prémoderne n'empêche pas pour autant Ando de se passionner pour l'architecture moderne, principalement pour les travaux de Le Corbusier, qui devient alors son modèle : « En calquant et en recalquant les œuvres de Le Corbusier, je rêvais de devenir l'héritier de l'esprit inflexible de cet homme qui, résistant aux valeurs établies et au système social en place, n'avait jamais cessé de se battre sa vie durant<sup>24</sup>. » La rigueur intellectuelle et doctrinale de celui qui n'avait pas non plus suivi de parcours universitaire classique a certainement encouragé le jeune architecte japonais à amorcer sa carrière dans une attitude ouvertement contestataire. En effet, dès les premiers articles qu'il publie dans des revues spécialisées et à travers lesquels il présente ses projets et les fondements de sa démarche de conception architecturale, Ando critique durement la ville et les constructions du Japon moderne : « À une certaine époque on a accordé la prépondérance à l'architecture fonctionnaliste ou au style international, représentatifs de l'architecture moderne. (...) En voyant les villes surchargées de bâtiments sans vie, j'ai réalisé à quel point l'environnement dans lequel je vis est oppressant<sup>25</sup>. » Quand Ando dénonce la monotonie d'un environnement urbain dans lequel « (...) tout est construit selon les principes de la fonctionnalité et de rationalisation économique »<sup>26</sup>, la question ne se limite « pas seulement un problème matériel mais rejoint aussi une dimension spirituelle. La pensée moderne, censée être née avec l'émancipation de l'individu, a cherché à combiner rationalité

---

<sup>22</sup> ANDO Tadao, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 36.

<sup>23</sup> Selon Manuel Tardits (architecte de l'agence Mikan et enseignant à l'université Meiji de Tokyo), à cet égard, l'enseignement actuel n'a pas tellement changé : « (...) ici [au Japon], après avoir rapidement brossé un panorama de l'architecture japonaise, on passe très vite à l'architecture occidentale. Dans deux cents ans ce sera certainement différent, mais, aujourd'hui encore, l'architecture est essentiellement considérée comme étant une discipline occidentale. Même si il y a des architectes japonais qui parlent de leur pays, dans les grandes universités japonaises Le Corbusier est toujours sur le devant de la scène. Je caricature à peine ! ». Entretien avec S. Dousse, le 22 juillet 2019, à Tokyo. Voir annexe 8.

<sup>24</sup> ANDO Tadao, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 36.

<sup>25</sup> ANDO Tadao, « Un concours de circonstances. De la conception de l'habitat privé : les maisons Banshō, Hirabayashi, Sōseikan-Yamaguchi, Sumiyoshi, Tatsumi, Tomishima et la tour Plaza Tezukayama. », février 1977, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 166. Les articles d'Ando Tadao présentés dans l'ouvrage de Yann Nussaume ont été traduits du japonais au français par Carine Cheval et Yann Nussaume.

<sup>26</sup> ANDO Tadao, « Comment faire face à la désespérante stagnation de l'architecture moderne contemporaine ? », 1987, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 216.

et logique et a, de ce fait, laissé de côté les aspects cachés de l'être humain pour tendre vers une uniformisation excluant toute individualité ».<sup>27</sup>

Pour y remédier, dans ses premiers projets (des programmes de maisons principalement), Ando décide d'interrompre l'espace urbain par d'épais murs de béton et d'édifier une architecture fermée sur elle-même, une architecture renfermant un espace protégé. En retranchant l'espace à habiter de l'espace urbain, il entend concevoir « un espace de pureté (...) (apportant) sérénité (...) (et) apaisement »<sup>28</sup> à ceux qui y séjournent. Puisque « l'environnement urbain d'aujourd'hui, submergé par un flot d'objets matériels (...) se réduit à un espace sans relief, à des éléments disparates, ce qui a pour effet d'épuiser l'homme »<sup>29</sup>, l'architecte souhaite donner forme à ce qui l'appelle des « espaces fondamentaux des émotions (...) (qui sont des) espaces reliés à l'être humain en ce qu'il a de fondamental »<sup>30</sup>. Après s'être référé au philosophe français Gaston Bachelard<sup>31</sup> en avançant l'idée que toute architecture soit au fond un espace poétique, Ando explique que « [s'il] tend résolument vers la construction de tels espaces, c'est parce qu'aujourd'hui, l'environnement dans lequel nous vivons [lui] semble détraqué, et que nous ne prenons conscience que confusément de notre existence ; [il] espère ainsi que l'architecture elle-même donnera la sensation d'exister, en établissant un contact avec ce qu'il y a de plus fort et de plus profond chez l'homme. »<sup>32</sup> Ces propos rédigés au début de sa carrière nous permettent de prendre la mesure de la vision de l'urbanité moderne et de la vocation qu'Ando attribuait à son architecture, une finalité vitale puisqu'il s'agissait d'« assurer la survie de l'individu » – sur le plan physique (vivre au sein d'un environnement dit détraqué) mais également et surtout sur le plan spirituel (pour retrouver la sensation d'exister, écrit-il) – et de lui permettre de « s'épanouir »<sup>33</sup>.

---

<sup>27</sup> ANDO Tadao, « Un concours de circonstances. De la conception de l'habitat privé : les maisons Banshō, Hirabayashi, Sōseikan-Yamaguchi, Sumiyoshi, Tatsumi, Tomishima et la tour Plaza Tezukayama. », février 1977, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 166.

<sup>28</sup> ANDO Tadao, « La dimension émotionnelle dans les espaces architecturaux de Tadao Ando. Les maisons Ueda et Matsutani. », avril 1980, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 179.

<sup>29</sup> ANDO Tadao, « Le mur comme délimitation territoriale. La maison Matsumoto. », février 1978, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 175.

<sup>30</sup> ANDO Tadao, « Un concours de circonstances. De la conception de l'habitat privé : les maisons Banshō, Hirabayashi, Sōseikan-Yamaguchi, Sumiyoshi, Tatsumi, Tomishima et la tour Plaza Tezukayama. », février 1977, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 166.

<sup>31</sup> BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, 215 p.

<sup>32</sup> ANDO Tadao, « Un concours de circonstances. De la conception de l'habitat privé : les maisons Banshō, Hirabayashi, Sōseikan-Yamaguchi, Sumiyoshi, Tatsumi, Tomishima et la tour Plaza Tezukayama. », février 1977, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 166.

<sup>33</sup> *Ibidem.* p. 168.

## Restauration contemporaine de l'unité architecture-nature : l'accueil des éléments

La maison Azuma<sup>34</sup> est l'une des premières réalisations d'Ando Tadao. Cette œuvre emblématique traduit le rôle joué par la nature dans l'architecture telle qu'Ando la conçoit. Ce bâtiment a été édifié en 1975 dans le quartier ouvrier de Sumiyoshi, à Osaka. En remplacement d'une maison en bois de style *nagaya* (maison alignée), sur un terrain de 3.60 mètres de large et de 10 mètres de profondeur, Ando implante une « boîte de béton » aux façades opaques. À l'intérieur de cette boîte, il forme trois espaces de dimensions égales ainsi qu'une cour centrale. Le rez-de-chaussée est occupé par le salon (en entrée de parcelle) et par la cuisine/salle à manger et salle de bain (en fond de parcelle), tandis que l'étage offre deux chambres reliées par une coursive qui traverse la cour.



Fig. 1. Maison Azuma. À gauche : la maison vue depuis la rue. Photo Tadao Ando & Associates. Au centre : la façade principale. Photo GA photographers. À droite : la cour centrale. Photo Shinkenchiku-sha

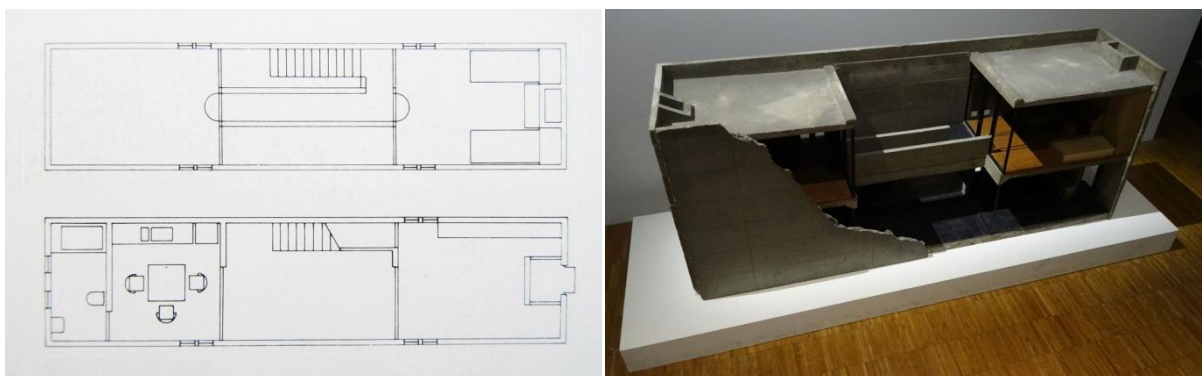


Fig. 2. Maison Azuma. À gauche (de haut en bas) : plans de niveaux RDC et R+1. Dessins Tadao Ando Architect & Associates. À droite : photographie de maquette<sup>35</sup>. Photo S. Dousse

<sup>34</sup> Également nommée Row house in Sumiyoshi, la maison Azuma totalise une surface de plancher de 64 m<sup>2</sup> sur deux niveaux (RDC et R+1).

<sup>35</sup> Exposition « Tadao Ando le défi », Paris, Centre Pompidou, 2018 (photographies S. Dousse).

À propos de la création d'un espace extérieur au sein d'une construction d'envergure si modeste (la surface de plancher de la maison Azuma est de 64 m<sup>2</sup>), l'architecte convient que le sujet pose question. Cependant il explique que « (...) parce que la maison est si petite, (il a) choisi de créer un contact avec la nature. Il ne s'agit pas de plantes vertes en pots savamment disposées, ni d'un petit jardin potager installé sur la véranda, mais d'une cour de lumière dont la fonction est de relier les éléments naturels à l'habitat. Sans cette cour de lumière, la maison serait complètement asphyxiée. Mais grâce à elle, la maison respire, tout comme certains êtres vivants arrivent à vivre à l'aide uniquement de quelques éléments naturels<sup>36</sup>. » Du point de vue d'Ando, cette pièce extérieure est vitale car elle place l'habitant au contact de la nature, évitant ainsi une « asphyxie<sup>37</sup> » par l'environnement urbain.



Fig. 3. Maison Azuma. À gauche : vue intérieure. Photo Tadao Ando & Associates. À droite : vue extérieure. Photo Shinken-chiku-sha

« Cette cour de lumière, dans laquelle la nature dévoile chaque jour un nouveau visage, constitue le noyau de la vie quotidienne se déroulant à l'intérieur de l'habitation ; elle permet d'y focaliser la perception de la nature, qui se perd dans les villes, sous la forme de la lumière, du vent ou de la pluie.<sup>38</sup> » La nature qui investit la maison Azuma (comme la plupart des réalisations d'Ando) n'est pas une nature végétale mais une nature de lumière, de vent et de pluie. C'est une nature abstraite. La nature des éléments. Le quotidien étant animé par les mouvements de la lumière du jour et par les événements météorologiques, « la maison devient le médium par lequel les habitants ressentent la nature<sup>39</sup> ». Par exemple : « La lumière projette

<sup>36</sup> ANDO Tadao, « De la maison en bande Sumiyoshi à la maison de ville Kujô », 1983, in : NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 195.

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 196.

<sup>39</sup> *Ibid.*



une ombre profonde sous la passerelle, et celle qui se reflète sur les façades en verre entre en contact avec les murs en béton. Le vent frappe la surface des matériaux en les ventilant et ceux-ci respirent en recevant le vent et la lumière.<sup>40</sup> » Si Ando reconnaît que « (...) le fait d'accueillir la nature dans une maison rend difficile la vie quotidienne. [Notamment parce que] la liaison entre les pièces et le séjour est rompue du fait des espaces extérieurs<sup>41</sup> (...), [l'architecte est convaincu que] (...) la présence de la nature au sein des habitations est toujours importante pour l'être humain (...) [et il] cherche toujours à unir en un tout l'homme et la nature (...)»<sup>42</sup> ».

Ando déplore que l'urbain contemporain ait rompu la relation de porosité entre l'humain et la nature caractéristique de l'architecture nipponne du passé : « (...) dans ce contexte de concentration démographique et de surpopulation des villes et de leurs banlieues, il est devenu presque impossible de construire des habitations ouvertes sur la nature et faisant corps avec elle, selon le principe des maisons japonaises traditionnelles<sup>43</sup>. » Il poursuit son analyse en observant combien le passage du monde traditionnel de l'avant-guerre au modèle moderne d'origine occidentale est source de changements profonds et de pertes de repères pour la société japonaise : « Au Japon (...), il existe un abîme entre les modes de vie d'avant et d'après le début de l'ère moderne. La distance séparant les valeurs occidentales, introduites avec une rapidité fulgurante après la Seconde Guerre mondiale, et le mode de vie traditionnel des Japonais est telle qu'elle dépasse l'entendement des Occidentaux ; parallèlement à l'abandon des valeurs esthétiques traditionnelles japonaises, les changements abruptes du style de vie ont entraîné une confusion d'ordre spirituel<sup>44</sup>. » Pour restaurer certaines valeurs culturelles et réhabiliter un équilibre spirituel, Ando entend faire un lien entre le vocabulaire architectural issu du modernisme et des éléments typiques des constructions japonaises traditionnelles, non pas dans leur aspect formel mais dans « leur esprit et leur sensibilité<sup>45</sup> ». Concrètement, il s'agit d'introduire les éléments de la nature dans les espaces où sont réalisées les activités de la vie quotidienne<sup>46</sup>. Ce faisant, Ando privilégie

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Dans la maison Azuma on accède aux chambres en empruntant l'escalier extérieur.

<sup>42</sup> *Ibid.* p. 196-197.

<sup>43</sup> ANDO Tadao, « D'une architecture moderne fermée sur elle-même à l'universalité », 1982, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 185.

<sup>44</sup> *Ibidem.* p. 184-185.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>46</sup> Ando se réfère aux éléments de l'architecture traditionnelle que sont les ruelles des maisons de ville de Kyoto (*genkan*) et les entrées en terre battue (*doma*) des maisons populaires ; éléments présentés comme des « lieux de symbolisation d'un espace de vie quotidienne », ce vers quoi l'architecte souhaite « élever l'espace des émotions ». Voir ANDO Tadao, « Un concours de circonstances. De la conception de l'habitat privé : les

l'utilisation d'un matériau unique, le béton<sup>47</sup>, qu'il juge à même de sublimer des éléments comme la pluie et de montrer « la variation de la lumière et du vent à chaque instant, le déroulement du cycle des saisons et son impact sur la vie quotidienne<sup>48</sup> ».

Pour résumer, par la conception de ce qu'il nomme une architecture moderne fermée sur ce qu'il nomme une cour de lumière<sup>49</sup>, Ando Tadao entend procéder à la « restauration d'une manière contemporaine, de l'unité entre habitations japonaises et nature, unité qui avait disparu dans le processus de modernisation<sup>50</sup>. » L'architecture d'Ando est sciemment pensée comme étant à la fois le vecteur et le support des éléments et des événements de la nature – une nature impalpable mais porteuse d'émotions. D'après Ando : « L'homme doit cultiver une sensibilité en éveil pour bien percevoir la nature, ce qui lui permet, en fin de compte, de prendre conscience de sa propre richesse spirituelle<sup>51</sup>. » À travers cette démarche, Ando réalise une étape importante dans le développement de la relation entre architecture et nature : l'abstraction de la nature.

---

maisons Banshō, Hirabayashi, Sōseikan-Yamaguchi, Sumiyoshi, Tatsumi, Tomishima et la tour Plaza Tezukayama. », février 1977, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 167.

<sup>47</sup> Ando observe qu'« on retrouve le toucher du torchis des maisons traditionnelles dans l'aspect du béton ». ANDO Tadao, « Dialogue avec Tadao Ando », interview par Nussaume Yann, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 153.

<sup>48</sup> ANDO Tadao, « D'une architecture moderne fermée sur elle-même à l'universalité », 1982, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 187.

<sup>49</sup> « Il est évident, pour ceux qui savent voir, que la cour intérieure de ces projets est une variante des jardins *tsuboniwa* ou *tooriniwa*, communs aux maisons traditionnelles de types *machiya* (maison de ville de Kyoto) : simplement j'ai adapté ces derniers aux matériaux et au mode de vie modernes. » ANDO Tadao, « Dialogue avec Tadao Ando », interview de Yann Nussaume, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 155.

<sup>50</sup> ANDO Tadao, « D'une architecture moderne fermée sur elle-même à l'universalité », 1982, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 186.

<sup>51</sup> ANDO Tadao, « Dialogue avec Tadao Ando », interview de Yann Nussaume, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 154.

### 1.1.2. Ito Toyo : de l'immatérialité des flux d'air et de lumière

Une fascination pour la ville : « retourner à la nature tout en adorant la technologie »

Né lui aussi en 1941, à la différence d'Ando Tadao, Ito Toyo ne grandit pas en milieu urbain mais à la campagne, dans la région montagneuse (les Alpes japonaises) de la préfecture de Nagano, aux abords du lac Suwa. Du fait de cet élément biographique, le regard qu'Ito porte sur la ville diffère nettement de celui de son contemporain. Rétrospectivement, Ito écrit : « Pour un tout jeune enfant, Tokyo, c'était un rêve éveillé. [Plus tard,] lorsque j'ai commencé mes études d'architecture à l'université, avec l'organisation des Jeux olympiques [de 1964], l'autoroute urbaine et le *shinkansen* sont entrés en service et Tokyo est devenue l'une des plus grandes villes du monde. C'est pourquoi, même lorsque j'ai ouvert ma propre agence, Tokyo est restée la référence de base de ma réflexion sur l'architecture. (...) Tokyo, à mes yeux, c'était la nouveauté. Sans doute parce que j'étais convaincu que cette ville m'offrirait de quoi réaliser mes rêves d'avenir. Pour moi, la modernité, c'était Tokyo<sup>52</sup>. » Quand Ando souhaite résister à l'urbanité moderne, Ito y voit une source d'inspiration. Symbole de « nouveauté » et de « modernité », Tokyo est le terrain et le terreau de sa réflexion sur l'architecture à venir. Une architecture qui devra refléter cette nouvelle réalité urbaine.

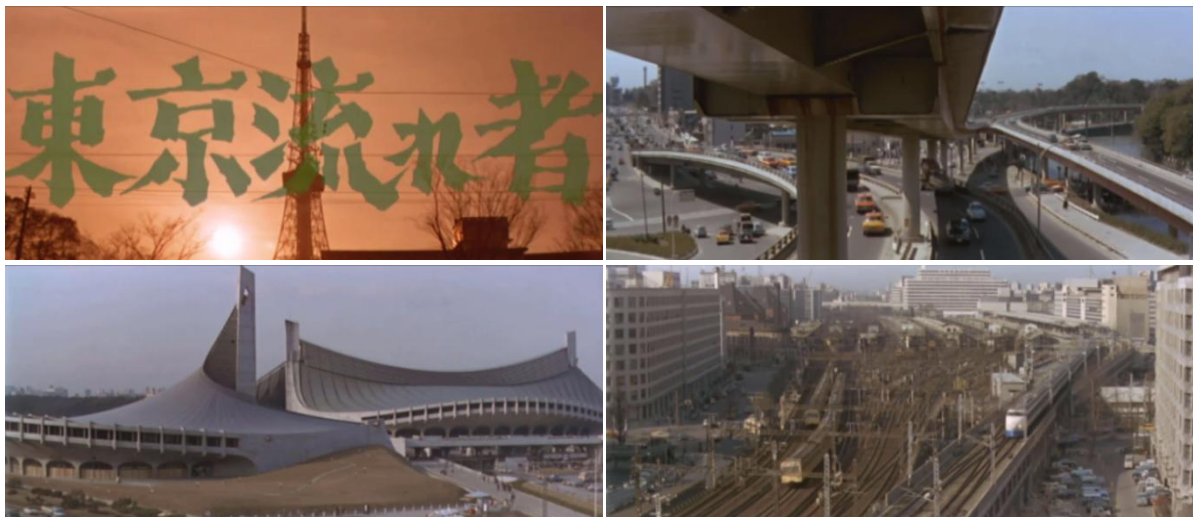


Fig. 4. Photographies urbaines. De gauche à droite et de haut en bas : la Tokyo tower (réalisée par Nikken Sekkei en 1958), l'autoroute aérienne, le Stade national pour les Jeux Olympiques de Tokyo (réalisé par Tange Kenzo en 1964), un faisceau de voies ferrées. Images extraites du film *Le vagabond de Tokyo* (Tokyo nagaremono) réalisé par Suzuki Seijun en 1966.

Tandis qu'Ando se forme dans le milieu de la construction traditionnelle et baigne dans le patrimoine du Japon ancien, Ito se passionne pour le développement technique et technologique tokyoïte. Diplômé du département d'architecture de la prestigieuse

<sup>52</sup> ITO Toyo, *L'architecture du jour d'après*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2014, p. 13-14.

université de Tokyo en 1965, il est employé dans l'agence de Kikutake Kiyonori (1928-2011) (l'une des figures principales du groupe des métabolistes<sup>53</sup>) pendant quatre ans, jusqu'en 1969. À cette période, en tant que représentant de l'équipe de Kikutake, Ito travaille au-près de Tange Kenzo (1913-2005) (chef de file du mouvement métaboliste) à la préparation de l'Exposition d'Osaka (1970). En 1971, après deux années de mise en retrait professionnel et de maturation de son projet, Ito fonde l'agence URBOT (Urban Robot). L'origine de ce nom doit être rattachée à la démarche de Tange qui avait lui-même nommé son agence URTEC : Urban Architect. Après que Tange ait entrepris d'étendre les développements de l'informatique au domaine de l'urbanisme<sup>54</sup>, Ito fantasme une architecture robot. Inspiré lui aussi par la ville moderne, il rejette la monumentalité inhérente à la vision des métabolistes (monumentalité également inhérente à la vision des architectes contemporains de Tange<sup>55</sup>). Passionné par le monde des flux (des humains, des marchandises et des communications) que donne à sentir l'urbanité de Tokyo, Ito souhaite aborder la thématique de l'« évolution », un sujet qui, selon l'historien Fujimori Terunobu, n'a pas été pris en compte par les métabolistes, d'avantage intéressés par les notions de « mouvement cyclique », « croissance », « changement », « propagation » et, *in fine*, « retour à un état antérieur »<sup>56</sup>.

Inspiré par la transformation continue du bâti de Tokyo, Ito entend réaliser une architecture qui suit les métamorphoses de la ville moderne en s'insérant dans les parcelles vacantes d'un tissu urbain toujours mouvant. Dans son premier essai « The Logic of Uselessness »<sup>57</sup> (que l'on pourrait traduire en français par « La Logique de l'Inutilité ») (1971), en adoptant un rôle de simple observateur<sup>58</sup>, Ito décrit une architecture qui se forme

---

<sup>53</sup> Le métabolisme est un mouvement architectural d'après-guerre dont les acteurs principaux sont Tange Kenzo (1913-2005), Isozaki Arata (1931- ), Kikutake Kiyonori (1928-2011), Kurokawa Kisho (1934-2007) et Maki Fumihiko (1928- ). Ceux-ci ont combiné l'échelle des mégastructures au principe de croissance organique. Les métabolistes ont notamment conçu de célèbres modèles de villes dans les airs (Isozaki, 1960-63) et sur la mer (Kikutake, 1958-63). Certaines réalisations subsistent encore aujourd'hui. Comme l'emblématique Nakagin Capsule Tower (Kurokawa, 1972, Tokyo) dont on envisage pourtant la démolition (en 2022).

<sup>54</sup> Avec l'appui de Tsukio Yoshio (ancien élève de Tange, Tsukio Yoshio est devenu pionnier dans la création de logiciels informatiques de design), Tange Kenzo souhaitait développer l'usage des algorithmes (« Urganithms » : urban algorithms) pour générer des simulations au service de la planification urbaine.

<sup>55</sup> À propos de l'architecture moderne au Japon (les architectes de la génération de Tange Kenzo), voir : MIGAYROU, Frédéric, « Émergence d'une architecture japonaise moderne », 1955-1965, MIGAYROU, Frédéric (dir.), *Architecture et urbanisme au Japon depuis 1945*, Metz, éditions du Centre Pompidou, 2017, p. 73-118.

<sup>56</sup> « In Pursuit of truth under changing circumstances », entretien avec Fujimori Terunobu, dans : ITO Toyo, *Toyo Ito 1 1971-2001*, Tokyo, Toto Publishing, 2013, p. 15. Sauf mention de leur(s) traducteur(s), toutes les sources anglophones citées dans la présente étude ont été traduites par l'auteur.

<sup>57</sup> « The Logic of Uselessness », Toshi Jutaku, 1971, dans : ITO Toyo, *Tarzans in the Media Forest and Other Essays*, Londres, AA Publications, 2011, p. 22-32 (tradition du japonais à l'anglais par Thomas Daniell).

<sup>58</sup> Une stratégie d'effacement de l'auteur et de mise en fiction de l'architecture selon Thomas Daniell. DANIELL, Thomas, « The Fugitive », introduction de l'ouvrage d'ITO Toyo (2011), *opus cit.*, p. 16-18.

par elle-même, dans un processus de croissance organique. Fêré de science-fiction mais déçu par les images de villes du futur qui lui sont proposées, le jeune architecte base son projet sur la fiction d'une récupération de capsules tombées de mégastructures métabolistes – ce faisant, il s'inscrit dans le sillage de la génération d'architectes qui le précède et, de fait, dans l'histoire de l'architecture. À travers la série de maisons/capsules<sup>59</sup> aux formes mécaniques et aux revêtements métalliques (reflets de l'aire d'industrialisation dans laquelle le Japon est largement engagé), Ito s'intéresse au principe de l'« inutilité ». En se référant à la théorie de l'évolution (« un processus perpétuel d'adaptation vis-à-vis de l'environnement par l'exclusion des parties inutiles et le perfectionnement des parties efficaces »), il imagine une architecture capable de « mutation » par ce qu'il appelle l'« intensification de (ses) parties inutiles ». Sa stratégie est de concevoir une architecture dysfonctionnelle, qui induise une sensation d'« inconfort », d'« incohérence » et de « confusion »<sup>60</sup> et incite les habitants à intervenir sur l'espace pour l'adapter aux usages et le rendre enfin opérationnel.

Si URBOT relève autant d'une recherche d'architecture adaptative à l'environnement que d'une stratégie de détournement du modernisme et de son fonctionnalisme à effet d'uniformisation, l'ambition d'Ito va plus loin. Inspiré par la branche vernaculaire californienne que représentent les projets de Charles Moore et de Joseph Esherick ainsi que par l'utopisme technologique de Archigram et de Superstudio – des références antithétiques puisque quand les premiers souhaitent créer des relations avec les particularités régionales et le climat tout en rétablissant un contact avec une nature première (c'est-à-dire intouchée), les seconds poussent à son paroxysme la saturation informationnelle et matérielle de la société moderne –, Ito porte l'espoir que, à travers URBOT, nature et technologie se « superposent ». Il imagine qu'une contradiction telle – « retourner à la nature tout en adorant la technologie » – puisse être « possible » dans une ville « aussi anarchique que Tokyo »<sup>61</sup>. Ce faisant, Ito poursuit le projet de métabolisation (un processus alliant technologie et organicité du vivant) de la ville et de l'architecture amorcé par Tange et Kikutake. Cependant, à la différence de ses prédécesseurs, il quitte la voie du monumental pour se relier au vernaculaire.

---

<sup>59</sup> URBOT-001: Aluminium House, URBOT-002: Useless Capsule House, URBOT-003: Tokyo Vernacularism.

<sup>60</sup> ITO Toyo (2011), *opus cit.*, p. 28.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 25.

La maison en aluminium, Fujisawa, 1971

Au cœur de la démarche architecturale d'Ito Toyo, un travail sur la lumière. Dans l'essai « Signs of Light » (que l'on pourrait traduire en français par « Signes de lumière ») (1977), à propos de la maison en aluminium<sup>62</sup>, Ito justifie le choix de ce matériau comme revêtement extérieur par la recherche d'une brillance qui reflète et sublime la « lueur terne »<sup>63</sup> de la ville. Il explique que, au moment de la conception de ce projet, « la manière dont la lumière est amenée à l'intérieur de l'architecture était (...) un thème important pour (lui)<sup>64</sup> ». Il lie la création de formes cylindriques caractéristiques de la maison en aluminium au désir de « créer un espace où la lumière vienne de loin », et ajoute que, « pendant longtemps, l'expression de l'image de lumière naturelle tombant du haut sur un espace clos était une préoccupation [pour lui] »<sup>65</sup>. Les formes cylindriques permettant d'amener la lumière naturelle de manière zénithale, les parois intérieures en bois la diffusent et l'espace de l'habitation baigne dans une atmosphère tamisée telle l'ambiance urbaine de Tokyo.



Fig. 5. Maison en aluminium. De gauche à droite : vue extérieure et vue intérieure. Photos Suzuki Yutaka

Pendant la décennie qui suit l'année de la réalisation de la maison en aluminium, comme Ando Tadao, Ito Toyo construit surtout des maisons en béton fermées sur elles-mêmes. Il explique cette tendance architecturale à l'introversivité par une cause d'ordre social : « Face au communautarisme qui exigeait que l'on vive tous ensemble, les réactions inverses étaient courantes dans les années 1970 et tout le monde était quelque peu renfermé. (L)e repli

<sup>62</sup> URBOT 001 : Maison en aluminium, première réalisation d'Ito Toyo, construite en 1971 à Fujisawa, une ville située à une cinquantaine de kilomètres au sud-ouest de Tokyo, dans la préfecture de Kanagawa. Sur un terrain de 379 m<sup>2</sup>, l'emprise au sol de la maison est de 84 m<sup>2</sup> et sa surface totale de plancher est de 100 m<sup>2</sup> (sur deux niveaux, RDC et R+1).

<sup>63</sup> « Conversation avec Ito Toyo », ITO Toyo (2013), *opus cit.*, p. 38.

<sup>64</sup> « Signs of Light », 1977, ITO Toyo (2011), *opus cit.*, p. 52.

<sup>65</sup> « Conversation avec Ito Toyo » : ITO Toyo (2013), *opus cit.*, p. 37.

sur soi était alors une tendance générale, et ce sont les espaces de Kazuo Shinohara<sup>66</sup> qui l'ont symbolisé avec le plus de force ». À cet état des lieux sociétal, Ito ajoute la désillusion causée par l'Exposition d'Osaka<sup>67</sup> et par la répression policière des manifestations étudiantes des années 1960. Pourtant, en ce qui le concerne, il indique que c'est surtout « la rapide mutation des villes qui (l)'a conduit à ce repli sur soi »<sup>68</sup>. À la fois fasciné et effrayé par les transformations urbaines<sup>69</sup>, sous l'influence des écrits de Shinohara, Ito souhaite fabriquer des « utopies spatiales ». Contrairement à Ando Tadao, son intention n'est pas de concevoir un « espace de pureté » permettant au citoyen de renouer avec les éléments de la nature. Il souhaite traduire l'atmosphère de la ville dans l'architecture. Si celle-ci est fermée sur elle-même c'est parce que la diffusion de la lumière y est travaillée afin de donner jour à un espace qui ne soit « ni un espace d'obscurité, ni un espace baigné par la lumière (...) », un espace baigné dans une luminosité diffuse. Dans l'imaginaire de l'architecte : « Être à l'intérieur de ce champ de lumière tamisée c'est comme être à l'intérieur d'un nuage blanc de lumière et d'obscurité entremêlées » ; à l'intérieur d' « un monde lumineux sans ombre, couleur ni source de lumière, et même sans temps »<sup>70</sup>. Si, contrairement à Ando, Ito ne parle pas de la lumière en tant qu'élément de la nature, notons que la clarté ou l'opacité qui traverse l'architecture sont au centre de ses préoccupations.

---

<sup>66</sup> Shinohara Kazuo (1925-2006) est connu pour la conception de nombreuses maisons individuelles et pour ses écrits porteurs d'un esprit engagé et radical. En réaction à l'école de pensée de Tange Kenzo qui était alors dominante, Shinohara encourageait les architectes à tourner le dos à la ville et à créer des architectures en tant qu' « utopies intérieures », libres des plans urbains, des contraintes d'usages, et même indépendantes vis-à-vis du client. Pour plus d'informations voir : SHINOHARA Kazuo, « The autonomy of the house design », avril 1964, traduit en anglais par Daniell Thomas dans : DANIELL, Thomas, *An anatomy of influence*, Londres, Architectural Association, 2018, p. 21-24. L'œuvre de Shinohara a fortement marquée les jeunes architectes tels qu'Ito Toyo, Hasegawa Itsuko et Sakamoto Kazunari, représentants de « l'école Shinohara ». Ito Toyo a reconnu l'influence de la démarche de Shinohara dans la conception de White U.

<sup>67</sup> L'Exposition universelle d'Osaka (1970) ou « Expo'70 » a été la première Exposition universelle à se tenir en Asie. Avec pour thème « Progrès et harmonie pour l'Humanité », elle symbolise la renaissance du Japon devenu la deuxième grande puissance économique mondiale. Si le mouvement métaboliste a alors acquis une notoriété internationale en tant que pionnier d'une nouvelle architecture hyper technologique, certains architectes japonais comme Ito Toyo ont été déçus par la grandiloquence et l'ostentation des installations. Pour plus d'informations, voir : MIGAYROU, Frédéric (dir.) (2017), *opus cit.*, 4.2., p. 155-167 ; DANIELL, Thomas (2018), *opus cit.*

<sup>68</sup> Entretien avec Yamamoto Riken, dans : NUSSAUME, Yann (dir.) pour la version française, *Toyô Itô. Structures légères, détails*, Paris, Le Moniteur, 2003, p. 10.

<sup>69</sup> « Lorsque j'ai commencé le projet de la maison en aluminium, il y a plus de dix ans, j'ai éprouvé l'agréable sensation de me glisser dans le processus de transformation rapide de la ville tout en souhaitant y échapper ». ITO Toyo, « Sur l'architecture du vent », *Kenchiku bunka*, janvier 1985, dans : Département Création-Diffusion de l'Institut Français d'Architecture (dir.), *Toyo Ito, Écrits*, Collection « Partitions », Rome, Edizioni Carte Segrete, 1991, p. 13.

<sup>70</sup> « Signs of Light », 1977, dans : ITO Toyo (2011), *opus cit.*, p. 55.

## White U, Tokyo, 1976



Fig. 6. White U. De haut en bas et de gauche à droite : vue aérienne sur la maison et son environnement (photo Kioku Keizo), vue sur l'espace intérieur et la cour centrale (photo Koji Taki, version en noir et blanc), vue sur la façade nord recouverte de lierre (photo Toyo Ito & Associates, cliché en date des années 1980), vue sur le sol de la cour avant qu'il ne soit couvert d'herbe dans les années 1980 (photo Toyo Ito & Associates)

Alors que la structure de la maison en aluminium est en bois, White U<sup>71</sup> est une architecture de béton. Elle en gagne en massivité. À propos de la fermeture de ce bâtiment vis-à-vis de l'extérieur, Ito explique que ce n'est pas une décision a priori mais le résultat d'expérimentations formelles sur la circulation de la lumière dans un espace architectural<sup>72</sup>. Introduite par des ouvertures zénithales et latérales choisies, la lumière naturelle se diffuse sur des surfaces courbes peintes en blanc. Sol et plafond étant également de couleur claire, les arrêtes des murs s'effacent. Ito souhaite créer un espace fluide afin que les habitants circulent dans la maison avec les flux d'air et de lumière. Suivant cette intention, il conçoit, sur un plan en U, un espace ouvert – ce qu'il nomme « champ de flux unifié »<sup>73</sup> (*a single field of flow*) – dans lequel il dispose les espaces fonctionnels et les circulations. Ainsi « les gens réalisent

<sup>71</sup> La maison White U a été édifée en 1976 dans le quartier de Nakano, à Tokyo. Sur un terrain de 367 m<sup>2</sup>, avec une emprise au sol de 151 m<sup>2</sup>, sa surface totale de plancher est de 148 m<sup>2</sup> (sur un niveau).

<sup>72</sup> « (...) initialement je ne pensais pas concevoir (un bâtiment) si fermé. C'est pendant le processus de conception, simplement en pensant l'intérieur – par exemple en me disant si je ferme cette partie alors la lumière sera plus belle. C'est ainsi que j'ai conçu un bâtiment si fermé. » « In Pursuit of truth under changing circumstances », ITO Toyo (2013), *opus cit.*, p. 27.

<sup>73</sup> ITO Toyo, « White Ring », 1976, dans : ITO Toyo (2011), *opus cit.*, p. 34.



leurs activités quotidiennes à travers ce flux – ce qui revient à dire qu’ils l’habitent » La dimension fonctionnelle de l’architecture se dissout dans une esthétique et une poétique des flux portées par la lumière. Sensible aux enjeux de l’art, la commanditaire de White U (qui n’est autre que la sœur d’Ito) accepte cette démarche radicale de « poursuite d’une forme extrême de beauté » au prix d’une réduction drastique des ouvertures des façades sur rue et sur cour. Habitée à la vie en appartement, elle exprime néanmoins le désir d’une maison qui lui permette de se sentir au contact de la terre. Pour y répondre, au lieu de recouvrir le sol du terrain par un revêtement minéral ou végétal comme il est généralement d’usage de le faire, Ito l’expose à nu, avec une terre très sombre. Ceint de murs de béton dont la finition brute exacerbe la matérialité de la terre, l’espace de cette cour d’où se dégage une sensation d’étrangeté, de mystère et de vide contraste presque brutalement avec la blancheur évanescence de l’espace intérieur – parallèlement à l’immatérielle des flux d’air et de lumière, la concrétude physique de la terre. Une dizaine d’années plus tard, à la fin des années 1980, le végétal fait son apparition. Le lierre recouvre les murs de béton et l’herbe le sol de la cour. Ito s’étonne : « Lors de son achèvement, je pensais qu’une maison de ce type ne changerait pas, même après des années, mais, en réalité, elle est devenue de plus en plus vivante<sup>74</sup> ». Finalement, c’est avec un certain soulagement qu’il accueille cette incursion de la nature sur l’architecture radicale de White U.

La hutte d’argent, Tokyo, 1984 (musée d’architecture Toyo Ito, Omishima, Ehime, 2011)

Sept ans plus tard, Ito Toyo réalise la hutte d’argent<sup>75</sup>, sa maison personnelle. Ce projet marque le passage de l’architecte à l’utilisation du métal, en structure comme en façade. Grâce à ce matériau, il conçoit des structures légères et minimalistes, très ouvertes sur l’extérieur. Par l’emploi de tôles en acier galvanisé expansé (un produit industriel), il cherche à réaliser le concept d’une « architecture du vent ». Les tôles pliées forment des voûtes légères en guise de toits et les panneaux perforés des parois semi-opaques – légèreté et transparence pour exprimer les mouvements de l’air. Dans l’essai « Sur l’architecture du vent » (1984), Ito imagine combien il serait formidable que l’architecture puisse être aussi légère que l’air. À propos de la hutte d’argent, il écrit : « Il est évident qu’une architecture qui change de forme

---

<sup>74</sup> ITO Toyo, « Sur l’architecture du vent », *Kenchiku Bunka*, janvier 1985, dans : Département Création-Diffusion de l’institut Français d’Architecture (dir.) (1991), *opus cit.*, p. 17.

<sup>75</sup> La hutte d’argent a été édifée sur la parcelle voisine de celle de White U, dans le quartier de Nakano, à Tokyo. Sur un terrain de 403 m<sup>2</sup>, son emprise au sol est de 120 m<sup>2</sup> et sa surface totale de plancher est de 139 m<sup>2</sup> (sur deux niveaux, RDC et R+1). En 2011 elle a été réinstallée sur le site du musée Toyo Ito, à Omishima, une île de la mer intérieure (préfecture d’Ibaraki).

selon le vent ne se fait pas remarquer. Elle n'est pas restrictive<sup>76</sup> ». Puis, dans l'essai « L'architecture comme métamorphose » (1985), Ito s'exprime sur le paradoxe inhérent à l'architecture qui, alors qu'elle s'inscrit dans une « réalité en perpétuelle évolution », « doit toujours s'incarner en une forme solide ». « Or, il est à peu près aussi délicat de figer une telle réalité (...) que de traduire en langage des idées floues comme un paysage dans le brouillard matinal », observe-t-il. « Puisque (l)es activités varient selon le moment, l'architecture idéale devrait être flexible, légère et adaptable. » Enfin, Ito argue que pour un architecte qui « conçoit son architecture en partant de l'intérieur », la difficulté étant de faire de son bâtiment « un véritable objet architectural avec une forme repérable » tout en évitant « que cette forme n'opère une contre-attaque sur le contenu de l'architecture », « une architecture "métamorphose du vent" évite ces écueils »<sup>77</sup>.



Fig. 7. Hutte d'argent. De haut en bas et de gauche à droite : vue du bâtiment dans son environnement d'origine (à Tokyo). Photo Toyo Ito & Associates. Vue du bâtiment dans son environnement actuel (Omishima, Ehime), vue sur la façade et vue sur la cour. Photos S. Dousse, 2019/07

<sup>76</sup> ITO Toyo, « Sur l'architecture du vent », *Kenchiku Bunka*, janvier 1985, dans : Département Création-Diffusion de l'institut Français d'Architecture (dir.) (1991), *opus cit.*, p. 23.

<sup>77</sup> ITO Toyo, « L'architecture comme métamorphose », *Jutaku Kenchiku*, juillet 1985, *ibidem.* p. 35.

Avec la hutte d'argent, en s'inspirant du pao mongol et de la tente-hutte, des exemples d' « architecture primitive » où « intérieur et extérieur sont seulement séparés par un tissu »<sup>78</sup>, Ito rompt avec la tendance à la massivité et à l'introversion des années 1970. En souhaitant incarner en architecture l'élément impalpable et invisible qu'est le vent, comme Ando Tadao, bien que dans un tout autre style et bien qu'il ne le formule pas dans ses écrits, Ito Toyo se réfère à une nature abstraite ; il combine abstraction et fiction en vue d'une création des plus contemporaines. Enthousiasmé par le commentaire d'un étudiant qui, découvrant la hutte d'argent un jour où Ito avait déployé une toile<sup>79</sup> en auvent sur la cour, s'était exclamé « c'est comme si j'étais sur un bateau à voiles ! », l'architecte pose la question suivante : « Est-ce une illusion que de vouloir faire flotter sur la mer de Tokyo des capteurs de vents qui conviendraient si bien à cette ville<sup>80</sup> ? » Et d'y répondre lui-même en expliquant que, de son point de vue, « si l'architecture ne doit refléter que la réalité, (il) préfère ne pas l'appeler architecture ». Ancrée dans un réel mouvant, à la fois technologique et organique, moderne et primitive, l'architecture d'Ito Toyo serait dans un même temps urbaine et naturelle.



Fig. 8. Hutte d'argent. Images du haut : vue sur la cour et l'environnement. Images du bas : vues intérieures. Photos S. Dousse, 2019/07

<sup>78</sup> *Ibid.* p. 39.

<sup>79</sup> Ito Toyo utilise la toile, un matériau qui « traduit l'éphémère ». Entretien avec Yamamoto Riken, NUSSAUME, Yann (dir.) (2003), *opus cit.*, p. 14.

<sup>80</sup> ITO Toyo, « Sur l'architecture du vent », Département Création-Diffusion de l'institut Français d'Architecture (dir.) (1991), *opus cit.*, p. 25.

### 1.1.3. Hasegawa Itsuko : des artefacts « seconde nature »

Créer un nouveau type de naturel dans l'univers du high-tech

Née en 1941, Hasegawa Itsuko est originaire de la préfecture de Shizuoka, une région entre mer et monts située au sud du mont Fuji. Avant même d'obtenir son diplôme à l'université Kanto Gakuin de Yokohama en 1964, Hasegawa commence à travailler dans l'agence de Kikutake Kiyonori<sup>81</sup>. Elle y reste pendant cinq ans, puis intègre le bureau de Shinohara, avec qui elle collabore pendant neuf années. Hasegawa fonde sa propre agence en 1979, soit environ dix ans après qu'Ando et Ito aient créé les leurs<sup>82</sup>. Les démarches de Hasegawa et d'Ito sont proches dans le sens où tous deux utilisent des matériaux et des produits de l'industrie pour concevoir des architectures légères et ouvertes sur l'extérieur. Avec Sakamoto Kazunari (1943-), Ito et Hasegawa sont les pionniers de la « light architecture » (*light* valant pour légèreté et lumière) et représentent l'école Shinohara, « un terme probablement inventé par le critique Taki Koji puis communément utilisé pour désigner des architectes qui concevaient des petites maisons aux formes géométriques claires<sup>83</sup>. » Dès le début de sa carrière, Hasegawa se préoccupe de manière explicite du rapport entre architecture et nature, notamment d'un point de vue écologique.

Si la hutte d'argent (1984) a marqué le passage d'Ito à la construction métallique, Hasegawa l'avait abordé avant lui. Dès 1980, avec la maison de Kuwahara<sup>84</sup>, elle utilise un bardage métallique. Plus tard, l'emploi de panneaux métalliques perforés deviendra sa signature architecturale. Dans une interview accordée à Thomas Daniell<sup>85</sup>, Hasegawa raconte que, charmée par le scintillement de la baie de Suruga sous le soleil (le paysage de son enfance et de son adolescence<sup>86</sup>), « ce qui ressemblaient à des grains de lumière », elle a voulu produire un effet similaire en architecture. Le commanditaire de la maison de Kuwahara étant à la tête d'une entreprise de production de composants métalliques, elle lui a demandé de fabriquer ces panneaux d'aluminium perforés – une idée novatrice puisque l'aluminium

---

<sup>81</sup> Ito Toyo l'y rejoindra. Tandis que celui-ci est employé dans l'équipe chargée de la récolte de données, des analyses de sites, de la réalisation des études de faisabilités et des plans directeurs, Hasegawa Itsuko est membre de l'équipe de design architectural. Pour plus d'informations, voir : « Toyo Ito: the fugitive » et « Hasegawa Itsuko: Seconde nature », dans : DANIELL, Thomas (2018), *opus cit.*, p. 108-141.

<sup>82</sup> Ando a créé son agence d'architecture en 1969 et Ito a créé la sienne en 1971.

<sup>83</sup> Entretien avec Thomas Daniell, dans : DANIELL, Thomas (2018), *opus cit.*, p. 131.

<sup>84</sup> La maison de Kuwahara a été édifée en 1980 à Matsuyama, dans la préfecture d'Ehime, sur l'île de Shikoku. Implantée sur un terrain de 585 m<sup>2</sup>, elle totalise une surface de 414 m<sup>2</sup> (sur trois niveaux dont un sous-sol).

<sup>85</sup> DANIELL, Thomas (2018), *opus cit.*, p. 120-141.

<sup>86</sup> Hasegawa Itsuko est familière du milieu marin car elle a grandi au bord de la mer et a beaucoup pratiqué la navigation à la voile. Son grand-père, qui travaillait dans le secteur de la construction navale, lui a appris le dessin. Avant de concevoir des bâtiments, Hasegawa a dessiné et fait construire son propre yacht.

n'avait encore jamais été utilisé en façades de bâtiments au Japon<sup>87</sup>. Ce produit permet à l'architecte de jouer des effets visuels causés par les variations de la lumière et de l'ombre au cours de la journée. Pour ce projet comme pour de nombreux autres à venir, Hasegawa choisit l'aluminium car c'est un matériau qui, à la différence des autres métaux, ne reflète pas précisément les éléments de l'environnement, « seulement des images vagues et des teintes », un matériau dont la couleur varie selon les moments du jour (d'un gris de plomb les jours de pluie, il évolue entre violet et bleu au lever du soleil, entre rose et violet au crépuscule). Alors qu'Ando Tadao et Ito Toyo soignent les effets de la lumière dans les espaces intérieurs, Hasegawa Itsuko le fait également en façade – à titre d'exemple, la façade ouest de la maison de Kuwahara est un bloc de verre qui brille comme un prisme dans le soleil. Elle souhaite créer une architecture qui vibre avec son environnement : une architecture qui « reflète la lumière changeante du paysage périurbain pour créer une impression spatiale flottante. »<sup>88</sup>

Quelques années plus tard, l'attitude de Hasegawa vis-à-vis de la nature se précise. Si son architecture continue de refléter les éléments de l'environnement et la lumière du ciel, son utilisation du bardage métallique se développe. En le découpant d'après des formes courbes, Hasegawa symbolise des motifs de la nature (vagues, montagnes, nuages) et brouille la limite entre paysage et architecture, nature et artefact. L'architecture devient un paysage. Jouant de la superposition des écrans semi-transparents, Hasegawa dissout la limite entre l'intérieur et l'extérieur des bâtiments qu'elle conçoit. Quand la nuit tombe et que l'éclairage intérieur transparait, vue depuis la rue, le mélange des lumières fait surgir l'image « du coucher de soleil et des vagues d'une plage, d'une chaîne de montagnes, ou de la lune dans les nuages ». Évocatrice de tous ces paysages, la façade de l'atelier de Tomigaya<sup>89</sup> figure également une grue, symbole de la « vitalité » et du « dynamisme » d'un Tokyo en perpétuel changement. Si Hasegawa conserve un regard critique sur cet environnement urbain qu'elle dit « toujours plus aliénant », comme Ito, elle s'enthousiasme pour la modernité technologique. Par l'idée d' « architecturation de la nature », elle souhaite « exprimer la nature dans l'univers du high-tech<sup>90</sup>. » C'est dire que, selon Hasegawa (comme selon Ito), technologie et nature ne s'opposent pas. Avec le concept d' « architecture en tant que nature latente » (architecture as latent nature), Hasegawa attend de ce bâtiment « dressé au milieu de Tokyo que, interagissant

---

<sup>87</sup> « Les seuls panneaux de métal perforés que j'avais vu au Japon étaient des écrans installés derrière les conducteurs de bus, perforés d'après un motif floral. » DANIELL, Thomas (2018), *opus cit*, p. 132.

<sup>88</sup> HASEGAWA Itsuko, dans : The Master Architect Series II, *Itsuko Hasegawa: selected and current works*, Victoria (Australia), The Images Publishing Group Pty Ltd, 1997, p. 26.

<sup>89</sup> L'atelier de Tomigaya a été édifié en 1986, dans le quartier de Shibuya, à Tokyo. Sur un terrain de 75 m<sup>2</sup>, ce bâtiment totalise une surface de 188 m<sup>2</sup> (sur trois niveaux dont un sous-sol).

<sup>90</sup> HASEGAWA Itsuko (1997), p. 62.

avec les nuages flottants, la brise, le ciel et la lumière du soleil, il participe à la formation d'un nouvel environnement naturel<sup>91</sup>. » Quand, à propos de la façade de la maison de Nerima (1986), l'architecte parle d'une « nouvelle sorte de nature<sup>92</sup> », elle énonce clairement l'idée que les artefacts puissent se mêler à la nature et même fabriquer une nouvelle nature.



Fig. 9. Maison Kuwahara et Atelier Tomigaya. À gauche : vues sur la façade principale (exposée sud) de la maison de Kuwahara. Photos Ohashi Tomio. À droite : vue sur la façade principale (exposée sud) de l'atelier de Tomigaya. Photo Itsuko Hasegawa Atelier

La « pièce extérieure », ancrage de l'architecture dans la nature et acteur de bioclimatisme

La vision du rapport architecture-nature de Hasegawa Itsuko ne se limite pas à une dimension esthétique. À travers ses réalisations, elle souhaite encourager un nouveau mode de vie qui engage des espaces extérieurs. Ici apparaît un point commun avec la démarche d'Ando Tadao qui insère des cours intérieurs dans ses maisons de villes. Néanmoins, alors que les « cours de lumière » d'Ando sont des espaces d'intériorité (bien qu'ouverts sur le ciel et le cosmos), les « pièces extérieures » de Hasegawa sont d'avantage reliées à l'environnement urbain et naturel. À titre d'exemple, concernant la maison de Nerima<sup>93</sup> (Tokyo) : « la pièce extérieure n'est pas seulement un espace physique supplémentaire », écrit l'architecte. « En projetant des aspects de la nature dans la forme bâtie, (la pièce extérieure) ancre plus fortement l'architecture en tant que partie de l'environnement naturel ». Depuis cet espace, en empruntant un escalier, on accède à un « pavillon d'où contempler la lune » ainsi que de « fantastiques vues sur les gratte-ciels des quartiers de Shinjuku et Ikebukuro, et, plus loin, sur

<sup>91</sup> HASEGAWA Itsuko, *Itsuko Hasegawa*, Architectural monographs, Londres, Academy Editions, n° 31, 1993, p. 37.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>93</sup> La maison de Nerima a été édifée en 1986, dans le quartier de Nerima, à Tokyo. Bâtie sur un terrain de 330 m<sup>2</sup>, son emprise au sol est de 153 m<sup>2</sup> et sa surface totale de plancher de 245 m<sup>2</sup> (sur trois niveaux dont un sous-sol).

le mont Fuji ». <sup>94</sup> À travers ces propos on comprend que, du point de vue de Hasegawa, le paysage est constitué d'une série d'éléments : partant de la lune, il engage les immeubles de grande hauteur et le plus célèbre volcan de l'archipel. Les éléments qui relèvent de la ville et ceux qui relèvent de la nature ne sont pas perçus dans un rapport de dualité mais comme procédant d'un ensemble.



Fig. 10. Maison de Nerima. À gauche : vue sur la façade principale (exposée sud). Photographie Ohashi Tomio. À droite : axonomie. Dessin Itsuko Hasegawa Atelier

La « pièce extérieure » promue par Hasegawa représente aussi le moyen de faire circuler l'air et la lumière pour réaliser une architecture passive. La maison de Kumamoto <sup>95</sup> (1987) prend la forme de deux ailes qui distribuent les pièces de vie autour d'un jardin, un « hall » entièrement vitré tient lieu d'interface. Cet espace semi-extérieur peut être complètement ouvert en été pour favoriser la ventilation du bâtiment et complètement fermé en hiver pour y conserver la chaleur solaire. À chaque pièce correspond un petit toit et une ouverture zénithale qui diffuse la lumière naturelle. Des claires-voies diagonales amovibles divisent les pièces pour compartimenter et réduire la surface des zones climatisées. À la fois circulation et lieu de vie, le « hall » est lié à un treillis extérieur couvert de vigne : insertion de l'élément végétal. À travers ce projet, Hasegawa propose « une architecture résidentielle qui agit comme un "espace d'échange" entre les gens et la nature <sup>96</sup>. » Vue depuis le jardin, la façade du bâtiment évoque « une série de maisons accolées, une chaîne de montagne ou une forêt <sup>97</sup> ». Par cet aspect formel, par la circulation de l'air et de la lumière et par la présence du végétal, Hasegawa rapproche les artefacts de l'environnement naturel.

<sup>94</sup> HASEGAWA Itsuko, *Itsuko Hasegawa 1985-1995*, Tokyo, SD9511, Kajima Institute Publishing, 1997, p. 100.

<sup>95</sup> La maison de Kumamoto a été édiée en 1987, dans le quartier de Kikuchi, à Kumamoto, sur l'île de Kyushu. Sur un site de 986 m<sup>2</sup>, sa surface du bâtiment est de 199 m<sup>2</sup> (sur un niveau).

<sup>96</sup> HASEGAWA Itsuko (1997) (*The Master Architect Series II*), *opus cit.*, p. 48.

<sup>97</sup> HASEGAWA Itsuko (1993), *opus cit.*, p. 25.

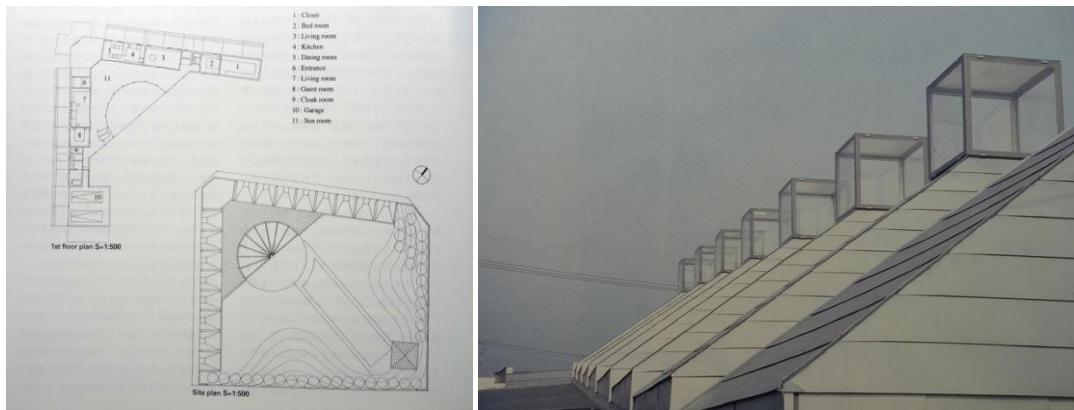


Fig. 11. Maison de Kumamoto. À gauche : plan du rez-de-chaussée et plan de masse. Dessins Itsuko Hasegawa Atelier. À droite : vue sur les toits. Photographie Fujitsuka Mitsumasa

Enfin, tout en élaborant des configurations spatiales qui répondent à des contraintes pratiques telles que la ventilation et la lumière des bâtiments, Hasegawa Itsuko pense le rapport à la nature dans une dimension existentielle et spirituelle. Localisée dans un quartier résidentiel de Tokyo, la maison de Higashi-Tamagawa<sup>98</sup> (1987) présente une façade suffisamment opaque (en béton au rez-de-chaussée, en métal perforé à l'étage) pour assurer l'intimité des habitants, tout en étant organisée autour une cour qui permet la circulation de l'air et de la lumière à l'intérieur du bâtiment. En visitant l'habitat traditionnel de Bali (des maisons ceintes de murs d'argile et ouvertes sur des cours centrales « où les gens vivent en harmonie avec le climat chaud et leurs croyances traditionnelles ») Hasegawa a découvert le « confort acquis par une adaptation flexible à la nature ». Alors elle a « réalisé que les gens de Bali acceptent tout, y compris les bâtiments, non pas en tant qu'éléments indépendants, mais comme manifestation d'une immense structure globale, l'univers ». Forte de cette prise de conscience, Hasegawa écrit de la maison de Higashi-Tamagawa qu'elle constitue « un nouveau type d'équipement qui permet de percevoir les innombrables aspects de la ville comme équivalents aux éléments de l'univers (...) »<sup>99</sup> Avec un peu de recul, il est amusant de constater que c'est la visite de l'habitat balinais qui a inspiré à l'architecte ces considérations sur la manière de vivre en acceptant le climat, ce dont l'habitat japonais traditionnel témoigne pourtant. Plongée qu'elle était dans la modernité du Japon de l'après-guerre, il lui était peut-être nécessaire de s'éloigner de son île natale pour envisager la perception du monde en tant que « tout », une caractéristique de la spiritualité nipponne empreinte de zen.

<sup>98</sup> La maison Higashi-Tamagawa a été édifée en 1987 dans un quartier commercial et résidentiel de Tokyo. Sur un terrain de 240 m<sup>2</sup>, son emprise au sol est de 144 m<sup>2</sup> et sa surface totale de plancher de 238 m<sup>2</sup> (sur deux niveaux et un sous-sol).

<sup>99</sup> HASEGAWA Itsuko (1993), *opus cit.*, p. 45.





*Fig. 12. Maison de Kumamoto et maison de Higashi-Tamagawa. De gauche à droite : vue sur la façade de la maison de Kumamoto, vue sur la façade de la maison de Higashi-Tamagawa. Photos Itsuko Hasegawa Atelier*

## 1.2. Premiers équipements. Quand le milieu met l'architecture en question

### 1.2.1. Ando Tadao : la montagne et l'eau

La chapelle sur l'eau, Tomamu, Hokkaido, 1988

À Tomamu, au centre de l'île d'Hokkaido, sur un site entouré de forêt et de montagnes, se trouve la chapelle sur l'eau (1988), un lieu connu des japonais pour la possibilité d'y célébrer des mariages<sup>100</sup>. Dès la fin des années 1970, après une décennie dédiée à la conception de maisons de villes fermées sur elles-mêmes réalisant une « recherche sur la signification de l'habiter pour l'individu, (...) [en] fai(sant) naître l'"espace fondamental des émotions" au moyen d'espaces fermés »<sup>101</sup>, Ando Tadao commence à ouvrir son architecture. À la fin des années 1980, il finit d'élaborer un style architectural dont la chapelle sur l'eau est l'expression accomplie. Cette architecture marque le début de ce qui occupera Ando tout au long de la décennie suivante : la « création de paysage »<sup>102</sup>.

La chapelle sur l'eau<sup>103</sup> est une architecture de béton aux formes orthogonales minimalistes. Le plan de ce bâtiment est constitué de deux carrés enchevêtrés, deux volumes cubiques aux murs dénués d'ouvertures, à l'exception de l'une des façades du volume principal (la salle de cérémonie) qui est entièrement ouverte sur l'extérieur. Après un long cheminement d'approche (sur une cinquantaine de mètres), passé l'ouverture ménagée dans le mur d'enceinte du site, une fois longé le plan d'eau (créé par détournement d'un ruisseau) situé en contrebas du chemin, lui-même positionné en hauteur (+ 1.5 m environ) par rapport au plancher de la chapelle, le visiteur pénètre par la façade arrière du bâtiment avant d'emprunter une volée de marches et de descendre vers la salle de cérémonie. Le paysage s'offre alors, cadré par l'architecture. L'espace intérieur se prolonge visuellement sur le plan d'eau, surface intermédiaire entre le sol (minéral) du bâtiment et le paysage des montagnes verdoyant en été et recouvert de neige en hiver. Le mur d'enceinte en L n'enclot pas le site. Il n'opère pas une délimitation nette entre parcelle et nature environnante. Au contraire, la forêt semble s'inviter dans le jardin – elle glisse vers le plan d'eau. Depuis l'intérieur, on contemple le paysage, tableau vivant composé de végétal, de neige, d'eau, de lumière et de

---

<sup>100</sup> Les Japonais disent d'eux-mêmes qu'ils naissent et grandissent shintoïstes, se marient chrétiens et meurent bouddhistes. Les mariages sont souvent célébrés à l'église chrétienne.

<sup>101</sup> ANDO Tadao, « Un concours de circonstances. De la conception de l'habitat privé : les maisons Banshō, Hirabayashi, Sōseikan-Yamaguchi, Sumiyoshi, Tatsumi, Tomishima et la tour Plaza Tezukayama », février 1977, cité dans NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 171.

<sup>102</sup> Pour plus d'informations, voir le chapitre que Yann Nussaume consacre à ce sujet : « Les années 1990 : la multiplication des projets publics et la création de paysage », NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 81-92.

<sup>103</sup> Sur un site de 6 730 m<sup>2</sup>, son emprise au sol est de 344,9 m<sup>2</sup> et sa surface totale de plancher de 520 m<sup>2</sup>.

vent : les éléments d'une nature abstraite. Le pan de mur de l'enceinte avançant vers la montagne sans se refermer ni créer d'angles, l'architecture et le paysage se mélangent.

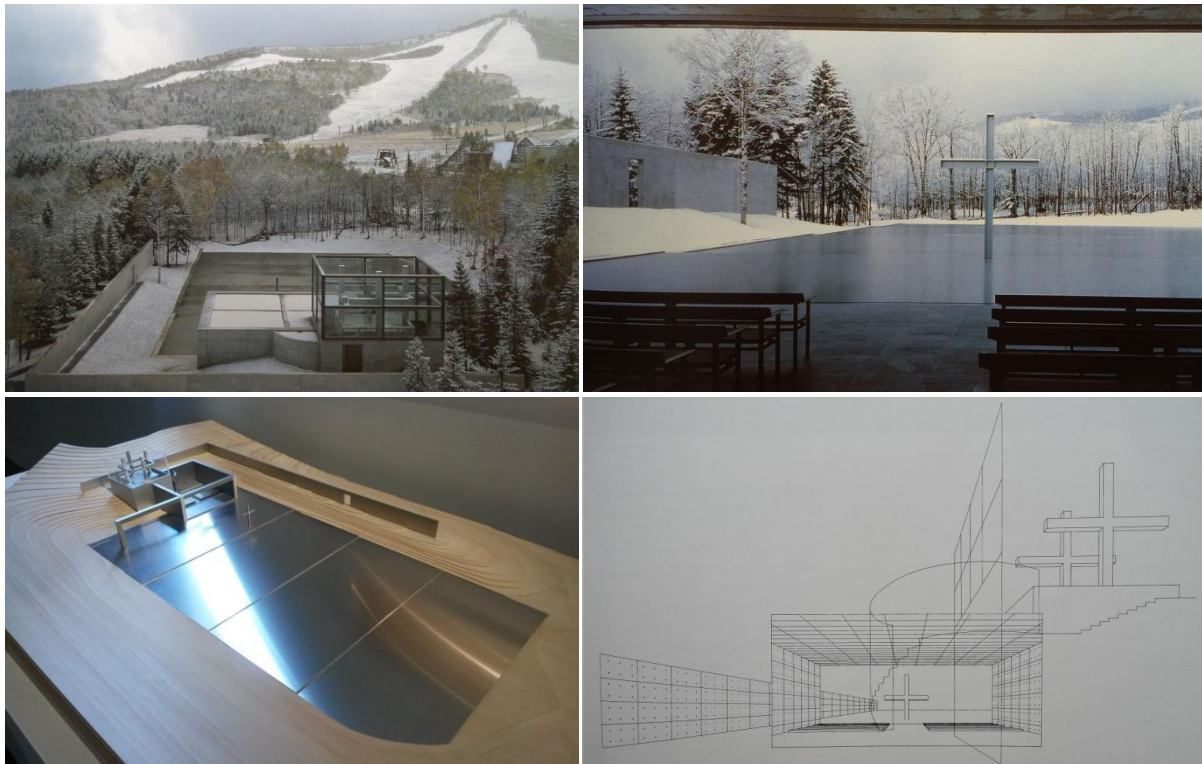


Fig. 13. Chapelle sur l'eau. De gauche à droite et de haut en bas : vue aérienne (photographie Takase Yoshio), vue depuis l'intérieur de la chapelle (photographie Shiratori Yoshio), photographie de maquette<sup>104</sup> (photographie S. Dousse), perspective d'étude (dessin Tadao Ando Architect & Associates)

### 1.2.2. Ito Toyo : l'architecture enterrée et les flux

La guest-house des brasseries Sapporo, Eniwa, Hokkaido, 1989

Comme l'expriment ses premiers écrits, contrairement à Ando Tadao et à Hasegawa Itsuko, Ito Toyo n'aborde pas directement le sujet de la nature. Dans l'essai « Le rideau du XXI<sup>e</sup> siècle » (1990), il écrit que « dans (s)on esprit, nature et ville ou nature et architecture ont pendant longtemps été des concepts opposés. » En se retournant sur ses premières réalisations, il explique que si « (...) quelques-unes de (s)es œuvres ont été réalisées dans la nature et (qu'il a) naturellement pris en considération des données comme l'environnement, l'ensoleillement, le sens du vent, la perspective, etc. (...) (s)on architecture n'en est pas pour autant plus profondément reliée à la nature ». Ito est catégorique : « l'impact de la nature sur (s)on travail a été nul ». Il nuance pourtant son propos en remarquant que « la récente étude de

<sup>104</sup> Exposition *Tadao Ando le défi*, Paris, Centre Pompidou, 2018 (photographie S. Dousse).

conception du centre d'accueil de l'unité d'Hokkaido de la société Sapporo Beer<sup>105</sup> (lui a) permis d'élargir (s)on point de vue sur l'idée que l'architecture n'est qu'un élément constitutif de la nature ou de l'environnement ».

Lors de sa première visite du site (en hiver), habitué à construire en milieu urbain où une réglementation dense détermine la forme et l'apparence du bâtiment à construire, Ito comprend rapidement que la « méthode [de conception] dont (il a) l'habitude ne pourr(a) s'appliquer à ce projet ». Sur ce terrain qu'il qualifie d'« environnement naturel très vaste et plat », il semble « inutile de réaliser un petit bâtiment isolé ». Par ailleurs, il remarque qu'une architecture « métamorphose du vent » – telle que la hutte d'argent – « risquerait fort d'être emportée » par les vents qui balayent la région. Enterré, le bâtiment sera « en parfaite sécurité »<sup>106</sup>. C'est le milieu d'Hokkaido qui pousse Ito Toyo à imaginer une architecture souterraine. Dans un tel contexte climatique, il lui semble adapté de concevoir un bâtiment à moitié enseveli sous la neige... Après avoir creusé une excavation « en forme de coquille »<sup>107</sup>, Ito utilise la terre du déblai pour apporter du relief au terrain en formant une petite colline – un nouveau paysage, ondulant. Face à la place (nommée *plazza*) de forme concave, le plan de la façade principale lui-même est courbe. Le voile de béton percé de baies vitrées se double d'une canopée en structure métallique et membrane perforée. Passé cet abri semi-transparent, on pénètre dans le bâtiment. Si les locaux de service sont disposés dans la partie enterrée, le hall, les circulations, les espaces de dégustation et le restaurant sont ouverts sur le jardin. Au niveau du toit, une plateforme d'observation offre un point de vue sur le paysage.

---

<sup>105</sup> La guest-house (ou pavillon d'accueil) des brasseries Sapporo (une bière locale) se trouve à Eniwa, une ville localisée à une centaine de kilomètres à l'ouest de Tomamu (où se trouve la chapelle sur l'eau), à une trentaine de kilomètres au sud de Sapporo (capitale de la préfecture d'Hokkaido) et à une dizaine de kilomètres au nord de l'aéroport de Chitose (desserte aérienne de l'île). Sur un site de 318 369 m<sup>2</sup>, l'emprise au sol du bâtiment est de 1 197 m<sup>2</sup> et sa surface de plancher totale est de 1 139 m<sup>2</sup> (sur un seul niveau).

<sup>106</sup> ITO Toyo, « Le rideau du XXIème siècle », Shinkenchiku, 1990, Département Création-Diffusion de l'institut Français d'Architecture (1991), *opus cit.*, p. 87.

<sup>107</sup> Ito fait une analogie avec un élément de la nature, la coquille. Élément qui, dans le monde du vivant, peut-être perçu comme un habitat, une architecture.

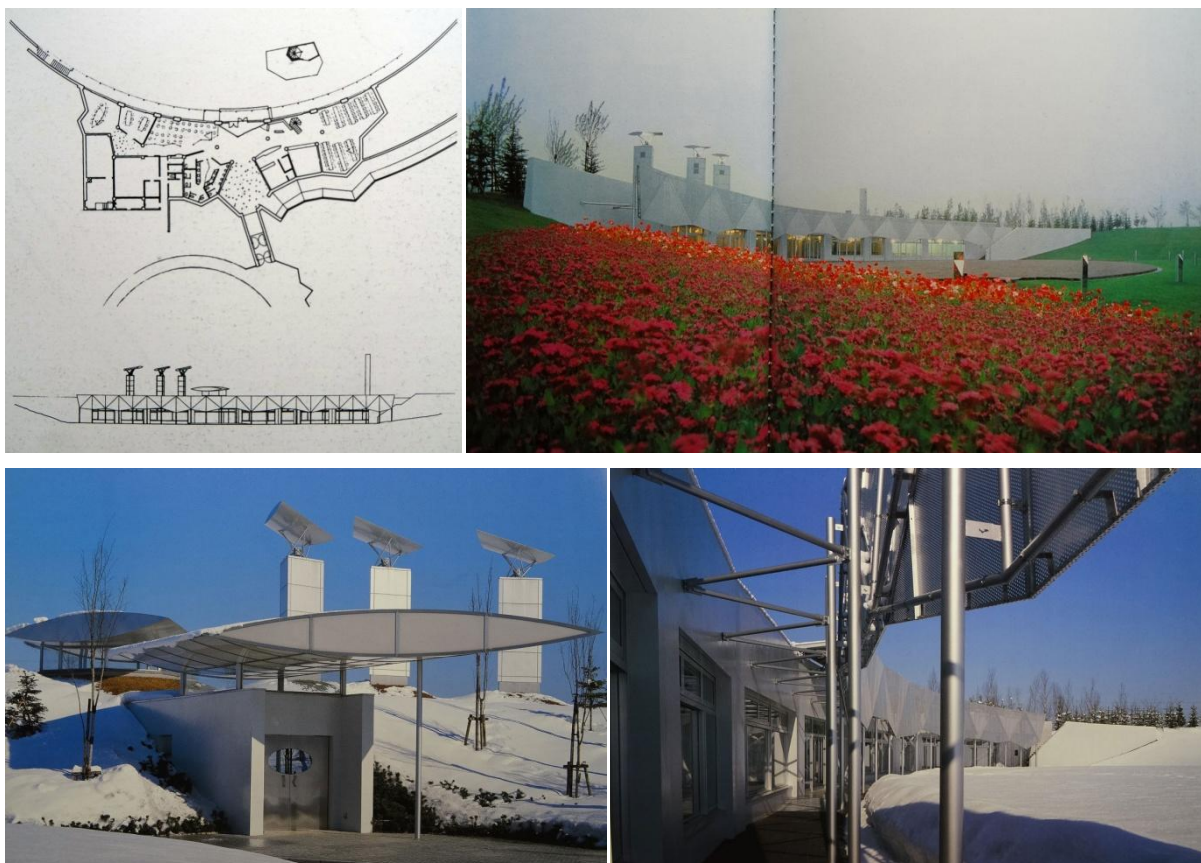


Fig. 14. La guest-house des brasseries Sapporo. De gauche à droite et de bas en haut : vues en plan et en coupe (dessins Ito Toyo & Associates), vue sur la façade et le site, vue sur le bâtiment fondu dans la topographie, vue sur la façade principale (photos GA photographers, cadrages modifiés pour les besoins de la mise en page)

Pour concevoir ce projet, Ito « dessin(e) les flux d'activité des hommes, des plantes, de l'eau et du vent en suivant des courbes isohypses, semblables aux représentations des zones de haute et basse pression atmosphérique sur les cartes météorologiques<sup>108</sup>. Il dev(i)ent alors facile d'insérer l'architecture dans ces flux, c'est à dire de l'adapter à son environnement. L'architecture ne s'oppose pas à la nature en tant qu'objet indépendant mais fait corps avec elle », écrit-il. Et de conclure : « Ma position, qui m'a pendant longtemps amené à considérer comme opposés les concepts de ville et nature, ou ville et architecture, s'est adoucie. Peu à peu, mon travail de dix années m'a conduit à les rapprocher »<sup>109</sup>. De fait, la guest-house des brasseries Sapporo a marqué son époque en tant qu'exemple d'intégration de l'architecture dans l'environnement. Questionné au sujet de la dimension paysagère dans l'architecture contemporaine japonaise, le professeur Hirao Kazuhiro explique : « C'est Ito Toyo qui a introduit le thème du paysage dans le projet d'architecture au Japon. Dans la

<sup>108</sup> Quelques années après la conception de la hutte d'argent, l'architecte fait à nouveau référence au mouvement du vent, « qui souffle en tourbillonnant depuis le centre de la haute pression vers celui de la basse pression ». ITO Toyo, « Le rideau du XXIème siècle », Shinkenchiku, 1990, Département Création-Diffusion de l'Institut Français d'Architecture (1991), *opus cit.*, p. 89.

<sup>109</sup> *Ibidem.*

guest-house des brasseries de Sapporo, Ito a traité les abords du bâtiment. Il a traité les plantations, les lumières, le mobilier... À cette époque au Japon, les métiers de paysagiste et d'architecte étaient clairement séparés et indépendants l'un par rapport à l'autre, mais Ito a pris à son compte l'aménagement paysager de ce projet. Pour l'anecdote, c'est ici qu'a été exposée *Pao II* (1989), la hutte pour femme nomade de Tokyo conçue par Sejima quand elle travaillait dans l'agence d'Ito<sup>110</sup> ».

Ito approfondit sa réflexion sur la relation du bâtiment à l'« environnement » et à la « nature » en remarquant que son principe d'insertion de l'architecture dans l'environnement par la logique des flux « pourr(ait) aussi bien s'appliquer à un environnement naturel qu'à un environnement urbain, ce dernier n'éta(nt) finalement qu'un espace traversé de flux d'hommes, de voitures, etc. » Préoccupé qu'il est de déterminer quelle architecture construire dans le « contexte urbain japonais »<sup>111</sup> – un contexte (Tokyo) composé de bâtiments différents « en volume, forme, hauteur, matériaux utilisés, structure et destination dont il est pratiquement impossible de prévoir la durée d'existence » –, Ito conclue que « créer de l'architecture dans cet espace se limiterait donc à chercher une place relative parmi ces différents flux ». – Il mobilise l'image d'un phénomène naturel (le courant d'une rivière) et imagine que concevoir une architecture dans un monde de flux reviendrait à « dresser un bâton dans le courant d'une rivière », le bâton produisant un « tourbillon (qui) interfère avec d'autres pour y créer des courants plus complexes ». Selon l'architecte, « l'espace urbain d'aujourd'hui (étant) constitué d'une innombrables collection de tourbillons », « c'est justement au centre de ces tourbillons où règne le calme qu'est la place de l'homme »<sup>112</sup>. Une articulation entre milieu naturel et milieu urbain qui servira de transition vers un projet de paysage réalisé à Tokyo par Hasegawa Itsuko.

---

<sup>110</sup> Le professeur Hirao Kazuhiro enseigne à l'université de Ritsumeikan de Kyoto. Entretien avec S. Dousse, le 26 mai 2019, à Paris. Voir annexe 1.

<sup>111</sup> Un contexte (Tokyo) composé de bâtiments différents « en volume, forme, hauteur, matériaux utilisés, structure et destination dont il est pratiquement impossible de prévoir la durée d'existence ». Selon Ito : « Concevoir une architecture nouvelle dans un tel contexte revient à poser une pierre sur une assise qui bouge sans cesse ». ITO Toyo, « Le rideau du XXIème siècle », Shinkenchiku, 1990, Département Création-Diffusion de l'institut Français d'Architecture (1991), *opus cit.*, p. 89.

<sup>112</sup> *Ibidem.*

### 1.2.3. Hasegawa Itsuko : une nouvelle nature, artificielle

Le centre culturel de Shonandai, Tokyo, 1991

Dans la continuité de ses maisons tokyoïtes – « une architecture naturelle qui existe en confrontation avec le paysage urbain chaotique »<sup>113</sup> – dans sa réponse au concours public (1985) pour la conception du centre culturel de Shonandai<sup>114</sup>, Hasegawa Itsuko propose une « architecture en tant que seconde nature » (*architecture as second nature*). Au regard de la destruction du site induite par l'acte de construire, elle soutient que « l'architecture doit recréer un nouvel ordre naturel ». L'idée d'une colline artificielle lui est inspirée par la rencontre (effectuée à l'occasion de sa première visite du site) d'une femme âgée qui lui apprend que le site de projet était autrefois constitué de collines où l'on venait cueillir herbes et plantes médicinales. Ce souvenir incite Hasegawa à « réintroduire un peu de nature dans la ville » et à élaborer une vision de l' « architecture en tant que topographie ».<sup>115</sup>

Dans les années 1980, la ville de Fujisawa<sup>116</sup> est en cours d'urbanisation. Laissé à l'abandon depuis une quinzaine d'années, le terrain de construction du futur centre culturel est occupé par des jardins potagers et sert d'aire de jeux aux enfants du quartier. Hasegawa souhaite conserver le caractère libre et ouvert de cet espace public informel (dénommé *harrapa* en japonais) que la construction d'un bâtiment obstruerait.<sup>117</sup> Elle envisage un lieu qui accueille tous types de personnes, et pas seulement celles désireuses de visiter le centre culturel. Hasegawa est convaincue que, « fondamentalement, l'architecture publique devrait tendre vers ce type d'environnement », car « au Japon, l'espace public originel est *harappa* –

---

<sup>113</sup> HASEGAWA Itsuko, « Opening up architecture through communication », Architectural monographs (1993), *opus cit.*, p. 10.

<sup>114</sup> Le centre culturel de Shonandai comporte un théâtre, un planétarium, un gymnase, un centre communautaire et un centre communautaire pour enfants. Sur un site de 7 930 m<sup>2</sup>, la surface totale de planchers du bâtiment est de 10 530 m<sup>2</sup> (avec deux niveaux enterrés). En enterrant 70% du programme, Hasegawa Itsuko a permis la formation d'un vaste espace public en extérieur (un espace qu'elle nomme « plaza »).

<sup>115</sup> « Nous avons proposé une "architecture en tant que topographie" [architecture as topography] (...). Nous pensions qu'en recréant architecturalement une colline originelle (qui existait sur le site avant qu'il ne se développe) et en établissant des vestiges de nature cachés dans l'urbanité, alors nous pourrions éventuellement trouver une nouvelle nature dans l'environnement fait par l'homme. Tout comme les corps humains portent les traces de souvenirs primordiaux, la terre recèle de caractéristiques latentes. En les transformant grâce aux nouvelles technologies nous pouvons faire ressortir l' "architecture en tant que nature latente" [architecture as latent nature]. (...) L' "architecture en tant que nature latente" est une tentative de trouver des réponses architecturales dans ce monde changeant [en transformation]. » HASEGAWA Itsuko, dans : SD9511 (1997), *opus cit.*, p. 89.

<sup>116</sup> Fujisawa est située à une cinquantaine de kilomètres de Tokyo, dans la préfecture de Kanagawa. Ito y a construit la maison en aluminium.

<sup>117</sup> Hasegawa Itsuko lie le concept de *harappa* à celui de *garando*, mobilisé dans la conception de ses maisons individuelles : elle a conçu des espaces intérieurs comme des *garando* (espace vide) qui permettent une grande flexibilité. Uax yeux de Hasegawa, l'espace ouvert et libre du *harrapa* et celui du *garando* relèvent de la même attitude, d'une pensée de l'architecture non pas en tant que forme mais en tant que lieu (*place*), terme entendu comme « espace de flexibilité ». HASEGAWA Itsuko, dans : SD9511 (1997), *opus cit.*, p. 6-7.

front de mer et champs. Arts dramatiques et festivals sont nés en ces lieux. »<sup>118</sup> À un public occidental, la jeune architecte explique que le *harappa* est « un espace ouvert, libre et décontracté, baigné de lumière et de verdure », qui « peut servir de théâtre, de salle de concert ou encore de marché ». Pour créer « un lieu comme un *harrapa* » (a place like a *harappa*), la jeune architecte imagine enterrer le bâtiment. Quand son équipe lui oppose que l'on attend d'un bâtiment public une monumentalité représentative de sa fonction<sup>119</sup>, elle fait émerger de terre certains éléments, le théâtre et le planétarium, soit 30% de la surface du centre culturel. Son concept d'architecture « seconde nature »<sup>120</sup> et son intention d'inclure les habitants de la ville dans la conception du projet lui permettent d'emporter l'adhésion du jury. C'est son premier bâtiment public.

Le rôle attribué au centre culturel de Shonandai étant de valoriser des racines de la communauté et de promouvoir une meilleure compréhension du monde et de l'univers, Hasegawa intègre les équipements de la partie émergente du bâtiment dans un ensemble de sphères<sup>121</sup> en acier qui « suggère un environnement cosmique futuriste ». La structure de la partie enterrée (« boîte moderniste permettant un aménagement libre ») est en béton et des cours anglaises permettent la diffusion de l'air et de lumière naturelle dans les espaces. D'après l'architecte, « l'intérêt de construire un équipement souterrain inclue : la réduction des nuisances sonores dues à la circulation des voitures et des avions, une réponse au phénomène des îlots de chaleur, l'obtention de températures intérieures uniformes, l'utilisation de l'eau de pluie, la réduction de la consommation d'énergie, etc. Des concepts activement discutés aujourd'hui étaient clairement inscrits dans ce projet il y a vingt cinq ans »<sup>122</sup>, remarque-t-elle. Il est aussi question de biodiversité. Hasegawa souhaite couvrir le site de deux cents variétés de plantes. Tel un *ikebana* (composition florale) géant, reflétant les changements de saisons, ce bâtiment est devenu l'incarnation locale d'une volonté d'amélioration de l'environnement, explique l'architecte. « Soixante-dix pour cent de la surface de planchers sont disposés en sous-sol afin de laisser la plus grande surface possible à des jardins extérieurs. Le design plutôt artificiel de la *plaza* et les jardins de toits verdoyants plus naturels génèrent le paysage de ce nouvel [*harrapa*] en tant que nature latente. La nature

<sup>118</sup> HASEGAWA Itsuko, « Creating architecture through communication » entretien avec Moriko Kira, *Itsuko Hasegawa, Island Hopping*, Crossover Architecture, Rotterdam, NAI Publishers, 2000, p. 16.

<sup>119</sup> HASEGAWA Itsuko, « A tale on an open field », *Itsuko Hasegawa, of Seas and nature and architecture*, Tokyo, Shokokusha, 2012, p. 80.

<sup>120</sup> Par ailleurs, Hasegawa Itsuko défend les concepts d'« architecture colline » (*architecture as a hill*), de « renaissance de la nature » (*a rebirth of nature*) ou encore d'« architecture en tant qu'environnement » (*architecture as an environment*).

<sup>121</sup> Un globe monde, un globe cosmique, un globe lunaire et un globe géodésique.

<sup>122</sup> HASEGAWA Itsuko (2012), *opus cit.*, p. 82.



et l'homme, l'architecture et la société ne devraient pas s'exclure mutuellement mais plutôt coexister pour créer un meilleur environnement », défend Hasegawa.<sup>123</sup>

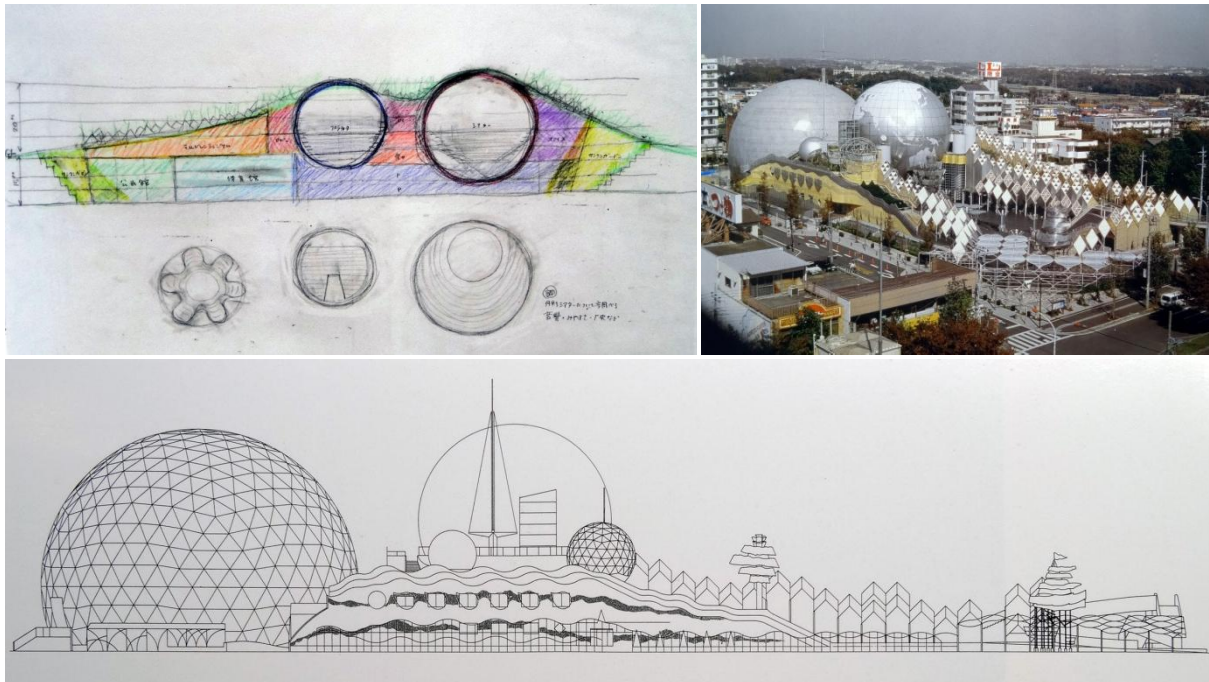


Fig. 15. Centre culturel de Shonandai. De gauche à droite et de haut en bas : coupe et plan d'étude d'un bâtiment complètement enterré, photographie aérienne, élévation ouest. Images Itsuko Hasegawa Atelier

Ce site qui jouxte le parc de Shonandai et qui n'est pas très éloigné de la gare de Fujisawa intègre des circulations ouvertes permettant d'accéder facilement aux équipements et de transiter par la *plaza*. D'après Hasegawa, « La *plaza* est un jardin construit comportant un ruisseau, un étang, de la verdure, divers abris et un chemin le long duquel les visiteurs peuvent se promener (...) ». Elle comporte une structure métallique qui constitue un groupement de toits inclinés évocateurs « d'un bois », « d'un village de maisons rurales » ou encore « d'une montagne rocheuse », récréation d'un environnement naturel. Selon l'architecte, la nature artificielle de ce jardin est « activée par [les éléments naturels que sont] la lumière, le vent et le son ». De fait, malgré son statut d'artefact, « on (s'y) sent embrassé par la nature »<sup>124</sup>. À propos du rapport des Japonais à la nature, selon Hasegawa : « L'architecture est un vaisseau qui véhicule la riche et ambiguë sentimentalité des gens, les saisons changeantes, le climat et les mystères de l'univers<sup>125</sup> ».

<sup>123</sup> HASEGAWA Itsuko, dans : SD9511 (1997), *opus cit.*, p. 84.

<sup>124</sup> Notamment parce que le sol excavé a été utilisé en enduit sur les murs, que des morceaux de poterie ont été coupés en de multiples formes pour constituer le lit de la rivière (des matérialités « fait main » qui apportent « une sensation de familiarité ») et que de la végétation a été plantée. Pour plus d'informations voir : Architectural monographs (1993), *opus cit.*, p. 71.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 10.



*Fig. 16. Centre culturel de Shonandai. La plaza. Photographies S. Dousse, 2014/04*



## Chapitre 2.

### Entre mers et monts. Une architecture-paysage

Comme évoqué précédemment en observant les premiers projets d'équipements conçus par Ando Tadao, Ito Toyo et Hasegawa Itsuko, le thème de la topographie revêt une importance de premier plan dans leur conception de la relation entre architecture et paysage. De projet en projet, Ando, Ito et Hasegawa explorent les frontières entre échelle architecturale et échelle paysagère, des frontières qu'ils dépassent en concevant des bâtiments à la mesure des paysages. Entre mers et monts, en passant par rivières, étangs, collines et plaines (sans oublier les villes), ils positionnent leurs architectures dans la géographie pour qu'elles interagissent avec les paysages. Il s'agit d'enterrer les bâtiments dans la topographie, de les associer à des éléments naturels, de créer de nouveaux reliefs dont le bâtiment fait partie, de concevoir des analogies formelles ou conceptuelles entre construction, aménagement et nature, d'utiliser de nouvelles technologies pour concevoir des structures d'inspiration organique ou encore de construire des équipements d'échelle monumentale pour les apparenter à des paysages.

La série de bâtiments conçus par Ando Tadao et Ito Toyo au cours des années 1990 traduit un travail sur la topographie, ainsi que le recours à des éléments de la nature (éléments matériels ou immatériels, existants ou créés) pour les intégrer à l'architecture. En insérant les bâtiments dans le relief et en les associant à des éléments naturels, ces deux architectes tentent de rapprocher les artefacts de la nature, de les fondre dans les paysages. Pour ce qui concerne l'insertion des bâtiments dans les sites (un travail de la topographie ou l'élément Terre), on observe plusieurs exemples de bâtiments enterrés dans le sol afin de protéger les espaces à vivre des nuisances de l'environnement urbain et/ou afin de placer les visiteurs au contact des éléments naturels. L'eau est bien présente dans les projets d'Ando, sous la forme de cascades et d'étang artificiels ou par la proximité d'une rivière vers laquelle le bâtiment est orienté (le jardin des beaux-arts, 1994 ; le Time's, 1984-86). On trouve également de l'eau autour de certaines réalisations d'Ito, sous la forme d'un lac et de rivières présents dans l'environnement (le musée de Shimosuwa, 1993 ; Taisha hall, 1998). Par ailleurs, la montagne n'est jamais loin. Quand Ando insère son architecture dans les reliefs (le temple de l'eau, 1991), Ito constitue des collines artificielles pour façonner des paysages et animer des plaines (le centre lyrique de Nagaoka, 1996). Dans des architectures évocatrices du profil de montagnes, Ito décline les seuils et les niveaux de sols, il crée des parcours fluides à travers

des espaces ouverts et continus vis-à-vis d'extérieurs paysagers. À des espaces fluides enterrés, il souhaite donner l'apparence de forêts. Par la structure (le rythme des poteaux circulaires) et par les entrées (zénithales) de lumières, il crée des atmosphères. Enfin, à travers ses recherches formelles sur l'« architecture du vent », Ito invoque l'élément air. Il développe l'utilisation de l'acier en concevant des architectures dotées d'enveloppes semi-opaques qu'il souhaite aussi légères et dynamique que l'air (le musée de Yatsushiro, 1991).

Parallèlement, certains projets gagnant en taille, la dimension paysagère monte en puissance. Hasegawa Itsuko conçoit ses premiers musées (le musée du fruit, 1995 ; le musée du livre d'image, 1994) dans de vastes paysages (de montagnes, de vignes et de vergers près du mont Fuji ; de rizières et de champs proches des côtes de la mer du Japon). Situés au sud et au nord de la région du Chubu (la partie centrale de Honshu), ces deux architectures sont intégrées à la topographie grâce à l'aménagement de parcs et à la création d'analogies formelles entre formes construites et nature (l'une est pensée sur le modèle de la croissance des fruits, l'autre est conçue en référence à la forme d'un bateau). Quand elle intervient en milieu urbain (le centre des arts de la scène de Niigata, 1998), la proximité d'une rivière et l'étude de la géographie nourrissent l'élaboration d'un concept de design (nommé « archipelago planning ») qui repose sur la composition d'îles et de ponts, réminiscence de la nature du site (une rivière qui, dans le passé, comportait des îles). Tandis que, dans deux de ces réalisations, Hasegawa mobilise à nouveau le procédé mis en œuvre pour la conception du centre culturel de Shonandai (elle divise les éléments du programme pour former plusieurs bâtiments ce qui, tout en réduisant la monumentalité des édifices, compose un paysage), dans la troisième, l'architecte indique souhaiter concevoir le design de l'environnement-même. Créer à la fois une architecture et un paysage, c'est ce vers quoi Ando Tadao tend également quand il crée des architectures sur le modèle de tumuli (le musée historique Chikatsu-Asuka, 1994 ; la colline du Bouddha, 2015) ou quand il conçoit un ensemble culturel et commercial (le complexe Awaji Yumebutai, 2000) permettant de réhabiliter les flancs de collines d'une île (Awaji) impactée par l'extraction de la terre utile à la construction de l'aéroport du Kansai (sur une île artificielle). Dans ces projets, son architecture acquiert une échelle monumentale. Ce qui n'est pas le cas de l'architecture d'Ito, qui, de son côté, finit par s'intéresser au thème de la nature, non pour en imiter les formes, mais pour en réinterpréter les processus et créer des structures d'apparence organique (Grin-grin, 2006).

## 2.1. Éléments de la nature (l'eau, l'air, la terre) et grands paysages

### 2.1.1. Ando Tadao : l'eau et l'architecture enterrée, projets de ville et de campagne

Projets de ville : le jardin des beaux-arts, 1994, Kyoto ; le Time's I et II, 1984 et 1986, Kyoto

Le jardin des beaux-arts<sup>126</sup> est présenté en tant que « musée en plein air ». L'idée à l'origine de sa conception est de « permettre aux visiteurs d'apprécier des œuvres dans un cadre naturel ». Probablement inspirée du musée d'art Benesse (conçu par Ando, à Naoshima, en 1992), cette commande d'un industriel dans la fabrication de carrelage a suscité la création d'une « version contemporaine d'un jardin de promenade ». Pourtant, est-ce vraiment un jardin ? Assurément pas si l'on s'en tient à l'absence de végétal ou de motifs paysagers, même abstraits, comme on a coutume d'en voir dans les jardins japonais. Est-ce un espace d'exposition ? Pas si l'on se réfère aux critères qui définissent traditionnellement ce type de lieu. Des répliques de céramique remplacent les œuvres originales de ce musée à ciel ouvert – en ce sens, il s'agit bien d'un jardin.

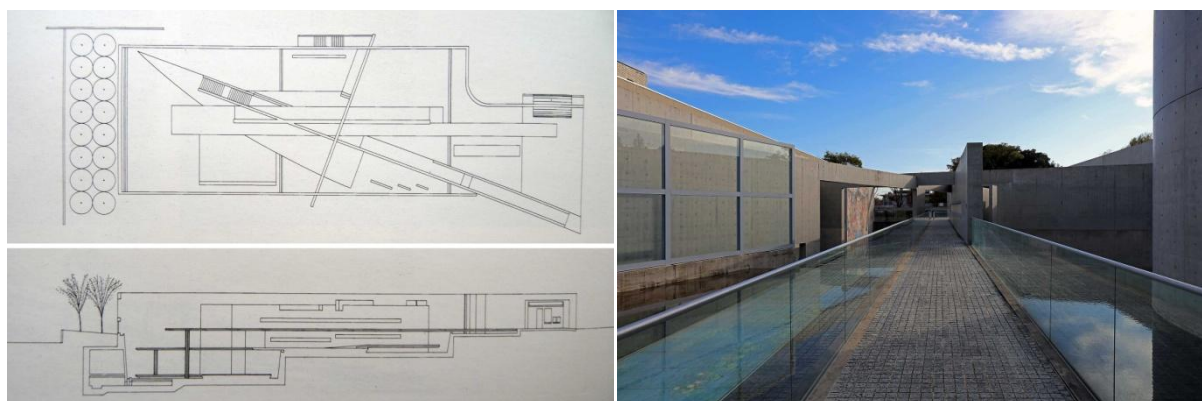


Fig. 17. Jardin des Beaux-Arts. À gauche : vues en plan et en coupe. Dessins Ando Tadao. À droite : vue depuis l'entrée du site. Photographie Maxime Dufour.

Située dans le nord de Kyoto, cette construction en béton est implantée sur une parcelle (d'environ 15 m de large et 50 m de long) qui s'étire entre la très circulée avenue Kitayama et le tranquille jardin botanique de Kyoto. Depuis l'avenue, passé un édifice d'accueil, le visiteur s'engage sur un chemin qui évolue linéairement sur trois niveaux, en s'enfonçant dans le sol jusqu'à une profondeur d'environ 9 m (cf. parcours photographique). Deux axes disposés en oblique structurent un agencement de murs autour desquels s'organisent des rampes, plateformes et escaliers. Au rythme d'une perception dynamique de l'espace, le parcours offre la contemplation une série d'œuvres, de chutes et de plans d'eau.

<sup>126</sup> Construit sur un site de 2 824,4 m<sup>2</sup>, le jardin des beaux-arts totalise une surface au sol de 212,2 m<sup>2</sup> sur trois niveaux (RDC, R-1, R-2). L'édifice d'accueil occupe une surface de 28 m<sup>2</sup>.

Contemplation, non pas simplement des œuvres, mais plutôt de l'ensemble des scènes et des ambiances que composent l'architecture, les plans d'eau et les représentations picturales. Le son de l'eau qui s'écoule en cascade couvre celui de la circulation routière et occupe l'espace. À mesure que l'on progresse vers le bas, il résonne sur les parois de béton qui l'amplifient. Survient alors l'impression abstraite de descendre au pied d'une cascade.

Bien que ce lieu soit un jardin minéral, la végétation est bien présente, autour du bâtiment. Les murs cadrent des vues sur les arbres présents à l'arrière du site et des ouvertures sont pratiquées dans certaines parois (cf. Fig. 18. vues 1-2). Même s'il ne conçoit pas un bâtiment fermé, Ando Tadao incorpore des baies vitrées à certaines ouvertures, ce qui produit une certaine ambiguïté quant à la nature de cette architecture. Jardin ou bâtiment ? Les fenêtres et perspectives constituent des tableaux de nature. Par ces cadrages, on aperçoit la végétation du jardin botanique – qui borde la parcelle sur le côté ouest – et les plantations qui agrémentent le pourtour du bâtiment – le long des façades ouest et sud, un chemin public lie la sortie du métro et la salle de concert de Kyoto (Kyoto concert hall). Bien qu'absent du jardin, l'élément végétal est donc présent dans la perception du visiteur. Il forme un paysage qui se substitue à celui de la ville. Ce paysage et le son de l'eau qui s'écoule font oublier que le jardin des beaux-arts est implanté dans un environnement urbain. Ainsi on peut « apprécier des œuvres dans un cadre naturel ». Mais qu'est-ce cette « nature » ? L'eau en est l'élément principal – miroir du ciel, des nuages et de la lumière, dont les reflets se mêlent à ceux de l'architecture (cf. Fig. 18. vue 1). Le vent circule. S'il pleut, on sent la pluie. Si le soleil se montre, la lumière change (cf. Fig. 18. vue 2). La mousse couvre les rives des cascades... Si l'on considère que la faïence est terre et que le béton n'est finalement qu'un mélange de ciment, de sable et d'eau, bien que nous soyons en ville, dans une construction urbaine, les composants de ce lieu sont bien naturels et l'émotion qu'il inspire est un sentiment de sérénité comme la nature peut en susciter. Au jardin des beaux-arts, les visiteurs peuvent se couper du bruit et des scènes de la ville pour se ressourcer devant des œuvres et en présence d'éléments naturels tels que l'eau, le vent et la lumière.

## Parcours photographique :

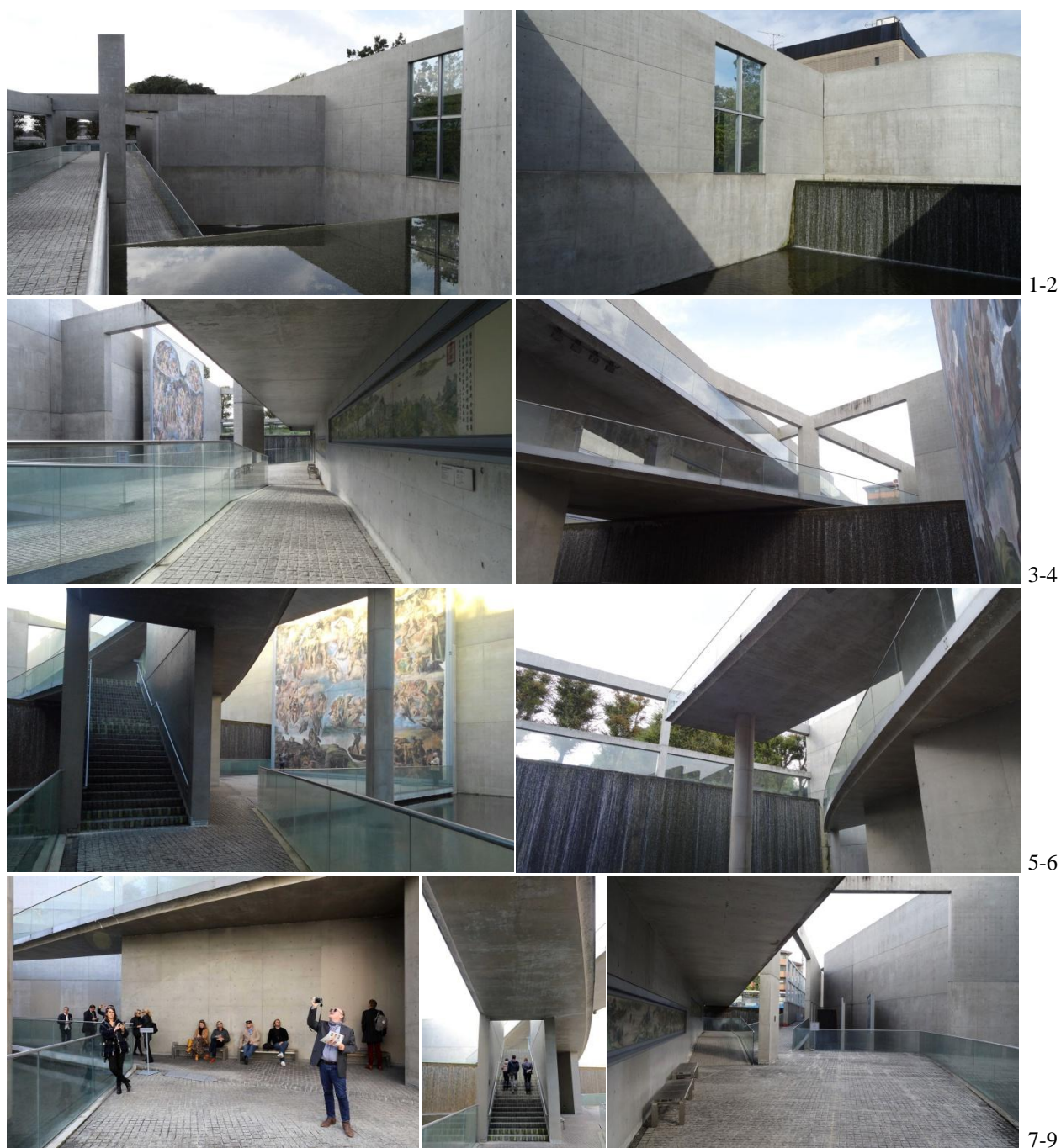


Fig. 18. Parcours photographique dans le jardin des Beaux-Arts. Photographies sans visiteurs S. Dousse. Photographies avec visiteurs M. Dufour, 2017/11

Quelques années plus tôt, toujours à Kyoto bien que dans un quartier plus central, Ando Tadao réalisait déjà une architecture produisant un mouvement de descente vers l'eau : le Time's<sup>127</sup>, un complexe de commerces et de cafés-restaurants situé à l'angle de la passante rue Sanjo et de la rivière Takase que longe la rue Kiyamachi, également très fréquentée bien

<sup>127</sup> Time's I et Time's II (Time's II est l'extension de Time's I) ont été construits en 1984 et 1986. Sur un site de 485,8 m<sup>2</sup>, leur surface respective est de 641,2 m<sup>2</sup> et de 274,2 m<sup>2</sup> (sur trois niveaux, RDC, R-1, R+1).



que plus piétonnière. Pour ce projet, Ando a traité l'espace public autour du bâtiment. Il a conçu l'espace urbain avec l'architecture. Depuis la rue Sanjo, on peut, en empruntant des escaliers, accéder à des coursives qui longent la rivière ou descendre sur une terrasse dont l'altimétrie s'accorde au niveau de l'eau. Il est tentant, bien qu'intuitif seulement, de rattacher à ce projet une citation de l'architecte. Dans son « Vocabulaire de l'architecte », Ando écrit : « Le site d'un bâtiment est un mouillage dans la rivière de la rue et de la ville. C'est une pièce dont le plafond est le ciel<sup>128</sup> ». Bien que le jardin des Beaux-arts ne soit pas implanté le long d'une rivière, son plafond est le ciel et l'eau y déferle. Au-delà de l'abstraction de la nature, qu'un bâtiment, construction humaine rigoureuse et technique, puisse se lier à la dimension poétique et sensible d'éléments naturels tels que le ciel et la rivière, telle semble bien être la motivation essentielle d'Ando.

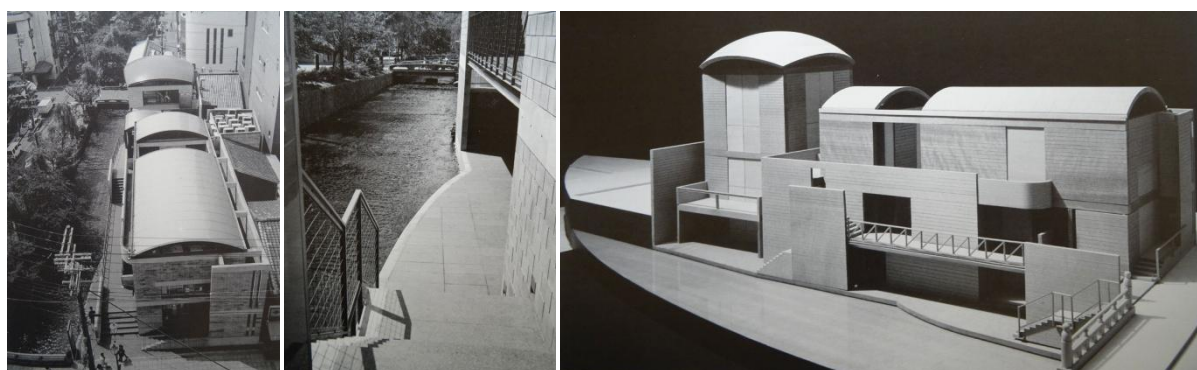


Fig. 19. *Le Time's*. À gauche : vue aérienne et vue depuis les escaliers en descente vers la terrasse. Photographies Takase Yoshio. À droite : photographie de maquette. Photo Tadao Ando Architect & Associates

Projet de campagne : le temple de l'eau, Awaji, préfecture de Hyogo, 1991

Toujours sur les thèmes de l'eau et du mouvement de descente dans le sol mis en œuvre par l'architecture – on pourrait parler d'un rapport à l'eau et à la terre – le temple de l'eau<sup>129</sup> est une réalisation marquante de l'œuvre d'Ando. Ce temple bouddhiste de l'école Shingon<sup>130</sup> est construit sur une petite colline du nord-est de l'île d'Awaji<sup>131</sup>. On y accède par une étroite route qui serpente dans un paysage ondulant, puis par un petit chemin (cf. Fig. 22. vue 1) qui conduit à un parterre de gravier blanc et à un mur de béton dans lequel est percée l'entrée du temple (cf. Fig. 22. vues 2 et 3).

<sup>128</sup> ANDO Tadao, « Vocabulaire de l'architecte », 1986, in : NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 198.

<sup>129</sup> Édifié sur un terrain d'une superficie de 2 990 m<sup>2</sup>, la surface du temple de l'eau est de 417 m<sup>2</sup>.

<sup>130</sup> École bouddhiste japonaise fondée au IX<sup>e</sup> siècle par le moine Kukai, Kobo Daishi de son nom posthume. Le temple Honpukuji (commanditaire du temple de l'eau) dépend du temple Ninna-ji de Kyoto.

<sup>131</sup> Une île de 592 km<sup>2</sup> située dans la mer Intérieure de Seto, face à la baie d'Osaka, dans la préfecture de Hyogo. Awaji est reliée aux îles de Honshu et Shikoku par des ponts via l'autoroute Kobe-Awaji-Naruto.



Fig. 20. Temple de l'eau. À gauche et au centre : photographie d'une maquette du bâtiment dans le site, photographie d'une maquette du bâtiment<sup>132</sup>. Photos S. Dousse. À droite : vue aérienne.

Pas de porte avec toit comme on en trouve traditionnellement au seuil des lieux de culte bouddhiste mais une simple incision dans un mur ; incision par laquelle s'engouffre la ligne de bosquets qui borde le chemin telle une continuation de l'abondante végétation des collines (cf. Fig. 22. vue 4) ; ligne d'arbustes qui s'interrompt en buttant sur un second mur, au profil courbe, contrairement au mur « de façade » qui est rectiligne. Passée l'entrée, les deux parois forment un couloir d'introduction à la découverte du temple. Dans l'aire de gravier blanc, le chemin suit la courbe du mur en s'y accolant (cf. Fig. 22. vue 5). Une fois de l'autre côté de la paroi, on découvre que cette courbe épouse celle de l'assiette de béton où repose ce qui semble être une offrande faite au paysage : un plan d'eau peuplé de fleurs de lotus<sup>133</sup> (cf. Fig. 22. vues 7 et 9). Alors que, traditionnellement, l'élément architectural caractéristique des temples bouddhistes est son grand toit à la silhouette courbe, à Awaji, Ando conçoit un bâtiment sans toit – si ce n'est cet étang qui s'articule au panorama. En suivant le chemin qui borde la vasque, inséré dans le socle de béton, un escalier descend dans le lieu de culte (cf. Fig. 22. vue 14). Pour construire ce temple, Ando a dû creuser une partie de la colline. Inséré dans la topographie, le bâtiment s'efface dans le paysage (cf. Fig. 20).

Cette architecture dont la simplicité égale la rigueur inspire à la fois une impression de dépouillement et de géométrie savante. Minimaliste puisqu'elle tient en deux murs et en une coque de béton (contenant de l'espace de culte et support du plan d'eau) qui dessine un cercle auquel répond la forme de l'aire de gravier blanc ; le tout formant un agencement de deux cercles accolés<sup>134</sup>, fédérés par les deux parois, l'une rectiligne et l'autre courbe (de courbure égale à celle des cercles), articulation des géométries de la ligne droite et du cercle (cf. vue aérienne). Le tracé de l'escalier dans le cercle de l'étang répond à celui du mur rectiligne avec laquelle il forme un angle de plus de 90° et donc une ouverture sur le paysage ; une forme de sphère (celle du temple/de l'étang) dédoublée (par l'aire de gravier blanc) et doublée (par la

<sup>132</sup> Exposition « Tadao Ando le défi », Paris, Centre Pompidou, 2018 (photographies S. Dousse).

<sup>133</sup> Dans le bouddhisme, la fleur de lotus est symbole de pureté mentale et d'éveil spirituel.

<sup>134</sup> On peut y voir le symbole en 8, symbole de l'infini. Dans le bouddhisme, le cercle symbolise le vide.

paroi courbe), contre deux lignes droites (la paroi incorporant l'entrée au site et l'escalier menant à l'espace de culte). Circulation et le lieu. Mouvement et stabilité. Passage du profane au sacré.



Fig. 21. Cartes postales vendues sur le site du temple Honpukuji. Légende de l'image de gauche : « Le temple est entouré de bambous et d'autres arbres » ; légende de l'image de droite : « Les escaliers coupent le milieu de l'étang de lotus qui symbolise le sanctuaire et descendent vers le hall principal comme en plongeant dans l'étang ». Photographies : propriété du temple Honpukuji

En bas à gauche de l'image de gauche, on aperçoit le chemin d'accès au bâtiment (cf. Fig. 22. image 1). En bas à droite de la même image, on voit l'ouverture vers l'ouest par laquelle la lumière entre dans le hall principal du temple (cf. Fig. 22. image 13). Sur l'image de droite, au débouché de l'escalier : à gauche, on accède au hall principal (cf. Fig. 22. image 12) ; à droite, on accède à la salle des moines (cf. Fig. 22. image 14).

L'aire de gravier blanc symbolise l'espace pur (sacré) qui ne doit pas être souillé par le passage des hommes. Comme dans les lieux sacrés de la période pré-moderne, elle marque l'arrivée dans l'enceinte du temple. À Awaji, périphérique au temple lui-même, elle est à moitié extérieure. C'est un espace « entre-deux » – entre intérieur et extérieur, entre deux mondes, profane et sacré. Elle borde le chemin d'accès au site avant même que le visiteur n'ait passé le seuil de l'entrée pratiquée dans le mur, alors qu'il est toujours du côté de la route et du village (cf. Fig. 22. images 2 et 3). Par sa présence, elle le prépare symboliquement à accéder au lieu sacré. Dans sa lente progression sur le chemin qui, il le sait, le conduira au temple, le visiteur avance et découvre le site (l'architecture et le paysage), sans pour autant apercevoir de bâtiment. Il n'y a que le plan d'eau et les lotus, symboles de pureté et d'éveil (cf. Fig. 22. images 7 et 9). Pour accéder à l'espace de prière, non visible, il faut passer à travers le plan d'eau. Traverser la surface (cf. Fig. 22. image 9). Peut-être est-ce une étape spirituelle. Un cheminement physique et mental vers l'autre monde.

Parcours photographique :



Fig. 22. Temple de l'eau. Chemin (1-2) et accès au temple (3-4), approche (5-6) du plan d'eau (7-10), descente dans le temple (11), espace de cérémonie (12-13), salle privative (14). Photographies S. Dousse, 2018/08

Se tenant au bord du plan d'eau, on est englobé dans ce paysage qui est comme servi sur un grand plateau. L'élément eau et les fleurs de lotus font de l'étang un espace de pureté, un paysage qui se superpose au grand paysage, celui des collines et des vallées parsemées de maisons en bois. D'après ce point de vue, la nature mise en scène et la grande nature se superposent et semblent fusionner – l'espace sacré se lie au paysage. Pour concevoir cette œuvre d'expression à la fois simple et grandiose, Ando combine abstraction moderne et références traditionnelles. À condition d'y avoir accès, on constate que l'espace destiné aux activités des moines et à des cérémonies privées est conçu d'après le modèle conventionnel de pièces incorporant *shojis* (cloisons en papier), *tatamis* (revêtement de sol tissé de paille) et *tokonoma* (alcôve assortie d'une calligraphie et d'un arrangement floral) (cf. Fig. 22. image 14). Dans l'espace de culte, une structure poteaux-poutres, un motif de claire-voie (sur trame carrée) pour les cloisons et la couleur rouge vermillon qui couvre l'ensemble nous plongent dans l'atmosphère des temples traditionnels (cf. Fig. 22. images 12-13). Grâce à une exposition ouest – la direction du paradis bouddhique de la Terre Pure –, la lumière du soleil baigne la salle de culte jusqu'au soir. Le rouge contraste avec le vert du paysage dans lequel le bâtiment est enfoui.



Fig. 23. Environnement du temple de l'eau. Constructions, rizières et habitant du village Inouesora. Au loin on aperçoit des montagnes et l'autoroute Kobe-Awaji-Naruto. Photographies S. Dousse, 2018/08

### 2.1.2. Ito Toyo : l' « architecture du vent » et la référence maritime en milieu urbain

Le musée municipal de Yatsushiro, préfecture de Kumamoto, 1991

Dans les années 1990, comme Ando Tadao, Ito Toyo conçoit une série d'architectures mettant en jeu la topographie. En 1991 il livre son premier bâtiment public<sup>135</sup>, le musée municipal de Yatsushiro<sup>136</sup>. Située à l'ouest de l'île de Kyushu, sur la côte de la mer de Yatsushiro, à une quarantaine de kilomètres au sud de Kumamoto, Yatsushiro<sup>137</sup> est la capitale et la ville la plus peuplée de la préfecture de Kumamoto (sur l'île de Kyushu). La plaine de Yatsushiro ayant été formée par l'assèchement de l'embouchure de la rivière Kuma, l'environnement dans lequel le musée s'insère est particulièrement plat. Construit sur un site à proximité du parc et des ruines du château de Yatsushiro – sur une parcelle d'angle entre une artère très circulée (au nord) et une rue plus calme (à l'ouest) –, le musée fait face à la villa Shohin-ken (résidence de la famille dénommée Matsui qui gouvernait la région à l'époque d'Edo<sup>138</sup>). Afin de permettre une certaine harmonie entre bâtiment contemporain et patrimoine, Ito a pris le parti d'intégrer son architecture dans le paysage. Pour animer la topographie, il a formé une colline d'environ 3 m par rapport au niveau de la voie. Sur cette butte gazonnée et bordée par de grands arbres, le musée apparaît. Les voûtes métalliques du toit dessinent des vagues, évocation de mouvement et de légèreté. Par son « architecture du vent », le musée symbolise la modernité de la ville.



Fig. 24. Musée municipal de Yatsushiro. Vues aériennes. Photographies Futagawa Yukio (GA)

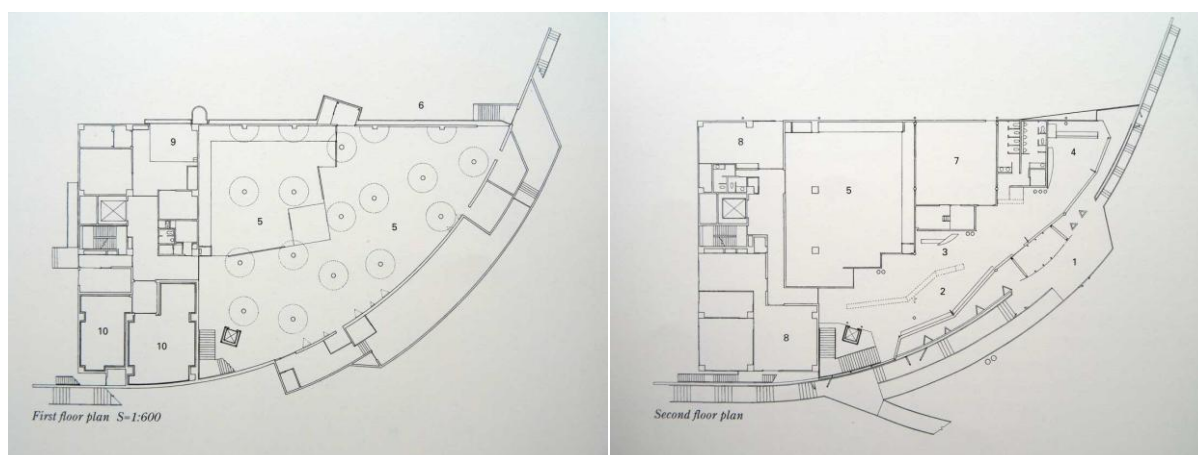
<sup>135</sup> La même année, Hasegawa Itsuko livre le centre culturel de Shonandai, à Tokyo.

<sup>136</sup> Sur un site d'une superficie de 8 223,20 m<sup>2</sup>, le musée occupe une surface de 1 432,88 m<sup>2</sup> et totalise une surface de plancher de 3 418,30 m<sup>2</sup> (sur cinq niveaux, de R-1 à R+3)

<sup>137</sup> Une ville dont la population s'élève à 125 748 habitants pour une superficie de 680 km<sup>2</sup> (données en date de mai 2020). À titre de comparaison, celle de Kumamoto est de 737 812 habitants pour 389,53 km<sup>2</sup> (données en date d'avril 2017).

<sup>138</sup> L'époque d'Edo (Edo jidai) commence en 1603 et se termine en 1868 quand débute la période moderne avec l'ère Meiji (Meiji jidai) (1868-1912).

Le musée municipal de Yatsushiro est l'un des premiers projets suscité par *Art Polis*, un programme organisé par la préfecture de Kumamoto et piloté par l'architecte Isozaki Arata (1931 - ) (originaire de Oita, Kyushu) afin de permettre la réalisation de projets architecturaux novateurs et de faire de la préfecture de Kumamoto un centre d'intérêt culturel et artistique. La municipalité de Yatsushiro souhaitant construire un musée pour abriter et exposer une collection d'artefacts historiques (jusqu'alors remisés dans divers lieux de la ville) et valoriser ainsi le patrimoine culturel de la ville, un concours public avait été organisé en 1988. À travers le programme *Art Polis*, Isozaki souhaitait donner leur chance à de jeunes architectes en leur permettant de construire des bâtiments d'une certaine envergure. Pour ce programme pluridisciplinaire (un musée d'histoire et un centre d'art et de culture), Ito explore le thème de la « forêt du futur »<sup>139</sup>. Il tire parti de la présence de nombreux grands arbres (que la municipalité souhaitait préserver) en proposant de construire un musée-parc. À travers le concept de « forum vert », le jeune architecte entend créer un « lieu de rencontre dans un parc ». Même s'il ne l'énonce pas en ces termes, il semble vouloir réaliser une sorte de fusion entre le bâtiment et l'environnement. Contribuant à créer une atmosphère de milieu naturel, la formation d'une colline artificielle permet également d'atténuer la présence visuelle du musée. Celui-ci étant en partie enterré, l'horizontalité de l'environnement urbain et de l'architecture de la villa Shohin-ken est maintenue. Comme dans le cas du Centre Culturel de Shonandai (Hasegawa, 1991), la municipalité de Yatsushiro était soucieuse d'éviter la monumentalité des musées conventionnels.



Légende du plan de rez-de-chaussée : espace d'exposition (5), espace de remisage (10). Légende du plan du niveau 1 : entrée (1), hall (2), accueil (3), café (4), espace d'exposition (5), espace de lecture (7) et bureaux de l'administration (8). (Le niveau 2 reçoit les bureaux de l'administration et le niveau 3 l'entrepôt de remisage.)

Fig. 25. Musée municipal de Yastushiro. À gauche : plan du rez-de-chaussée. À droite : plan du niveau 1. Dessins Toyo Ito & Associates

<sup>139</sup> À l'occasion du concours, Ito a nommé sa proposition *mirai no mori museum* / musée de la forêt du futur.



Fig. 26. Musée municipal de Yastushiro. De gauche à droite et de haut en bas : le musée et son environnement côté nord, le musée et son environnement côté sud, la façade nord, la façade sud. Photos S. Dousse, 2019/11

Quand on aborde le bâtiment par sa façade nord (où se trouve l'accès du public), son envergure paraît modeste. Sa hauteur d'environ 5 mètres au point le plus haut correspond à la hauteur d'une construction sur deux niveaux. Sous les fines voûtes métalliques, les pans de verre renvoient la lumière du ciel et le reflet des arbres. Un volume cylindrique qui semble posé en équilibre sur le toit participe au caractère dynamique de cette architecture qui, bien que statique, donne l'impression d'une composition en mouvement. C'est l'« architecture du vent ». Ito souhaite exprimer la légèreté et le mouvement de cet élément insaisissable qu'est l'air ; une « métamorphose permanente ». Pour autant, quand on l'aborde par sa façade sud (où se trouvent le parking, l'accès du personnel aux locaux d'exploitation et l'accès technique aux entrepôts), le bâtiment surprend par sa massivité. D'une hauteur d'environ 12 mètres, il forme quatre niveaux. À l'exception de deux bandeaux horizontaux aux niveaux +1 et +2, cette façade (sud) est dénuée d'ouvertures. Au rez-de-chaussée, face au parking, la porte d'accès au bâtiment est soulignée par un auvent en métal dont la forme courbe rappelle celle des voûtes visibles en façade nord. Les éléments techniques – que sont les grilles et bouches d'extraction et d'expulsion de l'air, ou encore les conduits d'évacuation des eaux pluviales – sont disposés en façades ouest et sud et intégrés à l'architecture. Au niveau du R+2, sur ces mêmes façades (ouest et sud), une partie du bâtiment marquant un retrait, des garde-corps



métalliques de style industriel évoquent la coursive d'un paquebot. L'escalier métallique qui grimpe contre la façade pour desservir les niveaux supérieurs confirme cette évocation industrielle et maritime.



*Le rez-de-chaussée, le premier et le deuxième étage comportent locaux techniques et locaux d'exploitation ; le troisième étage et le cylindre métallique accueillent les réserves.*

*Fig. 27. Musée municipal de Yastushiro. À gauche : les façades sud et ouest. À droite : la façade sud. Photographies S. Dousse, 2019/11*

Alors que les façades nord et est sont traitées en façades nobles avec de grands plans de verre et des formes épurées, les façades ouest et sud sont massives et ponctuées d'éléments techniques. Après avoir joué du contraste entre blancheur évanescence et matérialité brute dans l'architecture de la maison White U, Ito traite à nouveau une dualité. Bien que tout à fait dissemblables et semblant n'être en rien liées l'une à l'autre, les deux facettes du musée coexistent de manière harmonieuse. Elles semblent même complémentaires : légèreté versus massivité, dynamisme versus statisme, transparence versus opacité. En faisant le tour du bâtiment, on apprécie, en tant que tout et en tant que parties, ces esthétiques très différentes : la diaphane « architecture du vent » qui constitue l'image publique du musée et son pendant, l'arrière du décor, une machinerie technique et mécanique. Du point de vue du rapport au contexte, si le profil courbe de l'« architecture du vent » s'accorde aux grands toits des bâtiments traditionnels (comme celui de la villa Shohin-ken), les formes rectilignes et l'arrangement géométrique de la façade de service résonnent avec les constructions modernes caractéristiques du paysage urbain contemporain. Ces deux aspects sont reliés par la topographie, une colline artificielle porteuse de cohésion entre dimensions techniques et artistiques de l'architecture, entre caractère officiel et familier du musée, entre urbanité et espace vert dans la ville.

Détails d'architecture : l'extérieur puis l'intérieur du musée

Dans la continuité du parking paysager (par la plantation de bosquets soigneusement taillés), un cheminement asphalté bordé de végétation dessert les entrées du personnel, longe le bâtiment et fait le tour d'un grand arbre (dont la hauteur égale celle du bâtiment) qui projette son ombre sur la façade sud, atténuant son exposition solaire. La fine clôture (des potelets de bois reliés par des fils métalliques) qui protège le pourtour de l'arbre des allers et venues des piétons ne va pas sans évoquer le principe du *shimenawa*<sup>140</sup> (la corde sacrée) qui, dans le cadre du culte shinto, est attachée autour de pierres, d'arbres ou d'aires pour signaler et protéger des intrusions un élément ou un espace investi par des divinités, et ainsi séparer les domaines sacré et profane. Aussi n'est-on pas surpris de découvrir un petit autel shinto quelques mètres plus loin. La modernité et l'architecture du futur côtoient les racines ancestrales du Japon.

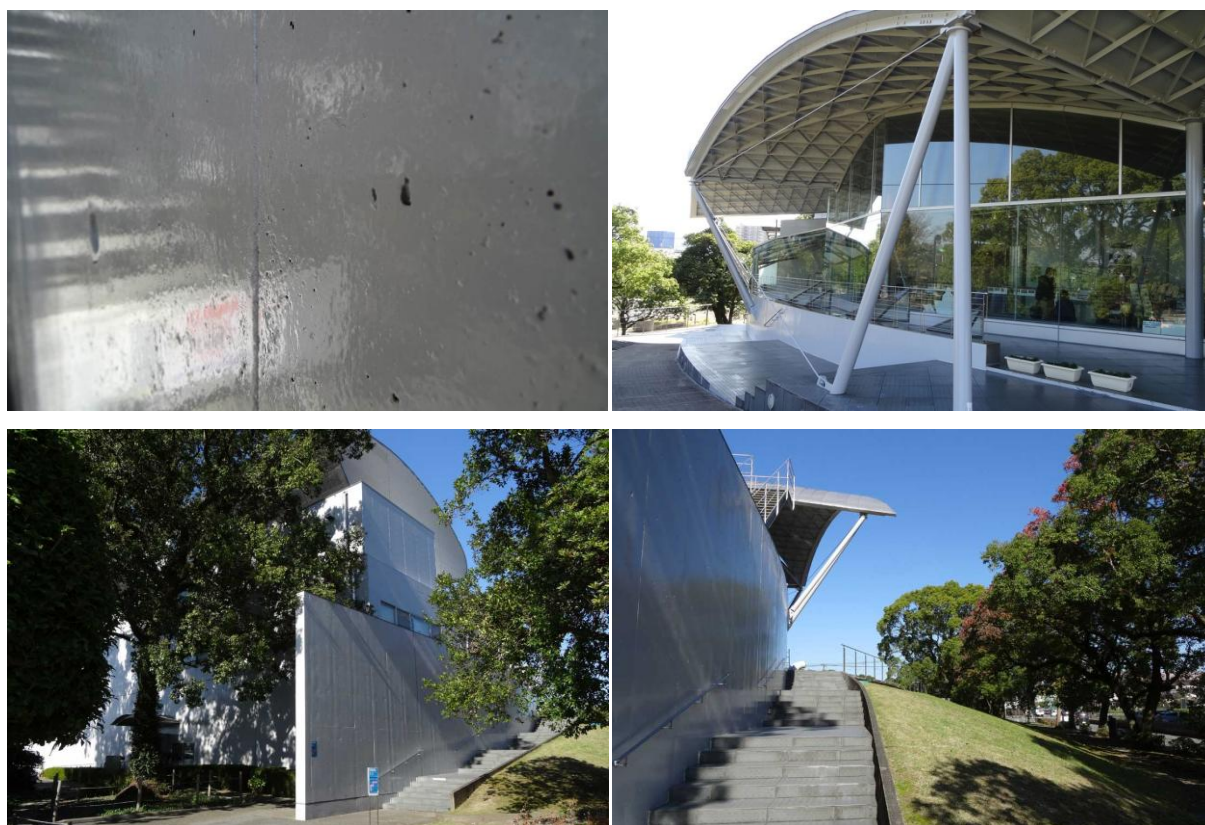


Fig. 28. Musée municipal de Yastushiro. À gauche et à droite : vues sur la façade est, l'espace vert autour du grand arbre qui apporte de l'ombre au bâtiment et l'autel shintoïste. Photographies S. Dousse, 2019/11

L'ombre des feuillages se dessine et se meut sur la façade constituée de panneaux de béton préfabriqués peints de couleur gris clair (presque blanc) avec une finition brillante qui renvoie la lumière et atténue l'effet de masse. Ainsi traitée, la matérialité du béton est atténuée et sa texture se rapproche de celle du métal. Au niveau du R+3, la boîte de béton des entrepôts est entourée d'une structure métallique tendant une fine membrane en aluminium tandis que des lamelles en acier inoxydable évocatrices de monumentales grilles de ventilation constituent les tranches du cylindre. En toutes parts (sur le verre, le béton, le métal), la

<sup>140</sup> Les idéogrammes de *shime* et de *nawa* signifient respectivement « marquer » et « corde ». « Selon cette étymologie, la *shimenawa* serait un outil pour marquer une portion de territoire. » Dans une autre graphie, les idéogrammes de *shime* signifient « interdit » : « ici, le sens prédominant est celui d'une corde qui bannit, qui exclut. » WIESER BENEDETTI, Ursula, « Shimenawa/la corde sacrée », dans : BONNIN, Philippe, MASATSUGU Nishida, INAGA Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité Japonaise* (2014), *opus cit.*, p. 424.

lumière et les éclats du soleil se reflètent sur le bâtiment<sup>141</sup>. Passée cette présence végétale (activée par la lumière et le vent) autour du grand arbre, le cheminement conduit le visiteur à une volée de marches en béton incorporant un poinçonnement à l'image des traces de banches<sup>142</sup> visibles sur les murs des façades. Cette qualité de sol et la disposition des garde-corps d'esthétique industrielle (avec géométrie stylisée) le long du cheminement qui, traversant la colline en décrivant une courbe, accompagne la descente vers l'espace urbain traduisent la vision d'Ito Toyo qui, pour le traitement paysager du « parc », ne cherche pas à produire un effet de naturalité : en déployant ces éléments sur le site – au-delà des limites entre l'intérieur et l'extérieur du bâtiment –, Ito qualifie le paysage de manière architecturale. Dans un même temps, l'environnement naturel (les arbres et le ciel) se reflétant sur les façades, le bâtiment s'efface au profit du paysage. Les limites entre artefact et environnement s'estompent.



*Fig. 29. Musée municipal de Yastushiro. De gauche à droite et de haut en bas : finition du béton, reflet des arbres sur la façade vitrée, cheminement d'accès au musée le long de la façade est. Photos S. Dousse, 2019/11*

<sup>141</sup> Ce rapport à la lumière détermine la light architecture, mouvement dont Ito est l'une des figures phares.

<sup>142</sup> Support servant à couler le béton.



Fig. 30. Musée municipal de Yastushiro. Vues sur la façade nord : voutes de l' « architecture du vent », manches à air, *chiriana*, pots de fleurs, cheminement et entrée du musée. Photographies S. Dousse, 2019/11

Qu'il accède au musée via les cheminements en provenance du nord (la rue principale) ou du sud (le parking) du site, par paliers, le visiteur atteint le haut de la colline, la voute métallique, puis l'accès au bâtiment, marqué par une paroi métallique perforée de petits hublots. Dans l'entrée<sup>143</sup>, espace intermédiaire entre l'extérieur et le hall, des lanternes de papier suspendues contrastent avec l'aspect futuriste de l'architecture. À l'intérieur, conçus par le designer Ohashi Teruaki<sup>144</sup>, certains éléments du mobilier (garde-corps, bar, paroi incorporant téléphone et point d'eau) reprennent le motif du métal perforé. Répartis dans le hall, des conduits de prise d'air (à destination de l'espace d'exposition du rez-de-chaussée) d'esthétique industrielle font écho à ceux qui sont disposés devant le bâtiment sous la forme de manches à air. Creusé dans l'herbe, un *chiriana*<sup>145</sup> – élément de la période pré-moderne : trou où remiser/brûler les feuilles mortes ramassées dans les jardins et à proximité des

<sup>143</sup> Un espace que l'on peut rapprocher du *genkan*, l'entrée des maisons traditionnelles, « (...) sorte de vestibule au sol de terre (rappel du *doma*), qui permet de se déchausser et de "monter dans la maison" par les pièces de l'accueil. Le terme provient du Taoïsme puis s'est répandu dans le bouddhisme zen [et donc dans l'architecture des temples] : il s'agit de la porte qui donne accès au chemin mystique. (...) Notons que le *genkan* est l'un des éléments de la maison traditionnelle qui résiste le mieux à la modernisation (...) ». BONNIN, Philippe, NISHIDA Masatsugu, « *Deiriguchi/les ouvertures* », in : BONNIN, Philippe, MASATSUGU Nishida, INAGA Shigemi (dir.) (2014), *opus cit.*, p. 100.

<sup>144</sup> Ohashi Teruaki a également conçu le mobilier de la hutte d'argent.

<sup>145</sup> De dimensions d'environ 25 x 40 cm et d'une vingtaine de centimètres de profondeur.

bâtiments – est un nouvel exemple de présence d'éléments traditionnels dans l'architecture contemporaine. Des pots de fleurs disposés le long du bâtiment, à l'interface entre sol minéral et sol végétal ainsi qu'entre différentes strates de circulation, ajoutent au traitement paysagé du site et participent à la gradation de l'accès au musée. Celle-ci ne va pas sans évoquer les cheminements de pierres dans les jardins traditionnels. À l'extérieur de la porte, le tapis qui précède l'entrée place le seuil du bâtiment du côté du jardin.

Parcours photographique :



*Vues sur l'accès au hall.*



*Vues sur la cafétéria et le hall.*



*Vue sur une paroi incorporant point d'eau et téléphone dans le hall, vue sur l'accueil/billetterie dans le hall*



*Vues sur l'escalier et l'ascenseur permettant de descendre du hall (r+1) vers la salle d'exposition (rdc)*



*Vues sur la salle d'exposition au rez-de-chaussée*



*Vue sur la salle d'exposition au rez-de-chaussée, vue sur des percées de lumière au niveau du plafond*



*Vue sur la salle d'exposition du premier étage, vue sur les fenêtres apportant de la lumière au rez-de-chaussée*

*Fig. 31. Musée municipal de Yastushiro. Vues intérieures. Photographies S. Dousse, 2019/11*

Dans le hall, environnement de métal et de verre baigné par la lumière du nord et ouvert sur le paysage, une membrane en métal perforé couvre les voûtes de l' « architecture du vent ». Des rails de spots éclairent les vitrines (une collection de figurines anciennes) et les plaquettes d'information sur l'actualité culturelle de la ville qui sont mises à disposition sur des tables. Un ascenseur à cage de verre avec cabine en tôle intégrant un hublot et un escalier agrémenté de garde-corps aux lignes courbes et de luminaires en applique comme on en voit dans les bateaux conduisent au rez-de-chaussée, sous le niveau de la colline. Pratiquées à l'endroit de fenêtres/prismes de verre de forme triangulaire qui émergent en saillies devant le bâtiment, des incisions dans le plafond permettent la diffusion, ponctuelle, de lumière naturelle dans l'espace d'exposition parsemé de larges poteaux de béton dont la disposition, en apparence aléatoire, évoque celle des arbres d'une forêt. Le long de la façade ouest – au style industriel et géométrique –, un espace d'exposition en plein air se présente sous la forme d'une cour. Incorporant quelques arbres et arbustes plantés dans des cercles de terre, le sol minéral est délimité par une aire de verdure périphérique – une ligne courbe, une délimitation floue, nouvel écho du caractère déterminant de la topographie et de la dimension paysagère dans l'architecture du musée.



*Fig. 32. Musée municipal de Yastushiro. À gauche : la façade ouest, l'espace d'exposition en plein air et l'environnement urbain. À droite : la façade nord et le cheminement d'accès. Photographies S. Dousse, 2019/11*

### 2.1.3. Ito Toyo : au-delà de l' « architecture du vent », la proximité des montagnes

Le musée municipal de Shimosuwa, préfecture de Nagano, 1993

Bien que Shimosuwa<sup>146</sup> se trouve en pleine montagne (les Alpes japonaises) et non sur la côte, pour la conception architecturale de ce bâtiment, Ito Toyo continue de développer la référence maritime<sup>147</sup> : le musée municipal de Shimosuwa<sup>148</sup> est une nouvelle incarnation de l' « architecture du vent ». Si Shimosuwa est réputée pour avoir été la cinquante-neuvième station du Nakasendo<sup>149</sup>, pour ses sanctuaires shintoïstes (Harumiya et Akimiya), ses sources thermales et son site archéologique de l'époque Jomon, la célébration du centenaire de la ville a motivé la reconstruction d'un musée existant – l'occasion de fabriquer un symbole contemporain pour la ville. Édifié aux abords du lac Suwa, le musée héberge une collection d'artefacts qui témoignent de l'histoire, de la géographie du lac et des méthodes de pêches de la région, ainsi qu'une collection d'objets en lien au célèbre poète local Shimagi Akahiko.

Pour répondre au programme (deux espaces d'exposition pour les collections permanentes, un espace d'exposition temporaire, une salle de conférence et deux espaces de remisage et de conservation) donné à l'occasion du concours (1990), Ito a conçu deux volumes sur deux niveaux : un bâtiment linéaire placé le long du lac et un bâtiment cubique implanté du côté de la montagne. Déployé en longueur (10 m) le premier volume compose l'image du musée. Le long d'un mur de béton décrivant une courbe, une série de demi-arches en acier forme l'enveloppe d'un bâtiment revêtu de panneaux d'aluminium (avec un platelage de bois pour finition intérieure). Si la silhouette courbe de l'édifice se rapporte au mouvement de l'eau et du vent, la façade en aluminium reflète les changements de la lumière et des couleurs du lac. D'expression plus ancrée et statique, le second volume n'est pas visible depuis la rive.

---

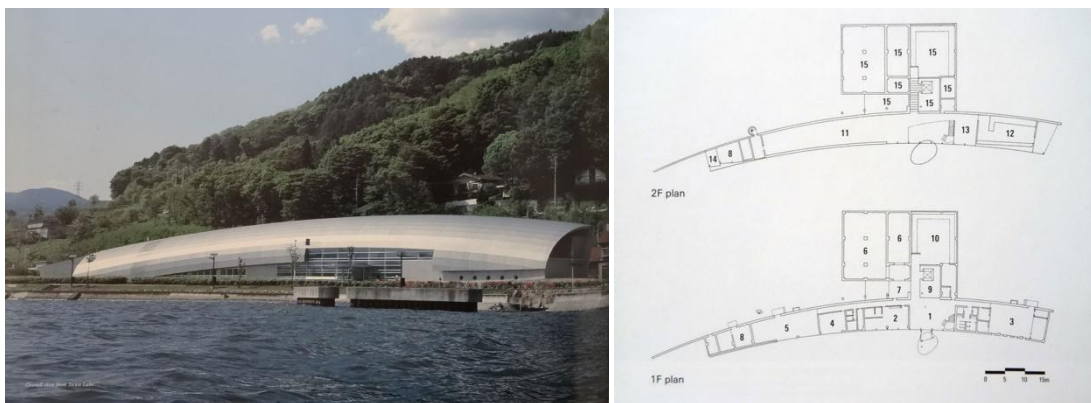
<sup>146</sup> Un bourg du district de Suwa, dans le centre de la préfecture de Nagano, dans la région du Chubu (le Chubu occupe la partie centrale de l'île de Honshu, entre le Kanto (à l'est) et le Kansai (à l'ouest)). Shimosuwa est située à environ trente kilomètres au sud de Matsumoto, deuxième plus grande ville de la préfecture après Nagano. En 2019, la population de Shimosuwa s'élevait à 20 069 habitants répartis sur une superficie de 66,87 km<sup>2</sup>. À titre anecdotique, Ito Toyo a grandi dans les environs de Shimosuwa.

<sup>147</sup> Commencée avec la hutte d'argent (cf. *supra*, chapitre 1.1.2.).

<sup>148</sup> Sur un site de 5 277,55 m<sup>2</sup>, l'emprise au sol du musée est de 1 370 m<sup>2</sup> et sa surface totale de plancher est de 1 983 m<sup>2</sup> (sur deux niveaux).

<sup>149</sup> La route qui reliait Edo (Tokyo) à Kyoto à la période d'Edo (1603-1968).





*Légende du plan : 1. hall, 2. bureau, 3. auditorium, 4. salle de réunion, 5. salle de recherche, 6. archives, 7. local de service, 8-9. local technique, 10. salle d'exposition temporaire, 11. salle d'exposition permanente "Lac Suwa", 12. salle d'exposition permanente "Shimagi Akahiko", 13. café, 14. terrasse, 15. vide.*

*Fig. 33. Musée municipal de Shimosuwa. De gauche : vue sur la façade sud. Photographie Ishiguro Mamoru. À droite, de haut en bas : plans du premier étage et du rez-de-chaussée. Dessins Toyo Ito & Associates*

Tandis que le volume cubique rassemble les espaces de remisage des collections et la salle d'exposition temporaire, le rez-de-chaussée du volume linéaire contient un espace d'accueil, une salle de lecture, une salle de réunion, des bureaux ainsi qu'un laboratoire et des locaux techniques, et, bénéficiant d'une vue privilégiée sur le paysage, le premier étage est dédié aux espaces d'exposition des collections permanentes ainsi qu'à une cafétéria (il comporte aussi une réserve et un local technique). En installant un plan d'eau dans une cour située à l'intersection des deux volumes, Ito créé un puits de lumière qui bénéficie aux circulations verticales et instaure une continuité paysagère avec le lac. Depuis l'étage, le sol de verre et le panorama font que les images du lac et du plan d'eau s'unifient, donnant au visiteur l'impression de marcher sur l'eau – de « flotter sur le lac », écrit Ito. En suscitant une sensation d'immersion dans un espace flottant, Ito Toyo fusionne architecture et paysage. Ainsi le bâtiment est ainsi intégré à son contexte.

Située à 760 mètres d'altitude, Shimosuwa connaît des étés tempérés (température maximale d'environ 20 degrés en août) et des hivers rigoureux (température minimale d'environ -5 degrés en janvier). L'enveloppe de métal constitue une double peau protectrice vis-à-vis de la pluie, de la neige et du froid. Comme dans le cas du musée de Yatsushiro, les panneaux en aluminium sont fixés à la structure et intégrés à sa configuration comme partie d'un ensemble. Mais contrairement au bâtiment de Yatsushiro où les panneaux sont de taille identique, la surface en torsion du musée de Shimosuwa a nécessité le découpage de panneaux de tailles différentes – une opération optimisée par l'usage du dessin assisté par ordinateur. La façade principale confère au bâtiment l'apparence d'une coque de bateau retournée et flottant sur le lac – une image qui correspond à l'expérience spatiale procurée par la visite du musée.

Alimentant le chauffage du bâtiment par le sol grâce à une source thermale, Ito utilise les ressources naturelles locales et se préoccupe du rapport à l'environnement. Ici l'eau ne soulève pas seulement un enjeu esthétique et poétique (comme dans les projets d'Ando Tadao vus précédemment) mais également technique et fonctionnel.

Le centre lyrique de Nagaoka, préfecture Niigata, 1996

À environ 200 kilomètres au nord-est de Shimosuwa, dans la ville de Nagaoka<sup>150</sup>, Ito Toyo explore encore une fois le concept d'« architecture du vent » et atteint ce qu'il identifie lui-même comme étant les limites de sa démarche. Séparé du centre-ville par la rivière Shinano, le centre lyrique de Nagaoka<sup>151</sup> est bâti au sein d'un complexe culturel et universitaire<sup>152</sup>, un ensemble de bâtiments déployés sur un site vaste et plat, paysager comme un parc, et comportant des cheminements piétons qui prennent parfois la forme de passerelles (cf. Fig. 35, images 2, 10, 15, 16). La ville de Nagaoka étant déjà dotée d'une salle de spectacle polyvalente (d'une capacité d'accueil de 1500 personnes), lors de l'organisation du concours d'architecture (1993), la municipalité a commandé la conception d'un bâtiment offrant deux salles de taille moyenne dédiées à des performances musicales (700 places) et théâtrales (450 places) ainsi qu'un panel de studios d'enregistrement de tailles variées mis à disposition du public. Le centre lyrique ne devait pas seulement être un lieu de représentation mais également et surtout un centre d'activités artistiques et culturelles (créations, expositions, représentations) auxquelles les visiteurs puissent activement prendre part, passant ainsi du rôle de spectateur à celui d'acteur.

Construit sur deux niveaux dont un est enterré, le centre lyrique de Nagaoka apparaît sous la forme d'un grand toit ondulant dont émergent deux volumes, de formes cubique et cylindrique (cf. Fig. 35. image 1) (avec une hauteur d'environ 20 m au point le plus haut), qui hébergent respectivement la salle de concert et le théâtre. Abritant le vaste espace libre du hall, la forme courbe et étirée du toit se prolonge en auvent (cf. Fig. 35. image 7), ce qui accentue le caractère horizontal du site tout apportant une dynamique topographique et en

---

<sup>150</sup> Située non loin de la côte de la mer du Japon, au nord de la région montagneuse et rurale d'Echigo-Tsumari, Nagaoka est la deuxième plus grande ville de la préfecture de Niigata (après la ville de Niigata, localisée à une cinquantaine de kilomètres au nord). En 2018, la population de Nagaoka s'élevait à 271 400 habitants pour une superficie de 891 km<sup>2</sup> (soit une densité de 305 habitants/m<sup>2</sup>).

<sup>151</sup> Sur un terrain d'une superficie de 39 700 m<sup>2</sup>, avec une surface bâtie de 6 682,38 m<sup>2</sup>, le centre lyrique de Nagaoka totalise une surface de plancher de 9 708,13 m<sup>2</sup> (sur deux niveaux, RDC et R-1).

<sup>152</sup> Composé du musée préfectoral d'art moderne, de l'institut de design de Nagaoka et du centre industriel de Nagaoka (Nagaoka industrial exchange hall).

liant l'architecture au paysage de la chaîne des montagnes (cf. Fig. 35. image 4). Pour traiter la partie extérieure du projet, Ito a travaillé avec les paysagistes de l'agence Mikiko Ishikawa + Tokyo landscape architects. La topographie et les cheminements accompagnent l'entrée des visiteurs dans le hall et guide leur progression jusqu'aux salles de représentation. Bien que le bâtiment soit principalement construit en béton armé, la couverture du toit (une dalle de béton) et les poteaux sont en métal, ce qui confère finesse et transparence à la façade. De larges pans de verre assurent la continuité visuelle entre l'espace du hall (au rez-de-chaussée) et le parc (cf. Fig. 35. image 5). Compartimenté de manière flexible grâce à la disposition du mobilier (cf. Fig. 35. images 5-6), ce hall est un espace ouvert et fluide qui sert de passage public vers le lounge (point d'information) et les studios. Pour apporter de la lumière au niveau -1 et pour faire sentir la continuité entre l'espace intérieur du bâtiment et le parc, Ito créé une cour et vitre la façade sur toute sa hauteur. La différence topographique entre niveau du terrain et niveau du R-1 donnant lieu à la formation de gradins, une petite scène de représentation extérieure a été ménagée (cf. Fig. 35. image 3). Cet élément à la fois architectural et topographique forme le point de jonction (la lisière, la bordure) entre bâtiment et paysage – un point de rencontre entre architecture et nature.

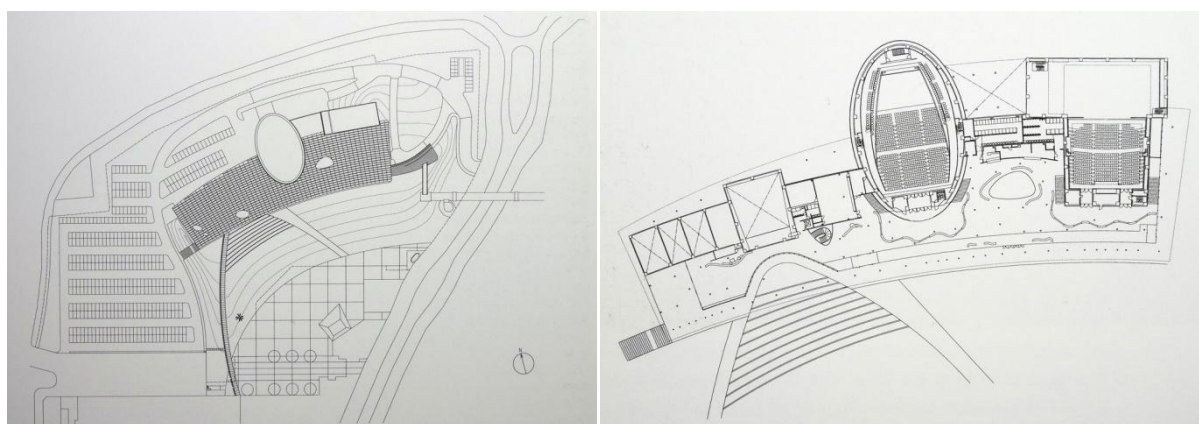


Fig. 34. Centre lyrique de Nagaoka. De gauche à droite : plan de masse, plan du rez-de-chaussée. Dessins Toyo Ito & Associates

À travers l'architecture du centre lyrique de Nagaoka comme à travers celles des musées de Yatsushiro et de Shimosuwa, Ito Toyo poursuit la même recherche – qu'il associe au « remarquable développement des réseaux informatiques » – de « fluidité », en « exprimant deux choses à la fois, la légèreté et le mouvement »<sup>153</sup>. La disposition des poteaux d'après un rythme aléatoire et la diffusion tamisée de lumière naturelle grâce à des cours et à des percées zénithales confèrent une atmosphère de forêt à l'espace du hall (RDC) et des lobbys (R-1). Poreuse est la limite entre intérieur et extérieur, bâtiment et paysage,

<sup>153</sup> ITO Toyo dans : NUSSAUME, Yann (dir.) (1993), *opus cit.*, p. 13.

architecture et nature. Pourtant, à l'occasion de ce projet, Ito rencontre les limites de la recherche formelle d'une architecture éthérée. S'il explique que « depuis les années 1990, la structure de nombre de (s)es projets repose sur des poteaux disposés de manière aléatoire et sur des dalles sans poutres apparentes, constituées de panneaux en acier ou en béton », que « (...) la disposition aléatoire des poteaux, [permet d'obtenir] des espaces fluides et continus à l'infini », et qu'ainsi « (s)on image de l'architecture est plus proche du jardin et de la nature que de l'architecture elle-même »<sup>154</sup>, il reconnaît que cette recherche de fluidité et d'expansion formelle – l'architecture du vent, l'architecture comme métamorphose – s'est finalement trouvée compromise par la matérialité (la « réalité ») de l'architecture elle-même. « J'ai voulu créer des courbes et des plans inclinés de type parabolöide hyperbolique [qui, en informatique,] sont des surfaces simples qu'il est facile de modifier et de tourner dans tous les sens, [et] où il n'y a ni intérieur, ni extérieur. Mais dès qu'on tente de les traduire en volume, l'intérieur et l'extérieur réapparaissent, tout comme le poids et l'épaisseur. Dans le cas de ces trois bâtiments (le centre lyrique de Nagaoka, le musée municipal de Shimosuwa, le musée municipal de Yatsuhira), je voulais exprimer la "fluidité". Mais une fois réalisés, ils se sont figés en des formes prédéterminées. J'ai fait plusieurs fois l'expérience de cette contradiction<sup>155</sup> », écrit l'architecte.

Ce relatif constat d'échec ainsi que le passage de la construction de programmes privés à celle de programmes publics font glisser l'attention d'Ito Toyo de la dimension formelle à la vocation sociale de l'architecture : « En travaillant sur des projets d'architecture publique, mon intérêt pour l'expression individuelle s'est sans doute déplacé vers la question du programme et ce, à partir des années 1990<sup>156</sup> », confie-t-il. « Je me suis rendu compte du rôle social de l'architecture. (...) J'ai compris qu'une réflexion sincère sur les espaces agréables à vivre était plus important que, par exemple, de rechercher une transparence absolue.<sup>157</sup> » Ce déplacement de l'intérêt de l'architecte, de l'esthétique vers l'usage, l'humain, le sens et la qualité des espaces prendra tout son sens dans la suite de sa carrière (avec le programme Home for all conduit par Ito dans le Tohoku après la catastrophe de 2011). À Nagaoka, Ito Toyo soigne la relation entre intérieur et extérieur de l'édifice. En développant une approche topographique par le traitement des abords et en soignant la silhouette du bâtiment, Ito enrichit la situation topographique (un site très plat) dans laquelle

---

<sup>154</sup> *Ibidem.* p. 7.

<sup>155</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>156</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>157</sup> *Ibid.* p. 15.

le projet prend place, et créé une architecture qui vibre avec la géographie (une plaine offrant une vue dégagée sur le ciel et sur les montagnes). Une architecture faite de seuils, de gradations et d'entre-deux, d'espaces ouverts et non pas compartimentés de manière rigide.

Parcours photographique :



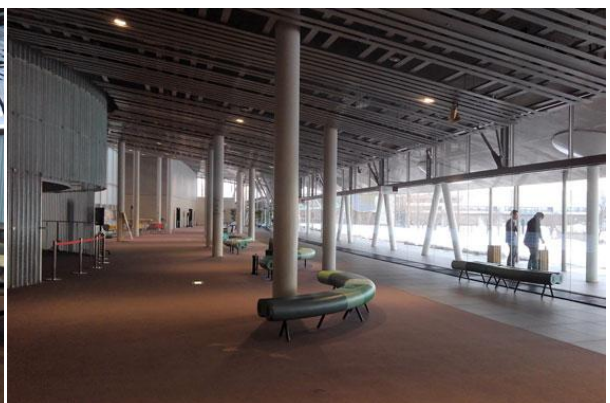
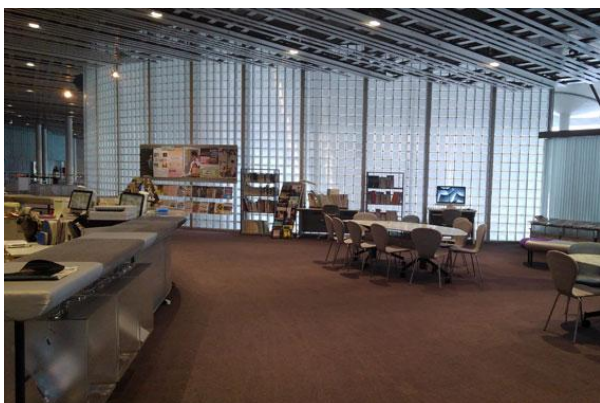
1-2

*Vues sur les abords du centre lyrique*



3-4

*Vue sur la façade principale (exposée sud), le théâtre extérieur (3), l'accès au centre lyrique depuis le parc (4)*



5-6

*Vues sur le hall. L'accueil et le point d'information (5), des banquettes disposées devant les salles de représentation (6)*



7-8

*Vues sur la façade principale (exposée sud), l'entrée du bâtiment (7) et les circulations extérieures (7-8)*



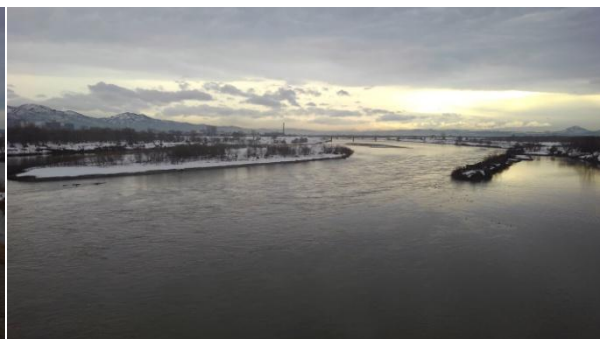
9-10

*Vues sur un espace du hall (9) et une allée de promenade couverte (9-10)*



11-12

*Vues sur la promenade couverte et sur les abords du centre lyrique de Nagaoka*



13-14

*Le centre lyrique de Nagaoka est situé non loin des rives du fleuve Shinano (le plus long cours d'eau du Japon (367 km), qui prend sa source au mont Kobushi (préfecture de Nagano) et rejoint la mer du Japon à Niigata (préfecture de Niigata))*

*Fig. 35. Centre lyrique de Nagaoka. Parcours photographique. Photographies S. Dousse, 2018/03*

Taisha Hall (T Hall), Izumo, préfecture de Shimane, 1998

Après la guest-house des brasseries Sapporo (1989), Taisha Hall constitue l'« acte deux » de l'affirmation d'une dimension paysagère dans l'architecture d'Ito Toyo. Comme dans le cas des projets présentés précédemment, le traitement des abords du bâtiment et de la topographie du site joue un rôle primordial dans la définition de l'architecture. Également dénommé « Taisha place », T. Hall est un équipement commandé par la municipalité (1996) pour constituer le centre des activités culturelles de la ville. Située dans la préfecture de Shimane, sur la côte de la mer du Japon (à 800 km au sud de Nagaoka), la ville de Taisha<sup>158</sup> est célèbre pour être la localisation du plus ancien sanctuaire shintoïste du Japon, le sanctuaire d'Izumo-Taisha<sup>159</sup>. Dans cette région et à Taisha en particulier, l'importance accordée à la tradition est forte. Si, lors de l'organisation du concours d'architecture, l'intention première de l'administration de la ville était de construire un lieu dédié à des représentations de théâtre traditionnel du genre *kabuki*<sup>160</sup>, les études de conception ont fait évoluer le projet et il a été décidé de bâtir un espace polyvalent<sup>161</sup> doté d'une librairie, d'une salle de représentation principale (600 sièges fixes), d'une salle polyvalente (200 sièges amovibles), d'une salle de conférence et d'une salle d'étude.



Fig. 36. Taisha hall. De gauche à droite : vue aérienne depuis le sud-est, vue depuis la rivière Horikawa. Photographies Ueda Hiroshi, GA photographers

<sup>158</sup> Dans le passé, les villes de Taisha, Hirata, Koryo, Sada et Taki composaient le district de Hikawa. En mars 2005, elles ont été fusionnées à Izumo. En 2004, la population de Taisha s'élevait à 16 260 habitants pour une superficie de 41,80 km<sup>2</sup> (soit une densité de 389 hab./m<sup>2</sup>). Fin 2018, la population d'Izumo s'élevait à 175 790 habitants répartis sur une superficie de 624,36 km<sup>2</sup> (soit une densité de 282 hab./km<sup>2</sup>).

<sup>159</sup> Le sanctuaire d'Izumo-Taisha et celui d'Ise (localisé dans la préfecture de Mie, dans la région du Kansai), sont considérés comme étant les plus importants lieux du culte shintoïste de l'archipel.

<sup>160</sup> Les trois idéogrammes du mot *kabuki* signifient : chant (ka/歌), danse (bu/舞), habileté technique (ki/伎). Le *Kabuki* est la forme épique du théâtre japonais traditionnel. Il est caractérisé par un jeu d'acteur à la fois spectaculaire et codifié, souligné par des maquillages appuyés et accompagné de nombreux dispositifs scéniques conçus pour accentuer la progression de l'intrigue.

<sup>161</sup> Sur un site de 20 400 m<sup>2</sup>, l'emprise au sol du bâtiment est de 5 567,37 m<sup>2</sup> et sa surface totale de plancher est de 5 847,36 m<sup>2</sup>.

Izumo a beau être une ville côtière, la mer n'est pas visible depuis le site de T. Hall. On aperçoit l'imposant ensemble de montagnes qui s'étend au nord du sanctuaire d'Izumo (situé à environ 1km) et la rivière Hori (dans laquelle se déverse un affluent qui délimite l'emprise du sanctuaire d'Izumo) jouxte le site. Si ces éléments naturels (montagnes et rivière) sont bien présents, le site de Taisha place est également très urbain. Il est bordé par un quartier de maisons individuelles et avoisine plusieurs équipements publics (dont l'hôtel de ville). La demande de l'administration publique étant de créer du lien entre ces équipements, d'améliorer les conditions d'accès et de développer des circulations piétonnes, Ito a créé une voie et, tout autour, une étendue de verdure jouant le rôle de zone tampon vis-à-vis du quartier résidentiel avoisinant le site. Par cet aménagement de l'espace public, la cohésion des éléments urbains est renforcée et le centre culturel bien intégré. Le bâtiment en lui-même est conçu d'après les principes d'ouverture et de fluidité chers à Ito. En tous points de la voie, on peut accéder au hall et à la bibliothèque. La pente du terrain se poursuit dans le bâtiment, ce qui donne l'impression d'une continuité entre l'espace public et l'intérieur de l'édifice. Conçu sur un niveau unique, les altimétries de sol et de plafond des différents espaces de varient, créant une sensation de naturel et d'organicité, comme si le bâtiment se déployait sur terrain en relief. Vue de l'extérieur, la silhouette de T. Hall décrit une ligne évocatrice d'un prolongement de la topographie – manière d'intégrer l'équipement dans le paysage. (La toiture du bâtiment monte à environ 12 m ; un volume (la scène) en émerge pour culminer à environ 18 m.)

Afin d'éviter la massivité des centres culturels conventionnels, le bâtiment a été construit avec des panneaux de béton préfabriqués. Entre ces panneaux, au niveau de la façade principale du hall, des ouvertures vitrées verticales ont été ménagées pour faire entrer la lumière naturelle. De larges surfaces vitrées offrent des vues sur l'espace vert qui entoure le bâtiment. L'ensemble de ces caractéristiques (accès, altimétrie des planchers, hauteur et silhouette de l'architecture, diffusion de lumière naturelle, création de vues) permet une forte interpénétration entre intérieur et extérieur. Cette porosité est accentuée par les usages développés en ce lieu. Par exemple, utilisé pour l'organisation d'expositions, de réceptions ou encore de concerts, le hall sert aussi de lieu de détente pour les habitants du quartier. Dans le cas de T. Hall comme dans celui du centre lyrique de Nagaoka, l'espace public se poursuit à l'intérieur de l'édifice. Les résidents de la ville y trouvent un espace de vie, de partage, de découverte, de contemplation et d'apprentissage à la lisière entre l'intime et le collectif. Pendant que l'architecture se lie à la ville et à la géographie (elle semble même en découler),



l'équipement public s'adapte à l'échelle humaine, aux temporalités et aux pratiques du quotidien. Le caractère formel et rigide des équipements publics construits au Japon au cours des décennies précédentes est ainsi évité. Avec T. Hall, Ito Toyo conçoit une architecture à la fois adaptée au paysage, à la situation urbaine, et aux pratiques humaines. Une architecture qui articule l'humain, l'urbanité, la géographie et le paysage.

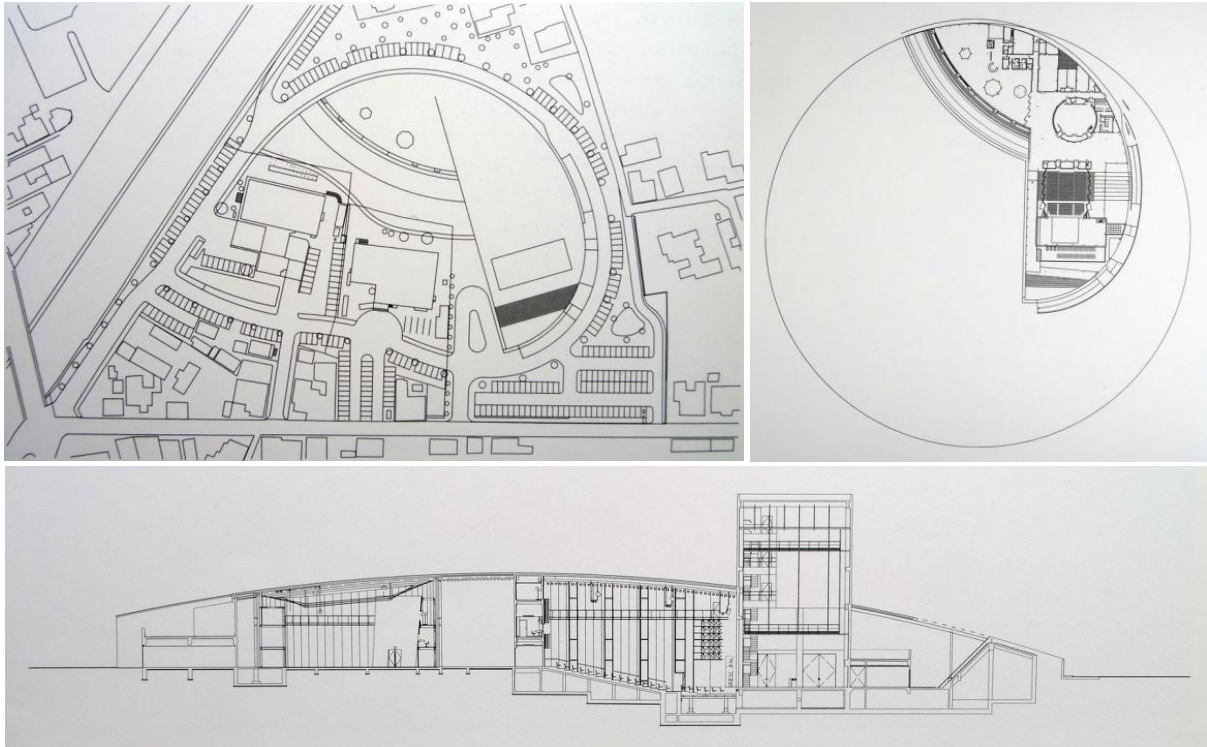


Fig. 37. Taisha hall. De gauche à droite et de haut en bas : plan de masse, plan du rez-de-chaussée, coupe longitudinale. Dessins Ito Toyo & Associates



Fig. 38. Taisha hall. De gauche à droite : vue sur la bibliothèque, vue sur le hall. Photographies Ueda Hiroshi, GA photographers

## 2.2. Des architectures à l'échelle du paysage

### 2.2.1. Hasegawa Itsuko : des îles et des ponts, « l'architecture-archipel »

Le musée du fruit, Yamanashi, préfecture de Yamanashi, 1995

Le musée du fruit se trouve à Yamanashi<sup>162</sup>, dans la préfecture du même nom<sup>163</sup>, au centre de la région du Chubu. En japonais, le toponyme « Yamanashi » (山梨) est composé de deux *kanji* signifiant respectivement « montagne » (山) et « poire » (梨). Traversé par les monts Akaishi (du sud des Alpes japonaises), ce territoire est caractérisé par son relief montagneux (on y trouve nombre des plus hautes montagnes du Japon). À l'est de la ville de Kofu (la capitale et la plus grande ville de la préfecture), se trouve la ville de Yamanashi et son musée du fruit. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, encourageant l'implantation de fermes, des réformes agricoles ont soutenu le développement de cultures viticoles et fruitières dans le bassin de Kofu, faisant de la préfecture de Yamanashi l'une des plus importantes régions productrices de fruits du Japon. C'est pour promouvoir l'identité et les activités locales que l'aménagement d'un site (un parc et un musée) dédié à la thématique du fruit a été entrepris. Un an après avoir livré le centre culturel de Shonandai (1991), c'est Hasegawa Itsuko qui a remporté le concours (1992).

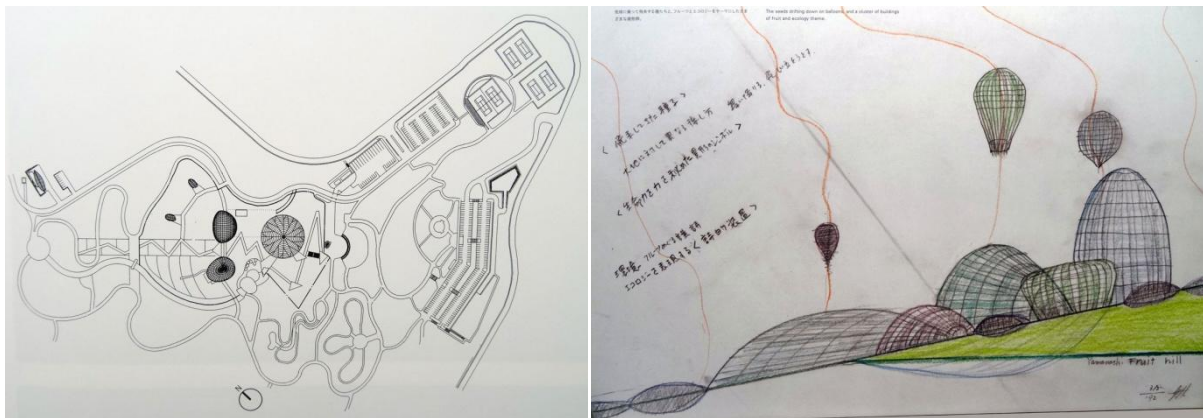


Fig. 39. Musée du fruit. À gauche : plan de l'ensemble du site. Dessin Itsuko Hasegawa Atelier. À droite : dessin d'étude accompagné de la légende : « les graines emportées par des ballons, le groupe des bâtiments du fruit, le thème de l'écologie ». Dessin Hasegawa Itsuko

<sup>162</sup> La ville de Yamanashi compte 34 740 habitants pour une superficie de 290 km<sup>2</sup> (soit une densité de 120 hab./km<sup>2</sup>) (données en date de 2019).

<sup>163</sup> La préfecture de Yamanashi est bordée par les préfectures de Kanagawa (au sud-est), Tokyo (à l'est), Saitama (au nord-est), Nagano (au nord-ouest) et Shizuoka (au sud-ouest). En 2018, elle compte 189 100 habitants pour une superficie de 212,47 km<sup>2</sup> (soit une densité de 890 hab./km<sup>2</sup>). La majeure partie de la population est installée dans le bassin de Kofu, où se trouve la ville de Yamanashi et son musée du fruit.

Le musée du fruit<sup>164</sup> fait partie d'un vaste parc public<sup>165</sup> (conçu par *Moriryokuchi Design* et par la préfecture de Yamanashi) consacré à la présentation des fruits et des activités liées à leur culture. Entouré de vignes, le parc s'inscrit dans une topographie en pente. Une voie principale longe le site au nord et donne accès à un parking ainsi qu'à l'entrée principale du complexe, laquelle débouche sur une place depuis laquelle on peut descendre dans le dénommé jardin du fruit ou monter vers le musée. Alors que le parc intègre un réseau de cheminements qui suivent un tracé courbe, la voie qui conduit de la place au musée est rectiligne est segmentée, marquant ainsi une transition entre le monde organique de la nature et le monde technique des artefacts. Le musée est composé de trois bâtiments auxquels on peut accéder directement et individuellement depuis la voie de desserte au nord du site : la place des fruits/hall d'exposition, la serre tropicale et l'atelier des fruits, trois structures de verre et d'acier. Couvert d'un dôme de verre d'une hauteur de 11 m, la place des fruits abrite un espace polyvalent et une collection de citronniers. Sous une structure de forme plus bombée et d'une hauteur de 20 m, la serre tropicale comporte une serre (au rez-de-chaussée) et un espace d'exposition (en sous-sol). Doublé d'une enveloppe (une structure métallique tubulaire d'une hauteur d'environ 16 m) non hermétique à l'air, à la lumière et à la pluie, l'atelier des fruits (un bâtiment sur quatre niveaux), offre des bureaux, des salles de réunion, un magasin de vente de souvenirs, une bibliothèque, des ateliers d'art culinaire et un restaurant. Des espaces en sous-sol permettent de circuler d'un bâtiment à l'autre.

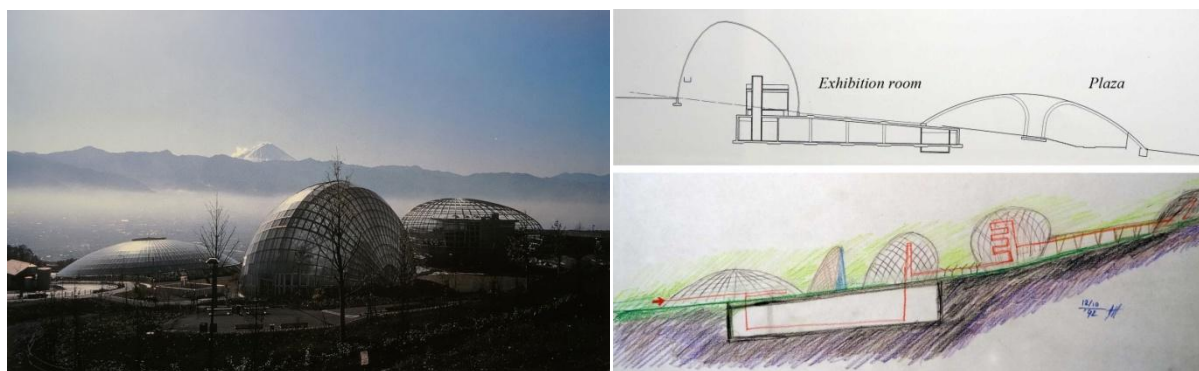


Fig. 40. Musée du fruit. À gauche : vue d'ensemble sur les bâtiments du musée et sur le mont Fuji. Photographie Fujitsuka Mitsumasa. À droite, en haut : coupe sur le hall d'exposition et la serre tropicale. Dessin Itsuko Hasegawa Atelier. À droite, en bas : dessin de conception en coupe. Dessin Hasegawa Itsuko

<sup>164</sup> L'emprise au sol du musée est de 3 297 m<sup>2</sup> et sa surface totale de plancher est de 6 459 m<sup>2</sup> (le musée est composé de deux bâtiments sur un niveau reliés par un niveau en sous-sol et d'un bâtiment sur quatre niveaux).

<sup>165</sup> D'une superficie de 19,5 hectares.

Selon Hasegawa Itsuko, par sa structure (« un groupe d'abris dispersés sur le site<sup>166</sup> »), ce musée est une « métaphore de la vitalité et de la diversité du fruit ; un paysage primordial profondément enfoui dans la fantastique psyché humaine<sup>167</sup> ». De par leurs formes, ces trois structures de verre et d'acier symbolisent les différents stades de croissance du fruit : « La Place du fruit incarne le stade final de la croissance des graines ; [on y trouve] de larges arbres, qui sont eux-mêmes le commencement d'un nouveau cycle. La serre, une encyclopédie du fruit, représente la mémoire du soleil tropical [du milieu] où les graines germent. L'espace d'exposition en sous-sol est dédié au monde des gènes. Le bâtiment de workshops [l'Atelier des fruits] symbolise l'ouverture sur l'étranger (foreignness) inhérente à la vitalité des graines.<sup>168</sup> » En concevant ce musée, Hasegawa dit s'être confrontée à plusieurs aspects : des aspects spirituels (historiquement, les humains ont toujours révééré les fruits en tant qu'objets esthétiques et y ont parfois attaché des significations religieuses) qui impliquent la sensualité, l'intelligence et les désirs humains, et des aspects écologiques<sup>169</sup> qui mettent en jeu notre environnement physique. Pour Hasegawa, « ces pensées devaient être exprimées par l'architecture elle-même. Il s'agi(ssait) de créer une architecture en tant que machine poétique qui exprime ce contexte spirituel, social et environnemental »<sup>170</sup>. Ainsi les structures « paraissent tantôt fermement plantées dans le sol, tantôt rejetant la terre, juste atterries, ou essayant de s'envoler au loin. La vitalité du fruit et le jardin fusionnent en une science-fiction de totalité écologique<sup>171</sup> – une vision architecturale sans précédent, de formes extraterrestres atterrissant et semblant prendre forme à partir du verger pentu<sup>172</sup> ».

Ce projet s'inscrit dans la continuité des maisons urbaines conçues par Hasegawa. L'architecte pensait l'image de la ville telle qu'exprimée par exemple dans l'expression ancienne disant que "là où il y a un arc en ciel il y a un marché", et nommait ses bâtiments "rainbows serpents" pour décrire la métamorphose des formes que les arcs en ciel produisent. Elle voulait créer une architecture naturelle qui se confronte avec le paysage urbain chaotique. En concevant le musée du fruit d'après la forme d'une graine emportée dans le vent, Hasegawa réalise un bâtiment ambigu qui change constamment de forme pour refléter le paysage et le climat. Dans ce projet, sa vision de l'écologie concerne le lien entre les artefacts et l'environnement géo-physique. C'est en appliquant une pensée abstraite (inspirée de la

---

<sup>166</sup> HASEGAWA Itsuko (1997) (The Master Architect Series II), *opus cit.*, p. 184.

<sup>167</sup> *Ibidem.*

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> « Global environmental issues » est le terme employé.

<sup>170</sup> *Ibid.* p. 185.

<sup>171</sup> « Fuse into one science-fiction ecological totality » sont les termes employés.

<sup>172</sup> HASEGAWA Itsuko, *Island hopping*, Crossover Architecture, Rotterdam, NAI Publishers, 2000, p. 71.

structure et de la croissance du fruit) aux éléments concrets (le jardin et les bâtiments) que Hasegawa réalise une fusion entre artefacts et environnement. Fusion qui repose sur l'imaginaire découlant de la découverte visuelle d'une architecture éclatée en pavillon transparents posés dans le vaste paysage des montagnes.

Le musée du livre d'images, Oshima, préfecture de Toyama, 1994

Dans la partie nord du Chubu (à environ 220 km au nord-ouest de Yamanashi et du musée du fruit), Hasegawa Itsuko a construit le musée du livre d'images (1994), un équipement commandité (1992) par la municipalité pour stimuler l'attractivité de la petite ville d'Oshima<sup>173</sup> alors en proie à la décroissance de sa population. En valorisant la culture de l'*ehon* (livre illustré créé à Oshima), il ne s'agissait pas seulement d'entretenir une tradition locale de longue date, mais également et surtout de revitaliser la ville par la mise en valeur de son histoire et de son architecture. Permettre aux habitants de se familiariser avec la culture de l'*ehon* allait encourager la créativité et la vitalité de la communauté tout en valorisant l'image de la ville elle-même.

Imizu (anciennement Oshima) se trouve dans la partie ouest de la préfecture de Toyama<sup>174</sup>, sur la plaine de Tonami, en bordure de la mer du Japon. Dans la partie nord du Chubu, les préfectures de Toyama, Ishikawa et Fukui composent la région de Hokuriku, une bande côtière où l'on cultive le riz. Le musée du livre d'images prend donc place sur un site relativement plat, entouré de rizières et d'habitations individuelles. Le terrain proposé pour la construction du musée étant scindé en trois parties par des routes, Hasegawa a entrepris de les relier par un relief artificiel. Pour ce faire, elle a utilisé une réserve de terre dont la municipalité ne savait que faire. Trois buttes dont la hauteur s'accroît à mesure que le visiteur progresse sur le site procurent une impression de profondeur digne d'une topographie naturelle. Positionné au point culminant de ce paysage artificiel, le musée<sup>175</sup> prend la forme d'un volume massif et géométrique pensé par l'architecte pour évoquer la silhouette d'un bateau. Le profil formé par la façade principale qui s'étend en longueur (60 m) et par les

---

<sup>173</sup> Oshima était une petite ville du district d'Imizu, dans la préfecture de Toyama. En 2003, sa population comptait 10 108 habitants pour 7,96 km<sup>2</sup> (soit une densité de 1 269,85 habitants/km<sup>2</sup>). Le 1<sup>er</sup> novembre 2005, avec Oshima, les villes de Shinminato, Daimon, Kosugi et le village de Shimo (tous ces lieux faisant partie du district d'Imizu) ont été fusionnés pour créer la ville d'Imizu. En 2018, Imizu recensait une population de 93 447 personnes réparties sur une superficie de 109,4 km<sup>2</sup> (soit une densité de 850 hab./km<sup>2</sup>).

<sup>174</sup> La préfecture de Toyama est entourée par les préfectures de Niigata (au nord-est), Nagano (au sud-est), Gifu (au sud-ouest) et Ishikawa (au nord-ouest).

<sup>175</sup> Sur un site d'une superficie de 9 111,79 m<sup>2</sup>, l'emprise au sol du musée du livre d'image est de 1 171,59 m<sup>2</sup> et sa surface totale de plancher est de 2 413,10 m<sup>2</sup> (sur 3 niveaux).

façades latérales à plans inclinés s'apparente à la forme d'une coque de navire. Hasegawa ayant baigné dans l'univers marin depuis l'enfance, la conception d'un bâtiment situé à proximité de la mer constituait l'occasion idéale pour puiser dans la référence navale. La silhouette du musée évoque donc la présence de la mer et des bateaux.

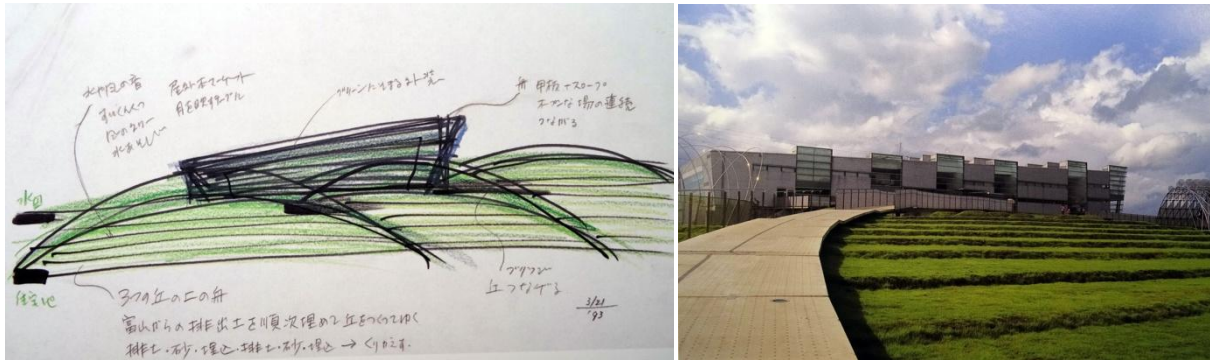


Fig. 41. Musée du livre d'image. À gauche : dessin d'étude figurant les collines artificielles et le bâtiment à la forme évocatrice de celle d'un bateau. Dessin Hasegawa Itsuko. À droite : le musée et le parc. Photographie Ohashi Tomio

Hasegawa a également pris en charge l'aménagement du site. Dans l'esprit qui guidait la conception du centre culturel de Shonandai, pour le musée du livre d'images, elle créé un parc à valeur d'espace public. Elle y installe fontaines, carillons à vent et théâtre de plein air. Fidèle à ses convictions sur la dimension sociale de l'architecture publique, Hasegawa souhaite « encourager la participation du visiteur plutôt que la timidité habituellement suscitées par les bâtiments publics japonais<sup>176</sup> ». Tel qu'il est aménagé (avec ses circulations, ses équipements et ses zones d'activités), le parc inspire une sensation d'espace libre et ouvert ; il invite au mouvement et à la créativité ; à y pratiquer des activités ou simplement à s'y installer un moment. Les rampes de circulation (des plateformes légèrement surélevées au-dessus du sol), semblent glisser ou flotter sur le terrain en pente. Formée par le terrassement de niveaux, la topographie constitue une succession de strates gazonnées, un étage de plans horizontaux qui s'harmonise avec le paysage de rizières caractéristique de l'environnement local. Ce traitement paysager fait du parc un élément de liaison avec le grand paysage. Les rizières étant un paysage créé et travaillé quotidiennement par l'humain, le milieu du parc et celui des rizières ne se distinguent pas tant par leur degré de naturalité et d'artificialité que par leur destination d'espace public ou agricole. Bien que plus ou moins praticables, ces espaces forment l'étendue façonnée par l'homme – une seconde nature. Le

<sup>176</sup> HASEGAWA Itsuko, *Itsuko Hasegawa, recent buildings and projects*, Bâle, Birkhäuser Verlag et Institut français d'architecture, 1997, p. 24.

bâtiment étant conçu dans le prolongement du parc, il lui-même est lié au paysage et à l'environnement.

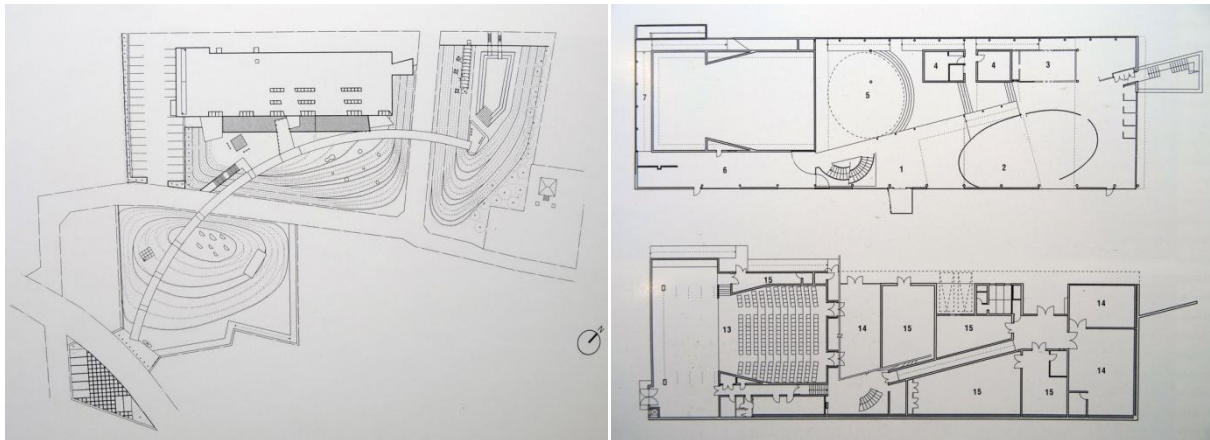


Fig. 42. Musée du livre d'image. De gauche à droite et de haut en bas : plan de masse, plan du rez-de-chaussée et plan du premier étage. Dessins Itsuko Hasegawa Atelier

L'architecture du musée du livre d'images est caractérisée par ses circulations. Les rampes qui sillonnent à travers le parc semblent se continuer à l'intérieur du bâtiment. Pour sa conception, Hasegawa s'est inspirée de la structure du livre d'image (*ehon*) où chaque page est une combinaison d'images de couleurs vives et de lignes de textes continues, et elle a entrepris de mettre le programme en espace. Les différentes zones (et par là les différentes fonctions du musée) sont reliées par des rampes, des escaliers et des passerelles qui articulent des séquences programmatiques et spatiales.<sup>177</sup> Comme dans la démarche d'Ito Toyo et comme dans l'architecture du centre culturel du Shonandai, le thème du mouvement est de première importance dans ce projet : « Au lieu de limiter l'architecture à une présence physique statique, nous l'avons définie comme un lieu où de nouvelles idées sont acceptées et encouragées, (un lieu) où la vie quotidienne et la culture sont synthétisées comme un tout<sup>178</sup> ». « Plutôt que de se focaliser sur d'étroites finalités fonctionnelles, (nous avons conçu) des espaces architecturaux hors-programme, (qui forment) des lieux pour des événements inattendus<sup>179</sup> ». Telles sont les considérations qui ont guidé Hasegawa dans la conception du musée.

<sup>177</sup> D'un point de vue programmatique, le bâtiment comporte un hall/espace de spectacle, un théâtre, une bibliothèque, une galerie, un atelier informatique et des espaces de workshops ainsi que de nombreux espaces ouverts comme un café, des espaces de lecture et un jardin pour enfant.

<sup>178</sup> HASEGAWA Itsuko, *Itsuko Hasegawa*, Architectural monographs n° 31, Londres, Academy Editions, 1993, p. 9.

<sup>179</sup> HASEGAWA Itsuko (1997) (The Master Architect Series II), *opus cit.*, p. 152.

## Le centre des arts de la scène de Niigata, préfecture de Niigata, 1998

La ville de Niigata se trouve sur la côte de la mer du Japon (à environ 250 km au nord-est d'Imizu et de son musée). Elle est célèbre et rayonne encore aujourd'hui pour les arts du spectacle, notamment du fait de la proximité de l'île de Sado<sup>180</sup> où le célèbre acteur Zeami Motokiyo<sup>181</sup> (1363-1443) a introduit le théâtre nô. Capitale et ville la plus peuplée de la préfecture du même nom, Niigata<sup>182</sup> est située à l'embouchure de la rivière Shinano. En se documentant et en analysant la cartographie du territoire, Hasegawa Itsuko a compris que la ville comprenait autrefois un chapelet d'îles (aujourd'hui disparu du fait de l'urbanisation) et qu'on y performait des festivals. Dès lors, en réponse au concours d'architecture (de 1993) pour la conception du futur centre des arts de la scène ("Performing Art Center"), Hasegawa a proposé une approche urbaine et paysagère permettant de renouer avec la géographie disparue et de faire ressurgir la vitalité d'un site où nature et infrastructures s'entremêlent : « Introduisons ici des îles, ai-je proposé (...) et connectons-les avec des ponts. Et j'ai esquissé un archipel, sorte de *harrapa* ("open field") où des festivals et des performances traditionnelles puissent être donnés librement, y compris sur le toit de la salle de concert.<sup>183</sup> »



Fig. 43. Centre des arts de la scène de Niigata. Vues depuis le toit-jardin : deux des îles, passerelles et panorama (la rivière Shinano, la ville et les deux équipements voisins que sont le Niigata city music cultural hall (image de gauche) et le Niigata city gymnasium (image de droite). Photographies S. Dousse, 2018/03

<sup>180</sup> Distant de la cote de Honshu d'environ cinquante kilomètres, l'île de Sado est la sixième plus grande île de l'archipel (855 km<sup>2</sup>) après les cinq principales. Longtemps surnommée « l'île maudite », elle a servit de terre d'exil à des lettrés réprouvés (le premier exil connu sur l'île Sado est celui du poète Hozumi no Asomi Oyu en 722, et le dernier bannissement a été prononcé en 1700). Après 1600, la découverte de gisements d'or fera de l'exploitation aurifère l'activité principale de l'île et propulsera son peuplement. Aujourd'hui dépeuplée, Sado semble endormie.

<sup>181</sup> Célèbre acteur, dramaturge et théoricien de nô. Également appelé Kanzo Motokiyo, du nom de l'école (Kanze) qu'il créa avec son père Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) (de son vrai nom Kanze Kiyotsugu, Kan'ami étant la forme abrégée de Kan'amidabutsu, son nom bouddhiste), acteur et pionnier du théâtre nô.

<sup>182</sup> En 2019, Niigata compte 797 600 habitants pour une superficie de 726,5 km<sup>2</sup> (soit une densité de 1 098 habitants/km<sup>2</sup>).

<sup>183</sup> HASEGAWA Itsuko (2012), *opus cit.*, p. 118.



Bien qu'à l'époque moderne des canaux aient été creusés et des saules plantés, faisant de Niigata une "ville d'eau", « dans sa croissance, la ville s'est coupée de la rivière ; les canaux ont été comblés, les voies ferrées ont divisé le centre urbain autrefois dense, créant une urbanité dispersée<sup>184</sup> », observe Hasegawa. Pourtant « la ville d'aujourd'hui devrait être conçue à l'image d'un environnement naturel<sup>185</sup> », écrit-elle. Le site réservé à la construction du centre des arts de la scène<sup>186</sup> était propice à ce principe puisqu'il se trouve face à la rivière Shinano, le long une étendue de huit hectares aménagés en promenade. Qualifiant les fronts de rivières des villes japonaises d'« espaces nés de la nature, (...) amorphes et anonymes, qui changent au fil du temps, avec la météorologie et à travers une interaction continue avec le monde (...), (Hasegawa a pris le parti d'inscrire le bâtiment dans l'environnement grâce à) une nouvelle approche de l'architecture urbaine<sup>187</sup> ». Le contexte s'y prêtait puisque la municipalité attendait du projet qu'il serve d'articulation urbaine : il s'agissait de relier des équipements publics voisins (le centre civique préfectoral de Niigata et la salle de musique et de culture de Niigata) jusqu'alors isolés l'un par rapport à l'autre, et de permettre aux piétons de circuler entre le parc Hakusan et les berges de la rivière respectivement situés au nord et au sud de la parcelle, tout en se raccordant aux cheminements planifiés par la municipalité (pour le parc) et par la préfecture (pour les berges). Le projet d'aménagement du centre des arts de la scène (dont les éléments de programmes principaux sont : une salle de concert de 1 900 places, un théâtre de 900 places et une scène de noh de 375 places) devait également intégrer la construction d'une voie rapide et celle d'un parking d'une capacité de 700 places de stationnement. On mesure l'importance de l'échelle urbaine dans ce projet d'architecture.

Pour satisfaire cette commande, Hasegawa Itsuko a développé un concept de conception nommé « archipelago system<sup>188</sup> », qui consiste à organiser le bâtiment en plusieurs éléments plutôt qu'en une seule masse. Elle a composé un agencement de sept îles artificielles (« man made plateaux ») dont la disposition s'ajuste à la complexité urbaine du site. Positionnées à une hauteur de six mètres au-dessus de la voie, ces îles couvrent le parc de stationnement qui ne pouvait pas être relégué en sous-sol compte tenu du niveau de la nappe

---

<sup>184</sup> HASEGAWA Itsuko (2000), *opus cit.*, p. 26.

<sup>185</sup> HASEGAWA Itsuko (1997) (Birkhäuser), *opus cit.*, p. 46.

<sup>186</sup> Bâti sur un site d'une superficie de 140 143,87 m<sup>2</sup>, l'emprise au sol du centre des arts de la scène de Niigata est de 10 062,4 m<sup>2</sup> et sa surface de plancher totale est de 25 100 m<sup>2</sup>.

<sup>187</sup> HASEGAWA Itsuko (1997) (Birkhäuser), *opus cit.*, p. 46.

<sup>188</sup> Si Hasegawa Itsuko utilise ce terme (« archipelago system ») pour la première fois à l'occasion du projet de Niigata, elle pense que cette idée (d'exploser la masse d'un bâtiment en plusieurs parties) était déjà présente lors de la conception du centre culturel de Shonandai. À Thomas Daniell, elle explique que les îles du centre des arts de la scène de Niigata « coexistent avec l'air présent entre elles en abondance ». DANIELL, Thomas (2018), *opus cit.*, p. 137.

phréatique (à seulement -1m) et de la nature sablonneuse de sols sujets à liquéfaction sous l'effet sismique (le terrain a autrefois été gagné sur la rivière par assèchement). Selon l'architecte, ces îles constituent des « jardins (qui relient le bâtiment au parc Hakusan et aux berges de la rivière Shinano), tout en atténu(ant) la massivité du bâtiment ainsi que la dureté de contours des constructions voisines »<sup>189</sup>. Réminiscences de la géographie du passé, ces îles artificielles sont reliées entre elles et aux équipements publics voisins par des ponts ; l'ensemble (les îles, les ponts et les halls) formant un espace public de promenade à l'abri de la circulation routière, « un nouveau réseau d'espaces intérieurs et extérieurs continus, (...) un espace extérieur qui se transforme en scène géante<sup>190</sup> ». Chaque île constitue un environnement scénique et le cadre à la pratique d'activités en plein air (comme des concerts, contemplation de fleurs, lecture de poèmes, cérémonies du thé, marchés aux puces, danses estivales, etc.). Il y a notamment le jardin des cerisiers, le jardin d'eau, le jardin de *nô*, le jardin des enfants, le toit-jardin, chaque jardin étant doté d'un aménagement spécifique en termes de plantations, de plans d'eau et de mobilier. En observant l'exploitation des lieux, Hasegawa s'est réjouie des « relations intéressantes entre les îles quand plusieurs activités y sont organisées simultanément »<sup>191</sup>.

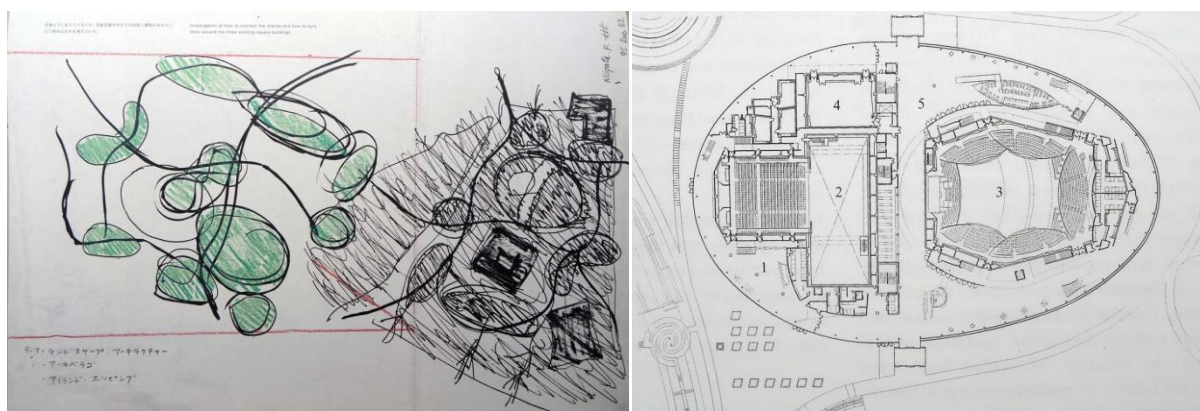


Fig. 44. Centre des arts de la scène de Niigata. À gauche : dessins d'études portant la légende : « investigations sur la connexion des îles et sur la manière de les enterrer autour des trois bâtiments existants ». Dessin Hasegawa Itsuko. À droite : plan du premier étage. Dessin Itsuko Hasegawa Atelier

Au rez-de-chaussée (au niveau du parking) se trouvent les locaux de l'administration, le Niitsu memorial room ainsi que les parties techniques de la salle de concert et du théâtre. Au premier étage (niveau des îles), les visiteurs accèdent au hall (*lobby*), au point d'information/boutique (*information/shop*), au vestiaire, à la salle de concert et au théâtre ainsi qu'au café "Sailing cafe" et au restaurant "Rivage" situé, lui, au deuxième étage.

<sup>189</sup> HASEGAWA Itsuko (1997) (Birkhäuser), *opus cit.*, p. 46.

<sup>190</sup> HASEGAWA Itsuko (2000), *opus cit.*, p. 26.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

Toujours au premier étage, on trouve le studio A et les salles de répétition 1, 2 et 3. La salle de concert (1 900 places) occupe jusqu'au quatrième étage et le théâtre (900 places) jusqu'au troisième étage et jusqu'au quatrième partiellement. En plus du restaurant, le deuxième étage offre une salle de change et une quatrième salle de répétition. Le troisième étage comporte un espace d'exposition (*gallery*), le studio B et la cinquième salle de répétition. Il faut monter au quatrième étage pour accéder au théâtre de *nô* (375 places), à la salle de thé (cérémonie du thé) et aux salles de répétitions 6, 7 et 8. Quant au cinquième étage, il est principalement occupé par le toit terrasse et bénéficie d'un espace de restauration/café ("Vista lounge") d'où l'on peut apprécier la vue sur le panorama et sur le toit-jardin qui constitue la septième île du centre des arts de la scène de Niigata.

Le bâtiment en lui-même est conçu sur le modèle du *manmaku* (écran temporaire monté à l'occasion des fêtes), cette installation traditionnelle qui « détermine un espace libre au centre de la ville. (...) Le *manmaku* ondule dans le vent, laisse pénétrer les pétales et le parfum des fleurs et permet de savoir du dehors ce qui se passe au-dedans<sup>192</sup> ». Dans la continuité de l'espace urbain, un vaste hall/une large allée relie les accès nord et sud. Parce que le hall est vitré sur toute sa hauteur, la lumière naturelle y entre en abondance, accentuant le caractère intermédiaire de cet espace disposé entre intérieur et extérieur, entre bâtiment et ville. Dans cette architecture à échelle urbaine, des escaliers et des passerelles qui desservent la salle de concert et le théâtre composent des géométries courbes, écho à celles des ponts qui glissent entre les îles, à l'extérieur du bâtiment. Comme dans le musée du livre d'images, les circulations extérieures se poursuivent à l'intérieur du bâtiment. « Les ponts sont la visualisation du mouvement humain et mon espoir est qu'ils fassent naître divers rencontres et collaborations<sup>193</sup> », soutient Hasegawa. On traverse le hall du centre des arts de la scène comme on parcourrait un passage public ou une rue intérieure. « En enveloppant le volume de l'auditorium qui ne pouvait être que solide par un écran de verre, les murs périphériques [du hall] sont entièrement ouverts, ce qui créé un espace semi-extérieur, un hall et des foyers qui ressemblent à une terrasse<sup>194</sup> ». D'un point de vue esthétique également, Hasegawa Itsuko qualifie cet espace semi-extérieur comme un entre-deux. Alors que la façade et ses éléments structurels sont uniformément de couleur blanche, les parois de la salle de concert et du

---

<sup>192</sup> HASEGAWA Itsuko (1997) (Birkhäuser), *opus cit.*, p. 46.

<sup>193</sup> DANIELL, Thomas (2018), *opus cit.*, p. 137.

<sup>194</sup> HASEGAWA Itsuko, *Itsuko Hasegawa 1985-1995*, SD9511, Tokyo, Kajima Institute Publishing, 1997, p. 140.

théâtre sont de teintes sombres – du béton teinté noir pour le théâtre et un parement métallique couleur rouille pour la salle de concert. Un traitement qui confère une lisibilité fonctionnelle aux espaces tout en fabriquant une certaine intériorité – les teintes de ces matériaux contrastant avec celles de l'espace urbain et du paysage.

Les poteaux en béton qui supportent les îles et les ponts au-dessus du parking et les poteaux en métal du hall sont conçus sur le modèle de l'arborescence de branches des arbres. Vues de l'extérieur, depuis les berges ou le parc, ces ramifications s'harmonisent avec le paysage où les arbres sont nombreux. Au niveau des circulations extérieures (les escaliers et les passerelles qui relient l'espace public aux îles et aux bâtiments), des mains courantes en métal sont doublées de panneaux en tôle d'acier perforée laquée de couleur blanche sur leur face extérieure (la face visible depuis les abords) afin de marquer une unité visuelle entre ces éléments de circulations urbaines et la façade du centre des arts de la scène, elle aussi de couleur blanche. Bien que cette façade soit entièrement vitrée, en transparence, on aperçoit la structure et les circulations (escaliers et passerelle), elles-mêmes de couleur blanche. La façade est composée de deux épaisseurs de verre transparent supportées par un système de fixation métallique dot pointed glazing et est équipée d'un écran pare-soleil : deux couches de panneaux en métal perforés installés entre les deux épaisseurs de verre. Niigata étant une région froide en hiver, l'installation d'un système de chauffage mécanique était nécessaire. Néanmoins, grâce à cette façade, une réduction de la consommation d'énergie de 30% a pu être réalisée. L'installation de capteurs (fabriqués en Allemagne) permettant de mesurer la température extérieure et les angles de lumière solaire, un système informatique permet de calibrer la position des panneaux brise-soleil, ceux-ci étant mobiles (ils bougent indépendamment les uns des autres). Ce système permet de contrôler l'entrée de lumière dans le bâtiment pour optimiser les dépenses d'énergie de chauffage. Hasegawa Itsuko a insisté pour que les panneaux métalliques bougent très lentement, comme des voiles de bateaux élevées et baissées manuellement. D'après l'architecte, bien que ce système puisse être qualifié de low-tech, il a permis de calculer les coûts d'exploitation et d'investir l'argent épargné dans le projet.<sup>195</sup>

---

<sup>195</sup> Pionnière de l'utilisation du dessin assisté par ordinateur au Japon, Hasegawa Itsuko a également été avant-gardiste dans le développement de bâtiments économes en énergie, ceci grâce à l'intégration de systèmes informatiques et de dispositifs techniques permettant de tirer parti des ressources de l'environnement en modulant l'ouverture et la protection solaire des façades selon les conditions météorologiques et climatiques.



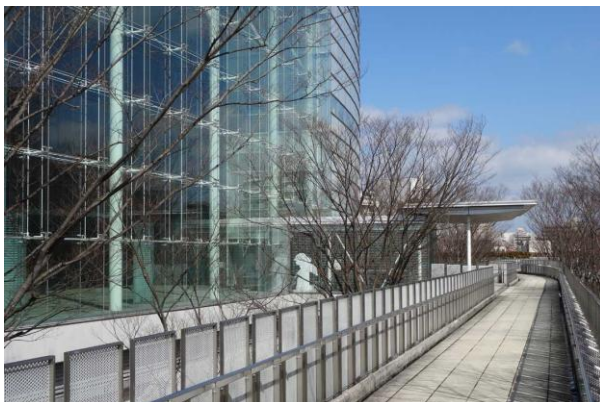
1-2

*Vue depuis la promenade des bords de la rivière Shinano (1), vue sur le parking aperçu précédemment (2)*



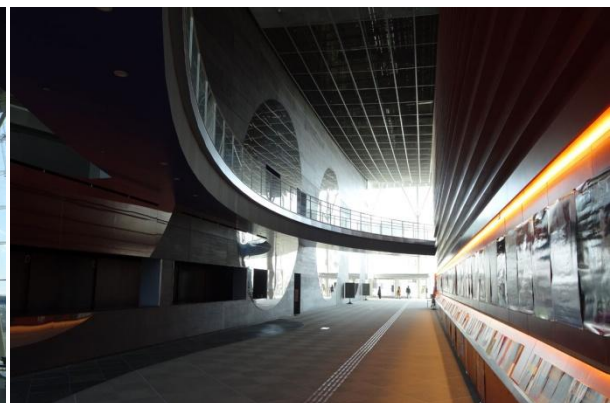
3-4

*Vue sur l'accès au niveau des îles et du hall (3), vue sur la façade sud (face à la rivière Shinano) (4)*



5-6

*Vue sur la passerelle d'accès au hall (5-6), le parking et environnement urbain (6)*



7-8

*Vue sur le hall et la façade sud (7), l'allée intérieure qui relie les accès sud et nord du hall, la passerelle d'accès au théâtre et à la salle de concert, le support mural de documentation sur l'activité culturelle de la ville (8)*



9-10

*Vue sur la partie sud du hall (café et places assises) (9), vue sur la partie nord du hall (point d'information) (10)*



11-12

*Vue sur le toit-jardin, la rivière et la ville (11), vue sur le traitement paysager du toit-jardin (12)*



13-14

*Vue sur le cheminement sur le toit-jardin (13), vue sur un patio aménagé en jardin vu depuis le toit-jardin (14)*



15-16

*Vue sur le bâtiment du "Vista lounge" (15), vue sur le "Vista lounge" et le panorama en fin de matinée (16)*

*Fig. 45. Centre des arts de la scène de Niigata. Parcours photographique. Photographies S. Dousse, 2018/03*

## 2.2.2. Ando Tadao et Ito Toyo : construire dans les collines ou construire des collines

Ando Tadao : construire dans les collines

Le musée historique Chikatsu-Asuka, Kana, Minamikawaguchi, préfecture d'Osaka, 1994

Ce musée préfectoral est consacré à culture des *kofun* (monuments funéraires datés du III<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle de notre ère qui ont donné leur nom à cette période historique) ainsi qu'à la région de Chikatsu Asuka aux périodes Kofun (vers 250 – vers 700) et Asuka (592-710). Cette région du sud de la préfecture d'Osaka comporte la trace de nombreux tumuli insérés dans un paysage montagneux. Passé une vallée urbanisée s'étirant de la ville de Nara (à 30 km à l'est d'Osaka) à la ville côtière de Wakayama (capitale de la préfecture du même nom, située à environ 80 km d'Osaka), s'étendent les hautes montagnes du sud du Kansai (préfectures de Nara et de Wakayama), une région de pèlerinages ancestraux. C'est donc à la lisière entre plaine urbanisée et forêts montagneuses que se trouve le musée, dans le bourg de Kanan<sup>196</sup>, à approximativement 25 km du centre d'Osaka. Discrète visuellement, son architecture est inspirée de celle des sépultures *kofun*. Depuis le train et le bourg de Kanan, en apercevant le musée, on l'apparente à une zone rocheuse de la montagne ou à une carrière. Dans le grand paysage, le bâtiment apparaît comme un monolithe de pierre étalé dans le relief.

En arrivant par la gare de Kishi<sup>197</sup>, un minibus conduit directement au musée. Après avoir traversé un paysage urbain puis agricole, le véhicule accède sur le flanc de la colline et dépose les visiteurs dans une zone boisée, à l'orée d'un chemin qui, ondulant à travers bois et vergers, les mène au bâtiment (cf. Fig. 47, image 1). À ce cheminement, Ando Tadao intègre un élément d'architecture, sorte de pavillon ouvert mais couvert, où l'on peut s'arrêter un moment et s'asseoir (Fig. 47, image 2) avant de descendre vers le musée. Au fil de l'approche, progressivement, la vue du musée se dévoile. On aperçoit d'abord sa façade ouest qui est aussi son toit : un plan incliné (une pente d'environ 20°) dont les dimensions approchent 110 m de long et 70 m de large que couvre une monumentale volée de marches – un escalier adapté à l'échelle du paysage (image de droite ci-dessous). Au débouché du bois, avant d'accéder à l'entrée du musée en façade sud, le chemin devient passerelle au-dessus d'un ruisseau (Fig. 47, images 3, 5 et 6). En surplomb, on peut observer le traitement architectural de la limite entre artefact et milieu naturel. Du côté gauche du pont (Fig. 47, image 4), la partie basse de la volée de marches jouxte un terre-plein en pente (continuation de celle du

---

<sup>196</sup> Partie du district de Minami-Kawachi, en 2017, Kanan comptait 15.953 habitants pour une superficie de 25,26 km<sup>2</sup> (soit une densité de 632 habitants/km<sup>2</sup>).

<sup>197</sup> Par la Kintetsu line qui relie Minami-osaka à Kawachinagano.

bâtiment) qui s'arrête, de manière nette, au bord du ruisseau. Tel un socle, le mur de soubassement constitue la limite entre l'architecture et le cours d'eau. Du côté droit du pont (Fig. 47, image 5), la déclivité entre la plateforme de circulation devant l'entrée du musée et le ruisseau est traité en terrasses grâce à un assemblage de pierres – alors on peut descendre jusqu'au ruisseau. Les visiteurs venant du parking situé devant la façade nord du bâtiment accèdent à cette plateforme et à l'entrée du musée par un autre chemin (Fig. 47, image 6). Ils peuvent alors entrer dans le bâtiment ou emprunter un couloir extérieur (Fig. 47, image 7) pour gagner le toit-terrasse en haut duquel un ascenseur conduit au niveau du rez-de-chaussée pour rejoindre le hall et commencer la visite de l'exposition (Fig. 47, images 8 et 9).

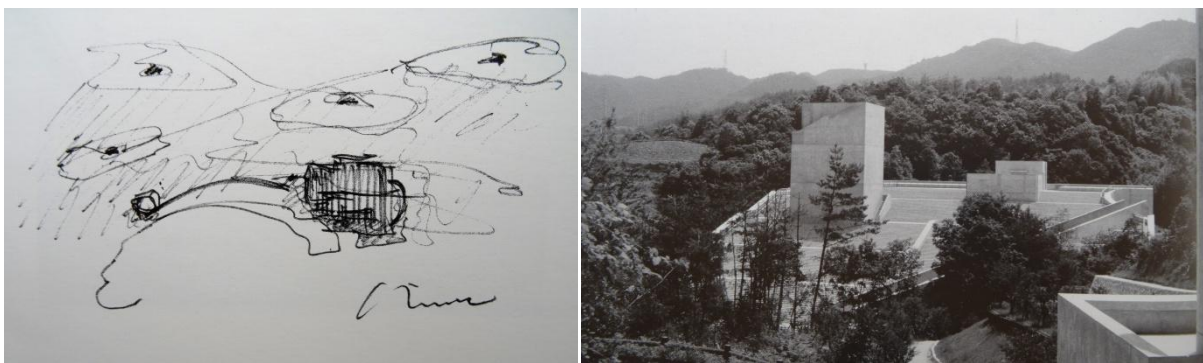


Fig. 46. Musée historique Chikatsu-Asuka. À gauche : croquis d'étude. Dessin d'Ando Tadao. À droite : vue d'ensemble du bâtiment depuis le cheminement d'accès. Photographie Takase Yoshio, GA photographer

Des deux formes monolithiques qui émergent de la terrasse-escalier, la plus petite (+- 2.5 m de hauteur en partie basse et +- 1.5 m de hauteur en partie haute) sert de puits de lumière bénéficiant aux espaces du musée – on retrouve le concept de « cour de lumière » développé par Ando dans ses projets d'habitation –, tandis que la plus grande (environ 15 m) sert de belvédère et détermine l'espace de l'exposition permanente au rdc et au r-1. Concernant l'organisation du musée (cf. Fig. 49) : bénéficiant d'un éclairage naturel (complémentaire à l'éclairage électrique) grâce au puits de lumière (cf. Fig. 48, images 10 et 11) ainsi qu'à deux cours anglaises disposées en façade est, le hall est un espace ouvert qui, précédé d'un sas d'entrée, se prolonge vers la librairie/workshop et l'espace de l'exposition permanente qui, se développant au r-1, permet de rejoindre l'exposition temporaire. À ce niveau, la cour de lumière est agrémentée d'une sculpture (Fig. 48, image 11) dont la vue profite à l'espace du foyer, tandis qu'à l'auditorium et à la remise correspondent des espaces où la lumière est occultée. Au premier étage, la salle de conférence et la salle du commissaire d'exposition profitent de cours anglaises, une remise est adjointe et la circulation surplombe



la cour de lumière que traverse une passerelle<sup>198</sup> au niveau du rdc (Fig. 48, image 11). Le plan de l'espace de l'exposition permanente est dessiné avec pour référence la forme évocatrice d'une serrure typique de certains monuments *kofun*. Au centre de ce plan est installée une grande maquette de ce type de sépulture (Cf. Fig. 48, images 12-13). Une mise en abîme par l'architecture ? Elle est subtile car non littérale. Bien qu'évocateur de la géométrie des sépultures, l'aspect extérieur du musée est aussi très contemporain – ce bâtiment appartient bien à son époque. Néanmoins, l'épure, l'abstraction et la monumentalité caractéristiques de sa composition formelle lui confèrent cette impression d'éternité émanant des sépultures antiques et préhistoriques.

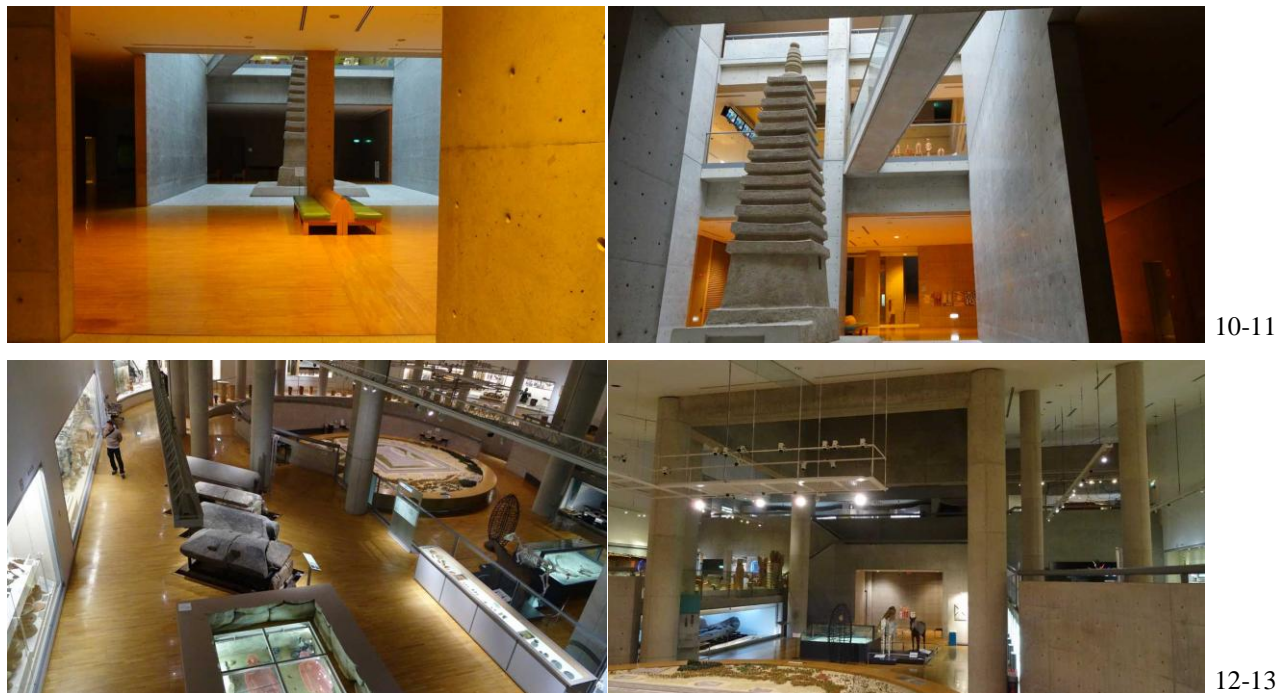


Fig. 47. Musée historique Chikatsu-Asuka. Vues extérieures, l'accès au musée. Photos S. Dousse, 2017/11

Quant à l'espace d'exposition, déterminé par des circulations en pente qui s'enfoncent dans le sol, le parcours procure l'impression d'effectuer une promenade continue dans le paysage et le bâtiment. Pour sortir du musée, s'il n'emprunte pas l'accès en façade sud au niveau du rez-de-chaussée, le visiteur peut prendre l'ascenseur pour monter sur la terrasse et

<sup>198</sup> Le principe de cette composition (une circulation dans une cour de lumière) étant le même que celui qui guidait Ando dans la conception de la maison Azuma, à Sumiyoshi, Osaka. Cf. *supra*, chapitre 1.1.1.

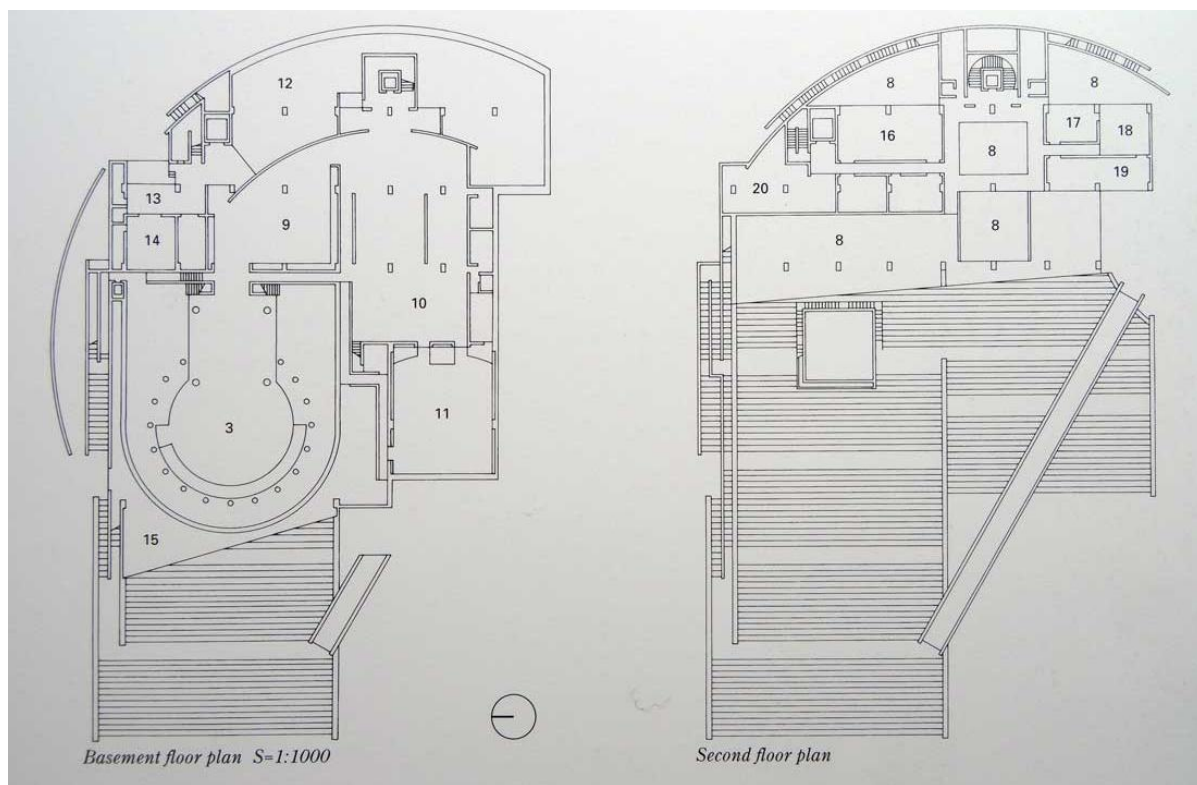
profiter du panorama – une scène qui lui inspirera peut-être l’idée de partir à la découverte des sépultures qui parsèment la région.



10-11

12-13

Fig. 48. Musée historique Chikatsu-Asuka. Vues intérieures. Espaces de circulation et d’exposition du rez-de-chaussée. Photographies S. Dousse, 2017/11



Basement floor plan S=1:1000

Second floor plan

Fig. 49. De gauche à droite : plan du rez-de-chaussée et plan du niveau 1. Dessins Ando Tadao

Le complexe Awaji-Yumebutai, Awaji, préfecture de Kobe, 2000

De plus grande envergure que le musée Chikatsu-Asuka, le complexe Awaji-Yumebutai<sup>199</sup> incarne le déploiement, par Ando Tadao, de l'architecture à l'échelle du paysage. Ce projet fait suite à celui du temple de l'eau, construit sur la même île. Les études de conception du complexe Awaji-Yumebutai ont débuté en 1993 à l'issue d'un concours public, soit un an avant la livraison du musée historique Chikatsu-Asuka – on peut donc aborder cette réalisation dans la continuité de la précédente (et de nombreuses autres), comme partie (et pourquoi pas aboutissement) d'un processus d'exploration des limites entre l'échelle de l'architecture et celle du paysage<sup>200</sup>. Awaji Yumebutai est constitué d'un ensemble de bâtiments articulés en un tout organique auquel s'adjoignent de nombreux espaces extérieurs. Le complexe constitue une topographie, un paysage parfaitement intégré (voire même fondu) au panorama formé par les collines contre lequel la construction s'adosse. Par cette opération monumentale, il s'agissait de remédier à la destruction d'un site naturel causée par l'excavation de 21 000 000 mètres cubes de sols rocheux utiles à la construction de l'île artificielle de l'aéroport du Kansai<sup>201</sup>. Prénommé « stage of dreams », ce projet ambitieux témoigne d'une volonté de réparation de la nature par la conception d'artefacts qui entretiennent avec elle une relation harmonieuse. Dans le cadre de ce projet, Ando a conçu un jardin à la mémoire des victimes du grand tremblement de terre de Hanshin-Awaji (1995). Des milliers d'arbres ont été plantés pour symboliser espoir et valeurs écologiques.



Fig. 50. Complexe Awaji Yumebutai. Maquette exposée sur place, vue d'ensemble. Photos S. Dousse, 2018/08

<sup>199</sup> Sur un site de 213 930 m<sup>2</sup>, le complexe Awaji Yumebutai totalise une surface de plancher de 95 078 m<sup>2</sup>.

<sup>200</sup> Un examen précis de l'œuvre d'Ando Tadao nous permettrait de replacer la conception du complexe Awaji Yumebutai dans la continuité d'autres réalisations de l'architecte, notamment l'ensemble de logements Rokko, (Kobe, 1983), Jun Port Island Building (Kobe, 1985) le musée des enfants de Hyogo (Himeji, 1989), le musée de la littérature (Himeji, 1991), le musée des tombeaux de Kumamoto (Kumamoto, 1992) ou encore le musée Suntory Osaka (Osaka, 1994). Voir NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*

<sup>201</sup> Conçu par l'architecte italien Renzo Piano (qui a remporté la compétition internationale de 1988), les travaux de construction de l'aéroport du Kansai ont été menés de 1991 à 1994.

Partie d'une vaste aire récréative (nationale et préfectorale), le complexe Awaji-Yumebutai offre un grand nombre d'équipements et d'espaces extérieurs aménagés en jardins ou en terrasses et comprenant fontaines et plans d'eau. On y trouve un centre de conférence auquel est associé un hôtel, des restaurants, un pavillon de thé, une chapelle (*chapel of sea*), ainsi qu'une grande serre (le *plants museum of miracle planet*) et les nombreux lieux en extérieur que sont les galeries (*seaside gallery* et *hillside gallery*), le théâtre en plein-air, les forums (*circular forum* et *oval forum*), la place d'eau (*water plaza of shells*) et plusieurs jardins (*sky garden*, *water garden*) dont le fameux *hundred step garden*, conçu par Ando Tadao en tant que lieu d'hommage aux victimes du tremblement de terre de Hanshin-Awaji ; jardin qui, en 2015, a été désigné jardin central de la zone *satoyama-sato-umi*<sup>202</sup> du parc et musée de Awaji-Yumebutai. Cet ensemble de cent paliers est composé de trois parties qui se rapportent toutes à la culture des fleurs (*hana-bunka*), perçue par les Japonais eux-mêmes comme typique de leur culture. Le premier palier, le jardin de prière des dieux de la mer (*prayer garden of sea gods*), traduit la croyance traditionnelle en l'existence de dieux dans la nature. Le second, le jardin des récoltes (*harvest garden*), est réservé à la culture de légumes « à l'air marin », comme l'indique la documentation affichée sur place. Enfin, le troisième, le jardin-prairie d'Awaji (*Awaji meadow garden*), est un espace « expérimental » doté de plantations exclusivement originaires de l'île.

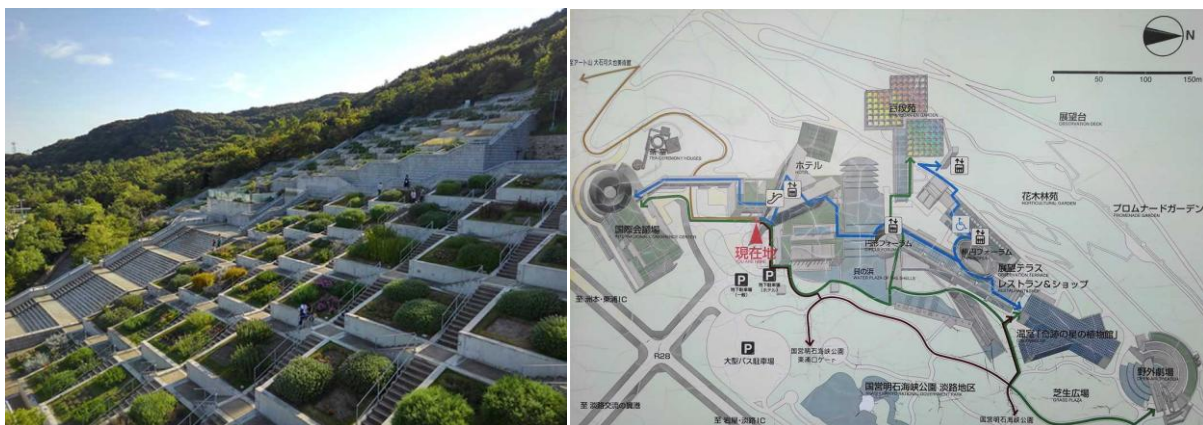


Fig. 51. Complexe Awaji Yumebutai. Hundred step garden, plan d'ensemble. Photos S. Dousse, 2018/08

<sup>202</sup> Une zone située entre montagne (donc forêt) et mer.

« *Satoyama*, mot composé de *sato* (village) et de *yama* (montagne) signifie d'après le dictionnaire "montagne proche d'un village, en lien avec la vie des habitants". Ce terme désigne par extension le territoire rural japonais organisé linéairement en fond de vallée ou piémont, en aval de versant forestier ; bordé de bois, le *satoyama* est constitué de champs secs et de rizières, de cours d'eau et de rigoles, d'étangs réservoirs et de roselière, de jardins et d'habitations le long des voies. » Voir BROSSEAU, Sylvie, « *Satoyama*, le paysage de la culture vivrière », dans BONNIN, Philippe, NISHIDA Masatsugu, IGANA Shigemi (dir.) (2014), *opus cit.*, p. 402.

« *Sato-umi* peut être défini comme une zone côtière habitée où la relation de l'homme avec son milieu est harmonieuse. Le mot est formé de *sato* (terre ou espace habité), et de *umi* (mer). À la différence de *satoyama*, (montagne habitée), auquel il emprunte, le terme *sato-umi* est récent, mentionné et défini pour la première fois par Yanagi Tetsuo dans les années 1990. » Voir BERQUE, Joannès, « *Sato-umi*, le littoral », *Ibidem*. p. 401.

Ito Toyo et Ando Tadao : l'architecture telle les collines

Island City Central Park GRIN GRIN (GREEN GREEN), Fukuoka, préfecture de Fukuoka, 2005

Située du côté est de la baie de Hakata<sup>203</sup>, au nord du centre de Fukuoka<sup>204</sup> (nord de l'île de Kyushu), Island City est une île artificielle d'une surface d'environ 40 hectares, bâtie dans l'un des plus grand lieux d'hivernage des oiseaux migratoires au Japon selon les acteurs de la mission Spoonbill Action Voluntary Echo – portée par SAVE International (une organisation soutenue par le Earth Island Institute) Spoonbill Action Voluntary Echo œuvre en faveur de la protection des spatules, une espèce d'oiseau échassier présente dans la baie de Hakata. Initié en 1994, Island City est un projet de développement urbain incluant des installations portuaires et un parc d'observation des oiseaux sauvages qui, du point de vue de SAVE International, répond d'avantage à des enjeux récréatifs qu'à ceux de la protection de l'habitat des espèces<sup>205</sup>. Ce nouveau quartier de Fukuoka est organisé autour d'un parc de 1,53 hectare et d'une ceinture verte d'une longueur de 1,7 kilomètre. La conception de ce parc ainsi que celle d'un équipement (un centre d'apprentissage sur la nature tropicale et subtropicale) en son sein ont été les premières réalisations de cette vaste opération et constituent l'image et le symbole d'Island City.

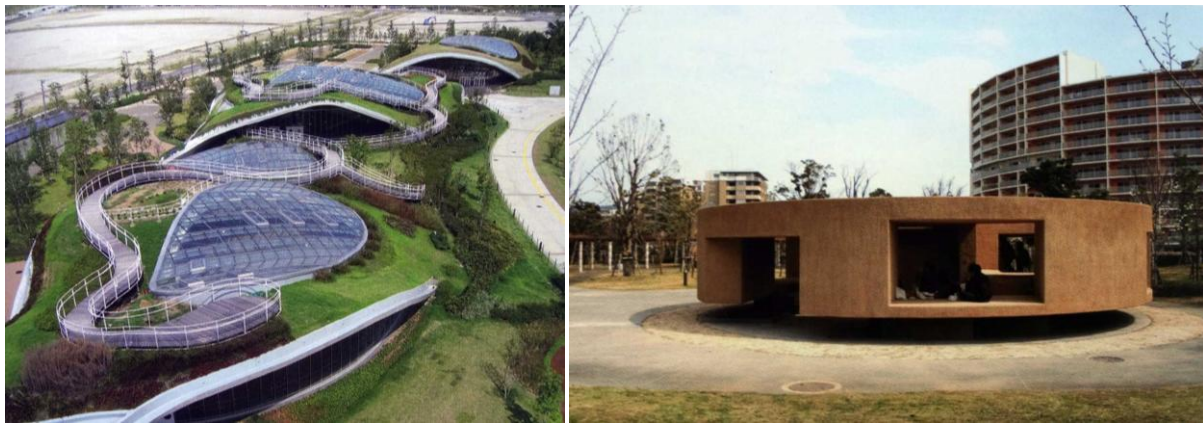


Fig. 52. Complexe éducatif Grin-grin. De gauche à droite : vue aérienne sur Grin-grin, une folie du parc Island-City. Photographies Toyo Ito & Associates

<sup>203</sup> Hakata est le nom d'une ville fusionnée à celle de Fukuoka (en 1889). Aujourd'hui encore, Fukuoka est également connue sous le nom de Hakata. La gare du shinkansen est nommée gare de Hakata.

<sup>204</sup> Chef lieu de la préfecture du même nom, Fukuoka recense une population de 1,589 million d'habitant pour une superficie de 343.4 km<sup>2</sup> (soit une densité de 4,627 hab./km<sup>2</sup>) (donnée en date de 2019).

<sup>205</sup> Selon SAVE International, initié à une période de haute croissance économique, le projet n'a pas su évoluer et intégrer les questions environnementales centrales à notre époque. (Le plan du parc aux oiseaux (Wild Bird Park) a pourtant été finalisé en 2015.) La ville de Fukuoka a ainsi manqué une grande opportunité d'éducation environnementale et failli à ses responsabilités concernant la protection des spatules (une espèce d'oiseau menacée) et concernant la protection des oiseaux migratoires en général.

Pour en savoir plus, voir : <https://saveinternational.org/saveinaction/fukuoka-and-island-city/>.

Dans le cadre de ce projet urbain dont l'un des objectifs annoncés était de créer un nouveau lieu de nature, Ito a exploré la manière de créer un lieu dans le paysage en brouillant la séparation entre architecture et nature ou intérieur et extérieur. Il s'agissait de concevoir cet équipement<sup>206</sup>, non pas en tant que volume posé dans un parc, c'est-à-dire en tant qu'artefact dans la nature, mais en tant qu'élément de ce parc, de cette nature. Cette intention s'est concrétisée par la création de trois espaces intérieurs indépendants couverts d'une coque en torsion dont la forme évoque une topographie vallonnée. La collaboration avec l'ingénieur Sasaki Mutsuro (expert des structures en coque et pionnier de la morphogenèse de calcul dans les domaines de l'architecture et du génie civil, avec qui Ito avait déjà travaillé pour la conception de la médiathèque de Sendai (2001)<sup>207</sup>) a permis la réalisation de ce bâtiment à la forme novatrice. L'utilisation du programme informatique d'optimisation structurelle évolutive (Evolutionary Structural Optimization)<sup>208</sup> a offert à l'architecte de modeler la courbure d'une dalle de béton (de 40 cm d'épaisseur) pour former une coque de forme fluide évocatrice d'une topographie.

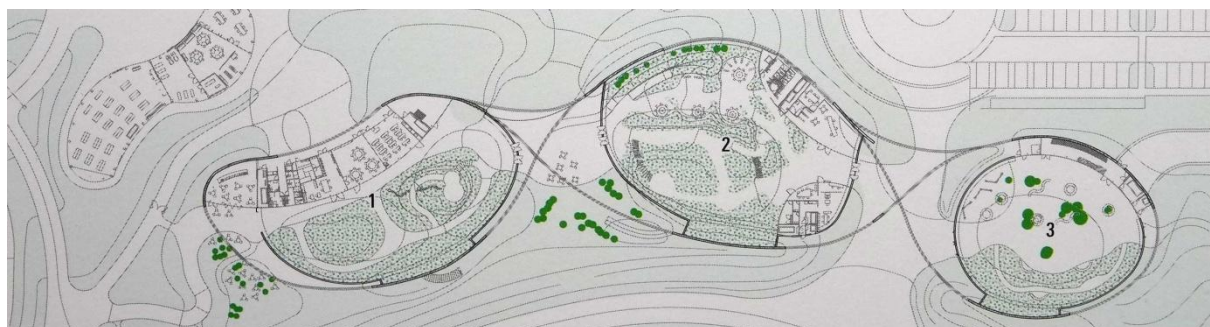


Fig. 53. Complexe éducatif Grin-grin. Plan de niveau. Dessin Toyo Ito & Associates



Fig. 54. Complexe éducatif Grin-grin. Passerelle de circulation et serre. Photographies S. Dousse, 2018/03

<sup>206</sup> Édifié sur un site de 129 170 m<sup>2</sup>, avec une surface bâties de 5 162 m<sup>2</sup>, les serres éducatives Grin Grin totalisent une surface de plancher de 5 033 m<sup>2</sup> (sur un niveau).

<sup>207</sup> Voir *infra*, chapitre 5.3.1.

<sup>208</sup> Ce programme convertit une surface courbe tridimensionnelle en réseau de points disposés sur une grille d'une trame de 2 m. Le déplacement graduel de ces points d'après un procédé mécanique permet de modeler la forme de la surface.

Ito souhaitait réaliser une architecture qui soit l'incarnation physique d'une dynamique de mouvement, une architecture qui lui permette de s'affranchir des règles de composition architecturale modernes (reposant sur le modulaire et la géométrie) de bâtiments générés par l'utilisation de joints de connexion issus de l'industrialisation pour créer un bâtiment sans joints ou soudures (un bâtiment aux formes souples). Il ambitionnait l'émergence d'une architecture dynamique, libre de toutes formalités. Avec une portée maximale de 40 m, chaque unité de cette coque couvre une surface d'environ 1 000 m<sup>2</sup> et bénéficie de larges voûtes vitrées propices à l'hébergement de serres tropicales. Plantes et visiteurs profitent ainsi d'environnements lumineux et confortables thermiquement. En reliant les trois unités (nommées : bloc nord, bloc central et bloc sud) par des chemins continus entre intérieur et extérieur et entre sol et toit, Ito efface les limites entre parc et bâtiment : il réalise une architecture paysage. Le bloc nord, prénommé galerie verte (*green gallery*) est un espace libre avec tables, chaises et végétation où il est possible de se restaurer ; le bloc central, nommé centre d'apprentissage sur les aires tropicale et subtropicale (*subtropical and tropical learning area*) contient l'administration et accueil, la salle de consultation sur l'eau et la végétation (*water and green consultation room*) une aire de repos (*rest area*) ouverte et centrale à la serre, et des toilettes ; le bloc sud, appelé centre d'apprentissage et d'expérimentation sur les fleurs et les poissons tropicaux (*flowers, tropical fish and experiential learning area*) est composé d'une serre tropicale avec bassin et d'une salle de workshop. À l'intersection entre le bloc sud et le bloc central, se trouve une aire de repos extérieure, interface entre le parc, les collines artificielles et les serres de Grin-Grin, ce lieu d'apprentissage et d'observation de la nature. Les thèmes de l'éducation et de la transmission étaient aussi en jeu pendant la conception du complexe éducatif, quand Ito a supervisé l'organisation de workshops pour la construction de folies (pavillons) dans le parc.<sup>209</sup> Convaincu de l'intérêt de cet exercice, Ito « aurai(t) aimé pérenniser ce genre de programme, mais l'adjoint au maire est parti, la situation économique s'est dégradée et, hélas, l'expérience s'est arrêtée au bout de deux fois »<sup>210</sup>.

---

<sup>209</sup> Le programme du complexe éducatif Grin Grin comprend la réalisation de plusieurs folies. Suite à la proposition d'Ito Toyo de travailler avec des étudiants, la municipalité de Fukuoka a alloué un budget bisannuel permettant l'organisation de workshops. Le premier a été dirigé par un architecte Thaïlandaise enseignant à l'université Chulalongkorn de Bangkok et par une jeune architecte de Fukuoka à destination d'étudiants en troisième cycle des universités de Kyushu. Le second a été mené par un architecte de Kyushu, Yahagi Masao, et a été élargi à des étudiants de l'ensemble du Japon. Pour plus d'informations, voir ITO Toyo (2014), *opus cit.*, p. 90-93.

<sup>210</sup> *Ibidem.* p. 93.



Fig. 55. Complexe éducatif Grin-grin. De gauche à droite : Grin-Grin et son environnement bâti, le futur gymnase de Island City (affichage sur les palissades de chantier). Photographies S. Dousse, 2018/03

Comme le montrent les photographies prises sur place, bien que le parc d'Island-City et l'architecture de Grin-Grin illustrent la volonté des politiques et des planificateurs de placer la nature au cœur de la ville et de la société, les abords du périmètre du parc tout comme le traitement des enjeux environnementaux à l'échelle de la baie posent question. En termes de construction, on a opté pour des tours de grande hauteur (on compte plusieurs tours d'environ 40 à 50 étages) et de barres ou de plots relevant de méthode de construction industrielle standard. Affichée sur les palissades d'un chantier attenant au parc, la représentation en perspective du futur stade (un aménagement verdoyant) nous laisse penser que le thème de la nature en ville se limite à quelques opérations symboliques (des lieux publics) utiles à promouvoir une certaine image (un cadre de vie dans un parc) à fonction publicitaire pour attirer les investissements et l'implantation d'entreprises qui stimuleront l'économie locale. La thématique écologique ne serait pas abordée en profondeur mais plutôt en surface (à des fins commerciales) – ce qui correspond à ce que l'on nomme *greenwashing*.



La colline du bouddha, Sapporo, préfecture de Hokkaido, 2015

Ce projet a été commandé à Ando Tadao par l'association qui régit le parc Furusato (Hokkaido est célèbre pour ses paysages de champs de lavande et autres fleurs que le climat fait prospérer). La colline du bouddha est un lieu de culte localisé à proximité du cimetière Makomanai Takino, dans le sud de Sapporo, en pleine nature. La demande faite à Ando était de traiter l'approche d'une monumentale (13,5 m de haut) statue de Bouddha, présente sur le site depuis une quinzaine d'années, de « fabriquer l'expérience de la découverte du Bouddha, (...) un ressenti de sérénité et spiritualité pour les visiteurs<sup>211</sup> ». D'après Ando, posée en pleins champs, la statue donnait une impression d'isolement et semblait déplacée au milieu de nulle part. Dès lors, il s'agissait de concevoir une architecture autour de la statue ou, autrement dit, de fabriquer l'environnement même de la statue. C'était une demande inhabituelle, un défi, car, d'après son propre jugement, Ando avait peu d'expérience sur ce type de projet : « Bien que j'ai déjà travaillé sur des architectures qui pourraient être classées en tant que projets de paysages, je n'avais jamais travaillé à cette échelle »<sup>212</sup>, confie-t-il.

Pour réaliser cet édifice, Ando Tadao s'est vu confié un site d'une surface de 401 588 m<sup>2</sup> (un terrain en pente douce intégré aux 180 hectares du cimetière Makomanai Takino). Si l'architecture de béton conçue couvre une superficie de 1 105,4 m<sup>2</sup>, la surface du bâtiment en lui-même est de 402,1 m<sup>2</sup>. D'après Ando, ce projet d'espace de recueillement (prayer hall) se rapporte d'avantage à ce qu'il nomme l'échelle du paysage qu'à l'échelle des bâtiments. Dans l'intention d'intervenir sur l'ensemble de l'environnement, Ando indique avoir développé un nouvel état d'esprit. En projetant la construction d'une colline couverte de fleurs de lavande, il a pris le parti de cacher la statue de pierre pour ne faire émerger que le sommet de la tête du Bouddha. Ando a choisi cette fleur parce qu'elle correspondait bien au climat d'Hokkaido et pour augmenter encore d'avantage la beauté de ce paysage. Cette colline faite par l'homme (*manmade hill*) allait être verte au printemps, violette en été et blanche en hiver. En hiver, dans le paysage complètement blanc, seule la tête du Bouddha apparaît, apprécie l'architecte, qui a prénommé son projet « le Bouddha à la tête découverte ». En enterrant la statue, l'intention d'Ando Tadao était de « créer une séquence spatiale animée à travers une longue approche souterraine qui amplifie l'attente de la vision du Bouddha, (...) jusqu'à ce que le visiteur atteigne la salle où il pourra contempler la statue dont la tête est

---

<sup>211</sup> ANDO Tadao, *Tadao Ando. Le défi*, Paris, Centre Pompidou, 2018, 256 p.

<sup>212</sup> *Ibidem*.

nimbée d'une auréole de ciel<sup>213</sup> ». Cet espace de forme ronde étant à ciel ouvert, vu en contre-plongée, le visage du Bouddha émerge au-dessus de la rotonde, sur un fond de ciel.

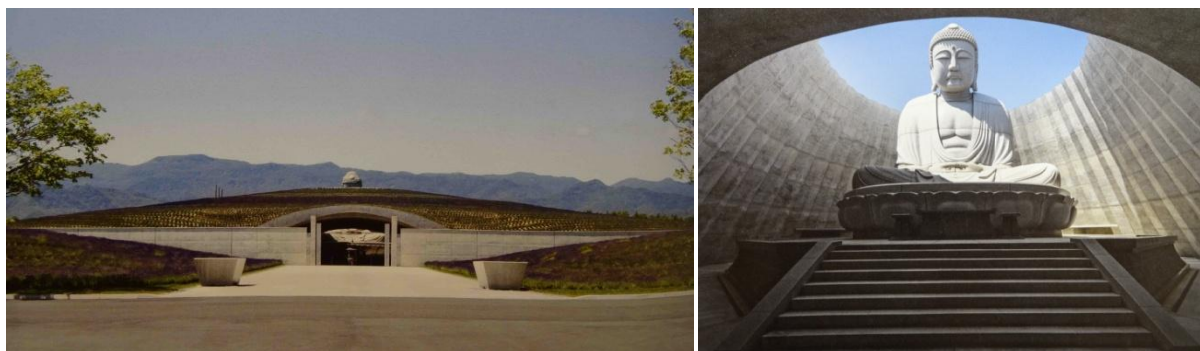


Fig. 56. Colline du Bouddha. Vue extérieure et vue intérieure. Photographies Ogawa Shigeo.

En ce qui concerne l'approche (une cour entourée de murs de béton et orientée autour d'un plan d'eau qui réfléchit le ciel), Ando explique que la cour d'eau sert de transition entre la vie de tous les jours et le monde spirituel. Après avoir franchi ce qu'il nomme le seuil du sacré, on accède à l'entrée d'un tunnel d'une longueur de quarante mètres, dont la voûte en béton rythmée par des arcs de cercle (un-sixième de cercle) souligne la progression des visiteurs vers l'espace de la rotonde, cet espace de recueillement où se trouve le Bouddha.<sup>214</sup> Ando explique qu'il a « intentionnellement laissé la rotonde ouverte aux éléments. (...) Il n'y a pas de barrière entre la nature et la structure aussi cet espace est perméable au soleil, à la pluie et à la neige. Je pense qu'un contact si direct avec la nature offre un voyage spirituel à ceux qui vont à la rencontre du Bouddha<sup>215</sup> ». Interrogé à propos de sa façon d'aborder les dimensions émotionnelle et symbolique des espaces religieux qu'il conçoit, Ando Tadao parle des éléments naturels, en indiquant que, d'après lui, ceux-ci confèrent une certaine intemporalité aux lieux, faisant que l'architecture vibre et évolue avec l'environnement. Selon l'architecte, sur le plan de l'abstraction, les éléments naturels nous permettent d'accéder au plan du sacré, de nous relier à nous-mêmes ainsi qu'à la conscience de la valeur de l'existence : « Quand je conçois une architecture religieuse, je souhaite toujours créer un espace qui pourra continuer à inspirer les gens pendant de nombreuses années. Pour ce faire, ma méthode consiste souvent à employer l'eau, la lumière et le vent afin de créer une architecture qui évolue et change avec son environnement. Quand les éléments naturels sont abstraits de la puissance brute de la terre, il arrive alors que l'on approche le plan du sacré. Dans l'architecture traditionnelle japonaise, le procédé nommé *shakkei* (emprunt au paysage)

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> Sans donner d'explication détaillée, Ando Tadao indique avoir été grandement influencé par le célèbre temple Todai-ji de Nara. Ce temple comporte aussi une statue de Bouddha monumentale.

<sup>215</sup> ANDO Tadao, *Tadao Ando. Le défi*, Paris, Centre Pompidou, 2018, 256 p.

est souvent utilisé pour cadrer la nature et créer une limite perméable entre intérieur et extérieur. En un sens, les espaces spirituels procèdent à la façon du pavillon de thé japonais. Dans le pavillon de thé japonais, l'important n'est pas le plancher, les murs ou le plafond, mais l'espace du *shintai* (le vide/le néant). Le vide est une manière de se trouver soi-même et la richesse de la vie.<sup>216</sup> »

À propos de la forme ronde de l'espace qui reçoit la statue du Bouddha, Ando explique avoir été inspiré par les grottes d'Ajanta, en Inde (à Aurangabad, dans l'état du Maharashtra), qu'il a visité au début de sa carrière, du temps où il faisait l'apprentissage de l'architecture en voyageant à travers le monde. À l'intérieur de ces grottes, l'obscurité l'empêchait de discerner ce qui l'entourait mais les statues de Bouddhas étaient chatoyantes dans le faible éclairage des puits de lumière. En concevant un espace de forme ronde pour envelopper le Bouddha, Ando a voulu recréer dans le paysage d'Hokkaido le spectacle dont il avait fait l'expérience dans les grottes d'Ajanta. Et de conclure que, dans chacun de ses projets, il tâche toujours de concevoir « une architecture qui ne pourrait être créée que dans le lieu où elle se trouve<sup>217</sup> ». Ainsi il est intéressant de remarquer que, si l'espace intérieur de la colline du bouddha est un environnement en soi (lié à celui des grottes d'Ajanta), la Colline du bouddha est liée à l'environnement qui l'entoure, dont elle reçoit l'air, la lumière, la pluie, le vent ou encore la neige, ces éléments qui l'animent et qui, de surcroît, véhiculent la transcendance du sacré. Pour conclure, à la différence du musée historique Chikatsu-Asuka (un artefact qui, comme la Colline du bouddha, rejoue la topographie des collines), vingt ans plus tard, Ando Tadao conçoit un ouvrage qui se fond dans l'environnement. Le béton n'est plus visible de l'extérieur et la colline est plantée. Ce n'est plus une volée de marches mais une étendue de nature végétale que les visiteurs ne peuvent pas fouler. Pour autant, Ando continue à affirmer le statut d'artefact de son œuvre, qui ne se fond pas complètement dans l'environnement. Les pentes de la colline sont droites et symétriques, et les 150 000 pieds de lavande sont plantés suivant un tracé concentrique.<sup>218</sup> Alors qu'Ito adopte rapidement une démarche biomimétique, jusqu'à la fin de sa carrière, Ando crée des œuvres architecturales caractérisées par la géométrie, signe de la pensée humaine.

---

<sup>216</sup> *Ibidem.*

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> La population locale a été impliquée dans l'aménagement paysager de la colline. Un an avant le chantier, des volontaires ont planté les graines sur un site distinct. Ils ont planté les pieds sur le site peu de temps avant son ouverture au public.

## Chapitre 3.

### Synthèse de la première partie

Dans les années 1970 et 1980, la thématique écologique n'est pas un sujet aussi médiatisé qu'il l'est aujourd'hui. Bien qu'Ando Tadao, Ito Toyo et Hasegawa Itsuko ne l'abordent pas directement, certaines caractéristiques de leurs architectures et certains positionnements théoriques ont pourtant à voir avec le sujet. De par leur inclinaison pour l'abstraction et le minimalisme (un aspect que l'on peut autant associer au mouvement moderne qu'à la tradition constructive du Japon de la période pré-moderne), ces architectes construisent des bâtiments relativement économes en matériaux. Qu'il s'agisse de murs et de planchers en béton ou de poteaux et de poutres en métal, les structures sont à nu, les parements et l'ornementation exclus. Pour ce qui concerne les structures en béton, à l'exception de la face intérieure des murs de la maison White U (des murs peints en blanc), dans l'ensemble des réalisations présentées ici, Ando, Ito et Hasegawa conservent la finition brute du béton. Quant aux bâtiments dont la structure est en métal, les membranes perforées qui servent d'enveloppes semi-opaques et permettent une certaine porosité entre l'intérieur et l'extérieur sont traitées comme les parties d'un ensemble, éléments de façade et de structure pouvant être démontés et remontés sur un autre site (ainsi la hutte d'argent a été déplacée de Tokyo à Omishima). Bien qu'elles ne soient pas présentées dans une perspective environnementale, l'économie de matériaux et la mobilité des structures vont dans le sens de la réduction de l'empreinte carbone et de l'amélioration de la durabilité des bâtiments – les enjeux principaux de l'écologie. D'autre part, la flexibilité des espaces (une démarche pragmatique pour Hasegawa, une intention surtout motivée par des intérêts esthétiques pour Ando et Ito) permet d'optimiser les surfaces constructibles, d'adapter les lieux à des besoins et à des usages changeants, de laisser l'air circuler et donc de ventiler naturellement, tout en procurant une richesse spatiale par la possibilité d'aménagements subtiles.

Bien que l'emploi du béton soit désormais décrié en raison de son impact environnemental<sup>219</sup>, l'architecture minimaliste d'Ando peut être perçue comme un exemple de sobriété. Pour autant, en concevant des bâtiments – incarnation d'un certain état de dénuement, Ando défend moins la cause environnementale que la dimension spirituelle de

---

<sup>219</sup> Voir par exemple : MADEC, Philippe, *Mieux avec moins*, Saint-Mandé, Terre Urbaine, 2021, 190 p. Philippe Madec souligne que « le béton n'est pas condamnable en soi, alors que le ciment [son liant] l'est ». Madec recentre donc la problématique sur l'emploi de béton armé de ciment Portland. *Opus cit.*, p. 49.

l'architecture et de l'habiter. Au début des années 1980, il critique le mode de vie moderne centré sur le matérialisme et la consommation : « Le confort superficiel et la modernisation qui se sont récemment étendus aux ménages moyens nous ont empêchés d'atteindre une existence "vraie" », écrit-il. Pour remédier à cela, Ando s'intéresse aux modes de vie : « Je cherche donc à découvrir quels nouveaux modes de vie pourraient être développés en se conformant d'avantage à des règles strictes ». Il estime que « l'ordre est nécessaire pour donner de la dignité à la vie » et que « la rigueur fait partie intégrante de la vie »<sup>220</sup>. L'architecte milite en la faveur d'un retour à l'ascétisme associé au mode de vie du Japon de l'avant-guerre : « Actuellement, quarante ans environ après la fin de la guerre, la vie quotidienne de la plupart des gens est à première vue faite d'abondance et envahie par les articles de la consommation. De fait, le confort s'est accru, mais lorsque l'on considère la vie simple d'autrefois, on se demande si une certaine quiétude essentielle à l'être humain n'a pas été perdue ». C'est donc en se tournant vers les valeurs du Japon ancien qu'Ando conçoit son architecture : « Je ne suis pas à la recherche du confort superficiel. Au contraire, j'aimerais essayer de trouver et de réexaminer, un à un, les éléments essentiels des habitations humaines, abandonnés au cours de la fulgurante croissance économique (...) » – le premier de ces éléments qu'Ando cite étant « le rapport fondamental avec la nature »<sup>221</sup>.

Quelques années plus tard, lors d'une conférence donnée à l'université de Yale (en 1987), quand Ando parle de « crime environnemental », c'est pour reprocher à l'architecture moderne d'avoir « rendu insipides les villes du monde entier et laminé leur individualité, les transformant en lieux d'une monotonie patente »<sup>222</sup>. Il n'est pas question de crise environnementale dans le sens écologique du terme. Pourtant, interrogé par Yann Nussaume, Ando relie son positionnement à la cause écologique en dénonçant l'impact du développement urbain, de la modernisation et de l'évolution des modes de vie engendrés par la croissance économique du Japon de l'après-guerre : « Au début des années 1960, la société japonaise mais aussi l'aménagement et l'urbanisation se sont vus pris dans une logique économique toute puissante, provoquant la destruction et la pollution de l'environnement ». Ando appelle à l'éveil des consciences en pointant que « (...) fascinés par la technologie et avides de confort matériel, (les hommes du XX<sup>e</sup> siècle) n'ont fait qu'accroître la production et

---

<sup>220</sup> ANDO Tadao, « La dimension émotionnelle dans les espaces architecturaux de Tadao Ando. Les maisons Ueda et Matsutani. », avril 1980, in : NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 180.

<sup>221</sup> ANDO Tadao, « De la maison en bande Sumiyoshi à la maison de ville Kujô », 1983, in : NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 195.

<sup>222</sup> ANDO Tadao, « L'enseignement du mouvement moderne », conférence donnée à Yale, automne 1987, NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 211.

la consommation au lieu de chercher à préserver notre planète », et déclare que, en tant qu'architecte, il est de son « devoir » « d'interroger l'attitude des hommes face à la nature et de critiquer la société moderne qui donne la priorité à la technologie »<sup>223</sup>. De son point de vue : « Ce qui est nécessaire, c'est de ne pas promouvoir le mythe selon lequel "le progrès est tout" ni, en réaction contre ce mythe, de se tourner vers le passé ou de faire resurgir inconsidérément l'architecture vernaculaire<sup>224</sup> ». Ando entend « construire des lieux dans lesquels l'homme et la nature sont en contact permanent. (Il) souhaite concrétiser, à l'intérieur de (s)es constructions, le dialogue avec les éléments naturels, le contact avec la lumière, le vent, la pluie<sup>225</sup> ».

De toute évidence, c'est le rapport au monde, à la nature, qui tient lieu d'engagement et de militantisme écologique. Ando revient sur l'attitude contestataire qui l'animait quand il a fondé son agence (en 1969) pour expliquer que, « par le biais de l'architecture », il voulait « cerner les problèmes et s'y attaquer », et non pas « aller dans le sens de la société ». À savoir : « Puisque l'homme reste une partie intégrante de la nature malgré les changements continuels de la société, j'ai cru essentiel de le rendre à nouveau sensible à la nature (...) »<sup>226</sup>. Ainsi Ando explique : « Ma "nature qui a été rendue abstraite" (qui pourrait aussi s'appeler "nature construite") (...) est une nature qui, du fait d'être construite, acquiert la capacité de rendre conscient des problèmes. (...) La cour intérieure de la maison Sumiyoshi n'est pas destinée à réaliser la nature proprement dite mais à manifester la volonté de vivre avec la nature. Il en va de même pour l'église de la lumière. Je voulais réaliser une nature susceptible de rappeler ce qu'est le fait de vivre sur cette terre et d'éveiller profondément la conscience ». D'après Ando, « il est temps de nous rappeler que nous faisons partie de la nature afin de retrouver un état de coexistence avec elle »<sup>227</sup>. Hasegawa Itsuko poursuit le même objectif quand, dès les prémices de sa carrière, elle place le thème de la nature au cœur de sa démarche et entreprend de concevoir des artefacts en tant que « seconde nature ». Hasegawa n'est pas engagée comme Ando. Elle n'écrit pas de textes virulents pour dénoncer les nuisances, la superficialité et la perte de qualité de la ville et des modes de vie modernes. Néanmoins, elle a en tête la proximité avec la nature connue dans son enfance sur la baie de Shizuoka, entre l'océan et les terres champêtres. Elle en poursuit l'aspect sensible. Par

---

<sup>223</sup> ANDO Tadao, « Dialogue avec Tadao Ando », NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 150.

<sup>224</sup> ANDO Tadao, « Comment faire face à la désespérante stagnation de l'architecture moderne (contemporaine) ? », conférence donnée à Yale, automne 1987, NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 216.

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>226</sup> ANDO Tadao, « Dialogue avec Tadao Ando », NUSSAUME, Yann (1999), *opus cit.*, p. 150.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 153.

l'esthétique, elle voudrait transposer en ville les conditions de vie dans la nature (transposer, par exemple, le scintillement de la lumière du soleil sur la mer en une architecture brillante, lumineuse et légère, ouverte sur le ciel et ses couleurs changeantes). Mais c'est aussi l'aspect social de la vie dans les milieux naturels qui la motive. Les festivals traditionnels sur la plage (le partage de moments et de mets entre les membres de la communauté, les spectacles, des danses populaires), les jeux d'enfants dans les collines, la vie en société dans les espaces publics. Une liberté de mouvement et d'action combinée à une sociabilité riche. En un mot : une cohésion sociale, l'un des facteurs du développement durable.

L'engagement de Hasegawa envers l'environnement concerne aussi la dimension technique de l'habiter. Dès ses premiers projets, la jeune architecte pense la ventilation, le chauffage et la climatisation des bâtiments. Pionnière du bioclimatisme, elle prend en compte la circulation des flux d'air et de lumière pour utiliser les ressources de l'environnement et minimiser les consommations d'énergies dues au chauffage et à la climatisation des bâtiments. Hasegawa sait que l'adaptation de l'habitat au climat de l'Asie de l'est repose sur son ouverture – une ouverture qui, en plus que de faire circuler la chaleur et d'apporter de la fraîcheur aux espaces, permet aux résidents de se lier à la nature et d'en profiter au quotidien, même au cœur d'un milieu urbain dense –, d'où l'intérêt des cours/jardins (« pièces extérieures ») et de la compartimentation des espaces pour chauffer ou climatiser localement et non pas globalement. Aux yeux de Hasegawa, l'aspect pragmatique du confort thermique recoupe la dimension sensible de l'habiter (le rapport au monde en tant que paysage, nature, environnement). Tandis qu'Ando critique la technologie, Hasegawa en tire parti. Elle utilise l'informatique dans la conception architecturale et développe des systèmes techniques pour réguler le confort thermique des bâtiments en minimisant l'emploi de l'air conditionné (comme dans le cas du centre des arts de la scène de Niigata). De son côté, Ando aborde la question du chauffage et de la ventilation des bâtiments en ascète. Ses exigences de sobriété et de rigueur dans le mode de vie justifient de focaliser les espaces à vivre sur les espaces extérieurs. Écrin aux éléments de la nature, les « cours de lumière » permettent à l'air de circuler pour rafraîchir les espaces intérieurs naturellement. Bien qu'il installe le chauffage par le sol (un système qui permet de chauffer surtout la zone occupée par les corps), Ando considère que l'habitant doit supporter les températures extérieures. En ce sens, transiter par l'extérieur (la cour) pour accéder aux différents espaces de vie est un dispositif de régulation des exigences de confort thermique : le corps s'habitue à la température ambiante. Ainsi le lien à la nature est renforcé et la dépendance aux machines évitée.

L'occidentalisation et le développement technologique de l'après-guerre ont modifié les exigences de confort thermique et impacté les modes de vie des Japonais qui, d'après Ando, manquent d'esprit critique. En réaction, l'architecte s'emploie à éveiller les consciences : « C'est le fait même d'éveiller qui compte, car il me semble que les Japonais d'aujourd'hui vivent dans l'inconscience, et cela est dû au matérialisme de l'après-guerre. Par exemple, à vivre dans un espace climatisé, les hommes ne réagissent plus, au bout d'un certain temps, aux changements de température ou de climat. Ils perdent ainsi leur sensibilité aux phénomènes naturels, et à la longue, ils ne savent plus réagir à quoi que ce soit<sup>228</sup> ». Il est vrai qu'un organisme habitué à vivre au contact des températures extérieures supporte mieux les variations extrêmes et est moins dépendant au chauffage et à la climatisation. Ouvrir les bâtiments sur des espaces extérieurs permet aux habitants de rester au contact des températures ambiantes tout en profitant des paysages et des éléments de la nature. Ito Toyo procède ainsi quand il conçoit sa hutte d'argent en l'orientant sur une vaste cour (une pièce à vivre en extérieur, couverte mais non close). Le lieu de vie s'étend sur l'extérieur. C'est la qualité de la vie qui compte. Installée à Tokyo sur une parcelle boisée, la hutte d'argent offre un habitat primitif dont le confort ne se mesure pas en termes techniques ou technologiques. Bien sûr, même au Japon, la technologie était moins développée dans les années 1980 qu'elle ne l'est aujourd'hui. Ces architectes ciblent avant tout l'expérience sensible du rapport à l'environnement. À l'air, au ciel, à la lumière, à la végétation, etc. Qui apportent un confort sensible ; l'appréciation du lieu dans lequel on se trouve ; la rencontre des éléments avec lesquels on est en coprésence ; le plaisir de vivre, tout simplement – une dimension que valorise par une pensée qui dépasse l'aire moderne machiniste et rationaliste.

Après la *tabula rasa* du mouvement moderne – un dogme qui a permis la prolifération de bâtiments souvent déconnectés de leur contexte d'implantation et conçus sur un même modèle rationaliste de barres ou des tours –, la conception d'équipements culturels en dehors des métropoles japonaises a conduit Ando, Ito et Hasegawa à développer la relation des architectures aux contextes et aux paysages – l'un des sujets principaux de l'écologie. Les édifices que ces architectes conçoivent ne sont jamais détachés des lieux dans lesquels ils se trouvent. Ils ne sont pas posés dans un environnement. Ils ne sont pas indépendants, individuels ou auto-suffisants. Ils font partie du site. Plutôt que de concevoir des édifices ayant leur existence propre, détachée du contexte, Ando, Ito et Hasegawa pensent les correspondances et enrichissent les situations. Dans leurs projets, l'échelle du bâtiment et

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 154.



celle du paysage ne sont pas dissociables. Les espaces fluides ouverts sur l'extérieur permettent aux visiteurs de profiter des paysages et des éléments de l'environnement (comme une rivière, un arbre, le ciel, etc.), de parcs, de jardins ou simplement de l'aménagement des abords (en allées, cours, espaces de végétation, etc.). Fondamentalement, dans l'idée qu'Ando, Ito et Hasegawa se font de l'architecture, il n'y a pas de séparation entre bâtiment et environnement. Dans un mouvement réversible, l'architecture découle du site en même temps qu'elle le forme. Son intérêt découle de sa résonance avec le contexte et de son implication vis-à-vis de ce qui l'entoure. Les architectures conçues par Ando, Ito et Hasegawa sont doublement contextuelles : elles sont générées par l'environnement et génératrices d'environnements. Après avoir été neutralisée par la *tabula rasa* moderniste et après avoir été rendue problématique (parce que chaotique) par l'urbanité moderne, dans le cas des projets d'équipements culturels conçus par ces trois architectes entre les mers et les monts du Japon, la relation de l'architecture au contexte semble désormais pacifiée.

## Introduction de la deuxième partie.

### L'architecture dans sa relation à l'environnement

### Perceptions des architectes de l'abstraction

Comme l'explique Fujimori Terunobu au sujet des bâtiments conçus par Maki Fumihiko, Hara Hiroshi et Taniguchi Yoshio, dans les années 1990, Ito Toyo et Hasegawa Itsuko développent des esthétiques architecturales où l'expression de la matérialité cède place à la lumière, la transparence et la légèreté. Fujimori parle d' « école blanche ». Dans un contexte international, on parle de « light architecture ». La montée en puissance de l'abstraction (depuis les prémisses du mouvement moderne, en Europe, au Bauhaus, avec Walter Gropius en chef de file<sup>229</sup>) et le développement des techniques de constructions industrielles (l'acier, le béton et le verre) sont les dénominateurs de cette évolution esthétique. Au Japon, Ito Toyo et Hasegawa Itsuko lient l'ouverture, la transparence et la légèreté des constructions au développement d'une dimension paysagère. Parmi les architectes de la génération suivante, Sejima Kazuyo (née en 1956) poursuit cette démarche. Après avoir été salariée dans l'agence d'Ito<sup>230</sup>, Sejima conçoit ses propres projets. Elle pousse l'abstraction et le minimalisme à leur paroxysme en créant des architectures éthérées (blanches, métalliques, transparentes et évanescentes) tout en continuant d'explorer la relation des bâtiments à leurs environnements. Le bâtiment fabrique une scène paysagère. Il offre des espaces intermédiaires entre l'intérieur et l'extérieur où l'on se tient à la lisière entre le dedans et le dehors, le bâtiment et l'environnement.<sup>231</sup> Dans les projets de Sejima, du point de vue des espaces intérieurs comme des façades, le bâtiment est articulé au contexte. Il dialogue avec le paysage jusqu'à s'y fondre.

---

<sup>229</sup> D'après Fujimori, parmi les quatre maîtres de l'architecture du 20<sup>e</sup> siècle (Le Corbusier, Mies, Wright et Gropius) Gropius est l'origine ou le point zéro d'une architecture abstraite et géométrique. FUJIMORI Terunobu, « Toward an architecture of humankind », ENDO Noboyuki (Ed.) (2007), *opus cit.*, p. 19-27.

<sup>230</sup> Sejima Kazuyo a conçu Pao II - habitat pour la femme tokyoïte, une tente de style industriel futuriste (en tubulaires métalliques, verre, miroir et tissu) exposée à Bruxelles en 1989 après que Pao I ait été exposée à Tokyo en 1985. Sejima travaillait dans l'agence d'Ito pendant la période de conception de Taisha Hall.

<sup>231</sup> Par exemple, dans le cas de la maison House in a plum grove (Tokyo, 2003), des pièces interconnectées les unes aux autres bénéficient de cadrages sur des éléments de l'environnement (les branches du prunier forment un tableau) ce qui rend agréable à vivre un espace de dimensions pourtant minimales. Les architectures que conçoit Sejima sont liées au contexte, à une situation chaque fois singulière. En ce sens, on peut dire qu'elles sont contextuelles ou situationnelles. Cadré et approché, les éléments de l'environnement deviennent des événements dans l'architecture.

Après avoir lui aussi commencé sa pratique au près d'Ito Toyo, Nishizawa Ryue (né en 1966) rejoint l'agence de Sejima avec laquelle il fonde Sanaa (Sejima And Nishizawa And Associates). Ensemble ils développent des recherches formelles et spatiales sur la relation de l'architecture à son environnement en concevant des musées et des équipements communautaires intégrés à l'espace urbain ou aux paysages naturels. On identifie différentes étapes dans l'élaboration d'une architecture : ouverte sur l'extérieur, transparente, organique (grâce à l'emploi de pans de verre de profils courbes), topographique (par des dalles en pentes décollées du sol ou s'adaptant au relief naturel), fondue aux paysages. De son côté (au sein de l'agence Office of Ryue Nishizawa), dans la même veine esthétique que Sejima mais avec un sens de l'épure et du minimalisme toujours plus poussé, Nishizawa développe le thème de la fusion entre architecture et nature. Topographiques, les bâtiments qu'il conçoit se font réceptacles d'éléments de la nature tels que l'eau, le vent, la lumière et la végétation. Il crée un musée complètement ouvert sur l'extérieur (le musée d'art de Teshima, 2010) et incorpore des fragments de forêts à l'espace intérieur (le musée d'art Hiroshi Senju, 2010). La recherche d'une architecture fusionnée à la nature et la magnifiant telle que la développe Nishizawa est poursuivie par Ishigami Jun'ya (né en 1974), un architecte de la génération suivante qui, avant de fonder son agence (Jun'ya Ishigami + Associates), se forme lui aussi auprès de Sejima. Après avoir conçu des maisons de villes fusionnées à des jardins<sup>232</sup>, Ishigami dessine des projets expérimentaux à l'échelle du paysage (Projet de lac, Café dans les champs). Puis, à l'occasion de ses premières commandes d'équipements, il entreprend de concevoir des bâtiments en tant qu'environnements. Ainsi apparaissent une architecture forêt (le KAIT workshop, 2008), un bâtiment-place polyvalente poreux aux phénomènes météorologiques (la KAIT plaza, 2021) et un musée sur la mer (la maison de la paix, en cours).

Parallèlement à la lignée Ito – Sejima – Nishizawa – Ishigami, l'école blanche compte une autre branche généalogique, celle constituée par les travaux d'Ito Toyo et de Hirata Akihisa (né en 1971). Dès les années 1990, Ito explore la référence organique dans l'architecture. Avec Hirata comme chargé de projet, il construit des architectures inspirées du métabolisme du corps humain ou de milieux naturels tels que les fonds marins ou les forêts. Dans les années 2000, Ito place le thème de la nature au centre de sa réflexion et crée des bâtiments inspirés de formes organiques (la médiathèque de Sendai, 2000 ; TOD'S Omotesando, 2004 ; la bibliothèque Tama, 2007). Les nouvelles technologiques de

---

<sup>232</sup> Des architectures proches de celles des maisons conçues par Nishizawa Ryue pour leur spatialité (des espaces-seuils sans délimitations claires se poursuivant à l'extérieur du bâtiment) et dans leur relation à la nature (les espaces à vivre et le jardin fusionnent).

modélisation lui permettent de concevoir des structures aux formes organiques complexes (Grin-grin, 2006). À la même époque, après avoir fondé sa propre agence (Akihisa Hirata Architecture Office) (en 2005), Hirata entreprend lui aussi de concevoir une architecture organique. Dans la continuité des expérimentations menées avec Ito, le jeune architecte transpose des organisations du vivant dans son design pour construire des bâtiments-arbres ou jungles, des espaces-niches pour accueillir la diversité des vivants (le complexe de Taipei, 2016 ; la tree-ness house, 2017 ; le musée d'art et bibliothèque d'Ota, 2017). Bien que le thème de l'écologie et du développement durable ne soit pas le sujet principal des recherches des architectes de la famille blanche<sup>233</sup>, ils le prennent néanmoins en charge. Tandis qu'Ito, Sanaa et Hirata s'en remettent aux nouvelles technologies (l'analyse de la dynamique des fluides, C.F.D. (Computational Fluid Dynamics)) pour assurer le confort des thermiques des bâtiments, Ishigami aspire à concevoir un bâtiment sans machinerie, éclairé, ventilé et chauffé par l'environnement-même.

---

<sup>233</sup> Ils souhaitent plutôt lier l'architecture à l'environnement (Sejima), fusionner l'architecture et la nature (Nishizawa), former un nouvel environnement (Ishigami) et créer une architecture organique (Ito) ou biologique (Hirata).



## Chapitre 4.

### D'une esthétique *light* à la création de bâtiments-environnements

Les bâtiments conçus par Sanaa au Japon et de par le monde<sup>234</sup> sont connus pour leurs architectures minimalistes. Associant abstraction géométrique et esthétique éthérée, ils traduisent une vision renouvelée des usages par la conception d'espaces ouverts, fluides et multifonctionnels. À travers des expérimentations formelles chaque fois singulières, Sejima Kazuyo et Nishizawa Ryue explorent le thème de la « relation » (relation entre les gens, entre les espaces, entre l'intérieur et extérieur...) ainsi que le rapport de l'architecture à l'environnement conçu en tant qu' « atmosphère », en tant que « paysage » ou en termes de flux (d'air, de lumière, de personnes...). D'après ces architectes, un bâtiment n'est jamais détaché du contexte dans lequel il s'insère. Il s'agit justement de lier les espaces à l'environnement, de concevoir un « grand paysage » en lequel l'apparence du bâtiment et les éléments urbains ou naturels du contexte sont combinés. Le premier musée conçu par Sanaa (le musée d'Ogasawara, 1999) se trouve à la campagne, dans un environnement naturel préservé, aussi il s'y intègre simplement. Comme un ruban évanescent, il flotte au-dessus du sol devant la montagne dont sa façade reflète les motifs. Leur second musée (le musée d'art contemporain du XXI<sup>e</sup> siècle de Kanazawa, 2004) s'insère dans les flux de la ville. Son architecture transparente est structurée comme un espace urbain, par un réseau de circulations et de pièces évoquant des bâtiments dans des rues. Par la suite, Sanaa continue de développer la relation au paysage en contexte urbain (le centre d'apprentissage de l'école polytechnique de Lausanne, 2009) comme à la campagne (le centre communautaire Grace farms, 2015).<sup>235</sup> Dans ces réalisations, l'architecture de Sejima et Nishizawa gagne en fluidité. Leur recherche de souplesse formelle, d'effacement des contours, des angles et des arêtes des bâtiments donnent jour à des artefacts organiques qui se fondent dans l'environnement en dialoguant avec les paysages.

---

<sup>234</sup> Dont certains (comme le musée du Louvre à Lens dans le nord de la France ou le New Museum of Contemporary Art de New York) sont des équipements culturels des plus prestigieux.

<sup>235</sup> Bien qu'ils se trouvent à l'étranger (en Suisse et aux États-Unis) et donc qu'ils ne fassent pas strictement partie du corpus de l'étude, ces projets incarnent l'aboutissement de la recherche de fusion entre bâtiment et environnement, aussi il semble important de les prendre en compte. Par ailleurs, la vocation culturelle et communautaire de ces équipements correspond au thème de l'étude.

La sélection d'une série de projets conçus par Sejima et Nishizawa depuis leur association jusqu'à 2017 (donc sur une vingtaine d'années) permet d'analyser plus en détail leur perception de la relation architecture et environnement. Réalisés au Japon et à l'étranger<sup>236</sup> pour servir des objectifs de développement culturel et communautaire, ces architectures revêtent une forte dimension esthétique – une esthétique tournée vers l'environnement naturel. Pour des projets localisés dans des vallées reculées, Sanaa explore l'usage de la courbe, l'ouverture et le déploiement de l'architecture à l'échelle du lointain paysage. Si la courbe se limite d'abord à certains murs intérieurs (le musée de Nakahechi, 1997), l'emploi de plans vitrés de profil courbe permet de créer des façades ondulantes (le hall d'Onishi, 2005) et de former des espaces intérieurs en préservant la continuité visuelle et en arrondissant les angles des parois (le pavillon de verre du musée d'art de Toledo aux États-Unis, 2006). Grâce à un développement technique et technologique de plus en plus sophistiqué, Sanaa élabore une esthétique faite de transparence et de reflets – le paysage s'y imprime. Parallèlement à ces architectures courbes, Sejima et Nishizawa réalisent des petits bâtiments ou des pavillons dont les structures sont réduites aux sections minimum (le café-parc de Koga, 1998). Ces architectures minimalistes abritent des espaces en extérieur pour permettre au public de profiter de la nature environnante (le pavillon de la Galeries Serpentine, 2009). Parfois couvertes d'inox poli, elles reflètent les paysages et s'y fondent (le terminal des ferris de Naoshima, 2006). Ce faisant, Sanaa souhaite créer, non pas un objet posé dans la nature et qui s'en distinguerait, mais une architecture qui soit un élément de l'environnement. Plus récemment, Sejima et Nishizawa expérimentent la tridimensionnalité en développant des architectures avec pans de toits inclinés (le hall Junko-Fukutake, 2013) ou de profil courbe (Shogin Tact Tsuruoka, 2017). Cette dernière étape leur permet d'affirmer le caractère pluridirectionnel des espaces et d'amplifier l'interpénétration entre l'intérieur et l'extérieur des bâtiments, des thèmes qui ont toujours été au cœur de leur démarche.

---

<sup>236</sup> Les raisons de la prise en compte dans la thèse de ces bâtiments construits en dehors du Japon sont les mêmes que celles évoquées dans la précédente note. Elles sont d'ordre thématique et programmatique.

## 4.1. Sanaa. Genèse et affirmation d'un rapport au paysage

### 4.1.1. Premiers projets : l'architecture dans sa relation à l'environnement

Née en 1956 à Hitachi dans la préfecture d'Ibaraki<sup>237</sup>, Sejima Kazuyo est diplômée de la Japan Women's University (Tokyo) en 1981. Elle travaille dans l'agence d'Ito Toyo de 1981 à 1987, année de la création de sa propre structure (Kazuyo Sejima & Associates). À partir de 1990, après l'obtention de son diplôme à l'université de Yokohama<sup>238</sup>, Nishizawa Ryue (né en 1966 à Tokyo) intègre l'agence de Sejima. Ils officialisent leur collaboration en 1995 sous le nom de Sanaa (Sejima And Nishizawa And Associates). À partir de 1997, Nishizawa exerce aussi à titre individuel (Office of Ryue Nishizawa). Dès ses premières réalisations (des villas), Sejima inscrit son architecture dans la lignée de celle d'Ito. Dans le courant de la « light architecture », elle pousse l'expressivité de la lumière et de la légèreté à son paroxysme. Au souvenir de ce qui l'avait marqué dans les premières œuvres de sa collaboratrice, Nishizawa Ryue évoque la villa Platform II (1990)<sup>239</sup> : « si transparente et aérienne<sup>240</sup> », apparaissant comme « au bord de l'effondrement », cette architecture « tournant le dos à la route » et « regardant l'étendue » constituait « un paysage/une scène (*scenery*) d'une exceptionnelle sérénité et beauté (...), transparent comme une forêt ». Ce que Nishizawa observait alors n'était autre que l'essence de ce qui, plus tard, deviendra l'enjeu architectural majeur des explorations de Sanaa : « l'aspect ou le paysage (*scenery*) d'un bâtiment », « le paysage en tant que tout, les environs et les aspects d'un bâtiment ». Premier équipement réalisé par Sejima, l'architecture du dortoir pour femmes Saishunkan Seiyaku<sup>241</sup> (1991) (dont les études de conception ont été développées par Nishizawa) est d'avantage focalisée sur son intérieur que sur sa relation à l'environnement extérieur. Pour autant, cet intérieur (le hall, un espace central ouvert) est pensé comme un parc. Dans ce projet, si Sejima conçoit l'architecture en s'inspirant d'un milieu naturel, ce n'est pas selon un aspect formel (comme Ito qui, pour le musée municipal de Yatsushiro, construit une forêt de poteaux baignée par une lumière diffuse). Sejima cible les usages. Elle souhaite « créer un paysage qui

---

<sup>237</sup> La préfecture d'Ibaraki (dont la capitale est Mito) se trouve sur la côte Pacifique de Honshu, dans la région du Kanto, au nord des préfectures de Saitama et de Chiba (mitoyennes de la préfecture de Tokyo) et au sud de la préfecture de Fukushima (qui appartient à la région du Tohoku).

<sup>238</sup> Étudiant, Nishizawa Ryue a travaillé dans l'agence d'Ito Toyo pendant un an et demi.

<sup>239</sup> Un studio de photographe construit dans la forêt, au pied du mont Yatsugatake, sur le haut plateau de Kiyosato, dans la préfecture montagneuse de Nagano, région centrale de Honshu.

<sup>240</sup> NISHIZAWA Ryue, « Creating principles – structure, plan, relationship, landscape », *Kazuyo Sejima Ryue Nishizawa 1987-2006*, Tokyo, GA Architect, n°18, novembre 2005, p. 8.

<sup>241</sup> Édifié à Kumamoto, capitale de la préfecture de Kumamoto, à Kyushu, dans le sud de l'archipel, ce dortoir pour femmes (salarisées) a été réalisé grâce au programme *Kumamoto Artpolis* (comme c'est aussi le cas du musée municipal de Yatsushiro).



soit comme un parc (*a park-like scenery*) où de nombreuses personnes passent du temps comme si elles étaient assises dans l'herbe<sup>242</sup> », explique Nishizawa. À travers ces deux projets (1991), Ito Toyo et Sejima Kazuyo initient une démarche qui sera développée au fil des décennies par des architectes tels qu'Ishigami Jun'ya (1974), Fujimoto Sosuke (1971) et Hirata Akihisa (1971) : l'analogie architecturale avec des milieux naturels ou des phénomènes climatiques et météorologique – une sorte d'architecture-climat.

Le musée O (musée d'Ogasawara), Iida, préfecture de Nagano, 1999

Le musée O<sup>243</sup> se trouve dans la région montagneuse de la préfecture de Nagano, au sud de la ville d'Iida<sup>244</sup>, au niveau d'un village nommé Izuki, en contrebas d'un mont au sommet duquel fut édifié (en 1624) le château d'un seigneur dont le domaine est désormais protégé en tant que parc naturel et site historique. Si le château est aujourd'hui à l'état de ruines, le *shoin* (cabinet d'écriture) du seigneur Ogasawara<sup>245</sup> a été préservé et désigné *propriété culturelle importante*<sup>246</sup>. Sis au pied du mont, le musée fait face au *shoin* et au village. Prenant le parti de limiter l'impact de la construction d'un bâtiment moderne sur ce site naturel et historique, Sejima a conçu un bâtiment sur pilotis, ce qui permettait de laisser le sol libre et de maintenir la continuité visuelle avec la montagne tout en protégeant les œuvres de l'humidité. Le musée conserve et expose une collection d'artefacts (documents historiques, armes, outils, objets de la quotidienne) témoignant de la vie sur le site à l'époque d'Edo (1603-1868). En plus des espaces d'exposition, le public peut avoir accès aux archives.

---

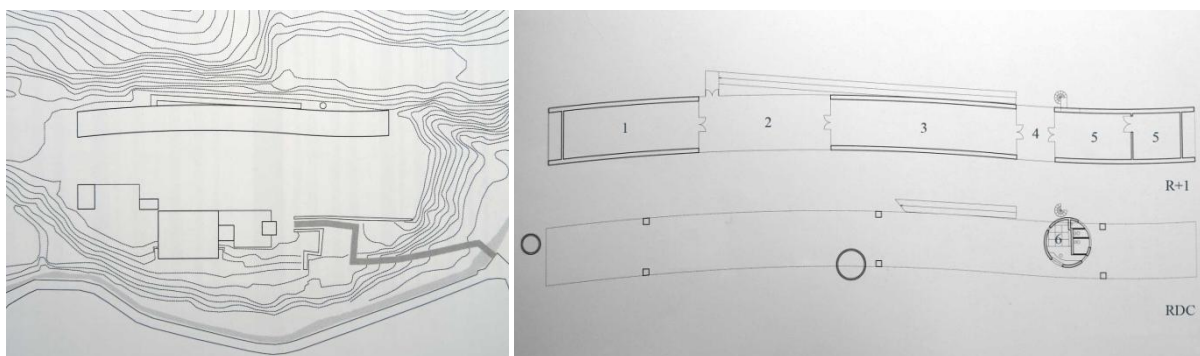
<sup>242</sup> NISHIZAWA Ryue (2005), *opus cit.*, p. 8.

<sup>243</sup> Construit sur un site d'une surface de 4 487 m<sup>2</sup>, le musée d'Ogasawara totalise une surface de plancher de 457,90 m<sup>2</sup> (sur deux niveaux).

<sup>244</sup> Localisée au sud de la préfecture de Nagano (dans la partie centrale de Honshu), la ville de Iida compte une population de 101 536 personnes pour 658,66 km<sup>2</sup> (soit une densité de 154 hab./km<sup>2</sup>) (donnée en date de 2019).

<sup>245</sup> D'après les informations communiquées par le site internet de la ville d'Iida, Sejima Kazuyo serait l'une des descendantes de la famille Ogasawara : <https://www.city.iida.lg.jp/site/userguide/foreign.html>

<sup>246</sup> Relevant de l'Agence pour les affaires culturelles (ministère de l'Éducation, de la Culture, des Sports, des Sciences et de la Technologie), le patrimoine culturel du Japon est constitué de biens, de traditions et de notions considérés comme étant particulièrement importants dans la culture du peuple japonais. Dans la loi de 1950 relative à la protection du patrimoine, la dénomination de *propriété culturelle importante* est une sous-section de la section *bien culturel important* relative au chapitre *Patrimoine matériel* (qui concerne les domaines de l'architecture, l'art et de l'artisanat).



Légende du plan de l'étage : 1. salle d'exposition temporaire, 2. hall, 3. salle d'exposition permanente, 4. lounge, 5. réserve, 6. accueil

Fig. 57. Musée d'Ogasawara. À gauche : plan de masse. À droite, de haut en bas : plans de l'étage et plan du rez-de-chaussée. Images Kazuyo Sejima & Associates

Discret par son implantation, le bâtiment l'est également par sa forme. D'une épaisseur réduite (environ 7 m), il s'étire (sur une longueur avoisinant 70 m) le long de la montagne en décrivant une légère courbe en « harmonie avec la topographie et les formes du paysage (*landscape*) ». Depuis l'approche, le musée apparaît comme un volume épuré flottant au-dessus du sol, au-dessus de pilotis réduits au nombre de six et disposés sur trois travées. Entièrement vitrées, les façades reflètent la lumière et les motifs du paysage alentour (les arbres et le *shoin*). Les poteaux étant encoffrés dans des parois de verre, la matérialité du bâtiment est estompée. Il est tel un écran léger et lumineux posé devant le paysage de la montagne que l'on aperçoit au-dessus, en dessous et autour de la façade principale (exposée sud). Le motif vertical de la sérigraphie appliquée à l'ensemble des pans de verre pour occulter la lumière et protéger les œuvres rappelle le rythme des arbres de la forêt et l'artefact se fond dans le milieu. Sous le volume du musée, l'étendue recouverte de gravier nommée *public plaza* reçoit un édicule de forme ronde (l'accueil) ainsi que des bancs en pierre où les visiteurs peuvent se reposer face au *shoin*, dos à la montagne. Une rampe disposée le long de la façade arrière (orientée nord, côté mont) conduit au hall d'entrée. Hall qui donne accès à l'espace d'exposition temporaire d'un côté (à l'ouest) et à l'espace d'exposition permanente de l'autre (à l'est), lequel débouche sur le *lounge* et, au-delà, sur les locaux de remisage. Le *lounge* comme le hall d'entrée offrent une vue traversante (sur la montagne au nord, sur le *shoin* et le village au sud) tandis que la façade ouest (au niveau de l'espace d'exposition temporaire) cadre le panorama. En accompagnant le parcours dans le musée par de larges vues sur les environs, Sanaa présente le paysage comme faisant « partie de l'exposition<sup>247</sup> » et

<sup>247</sup> SEJIMA Kazuyo, NISHIZAWA Ryue (2005), *opus cit.*, p. 59.

explique avoir souhaité «relier les objets exposés au contexte physique auquel ils appartiennent<sup>248</sup> ».



La public plaza (1), la rampe d'accès (2), la façade nord (3), la façade principale (exposée sud) et le chemin d'accès au musée (4), le hall d'accueil (5)

Fig. 58. Musée d'Ogasawara. Photographies Futagawa Yukio, GA photographers

Le musée d'art contemporain du XXI<sup>e</sup> siècle de Kanazawa, préfecture d'Ishikawa, 2004

Ce musée<sup>249</sup> dont les études de conception ont commencé en 1999 (année de la finalisation du musée d'Ogasawara) marque l'aboutissement d'une recherche architecturale (antérieurement développée à Kumamoto) qui consiste à définir l'espace architectural par la structure du plan et par la superposition de surfaces planes, verticales notamment<sup>250</sup>. Tandis que dans le projet de Kumamoto Sanaa usait de la superposition des plans verticaux pour soigner les effets de lumière à travers les variations d'opacité et de transparence des matières (plastiques notamment), les parois qui composent les espaces du musée d'art contemporain du

<sup>248</sup> SEJIMA Kazuyo, NISHIZAWA Ryue, dans : FERNANDEZ-GALIANO, Luis (Dir.), *Sanaa, Sejima and Nishizawa 1990-2017*, Madrid, Arquitectura Viva, 2016, p. 192.

<sup>249</sup> Construit sur un site d'une surface de 26 000 m<sup>2</sup>, le musée totalise une surface de plancher de 17 363 m<sup>2</sup> (sur deux niveaux et deux niveaux en sous-sol).

<sup>250</sup> Une caractéristique qui lie certains des bâtiments conçus par Sanaa à l'architecture japonaise de la période pré-moderne ; les espaces étant d'avantage définis par l'articulation de plans horizontaux et verticaux que par la création de perspectives linéaires.

XXI<sup>e</sup> siècle de Kanazawa<sup>251</sup> sont vitrées, ce qui engage plutôt un travail architectural sur la transparence. Dans un bâtiment dont le plan est un disque de 112,5 mètres de diamètre, l'idée de créer un ensemble de « pièces séparées » comme autant de galeries autonomes disposées dans un réseau de circulations évocateur des allées d'un tissu urbain a inspiré à Nishizawa l'intuition qu'« un type spécial de paysage (*landscape*) allait naître<sup>252</sup> », « un paysage transparent », « très grand et impressionnant, que l'on pourrait expérimenter non seulement à l'intérieur mais également à l'extérieur du bâtiment ». D'abord élaborée en plan, le développement de cette idée en maquette a engagé une variation volumétrique de la hauteur (entre 4 et 12 m) des « pièces » et leur émergence en toiture. « Ainsi a commencé notre travail sur la forme, par un jeu d'allers et retours entre maquette et plan » ; cette question n'engageant pas tant « la forme du bâtiment en lui-même que la forme qu'il devait prendre au regard des bâtiments environnants et de la géographie », précise Nishizawa. Les recherches de Sanaa se sont donc déplacées « du plan à la trois-dimension, des enjeux de la géométrie plane à la question de la forme extérieure d'un bâtiment » et le thème de la relation du bâtiment à l'environnement a surgit – « *how a building should be in the environment* » écrit Nishizawa. Tel que perçu par Sanaa, le terme « environnement » engage autant le bâti et l'ensemble des artefacts urbains que la géographie et les divers éléments naturels d'un site.

Si Nishizawa indique que Sejima et lui « ont toujours été intéressés par le paysage que l'architecture crée », de son point de vue, jusqu'au projet de Kanazawa, « cet intérêt concernait surtout le paysage intérieur<sup>253</sup> ». « Avec le musée d'art contemporain du XXI<sup>e</sup> siècle de Kanazawa nous sommes allés plus loin en attendant du paysage qu'il inclue le périmètre extérieur au bâtiment. Nous avons commencé à rechercher un certain environnement dont on puisse faire l'expérience à l'intérieur du bâtiment et à l'extérieur dans la rue, quelque chose de plus grand qui lierait au paysage urbain environnant », écrit-il. Construit dans le quartier historique de Kanazawa, en bordure (sud) du parc du château et du célèbre jardin Kenrokuen, avec pour édifices voisins un grand nombre d'équipements publics<sup>254</sup>, le musée d'art contemporain du XXI<sup>e</sup> siècle de Kanazawa se trouve sur un site à la fois très urbain (au croisement d'importants flux de circulations piétonnes et automobiles) et pénétré par la verdure (une bande boisée plantée dans la continuité du parc et d'un cours

---

<sup>251</sup> Capitale de la préfecture d'Ishikawa, la ville de Kanazawa compte 466 029 habitants répartis sur une superficie de 467,77 km<sup>2</sup> (soit une densité de 978 hab./km<sup>2</sup>) (donnée en date de 2018).

<sup>252</sup> NISHIZAWA Ryue (2005), *opus cit.*, p. 10.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

<sup>254</sup> L'hôtel de ville, le musée du noh de Kanazawa, le musée préfectoral d'art d'Ishikawa, le musée mémorial Nakamura et le théâtre de Kanazawa notamment.

d'eau profite au paysage du musée). Conçu sur un plan de forme sphérique avec des façades entièrement vitrées, ses espaces bénéficient d'une vue à 360° sur les environs, soit un panorama complet sur le site. Organisé sur un seul niveau, de plain-pied, le musée présente une forte continuité visuelle entre l'intérieur et l'extérieur. À ce sujet, Sejima explique qu'elle s'« intéresse au traitement des frontières/limites [*borders*]<sup>255</sup> » en « essayant de concevoir différents types de frontières » – non pas des « frontières fortes » mais des « connections » –, « différents types de relations », notamment par la création d'espaces « interstitiels ». « Comment relier [*relate*] l'intérieur et l'extérieur a toujours été un thème important pour moi », confie-t-elle avant d'ajouter que certains projets (dont le musée de Kanazawa) ont été conçus en expérimentant « comment un espace-tampon peut créer des transitions douces entre l'intérieur et l'extérieur ». Pendant ses trente années de pratique, Sejima a « testé de nombreuses manières d'intensifier les relations entre intérieur et extérieur ». « Dans le cas de Kanazawa, j'ai voulu donner aux gens la sensation de visiter des petites galeries tout en se promenant dans une ville »<sup>256</sup>, raconte celle qui a pensé les circulations du musée comme des rues, de manière à former des espaces fluides et évolutifs, ouverts sur l'extérieur : « Quand les corridors sont élargis, ils deviennent *lounges*, places pour (...) se rencontrer ou pour profiter de la vue d'un jardin ».

Conçu dans un esprit de flexibilité et d'adaptabilité, le musée de Kanazawa comporte quatre entrées. L'espace entourant le musée n'est pas scindé en un devant et un derrière ni en zones principales et secondaires. L'environnement est considéré comme un tout dans lequel on circule – l'architecture établissant des relations avec l'ensemble des éléments du site. Venant de tous points de la ville, on peut accéder à ce lieu où les « pièces » sont autant de volumes à la fois séparés et reliés par un réseau de « corridors » qui engagent les visiteurs à circuler suivant le parcours de leur choix, autours et à travers quatre cours qui accueillent des œuvres et apportent de la lumière aux espaces. À l'exception d'un mur végétal présent dans l'un des patios, la végétation est absente. La nature est plutôt stylisée, artificielle ou virtuelle. Avoisinant le mur végétal, certaines parois du corridor sont revêtues d'un papier à motif floral aux couleurs vives. Le vitrage diffuse les reflets de l'environnement (le ciel, les arbres, les volumes émergents en toiture) et de la structure. La nature végétale est à l'extérieur du musée, dans cet espace accueillant sculptures et installations dont le statu oscille entre place et

---

<sup>255</sup> « Feeling at home with Sanaa », entretien avec Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa réalisé par Agustin Pérez Rubio, dans : *Houses, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa/SANAA*, Barcelone, éditions ACTAR et musée d'art contemporain de Castille-et-Léon (MUSAC), 2007, p. 13-14.

<sup>256</sup> « Kazuyo Sejima: Concrete Abstraction », entretien avec Daniell Thomas, dans : *DANIELL, Thomas (2018), opus cit.*, p. 281-282.

jardin. Pourtant, comme dans le cas de la maison White U, après plusieurs années, une plante grimpante a gagné la façade pour former un rideau de verdure. Cette présence végétale habille la « frontière » entre intérieur et extérieur, créant une nouvelle « relation » entre bâtiment et jardin, ville et nature, architecture et environnement. L'« environnement », cet ensemble composé d'éléments construits et d'éléments naturels souvent façonnés par l'homme perçus sans hiérarchie ni rapport d'opposition et se reflétant sur un même plan ; un plan vitré.



*Fig. 59. Musée d'art contemporain du X<sup>e</sup> siècle de Kanazawa. De gauche à droite et de haut en bas : vue sur la façade et l'espace public, vue aérienne, vue sur l'un des patios (photographies Futagawa Yukio, GA photographers), vue nocturne sur la façade (photographie S. Dousse, 2016/05)*

#### 4.1.2. Projets récents : une architecture courbe intégrée au paysage

Apparu dans l'œuvre de Sanaa à l'occasion du projet de Kanazawa, l'emploi de pans de verre transparent de profil courbe<sup>257</sup> ouvre de nouvelles possibilités d'effacement des limites ou frontières : « Alors nous avons commencé à voir un grand potentiel architectural dans cette "expansion courbe", spécialement dans le fait que la douce courbe de verre transparent crée un grand environnement [*grand environment*]. De surcroît, nous avons vu beaucoup de sens dans le fait que le paysage créé par l'architecture ne se réduise pas simplement à l'intérieur du bâtiment mais se transforme finalement en un paysage impressionnant comme un environnement urbain<sup>258</sup> », écrit Nishizawa. Selon l'architecte, grâce à cet apport, les projets postérieurs à celui de Kanazawa (comme le musée de Nakahechi (1997), le hall d'Onishi (2005) et le centre d'apprentissage de l'école polytechnique de Lausanne (2009)) ont pu relever de nouveaux défis, en abordant par exemple « les questions relatives aux formes et aux espaces architecturaux créant des paysages qui atteindraient l'échelle de l'environnement<sup>259</sup> ». Sur ce thème, le bâtiment de Lausanne et un autre, plus récent, construit aux États-Unis (Grace farms, Connecticut, 2015), sont particulièrement significatifs.

Le centre d'apprentissage de l'école polytechnique de Lausanne, Suisse, 2009

Les études de conception du centre d'apprentissage de l'école polytechnique de Lausanne<sup>260</sup> (prénommé Rolex learning center) ont commencé en 2005, un an après la finalisation du musée de Kanazawa. À l'origine de cette commande, la demande faite à Sanaa de concevoir « un (type de) lieu permettant aux gens [étudiants et citoyens] de se réunir, de penser et d'inventer des choses nouvelles ». Dans ce projet, Sejima et Nishizawa ont travaillé l'intégration du bâtiment dans l'environnement du campus. En concevant le plan au regard de la situation urbaine, positionnant les accès dans la continuité des circulations et du bâti, les architectes ont « créé des liens<sup>261</sup> » avec les éléments du campus et ainsi favorisé l'ouverture et l'accessibilité du futur équipement. Partiellement décollé du sol, l'édifice se déploie sur un

---

<sup>257</sup> De dimensions de 4,5 x 3 m avec un fort rayon de courbure dans le cas des façades du musée de Kanazawa.

<sup>258</sup> NISHIZAWA Ryue (2005), *opus cit.*, p. 10.

<sup>259</sup> *Ibidem*. Les termes employés par Nishizawa sont : *The issues about architectural form and space that create sceneries that would reach an environmental scale.*

<sup>260</sup> Construit sur un site de 88 000 m<sup>2</sup>, le Rolex Learning Center totalise une surface de plancher de 37 000 m<sup>2</sup> (sur un niveau en rez-de-chaussée et un niveau en sous-sol).

<sup>261</sup> « Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa, "Architecture is Environment" », conférence donnée en 2011, Harvard Graduate School of Design (Harvard University), Cambridge, États-Unis, <https://youtu.be/dtTo9qNrQB8>

seul niveau. Nappe de béton ondulant au-dessus du terrain, il est ponctué de patios qui, grâce aux façades de verre transparent, apportent de la lumière aux espaces intérieurs tout en créant des relations visuelles avec le paysage environnant : « Nous essayons toujours de trouver des relations entre intérieur et extérieur ; et de créer un nouveau type d'espace [*a new type of space*]. Celui-ci est un immense espace continu et aléatoire [*a hudge random space*] mais des espaces intimes apparaissent continuellement devant vous », de fait, « on découvre l'espace en se déplaçant »<sup>262</sup>, explique Sejima. La dalle de plafond étant parallèle à la dalle de sol, l'espace du bâtiment a beau être un grand volume continu et unitaire, « on ne voit jamais l'extrémité du bâtiment mais on le découvre au fur et à mesure<sup>263</sup> », ajoute-t-elle. Et Nishizawa de notifier que : « Si vu en plan le bâtiment apparaît comme un seul volume, vue de l'intérieur la présence de patios perturbe la perception des angles et des relations entre les espaces qui semblent se rapprocher les uns des autres tout en s'éloignant dans un même temps<sup>264</sup> ». C'est bien la caractéristique du « nouveau type d'espace » de cette architecture qui fabrique une topographie et un paysage : « Avec le centre d'apprentissage de l'école polytechnique de Lausanne (...) nous avons recherché une spatialité différente (...) en formant un espace topographique semblable à un paysage<sup>265</sup> » théorise Nishizawa.



Fig. 60. Centre d'apprentissage de l'école polytechnique de Lausanne. Vues extérieures. Photographies : courtoisie de la médiathèque de l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne

<sup>262</sup> Dans les projets de maisons comme dans les équipements de grande envergure, Sejima souhaite « créer des bâtiments qui nécessitent du temps pour être compris. C'est l'une des raisons qui font (qu'elle) accorde de l'importance aux systèmes de circulation » : « l'architecture est recomposée par les mouvements de chaque personne, (...) d'un moment à l'autre, l'organisation des circulations dépend des choix que vous faites ». Sejima Kazuyo, dans : DANIELL, Thomas (2018), *opus cit.*, p. 282.

<sup>263</sup> SEJIMA Kazuyo, NISHIZAWA Ryue (2011), *opus cit.*

<sup>264</sup> NISHIZAWA Ryue (2005), *opus cit.*, p. 10.

<sup>265</sup> NISHIZAWA Ryue, « On Relationships », in : Kazuyo Sejima Ryue Nishizawa 2006-2011, Tokyo, GA Architect, 2011, p. 9. Les termes employés par Nishizawa sont : *We aimed to a space that is different from a plain single-room space by introducing a landscape-like topographical space.*



Ce paysage intérieur n'est pas pour autant fermé sur lui-même : « des vues sur le lac et les montagnes apparaissent entre les espaces », observe Sejima. Le paysage du bâtiment dialogue avec le grand paysage ; l'architecture se lie à l'environnement tout en formant un environnement en elle-même : « Nous voudrions créer une architecture qui fabrique un environnement et qui ait aussi une relation à l'environnement (plus grand) dans lequel elle se trouve<sup>266</sup> », annonce Sejima en introduction d'une conférence – un effort de synthèse qui traduit bien l'essence de la démarche de Sanaa. Il faut aussi noter que la création d'édifices à dimension d'environnement engage un aspect technique important, notamment concernant la gestion des flux d'air et de lumière pour limiter les dépenses énergétiques dans l'éclairage, le chauffage et la ventilation de grands espaces. Dans le cas du projet de Lausanne et d'autres projets qui suivront, par le biais d'une collaboration rapprochée avec le bureau d'étude pluridisciplinaire *Sasaki and Associates* (Nishizawa et Sejima collaborent avec l'ingénieur Sasaki Mutsuro depuis le début de leurs carrières), un programme de modélisation informatique a été conçu pour définir des configurations spatiales optimales en termes de circulation des flux d'air puisés dans l'environnement. Chez Sanaa, l'architecture se conçoit à travers un « dialogue » entre la machine/le logiciel et l'architecte, ce dernier étant amené à ajuster la forme et le plan du bâtiment en fonction des paramètres techniques du projet, explique Sejima. Dans le cas du projet de Lausanne, par l'intermédiaire des patios (dont le dimensionnement et la position ont été calculés) et grâce à des ouvertures en façades et en toiture (dont la mobilité est gérée par un système informatique qui prend en charge l'entrée et l'évacuation de l'air dans le bâtiment), l'air du lac voisin a été utilisé pour la ventilation des espaces. Parfois critiquée pour l'importante quantité de surfaces vitrées dans les architectures qu'elle conçoit, Sejima rappelle la nécessité d'apporter de la lumière naturelle dans les espaces, une tâche particulièrement ardue dans le cas de bâtiments de grande profondeur comme celui de Lausanne (166,5 m x 121,5 m) ou celui de Kanazawa (112,5 m). Et d'ajouter que les nuisances sonores conséquentes à des espaces si vastes étant absorbées par les patios et les formes concaves de la coque de béton, l'acoustique du bâtiment est prise en charge par l'architecture elle-même.

---

<sup>266</sup> Sejima Kazuyo, introduction de la conférence à Harvard GSD en 2011, *opus cit.* Les termes employés sont : *We would like to make architecture which make environment, and also which have a relation to the bigger environment.*

Le hall polyvalent Grace farms, New Canaan, Connecticut, États-Unis, 2015

Nishizawa l'affirme : « [Pour Sanaa,] penser les structures spatiales est l'une des étapes les plus importantes de la création de nouvelles relations procurant de nouvelles expériences<sup>267</sup> ». Bien que le volet technique (assuré par les opérations de guidage informatique décrites précédemment) soit central à la conception de ces « structures spatiales », le projet est au service de l'« expérience » architecturale – une expérience de la relation à l'environnement. Situé dans la campagne et non en ville (à la différence du Rolex center), le projet américain Grace Farms<sup>268</sup> illustre majestueusement cette intention. Commandé par la Grace Farms Foundation (une organisation locale à but non lucratif), ce bâtiment est un « hall polyvalent » ouvert à la communauté. Il accueille des événements culturels et la pratique d'activités sportives et de loisirs. Au milieu de collines, entre zones humides et pâturages, s'accommodant d'une forte déclivité (12 m), une structure architecturale à la fois vaste et minimaliste est déployée sur la topographie pour y installer des espaces à vivre. Une dalle béton aux contours courbes dessine au sol l'emprise du bâtiment qui est comme un ruban déroulé sur le site. Un réseau de fins poteaux d'acier (peints en blancs) soutient un toit filant au-dessus des collines ; une mince plaque d'aluminium dont la sous face en bois (lamellé-collé) s'accorde avec la matérialité organique de l'environnement. L'emploi de verres courbes assurant la transparence des cloisonnements, les espaces intérieurs sont ouverts sur le paysage, procurant aux visiteurs la sensation de s'y fondre. Depuis chaque espace, l'architecture fabrique des cadrages sur le paysage : « Dans ce riche environnement naturel, nous avons voulu concevoir une architecture qui deviennent une partie du paysage [landscape]. Nous espérons que les visiteurs apprécieront les variations de la nature à travers les espaces et les expériences procurées par cet équipement<sup>269</sup> », écrit Sanaa.

Nishizawa parle de « fusion » en expliquant que si l'urbanisme des grandes villes japonaises (comme Tokyo) a poussé les architectes (lui compris) à concevoir des « architectures en tant qu'unités isolées », « du point de vue des utilisateurs, une expérience n'est jamais limitée à l'architecture elle-même ». Elle n'est jamais détachée du contexte. C'est pourquoi Sanaa insiste sur les « relations entre environnement et architecture ». Et de conclure

---

<sup>267</sup> NISHIZAWA Ryue (2011), *opus cit.*, p. 9.

<sup>268</sup> Construit sur un site d'une superficie de 32 hectares (situé à environ une heure de New York, à proximité d'un quartier résidentiel de maisons à jardins), le bâtiment offre notamment : un auditorium d'une capacité d'accueil de 700 personnes, une bibliothèque, une salle de restauration, un gymnase, des classes, des studios de créations artistiques, ainsi que des terrains de pratiques athlétiques et une aire de barbecue. Sa surface totale de plancher est d'environ 7 150 m<sup>2</sup> (sur un seul niveau avec un espace partiellement enterré (gymnase) et quelques locaux en sous-sol (locaux techniques et *media lab*)).

<sup>269</sup> SANAA, in : Kazuyo Sejima Ryue Nishizawa SANAA 2011-2018, Tokyo, GA Architect, 2018, p. 91.

le chapitre dédié à ce thème en expliquant que « pour (Sejima et lui), il est important de considérer que l'architecture est une partie de l'environnement, qu'elle appartient d'avantage à l'environnement qu'au site. Notre principal défi (est) de créer une fusion organique entre environnement et architecture »<sup>270</sup>. Que son environnement soit urbain ou qu'il soit naturel, dans le cas du projet de Lausanne comme dans celui de New Canaan, l'architecture est conçue en continuité et forme à elle-même un environnement. Enfin, l'architecture fusionne avec l'environnement en bénéficiant de ses ressources. En ce qui concerne l'énergie, le système de chauffage et de climatisation du bâtiment est alimenté par 55 puits géothermiques creusés jusqu'à 180 m de profondeur. Pour les matériaux, le bois des arbres abattus pour construire a été débité et travaillé sur place pour fabriquer une part du mobilier (dont des tables d'une longueur supérieure à 6 mètre autour desquelles la communauté peut se réunir).



*Fig. 61. Grace Farms. Le bâtiment et le site. Photographie GA photographers (image redimensionnée pour les besoins de la mise en page). Un espace extérieur du bâtiment. Photographie Suzuki Hisao*

<sup>270</sup> NISHIZAWA Ryue (2011), *opus cit.*, p. 10-11.

## 4.2. Sanaa. Pour une architecture-environnement

### 4.2.1. Ouvrir les bâtiments sur l'extérieur : développements de l'emploi du verre

Centrale à la démarche de Sanaa, la recherche d'une relation de fusion entre architecture et environnement. Pour mieux comprendre le développement d'un tel projet, il est intéressant d'observer en détail les différentes étapes de la démarche de Sejima et de Nishizawa. Dans un premier temps, à travers la conception de deux musées et d'un hall communautaire, les deux architectes travaillent l'ouverture des bâtiments en explorant l'emploi du verre (en façade d'abord puis en cloisonnement intérieur) et l'emploi de la courbe (une forme qui estompe les limites, les angles et les bords).

Le musée d'art de Nakahechi, Nakahechi, préfecture de Wakayama, 1997

Au cœur de la région de Kumano<sup>271</sup>, le musée d'art de Nakahechi<sup>272</sup> a été commandé par la ville pour héberger et exposer une collection d'œuvres de deux peintres locaux. Il s'agissait aussi de favoriser les échanges entre visiteurs et habitants, de lier tourisme et vie locale. Au débouché d'un chemin de pèlerinage, sortant de la forêt et de la montagne, le visiteur découvre une large plaine avant d'apercevoir le musée. Sis le long de la rivière, de forme géométrique, de couleur blanche et noire qui contraste avec les constructions du village et l'environnement naturel, sa transparence et l'agencement de ses volumes font qu'il s'intègre visuellement au site. Pour apporter une cohésion d'ensemble aux éléments du programme<sup>273</sup>, Nishizawa les a organisés comme les parties d'un tout, disposées autour de la salle d'exposition (que des murs de béton protègent de la lumière extérieure) et reliées par un corridor vitré recouvert d'une sérigraphie (au motif de points plus ou moins denses) qui fait varier le degré d'opacité et de transparence de la façade « en fonction des conditions météorologiques », indique l'architecte. Le corridor n'assure pas seulement la fonction de circulation, mais également celle d' « espace public communautaire ». S'élargissant, il devient

---

<sup>271</sup> Dans la partie sud du Kansai, au niveau de la péninsule de Kii, dans la préfecture de Wakayama. Grâce à la route de Kumano (un fameux chemin de pèlerinage), cette région est connue pour être le centre spirituel du Japon. À partir du X<sup>e</sup> siècle, les pèlerins au départ de Kyoto (sanctuaire Jonan-gu) embarquaient en bateau (sur la rivière Yodo-gawa) jusqu'à Osaka, puis prenaient la route jusqu'à Tanabe (à environ 300 km au sud d'Osaka) où ils bifurquaient sur un chemin (la route de Kumano) qui les conduisait jusqu'aux trois sanctuaires de Kumano Sanzan en s'enfonçant dans la montagne.

<sup>272</sup> En mai 2005, le bourg de Nakahechi ainsi que d'autres villages voisins ont été fusionnés et fondus à la ville de Tanabe. À titre informatif, en 2003, Nakahechi comptait 3 787 habitants pour 212 km<sup>2</sup> (soit une densité de 17 hab./km<sup>2</sup>). En février 2011, Tanabe est la deuxième plus grande ville de la préfecture de Wakayama. Elle compte 70 410 habitants pour une superficie de 1 026 km<sup>2</sup> (soit une densité de 69 hab./km<sup>2</sup>).

<sup>273</sup> Un hall d'accueil, une salle d'exposition, un lounge, un bureau administratif, des locaux techniques et de remisage. L'ensemble représentant une surface de plancher de 752,30 m<sup>2</sup> déployée sur un seul niveau, de plain-pied, sur un terrain d'une surface de 4 000 m<sup>2</sup> que l'architecte ne clôture pas.

*lounge*/espace d'exposition temporaire où les habitants de la région peuvent se retrouver, rencontrer les touristes et exposer leur propre production de peintures et de poteries. Pensé comme un espace-tampon, de plain-pied, cet espace qu'une paroi courbe oriente vers l'extérieur ouvert sur le paysage. Des tables disposées sur l'herbe participent à l'appropriation de la bordure de la rivière en tant que jardin. L'ensemble de ces dispositions d'apparence minimaliste traduit la volonté de Nishizawa de « ne pas souligner l'échelle architecturale » mais plutôt de lier le bâtiment à « l'immensité du paysage des montagnes ».



*Légende du plan : 1. entrée, 2. salle d'exposition, 3. lounge, 4. local technique, 5. réserve, 6. aire de (dé)chargement, 7. hall, 8. administration, 9. salle de documentation*

*Fig. 62. Musée d'art de Nakahechi. De gauche à droite et de haut en bas : plan de niveau (dessin Sanaa), vue sur le musée et sur le site, vue sur l'entrée du musée, vue sur le lounge, sa paroi courbe et sa façade vitrée. Photographies S. Dousse, 2017/12*

Le hall d'Onishi, Onishi, préfecture de Gunma, 2005

Construit dans la préfecture de Gunma<sup>274</sup>, à Onishi<sup>275</sup> (une bourgade aujourd'hui intégrée à la ville de Fujioka<sup>276</sup>), le hall d'Onishi<sup>277</sup> est un complexe polyvalent (*multifunctional hall*) qui rassemble un auditorium d'une capacité de 200 personnes, un gymnase et des locaux administratifs. Le programme est divisé en trois pavillons qu'unifie une continuité de structure (les poteaux et les murs sont alignés sur une même grille) et de façade (une paroi de verre ondulant comme les contours d'un organisme amibe). Le gymnase étant partiellement enterré afin que la hauteur de l'ensemble soit uniforme, les obstacles visuels sont limités et la transparence du bâtiment assurée. Depuis l'espace urbain, à travers le bâtiment, on aperçoit le village et les montagnes.

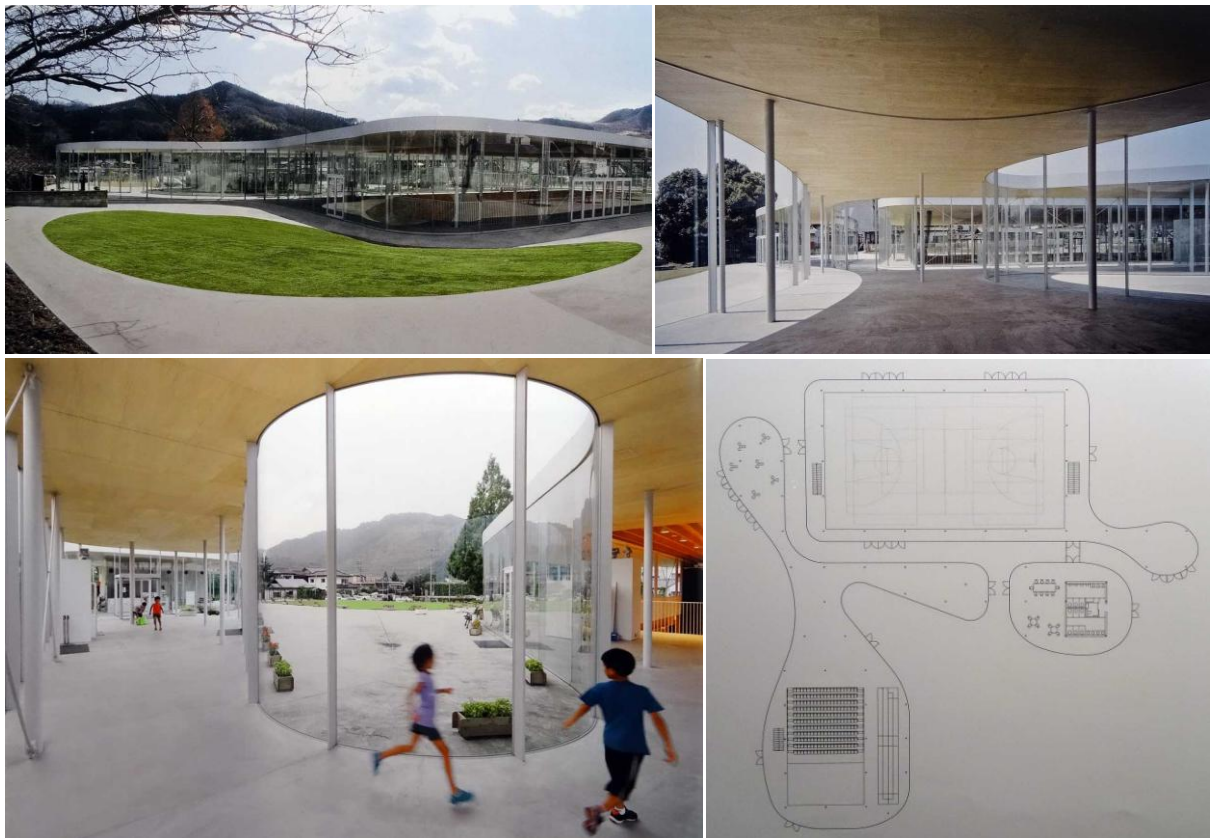


Fig. 63. Hall d'Onishi. De gauche à droite et de haut en bas : vues extérieures du bâtiment et de son environnement, vue intérieure. Photographies Iwan Baan. Plan de niveau. Dessin Sanaa

<sup>274</sup> Située au nord-ouest de la région du Kanto (région composée des préfectures de Tokyo, Chiba, Ibaraki, Saitama, Kanagawa, Tochigi et Gunma), la préfecture de Gunma se distingue de la plaine du Kanto par son important relief montagneux.

<sup>275</sup> Un ancien bourg de 7 000 habitants répartis sur une superficie de 52,45 km<sup>2</sup> (soit une densité de 134 hab./km<sup>2</sup>) (données en date de 2005). Onishi a été incorporé à la ville de Fujioka en 2006.

<sup>276</sup> Une ville de 64 540 habitants pour une superficie de 180,3 km<sup>2</sup> (soit une densité de 354 hab./km<sup>2</sup>) (en 2020).

<sup>277</sup> Construit sur un terrain d'une superficie de 8 850 m<sup>2</sup>, le hall d'Onishi totalise une surface de plancher de 2 277 m<sup>2</sup>, sur un seul niveau, de plain-pied. Les études de conception de ce bâtiment ont commencé en 2003. Le musée d'art du XXI<sup>e</sup> siècle de Kanazawa était alors en construction.

L'emprise des pavillons étant dessinée en fonction du bâti et des circulations urbaines (suivant la même logique que pour les projets de Kanazawa et de Lausanne), le bâtiment est bien intégré au tissu urbain. Selon Sejima, la transparence est bénéfique à l'accessibilité du lieu parce qu'elle place les activités de la communauté au premier plan. Les passants sont ainsi invités à s'arrêter pour se joindre à un événement (sportif ou culturel) ou simplement pour bavarder. À la demande de la maîtrise d'ouvrage (la ville), du bois local (*Onishi sugi*/cèdre d'Onishi) a été utilisé au niveau des plafonds (en revêtement de la dalle de béton) ce qui confère une atmosphère chaleureuse à cette architecture de verre, de métal et de béton<sup>278</sup> tout en liant le bâtiment à la montagne et en lui conférant un caractère local. Bien que localisé dans le centre-ville sur un terrain couvert d'herbe et de grands arbres, le hall d'Onishi procure l'impression de se trouver dans un parc au milieu des montagnes.

Le pavillon de verre du musée d'art de Toledo, Toledo, État de l'Ohio, États-Unis, 2006

Annexe du bâtiment principal (de style néoclassique), le pavillon de verre<sup>279</sup> du musée d'art de Toledo<sup>280</sup> est dédié à la conservation, à l'exposition et à la fabrication d'objets en verre. Le programme s'y prêtant, Sanaa a pris le parti d'utiliser ce matériau abondamment en enveloppant chaque élément du programme par une paroi de verre. Ainsi le verre transparent de profil courbe n'est pas uniquement utilisé en façade comme dans le cas du musée d'art du XXI<sup>e</sup> siècle de Kanazawa (2004) et du hall d'Onishi (2005), mais également en parois intérieures. Quatorze espaces<sup>281</sup> sont ainsi formés au sein d'une halle de verre au plan presque carré (environ 55 m de côté) et aux angles arrondis. Le verre créant une ambiguïté entre transparence du bâtiment et réflexion de l'environnement alentour (un parc planté de grands arbres ou, plus précisément, une vaste parcelle végétale dans un quartier résidentiel riche en jardins privés, soit un environnement végétal dense), le pavillon de verre baigne dans la verdure et la lumière. À l'intérieur de cette halle de faible hauteur (un peu plus de 4 m), les visiteurs qui déambulent ont la sensation de marcher sous les branchages du parc, explique les architectes<sup>282</sup>. Pour réaliser cette architecture de verre qui s'apparente à une prouesse technique, Sanaa et l'ingénieur Sasaki Mutsuro ont conçu un dispositif sophistiqué et hyper

---

<sup>278</sup> La structure principale est en béton et la structure secondaire en métal.

<sup>279</sup> Les études de conception de ce bâtiment (auxquelles l'architecte Ishigami Jun'ya a pris part) ont commencé en 2001, soit deux années après le démarrage des études du musée de Kanazawa. Construit sur un site de 20 320 m<sup>2</sup>, il totalise une surface de plancher de 7 060 m<sup>2</sup>.

<sup>280</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, la ville de Toledo s'est illustrée dans l'artisanat du verre.

<sup>281</sup> D'un point de vue programmatique, le bâtiment comporte un foyer, des espaces d'exposition, un espace multi-fonction (réunion, conférence), un espace de restauration, une boutique.

<sup>282</sup> SEJIMA Kazuyo, NISHIZAWA Ryue (2005), *opus cit.*, p 23.

performant. Afin de contrôler la température de chaque pièce, de réguler les émissions de chaleur (notamment celles venant de l'espace du workshop où l'on chauffe le verre) et d'empêcher la condensation de l'humidité sur les façades, le bâtiment ne pouvant se contenter d'une ventilation naturelle même partielle, un système de ventilation mécanique contrôlé des plus pointus était indispensable. Enfin, l'espace-tampon créé entre l'enveloppe externe et les enveloppes internes contribuant à la régulation de la température dans le bâtiment et à son isolation acoustique vis-à-vis de l'extérieur, l'architecture elle-même concourt à la régulation thermique des espaces intérieurs.



*Fig. 64. De gauche à droite : le bâtiment dans son environnement, la façade en verre. Photographies : courtoisie du Toledo Museum of Art and Floto + Warner*

#### **4.2.2. Au plus près des paysages : minimalisme structurel et espaces extérieurs**

Dans le prolongement de la conception d'édifices à façades vitrées très ouverts sur l'environnement, Sanaa développe des architectures comportant des espaces en extérieur. La façade tombe et, dans les espaces qui restent clos, les parois vitrées coulissantes permettent d'ouvrir pour faire circuler l'air à l'intérieur des bâtiments quand la saison s'y prête, offrant ainsi aux visiteurs de profiter des parcs et des jardins. Dans l'intention de minimiser l'impact de la construction d'artefacts sur les environnements naturels qui les accueillent, avec Sasaki Mutsuro, Sejima Kazuyo et Nishizawa Ryue créent des structures minimalistes. Ils réduisent le nombre et la taille des éléments et en effacent la matérialité en employant des surfaces réfléchissantes de type miroir. Ces architectures éthérées disparaissent dans les reflets du ciel, de la verdure et de la lumière pour se fondre dans les paysages. Il s'agit du café-parc de Koga (1998), du projet de café-parc lumière (1999) (conçu pour un parc de la ville d'Almere aux Pays-Bas mais non réalisé), du pavillon d'été de la Serpentine Gallery (2009) et du terminal des ferris (2006) de Naoshima.



Le café-parc de Koga, Koga, préfecture d'Ibaraki, 1998 ; le café-parc Lumière, Almere, 1999 ; le pavillon d'été de la Serpentine Gallery, Londres, 2009

Situé à environ 60 km au nord de Tokyo, le café-parc<sup>283</sup> de Koga<sup>284</sup> (une commande de la municipalité de Yokohama) est un pavillon de repos et un café construit en 1998 dans un parc de 25 hectares, au sein d'une plaine d'où l'on peut admirer les montagnes du Kanto ainsi que le célèbre mont Fuji. Contre une colline et face à un lac, le bâtiment offre des espaces en intérieur et en extérieur de surfaces équivalentes. Pour créer un lieu où les visiteurs puissent profiter du paysage, « un lieu qui soit une partie de la Nature plutôt qu'un bâtiment existant en tant qu'objet posé dans la Nature », Sanaa et Sasaki Mutsuro ont conçu une structure minimaliste. Dans la lignée des œuvres de Ludwig Mies Van der Rohe<sup>285</sup>, le café-parc de Koga est une structure métallique (d'emprise de 25 x 10 m) constituée de 100 poteaux (de 60,5 mm de diamètre) disposés suivant une trame irrégulière pour évoquer un environnement de forêt. Elle supporte un toit à couverture d'acier d'épaisseur minimale (25 mm) positionné à 3 m du sol. Les façades étant entièrement ouvertes (vitrées ou libres), seuls 4 murs porteurs (de 60 mm d'épaisseur) assurent la reprise des forces latérales. Ces parois revêtues d'inox reflètent le paysage, engendrant un « mélange de l'intérieur et de l'extérieur » pour créer un « effet symbiotique ». Les matériaux employés et la finesse des éléments structurels traduisent la volonté de Sanaa « d'incorporer les paysages naturels [natural sceneries] de la verdure environnante et du bleu du ciel à l'intérieur du bâtiment de manière à créer un intérieur mélangé [*mixed*] au paysage du parc [*park's landscape*]<sup>286</sup> ». Des parois vitrées coulissantes permettent une ventilation naturelle des espaces intérieurs quand la saison s'y prête (en été et/ou pendant la saison des pluies).

---

<sup>283</sup> Ce bâtiment est dénommé « café-parc » car il est doté de deux généreux espaces extérieurs largement ouverts sur le parc. De forme rectangulaire, d'une longueur de 25 m et d'une largeur de 10 m, moins de la moitié de sa surface est closes par des parois pleinement vitrées.

<sup>284</sup> Localisée dans la préfecture d'Ibaraki, dans la région du Kanto, la ville de Koga compte une population de 138 446 personnes pour une superficie de 123,58 km<sup>2</sup> (soit une densité de 1 120 hab./km<sup>2</sup>) (données en date de 2020).

<sup>285</sup> Cf. le pavillon allemand de l'Exposition internationale de 1929 à Barcelone, la maison Farnsworth (1951) ou encore le crown hall (1956) dans l'Illinois aux États-Unis.

<sup>286</sup> SEJIMA Kazuyo, NISHIZAWA Ryue (2016), *opus cit.*, p. 198.



Fig. 65. Café-parc de Koga et café-parc d'Almere. De gauche à droite : modélisations du café-parc de Koga et du café-parc d'Almere. Images Sanaa

En réponse à une commande de la ville d'Almere (aux Pays-Bas), le café-parc lumière était supposé prendre place dans un parc doté d'un lac artificiel. Conçu sur un plan sphérique (de 40 m de diamètre), en forme d'anneau (d'une avec une profondeur variant entre 1,8 m et 4,5 m seulement) au sein duquel une vaste cour recueille la lumière et la sublime, le bâtiment offre des espaces (trois halls, des ateliers de création et un café) aux parois transparentes (de verre courbe) qui immergent les visiteurs dans le paysage verdoyant. « Notre intention est d'écarter au maximum toute artificialité et gravité de la structure, et de créer quelque chose qui se fondrait organiquement à la beauté de la nature environnante<sup>287</sup> », écrit Sanaa. Près de dix années plus tard, installé dans les jardins Kensington de Londres<sup>288</sup> (un jardin anglais planté de grands arbres), le pavillon d'été des galeries Serpentine (2009) manifeste la même sensibilité. Pour ce projet combinant café et hall événementiel (d'une capacité d'accueil de 60 et de 150 personnes), Sanaa et Sasaki Mutsuro ont conçu une structure composée d'un simple toit – une feuille métallique de 25 mm d'épaisseur – de forme amibe (rappelant les contours du hall d'Onishi) en inox miroir (comme dans le café-parc de Koga) soutenu par une forêt de pilotis d'acier de section circulaire (de 55 mm de diamètre) abritant un espace extérieur ponctuellement partitionné par des parois transparentes en acrylique. Sous ce grand toit flottant, la réflexion du paysage végétal permet à nouveau ce « mélange » ou ce « fondu » (*to blend*) entre intérieur et extérieur, architecture et environnement naturel. Entre la dalle de béton qui constitue le sol du pavillon et l'aire gazonnée du parc, une bande de gravier blanc sert d'interface entre le pavillon et l'environnement. Des plantes en pots étant disposées sur la dalle et à sa périphérie proche,

<sup>287</sup> SEJIMA Kazuyo, NISHIZAWA Ryue (2005), *opus cit.*, p. 100.

<sup>288</sup> Chaque année, un architecte est invité à concevoir une structure démontable.

artefact, jardin et parc sont articulés en une composition ouverte. L'architecture est à la lisière du jardin.



Fig. 66. Pavillon Serpentine. Le pavillon, les visiteurs et les jardins de Kensington. Photographies Iwan Baan

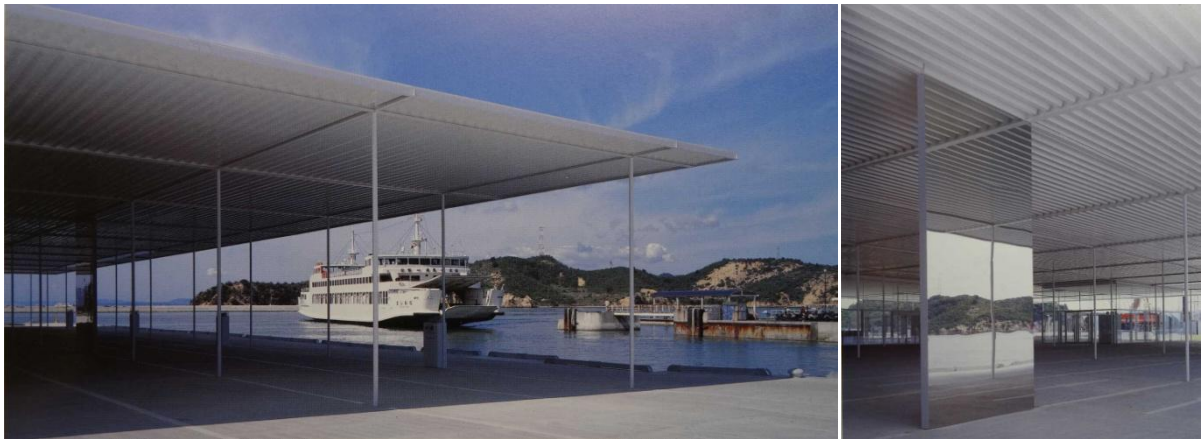
Le terminal des ferries de Naoshima, préfecture de Kagawa, 2006

Achévé en 2006 (huit années après le café-parc de Koga et trois années avant le pavillon des galeries Serpentine), le terminal des ferries de Naoshima<sup>289</sup> (prénommé *umi no eki*, la gare de la mer) traduit également l'intention de fondre l'architecture dans l'environnement, de la dématérialiser en la rendant aussi légère que l'air et aussi éthérée que la lumière, les éléments principaux du paysage de la mer Intérieure. Commandée par la préfecture de Kagawa dans le contexte du développement touristique de l'île, le terminal des ferries<sup>290</sup> a été conçu (à partir de 2003) à la même période que le hall d'Onishi (2003-2005). Procédant de la même intention d'ouvrir le bâtiment sur l'environnement, pour concevoir le terminal, Sanaa n'a pas eu recours à la courbe. Cette forme était probablement peu adaptée à la situation et au programme : un espace polyvalent organisé autour de l'arrivée et du départ de l'île : point d'accueil et d'information où les visiteurs comme les locaux peuvent profiter d'un magasin alimentaire et d'un café, se réunir sur l'esplanade dans un espace ouvert à l'organisation d'événements (*event hall*) et profiter d'un hall d'attente situé sur le quai d'embarquement. Sanaa a conçu l'espace intérieur en tant qu'extension de l'espace public.

<sup>289</sup> Parmi les innombrables îles (plus de trois mille) de la mer de Seto, Naoshima fut autrefois une terre de pêcheurs. Site névralgique de l'activité industrielle des années 1960-70 (Mitsubishi), l'île est aujourd'hui un haut-lieu du tourisme artistique, grâce à la construction de plusieurs musées (conçus par Ando Tadao notamment), aux installations/sculptures qui la parsèment et à la triennale d'art contemporain Setouchi (créée en 2010).

<sup>290</sup> Localisé dans le quartier de Miyanoura, à proximité d'un port de pêche, sur un site de 5 322 m<sup>2</sup>, le terminal des ferries présente une surface de 1 915 m<sup>2</sup> (sur un seul niveau). Le projet ne se limitant pas à la construction d'un bâtiment, Sanaa a pris en charge l'aménagement des abords : une esplanade (*event plaza*), un espace d'attente pour les voitures, des places stationnement, les aires d'embarquement et de débarquements ainsi que les arrêts de bus et les cheminements piétons.

Sur la base d'une trame de 6,75 m, une structure métallique ( finition peinture blanche) de poteaux (de section circulaire, 85 mm) (disposés sur la trame) et de poutres (15 cm) supporte une fine couverture métallique, vaste toit (70 x 52 m) en pente simple, qui couvre l'esplanade et cadre le paysage marin. En sous face de ce toit d'apparence aérienne, le motif linéaire des bacs acier est souligné par la lumière qui glisse sur l'esplanade. Ici le caractère fluide de l'espace n'est pas exprimé par la courbe ni par les formes amibiennes mais par le positionnement des volumes (des boîtes de verre avec menuiseries en métal) dans la trame, ainsi que par la structuration des pleins et par la dynamique du vide dans lequel les passants circulent. Huit parois d'acier (nécessaires à la reprise des charges horizontales) à finition miroir renvoient l'image de la mer et du ciel. L'architecture du terminal est légère, immatérielle et fluide, lumineuse. Elle se fond dans un paysage à la fois vaporeux et clair.



*Fig. 67. Terminal des ferris de Naoshima. Embarcadère et bâtiment. Photographies GA photographers*

### 4.2.3. Un idéal d'architecture fusionnée à l'environnement : développements du toit

Plus récemment, Sanaa a conçu des équipements culturels de plus grande envergure dotés d'architectures aux formes plus complexes. Grâce aux outils informatiques, Sejima et Nishizawa modélisent des bâtiments à pans inclinés ou courbes. Déployé en trois dimensions, le toit devient l'élément principal de bâtiments toujours des plus ouverts sur l'extérieur. Flottant au-dessus de parois de verre, il n'est plus ni plat ni ultra-fin mais sa présence est affirmée par la forme (la silhouette singulière dialogue parfois avec le paysage) et/ou par la matière (le bois est organique comme l'environnement terrestre, le métal est sensible à la lumière et aux teintes du ciel changeant).

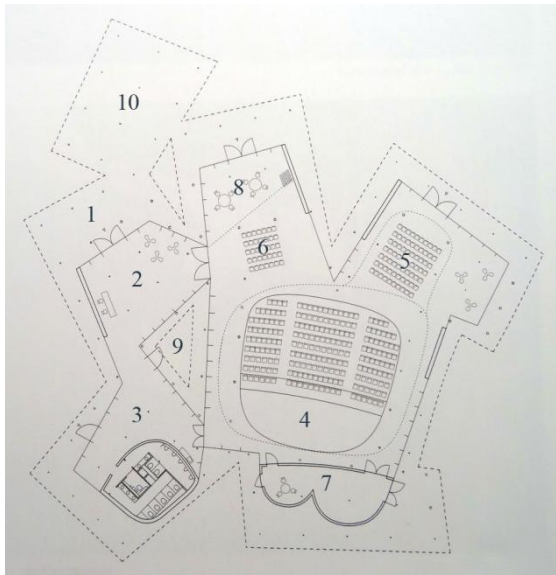
L'auditorium « Junko-Fukutake hall » et le café « Junko-Fukutake Terrasse », Okayama, préfecture de Kagawa, 2013 et 2014

Construit sur l'un des campus (le campus Shikata) de l'université d'Okayama<sup>291</sup> grâce au don de la Fukutake education and culture foundation (Mme Fukutake Junko), le dénommé Junko-Fukutake hall<sup>292</sup> est un petit bâtiment consacré à la tenue d'événements artistiques et culturels (concerts, conférences, réunions, lectures...), un lieu que sa commanditaire a voulu dédié au plaisir des interactions. Attribué à l'université mais ouvert à l'ensemble de la communauté locale, il agit comme un pont entre le monde académique et la société – on entendait créer « un lieu de communication libre et facile », « symbole de l'ouverture de l'université ». Pour répondre à cette demande, Sejima et Nishizawa ont conçu un plan qui articule les différents espaces du programme : au cœur de l'agencement, le grand hall de représentation auquel se joignent le moyen et le petit hall, l'ensemble pouvant constituer un seul et unique volume (d'une capacité d'accueil de 450 personnes) ou être partitionné par un grand rideau de tissu occultant la lumière. À ce noyau événementiel se greffent les espaces attenants : la salle d'attente avant l'entrée en scène et l'espace de réunion. À moins que le véritable noyau, le cœur, la pièce centrale de ce bâtiment à espaces fragmentés-assemblés ne soit finalement la cour. Source de lumière et incorporation d'un morceau d'espace extérieur à l'intérieur de l'édifice, ceinte de parois de verre transparent, elle permet une continuité visuelle entre les halls de représentation, le foyer, l'espace commun et l'environnement.

---

<sup>291</sup> Okayama est la capitale de la préfecture d'Okayama, dans la région de Chugoku (formée par les préfectures d'Okayama, Hiroshima, Yamaguchi, Shimane et Tottori) qui constitue la partie ouest de Honshu. Okayama comptait 720 800 habitants pour une superficie de 789,9 km<sup>2</sup> (soit une densité de 912,5 hab./km<sup>2</sup>) (2017).

<sup>292</sup> Un « hall polyvalent » dont la surface totale de planchers est de 1 397,3 m<sup>2</sup>, édifié sur un seul niveau, de plain-pied, au sein d'un site de 135 327 m<sup>2</sup>. Il rassemble trois espaces de représentation, un espace d'attente, un espace de réunion, un espace commun, un foyer.



1



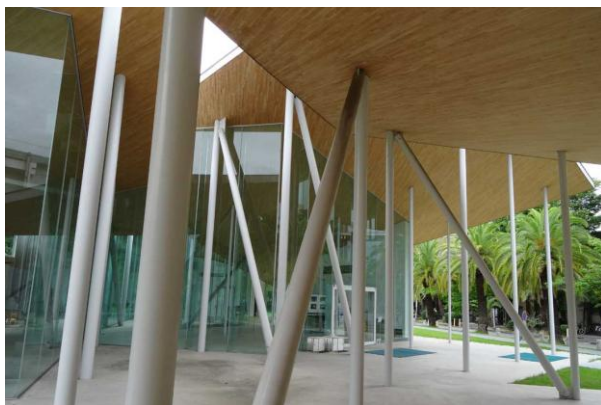
2

*Plan de niveau et vues extérieures depuis l'approche du bâtiment. (Légende du plan : 1. entrée, 2. espace commun, 3. foyer, 4-5-6. halls 1, 2 et 3, 7. espace d'attente, 8. espace de réunion, 9. cour, 10. place couverte)*



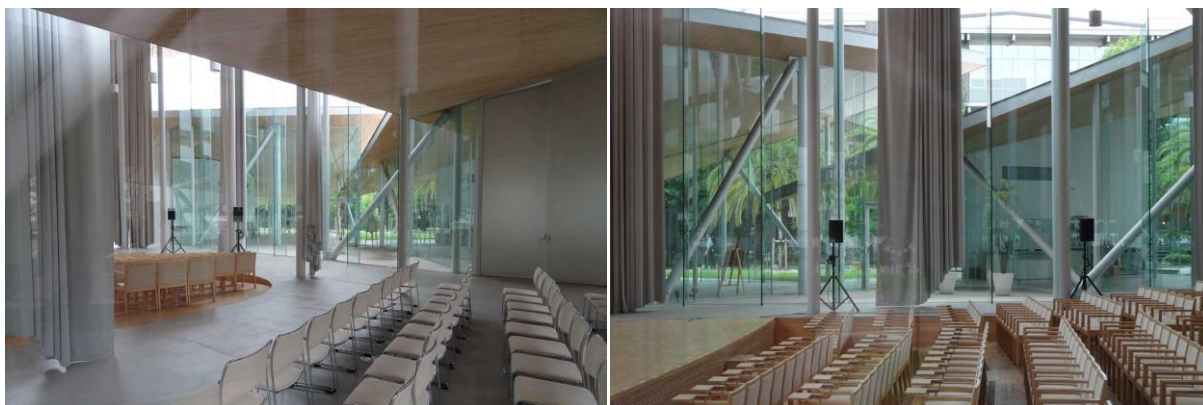
3-4

*L'entrée et l'accès à l'espace commun (hall)*



5-6

*La place couverte, la façade principale et les abords du campus*



7-8

*Le hall 3 (7) et le hall 1 (8)*



9-10

*Un corbeau installé sur un pied de poteau (9) et une protection anti-corbeau installée en pied de poteau (10)*



11-12

*La façade du hall 3 (11) et le traitement des abords du foyer (12)*

*Fig. 68. L'auditorium Junko-Fukutake Hall. En haut, à gauche : plan de niveau. Dessin Sanaa. De haut en bas : vues extérieures et intérieures. Photographies S. Dousse, 2019/07*

Parce que chaque espace est pourvu d'un accès direct sur l'extérieur et parce que les façades sont entièrement vitrées (à l'exception des deux blocs (la pièce d'eau et la pièce d'attente) et des quatre voiles de béton), le hall Junko Fukutake est un bâtiment ouvert, inséré dans son contexte, baigné dans la verdure des arbres (des palmiers) et de l'étendue gazonnée. La dalle de béton se prolonge à l'extérieur pour former des circulations sur le pourtour du bâtiment ainsi que des pièces extérieures (l'entrée et la place couverte). Le toit est l'élément essentiel de cette architecture : « Nous avons proposé un équipement ouvert, un bâtiment qui

soit comme un arbre, accessible de toute part, en disposant des toits de tailles variées orientés dans de multiples directions<sup>293</sup> ». Portés par une forêt de poteaux métalliques (droits ou penchés, de couleur blanche), ces toits, un agencement de pans inclinés qui semblent flottés dans l'air, sont revêtus de bois en sous-faces, une matérialité organique inhabituelle dans l'architecture de Sanaa. Parallèlement, sur le campus de Tsushima, Sejima et Nishizawa ont réalisé le pavillon Junko Fukutake Terrasse<sup>294</sup> (2014), un café accessible aux étudiants comme au public. Réminiscence du pavillon des galeries Serpentine, ce bâtiment est constitué d'un simple toit qui, ondulant dans le parc, abrite un espace extérieur ainsi qu'un espace intérieur clos par des parois de verre courbes.

Le centre culturel « *Shogin Tact* », Tsuruoka, préfecture de Yamagata, 2017

Situé dans le nord du Japon, à Tsuruoka<sup>295</sup>, le dénommé Shogin TACT<sup>296</sup> (Tsuruoka Art Culture Terrasse) a été construit en remplacement d'un centre culturel en état de délabrement. À l'origine du concours d'architecture, l'intention de perpétuer la dynamique du site (un bâtiment exploité par des étudiants et des groupes d'artistes locaux) tout en développant le potentiel du lieu pour en faire le centre des activités artistiques et culturelles de la région. Le bâtiment est organisé autour d'une salle de spectacle (de 1 120 places) entourée d'un large hall ouvert à tous (espace de circulation et espace à vivre aménageable selon les circonstances), hall lui-même entouré de divers locaux (salle de pratique, salles de réunion/conférence, salles de change/vestiaire, bureaux et locaux techniques ou de service) et d'une salle (de 180 sièges mobiles) adaptable à différents types d'événements (arts vivants, concerts, lectures, workshops, conférences, etc.). De taille imposante (30 mètres de hauteur au plus haut point de la toiture), les façades du Shogin TACT sont constituées par un assemblage de toits de tailles variées et de formes recourbées. La proximité directe d'un bâtiment historique (le Chidokan, école d'enseignement bouddhiste de la région de Shonai) a inspiré à Sanaa cette réinterprétation de la courbe des toits des temples anciens – profil que certains architectes japonais attribuent à la silhouette des montagnes. La chaîne des monts qui bordent la plaine de Tsuruoka du côté de l'intérieur des terres apparaît en arrière-plan de l'édifice quand on l'approche depuis la rue principale (cf. Fig. 36 images 2 et 3). Par sa façade en

---

<sup>293</sup> SEJIMA Kazuyo, NISHIZAWA Ryue (2018), *opus cit.*, p 87.

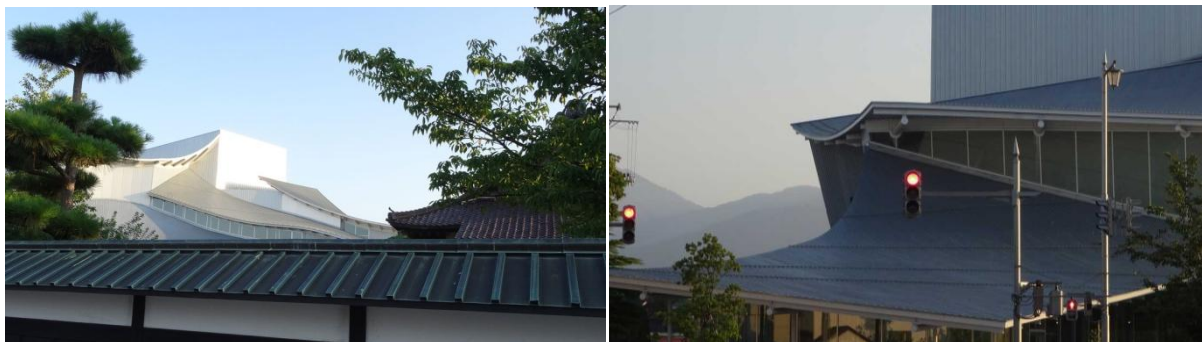
<sup>294</sup> Un pavillon d'une surface de 7 846,12 m<sup>2</sup> installé sur un site de 326 245,57 m<sup>2</sup>.

<sup>295</sup> Une ville de 125 400 habitants pour une superficie de 1 312 km<sup>2</sup> (soit une densité de 35 hab./km<sup>2</sup>) en 2020. Tsuruoka est la deuxième ville la plus peuplée de la préfecture de Yamagata, située dans la région du Tohoku, au nord de Honshu, sur la cote de la mer du Japon.

<sup>296</sup> Un équipement multifonctionnel (*multifunctional hall*) qui totalise une surface de planchers de 7 846,12 m<sup>2</sup> (avec un niveau en sous-sol) construit sur un site de 13 096,84 m<sup>2</sup>.



volutes métalliques aux reflets bleus et brillants comme l'air souvent brumeux qui baigne les sommets, l'architecture du Shogin TACT dialogue avec l'environnement naturel autant qu'avec le bâti historique de la parcelle mitoyenne. À Tsuruoka, Sanaa inscrit le contemporain entre paysage et patrimoine.



*Le Shogin Tact apparaissant à l'arrière du Chidokan (1), le toit du Shogin Tact et les montagnes (2)*

1-2



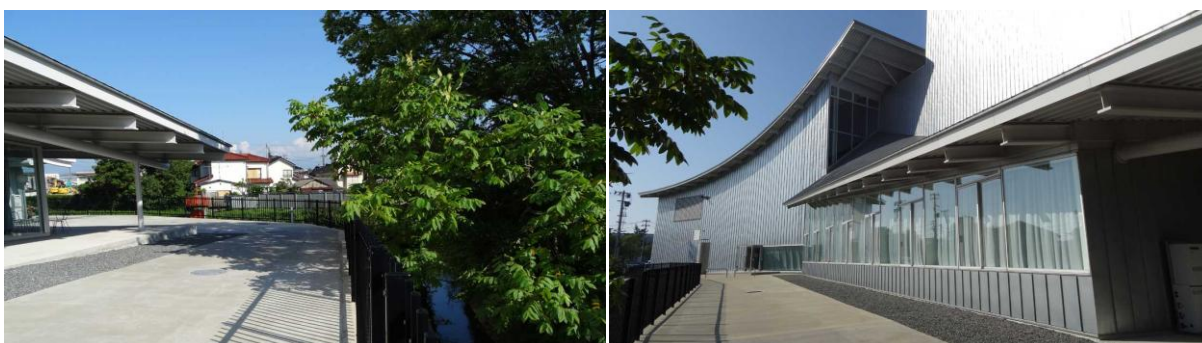
*L'approche de la façade nord par la rue principale (3), le jardin entre le Shogin Tact et le Chidokan (4)*

3-4



*La façade nord-ouest et un mouvement de toiture (5), la façade ouest et le parking (6)*

5-6

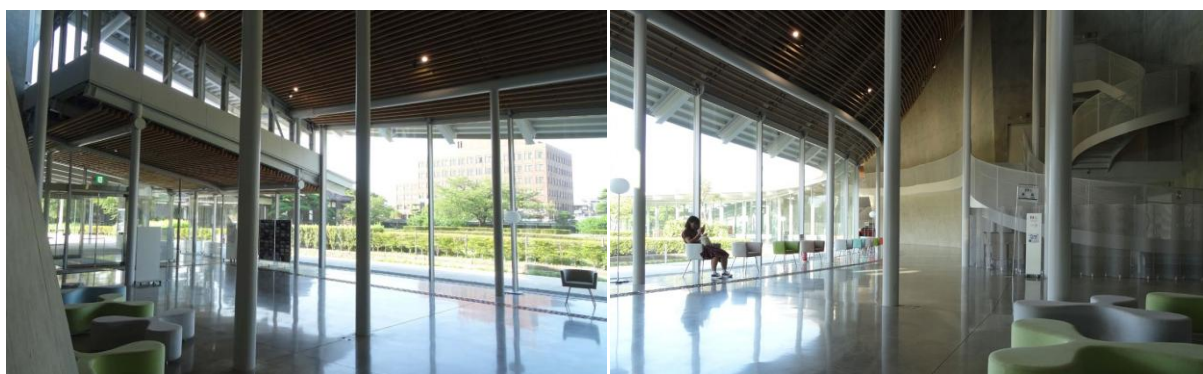


*À l'angle de la façade sud, le lounge des artistes s'étend sur les abords, vers la rivière (7), la façade sud (8)*

7-8

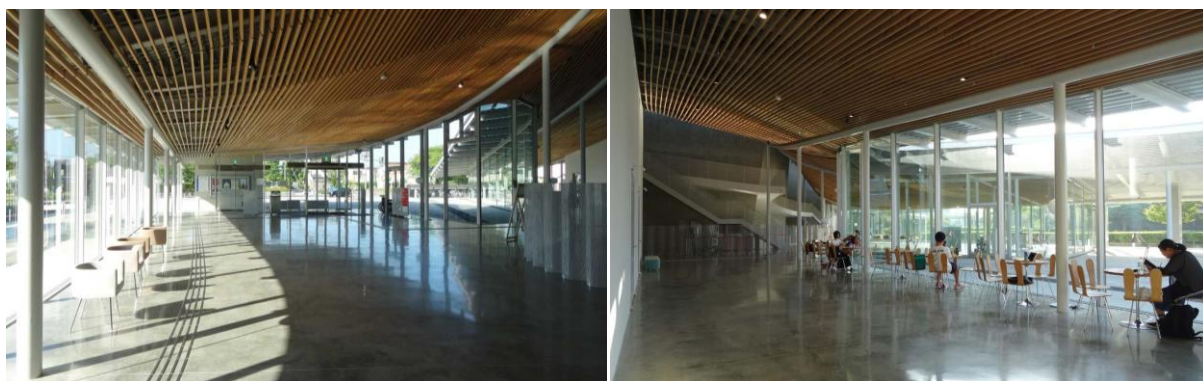
*Fig. 69. Shogin Tact Tsuruoka. Vues extérieures. Photographies S. Dousse, 2019/08*

La forme courbe gagne en envergure dans Shogin TACT Tsuruoka. Elle confère au bâti un caractère fluide et léger. Légèreté aussi dans la semi-transparence des surfaces (la maille métallique des garde-corps et de la cage d'ascenseur), la finesse des structures métalliques (poteaux et poutres, circulations menant à la grande salle), le mouvement des plans courbes (toitures, faux-plafonds – dont le plafond acoustique de la grande salle, enflé comme une voile) ainsi que dans la clarté des couleurs (blanc pour la structure, les murs des salles attenantes au hall et le plafond de la grande salle, couleurs pastel et bois de teinte claire pour le mobilier). Fluidité formelle et spatiale magnifiée par la lumière qui traverse le hall en se reflétant sur le sol de béton à finition brillante, les poteaux métalliques laqués blancs et les façades de verre. Au sujet des matériaux utilisés, alors que, depuis leurs premiers projets, Sejima et de Nishizawa employaient presque exclusivement des produits issus de l'industrie (acier, béton, verre, plastiques), pendant les années 2010, le bois, matériau organique associé à la charpenterie et à la menuiserie traditionnelles a progressivement fait son apparition dans leurs architectures (dans les plafonds du hall d'Onishi, dans le mobilier, le sol et le plafond de l'auditorium Junko-Fukutake hall, dans le mobilier et les plafonds de Grace farms, ainsi que dans d'autres bâtiments conçus qui ne sont pas nécessairement des équipements publics). À Tsuruoka, les plafonds et certains éléments du mobilier (dont les sièges de la grande salle) sont en bois.



L'entrée secondaire (côté parking, à l'ouest) et le hall (9), le hall et l'accès à la grande salle (10)

9-10



Le hall et l'entrée principale (côté ville, au nord) (11), l'espace café/salle de travail du hall (12)

11-12

Fig. 70. Shogin Tact Tsuruoka. Vues intérieures. Photographies S. Dousse, 2019/08

Après la blancheur et l'évanescence, la matérialité prend de l'importance dans l'architecture de Sanaa : « Ce nouvel équipement est empli du caractère et de la chaleur du fait-main, [attributs] véhiculés avec évidence dans la texture du métal, la finition du béton et la riche et organique matérialité des claires-voies en bois<sup>297</sup> », indiquent les architectes. La matérialité tient au dialogue entre matériaux froids et chauds, industriels et organiques, tels que le métal et le bois. Le béton lui-même est mis en valeur dans sa matérialité mouchetée (aux murs comme au sol on observe les traces de coulage – traces accentuées par un contraste clair-obscur et par une finition brillante accueillant des reflets dorés dans la lumière). À l'intérieur comme en façade, la lumière anime les matières. Elle joue un rôle de premier plan dans l'idée que Sanaa se fait de l'architecture dans sa relation à l'environnement : « Comme par engagement et rapport de correspondance avec l'environnement naturel, [le bâtiment] continuera à évoluer et à changer en fonction des situations qui varient dans le temps et du fait de l'éclairement. De la même façon que les résidents ont forgé et continuent de façonner la culture locale, le bâtiment continuera à s'harmoniser avec son environnement (*its surroundings*)<sup>298</sup> », écrivent Nishizawa et Sejima. Par l'évolutivité de la lumière (donc de l'expressivité de la matière) et des usages, l'architecture défie sa fixité et sa finitude. Elle est vivante, animée par la lumière du soleil et les activités de la communauté. Au-delà du caractère abstrait de sa silhouette, le Shogin TACT est un bâtiment ancré dans son contexte, un artefact qui fait le lien entre milieu urbain et milieu naturel, patrimoine historique et temps présents.

---

<sup>297</sup> SEJIMA Kazuyo, NISHIZAWA Ryue (2018), *opus cit.*, p. 155.

<sup>298</sup> *Ibidem.*



Légende du plan : 1. entrée, 2. seuil "coupe vent", 3. entrée du hall, 4. salles de pratique, 5. bureau, 6. espace à langer, 7. salle de réunion, 8. espace de remisage, 9. studio, 10. scène, 11. Espace de remisage piano, 12. rangement, 13. lounge des artistes, 14. vestiaire, 15. terrasse, 16. Parking

Fig. 71. Shogin Tact Tsuruoka. Plan du rez-de chaussée. Dessin Sanaa



## Chapitre 5.

# De la mise en valeur des éléments de la nature à l'architecture biologique

À la suite de Sejima, Nishizawa Ryue et Ishigami Jun'ya développent des architectures épurées qui, grâce à un effort d'abstraction, rejoignent l'échelle, les formes et bientôt les matières des paysages. Alors que Nishizawa conçoit les bâtiments dans la continuité des sites, Ishigami perçoit les constructions comme de nouveaux environnements. Si Nishizawa maintient l'esthétique de blancheur et de transparence qu'il a développée avec Sejima, Ishigami évolue vers l'intégration de matérialités organiques qui lui permettent de rapprocher les artefacts de la nature – de son point de vue, employés dans la construction, les matériaux de l'environnement placent l'architecture dans la continuité de la nature ; alors apparaissent de nouveaux environnements, à la frontière entre artificialité et naturalité. Dans les architectures d'Ishigami, le passage du temps prend une dimension nouvelle. Tandis que l'architecture de Nishizawa se fait réceptacle d'éléments naturels qui changent au fil du jour et des saisons (le musée d'art de Teshima, 2010 ; le musée d'art Hiroshi Senju, 2010), Ishigami entreprend de réutiliser des éléments de l'environnement pour créer un milieu hybride, à la fois nouveau et lié à l'histoire du site (le jardin d'eau de Tochigi, 2018), ou de former une structure troglodyte qui, imprégnée de l'élément Terre, semble déjà ancienne (le restaurant de Yamaguchi, 2019). Finalement, bien que ses premières réalisations (des résidences) s'inscrivent dans la continuité des projets de Nishizawa, Ishigami s'en distingue rapidement en élaborant une autre relation à la nature. Topographique, l'architecture de Nishizawa est ouverte sur l'environnement extérieur ou intègre des fragments de nature dans l'espace intérieur. De son côté, Ishigami crée une architecture à l'image d'un environnement naturel (une forêt) ou d'une formation cosmique (des constellations stellaires) (le KAIT workshop, 2008), il conçoit une structure poreuse aux phénomènes météorologiques (la KAIT plaza, 2021) et utilise des éléments de la nature pour créer des architectures-environnements (la maison de la paix, en cours). L'artefact acquiert le statut d'élément de la nature. La distinction (ou la limite) entre chose construite et chose naturelle n'est plus seulement floutée et ambiguë, elle s'efface.

Parallèlement, après s'être focalisé sur les thèmes de la technologie (pendant les années 1970), de l'urbain (pendant les années 1980) et du corps (pendant les années 1990), durant la décennie 2000, Ito Toyo place le thème de la nature au cœur de sa conception de l'architecture. Avec Hirata Akihisa en tant que chargé de projet, il conçoit des bâtiments inspirés d'éléments de la nature (la médiathèque de Sendai, 2000). Grâce aux nouvelles technologies de modélisation par informatique, Ito crée des structures aux formes organiques (TOD'S Omotesando, 2004 ; la bibliothèque Tama, 2007) ce qui lui permet de renouer avec la recherche de fluidité qui l'animait dès ses débuts et dont il avait fini par percevoir les limites (dues à la lourdeur et à l'immobilisme des constructions). Les nouvelles technologies lui permettent également de calculer et d'orienter les flux (d'air, de lumière, d'eau, etc.) de l'environnement pour les diriger dans les bâtiments et intégrer une approche bioclimatique à son projet d'architecture organique. Pour sa part, Hirata souhaite fabriquer des architectures plus proches des milieux naturels que ne le sont les bâtiments conçus d'après les préceptes modernistes hérités du XX<sup>e</sup> siècle. Dans la continuité de sa collaboration avec Ito, il développe une approche biologique. Hirata réinterprète des modes d'organisation du vivant pour construire des architectures aussi diverses et foisonnantes que la nature (le complexe de Taipei, 2016 ; la tree-ness house, 2017 ; le musée d'art et bibliothèque d'Ota, 2017). Pour lui, l'écologie n'est pas seulement affaire de gestions de flux. Bien qu'il incorpore les technologies de modélisation des flux à la conception architecturale, Hirata trouve d'autant plus intéressant de considérer l'écologie en tant que dynamique organisationnelle de l'ensemble des éléments de l'environnement – une nature en perpétuelle transformation, dont les artefacts font partie.

## 5.1. Nishizawa Ryue. Pour une architecture paysage

### 5.1.1. L'environnement que crée l'architecture : en milieu urbain, éclater la boîte

Si Nishizawa Ryue et Sejima Kazuyo partagent le même intérêt pour la manière dont l'architecture peut se lier à l'environnement (voire même constituer un environnement), la relation des artefacts au paysage et à la nature est sans doute l'une des singularités les plus nettes des projets que Nishizawa conçoit individuellement. Quand le contexte s'y prête, Nishizawa tend à attribuer des caractéristiques de paysages aux bâtiments qu'il conçoit, auxquels il incorpore des éléments de la nature. En milieu urbain, l'architecte entreprend d'échapper à la logique de bâtiments-boîtes en jouant de la fragmentation des programmes (un ensemble de logements pour la maison Moriyama, Tokyo, 2005 ; des salles d'exposition d'œuvres permanentes pour le centre d'art de Towada, Towada, 2008). Disposés sur le site suivant une composition d'ensemble, les volumes de dimensions variées (à l'image d'une ville) sont largement ouverts sur l'extérieur et sur des espaces interstitiels (jardins, cours, passages) qui se forment dans les intervalles. À la lisière entre bâtiment et espace urbain, des pièces de nature apparaissent.

La maison Moriyama, quartier de Kamata, Tokyo, préfecture de Tokyo, 2005

Héritier d'une parcelle située dans un quartier résidentiel de Tokyo, monsieur Moriyama a commandé à Nishizawa la conception de sa propre maison et d'un ensemble de logements locatifs<sup>299</sup>. Afin de ne pas construire un complexe dont la compacité aurait dénoté avec le tissu urbain (des maisons en bois de petit gabarit insérées dans un réseau de rues et de ruelles formant une trame souple), Nishizawa a travaillé à partir du principe architectural de la désarticulation ou fragmentation (*dismantling*). Il a dissocié les éléments du programme et composé plusieurs entités<sup>300</sup>, qu'il a ensuite disposées en une composition acentrique – un « acentrisme » (absence de centre) également qualifié de « multicentrisme » qui permet qu'en tout points du site les habitants (« même ceux qui vivent en bordure de parcelle ») aient la sensation « d'être au centre », « enveloppés dans un grand environnement »<sup>301</sup>. Du point de

---

<sup>299</sup> L'ensemble de logements dénommé maison Moriyama a été construit sur une parcelle de 290 m<sup>2</sup> et totalise une surface de plancher de 263 m<sup>2</sup> (des maisons de un à trois niveaux).

<sup>300</sup> Sur dix entités de tailles variées, quatre appartiennent à M. Moriyama (il s'agit de son espace de vie privé, de sa cuisine, de sa salle de bain, et de l'espace collectif dans lequel les habitants de la parcelle se rassemblent) et les six autres sont des maisons locatives de typologies différentes (une grande maison avec 4 m de hauteur sous plafond, une maison semi-enterrée munie d'un corridor de verre conduisant à une petite salle de bain annexe, une maison/studio et deux maisons sur trois niveaux).

<sup>301</sup> NISHIZAWA Ryue, *Tokyo metabolizing*, Tokyo, Toto Publishing, 2018 (première édition, 2010), p. 80.



vue de Nishizawa, concevoir un habitat confortable n'est pas seulement une question d'architecture ; il s'agit aussi de créer un environnement plaisant. Ainsi, « en créant une architecture, [il a souhaité] créer un environnement<sup>302</sup> » ; un environnement à l'échelle de la parcelle qui, par son ouverture sur l'espace urbain, se lie à l'environnement à plus grande échelle. C'est dans cette intention (« détruire la boîte » et rejoindre l'environnement) que Nishizawa a puisé les principes architecturaux de ce projet – « la désarticulation, la forte densité, l'alternance d'espaces intérieurs (maison) et extérieurs (jardins) ainsi qu'un sens de l'ouverture (...) – [il les a puisé dans] l'environnement lui-même »<sup>303</sup>. Autrement dit : c'est le vocabulaire formel et spatial de l'espace urbain qui, déployé à l'échelle du bâtiment, permet à l'architecture d'atteindre la dimension d'environnement.

Après observation, les nombreuses ruelles du quartier de Komata n'assurent pas toujours une fonction de circulation ; certains y étendent leur linge, d'autres les remplissent de plantes. L'espace public est le support de la vie quotidienne qui s'étend à l'extérieur des bâtiments : « La vie ne peut pas être contenue à l'intérieur d'une seule parcelle. Au quotidien, les sensations des gens s'étendent au-delà de ses limites, les effaçant<sup>304</sup> », explique Nishizawa. En créant un groupement d'entités (*cluster*) et non un bâtiment compact, des vides/écarts/espaces interstitiels (*gaps*) apparaissent, créant un « extérieur » à l'intérieur de la parcelle, entre les bâtiments (*structures*) disséminés. Grâce à de larges baies pratiquées en façades, les frontières (*borders*) (lignes de démarcations entre intérieur et extérieur) disparaissent, les espaces extérieurs servant à la fois d'extension des pièces à vivre et de jardin. Pour créer une « atmosphère confortable », Nishizawa a implanté de la végétation (*greenery*) sur le site. Un jardin apparaît. Ainsi les habitants vivent dans des maisons où la lumière naturelle est aussi abondante qu'à l'extérieur. Les espaces à vivre s'étendent à l'extérieur, dans un jardin aux dimensions d'échelle domestique. Nishizawa raconte<sup>305</sup> que des événements (fêtes, barbecues, expositions...) sont parfois organisés sur la parcelle et qu'alors « la végétation et les gens se mélangent (*mix*) doucement à l'architecture et au voisinage<sup>306</sup> ». Il apprécie que, par l'alternance de végétation et de bâti, « le paysage et l'architecture

---

<sup>302</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>305</sup> Le film d'architecture *Moriyama-San* en témoigne (Bêka & Lemoine (réal.), 2017).

<sup>306</sup> Les espaces extérieurs sont formés dans les interstices entre les volumes bâtis sur la parcelle. Nishizawa y a implanté de la végétation, ce qui leur confère un caractère agréable à vivre dont on profite aussi depuis l'intérieur des logements. « Planter de la végétation dans les intervalles produit une atmosphère confortable ». NISHIZAWA Ryue (2018), *opus cit.*, p. 90-91.

fusionnent (*blend together*), la vie en intérieur se connecte à la vie en extérieur<sup>307</sup> ». Les termes qu'il emploie évoquent une rencontre, un mélange ou une fusion entre les gens et les plantes, le logement et le quartier, l'architecture et le paysage.

Considérant la densité comme un « élément spatial facteur d'attractivité pour un espace à vivre<sup>308</sup> », Nishizawa a conçu certains espaces de cet ensemble résidentiel avec des dimensions minimales<sup>309</sup>. À propos de la salle de bain de M. Moriyama, l'architecte écrit qu'elle ne peut être considérée en tant qu'espace qu'à condition d'être perçue comme « partie d'un ensemble (*set*) dont procède le jardin, [voire même] en tant que l'une des innombrables plantes qui y poussent<sup>310</sup> ». Serait-ce sous-entendre que structure bâtie et éléments de végétation pourraient être placés sur un même plan ? Il semble que la question ne se pose pas en ces termes. Artefact et nature sont les parties d'un ensemble (l'environnement), le principe de désarticulation ou fragmentation permettant justement de « faire apparaître la relation du tout (*whole*)<sup>311</sup> ». Ce qui intéresse Nishizawa c'est le mélange et l'enrichissement mutuel des gens et des plantes, de l'architecture et du paysage. Au sujet de sa perception du rapport architecture-nature, ville-paysage, artificiel-naturel, certains propos sont éclairants : né et élevé à Tokyo, Nishizawa révèle ne l'avoir jamais considéré en tant que ville, mais plutôt en tant que « paysage » ; un paysage « continu de Yokohama à Saitama [des villes situées respectivement au sud-ouest et au nord-est de la capitale] »<sup>312</sup> ; un « paysage changeant », « extrêmement organique » ; « personne ne se souciant d'uniformité, les bâtiments sont construits simultanément », faisant de l'urbain « un ensemble d'organismes vivants »<sup>313</sup>, explique-t-il. Ainsi s'éclaire ce projet d'architecture fragmentaire où se mélangent des éléments artificiels et naturels et où s'effacent les limites, les frontières, entre bâtiment et ville, intérieur et extérieur, pièce à vivre et jardin, localité et étendue.

---

<sup>307</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>309</sup> « Comparé au corps humain, on tend à considérer l'architecture comme étant très grande. Mais en la rendant plus petite, elle devient proche du corps humain, comme un vêtement, et elle change notre expérience spatiale. Entre espaces partagés par plusieurs personnes [qui s'y réunissent] et espaces minuscules où seulement une personne peut accéder, la relation entre l'espace et les gens diffère. » *Ibid.*, p. 86.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>311</sup> D'après Nishizawa, le principe architectural de désarticulation ou fragmentation (*dismantling*) (caractéristique principale de ce projet) favorise : « continuité avec l'environnement » urbain alentour, « circulation de l'air » dans le jardin et les logements, création d'une « transparence » sur le site (des perspectives en profondeur et une ligne d'horizon). C'est par le groupement d'entités de tailles différentes mais d'apparence harmonisée (des volumes blancs minimalistes) que l'architecte crée un environnement. *Ibid.*, p. 80.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 103.

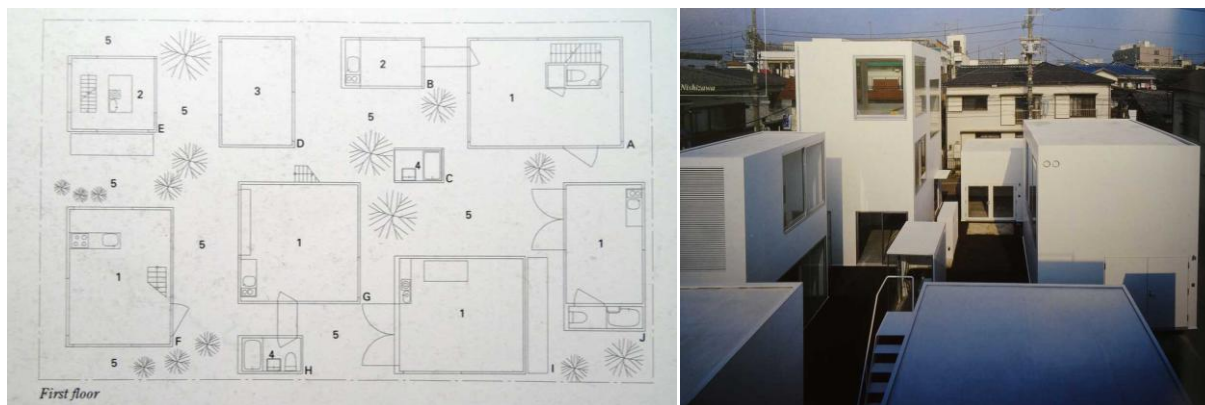


Fig. 72. Maison Moriyama. À gauche : plan de rez-de-chaussée. Dessin Office of Ryue Nishizawa. À droite : vue aérienne. Photographies Takase Yoshio, GA photographers

Le centre d'art de Towada, Towada, préfecture d'Aomori, 2008

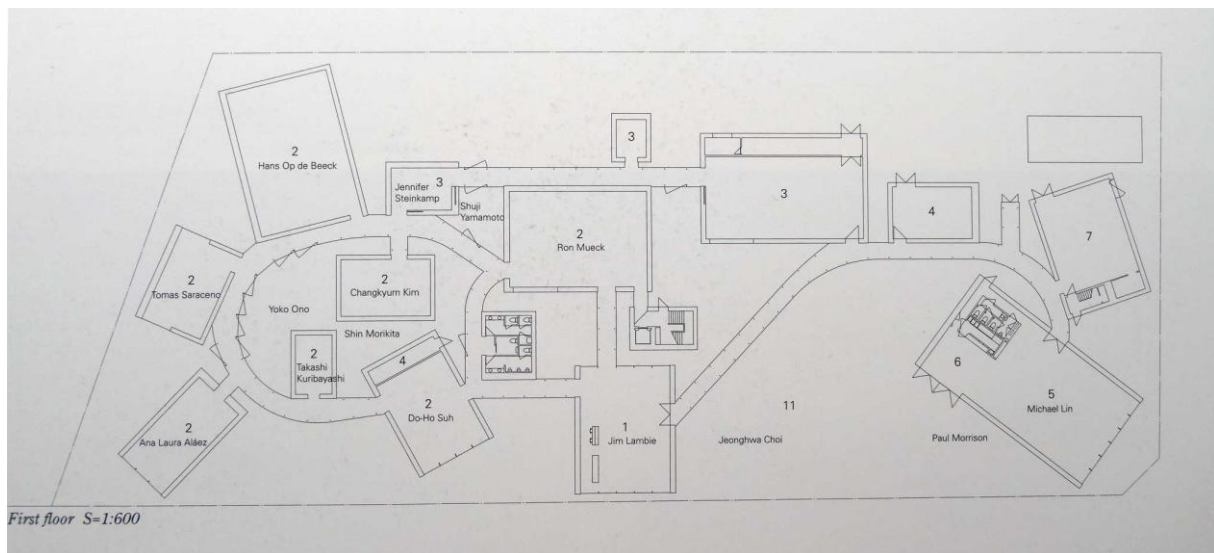
Le centre d'art de Towada<sup>314</sup> a lui aussi été construit en milieu urbain, à Towada<sup>315</sup>, au nord de la région du Tohoku. Il se trouve sur la Kanchogaidori, l'avenue principale de la ville, bordée de bâtiments administratifs. C'est un petit musée municipal commandé pour redynamiser le quartier, voire même la ville, dont la population décline. Une revitalisation par l'art (en installant des œuvres dans les espaces du musée ainsi que dans l'espace urbain) et par la culture (en promouvant des projets et des échanges entre artistes, citoyens et visiteurs) afin de favoriser l'économie de la ville et d'enrichir la vie de la communauté.

Pour concevoir ce musée (dont les études ont commencé en 2005, soit l'année de la finalisation de la maison Moriyama et un an après celle du musée d'art du XXI<sup>e</sup> siècle de Kanazawa), Nishizawa a de nouveau travaillé à partir du principe architectural de la fragmentation. Comme dans les projets de Kanazawa et de Kamata (Tokyo), l'architecte a séparé les espaces en pièces et en volumes indépendants. À la différence du musée de Kanazawa, les pièces ne sont pas contenues à l'intérieur d'un grand bâtiment vitré. Comme dans le cas de la maison Moriyama, les volumes sont disséminés sur le site, mais à la différence du projet de logements établi sur une parcelle d'un quartier densément construit, l'espace alloué à l'édification du musée étant plus vaste, les volumes sont agencés dans une configuration plus ample. Orientés suivant différents angles et non parallèlement les uns aux autres, ces volumes se voient reliés par un corridor de verre ; un agencement qui, vu en plan, évoque la structure d'un organisme vivant. Depuis l'approche, le musée apparaît comme une

<sup>314</sup> Construit sur un site de 4 358,46 m<sup>2</sup>, le bâtiment totalise une surface de plancher de 2 078,38 m<sup>2</sup> (sur un niveau et un deuxième niveau partiel).

<sup>315</sup> Située au sud-est de la préfecture d'Aomori, à environ 555 km au nord-est de l'agglomération de Tokyo. Towada compte 60 700 habitants pour une surface de 757,7 km<sup>2</sup> (soit une densité de 80 hab./km<sup>2</sup>) (données en date de 2020) (à titre indicatif : en 2000, Towada comptait 69 630 habitants).

agglomération de petits bâtiments qui se seraient agglutinés. Selon Nishizawa, ce principe organisationnel fait écho à la structure d'une ville (la fragmentation est le principe de la ville japonaise). L'architecture du centre d'art de Towada est liée au contexte. Elle prend place dans l'environnement urbain et le prolonge. Se remémorant la période de conception du projet, Nishizawa raconte sa fascination pour la « simplicité d'un "paysage de petites et grandes boîtes rassemblées", (un phénomène) qui, quand il se matérialise, peut à la fois produire des paysages atrocement ennuyeux [dans les villes] et un paysage fascinant [en architecture]<sup>316</sup> ». Dans le contexte urbain et programmatique de centre d'art de Towada, Nishizawa comprend qu'il pourra concevoir une architecture-paysage dans laquelle les visiteurs se promèneront comme ils se promèneraient en ville.



Légende : 1. hall d'accueil, 2. sept "artwork-space" (exposition permanente d'œuvres commandées à des artistes japonais et étrangers), 3. trois espaces "gallery" (exposition temporaire), 4. local rangement, 5. librairie d'art, 6. café, 7. espace dédié aux activités de la communauté (workshops, conférences, lectures, etc.). L'étage comporte les locaux de l'administration et deux espaces d'exposition permanente.

Fig. 73. Centre d'art de Towada. Plan de rez-de-chaussée. Dessin Office of Ryue Nishizawa

Le centre d'art de Towada est constitué de seize volumes (à structure en acier) aux formes géométriques de tailles variées mais d'apparence unifiée (par des façades en bardage métallique de couleur blanche) agencés en une composition dynamique. Gazonné, le sol de la parcelle sert d'espace-tampon entre la ville et le lieu d'art. Des espaces extérieurs se forment entre les volumes – donc entre les espaces du musée. Sorte de patios ou de jardins paysagers par la plantation d'un arbre et par un agencement de pierres qui serpentent. Des œuvres y sont installés et des événements ou activités y sont parfois organisés. Depuis l'intérieur, l'architecture compose des cadrages sur l'espace urbain, mettant en valeur la ville et invitant à

<sup>316</sup> NISHIZAWA Ryue (2005), *opus cit.*, p. 11.

s'y engager. De l'autre côté de la voie on aperçoit *art-square*, un musée de sculptures en plein air. L'art excède les limites de l'édifice dédié. Il est diffusé dans l'espace urbain.



*Le musée, l'accès au café (premier plan), l'entrée du musée (second plan) et le corridor vitré*



*Le musée vu depuis l'espace public, le jardin vu depuis le corridor vitré*



*Le hall, le café et la librairie*



*Le musée vue depuis l'étage, une salle d'exposition et une perspective sur le jardin*

*Fig. 74. Centre d'art de Towada. Vues extérieures et intérieures. Photographies S. Dousse, 2017/11*

### 5.1.2. Quand l'architecture sublime la nature : à la campagne, dans la continuité des paysages

Quand il intervient au sein d'environnements boisés, Nishizawa conçoit des architectures fluides (topographiques au sol comme au niveau de l'enveloppe) où sont incorporés des éléments de la nature (des gouttes d'eau, des feuilles tombées des arbres, la lumière et le vent dans le cas du musée d'art de Teshima (2010)) voire même des milieux naturels (des fragments de forêt dans le cas du musée d'art Hiroshi Senju de Karuizawa (2010)). Dans la nature comme en ville, ses architectures se singularisent par l'ouverture et l'interconnexion des espaces (espaces du bâtiment, espaces intérieurs et extérieurs, espaces du bâtiment et espaces du jardin), par une fluidité spatiale et formelle permettant à l'air et à la lumière de circuler et d'animer le paysage du bâtiment. Dans les projets de Nishizawa, les notions de naturel et d'artificiel ne semblent pas déterminantes. Le charme de ses réalisations et le plaisir d'y séjourner tiennent justement au mélange des deux, à cet ensemble formé par le bâtiment et l'environnement, la construction et les éléments de la nature.

Le musée d'art de Teshima, île de Teshima, préfecture de Kagawa, 2010

À la suite de deux musées conçus par Ando Tadao (le musée d'art Benesse (1992) et le musée d'art Chichu (2004)), Fukutake Soichiro<sup>317</sup> a invité Nishizawa à créer lui aussi un lieu d'art sur l'île de Naoshima. À l'origine de ce projet de musée (dont les études de conception ont commencé en 2004), Fukutake souhaitait exposer deux œuvres (un travail sur le son et un travail sur la lumière) que l'architecture se devait de mettre en valeur. Pour autant, au fil de son élaboration, le projet a évolué : il a été décidé d'implanter le bâtiment, non pas à Naoshima, mais sur une île voisine, celle de Teshima. Par ailleurs, le contenu de l'exposition a changé : aux œuvres envisagées s'est substituée une installation à base d'eau conçue par l'artiste Naito Rei<sup>318</sup>.

Le musée d'art de Teshima se trouve sur la côte nord-est de l'île, à proximité de Karato, un village orienté sur son petit port et sur l'embarcadère des ferries. Dans un

---

<sup>317</sup> Né en 1945, Fukutake Soichiro est détenteur de l'une des grandes fortunes du Japon. Héritier de la maison d'édition Fukutake Publishing (créée en 1955 par son père Fukutake Tetsuhiko), Fukutake Soichiro a créé la fondation Benesse pour soutenir le domaine éducatif au Japon et développer une activité de patronage artistique. Originaire de Naoshima, il a œuvré en faveur de la revitalisation de l'île en y développant le tourisme de l'art grâce à la construction d'une série de musées.

<sup>318</sup> Née en 1961 à Hiroshima, diplômée de l'université d'art de Musashino (1985), Naito Rei réside à Tokyo. Elle s'est fait connaître à la Biennale de Venise (en 1997) avec l'exposition « Une place sur la terre ». Naito Rei conçoit des œuvres minimalistes et conceptuelles qui procèdent d'une forte dimension spirituelle. Elle favorise des états de recueillement et de réflexion sur des thèmes comme celui de la catastrophe nucléaire de Hiroshima.

environnement de collines et de forêts, sur un site surplombant un secteur de rizières (côté terre) et la mer (côté rivage), Nishizawa a imaginé une architecture minimaliste harmonisée à la topographie. Au milieu d'un massif boisé, une mince dalle de béton (de 25 cm d'épaisseur) se soulève du sol et enfle comme une colline. Sous la dalle, sur un périmètre de 40 x 60 m, un vaste espace horizontal est formé – un espace à la fois intérieur et extérieur puisque la coque de béton est percée de deux ouvertures ovales qui créent de larges vues sur le ciel et la cime des arbres tout en admettant l'air, la lumière, la pluie et des éléments de végétation à l'intérieur du bâtiment. Pour concevoir cette structure, Nishizawa a fait couler un voile de béton sur une butte de terre renforcée avec du mortier. La coque, élément principal de cette architecture, est donc moulée sur la topographie. C'est une enveloppe, une peau, et la continuation du paysage : « l'architecture apparaît comme si elle était une partie du paysage, une colline ou une pente<sup>319</sup> ». Au moment des études de conception, l'architecte explique souhaiter produire « un environnement spécifique, un environnement sans fin (*endless*), aussi infini que l'univers », ceci dans l'intention de mettre en valeur l'élément « lumière », pour placer les gens en relation avec « l'existence de la lumière » : « *This is how we try to create a situation in which light is the only existence* »<sup>320</sup>, écrit-il ; « Notre but est de générer une fusion de l'environnement, de l'art et de l'architecture. Nous espérons que ces trois éléments fonctionnent ensemble comme une unité (*as a single entity*)<sup>321</sup> ». De fait, cette architecture aux formes souples et organiques (comme les courbes d'un paysage) est ouverte aux éléments de l'environnement et héberge des œuvres qui ne sont autres que la nature elle-même. En parallèle à la détermination topographique, pour accompagner l'installation de Naito Rei, Nishizawa explique avoir conçu une architecture en référence à la forme d'une goutte d'eau – « un thème intéressant dans le contexte d'une île, où l'eau est généralement rare<sup>322</sup> ». En ce qui concerne l'œuvre elle-même : de la dalle béton en légère pente émergent des gouttes d'eau qui ruissellent sur le sol, traçant des cheminements brillants qui se mêlent aux petites feuilles et pétales déposés par le vent dont les mouvements sont manifestés par l'ondulation de fins rubans fixés au niveau des ouvertures. Dans cette architecture aux formes fluide, au-dessus de l'eau en mouvement, le vent dessine des courbes dynamiques qui évoluent d'instant en instant. Des plus épurée, l'architecture du musée d'art de Teshima place les visiteurs au

<sup>319</sup> NISHIZAWA Ryue (2011), *opus cit.*, p. 61.

<sup>320</sup> NISHIZAWA Ryue (2005), *opus cit.*, p. 188.

<sup>321</sup> NISHIZAWA Ryue (2011), *opus cit.*, p. 61.

<sup>322</sup> Si ce propos évoque une sensibilité écologique, Nishizawa n'élabore pas de discours à ce sujet. L'architecte est surtout intéressé par l'abstraction, l'esthétique et la poétique de l'élément naturel qu'est l'eau.

contact des éléments naturels de l'île, dans la conscience du moment présent puisque l'installation de Naito Rei procède d'un cycle journalier<sup>323</sup>.



*Le chemin d'approche, le café (à gauche) et le musée (à droite) ; la façade du musée*



*La façade, l'entrée et l'environnement du musée*



*Vues intérieures sur l'architecture, l'œuvre de Naito Rei et l'environnement du musée*

*Fig. 75. Le musée d'art de Teshima. Vues extérieures et intérieures. Photographies S. Dousse, 2018/04*

<sup>323</sup> Les gouttes d'eau apparaissent le matin, circulent sur la dalle et sont absorbées en fin de journée.



Le musée Hiroshi Senju, Karuizawa, préfecture de Nagano, 2011

À l'époque d'Edo, Karuizawa<sup>324</sup> était la vingtième étape du Nakasendo, la route qui reliait Tokyo à Kyoto. Située à environ 125 km au nord de Tokyo (il faut un peu plus d'une heure pour rallier la ville avec le shinkansen), entourée de monts (dont le mont Asama, le plus haut, qui culmine à 2,658 m), Karuizawa est un lieu de villégiature prisé par une classe huppée de tokyoïtes qui y construit des résidences d'été (depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle) pour profiter de la beauté des paysages et échapper à la chaleur étouffante de la capitale. Au milieu des années 2000, une maîtrise d'ouvrage privée a élaboré le projet d'y construire un musée dédié aux œuvres de Senju Hiroshi<sup>325</sup>. Le choix de Nishizawa Ryue pour concevoir cet édifice (dont les études architecturales ont commencé en 2007) revient à Senju Hiroshi lui-même, que l'architecture du terminal des ferries de Naoshima (2006) avait fortement marqué. Largement impliqué dans l'élaboration du projet, l'artiste a demandé à Nishizawa de créer « un espace aussi atypique » que celui de Naoshima, un espace qui inspire aux visiteurs l'impression que « ceci n'est pas de l'architecture ». Senju souhaitait travailler avec un architecte « *who as thinking out of the box* ». Pour mettre en valeur ses œuvres (des scènes de nature) et créer une architecture qui entrerait en correspondance avec l'environnement de Karuizawa (un lieu réputé pour sa « belle nature » et pour son « harmonie entre nature et culture »), le peintre a demandé à l'architecte d'imaginer « un musée qui célèbre la confluence entre nature, art et architecture ». Son intention étant « que les gens se sentent proches de la nature », qu'ils aient la sensation « de "faire un" avec l'œuvre et avec la forêt », Senju désirait « un espace lumineux et ouvert où l'on puisse faire l'expérience du monde créé par les œuvres, se recueillir et se détendre ».

Pour honorer cette demande, en considérant la parcelle boisée attribuée à la construction du musée, Nishizawa a pris le parti de ne pas l'aplanir – ne pas construire le musée sur une « surface artificielle » – mais de conserver la pente naturelle (d'une déclivité de 3 mètres d'un bout à l'autre de la parcelle longue d'environ 70 mètres) et de « créer une architecture aux courbes douces comme un paysage ». Pour développer cette analogie au paysage et créer un sentiment de proximité avec la nature, il a conçu une structure minimaliste, composée de fins poteaux d'acier et d'un toit courbe filant sur environ 70 mètres. À l'exception de l'espace de projection vidéo (un espace sphérique clôt par un mur courbe), le

---

<sup>324</sup> Sur un plateau du sud-est de la préfecture de Nagano, Karuizawa compte 20 320 habitants pour une surface de 156 km<sup>2</sup> (soit une densité de 130 hab/km<sup>2</sup>) (données en date de 2016).

<sup>325</sup> Célèbre peintre japonais dont la carrière a débuté à la fin des années 1970, Senju Hiroshi a été le premier artiste asiatique salué par une mention spéciale à la biennale de Venise (en 1995).

musée est un vaste hall ouvert sur l'extérieur grâce à des façades vitrées qui, opacifiées par des écrans métalliques, reflètent la végétation alentour et produisent ainsi l'impression que le musée est fondu dans un bois. C'est un vaste espace fluide, simplement partitionné par des pans de murs supports à l'accrochage des œuvres et par des jardins. Ceux-ci sont implantés à l'intérieur du bâtiment, derrière des parois de verre courbes. Orientées dans différentes directions, les œuvres dialoguent avec les jardins. La nature imaginaire du monde de Senju entre en résonance avec la nature végétale et avec la lumière qui baigne les jardins puis se diffuse dans l'espace intérieur. Passé un cheminement d'accès en extérieur, le visiteur déambule dans l'espace d'exposition, sur une dalle de béton dont la pente douce retranscrit la topographie. Il avance vers les jardins, stationne devant les œuvres, sur des banquettes au design minimaliste qui décrivent des courbes accordées aux îlots de nature.



*Fig. 76. Le musée Hiroshi Senju. Vues intérieures. Photos Ano Daici, courtoisie du musée Hiroshi Senju*

Nishizawa a voulu créer « une structure discrète à travers laquelle architecture et paysage se plie l'un à l'autre ». Il souhaitait « que les gens aient la sensation de marcher en forêt et de rencontrer les œuvres une à une – rencontrer le monde de l'art de Senju le long du chemin ». En concevant cet espace ouvert, protégé du soleil par des débords de toit et par un verre filtrant les rayons ultraviolets, l'architecte a suivi l'idée de « créer une union entre un parc et un espace qui inspirerait l'impression d'avoir été invité dans un salon privé ». De fait, le musée Hiroshi Senju est un lieu intimiste où l'on se sent à la fois installé dans un intérieur confortable et immergé dans la forêt. Pour que le musée produise une impression différente en fonction des saisons, soixante mille plantes de cent-cinquante variétés ont été plantées. Au fil des mois les couleurs changent et au fil du jour la lumière varie. Tandis que l'architecte se soucie de l'expérience et des sensations (aspects concrets de l'architecture et du paysage), certains éléments du discours de l'artiste portent sur un plan plus symbolique : « À Karuizawa, où l'air est pur, la brise et la lumière douces, les visiteurs font l'expérience d'un lieu d'une extraordinaire beauté et puissance d'imaginaire. Mon espoir est qu'ils y trouvent la sensation d'avoir rencontré un monde nouveau, dont ils n'avaient jamais fait l'expérience ». D'abord élaboré sur un plan symbolique (des œuvres-nature et une architecture-nature dans un environnement-nature), le projet de musée Hiroshi Senju à Karuizawa s'est finalement incarné en un lieu où les œuvres s'adressent à l'homme sur le plan de l'imaginaire (des paysages oniriques). En concevant une architecture-paysage qui s'adresse au sensible et à l'émotion, Nishizawa « relie » les gens et la nature. Placé en situation de proximité avec elle, ils peuvent s'y ressourcer. Si le discours (créer un lieu qui n'existe nulle part ailleurs) qui accompagne le projet peut être questionné car on y lit aussi une intention de promotion du caractère unique et sensationnel du lieu, l'ancrage du projet dans le milieu géographique demeure valable. L'architecture du musée et son contenu sont bien intégrés et mixés au territoire de la région de Nagano. Le traitement des abords du musée et son intégration à un espace paysagé boisé témoignent de la volonté de combiner et d'harmoniser architecture et milieu naturel.

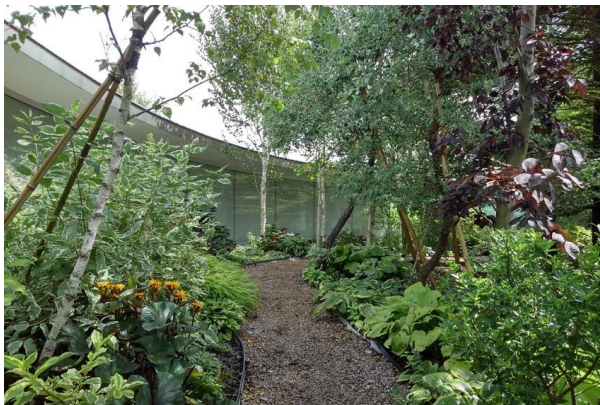
Parcours photographique :



*Le chemin d'approche du musée et l'accès au public*



*La façade réfléchissante et le traitement paysager des abords*



*L'espace paysager et la façade du musée*



*Le toit et l'environnement du musée*



*Fig. 77. Le musée Hiroshi Senju. Vues extérieures. Photographies S. Dousse, 2018/08*

## 5.2. Ishigami Jun'ya. Pour une architecture à la frontière du naturel

### 5.2.1. Premiers projets : recherche d'un accord entre architecture et nature

Ishigami Jun'ya est né en 1974 près de Tokyo, dans la préfecture de Kanagawa. Diplômé de l'université des Beaux-arts de Tokyo en 2000, il rejoint ensuite l'agence de Sejima<sup>326</sup> (au sein de laquelle il travaillait déjà en tant que stagiaire quand il était étudiant) avant de se mettre à son compte en 2004. À la suite de Nishizawa, Ishigami explore les possibilités de résidence dans la nature dans des projets de maisons avec jardins puis dans des projets expérimentaux de lacs aménagés et de pavillons de verre intégrés à des paysages peuplés de créatures animales et végétales.

Maison en bande à Tokyo, résidence sur les toits à Aito, projet de lac et café dans les champs

Pour Row house, une maison de ville à Tokyo, Ishigami consacre les trois-quarts de la surface de la parcelle au jardin, lequel revêt « des caractéristiques d'espace intérieur<sup>327</sup> » – il est clôt par de hauts murs et par un toit de verre permettant de faire entrer la lumière en abondance. Par cette architecture, Ishigami entend créer « un nouveau mode de vie dans un environnement où jardin et maison font un ». Le principe étant que « quand ils sont chez eux, les habitants de cette maison passent la majeure partie de leur temps à se relaxer dans le jardin. Quand il est temps de rentrer pour la nuit, ils rentrent à l'intérieur ; ils dorment au-dessus des arbres<sup>328</sup> », écrit-il. La maison en elle-même est minimaliste. C'est un empilement de quatre pièces de dimensions réduites offrant de nombreuses vues sur le jardin, le feuillage des arbres et le ciel. Ishigami souhaite créer « des environnements où la distinction entre intérieur et extérieur a été rendue indistincte. L'entrée est une allée. Les pièces forment un paysage de meubles et de plantes ». En effet, la végétation (en pots) envahit l'intérieur du logement. De fait, « le jardin est le centre de la vie de cette maison »<sup>329</sup>. Il joue « tantôt le rôle de pièce intérieure, comme un salon, tantôt le rôle d'espace extérieur, pour y étendre le linge par exemple<sup>330</sup> ». Enfin, les saisons jouent un rôle déterminant dans la relation de proximité entre les gens et la nature. Grâce au mode de vie induit par une architecture unifiant maison et

---

<sup>326</sup> Ishigami a notamment participé à la conception du pavillon de verre du musée d'art de Toledo. Cf. *supra*, chapitre 4.2.1.

<sup>327</sup> ISHIGAMI Jun'ya, *Small images*, Contemporary Architect's Concept Series n°2, Tokyo, Inax, 2008, p. 54.

<sup>328</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 55.

jardin, les habitants peuvent profiter « des fleurs qui apparaissent au printemps, de la fraîche verdure du début de l'été, de l'ombre en plein été et des belles couleurs de l'automne<sup>331</sup> ».



Fig. 78.  
*Maison en bande et  
 Résidence d'Aito.*  
 À gauche : maquette  
 de la maison en  
 bande.  
 À droite : maquette  
 de la résidence  
 d'Aito.  
 Images Ishigami  
 Jun'ya + Associates

Tandis qu'avec la maison en bande de Tokyo, Ishigami créé un environnement (le jardin) dans lequel les pièces à vivre sont immergées, dans la résidence d'Aito il conçoit une maison sur un immeuble existant. Parce qu'on y construit une habitation, le toit de l'immeuble « devient un sol, voire peut-être même une forêt ». Selon l'architecte, « le bâtiment existant est un environnement ». En surélevant la maison sur des pilotis, apparaît « un nouveau type d'espace extérieur, où la brise circule ». Comme dans la maison en bande, la distinction entre intérieur et extérieur est rendu indistincte. Ishigami précise qu'il ne cherche pas tant à « fondre » les espaces (intérieur vs. extérieur, bâtiment vs. environnement) ou « à les mélanger complètement », mais plutôt à « créer des interrelations, des coexistences ». Ainsi apparaît « un nouvel environnement dans l'environnement existant, nouvel environnement qui constitue un potentiel pour un nouveau bâtiment, nouveau bâtiment qui constitue lui-même un environnement ». Ishigami souhaite qu'« en envisageant que le champ d'un bâtiment ne se résume pas à une parcelle mais à un environnement existant, nous soyons en mesure de penser une nouvelle sorte d'architecture ». Ou plus précisément : « En considérant que les bâtiments que nous concevons ne sont pas étrangers mais plutôt équivalents à leur environnement, la forme, le design va transcender les attributs du bâtiment qui sera d'avantage caractérisé par l'environnement que par le programme et les fonctions. En réfléchissant à différents types d'environnements, nous serons en mesure de penser des styles d'architectures nouveaux et inédits. »<sup>332</sup>

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 60-62.

Parallèlement à ces premières réalisations, Ishigami Jun'ya conçoit des projets utopiques et expérimentaux dans de vastes environnements naturels. Avec le Projet de lac, il entend intervenir sur la topographie d'un environnement naturel pour le rendre plus intéressant, c'est-à-dire plus « plaisant à la vue ». En modifiant les altimétries de rives et de fonds du lac pour faire apparaître un ensemble d'étangs dont les contours évoluent en fonction du niveau de l'eau, Ishigami souhaite « intégrer le nouveau lac [le paysage artificiel] dans les fluctuations (*flows*) de l'environnement naturel, comme la marée, le paysage montagneux changeant avec les saisons, l'aspect du ciel ». Ce qui intéresse l'architecte, ce sont les « transitions constantes » du lac. Pour les mettre en valeur, l'artificialisation du milieu n'est en aucun cas un obstacle : « Cette variation artificielle de la quantité d'eau ne pourrait-elle pas être convertie et intégrée comme une partie des doux changements inhérents à l'environnement naturel ? »<sup>333</sup>, telle est la question que pose Ishigami. En aménageant des kiosques et des *plazas* sur les rives (les relations entre ces installations variant en fonction des mouvements du lac), l'architecte souhaite offrir aux gens un cadre de vie dans un environnement aussi vaste et riche que l'est la nature. Le Projet de café dans un champ prolonge cette idée. Sur une étendue champêtre, Ishigami conçoit un café délimité par quatre parois de verre touchant à peine le sol afin que rivière, vent, petits animaux et enfants puissent se glisser dans le pavillon, qui, traversé par les éléments de la nature, fusionne avec elle.

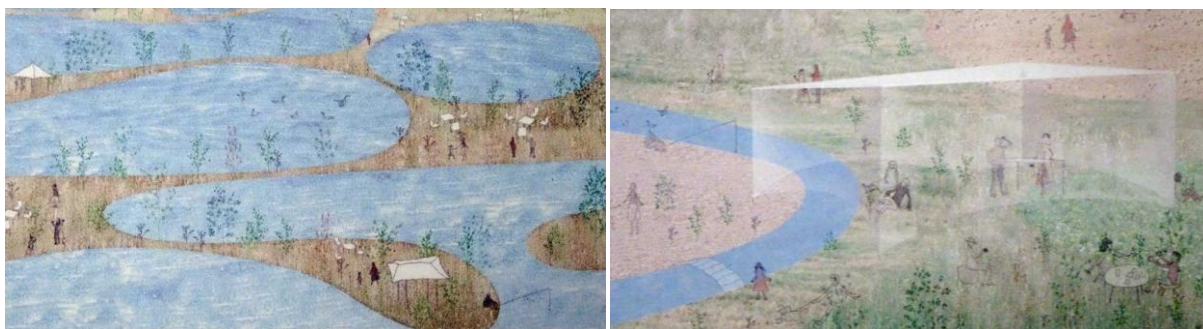


Fig. 79. *Projet de lac et projet de café dans les champs*. À gauche : représentation du projet de lac. À droite : représentation du café dans les champs. Images Ishigami Jun'ya + Associates

D'apparence naïve, ces projets de jeunesse incarnent l'utopie d'un « vivre dans la nature » ou plutôt d'un « vivre dans l'environnement », qu'il soit naturel (un jardin, un lac, un champ) ou construit (un bâtiment) – depuis leur résidence d'Aito, les habitants peuvent « apprécier la vue de la rivière et l'ouverture (du paysage)<sup>334</sup> » tout en profitant de la « lumière » et de la « brise rafraîchissante »<sup>335</sup>. Ils peuvent apprécier la nature en ville.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 61.

### 5.2.2. Une architecture au contact du climat

Sur le campus universitaire de Yokohama, Ishigami Jun'ya livre deux architectures singulières. Le premier bâtiment est une halle dont le plan est dessiné sur le modèle d'une constellation d'étoiles, la disposition des poteaux engendrant une spatialité évocatrice d'un milieu de forêt. Le second bâtiment est une place couverte agrémentée de patios qui accueillent les éléments climatiques (la pluie, la lumière et le vent) pour rendre sensibles au quotidien et les y intégrer. En repensant la définition de l'architecture, Ishigami remet en cause la frontière (ou la distinction) entre artefact et nature, artificiel et naturel. Parmi les projets emblématiques de cette démarche, la conception d'un bâtiment sur la baie de Copenhague – un espace dont l'éclairage, la ventilation et le confort thermique sont assurés naturellement.

Le KAIT Workshop, Institut de Technologie de Kanagawa, Université de Kanagawa, Atsugi, préfecture de Kanagawa, 2008

Dans les écrits qui accompagnent ses projets de jeunesse, Ishigami ne fait pas mention d'une différence de valeur entre environnement urbain et environnement naturel. En tout lieu, il pense l'architecture en tant qu'environnement. Si cet état d'esprit s'inscrit dans la ligne de la pensée de Sejima et de Nishizawa, Ishigami y ajoute sa touche personnelle en s'intéressant à la notion de « nouvel environnement naturel » – ce qui, en un sens, le relie à la démarche de Hasegawa Itsuko qui parlait d'une « nouvelle sorte de naturel ». Ishigami cherche à « créer un environnement qui n'existe pas dans l'environnement naturel. En créant une nouvelle architecture, (il) souhaite créer une nouvelle abstraction de la nature ; un nouvel environnement, artificiel, créé par l'architecture<sup>336</sup> ». Alors que Sanaa conçoit une architecture dans la continuité de l'environnement, Ishigami envisage que l'architecture forme un nouvel environnement, une nouvelle nature, artificielle ou artefactuelle. Dans le cas du premier bâtiment recevant du public qu'il réalise (un équipement universitaire<sup>337</sup> à « forte dimension publique »), il se réfère à un environnement de forêt. Comme on lui a demandé de concevoir un bâtiment flexible qui accueillerait des activités variées et changeantes, l'architecte imagine « un lieu où les gens aient la sensation de se promener à travers les bois,

---

<sup>336</sup> Entretien avec Hans Ulrich Obrist dans le cadre des *Nuits de l'incertitude*, Fondation Cartier, Paris, juillet 2018, <https://youtu.be/tyn5BqjbfX0>.

<sup>337</sup> Le dénommé KAIT Workshop est un vaste espace de 1 989,15 m<sup>2</sup> mis à la disposition des étudiants en technologie de l'université de Kanagawa. On y trouve de nombreux postes de travail sur des machines ainsi que des espaces de réunions.



le soleil filtrant à travers les arbres<sup>338</sup> ». Se référant au tracé des constellations célestes pour y voir une « abstraction accessible<sup>339</sup> », Ishigami souhaite développer une spatialité au caractère « indéfini » et « ambigu » : dans une forêt aussi, l'espace est ambigu, « il est difficile de comprendre le positionnement des arbres ; de nombreux espaces se forment entre les arbres, où l'on peut camper, faire un feu... »<sup>340</sup>. De même, dans le KAIT Workshop, des espaces que les étudiants occupent seuls ou en groupe apparaissent entre les fins poteaux de métal, qui, par leur densité (le bâtiment compte 304 poteaux), produisent un effet d'opacité. Ces poteaux de sections variées étant disposés selon des angles différents et non suivant une trame orthogonale, la structure du KAIT Workshop traduit le foisonnement et la complexité d'un environnement de forêt. En conséquence, « de subtiles distinctions spatiales émergent en chaque lieu », commente l'architecte qui nous fait part de sa volonté de manipuler dans un même temps « ambigüité » et « spécificité » de l'espace. Les « relations » entre les éléments (la structure, le mobilier et les plantes en pots) définissent les espaces. La nature indéfinie de ces relations (que l'on appréhende par l'expérience spatiale, lors des déplacements et stationnements dans la structure) constitue les espaces et nous induit à méditer notre rapport à la spatialité<sup>341</sup>. Au-delà d'une non-distinction entre espace servant et espace fonctionnel, on observe une non-distinction entre intérieur et extérieur, artefact et nature. Dans cette forêt métallique abstraite par sa blancheur et agrémentée d'une végétation abondante, la lumière filtre par de longues ouvertures zénithales. Pleinement vitrées, les façades rendent présents le ciel et l'environnement du campus. Un environnement à la fois minéral et végétal.



Fig. 80. KAIT Workshop. Vue intérieure. Photo Ishigami Jun'ya + Associates. Vue extérieure. Photo S. Dousse

<sup>338</sup> ISHIGAMI Jun'ya (2008), *opus cit.*, p. 28.

<sup>339</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>340</sup> Master class de Jun'ya Ishigami à l'occasion de la rétrospective « Freeing architecture », Fondation Cartier, Paris, juin 2018, <https://youtu.be/pLehh8DRnJA>.

<sup>341</sup> En « adoucissant et brouillant les limites » entre les espaces, entre intérieur et extérieur, entre nature et artefact, Ishigami parvient à fabriquer des « espaces libres de géométries et de règles ». Ce faisant, il a imaginé que ceci puisse « conduire à une nouvelle universalité des espaces ». ISHIGAMI Jun'ya (2008), *opus cit.*, p. 33.

KAIT Plaza, Institut de Technologie de Kanagawa, Université de Kanagawa, Atsugi, préfecture de Kanagawa, 2021

Ishigami Jun'ya souhaite « prolonger et élargir ce qu'est l'architecture. Si quand on parle d'architecture, on parle généralement d'œuvres artificielles, (il) souhaite que celles-ci se fondent dans la nature et en fassent partie. D'après (lui), il ne devrait pas y avoir de frontière entre l'architecture et la nature, entre tout ce qui est artificiel et (ce qui est) la nature ; c'est là (sa) définition (de l'architecture) ; l'architecture doit être un prolongement de l'espace naturel<sup>342</sup> ». Pour être précis, Ishigami explique que : « Deux choses existent [nature et artefact] et que, pour les mettre ensemble, (il) floute la frontière<sup>343</sup> ». Par exemple, dans le cas du deuxième bâtiment qu'il a conçu pour l'université de Kanagawa (un bâtiment dont la conception a commencé l'année de la finalisation du KAIT Workshop, en 2008), l'architecte a imaginé concevoir « un paysage à l'intérieur d'un bâtiment<sup>344</sup> » – il a inversé le statu conventionnel d'une construction : non plus posée dans un environnement mais formant un environnement. De l'autre côté de la rangée de cerisier qui borde la façade est du KAIT Workshop, se trouve la KAIT Plaza, un espace polyvalent récréatif<sup>345</sup> où les étudiants peuvent organiser des événements, barbecues, fêtes, activités sportives ou de détente. Pour créer « une architecture de même proportion qu'un paysage (*scenery*)<sup>346</sup> », Ishigami a conçu un vaste bâtiment (110 x 70 m) sans éléments structurels visibles – trois fondations de dimensions monumentales reprennent les charges au niveau des façades. Cette prouesse technique est rendue possible par l'extrême finesse du toit, une feuille d'acier (12 mm) qui se dilate ou se contracte en fonction de la température extérieure – le bâtiment réagit au climat. Le toit étant percé de nombreuses ouvertures rectangulaires, la lumière naturelle pénètre dans le bâtiment, rendant palpable les mouvements des nuages quand ils cachent le soleil. La pluie aussi est rendue présente, dans des patios : « La pluie tombe dans le bâtiment. La lumière et l'obscurité alternent. (...) On peut aller dans le bâtiment plutôt qu'aller au parc [c'est-à-dire : se sentir aussi près de la nature que si l'on était dans un parc] ; c'est un voyage dans un autre monde [chez Ishigami, la nature a des vertus fantastiques et dépaysantes].<sup>347</sup> » Grâce à une faible hauteur sous plafond, les phénomènes climatiques et météorologiques sont particulièrement

---

<sup>342</sup> Entretien avec Hans Ulrich Obrist (2018), *opus cit.*

<sup>343</sup> Entretien avec Laure Adler dans le cadre de l'émission *l'Heure bleue*, France Inter, juin 2018, <https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-15-juin-2018>

<sup>344</sup> Masterclass à la Fondation Cartier (2018), *opus cit.*

<sup>345</sup> Ce bâtiment offre une surface de plancher de 2 120 m<sup>2</sup> (sur un seul niveau). Sa construction a commencé en février 2019 (soit environ dix ans après le début des études) et il a été achevé au début de l'année 2021.

<sup>346</sup> Masterclass à la Fondation Cartier (2018), *opus cit.*

<sup>347</sup> *Ibidem.*

perceptibles. Dans ce projet, Ishigami efface la sensation de se trouver à l'intérieur d'un bâtiment (une construction techniquement, structurellement et fonctionnement organisée) pour privilégier la perception du climat extérieur.

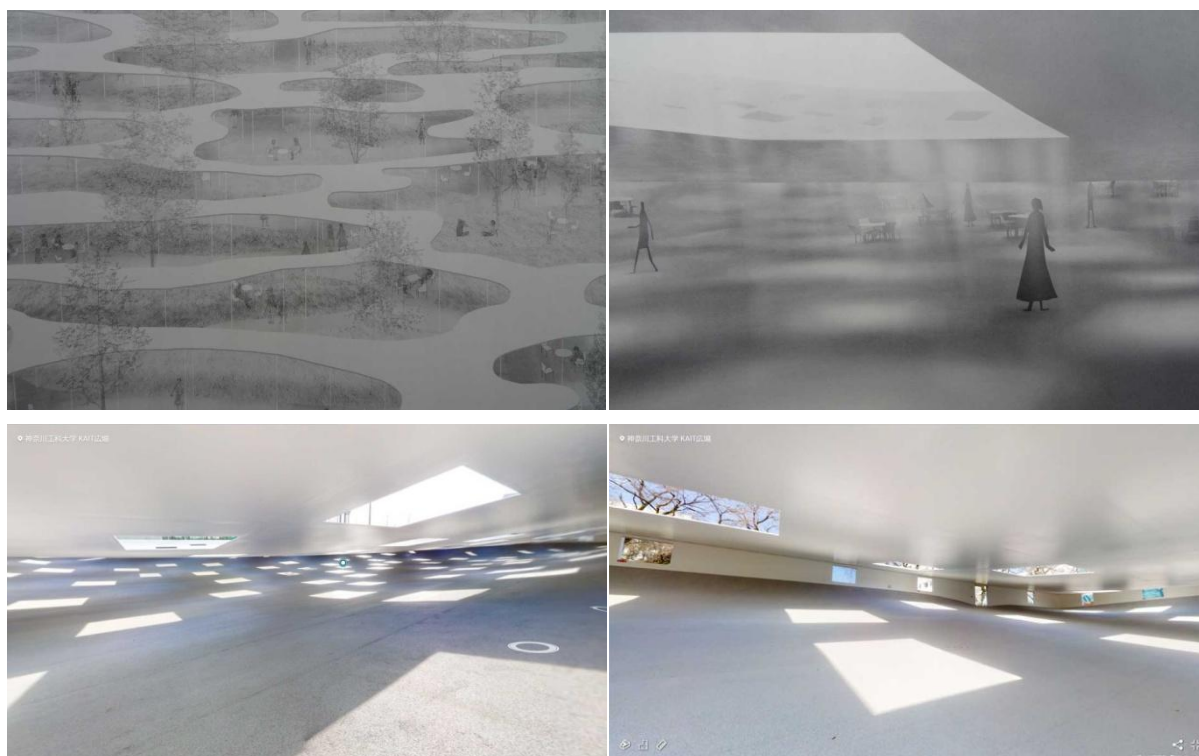


Fig. 81. KAIT Plaza. En haut : représentations du projet. Images Ishigami Jun'ya + Associates. En bas : vues intérieures, impressions d'écran depuis la visite virtuelle proposée par le site internet de l'université : キャンパスマップ・施設紹介 | 神奈川工科大学 (kait.jp)

La maison de la paix, Copenhague, Danemark, en cours de financement

Si la KAIT plaza est un bâtiment ouvert et qu'il est donc envisageable d'en gérer la ventilation et l'éclairage par l'air et la lumière naturels, dans le cas d'un édifice plus conventionnellement clos comme le KAIT workshop, un important dispositif de ventilation mécanique contrôlée a été mis en place. Sous réserve que le calcul des performances thermiques ou que la vérification des consommations énergétiques du bâtiment témoigne du contraire, à l'ambition de créer une architecture telle un environnement naturel pourrait être opposée l'absence de démarche bioclimatique dans la conception d'un bâtiment qui s'apparente finalement à une boîte de verre. Pourtant, quelques années plus tard, en 2014, Ishigami a imaginé un projet basé sur une logique inverse à celle de la boîte ventilée, chauffée et climatisée mécaniquement. En réponse à une commande de l'ONG Hope foundation et de la municipalité de Copenhague qui projetaient de construire un monument-espace de méditation sur la baie de Copenhague, puisque lui était offerte la possibilité de concevoir une

architecture dans un environnement naturel, Ishigami a proposé d'édifier le bâtiment, non pas sur une île artificielle (comme cela lui était proposé) mais sur l'eau même, en utilisant les éléments de l'environnement pour gérer les aspects techniques du bâtiment. Considérant le thème de « la paix dans le monde » et la dimension fortement spirituelle d'un tel lieu, l'architecte a écarté l'idée de « forcer l'environnement en créant une condition qui ne lui soit pas adaptée »<sup>348</sup>. Il a décidé de « n'utiliser presque aucun élément artificiel ; d'écarter toutes les parties mécaniques de la civilisation humaine ; de ne pas utiliser d'électricité mais de gérer le renouvellement de l'air, l'adaptation de la température ambiante et l'éclairage naturellement. Ceci afin qu'il n'existe pas de frontière [entre la mer et le bâtiment, la nature et la construction] et pour susciter une nouvelle façon de concevoir la nature grâce à l'architecture<sup>349</sup> ». Cette « nouvelle architecture » produira « un environnement confortable non par l'emploi de machineries complexes mais par l'architecture elle-même ; les formes du bâtiment permettant d'utiliser l'environnement extérieur, (...) de fixer une condition climatique pour l'utiliser en intérieur »<sup>350</sup>.

Pour donner forme à une architecture qui s'étendrait sur cet environnement « commun à tous » et « sans frontières » qu'est la mer, Ishigami imagine construire un ample voile de béton ondulant au-dessus de la surface et se soulevant sur certains côtés (sur environ 1 m de hauteur) pour laisser pénétrer les visiteurs (qui arriveraient dans des barques) et pour faire entrer l'air et la lumière dans l'espace de la maison de la paix (3 000 m<sup>2</sup>). La structure de béton et de verre se prolongeant à 2 m de profondeur sous la surface, en arrêtant les courants marins et en conservant un bassin d'eau sous le bâtiment, la maison de la paix pourrait bénéficier de la chaleur émise grâce au réchauffement de l'eau par le soleil. Dans l'espace formé par cette forme convexe à l'extérieur (comme un nuage) et concave à l'intérieur (comme une grotte), la lumière du soleil se réverbérant sur l'eau, on pourra apprécier les couleurs du coucher de soleil se reflétant sur les parois. « L'architecture crée un nouveau paysage, un nouvel environnement ; un nouveau type d'espace extérieur à l'intérieur du bâtiment » indique celui qui souhaite « créer un nouvel environnement à l'intérieur du bâtiment »<sup>351</sup>. Ishigami explique que : « Quand on conçoit une architecture, il y a deux éléments essentiels auxquels on ne peut pas échapper : la forme du bâtiment et l'aspect physique de l'environnement. Quand on conçoit une architecture, on façonne un

---

<sup>348</sup> Entretien avec Cédric Villany dans le cadre des *Nuits de l'incertitude*, Fondation Cartier, Paris, juin 2018, <https://youtu.be/FCPurJ5NtRc>

<sup>349</sup> Entretien avec Laure Adler (2018), *opus cit.*

<sup>350</sup> Entretien avec Cédric Villany (2018), *opus cit.*

<sup>351</sup> Masterclass à la Fondation Cartier (2018), *opus cit.*

environnement. (...) Si au terme du processus de conception j'ai pensé au nuage – un élément qui dépasse les frontières, un espace inséré entre le ciel et la mer –, je suis moins intéressé par la forme du nuage que par le phénomène dont il procède (...) » Finalement, l'intention d'Ishigami est d' « utiliser l'environnement grâce à la forme du bâtiment, pour créer un environnement extérieur à l'intérieur. L'idée essentielle de ce projet étant de prendre l'environnement maritime et de l'emprisonner à l'échelle humaine. »<sup>352</sup>



Fig. 82. *Maison de la Paix. Modélisations du projet. Images Ishigami Jun'ya + Associates*

### 5.2.3. Projets récents : rejoindre la nature par la temporalité et la matérialité

Enfin, après s'être fait connaître par une esthétique éthérée (blanche et vitrée) dans la continuité de la tendance « blanche » développée par Ito, Sejima et Nishizawa, Ishigami Jun'ya expérimente la conception de bâtiments dotées de formes et de matérialités organiques. À titre d'exemple, en concevant un restaurant troglodyte, il crée un bâtiment qui a l'apparence d'une grotte, un aspect ancien pour une atmosphère intimiste. Par ailleurs, pour le pavillon des galeries Serpentine, l'utilisation de l'ardoise induit un rapprochement avec le monde de la construction artisanale qui, aux yeux de l'architecte, permet de concevoir des bâtiments présentant « des similarités avec les paysages qui les entourent ». D'après Ishigami, « la finalité de l'architecture n'est pas simplement de créer un environnement fait par l'homme (*man-made*) », car il est plus intéressant de « créer une architecture qui fasse que l'humain soit un élément de la nature »<sup>353</sup>.

<sup>352</sup> Entretien avec Cédric Villany (2018), *opus cit.*

<sup>353</sup> Reportage sur le pavillon des galeries Serpentine, août 2019, <https://youtu.be/W3senDgiHKM>

Le jardin d'eau (botanical garden art biotop), Tochigi, préfecture de Tochigi, 2018

Avec le jardin d'eau de Tochigi, Ishigami poursuit sa réflexion sur le statut du naturel et de l'artificiel. À l'origine de ce projet, une commande privée, celle du propriétaire d'un hôtel souhaitant adjoindre à son établissement un café et un jardin<sup>354</sup>. Parce qu'il aspirait à faire concevoir ce jardin par un architecte et non par un jardinier-paysagiste, il s'est adressé à Ishigami. Il lui a offert deux terrains : un site boisé et un site de prairie ; la réglementation plaçant le premier site en zone constructible et le second en zone inconstructible. Plutôt que de se débarrasser de l'ensemble des arbres présents sur le site constructible pour y construire le café, Ishigami a entrepris de les réimplanter<sup>355</sup> sur le site de prairie qui, non constructible, allait devenir un jardin. Plutôt que d'aménager un jardin conventionnel, il a décidé de composer un nouveau milieu naturel. Sur ce site qui était autrefois (environ cinquante années plus tôt) occupé par des rizières, il a imaginé « combiner un paysage d'eau et un paysage de forêt ; créer quelque chose à partir de cela<sup>356</sup> [de ces milieux naturels qui allaient être mélangés, pour former un milieu hybride] ». En utilisant la source d'eau qui avait servi à l'irrigation des rizières, Ishigami a composé un ensemble de petits étangs<sup>357</sup> autour des arbres replantés. La région rurale de Tochigi étant réputée pour la qualité de sa mousse, il a fait transporter la mousse du site boisé pour la réimplanter dans le jardin d'eau. Enfin, avec des pierres plates collectées sur place, il a dessiné un chemin de promenade autour de l'eau. Ishigami explique que : « Depuis le début de la conception de ce projet, il ne s'agissait pas de créer quelque chose à partir de rien, mais plutôt d'utiliser l'environnement existant et de laisser le passage du temps créer un nouveau jardin – l'idée étant qu'un long moment sera nécessaire avant que le jardin ne devienne mature. Ainsi nous avons utilisé des éléments présents sur place et nous en avons changé la disposition pour créer un nouvel environnement artificiel qui soit le plus proche possible du naturel<sup>358</sup> ».

---

<sup>354</sup> Le commanditaire de ce projet est la ferme Yokozama. À un hôtel (conçu par Ishigami Jun'ya mais non médiatisé) ont été ajoutés un jardin (2018) et un café-restaurant (2019) également conçus par Ishigami Jun'ya. La surface totale allouée à ces deux projets est de 16 670 m<sup>2</sup>. Dans ce lieu nommé Art Biotop, le client souhaite promouvoir l'art (des œuvres sont réalisées et installées sur place) et la culture biologique (le café-restaurant s'approvisionne localement).

<sup>355</sup> En utilisant une machine dont il n'existe que deux modèles au Japon, les arbres ont été déracinés et transportés sur le site de leur réimplantation.

<sup>356</sup> Entretien avec Marc-Christoph Wagner, musée d'art moderne Louisiana, Humlebæk, Danemark, octobre 2019, Louisiana Chanel, <https://youtu.be/eV1zZ8ytZe0>

<sup>357</sup> Un réseau de conduits d'arrivée de l'eau alimente chaque étang.

<sup>358</sup> Entretien avec Marc-Christoph Wagner (2019), *opus cit.*



Fig. 83. Jardin d'eau de Tochigi. À gauche : photographie de maquette<sup>359</sup>. À droite : vue du jardin. Photographie Ishigami Jun'ya + Associates

Ishigami se rapproche de la nature tout en s'en distinguant : en associant arbres et étangs (milieu de forêt et milieu humide) avec une distance très réduite, il crée une configuration « d'une extrême densité qui n'existe pas dans le monde naturel »<sup>360</sup>. Si certains jugent ce type d'opération contraire à la nature, de son point de vue : « Ce qui est naturel, ce n'est pas que l'humain n'intervienne absolument pas. Surtout au Japon, où ce phénomène est récurrent. Au Japon, il est rare d'avoir des environnements complètement naturels. Beaucoup d'environnements naturels sont dûs à l'intervention de l'être humain<sup>361</sup> », déclare-t-il au cours d'un entretien en 2018. Un an plus tard, lors de l'inauguration du pavillon d'été des galeries Serpentine de Londres, il ajoute : « Je pense qu'il n'existe pas de condition naturelle. La nature est toujours un mélange entre les activités humaines et l'environnement naturel. En ce sens, je souhaite créer une nouvelle relation entre l'activité humaine et l'environnement naturel.<sup>362</sup> »

Maison et restaurant, Yamaguchi, préfecture de Yamaguchi, 2019

Ce qui passionne Ishigami, c'est le moment où « l'architecture devient naturelle ». « C'est un processus fascinant (...) [au cours duquel] une chose complètement nouvelle et complètement artificielle change peu à peu, avec le temps ». D'après Ishigami, « ce processus peut faire partie de l'architecture ». Il peut être partie prenante de la démarche de conception. « Le cas extrême [de ce processus], c'est la ruine. Je pense que la ruine se situe entre l'architecture et le paysage ; entre une chose complètement nouvelle et la ruine, il y a ce

<sup>359</sup> Exposition « Freeing architecture », Paris, Fondation Cartier, 2018 (photographie S. Dousse).

<sup>360</sup> Masterclass à la Fondation Cartier (2018), *opus cit.*

<sup>361</sup> Entretien avec Hans Ulrich Obrist (2018), *opus cit.*

<sup>362</sup> Entretien avec Hans Olbrist, Serpentine Galleries, Londres, 20 juin 2019, [https://youtu.be/ep\\_O4GQrOOU](https://youtu.be/ep_O4GQrOOU).

processus ; le processus à travers lequel une chose commence à se fondre à la nature »<sup>363</sup>, indique-t-il. La conception du projet de maison et restaurant<sup>364</sup> illustre bien cette recherche d'effacement d'un artefact dans la nature. Le maître d'ouvrage (un restaurateur) ayant commandé à Ishigami la création d'un lieu doté d'une « atmosphère ancienne », l'architecte s'est posé la question de savoir « comment fabriquer un caractère ancien (*oldness*) » dans un bâtiment nouvellement construit. Problématique à laquelle il a répondu en enterrant l'édifice dans le sol, créant une architecture troglodyte. Ici le procédé technique employé est déterminant. Ishigami a fait excaver la terre en place de laquelle la structure de béton allait être coulée, puis, après coulage, il a excavé le restant de terre pour y dégager les espaces à vivre. Accidentée comme le serait une paroi de pierre, la surface du béton reste couverte d'une épaisseur de terre ce qui confère à cette structure l'apparence d'une grotte. En concevant un bâtiment qui ressemble à un milieu naturel (des voutes de forme et de matérialité organiques), Ishigami réussit à attribuer un caractère ancien à une construction neuve. Invisible en surface, effacée dans le sous-sol, cette architecture est à la fois nouvelle et archaïque, novatrice et primitive. Cette réalisation marque l'apparition d'un paramètre nouveau dans l'architecture d'Ishigami. Alors qu'il s'inscrivait dans la lignée « blanche » de Sanaa, en contre-point de l'esthétique aérienne illustrée par le KAIT Workshop, la maison et restaurant de Yamaguchi engage Ishigami du côté de la Terre, de la matérialité et de la massivité. Ainsi il semble basculer dans le « rouge ».



Fig. 84. Maison et restaurant de Yamaguchi. À gauche : photographie de maquette<sup>365</sup>. À droite : vue sur le bâtiment en phase de construction. Photographie Ishigami Jun'ya + Associates

<sup>363</sup> Entretien avec Hans Ulrich Obrist (2018), *opus cit.*

<sup>364</sup> D'une surface de 194 m<sup>2</sup>. Localisé à Yamaguchi, dans le sud de Honshu.

<sup>365</sup> Exposition « Freeing architecture », Paris, Fondation Cartier, 2018 (photographie S. Dousse).



Le pavillon d'été de la galerie Serpentine, jardins Kensington, Londres, 2019

Conçu en 2019, le pavillon d'été des galeries Serpentine confirme l'inflexion (peut-être non définitive) d'Ishigami vers le « rouge » – tendance constructive liée aux techniques de construction vernaculaire, à l'affirmation de la matérialité par l'emploi de matières organiques et à une certaine organicité des formes et des textures. Dans les jardins royaux du palais de Kensington, Ishigami conçoit un pavillon doté d'un grand toit en ardoise. Bien qu'une démarche abstraite et conceptuelle détermine toujours le projet (Ishigami associe le grand toit noir à l'image d'un corbeau traversant le ciel de Londres), l'architecte s'intéresse aux modes de construction artisanaux. « Quand on s'intéresse aux techniques anciennes, on peut identifier des similarités [constructives] en différents lieux du monde, y-compris dans des localisations très différentes les unes des autres », explique-t-il. C'est le cas des « toits de pierre, que l'on trouve en Europe comme au Japon ». Selon Ishigami, « l'un des aspects intéressant des techniques anciennes est qu'elles témoignent à la fois d'un caractère local et d'un sens universel ». Plus concrètement, ce qui l'intéresse, c'est que « les techniques anciennes mobilisent des matériaux du paysage [des ressources présentes dans les milieux naturels] pour les transformer en architecture ». De fait, « quand on souhaite concevoir une architecture qui soit comme un paysage, utiliser des techniques anciennes fait sens », remarque-t-il. Dans le cas de ce projet, Ishigami explique avoir choisi d'utiliser « cette pierre noire en imaginant que pendant les jours pluvieux, mouillé par la pluie, le toit de pierre se transformerait en miroir et reflèterait le ciel. Je souhaitais créer un paysage/une scène (scenery) différent(e) les jours ensoleillés et les jours de pluie. Ceci était très important pour moi ». Comme dans l'ensemble de ses créations, la dimension poétique et esthétique de ce projet est forte. « L'une des difficultés rencontrée quand on conçoit un bâtiment, c'est que le nombre de matériaux que l'on peut utiliser est très limité. Les réglementations nous contraignent. On peut utiliser de l'acier, du béton, du bois et de la pierre principalement. Mais si l'on souhaite construire un bâtiment qui soit comme un paysage, alors les matériaux sont limités. Dans ces circonstances, l'abstraction est très importante », explique-t-il. C'est l'abstraction qui lui a permis de penser son pavillon comme un jardin : « J'ai voulu créer un bâtiment qui soit entre paysage et architecture. En ce sens, c'est une sorte de jardin de pierre »<sup>366</sup>. Par l'abstraction, Ishigami élabore un « imaginaire »<sup>367</sup> : « En utilisant l'ardoise, je

---

<sup>366</sup> Entretien avec Hans Olbrist (2019), *opus cit.*

<sup>367</sup> « Je pense que les paysages peuvent captés nos imaginaires, comme lorsque l'on perçoit des silhouettes d'animaux dans les nuages. J'ai voulu que les visiteurs en provenance du monde entier soient touchés par un sentiment de nostalgie. Qu'ils fassent une expérience commune. » Galeries Serpentine (réal.) (2019), *opus cit.*

voulais créer une chose qui ressemble à une colline de pierre. Par ailleurs, les morceaux d'ardoise assemblés ressemblent à des plumes ; alors le toit évoque un oiseau qui déploie ses ailes ; comme un corbeau dans le ciel pluvieux de Londres ; et les fins poteaux qui soutiennent le toit symbolisent la pluie.<sup>368</sup> »



*Fig. 85. Pavillon Serpentine de 2019. À gauche : le pavillon dans son environnement. À droite : l'espace intérieur du pavillon et son environnement. Photographies Iwan Baan, propriété Ishigami Jun'ya + Associates, courtoisie Serpentine Galleries*

Ce qui rend la démarche d'Ishigami si intéressante, c'est sa manière de combiner abstraction et réalisme, conceptualité et concrétude. L'architecte explique que son processus de création consiste toujours à « partir de quelque chose de concret pour arriver à une abstraction. Par exemple, si la référence de départ est le nuage, l'idée est d'arriver à créer une chose qui ne ressemble pas à un nuage ; d'accéder à un niveau supérieur de l'imagination ; de concevoir une forme qui n'a plus de rapport avec la forme et l'idée d'origine. C'est un processus de simplification au cours duquel on va progressivement soustraire des éléments, pour arriver à une forme géométrique ; [on va créer] des éléments mathématiques, des formes abstraites, sans pour autant s'éloigner de la nature ; parce que la nature elle-même est faite de formes géométriques. L'idée c'est que, au cours de ce processus [de simplification], à partir d'éléments naturels, j'apporte des petites déformations, et que ces déformations vont aboutir à la création d'un bâtiment qui assurera les conditions de confort nécessaires. Ces petites déformations sont le travail même d'abstraction. Au cours de ce processus de simplification, on part d'un principe, et il faut arriver à faire en sorte que ce principe soit invisible. Arriver à faire en sorte que l'on ne puisse plus voir de quel principe on est partis.<sup>369</sup> »

---

<sup>368</sup> *Ibidem.*

<sup>369</sup> *Ibid.*

### **5.3. Ito Toyo et Hirata Akihisa. Pour une architecture biologique**

#### **5.3.1. Ito Toyo : du virtuel à l'organique en architecture**

Déclinaisons d'architectures autour de l'arbre

Pendant les années 1960, le fulgurant développement industriel et urbain du Japon a inspiré à certains architectes<sup>370</sup> la conception de bâtiments et de villes semblables à des organismes vivants, des mégastructures modulaires qui sont généralement restées à l'état d'esquisse. Si l'Exposition universelle d'Osaka (1970) a constitué la principale vitrine des ambitions métabolistes, elle a aussi été perçue comme une débauche de moyens qui servait surtout la démonstration politique de la puissance économique et industrielle du Japon. Disciple de Kikutake Kiyonori, Ito s'est alors détourné de la monumentalité métaboliste pour retrouver l'échelle vernaculaire<sup>371</sup>. Au cours de la décennie 1990, le développement technologique de pointe du Japon faisant réapparaître la thématique du biologique dans sa pratique, Ito a exploré l'interface entre corps organique et corps virtuel. Le projet emblématique de cette démarche est la médiathèque de Sendai (2001). Inspirée d'une arborescence végétale, sa structure en tubulaires d'acier est le canal de circulation des flux matériels et immatériels, organiques et informationnels. Après Sendai, Ito a conçu d'autres architectures évocatrices de la structure organique de l'arbre. Le magasin TOD'S Omotesando (2004) et la bibliothèque de l'université d'art de Tama (2007), dont les études et la réalisation ont été supervisés par Hirata Akihisa et Nakayama Hideyuki, de jeunes architectes (nés en 1971) alors salariés dans l'agence d'Ito Toyo. À son propre compte, Hirata a développé la voie d'une architecture biologique pour rapprocher les bâtiments de l'environnement naturel. Comme Ito, il a associé le développement des nouvelles technologies dans la conception architecturale à une démarche de biomimétisme. En transposant la structure organisationnelle d'un milieu naturel à l'agencement des composants d'un bâtiment, Hirata entend concevoir une architecture aussi riche et variée qu'un milieu naturel.

---

<sup>370</sup> Tange Kenzo, Isozaki Arata, Kurokawa Kisho, Kikutake Kiyonori, Maki Fumihiko et Otaka Masato principalement.

<sup>371</sup> Cf. *supra*, chapitre 1.1.2.

La Médiathèque de Sendai, Sendai, préfecture de Miyagi, 2000 ; TOD'S Omotesando, Tokyo, 2004 ; la Bibliothèque de l'Université d'Art Tama, Hachioji, préfecture de Tokyo, 2007

Encore aujourd'hui, la médiathèque de Sendai<sup>372</sup> est le symbole et le marqueur d'une période d'expansion de l'information et des médias grâce au puissant essor technologique des années 1990. Ito a traversé cet univers et s'en est emparé en infusant à ses projets d'architecture une part importante d'imaginaire et de fiction. À l'occasion de la conception de ce centre multimédia, il a souhaité représenter le mouvement des flux en architecture. Le bâtiment est composé de trois éléments : les plateaux (*plate*) (les éléments de structure horizontaux), les tubes (*tube*) (les éléments de structure verticaux) et la peau (*skin*) (la façade vitrée). Au nombre de treize, les tubes (des noyaux transparents formés par un réseau de tubulaires d'acier entremêlés) diffusent la lumière naturelle en provenance du toit dans les espaces. D'après Sasaki Mutsuro<sup>373</sup>, les notions clefs de ce projet sont : « fluidité », « transparence » et « physicalité »<sup>374</sup>. Pourtant, selon Thomas Daniell, l'échelle des réalisations d'Ito augmentant, avec la médiathèque de Sendai, son dessein d'immatérialité et de fluidité formelle s'est vu rattrapé et dépassé par la réalité de la construction, sa massivité et son poids.<sup>375</sup> Du point de vue de Daniell, ce projet marque l'apogée et la fin d'une décennie centrée sur la recherche d'une esthétique éthérée. Marquée par le virtuel (l'articulation entre corps organique et corps virtuel), la médiathèque de Sandai introduit le développement d'une nouvelle thématique, celle de la nature<sup>376</sup>, une thématique qui met la physicalité en jeu.

---

<sup>372</sup> La capitale de la préfecture de Miyagi compte une population de 1,091 million d'habitant pour une superficie de 786,3 km<sup>2</sup> (soit une densité de 1,389 hab./km<sup>2</sup>) en 2020. Construite à l'échelle de la ville, sur huit niveaux (de 50 m x 50 m), la médiathèque dépasse 36 m. Sur un site de 3 948 m<sup>2</sup>, elle totalise une surface de plancher de 21 682 m<sup>2</sup> sur sept niveaux et deux niveaux enterrés.

<sup>373</sup> La médiathèque de Sendai est le fruit de la première collaboration entre Ito Toyo et Sasaki Mutsuro.

<sup>374</sup> SASAKI Mutsuro, « Structural design for the Sendai mediatheque », dans : WITTE, Ron, *Toyo Ito Sendai Mediatheque*, Munich, Prestel Verlag, 2002, p. 41-57.

<sup>375</sup> Daniell évoque une « collision » entre « les espaces cérébraux de l'architecture du "virtuel" » que vise Ito et « la matérialité brute et viscérale de la construction ». *Ibidem*, p. 114.

<sup>376</sup> Commentateur de la production architecturale d'Ito, Thomas Daniell observe quatre périodes et quatre thématiques afférentes. Après avoir cherché à concevoir des bâtiments-robots (pendant la décennie 1970), après s'être intéressé à la ville (pendant la décennie 1980), Ito a exploré l'articulation entre corps organique et corps virtuel (pendant la décennie 1990), puis il s'est consacré au thème de la nature (pendant les années 2000). Pour les années présentes et à venir, Daniell prédit le développement d'une architecture inspirée du « niveau cellulaire et organique du vivant » pour « refléter un état antérieur à l'émergence de la vie elle-même ». Voir DANIELL, Thomas (2018), *opus cit.*, p. 115-116. Le théâtre national de Taichung (Taiwan, 2016) illustre cette recherche architecturale.

Élaborée à partir d'un modèle végétal (les algues) grâce aux modélisations de Sasaki Mutsuro et assurant la fonction de noyau technique (un noyau décuplé et décentré<sup>377</sup>), la structure de la médiathèque offre un plan libre. Aménageables de manière flexible, les plateaux (des dalles en acier de 50 m x 50 m) accueillent des espaces d'échelles et d'atmosphères différentes. Dans la continuité de ses premiers projets, Ito conçoit un espace fluide qui n'est pas uniforme pour autant, plutôt varié ou nuancé. Cette fluidité relative au monde des flux qui inspire tant l'architecte est aussi lisible en façade. Comme elle est entièrement vitrée, la structure et les flux qui la parcourent sont bien visibles depuis l'espace urbain. Incarnation des réseaux d'informations, l'architecture de la médiathèque de Sendai confère à cet équipement public une image et une identité fortes. Ce qui ne l'empêche pas d'être bien intégrée à son environnement urbain, celui d'une avenue plantée de grands arbres. La structure de tubulaires d'acier évoquant les ramifications de branchages, le plan de la nature réelle et celui de la nature artefactuelle se superposent. À cette icône de modernité technologique, Ito associe une référence organique. Parce que sa structure a été conçue sur le modèle d'un organisme végétal, la médiathèque est à la fois un univers virtuel et une forêt, une architecture du futur et un substitut nature. Ito l'associe à une forêt de bambous.

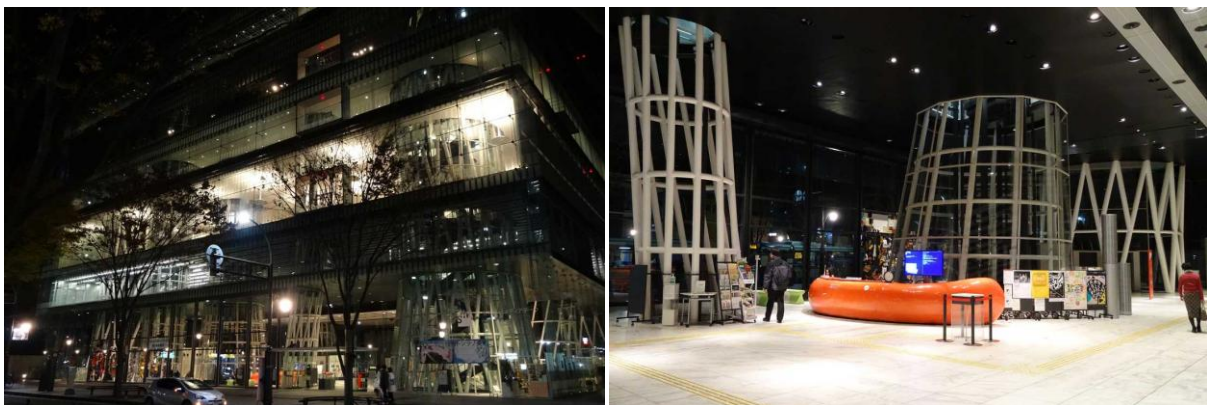


Fig. 86. Médiathèque de Sendai. De gauche à droite : la façade principale, le hall. Photos S. Dousse, 2019/03

C'est aussi Hirata Akihisa qui a suivi la conception (commencée en 2002, soit un an après la livraison de la médiathèque de Sendai) et la réalisation (achevée en 2004) du magasin TOD'S<sup>378</sup> de l'avenue Omotesando, équivalent tkyoïte des Champs-Élysées de Paris. Dans cette architecture aussi, se lit la référence à l'arbre, bien que tout à fait différemment que dans le cas de la médiathèque de Sendai, avec une structure, non pas en acier, mais en béton. Sur

<sup>377</sup> Ito parle de « décentralisation du noyau ». ITO Toyo, "The Sendai Mediatheque as a new Dom-Ino system", *Tarzans in the media forest*, Londres, AA Publications, 2011, p. 136-139.

<sup>378</sup> TOD'S Omotesando est construit sur un terrain de 516,23 m<sup>2</sup> et totalise une surface de plancher de 2 548,84 m<sup>2</sup> sur sept niveaux et un niveau enterré. La conception de ce projet a commencé en 2002, soit un an après la finalisation de la médiathèque de Sendai.

l'avenue Omotesando aussi, la structure du bâtiment dialogue avec les arbres de l'environnement. Sur une hauteur de sept niveaux, le voile de béton constitutif de la façade du bâtiment forme un motif évocateur des ramifications des zelcova du Japon qui longent l'édifice. Le voile de béton permettant de se passer de poteaux dans les espaces intérieurs, ceux-ci gagnent en fluidité et en ouverture. Vu depuis le magasin, l'arborescence de la structure forme des ouvertures à géométrie variable. La notion de fenêtre (une ouverture et un cadrage sur l'extérieur) est remise en question, voire même dépassée, car ici la façade et l'ouverture opèrent à l'échelle de la ville. Autrement dit, la fenêtre n'est pas associée au niveau de plancher mais plutôt au bâtiment, dont le design est conçu à l'échelle de la rue, des arbres, du paysage. On observe une forte porosité entre l'espace du magasin et l'espace de la ville. Comme si l'on se trouvait sous un arbre (depuis le rez-de-chaussée) ou dans un arbre (depuis les étages). Encore une dimension paysagère.

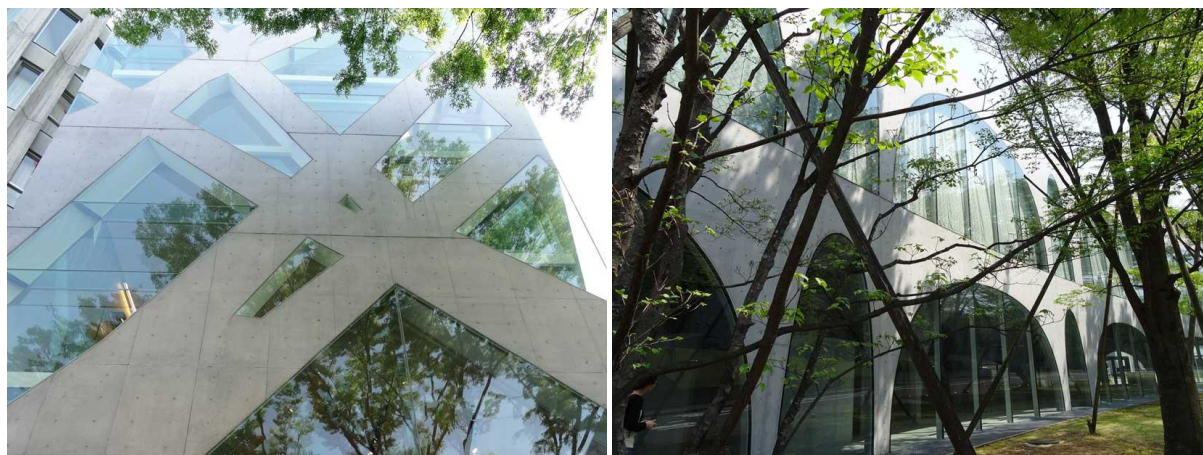


Fig. 87. Magasin TOD'S Omotesando et bibliothèque Tama. De gauche à droite : façade principale de TOD'S Omotesando, façade de la bibliothèque Tama. Photographies S. Dousse, 2014/04

La bibliothèque de l'université d'art de Tama<sup>379</sup> se trouve sur le campus de Hachioji, à Hachioji<sup>380</sup>, une ville située à environ 40 km à l'ouest de Tokyo. Ce projet a été développé par Nakayama Hideyuki (1971), un architecte de la même génération que Hirata Akihisa (1971). Nakayama en a élaboré les études de conception (commencées en 2004, l'année de la finalisation de TOD'S Omotesando) et supervisé le chantier (finalisé en 2007). Comme dans le cas des deux réalisations évoquées précédemment, la référence à la structure de l'arbre est présente dans l'architecture de la bibliothèque de Tama. De grandes arches de béton de courbure d'arc variable s'articulent les unes aux autres pour former un ensemble au caractère organique, qui génère un espace évocateur d'une forêt. Sous les voutes se forment des zones

<sup>379</sup> Édifiée sur un site de 159 184,87 m<sup>2</sup>, la bibliothèque de l'université d'art Tama totalise une surface de plancher de 5 639,46 m<sup>2</sup> sur deux niveaux et un niveau enterré.

<sup>380</sup> Pour une superficie de 186,4 km, Hachioji comptait 579 300 habitants (soit une densité de 3 091 hab./km<sup>2</sup>) (données en date de 2016).

ou des aires offrant diverses fonctionnalités et différentes ambiances – les types de mobilier entraînant des postures variées (debout, assis ou étendu). Différents espaces de lecture/travail (dont un espace audiovisuel) et de rencontre (dont une cafétéria et un espace théâtre) ainsi que des bureaux de l'administration sont installés sur un sol en pente dans la continuité de la topographie du site ainsi qu'à l'étage. On évolue à l'intérieur du bâtiment comme dans un milieu naturel : à l'ouverture et à la fluidité de l'espace de la bibliothèque (un espace non cloisonné, seulement structuré par le mobilier) s'ajoutent la fluidité du parcours et la souplesse de la pente qui articulent et unifient l'espace du bâtiment et celui du campus.

### **5.3.2. Hirata Akihisa : du parallèle entre milieux naturels et construction**

Rapprocher l'habitat des hommes de la nature

Aujourd'hui encore, Hirata Akihisa associe sa démarche aux souvenirs de l'enfance qu'il a passée dans une ville nouvelle de la périphérie d'Osaka : « Au Japon, on appelle "villes nouvelles" des zones urbanisées dans les années 1970. Les limites de la ville nouvelle dans laquelle j'ai grandi n'étaient pas bien nettes ; plutôt en zigzag. Près de chez moi, il y avait une zone de champs et de rizières, ce type d'espace entre milieu aménagé et forêt – *this kind of space in-between nature*. Il y avait aussi des forêts... Très souvent, j'allais chasser les insectes dans ces champs et dans ces forêts. J'étais vraiment fasciné par le mouvement des insectes, par leur manière de vivre, et surtout par la nature de l'espace qu'ils habitaient. Quand je rentrais chez moi, j'avais l'impression qu'une grande distance séparait l'espace de l'architecture et l'espace où vivaient les insectes... Je vivais dans un bâtiment de logements collectifs. Un volume blanc, de forme rectangulaire...<sup>381</sup> ». Plus tard, Hirata s'est donné pour objectif de concevoir une architecture aussi riche, complexe et variée qu'un milieu naturel.

---

<sup>381</sup> Hirata Akihisa, entretien avec S. Dousse, le 20 juillet 2019, à Tokyo. Voir annexe 7.

Le complexe de Taipei, Taipei, Taiwan, 2016 ; la « Tree-ness House », Tokyo, 2017 ; le musée d'art et bibliothèque d'Ota, Ota, préfecture de Tokyo, 2017

Dans le complexe de Taipei<sup>382</sup>, un terrain végétal intégré à la structure irrigue le bâtiment par une nappe de nature qui, en plus que de mettre les gens au contact du monde des plantes et des insectes, apporte ventilation et fraîcheur aux espaces. Sept-cent variétés de plantes locales ont été positionnées grâce au calcul informatique des gradients d'humidité et de sécheresse ainsi que des niveaux d'ombre et d'éclaircissement dans la structure. Ce procédé permet qu'un milieu naturel se forme dans le bâtiment, les éléments hétéroclites qui constituent l'environnement (y-compris les humains, leurs produits, leurs activités) se mélangeant en une « symbiose hiérarchique » (*a hierarchic symbiosis*) (un ensemble structuré par des règles organisationnelles). « En conséquence, le bâtiment, la terre (*soil*) et les activités des gens sont combinés en harmonie, créant une scène pouvant être perçue comme un village du futur. »<sup>383</sup> Comme Ito articule virtualité et organicité, Hirata combine innovation et vernaculaire. En employant des technologies nouvelles, il conçoit une architecture singulière qu'il apparente finalement à la structure traditionnelle et primitive d'un village. Initialement créé pour Taiwan, ce modèle de bâtiment-environnement naturel existera bientôt au cœur même de Tokyo : à Harajuku (en haut de l'avenue Omotesando, face à la forêt du sanctuaire Meiji), Akihisa a conçu un complexe de commerces et de bureaux qu'il qualifie de « mélange entre ville et forêt, entre bâtiment et jardin<sup>384</sup> ».

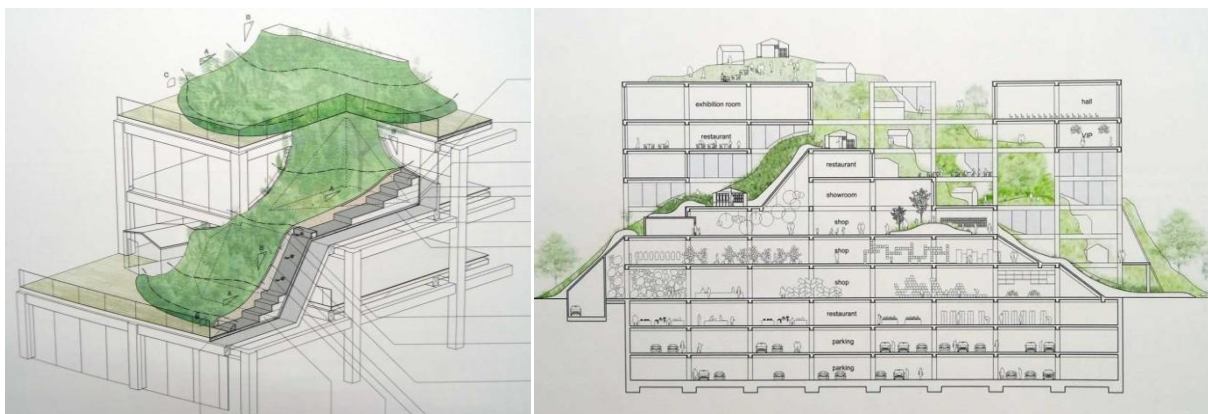


Fig. 88. Complexe de Taipei. De gauche à droite : vue en axonométrie de la structure et du complexe végétal, vue en coupe. Images Hirata Akihisa Architecture Office

<sup>382</sup> Un équipement qui rassemble un musée, des magasins et des restaurants. Sur un site de 3 806 m<sup>2</sup>, le complexe de Taipei totalise une surface de plancher de 27 000 m<sup>2</sup> sur sept niveaux et trois niveaux enterrés.

<sup>383</sup> HIRATA Akihisa, *Discovering new*, Tokyo, Toto Publishing, 2018, p. 29.

<sup>384</sup> Hirata Akihisa (2019), *opus cit.*



D'après Hirata, bien que les métabolistes aient « échoué à réaliser leur ambition » de créer une architecture organique, il est néanmoins possible « d'hériter de l'idée à la base du métabolisme et de parvenir à ses fins » : « Les métabolistes ont échoué car leur système était trop rigide. Dans leur pensée, chaque élément du design appartient à un seul et même système. Ce système, c'est la pensée de l'architecte, ou la pensée du design. Les métabolistes souhaitaient que les différents composants d'un bâtiment se métabolisent de manière formelle (*in a design way*). Mais cette vue était trop étroite... » Pour dépasser ce constat d'échec, Hirata s'est référé à la structure d'un milieu naturel qu'il a schématisé et conceptualisé : « Ce diagramme représente le concept de *caramarishiro*, qui signifie *tangling base* ou *base for entanglement* [support à entremêlement]. Quand on observe un milieu marin, on constate que les œufs de poissons se mêlent aux algues, qui elles-mêmes se mêlent aux rocs, qui eux-mêmes se mélangent à l'océan. Alors le roc est comme une infrastructure pour l'algue, et l'algue est comme une infrastructure pour les œufs de poissons. C'est un système hiérarchisé. Une sorte d'infrastructure. Parfois les œufs se métabolisent. Les algues aussi. Et même les rocs. Un élément sert d'infrastructure à un autre. C'est possible parce que ces éléments procèdent de différentes temporalités, qu'ils proviennent de différentes origines, de différents mondes. Ils appartiennent à différents systèmes qui se rencontrent parfois et qui s'emmêlent.<sup>385</sup> » En permettant que les différents composants d'un bâtiment interagissent les uns avec les autres, Hirata a l'impression de dépasser les limites auxquelles les métabolistes se sont heurtés.

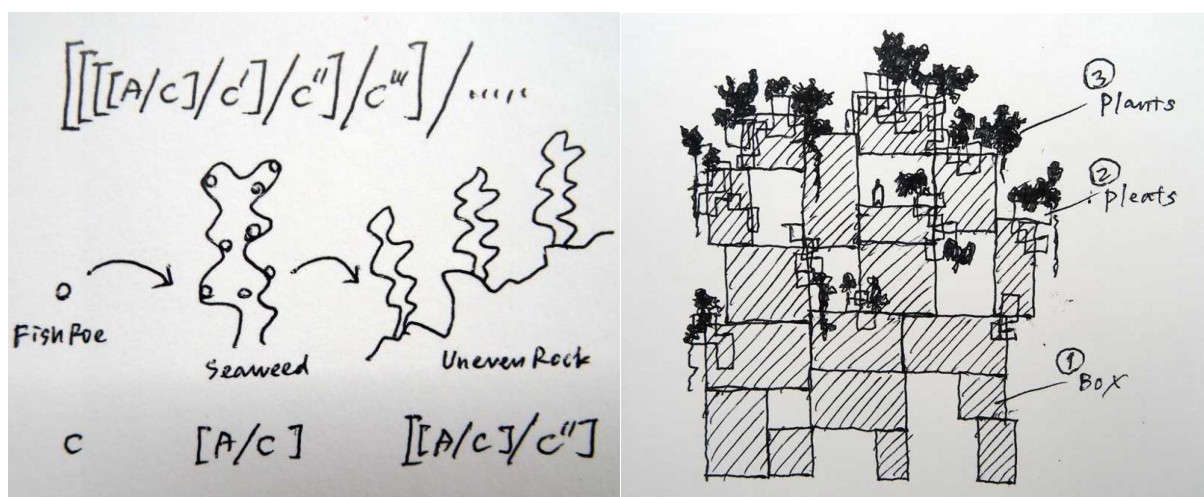


Fig. 89. Tree-ness house. De gauche à droite : diagramme de concept, schéma de conception en vue de coupe. Dessins Hirata Akihisa

<sup>385</sup> Ibidem.

La première adaptation architecturale de ce diagramme est la Tree-ness house<sup>386</sup> : « Dans la Tree-ness house, les plantes jouent le rôle des œufs de poissons, les encadrements de fenêtres et les balcons celui des algues, les volumes ou boîtes (les logements) celui des rocs. Envisager ces éléments (les composants du bâtiment) de cette façon est une manière intéressante d'obtenir une sorte de "tout" [un ensemble organique].<sup>387</sup> »



Fig. 90. Tree-ness house. Images de gauche : vues sur la façade principale et ses balcons. Images de droite : vues sur le patio et ses plantations. Photographies S. Dousse, 2019/07

Dans le cas du musée d'art et bibliothèque d'Ota<sup>388</sup>, le principe est le même : « Les boîtes (les espaces fermés) sont les rocs, les circulations (des circulations en pente qui s'apparentent à des rues et ondulent autour des boîtes) sont les algues et les meubles sont les œufs de poissons ». Par ailleurs, pour ce projet d'équipement public, le diagramme a servi de support à un processus de conception participative : « À Ota, on nous a donné l'opportunité d'avoir de nombreuses discussions avec les habitants de la région (les futurs utilisateurs du lieu) ainsi qu'avec des spécialistes pour déterminer le design. Je me suis servi diagramme de *caramarishiro* pour conduire les séances de travail. Nous avons d'abord décidé du positionnement des volumes (les pièces), puis des circulations, puis du mobilier. Donc ce diagramme sert à la conception architecturale, au planning/calendrier, à l'organisation d'événements, etc. *To make some kind of commitment between the society...* », raconte Hirata.

<sup>386</sup> Une galerie d'art (au rez-de-chaussée) et un complexe résidentiel. Bâtie sur un site de 139,6 m<sup>2</sup>, la Tree-ness house totalise une surface de plancher de 450 m<sup>2</sup> sur cinq niveaux. Les études de conception ont débuté en 2009 et la construction du bâtiment a été achevée en 2017.

<sup>387</sup> Hirata Akihisa (2019), *opus cit.*

<sup>388</sup> Une librairie et un musée. Édifié sur un site de 1 497 m<sup>2</sup>, le musée d'art et bibliothèque d'Ota totalise une surface de plancher de 3 150 m<sup>2</sup>. La conception de ce bâtiment a commencé en avril 2014 et sa construction a été achevée à la fin de l'année 2016.

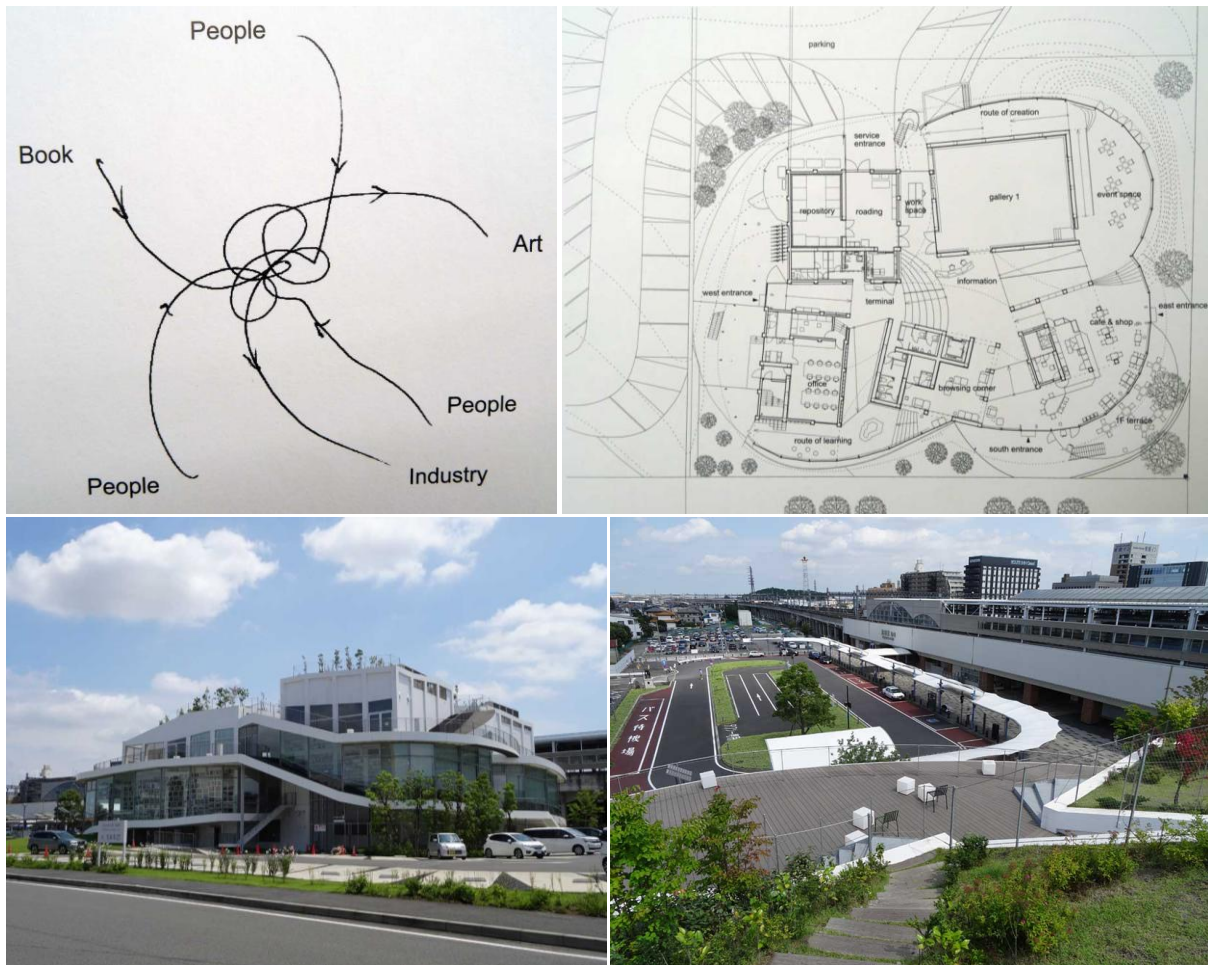
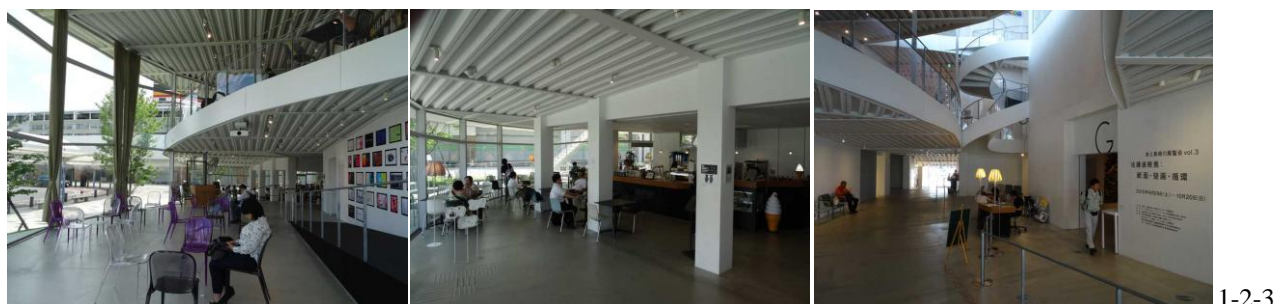


Fig. 91. Musée d'art et bibliothèque d'Ota. De gauche à droite et de haut en bas : schéma de concept (dessin Hirata Akihisa), plan du rez-de-chaussée (dessin Hirata Akihisa Architecture Office), vue sur la façade nord du bâtiment depuis l'espace urbain, vue sur l'espace urbain depuis le toit-terrasse du bâtiment (photographies S. Dousse, 2019/07)

Pour la conception de la Tree-ness house comme pour celle du musée d'art et bibliothèque d'Ota, Hirata s'est inspiré de la structure d'un arbre afin de concevoir une architecture organique. Tandis que pour la Tree-ness house (« *a tree like organic building* »), il a agencé les composants du bâtiment pour créer une structure hiérarchisée proche de celle qui lie les différentes parties d'un arbre (le tronc, les feuilles, etc.), pour l'équipement public d'Ota, Hirata a voulu construire l'équivalent architectural d'un « arbre-jungle » : « Dans un arbre-jungle, il y a plus de trois cents espèces (d'insectes, d'oiseaux, etc.) et il y a des niches pour chacune d'entre elles. Il y a de nombreuses possibilités... De la même manière, dans le musée d'art et bibliothèque d'Ota, j'ai voulu permettre à chaque personne de trouver la place qui lui convienne le mieux. Mais comment définir les espaces appropriés à chaque personne ou à chaque groupe de personnes ? À Ota nous avons répondu à cette question en demandant simplement leur avis aux gens et en les laissant trouver les possibilités contenues dans nos propositions. » La méthode employée est la suivante : « Sur la base de maquettes [réalisées

par les architectes], les gens nous donnaient de nombreuses indications. Dans chaque proposition [volumétrique] on identifiait des possibilités que l'on mémorisait en disposant plein de post-it dans les maquettes. De retour à l'agence, on travaillait sur cette base. (...) Ainsi nous avons pu connaître quelles petites différences pouvaient définir le confort de chaque espace. Sur la base des idées des futurs utilisateurs de la bibliothèque, nous avons conçu et mélangé différents environnements. »<sup>389</sup>



Espace d'exposition et de lecture (1), cafétéria (2), entrée de la galerie et circulations (3)



Espaces de lecture de la bibliothèque



Décorations végétales disposées dans les sanitaires (7-8), œuvre de Sato Naoki exposée dans la galerie (9)



Mobilier disposé sur le toit-terrasse (10), papillon (11) et oiseaux (12) sur les garde-corps du toit-terrasse

Fig. 92. Musée d'art et bibliothèque d'Ota. Vues intérieures et extérieures. Photographies S. Dousse, 2019/07

<sup>389</sup> Hirata Akihisa (2019), *opus cit.*



## Chapitre 6.

### Synthèse de la deuxième partie

Après avoir observé le développement d'une architecture à dimension paysagère par Ando Tadao, Ito Toyo et Hasegawa Itsuko, on constate que les architectes des générations suivantes accordent également une grande importance au thème du paysage. Dans la continuité de la démarche d'Ito, Sejima Kazuyo et Nishizawa Ryue conçoivent des bâtiments bien intégrés aux sites qui les accueillent – des sites avec lesquels ils forment de « grands paysages ». S'il s'agit d'implanter une architecture contemporaine dans un environnement naturel protégé (le musée d'Ogasawara, 1999), pour intégrer le bâtiment au paysage, Sejima et Nishizawa créent une façade vitrée qui semble flotter le long de la montagne. En milieu urbain, la démarche des deux architectes n'est pas fondamentalement différente. En concevant un bâtiment de forme sphérique doté de façades entièrement vitrées (le musée d'art contemporain du XXI<sup>e</sup> siècle de Kanazawa, 2004) et en y associant une spatialité analogue à celle d'une ville (des pièces entourées de rues et de cours), ils créent ce qu'ils appellent un « paysage transparent » dont on fait l'expérience depuis l'intérieur comme depuis l'extérieur du bâtiment. Évacuant la notion de façade principale (le musée de Kanazawa est accessible de toute part), Sanaa produit une architecture complètement ouverte sur l'environnement alentour. Sejima et Nishizawa considèrent que le paysage est un « tout », qui comprend à la fois les aspects de l'environnement et l'apparence des bâtiments. De ce point de vue, créer une architecture revient à créer un paysage. Initié à Kanazawa, l'emploi de parois de verre de profil courbe leur permet d'honorer cette intention en concevant des bâtiments transparents aux formes organiques (le hall d'Onishi, 2005). Parallèlement, ils développent des architectures en métal aux sections minimales et y intègrent des parois réfléchissantes pour renvoyer l'image des paysages et s'y fondre (le café-parc de Koga, 1998 ; le terminal des ferris de Naoshima, 2006 ; le pavillon de la Galerie Serpentine, 2009). Commune à ces différentes expérimentations architecturales, l'idée que l'architecture n'est jamais posée (comme un objet) dans la nature mais qu'elle en fait partie.

Quand Sejima et Nishizawa travaillent à la conception d'une architecture, la question qui les préoccupe est de qualifier la relation que le bâtiment entretient avec son environnement (*how a building should be in the environment*). Ne se contentant pas de tisser un dialogue entre architecture et paysage, ils souhaitent concevoir « une architecture [qui soit] comme un environnement ». Plus précisément, d'un point de vue spatial comme formel, leurs

architectures se lient à l'environnement tout en fabriquant elles-mêmes un environnement ; le projet est un environnement mixte, à la fois architectural et paysager, constitué par le bâtiment et les éléments du contexte. Depuis les années 2000, deux types d'architectures ont illustré cette démarche. Le premier type d'architecture-environnement est une architecture topographique. Dans un cas (le Rolex center, 2009), le bâtiment forme une topographie artificielle : les nappes de béton qui constituent planchers et plafonds ondulent au-dessus du terrain et s'articulent au paysage. Dans un autre cas (Grace farms, 2015), le bâtiment est adapté à une topographie naturelle : comme un ruban déroulé sur le relief de collines, il « fusionne » avec l'environnement naturel de manière « organique ». Le deuxième type d'architecture-environnement conçu par Sanaa est une architecture exclusivement définie par son toit. Dans un cas (le hall Junko-Fukutake, 2015), le toit est fragmenté et démultiplié en un ensemble de pans inclinés suivant différents angles. « *No more boxe* », écrivait Nishizawa. L'espace intérieur étant complètement ouvert et multidirectionnel, l'ambition semble réussie. Dans un autre cas (Shogin-tact Tsuruoka, 2017), tout aussi démultipliés et fragmentés, les pans de toits sont incurvés : échos à la silhouette des montagnes présentes dans le paysage, par sa couverture en acier, ce toit reflète la lumière et les teintes du ciel. L'architecture ne se lie pas seulement à l'environnement terrestre mais également à l'environnement aérien et à une atmosphère changeante.

Les projets que Nishizawa réalise à son propre compte sont aussi caractérisés par leur dimension paysagère. Pour dépasser la condition de « boîte », effacer les limites entre intérieur et extérieur tout en associant les bâtiments aux paysages, Nishizawa élabore deux types d'architectures. Le premier type est une architecture fragmentée : morceler les éléments des programmes à construire permet à Nishizawa de concevoir des bâtiments à l'image d'environnements urbains (la maison Moriyama, 2005 ; le centre d'art de Towada, 2008) – des espaces intermédiaires extérieurs se formant entre les volumes, l'environnement est en quelque sorte annexé aux pièces à vivre. Le deuxième type de bâtiment à dimension paysagère que conçoit Nishizawa est une architecture souple, de forme courbe, déployée sur la topographie de manière organique : implantée au milieu de la forêt (le musée d'art de Teshima, 2010) ou incorporant des morceaux de forêt (le musée d'art Hiroshi Senju, 2010), l'architecture s'intègre au paysage et s'apparente elle-même à un paysage. Suivant une démarche d'abstraction, Nishizawa met en valeur les éléments de la nature. Il fabrique un cadre épuré ou recueille la lumière, le végétal, l'eau et le vent, des éléments immatériels pour la plupart, fugaces, fragiles, mouvants, intemporels. Comme dans l'architecture d'Ando

Tadao, la relation aux éléments est une source d'enrichissement spirituel. Leur présence permet une expérience intérieure. Dès lors, l'architecture du bâtiment peut se réduire à l'essentiel. Mais si ce dépouillement, cette sobriété et ce minimalisme peuvent être perçus comme la base d'une vie écologique, ils ne sont pas présentés en tant que tels. Aux yeux de Nishizawa comme à ceux de Sejima, ce qui compte c'est la « relation ». La relation de l'architecture à l'environnement en tant qu'étendue (la relation au contexte) composée d'éléments divers et formant un ensemble dont le bâtiment fait partie. Par les relations et par les analogies à des formes paysagères, par la fabrique d'espaces intermédiaires et par l'annexion de l'extérieur, l'architecture peut être changée ; le bâtiment peut être plus intéressant à vivre ; plus riche sur le plan sensible (au quotidien, même dans les fonctionnalités les plus simples et banales).

Dans l'architecture d'Ito Toyo et de Hasegawa Itsuko déjà, l'ouverture et la fluidité spatiale servaient la flexibilité des bâtiments. Sejima et Nishizawa ont approfondi cet aspect en développant des espaces plurifonctionnels – un gage de modularité, d'évolutivité des usages et donc de durabilité de bâtiments qui pourront évoluer dans le temps. Quand on observe la démarche de Sanaa, on peut faire un parallèle entre recherche de fluidité spatiale, intentions paysagères et plurifonctionnalité des espaces. Animé par le mouvement du soleil et par les événements saisonniers, le bâtiment se transforme : « Comme l'environnement naturel, il évoluera, du fait de la lumière et des activités changeantes » ; « comme les habitants d'un territoire façonnent la culture locale, le bâtiment continuera de s'harmoniser à son environnement », écrit Sejima à propos de Shogin Tact Tsuruoka (2017). « Aujourd'hui, l'un des thèmes les plus importants de notre architecture est de "créer des lieux" (*places*), indépendamment de leur fonction » ; « une architecture qui soit spatialement aussi riche qu'un lieu » ; « un lieu où demeurer » ; « un lieu où vivre/être » (*a place to be*) ; apparaissant comme étant « le lieu qui convienne le mieux », écrit Nishizawa à propos de Grace farms (2015). Il s'agit de concevoir une architecture qui inspire aux gens le désir d'y vivre, d'y appartenir ou d'en faire partie (*belong to*). D'après Nishizawa, ces notions constituent « les enjeux cruciaux de l'architecture ». Créer un lieu, c'est aussi l'ambition d'Ishigami Jun'ya, qui se réfère à des environnements naturels pour les incarner en architectures. Conçu d'après le modèle de constellations stellaires, le plan du KAIT workshop (2008) forme une forêt de poteaux. Dans cet espace fait d'intervalles de dimensions variables, comme dans une spatialité de forêt, on circule ; on s'installe dans les zones de moindre densité. À travers ce projet, Ishigami prolonge la recherche de fluidité et de plurifonctionnalité spatiales



développée par ses prédécesseurs. Il la pousse à son maximum et dépasse les limites : espace servant et espace fonctionnel entrant dans une relation d'égalité, voire même d'équivalence.

Ishigami cherche à concevoir une architecture qui soit comme un nouvel environnement naturel. Il articule les notions de naturel et d'artificiel pour nous faire remarquer qu'aucune fraction de l'environnement n'est absolument intouchée par l'homme, donc que l'artificiel est désormais incorporé à la nature. Hirata Akihisa ne dit pas autre chose quand il déclare que, « en un certain sens, l'artificiel appartient totalement au naturel ». D'après lui, toute matière provient de la Terre ; même les plastiques, par exemple, sont un « matériau naturel non organique »<sup>390</sup>. En libérant l'architecture<sup>391</sup> de ses déterminations habituelles (des limites formelles et spatiales qui constituent des standards), Ishigami cherche à concevoir des environnements aussi riches que le sont certains milieux naturels (tels qu'une forêt, les rives d'un lac, la mer, etc.). En souhaitant rendre sensible des phénomènes météorologiques et climatiques (tels que la pluie, le vent, la variation de la lumière, etc.), comme Nishizawa, Ishigami vise le plan du sensible. Teintée d'une certaine naïveté – par la représentation (des dessins évanescents tracés au crayon) et par les sujets (des guirlandes de fleurs grimpants sur les structures, des animaux traversant les aménagements, etc.) –, son architecture est avant tout poétique et visuelle. À travers ses esquisses (parfois incarnées en constructions), Ishigami nous raconte des histoires, comme par exemple : un oiseau noir traverse le ciel de Londres – c'est le pavillon de la galerie Serpentine. Sa pensée du rapport à la nature se rapporte au domaine des perceptions et des émotions. En entreprenant de rapprocher l'architecture de la nature, on devine qu'Ishigami cherche à (re)composer un lieu aussi sublime que ceux dont il a lui-même pu faire l'expérience ; à (re)produire les émerveillements qu'il a lui-même pu éprouver dans la nature. Ceci tient à l'accueil des éléments et des phénomènes naturels (la KAIT Plaza, 2021) et/ou à la fabrication de nouveaux milieux (le jardin d'eau de Tochigi, 2018 ; le KAIT Workshop, 2008 ; le restaurant de Yamaguchi, 2019) – des milieux qui passeront du statu d'artificiel à celui de naturel, ou, plus précisément, qui fabriqueront un autre type de naturel. Tandis que Hasegawa Itsuko parlait d'architecture « en tant que seconde nature », Ishigami Jun'ya parle de « nouvelle nature » ou d' « architecture en tant que nouvel environnement naturel ».

---

<sup>390</sup> Hirata Akihisa (2019), *opus cit.*

<sup>391</sup> « Freeing architecture » était le titre de la rétrospective qui lui était consacrée à la fondation Cartier, à Paris, en 2019 (une exposition qui a circulé dans le monde).

La démarche de réinterprétation de formes organiques (comme celles de l'arbre ou de l'algue) et de modes d'organisation du vivant (comme celui d'un fond marin ou d'un « arbreg-jungle ») développée par Ito Toyo et Hirata Akihisa procède de la même dynamique : fabriquer une architecture qui soit aussi intéressante que la nature ; dépasser les caractéristiques (ou limites) formelles et spatiales déterminées par l'industrie et par le dogme moderniste (quand il était étudiant, Hirata déplorait qu'il soit plus facile de concevoir des volumes blancs aux formes orthogonales que des architectures complexes se rapprochant d'environnements naturels – c'est-à-dire plus variées et plus riches spatialement<sup>392</sup>). À la recherche de fluidité, Ito s'intéresse d'abord au corps (à l'organisme traversé de flux) qu'il rapproche de structures végétales (un réseau de ramifications où les énergies circulent, une arborescence qui croît). « *Architecture must be energetic* », dit Hirata. Car il est important « d'exprimer la force de vie (la puissance créatrice) inhérente aux activités et aux constructions humaines ». Et cela vient du sol (« *it comes from the ground* ») ; les bâtiments et l'ensemble des infrastructures émergent, grandissent et se développent. Après « *architecture must be biological* », l'architecture doit être géo-topographique : comme dans un processus de sédimentation des sols, les infrastructures qui émergent de la terre vont se mêler (« *tangling* », « *to make entanglement* »<sup>393</sup>) aux éléments de l'environnement (la faune, la flore, l'eau, l'air ou la température...). Hirata cherche un certain foisonnement. Si cette intention revêt un aspect formel, elle a aussi une forte dimension technique : il s'agit d'incorporer les ressources de l'environnement (l'air, l'eau, le soleil, etc.) aux bâtiments afin de minimiser les dépenses énergétiques liées à l'éclairage, au chauffage et au rafraîchissement des lieux. En collaboration étroite avec les ingénieurs (Sasaki Mutsuro dans le cas d'Ito Toyo et de Sanaa) et grâce aux programmes informatiques développés par eux, ces architectes visent la fixation de configurations optimales au niveau de la gestion des fluides, tout en donnant forme à des architectures riches sur le plan de l'expérience spatiale et de la relation au paysage. Aux yeux d'Ito, de Sanaa et de Hirata, l'écologie n'est sans doute pas une fin en soi, plutôt un paramètre à prendre en compte pour rendre le projet d'architecture viable (dans le milieu, le climat), c'est-à-dire exploitable et maintenable.

Ishigami pensait-il à l'écologie quand il a conçu la halle-forêt de l'Institut de Technologie de Kanagawa ? Rien n'est moins sûr. Ses écrits d'alors ne font pas mention du sujet (ses conférences données plus récemment non plus) et les caractéristiques techniques du

---

<sup>392</sup> Hirata Akihisa (2019), *opus cit.*

<sup>393</sup> *Ibidem.*

bâtiment ne témoignent pas d'une quelconque stratégie environnementale. De métal et de verre, le KAIT Workshop (2008) est traversé par la lumière naturelle qui se diffuse dans l'espace intérieur. Entre les poteaux et les plantes en pots, là où les étudiants s'installent pour travailler seuls ou en groupe, les unités de climatisation ponctuent et partitionnent les zones. Si ce n'est que le soleil réchauffe la boîte en hiver, on est hors démarche bioclimatique : le chaud, le froid et le renouvellement de l'air sont avant tout assurés par la VMC. Qu'en est-il du bâtiment voisin, la KAIT Plaza (2021), cette place semi-couverte ? À considérer que l'on accepte les températures extérieures dans ces espaces semi-intérieurs, alors on est dans l'écologie pure : pas de dépenses énergétiques pour le chauffage, la climatisation et la ventilation du bâtiment. Dans le projet de maison de la paix (2014), en projetant d'éclairer, de chauffer et de ventiler l'espace intérieur par les seules ressources de l'environnement, Ishigami veut débarrasser le bâtiment de toute machinerie. Mais cette piste est-elle réaliste et généralisable ? Surtout dans les musées, des lieux qui, pour des raisons fonctionnelles, nécessitent l'installation de systèmes techniques sophistiqués particulièrement énergivores. Par ailleurs, la question de l'empreinte carbone de la construction de ce bâtiment est-elle réglée ? Le processus de fabrication, d'acheminement, de mise en place et de recyclage de cette structure de béton posée sur la mer et des grands pans de verres qui la complètent est-il vertueux ? La question est posée et y répondre se calcule avec précision. Quoi qu'il en soit, la démarche d'Ishigami paraît d'avantage motivée par des considérations théoriques concernant l'interface ou la porosité entre le naturel et l'artificiel que par des objectifs écologiques. Ishigami poursuit une recherche esthétique. C'est l'expérience sensible et la portée poétique du lieu qui comptent. Il souhaite concevoir une architecture qui soit aussi vaste et vivante, aussi animée et vibrante qu'un paysage.

## **Introduction de la troisième partie.**

### **L'architecture dans sa relation aux ressources**

### **Partis pris des architectes du localisme**

Parallèlement au développement d'une architecture de béton, de verre et d'acier, dans les années 1990, l'historien Fujimori Terunobu (1946- ) identifie une deuxième sensibilité architecturale qu'il nomme « école rouge ». Tandis que l'« école blanche » tend à effacer la matérialité et le poids des constructions, l'« école rouge » les souligne. Ainsi Fujimori observe Isozaki Arata (1931- ), Ishiyama Osamu (1944- ) ou encore Team Zoo<sup>394</sup> concevoir des bâtiments massifs, en béton, en brique ou avec du bois. Alors que l'architecture des blancs le touche peu, Fujimori apprécie l'expressivité et l'apparence brute de ces constructions très incarnées dans la matière. En tant qu'architecte, il décide de cacher la modernité des structures par des matériaux organiques. Tandis que le style international porté par le mouvement moderne ait effacé les singularités locales et la diversité des cultures constructives, Fujimori souhaite réhabiliter le vernaculaire.<sup>395</sup> Après avoir cherché à fondre les bâtiments dans les paysages (l'observatoire du mont Kiro, 1994 ; le musée du canal de Kitakami, 1999), au contact de la pensée de Fujimori, Kuma Kengo (1954- ) entreprend de réhabiliter les pratiques constructives du *satoyama* (le milieu du village de montagne) en collaborant avec des artisans et en employant des matériaux organiques sourcés localement si possible (le musée Hiroshige Ando, 2000 ; les projets de Yusuhara, 2006-2018). Ancien salarié de l'agence de Kuma, Nakamura Hiroshi (1974- ) travaille dans la même veine. Il s'inspire du patrimoine ancien (l'habitat ancien, les temples, les sanctuaires et les jardins traditionnels notamment) pour concevoir des architectures de style contemporain. Sur trois générations, Fujimori, Kuma et Nakamura renouvèlent la culture constructive nipponne et les modes d'habiter traditionnels en y incorporant les paramètres du monde moderne. En synthétisant (fusionnant) les cultures architecturales des périodes moderne et pré-moderne, ces trois architectes élaborent une architecture contemporaine d'identité japonaise.

---

<sup>394</sup> Team Zoo ou Atelier Zo est un groupement d'architectes fondé en 1971 par Higuchi Hiroyasu, Otake Koichi et Tomita Reiko (tous trois nés à la fin des années 1930). Sous l'influence de Yoshizaka Takamasa (1917-1980), leur enseignant à l'université de Waseda (Tokyo), ces architectes ont valorisé la prise en compte des identités régionales et de la culture constructive vernaculaire dans la conception architecturale.

<sup>395</sup> FUJIMORI Terunobu, « Toward an architecture of humankind », dans : ENDO Nobuyuki (Ed.), *Fujimori Terunobu architecture*, Tokyo, Toto Shuppan, 2007, p. 17-45.

Dans la famille rouge, on trouve aussi des architectes qui intègrent les ressources et/ou les cultures constructives locales en accordant une importance de premier plan aux lieux. En bord de mer, dans les terres ou dans la région enneigée du nord de l'archipel, ces architectes prennent en compte les caractéristiques climatiques et géographiques du milieu pour concevoir des bâtiments qui s'y insèrent comme partie d'un ensemble vis-à-vis duquel ils ne pourraient être indépendants. En bord de mer comme sur les reliefs, Naito Hiroshi (1950- ) s'imprègne de l'architecture vernaculaire pour créer des structures incorporées aux paysages (le musée de la mer, 1992 ; le musée des plantes et des hommes ou musée Makino, 1999). Dans les îles de la mer de Seto, la création de la triennale d'art Setouchi permet à Abe Ryo (1966- ), à Manuel Tardits (1959- ) (agence Mikan) et à Sambuichi Hiroshi (1968- ) de donner jour à des architectures imprégnées des singularités locales. Abe étudie l'habitat vernaculaire de Teshima pour créer une architecture inscrite en continuité de ce patrimoine (Shimakitchen, 2010), Tardits emploie des ressources locales collectées dans l'environnement d'Ibukijima pour construire de manière collaborative en mobilisant le savoir de la charpenterie traditionnelle (le pavillon Iriko, 2015), Sambuichi réemploie les briques des ruines de l'ancienne raffinerie de cuivre d'Inujima et tire parti d'éléments immatériels (le vent et le soleil) pour assurer le confort thermique des bâtiments qu'il conçoit (le musée d'art Seirenscho, 2008 ; le hall de Naoshima, 2015). Parallèlement, les artistes Nawa Kohei (1975- ) et Sugimoto Hiroshi (1948- ) créent leurs premières architectures ; des installations qui mettent en valeur l'environnement naturel de la mer et de la montagne tout en valorisant les savoir-faire de la construction artisanale (le pavillon Kohteï du musée et jardin zen Shinshoji, 2016 ; l'observatoire Enoura, 2017).

Dans la région nord du Japon (surnommée « pays de neige »), d'autres architectes s'évertuent à dépasser les contraintes techniques et fonctionnelles qu'impose le climat afin de proposer des manières d'apprécier la neige dans ses qualités esthétiques et pour l'expérience qu'elle engage. Aoki Jun (1956- ) utilise la neige pour permettre une climatisation naturelle (la fondation de la neige, 1999) tout en créant des architectures permettant d'apprécier le paysage (le musée de la lagune de Fukushima, 1997) et l'atmosphère d'un environnement enneigé (le musée d'art d'Aomori, 2006). Tezuka Takaharu et Yui (1966- ) conçoivent une série de bâtiments qui s'intègrent à la neige jusqu'à l'ensevelissement (le musée des sciences naturelles de Matsunoyama, 2003 ; les cafés/centres communautaires Ikote et Stage-engawa, 2015 et 2016). Enfin, Naito Hiroshi, Ando Tadao et l'agence néerlandaise MVRDV proposent d'autres manières de construire dans la neige. Alors que les architectes néerlandais détachent

le bâtiment du sol pour l'éloigner des intempéries (le musée du village de Matsudai, 2003), Naito créé une massive structure de béton qui supporte le poids de la neige au-dessus d'un espace enterré dans le sol (la bibliothèque municipale de Tokamachi, 1999). Enfin, Ando compose des architectures que la géométrie oriente sur le paysage et les éléments du milieu (le centre d'art contemporain d'Aomori, 2001 ; l'école de la nature de Tokamachi, 2011). L'ensemble de ces maîtres d'œuvres pourraient être réunis sous l'appellation « architectes de lieux et de milieux » tant ils créent des bâtiments en accord avec les environnements qui les accueillent. Ils esquissent leurs architectures à partir des sites et des climats pour qu'elles s'y adaptent avec souplesse. De cette adaptation naissent des conditions d'être au monde dans un esprit de relation/d'intégration à l'environnement géo-physique. Doux en été, contraignant en hiver, il est apprécié en été comme en hiver.



## Chapitre 7.

### Entre intégration paysagère et valorisation du local

Fujimori Terunobu a beau être historien et avoir consacré la première partie de sa carrière à l'observation du patrimoine architectural du Japon et d'ailleurs<sup>396</sup>, quand il se tourne vers l'architecture vernaculaire pour en extraire l'essence et la développer dans ses propres projets, son intention n'est pas de l'imiter fidèlement mais de s'en inspirer pour concevoir des bâtiments qui entrent en résonance avec l'habiter des temps les plus reculés (l'époque préhistorique Jomon, de -14 000 à - 300). En tant que concepteur, Fujimori combine esprit d'abstraction moderne et pratiques artisanales. Il synthétise les cultures constructives actuelle et ancienne pour créer des bâtiments dont l'apparence évoque l'habitat le plus archaïque. D'après Hara Hiroshi (1936-), la première réalisation de Fujimori (le musée Jinchokan-Moriya, 1991) est une maison rurale (*minka*) non localisable, une architecture vernaculaire sans nationalité ni sans ancrage. Aux yeux d'Ito Toyo, l'architecture de Fujimori paraît flottante et comme venue d'ailleurs. Alors que le mouvement moderne a permis la généralisation d'un modèle de bâtiment uniforme, un standard adapté en tous lieux (le style international), Fujimori aspire à concevoir une architecture primitive et sauvage<sup>397</sup>. D'expression brute, très matérielle et rude dans la massivité de ses formes, cette architecture rouge parle à ses sens et non à son esprit, comme le fait l'architecture blanche éthérée et conceptuelle que conçoit Ito notamment. Par la matière, Fujimori cherche la vie, la corporéité et l'organique, l'énergie et la force vitale. Quand il comprend que la notion d'internationalité du bâti a existé deux fois, à l'époque moderne et au stade primitif de l'humanité, il entreprend de concevoir une architecture qui, tout en appartenant à son époque, soit aussi incarnée et vivante, matérielle et concrète que les bâtiments les plus archaïques. Fujimori défend l'idée d'un « vernaculaire international »<sup>398</sup>, un vernaculaire qui touche l'essence de l'être et à la condition primaire de l'habiter. Distinctes les unes des autres du fait de leur diversité, les cultures constructives ont pour dénominateur commun d'être singulièrement locales et d'incarner une identité régionale. En ce sens, la condition vernaculaire est internationale.

---

<sup>396</sup> Il a spécialement étudié le développement de l'architecture moderne au Japon entre 1854 et 1945.

<sup>397</sup> Le premier livre dédié à l'œuvre architecturale de Fujimori Terunobu (publié par les éditions japonaises Toto) a été intitulé *Fujimori Terunobu : Yabangyarudo kenchiku*. Avec pour signification : *Yaban* (sauvage, barbare) + *Gyarudo* (prononciation japonaise d' « avant-garde »), le terme *Yabangyarudo* pourrait être traduit par : une avant-garde qui aspire à un état primitif. FUJIMORI Terunobu, « Toward an architecture of humankind », dans : ENDO Nobuyuki (Ed.), opus cit., p. 45.

<sup>398</sup> *Ibidem.*, p. 41-45.



Bien qu'il s'imprègne du patrimoine ancien, l'une des intentions principales de Fujimori est de concevoir une architecture qui ne s'apparente à aucun style préexistant. Comme les concepteurs des bâtiments les plus contemporains dans leur style, Fujimori aspire à créer des œuvres singulières et uniques. Il en va de même pour ses confrères localistes et matérialistes Kuma Kengo et Nakamura Hiroshi. Après avoir fondu les bâtiments dans les paysages (l'observatoire du mont Kiro, 1994 ; le musée du canal de Kitakami, 1999) – une sorte de négation de l'architecture –, Kuma soigne la forme et l'esthétique de bâtiments qui régénèrent la culture constructive ancienne. Il conçoit une architecture contemporaine singulière pour son rapport à l'histoire, à la matérialité et à la nature (les bâtiments de Yusuhara, 2006-2018). Nakamura travaille dans la même veine. Comme Fujimori et Kuma, il revisite des techniques constructives traditionnelles en employant des matériaux locaux quand cela est possible. Pourtant on observe une différence dans la pratique de ces trois architectes. Alors que Fujimori et Kuma cachent l'acier et le béton des structures derrière des parements en matériaux organiques, les architectes de la génération de Nakamura rejettent la stratégie. Pour eux, dissocier structure et façade revient à mentir – la forme ou la structure architecturale doit mettre en jeu les éléments porteurs comme les éléments de façades. Aux yeux de Nakamura, l'architecture n'est pas une enveloppe. C'est une formulation ou une structuration unitaire (la chapelle Ruban, 2014), un ensemble d'entités solidaires les unes des autres (le restaurant Erretegaia, 2015) tant sur le plan pratique (les assemblages conçus par les artisans) que sur le plan théorique (la pensée structurante de l'architecte). Au-delà de leurs différences, c'est en alliant caractère concret (de la construction, de la matière) et caractère abstrait (de la conception) que Fujimori, Kuma et Nakamura combinent vernaculaire et international, techniques artisanales et technologies nouvelles, tradition et contemporain.

## 7.1. Kuma Kengo. Pour une architecture « anti-objet » effacée dans le paysage

### 7.1.1. Premiers projets : démonstration de modestie (et monumentalité persistante)

Au-delà de la bulle économique et du post-modernisme

Né en 1954 à Yokohama dans la préfecture de Kanagawa<sup>399</sup>, Kuma Kengo est l'un des architectes contemporains japonais les plus productifs au Japon (depuis les années 2000) et à l'étranger (depuis les années 2010 surtout). Comme Ando Tadao, il amorce sa pratique dans un esprit contestataire. Dans les années 1970 déjà, alors qu'il est étudiant à l'université de Tokyo, Kuma dénonce<sup>400</sup> certaines forces à l'œuvre dans la société japonaise et dans la pratique des architectes. Il critique notamment une foi illimitée en le progrès technologique et une appétence pour la construction de maisons individuelles, des tendances dont il estime les conséquences néfastes sur les plans éthique, économique, environnemental aussi bien qu'esthétique. Sceptique vis-à-vis de l'attitude des figures majeures de la scène architecturale d'alors (Shinohara Kazuo (1925-2006) et Isozaki Arata (1931-)), à qui il reproche de négliger le point de vue des gens ordinaires, Kuma s'oriente plutôt vers le laboratoire de Hara Hiroshi (1936-), un architecte plus inclusif de la dimension culturelle de l'architecture<sup>401</sup>. Diplômé en 1979, Kuma est d'abord salarié chez Nihon Sekkei<sup>402</sup> où il conçoit des projets commerciaux, puis il devient président de l'entreprise de construction familiale Toda Kensetsu. En 1985-86, il parachève ses études à l'université Columbia de New-York. Cette prise de distance lui permet d'affiner sa compréhension de la société japonaise (de ses pratiques culturelles comme de ses architectures) et de développer une certaine aptitude à en parler (il organise notamment des cérémonies du thé à l'intention de ses amis américains). Par ailleurs, Kuma profite de ce séjour aux États-Unis pour réaliser une série d'entretiens avec des architectes américains dont Peter Eisenman, Frank Gehry et Philip Johnson<sup>403</sup>. L'ensemble de ces expériences au Japon et à l'étranger a certainement favorisé le développement d'une attitude réflexive (« une habilité à

---

<sup>399</sup> La préfecture de Kanagawa est située à l'ouest de Tokyo et à l'est du mont Fuji. Elle est bordée par la baie de Tokyo et par celle de Sagami. Yokohama est sa capitale.

<sup>400</sup> Kuma Kengo a été membre de Gruppo Specchio, un groupe d'étudiants qui publiaient des articles critiques dans *SD : Space Design*. Il a ensuite été critique pour *Sei-Go-Hyô* (un partenariat avec Kiyoshi Sey Takeyama). Pour plus d'informations, voir : DANIELL Thomas (2018), *opus cit.*, p. 258.

<sup>401</sup> Hara Hiroshi a orienté sa pratique sur l'étude et la réinterprétation des typologies vernaculaires. Accompagné des étudiants de son laboratoire, il a effectué de nombreux voyages d'études à l'étranger. De novembre 1978 à janvier 1979, Kuma Kengo a participé à une mission en Afrique de l'ouest.

<sup>402</sup> Nihon Sekkei est une compagnie fondée à Tokyo en 1967 qui possède également des succursales dans les régions japonaises (Hokkaido, Chubu, Kansai, Chubu, Kyushu) et à l'étranger (Chine, Viet Nam, Inde). Elle propose des services de conception urbaine, architecturale et paysagère, de suivi et de management de construction, de management de projet, de rénovation, de modernisation sismique et des solutions environnementales.

<sup>403</sup> KUMA Kengo, *Good-bye Postmodern – 11 American Architects*, Tokyo, Kajima Institute Publishing, 1989.

observer l'idiosyncrasie de la société japonaise avec un degré d'objectivité hors du commun<sup>404</sup> », selon Thomas Daniell) ainsi qu'une belle ouverture sur le monde – des dispositions qui allaient permettre à Kuma de proposer des architectures adaptées au contexte japonais contemporain tout en développant une carrière d'envergure internationale.

De retour à Tokyo après son séjour en Amérique, Kuma Kengo fonde le studio Special Design (1987) puis l'agence Kengo Kuma & Associates (1990). En 1991, année pendant laquelle la « bulle économique » commence à se dégonfler, il livre ses premières réalisations (Doric, Rustic et M2), des bâtiments de bureaux et de commerces qui illustrent sa vision critique du postmodernisme, le style architectural qui prévalait pendant la décennie 1980 au Japon. Moquant le registre stylistique du pastiche en le poussant à son paroxysme, Kuma dénonce l'impossibilité d'en sortir, ce qu'il décrit plus tard dans l'essai « Architecture of defeat » (2002). C'est le tarissement des commandes et l'effondrement économique de la décennie 1990 (période dite d'« éclatement de la bulle ») qui l'inciteront à concevoir une alternative au style postmoderne, et donc à repenser l'architecture. Face aux conséquences néfastes (d'un point de vue éthique, environnemental et concernant la qualité du cadre de vie) du développement urbain, industriel et technologique du Japon de l'après-guerre et pour remédier à la généralisation d'une architecture de façade, Kuma Kengo élabore une posture radicale, celle de l'« effacement de l'architecture ». L'observatoire du mont Kiro (1994) fait figure de manifeste, tout comme le musée du canal de Kitakami (1999). À travers ces réalisations de début de carrière comme à travers d'autres projets (à l'exemple de la villa Great bambou wall construite en Chine en 2002), Kuma conçoit une architecture en continuité avec la topographie pour intégrer les artefacts dans les sites qui les accueillent. Cette démarche ne revêt pas seulement une portée esthétique car il s'agit avant tout de relier les habitants à l'environnement dans lequel ils vivent<sup>405</sup>.

---

<sup>404</sup> DANIELL, Thomas, *opus cit.*, p. 258.

<sup>405</sup> Dans ses discours de présentation, Kuma indique qu'il travaille la relation de l'architecture à la nature pour placer l'humain en relation avec la nature.

L'observatoire du mont Kiro, Imabari, préfecture d'Ehime, 1994

Le mont Kiro (« Kiro-san » ou « Kirozan » en japonais<sup>406</sup>) se trouve à Oshima, l'une des îles de l'archipel des Geiyo, un ensemble d'îlots qui parsèment le détroit de Kurushima, entre la côte sud de Honshu et la côte nord de Shikoku<sup>407</sup>, dans la mer Intérieure. Jadis habitées par des pirates, ces îles sont aujourd'hui réputées pour constituer l'un des plus beaux paysages du Japon. Bien que valorisées par le tourisme, elles sont néanmoins sujettes au phénomène de dépeuplement qui affecte la majorité des régions reculées du Japon. Inspirée du projet de revitalisation de l'île de Naoshima, la municipalité du bourg de Yoshiumi<sup>408</sup> a commandé la conception de l'observatoire du mont Kiro<sup>409</sup>, un bâtiment « destiné à devenir le symbole du lieu<sup>410</sup> ». En envisageant de construire au sommet de ce mont (qui culmine à 307 mètres), on attendait du bâtiment qu'il soit visible. Kuma a pourtant emprunté une direction toute autre. En découvrant ce site dénué de traces de présence humaine (à l'exception d' « une muraille de pierre, vestige du château de Murakami, un édifice qui abrite le musée de la marine<sup>411</sup> »), ne pouvant « imaginer un bâtiment se dresser droit comme un I » sans ressentir de la « tristesse », l'architecte a entrepris de créer un « bâtiment invisible » : une « architecture naturelle ». Il s'agissait de « rendre au sommet sa forme originelle » et de « créer une sorte de faille afin d'insérer l'observatoire au sein de ce nouveau sommet restauré ». Ce dispositif n'étant pratiquement pas visible depuis la partie basse du mont, l'observatoire n'aurait « ni apparence extérieure ni forme définie », écrit Kuma. « Se frayant un chemin au milieu des arbres, en suivant la faille creusée dans la montagne, le visiteur serait enveloppé par la terre. Levant les yeux, il verrait un carré du ciel bleu de la mer Intérieure. Face à lui, un escalier allant jusqu'au firmament. En finissant l'ascension des marches, il serait soudain projeté dans un espace surplombant la mer parsemée d'îles. » Quand Kuma montre sa photographie favorite de l'observatoire dans le cadre de conférences à l'étranger, le propos ne saurait être plus explicite : le paysage est si beau qu'il suffit ; l'architecture doit « s'effacer », « disparaître ». L'image ne montre que le paysage.

---

<sup>406</sup> En japonais, le suffixe *-san* est généralement employé avec le nom de famille ou avec le prénom d'une personne en guise de politesse et de marque de respect. *-San* est également employé avec les noms de certains monts, tels que le mont Fuji (communément surnommé *Fuji-san*) – des monts/volcans célèbres et respectés comme des personnes car on les sait habités par des divinités/âmes-esprits (*kami*).

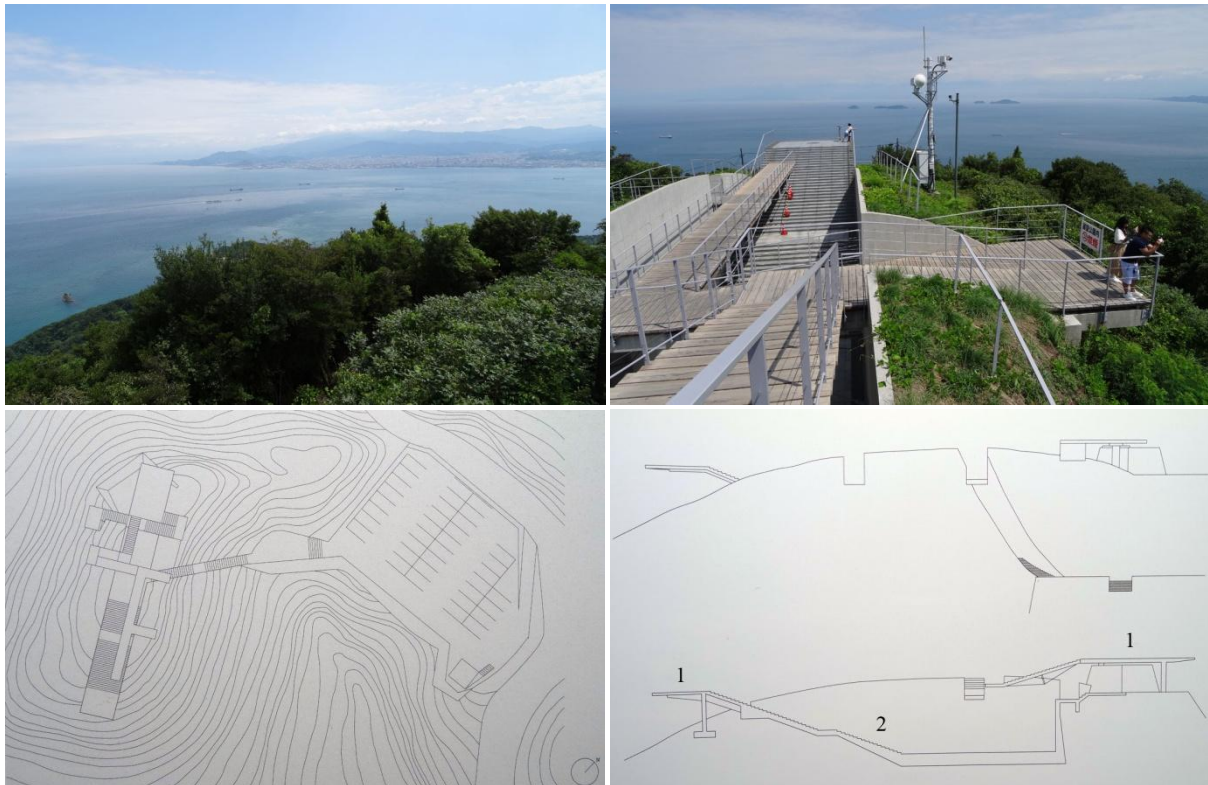
<sup>407</sup> Plus précisément : l'archipel des Geiyô se déploie entre les préfectures de Hiroshima (sur Honshu) et de Ehime (sur Shikoku), entre les villes de Onomichi (préfecture de Hiroshima) et Imabari (préfecture de Ehime), distantes d'environ 43 km à vol d'oiseau/63 km par la route.

<sup>408</sup> Yoshiumi était un bourg de l'île Oshima. Depuis janvier 2005, il a été incorporé à la ville d'Imabari.

<sup>409</sup> Construit sur un site de 4 193,63m<sup>2</sup>, avec une surface bâtie de 473,83 m<sup>2</sup>, ce bâtiment totalise une surface de 473,83 m<sup>2</sup>.

<sup>410</sup> KUMA Kengo, *L'architecture naturelle*, Paris, Arléa, 2020, p. 152.

<sup>411</sup> *Ibidem* p. 151-153.



Légende de la coupe : 1. Observatoire, 2. Espace ouvert

Fig. 93. Observatoire du mont Kiro. En haut, de gauche à droite : vue sur le panorama, vue sur l'observatoire. Photographies S. Dousse, 2019/07. En bas, de gauche à droite et de haut en bas : plan de masse, élévation et coupe. Dessins Kuma Kengo & Associates

Pour emporter l'adhésion du maire de Yoshiumi, Kuma Kengo a présenté son projet comme un théâtre grec antique. Les escaliers jouant le rôle de gradins, l'observatoire allait pouvoir assurer la fonction d'espace de représentation d'une capacité d'accueil de 200 personnes – un argument considérable pour une bourgade alors peuplée de 8 000 habitants et non pourvue d'équipement culturel. « Il ne faut jamais agresser un client en lui reprochant, par exemple, de vouloir édifier un monument sur une si jolie montagne ou en lui parlant de la destruction de la nature. C'est la meilleure manière de le mettre sur la défensive et de le bloquer. Il faut, au contraire, l'entraîner vers un sujet susceptible de l'intéresser et commencer la discussion sur un terrain consensuel<sup>412</sup> », explique Kuma. Profitant de cet argument programmatique, il a donc développé un projet inspiré des théâtres de la Grèce antique, des lieux « construits avec la topographie naturelle » et « ouverts sur le paysage », contrairement aux amphithéâtres de l'époque romaine, « des entités artificielles n'ayant plus aucun lien avec la nature ». Selon l'architecte japonais, « l'amphithéâtre est le symbole même de la civilisation romaine », « civilisation de la construction » selon Auguste, le fondateur et premier empereur de l'Empire romain. « C'est sur les prolongements de cette culture que se

<sup>412</sup> *Ibidem.*, p. 153-155.

fonda la trajectoire de l'architecture européenne dont on voit l'extension au XX<sup>e</sup> siècle. Si l'on considère que les *hakomono* ou boîtes-de-béton qui nous entourent sont l'aboutissement de cette évolution, l'observatoire du Kirozan propose un changement de direction radical, s'apparentant à une volte-face. Renversant le cours du temps, nous voulions rendre à la montagne sa forme originelle et revenir à la Grèce antique », écrit-il.

D'un point de vue technique, pour réaliser son projet, sur la partie aplanie du sommet, Kuma a fait couler du béton dans un moule en forme de U, autour duquel il a amoncelé de la terre pour « restaurer la silhouette originelle de la cime ». Bien qu'il utilise du béton, dans son discours, Kuma n'en fait pas cas. Il met en avant le matériau de « la montagne elle-même », « la montagne comme métaphore de matériau ». La nature du sol étant du *masado* (en français : arène, gore), une terre meuble faite de granit désagrégé compromettant la pérennité de la construction<sup>413</sup>, il a fallu insérer un treillis d'acier « au plus profond de ce sol meuble » et « arroser le terrain avec une boue liquide faite d'un mélange de graines d'arbres avec des engrais et des fibres. Ces fils emmêlés devaient solidifier le terrain en surface, en attendant que les arbres prennent racine. » De solides moyens techniques s'avérant nécessaires à l'objectif de marier le bâtiment au paysage, c'est par la technique et par l'artifice que la proximité avec le naturel a été atteinte. Kuma décrit cette architecture comme étant « à la frontière entre le naturel et l'artificiel<sup>414</sup> ». Il relie ce projet à la tradition des jardins japonais, « une histoire de remise en question continuelle de la ligne frontière entre la nature et l'artifice ». Selon Kuma, les jardins japonais sont « le produit de la réflexion philosophique [consistant à se poser la question de savoir] qu'est-ce qui est naturel et qu'est ce qui est artificiel ? ». Après avoir expliqué que « n'accordant aucun crédit à une philosophie exprimée en mots, [au Japon,] la dissertation philosophique sur la nature s'est faite par le truchement des jardins », l'architecte conclue que c'est « par hasard » que l'observatoire du mont Kiro a « lui aussi, pris cette forme ». Comme une évidence ou comme un penchant spontané (naturel), Kuma inscrit son architecture dans la continuité de la tradition japonaise et de la culture de l'effacement des frontières entre la nature et l'artifice.

---

<sup>413</sup> Les pluies diluviennes qui accompagnent les typhons saisonniers entraînant souvent des glissements de terrains, les murs de béton auraient pu se voir dénudés.

<sup>414</sup> Kuma Kengo (2020), *opus cit.*, p. 151. C'est l'intitulé du chapitre consacré à l'observatoire du mont Kiro.



Fig. 94. Observatoire du mont Kiro. Vues sur le panorama et sur les abords. Photographies S. Dousse, 2019/07

Enfin, Kuma associe sa réflexion sur l'artificiel et le naturel à une critique de l'urbanisme moderne. Car s'il est évidemment « plus simple et sans grand risque, de construire une bâtisse de type *hakomono*, une boîte-en-béton, et de planter ensuite des arbres dans le jardin, en procédant ainsi, on sépare clairement réalisations artificielles et éléments naturels selon une ligne de démarcation traditionnelle entre le fruit du travail humain et la nature qui, n'ayant plus aucune relation avec nous, se comportera sagement », écrit-il. Si l'architecte reconnaît combien il est « difficile de prévoir les comportements de la nature », il explique que c'est « en observant sous tous ses angles la ligne de démarcation entre le naturel et l'artificiel, et en imaginant les risques liés au lieu, en redessinant soigneusement une nouvelle frontière, [que] la nature nous offre un visage inconnu, plein de vie, et se rapproche de nous ». Il s'agit donc d'arbitrer entre sécurité et plaisir, entre maîtrise et imprévisibilité des risques. Héritier d'une tradition culturelle qui accorde une grande importance à la proximité de l'humain et de la nature (pour en apprécier le caractère vivant et familier), Kuma prend le parti d'« inventer des stratégies » et d'engager les moyens techniques nécessaires au rapprochement des artefacts et de la nature : « Dans la relation entre jardin et bâtiment, les Japonais ont compris qu'il ne s'agissait pas d'un concours de beauté à l'intérieur de catégories bien définies et ils sont intervenus sur la ligne frontière qui mène à la création d'un monde aussi nouveau pour le bâti que pour le naturel ». À travers ces mots, ce que Kuma tente d'approcher c'est la qualité hybride, mixte, intermédiaire, entre bâtiment et jardin, entre artificiel et naturel, d'une architecture qui n'oppose pas intérieur et extérieur, artefact et nature. Si ce « monde » est « nouveau », c'est dans le contexte moderne, vis-à-vis du monde des *hakomono* (boîte-en-béton), le standard moderniste d'origine occidentale. En concevant une architecture « sur la ligne frontière », Kuma Kengo fabrique un horizon à l'architecture moderne imprégnée de culture occidentale ; une culture qui, de son point de vue, tend à concevoir des dualités et à fabriquer des catégories.

Parcours photographique :



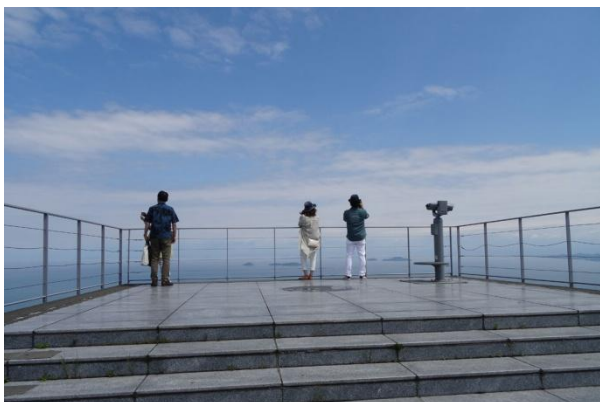
*Vues sur l'accès à l'observatoire depuis le parking*



*Vues sur l'espace ouvert et les passerelles de l'observatoire*



*Vues sur les circulations dans l'observatoire*



*Vues sur le belvédère et sur le panorama*

*Fig. 95. Observatoire du mont Kiro. Photographies S. Dousse, 2019/07.*



Finalement, la visite de l'observatoire permet de constater que, bien que fondue dans la topographie, vue de l'intérieur, cette architecture de béton n'échappe pas à une certaine monumentalité – qui ne va pas sans évoquer le style sculptural, l'épure et l'abstraction formelle des bâtiments conçus par Ando Tadao, des attributs pourtant décriés par Kuma<sup>415</sup>.

### 7.1.2. Premiers musées : effacer les limites entre bâtiment et infrastructure

Le musée du canal de Kitakami, Ishinomaki, Préfecture de Miyagi, 1999

Le musée du canal de Kitakami<sup>416</sup> se trouve à Ishinomaki<sup>417</sup>, dans la région nord-est de Honshu<sup>418</sup>, sur la côte de l'océan Pacifique. Situé à l'embouchure du canal de Kitakami et de la rivière homonyme, ce musée est dédié à l'histoire du canal (l'un des plus longs et des plus anciens du pays) et à celle de divers canaux du monde (à découvrir par l'intermédiaire de postes multimédia équipés de programmes interactifs de type jeux-vidéo, un support éducatif novateur pour l'époque, présenté comme une alternative aux dispositifs d'exposition conventionnels par affichage de textes et d'images imprimés). Construit sur la rive, le musée fait face à un panorama esthétiquement remarquable grâce au paysage de la rivière, à ses abords riches en végétation et à l'ensemble de monts qui séparent la plaine urbanisée (de la métropole de Sendai et des agglomérations avoisinantes) de la côte de Minamisanriku. Afin que la construction du musée n'impacte pas le paysage et pour rester dans la ligne théorique de l'« effacement de l'architecture », Kuma Kengo a pris le parti d'incorporer le bâtiment à la topographie en l'enterrant à moitié dans un remblai qui borde la berge. De forme courbe telle une colline, et végétalisée, la partie émergente du musée se fond dans le paysage. À l'occasion de conférences, Kuma s'est amusé d'une expérience : alors qu'il se rendait au musée en taxi, le chauffeur a difficilement trouvé l'entrée de l'édifice « presque invisible ».

---

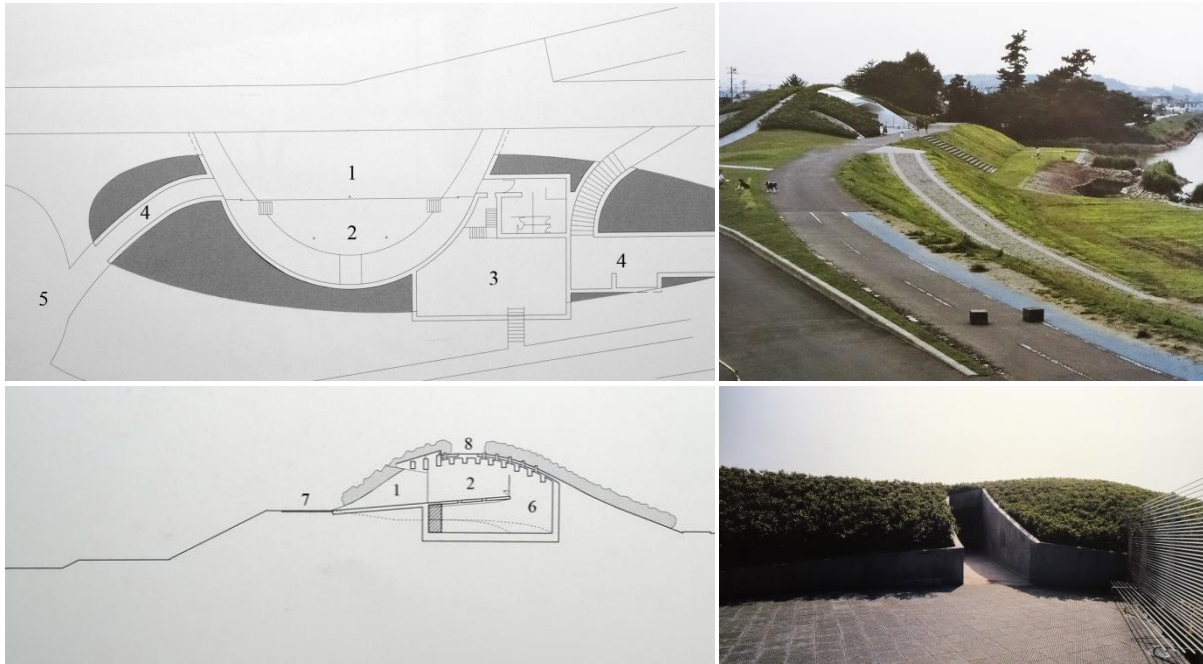
<sup>415</sup> KUMA Kengo, *Anti-object*, Londres, Architectural Association, 2008 (première parution en japonais, 2000)

<sup>416</sup> Construit sur un site d'une superficie de 1 883,60 m<sup>2</sup>, ce bâtiment de deux niveaux (dont un niveau enterré) occupe une surface bâtie de 523,44 m<sup>2</sup> et totalise une surface de plancher de 613,07 m<sup>2</sup>.

<sup>417</sup> Une ville de 141 800 habitants pour une superficie de 554,5 km<sup>2</sup> (soit une densité de 256 hab./km<sup>2</sup>) en 2020. Ishinomaki se trouve dans la préfecture de Miyagi.

<sup>418</sup> Le Tohoku (appellation qui signifie « nord-est » en japonais) est constitué des six préfectures de Yamagata, Akita, Aomori, Iwate, Miyagi et Fukushima. C'est une région plutôt montagneuse, avec un important couvert boisé. Le climat y est relativement rude en hiver, très froid et enneigé, surtout sur le versant occidental. Particulièrement exposée aux *tsunami*, la côte Pacifique (côte du Sanriku) est aussi l'une des zones halieutiques les plus riches du monde, ce qui, aux yeux du géographe Yamaguchi Ya.ichirô (et des Japonais eux-mêmes), justifie que l'on continue à y vivre, tout comme le fait que la région soit connue comme étant le « pays des ancêtres » et qu'il faille donc entretenir les sanctuaires, les temples et les cimetières.

« La construction sert simplement de cadre au paysage », déclare l'architecte. « [Car] quand le paysage est beau, il n'est pas nécessaire que l'architecture se fasse remarquer »<sup>419</sup>.



Légende du plan et de la coupe : 1. place extérieure, 2. place intérieure, 3. locaux techniques, 4. passages, 5. place d'accès, 6. place souterraine, 7. voie cyclable, 8. route de la colline

Fig. 96. Musée du canal de Kitakami. À gauche, de haut en bas : vue en plan, vue en coupe. Dessins Kuma Kengo & Associates. À droite, de haut en bas : vue d'ensemble, vue sur l'accès au musée. Photographies Fujitsuka Misumasa

Le dispositif d'accès au musée du canal de Kitakami est le même que celui de l'observatoire du mont Kiro : une faille est pratiquée dans la colline. Au débouché, le visiteur découvre le panorama, cadré en longueur par un auvent à claire-voie métallique. Si la structure du bâtiment est en béton, le métal (un matériau qui capte la lumière et les teintes changeantes du paysage de la rivière) est bien présent en façade (un large auvent couvre la place extérieure devant une baie vitrée déployée sur toute la longueur du musée (env. 35 m)) et au niveau du mobilier. L'influence d'Ito Toyo est perceptible tant dans le minimalisme industriel des éléments de mobilier que dans la dimension paysagère de l'architecture. Comme Ito traite les abords des édifices qu'il conçoit, Kuma dessine un musée dans la continuité des circulations piétonnes et cyclables existantes. Il aménage les cheminements extérieurs et inscrit les espaces du musée en continuité avec ceux-ci. Le toit du bâtiment est même traversé par une piste (la route de colline) et les espaces intérieurs ou extérieurs sont qualifiés de « places » (*plaza*) : la place d'accès (*access plaza*) se trouve du côté de la route, la place extérieure (*outer plaza*) et la place intérieure (*inner plaza*) occupent le rez-de-chaussée

<sup>419</sup> Kuma Kengo « Anti-object », conférence donnée le 31 janvier 2005 à Paris dans le cadre des Entretiens de Chaillot, Cité de l'Architecture : <https://youtu.be/-19687olh-A>.

avec vue sur la rivière tandis que la place souterraine (*underground plaza*) reçoit l'espace interactif en sous-sol. (Les locaux techniques sont enterrés dans un volume adjacent au volume principal.) Pendant la décennie 2010, après qu'Ishinomaki ait été durement touchée par le grand *tsunami* du Tohoku (2011), à l'occasion de conférences, Kuma a souligné la pertinence de cette stratégie de modestie face à la nature : alors que le raz-de-marée a terrassé les constructions alentour, fondu dans la topographie le musée du canal de Kitakami n'a pas été détruit. Pour autant, dix ans après la catastrophe, l'édifice n'a toujours pas rouvert ses portes au public.



Fig. 97. Musée du canal de Kitakami. À gauche : la place intérieure et la place extérieure. À droite : le panorama depuis la place intérieure. Photographies Ueda Hiroshi, GA Photographers

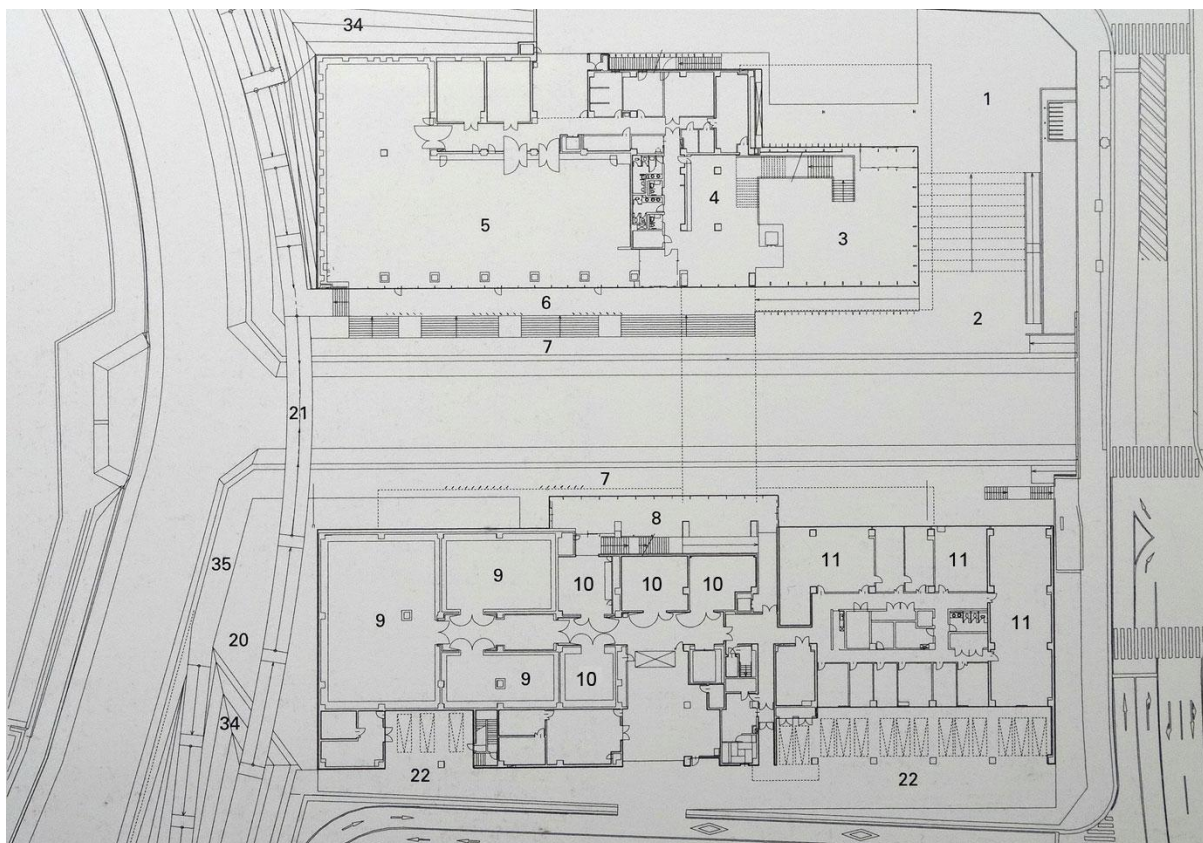
Le musée d'art de la préfecture de Nagasaki, Nagasaki, Préfecture de Nagasaki, 2005

D'après Kuma, un canal « peut à la fois être considéré comme un élément naturel et artificiel ». L'intention de l'architecte étant de créer un pont entre nature et architecture, dans le cas du musée du canal de Kitakami comme dans celui du musée d'art de la préfecture de Nagasaki, il a rendu ambiguës les lignes (et donc les limites) du bâtiment, de l'infrastructure et du paysage, pour nous placer à nouveau sur ce qu'il appelle « la ligne frontière ». Dans le cas du projet de Nagasaki, l'opération comportant un important volet d'aménagement de l'espace public, Kuma s'est associé à la compagnie Nihon Sekkei. Le musée d'art de la préfecture de Nagasaki<sup>420</sup> se trouve dans la zone du port de Nagasaki<sup>421</sup>, sur les berges d'un canal, entre des voies à circulation dense. Il est divisé en deux volumes positionnés de part et d'autre du canal et reliés par un corps de bâtiment suspendu au-dessus de l'eau tel un pont. L'implantation de l'édifice, ses façades (en céramique dont la couleur se fond avec celle de l'espace public) à claire-voie ajourée (permettant une porosité entre l'intérieur et l'extérieur),

<sup>420</sup> Commandité par la préfecture de Nagasaki, le musée recèle une collection d'œuvres d'art significative de l'ouverture de Nagasaki à l'Occident (spécialement à l'Espagne et au Portugal) à l'époque d'Edo (1603-1868). Construit sur un site de 12 679,64 m<sup>2</sup>, le musée occupe une surface bâtie de 6 248,81m<sup>2</sup> et sa surface totale de plancher est de 9 893,07 m<sup>2</sup>. Il est organisé sur deux niveaux et en deux corps de bâtiment dont le rez-de-chaussée de l'un étant dédié aux locaux du personnel ainsi qu'à des locaux techniques ou de service.

<sup>421</sup> Capitale de la préfecture homonyme, sur l'île de Kyushu, la ville de Nagasaki compte 407 600 habitants pour une superficie de 405,9 km<sup>2</sup> (soit une densité de 1 048 hab/km<sup>2</sup>) (données en date de 2020).

l'importance des surfaces vitrées et la végétalisation (des abords, remblais et toitures du musée) concourent à la formation d'un ensemble fluide et unitaire, inspirant une impression de cohésion entre bâtiment, infrastructure et paysage. Dans la continuité des cheminements urbains, le toit du musée est accessible au public, qui bénéficie alors d'un point de vue privilégié sur le port et le paysage des collines. Accédant au musée et séjournant dans le hall (notamment quand un événement y est organisé) le visiteur se sent à la fois dedans et dehors. Il peut apprécier les vues sur le canal et la lumière naturelle tout en se sentant à l'abri et en profitant d'une occasion de se relier à la communauté. Par ailleurs, le musée comporte des espaces extérieurs : devant le hall et dans la continuité du petit parvis (*front plaza*), un espace sert de théâtre en plein air ; le long du bâtiment, bordant le canal, un corridor en plein air apparaît comme extension de la galerie des citoyens. Si pour des raisons fonctionnelles (de confort visuel, d'accrochage et de conservation des œuvres), les salles d'exposition ne comportent pas d'ouvertures sur l'extérieur, les espaces de circulation, de repos (*lounge*) et de restauration (café) permettent aux visiteurs de faire l'expérience d'une immersion dans le site et de profiter du paysage urbain et géographique (la ville, le port et les montagnes).



Plan du rez-de-chaussée (légende : 1. parvis, 2. théâtre en plein-air, 3. hall, 4. boutique, 5. galerie des citoyens, 6. corridor en plein air, 7. promenade du canal, 8. galerie du canal, 9. réserves, 10. locaux techniques, 11. administration, 20. bassin, 21. pont, 22. parking, 34. espace vert, 35. chemin pavé)



*Vues sur le musée et l'espace public le long de la promenade du canal*



*Vue sur le hall pendant un concert, vue sur la cafétéria au niveau r+1 (en pont sur la rivière)*



*Vue sur l'accès au toit-terrasse depuis l'espace public, vue sur le port depuis la terrasse*



*Vue sur le toit et le panorama du port et des montagnes, vue sur le musée et la promenade du canal*

*Fig. 98. Musée d'art de la préfecture de Nagasaki. Page de gauche : plan du rez-de chaussée. Dessin Kuma Kengo & Associates. Page de droite : vues extérieures et intérieures. Photographies S. Dousse, 2018/03*

Pour conclure ce chapitre consacré au début de la carrière de Kuma Kengo, on observe qu'après avoir pris part à la frénésie constructive de la période de haute-croissance (bien que critiquant le style architectural post-moderne), Kuma a su tirer parti de la situation de crise économique dans laquelle le pays était plongé pour proposer une architecture à contre-courant de celle qui avait prévalu depuis l'après-guerre. Dans les années 1990, quand les commandes pour Tokyo se sont tariées et qu'il a été contraint de se tourner vers les villes de provinces et les zones rurales, il a privilégié l'insertion dans les sites et la mise en valeur des paysages à l'affirmation de façades mêlant symbolisme et monumentalité. Si Kuma n'est pas le seul architecte à avoir évolué dans ce sens, et si, avant lui, d'autres (comme Hasegawa Itsuko) travaillaient déjà dans la direction de l'anti-monumentalité et du paysage, aucun n'avait pris un parti aussi radical que celui de faire disparaître les bâtiments<sup>422</sup>.

---

<sup>422</sup> Par exemple, bien qu'elle souhaitait lier les bâtiments à leur environnement, Sejima Kazuyo développait aussi une recherche esthétique, celle d'une architecture éthérée. Mais l'architecture peut-elle s'affranchir de l'esthétique ? Même quand il tend à effacer les bâtiments, Kuma en traite les détails et l'aspect d'ensemble.

## 7.2. Fujimori Terunobu et Kuma Kengo. Pour un renouveau du vernaculaire

### 7.2.1. Fujimori Terunobu : l'histoire de l'architecture au présent

Fujimori Terunobu est né en 1946 à Chino<sup>423</sup>, dans la préfecture de Nagano. Diplômé de l'université du Tohoku, il poursuit des recherches en tant qu'historien à l'université de Tokyo (il y deviendra professeur) où il se spécialise dans l'étude de l'architecture des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (l'étude du transfert architectural et technologique de l'Occident vers le Japon). En 1991, à l'âge de quarante-cinq ans, Fujimori livre son premier bâtiment, le musée historique Jinchokan Moriya, à Chino, son village natal. Dans ce projet et dans son œuvre de manière générale, il revisite des formes, des matériaux et des procédés constructifs de la période pré-moderne. Sans pour autant rejeter les technologies de construction modernes (pour des raisons de résistance au feu et aux séismes notamment), Fujimori utilise des matériaux naturels organiques et des techniques artisanales anciennes comme habillage des structures de béton ou de métal. En se retournant sur le passé, il entend « trouver une harmonie entre la nature – c'est-à-dire la création des dieux – et l'architecture – la création de l'homme ». Déplorant que l'architecture contemporaine « ne se marie généralement pas bien avec la nature » – les architectes cherchant plutôt « une expression architecturale qui contraste avec la nature », Fujimori cherche à « établir une harmonie avec la nature tout en profitant des technologies contemporaines »<sup>424</sup>.

Premiers projets : des musées publics dans des localités reculées

Le musée historique Jinchokan Moriya, Chino, préfecture de Nagano, 1991 ; le musée d'art Akino Fuku, Hamamatsu, préfecture de Fukuoka, 1998

Le musée historique Jinchokan Moriya<sup>425</sup> a été construit pour conserver et exposer les archives d'un prêtre shintoïste des temps anciens qui officiait (il y a plus de deux mille ans) à Chino (comme aujourd'hui encore ses descendants prêtres). Pour harmoniser l'architecture du musée avec le paysage de montagnes, Fujimori a conçu un bâtiment doté d'un toit en pente. D'après lui : « la montagne apparaissant à l'arrière du musée est un lieu sacré ; un dieu (*kami*)

---

<sup>423</sup> Située dans la préfecture de Nagano, Chino est une localité qui avoisine le lac Suwa. C'est également dans cette région qu'Ito Toyo a grandi. Il y a construit le musée municipal de Shimosuwa (1993).

<sup>424</sup> Conférence de Fujimori Terunobu : « Architecture and nature », École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg (ENSAS), Strasbourg, 2006, <https://youtu.be/WY5axCGQOJw>

<sup>425</sup> Édifié sur un site de 975 m<sup>2</sup>, avec une surface bâtie de 135 m<sup>2</sup>, le musée historique Jinchokan Moriya totalise une surface de plancher de 185 m<sup>2</sup> (sur deux niveaux).

y habite ». Ce *kami* (divinité, âme-esprit<sup>426</sup>) « descend sur la terre » par l'intermédiaire d'un arbre sacré près duquel se trouve la maison du prêtre et le musée Jinchokan Moriya. Pour évoquer le déplacement de la divinité et son interaction avec le prêtre (« seul être humain capable de communiquer avec l'esprit de la montagne »), Fujimori a inséré de fins troncs d'arbres (du bois mort) à travers la toiture du musée. En revêtement des murs de béton, il a utilisé du bois fendu grâce à une technique traditionnelle « très ancienne », ce qui confère au bâtiment une apparence rustique, « comme s'il était plus ancien que les maisons du village ». Par l'aspect brut du bois et par la forme du bâtiment, Fujimori souhaitait évoquer les racines ancestrales de la tradition shintoïste. À l'issue de ce premier projet, l'architecte raconte s'être fixé deux règles. D'une part, utiliser les matériaux modernes en structure mais les cacher avec des matériaux naturels en façade. D'autre part, que son architecture ne corresponde jamais à aucun style historique. Tout en employant des techniques anciennes, Fujimori cherche toujours une expression architecturale contemporaine.



Fig. 99. À gauche : le musée Jinchokan Moriya. À droite : le musée Akino Fuku. Photographies Masuda Akihisa

En 1998, Fujimori livre un second musée, le musée d'art Akino Fuku<sup>427</sup>, localisé à Hamamatsu, dans la préfecture de Shizuoka. Ici encore, l'architecte conçoit un bâtiment à la fois contemporain et traditionnel – une architecture évocatrice des bâtiments des temps passés mais qui n'en est pas pour autant la reproduction fidèle. Le volume principal du musée est un bâtiment de forme parallélépipédique (une structure en béton) dont les façades sont revêtues d'un enduit à base de terre, dans lequel sont imbriqués deux volumes dotés de grands pans de toits ainsi que de charpentes et bardage de façade en bois – la terre, le bois et la toiture en pente étant des éléments caractéristiques des bâtiments anciens. À l'intérieur, après avoir ôté ses chaussures pour parcourir les salles d'exposition, le visiteur peut profiter de la vue du

<sup>426</sup> L'expression « âme-esprit » est employée par Emiko Kieffer. KIEFFER, Emiko, *Le shintô, la source de l'esprit japonais*, Vannes, Sully-Le Prunier, 2019.

<sup>427</sup> Dédié à la peinture d'Akino Fuku (1908-2001), le musée Akino Fuku a été construit dans l'environnement de collines et de forêts de la région natale de l'artiste. Édifié sur un site de 19 796 m<sup>2</sup>, avec une surface bâtie de 746 m<sup>2</sup>, il totalise une surface de plancher de 999 m<sup>2</sup> (sur deux niveaux).



paysage depuis une galerie ouverte et couverte – réinterprétation de l'*engawa* (galerie, véranda) des bâtiments de la période pré-moderne. Tout bénéficiant des techniques de construction modernes pour profiter d'espaces avec vaste hauteur sous plafond, blancheur et géométrie simple propices à l'exposition d'œuvres modernes, Fujimori ancre son architecture dans la tradition japonaise. Il combine modernité et culture vernaculaire. Il renouève le patrimoine en l'inscrivant dans le présent. Vingt ans plus tard, en 2018, à proximité du musée, Fujimori conçoit un pavillon de thé construit en collaboration avec des habitants de la région. Depuis les années 1990, Fujimori Terunobu a construit environ un bâtiment par an, dont un nombre important de pavillons de thé. Il en a généralement pris en charge la construction lui-même, avec le concours d'amis artisans, d'étudiants et même avec l'aide de certains clients.

Projets récents : des équipements culturels et commerciaux commandités par des clients privés

Le musée et jardin zen Shinshoji, Fukuyama, préfecture de Hiroshima, 2014 ; la Collina Omi-Hachiman, Omi-Hachiman, préfecture de Shiga, 2014 ; le musée de la mosaïque Tile, Tajimi, préfecture de Gifu, 2016

Après la construction de deux musées publics, dans le courant des années 2010, Fujimori Terunobu réalise trois équipements privés intéressants en termes programmatiques. En 2014, il livre le bâtiment d'accueil du musée et jardin zen Shinshoji<sup>428</sup>. Localisé sur le littoral de la mer Intérieure, près de la ville de Fukuyama, dans la préfecture de Hiroshima, le complexe du temple Tenshizan Shinshoji<sup>429</sup> a ouvert ses portes au public, à qui il offre de découvrir la culture artistique et l'esprit du zen. C'est l'entreprise de construction navale Tsuneishi qui a financé ce projet. Le chantier naval implanté dans le secteur depuis l'industrialisation du pays étant en cours de cessation d'activité, Tsuneishi s'est vue contrainte d'envisager la reconversion de ses activités dans un objectif de revitalisation économique de la région. Inspiré par l'attractivité des îles de la mer Intérieure de Seto, Tsuneishi a entrepris de développer l'attractivité touristique de la région de Fukuyama en mettant en valeur les ressources artistiques, architecturales et paysagères du temple. À l'entrée du site et de son vaste jardin de promenade, Fujimori a conçu le bâtiment d'accueil des visiteurs. Limité à un seul niveau mais doté d'une salle de réunion à l'étage, le bâtiment est caractérisé par un toit en pente couvert de bardeaux de bois grisés par le temps. En façade, ses murs de béton sont

---

<sup>428</sup> Édifié sur un site de 18 800 m<sup>2</sup>, ce bâtiment (nommé *matsudo*/salle des pins) occupe une surface de 325,73 m<sup>2</sup> et totalise une surface de plancher de 267,13 m<sup>2</sup> (sur deux niveaux).

<sup>429</sup> Le temple Tenshinzan Shinshoji, de l'école zen Rinzai, est rattaché à l'école Kenninji (Kyoto). Il a été fondé en 1965 par Kambara Hideo, le président de la compagnie de construction navale Tsuneishi qui, en plus que de constituer la plus grande source d'emploi de la région, a beaucoup contribué à soutenir la culture et la communauté locale.

couverts d'un enduit mélange de terre et de ciment – le ciment étant nécessaire à la pérennité du revêtement, pour que la terre ne soit pas altérée par l'effet de la pluie et du soleil, indique Fujimori<sup>430</sup>. Cette texture brute et la forme organique des poteaux de bois (taillés suivant les sections naturelles) qui soutiennent l'avancée du toit lient la nouvelle construction au style architectural du complexe bouddhique. Déployé en longueur contre un relief en pente, le débord de toit formant un porche où s'asseoir pour contempler le jardin, le projet de Fujimori s'intègre parfaitement au site.



Fig. 100. Bâtiment d'accueil du musée et jardin zen Shinshoji. Vues sur le bâtiment et le jardin. Photographies S. Dousse, 2019/07. À l'arrière-plan de la dernière image, on aperçoit le pavillon Kohteï<sup>431</sup>

Entre 2015 et 2016, Fujimori Terunobu livre l'ensemble nommé la Collina Omi-Hachiman<sup>432</sup>, une fabrique et un point de vente commandé par un fabricant de biscuits. Connue des Japonais pour sa toiture végétalisée évocatrice d'un décor de film d'animation de Miyazaki Hayaho (Studio Ghibli), la Collina accueille un nombre important visiteurs (d'où son parking de 400 places de stationnement). Couvert d'une toiture plantée de pelouse et de

<sup>430</sup> Fujimori Terunobu (2006), *opus cit.*

<sup>431</sup> Un pavillon et une installation artistique conçus par Studio Sandwich en 2016. Voir *infra*, chapitre 8.1.2.

<sup>432</sup> Construite à Omi-hachiman (une ville de 82 178 habitants pour une superficie de 177,4 km<sup>2</sup>, soit une densité de 463 hab./km<sup>2</sup> en 2020), dans la préfecture de Shiga, près du lac Biwa, au nord de Kyoto, la Collina Omi-Hachiman est composée de quatre bâtiments nommés *Kusayane*/toit planté, *Doyane*/toit de cuivre, *Kuriyappon*/cent châtaignes et *Kusakairo*/gallerie des herbes. Édifié sur un site de 95 544 m<sup>2</sup>, l'ensemble de ces bâtiments occupe une surface de 2 477,8 m<sup>2</sup> et totalisent une surface de plancher de 5 437,42 m<sup>2</sup>.

petits arbres au niveau du faîtage, le bâtiment principal (nommé *Kusayane/toit planté*)<sup>433</sup> d'une longueur d'environ 50 mètres est composé de murs en béton dont la face extérieure est revêtue d'un enduit de terre et ciment et d'un avant-toit qui, comme dans l'exemple précédent (musée et jardin zen Shinshoji), forme un seuil couvert devant l'entrée. Depuis l'approche le long d'un cheminement en lacet, baignée dans un environnement montagneux très vert, la Collina elle-même ressemble à un paysage de montagnes.



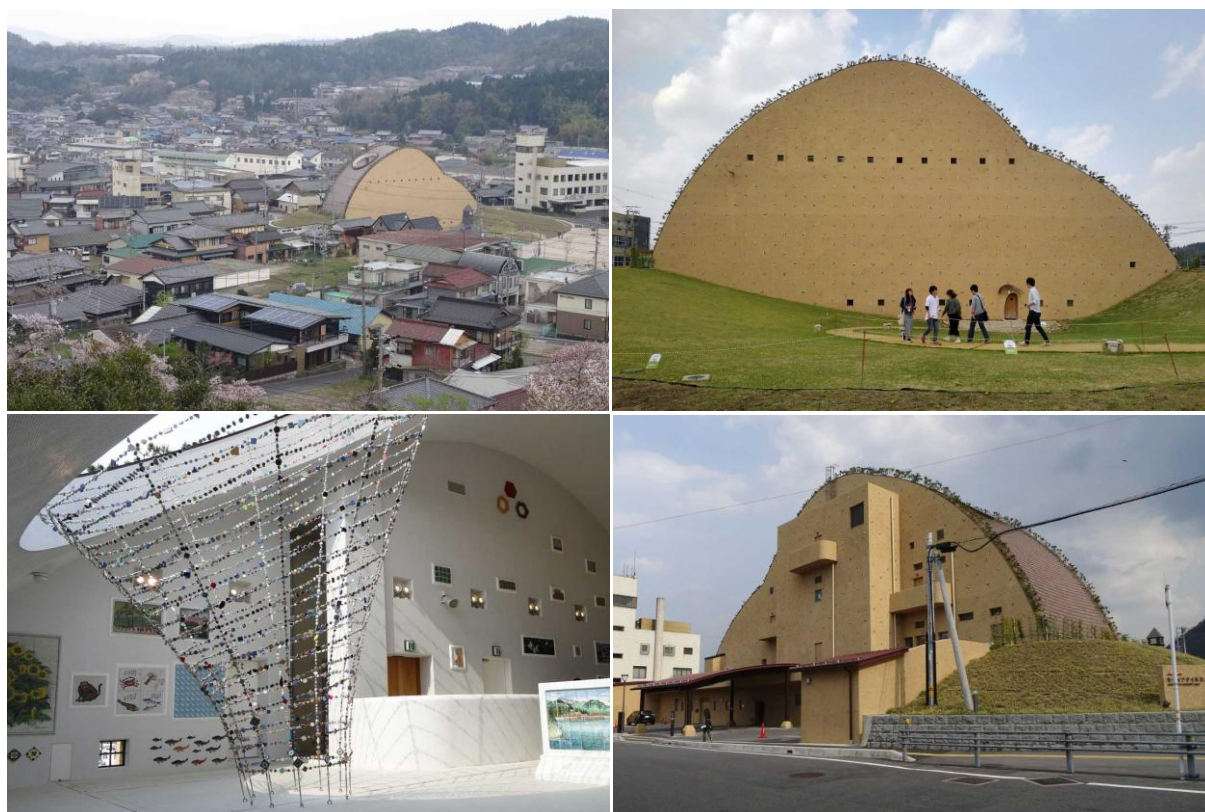
*Fig. 101. La Collina Omi-Hachiman. En haut, de gauche à droite : façade du bâtiment principal de la Collina (nommé Kusayane/toit planté), café situé dans un autre bâtiment de la Collina (nommé Kuriyappon/cent châtaignes). En bas, de gauche à droite : façade du bâtiment Kuriyappon, café situé dans ce même bâtiment. Photographies Taneya Group*

Enfin, en 2016, Fujimori Terunobu finalise le musée de la mosaïque Tile à Tajimi<sup>434</sup>, un bourg situé au sud-ouest des Alpes japonaises. Plus massive que la Collina et que le bâtiment d'accueil du musée et jardin zen Shinshoji, l'architecture du musée de la mosaïque Tile est également liée à un environnement de montagnes. Ici Fujimori n'a pas mobilisé le vocabulaire formel de l'architecture japonaise traditionnelle en concevant une toiture en pente. Il s'est essayé à une création d'apparence plus moderne. Contrastant avec l'environnement bâti par sa forme et par sa taille, le musée de la mosaïque Tile est néanmoins

<sup>433</sup> Il occupe une surface de 1 113 m<sup>2</sup> et totalise une surface de plancher de 1 394,7 m<sup>2</sup> (sur deux niveaux).

<sup>434</sup> Situé à Tajimi (une ville de 109 416 habitants pour 91,25 km<sup>2</sup>, soit une densité de 1 199 hab./km<sup>2</sup> en 2021), dans la préfecture de Gifu, dans le centre de Honshu, le musée de la mosaïque Tile totalise une surface de plancher de 1 925 m<sup>2</sup> (sur trois niveaux) sur un site de 3 558 m<sup>2</sup>.

lié au paysage : il a littéralement la forme d'une colline. Fujimori conçoit à nouveau une structure de béton couverte d'un enduit à base de terre, de ciment et de paille. Exposée vers le sud, la façade principale du musée constitue une surface plane presque dénuée d'ouvertures mais agrémentée de morceaux de céramique colorés. Comme dans la Collina (bien que dans un style différent), les plantations qui coiffent cette colline artificielle et la porte d'entrée en bois de forme arrondie évoquent un décor de film d'animation de Miyazaki Hayaho.



*Fig. 102. Musique de la mosaïque Tile. De gauche à droite et de haut en bas : le musée dans son environnement, la façade principale et l'accès au public, l'espace ouvert, la façade arrière. Photos S. Dousse, 2018/04*

Le commanditaire de ce musée est un fabricant de mosaïque. Au troisième niveau, un vaste espace d'exposition de compositions de mosaïque constitue l'intérêt principal du musée, notamment parce qu'il est à ciel ouvert. Bien que la vocation de ce lieu semble avant tout commerciale, il assure également une fonction éducative et récréative par le biais de l'organisation d'ateliers. Ainsi le rez-de-chaussée offre un espace d'exposition d'échantillons et de vente de produits ainsi qu'une salle dédiée à la pratique d'activités manuelles.

### 7.2.2. Kuma Kengo : le retour aux ressources du *satoyama* (le village de montagne)

Après avoir fait disparaître l'architecture dans le paysage (avec l'observatoire du mont Kiro (1994) et le musée du canal de Kitakami (1999)), au contact de la pensée de Fujimori Terunobu, Kuma Kengo évolue vers une démarche de revalorisation des méthodes de construction traditionnelles au *satoyama* (le village de montagne). Il s'agit de mobiliser des ressources constructives locales en employant des matériaux organiques produits localement et en associant des artisans à la conception et à la construction des bâtiments. En apportant du travail à des corps de métiers désœuvrés du fait de l'industrialisation du secteur de la construction, Kuma espère préserver les savoir-faire ancestraux et assurer leur transmission (les nouvelles générations d'artisans se forment sur les chantiers et dans les ateliers). Comme Fujimori Terunobu, Kuma Kengo ne produit pas des répliques de bâtiments anciens.<sup>435</sup> Tout en procédant à une démarche de valorisation des procédés constructifs, des spatialités et des formes architecturales du Japon de la période pré-moderne, Kuma entend concevoir une architecture de son temps. En collaboration avec les artisans, il élabore des reformulations contemporaines de procédés traditionnels. De ce fait, tout valorisant et en faisant revivre la culture architecturale des temps passés, il la renouève. Il produit une architecture contemporaine d'identité culturelle japonaise.

Le musée Hiroshige Ando, bourg de Nakagawa, ville de Nasu, préfecture de Tochigi, 2000

Au début des années 2000, Kuma Kengo conçoit trois petits musées pour des localités reculées dans la préfecture de Tochigi, une région rurale située au nord de Tokyo, dans le Tohoku. Parmi ceux-ci, le musée Hiroshige Ando<sup>436</sup>. Le site dédié à la construction du bâtiment étant localisé au pied d'une montagne, Kuma nous raconte l'histoire du *satoyama* : « Dans le passé, les gens vivaient avec la montagne. On construisait, avec des matériaux de la montagne, des villages aux pieds des montagnes. Il y avait toujours un autel – un lieu de prière », rappelle-t-il. Dans le cas de ce site comme dans le cas de nombreux autres : « Au XX<sup>e</sup> siècle, on a abandonné la montagne. Tokyo est devenu le lieu le plus important. Alors le sanctuaire (l'autel au pied de la montagne) a été abandonné. Puis on a construit un parking. Le commanditaire du projet (la municipalité) souhaitait faire construire un musée dont l'entrée

---

<sup>435</sup> En ce sens, Fujimori et Kuma s'inscrivent à rebours de la pratique des artisans, qui reproduisent des procédés sans les changer. À titre d'exemple, un charpentier ne se préoccupe pas de créativité ; le sens de sa pratique étant de reproduire et de perpétuer des procédés ancestraux, il n'est pas question d'inventer (ce qui n'empêche pas une certaine inventivité).

<sup>436</sup> Construit sur un site de 5 586 m<sup>2</sup>, le musée Hiroshige Ando totalise une surface de plancher de 1 962 m<sup>2</sup> (sur un niveau). Il est consacré à une collection d'œuvre du célèbre peintre d'estampes Hiroshige Ando.

serait orientée face au parking – c’est la méthode américaine –, ce qui revenait à oublier la montagne », déplore l’architecte, qui s’est alors donné pour objectif de : « relier à nouveau la montagne, le musée et la ville »<sup>437</sup>.



Fig. 103. Musée Hiroshige Ando. De gauche à droite : vue sur le musée depuis la route, vue sur l’entrée du musée en façade principale (à l’arrière-plan, la montagne). Photographies S. Dousse, 2019/08

Depuis le parking, l’accès au musée Hiroshige Ando forme une percée visuelle et une allée piétonne vers la montagne. « Le bâtiment est comme un *tori*<sup>438</sup> », raconte Kuma. Portique d’accès à un lieu de culte shintoïste, « le *tori* établit un lien entre le sanctuaire et la nature, entre le monde des hommes et le monde des dieux ». D’après Kuma, « quand on parle d’architecture, ce qui est important c’est la relation au site : selon les caractéristiques du site, l’architecture doit plus ou moins s’effacer ou s’exprimer. De la façon dont elle s’exprime naît l’harmonie ». Dans le cas du musée Hiroshige Ando, il s’agissait de concevoir un bâtiment en lien avec la montagne. « Quand (il) pense à la montagne, (Kuma) pense aux arbres. (Il) pense à créer une harmonie avec la montagne en utilisant du bois et en faisant que la forme du bâtiment se fonde dans le paysage<sup>439</sup> ». Pour le musée Hiroshige Ando, il a conçu un bâtiment sur un simple niveau étiré en longueur devant la montagne. Discret par sa forme, le musée se fond aussi dans l’environnement naturel par sa matérialité, du bois de cèdre de Tochigi (débité par des gardes-forestiers locaux). Une claire-voie ajourée unifie toiture et façade. Ce type d’enveloppe permet une transparence entre la ville et la montagne, ainsi qu’une porosité entre l’intérieur et l’extérieur du bâtiment. Depuis les espaces du musée (à l’exception des salles d’exposition où la lumière naturelle est occultée), on apprécie les vues sur le jardin et la lumière changeante qui traverse le toit, formant des jeux d’ombres dans la claire-voie.

<sup>437</sup> *Global award for sustainable architecture 2016*, conférence de Kuma Kengo, Cité de l’architecture et du patrimoine, Paris, 9 mai 2016, <https://youtu.be/jRph1triF8o>

<sup>438</sup> « From Concrete to Wood : Why Wood Matters », conférence de Kuma Kengo, Harvard GSD, Cambridge, le 7 novembre 2016, <https://youtu.be/LynYUwYZXqk>

<sup>439</sup> Entretien avec Kuma Kengo, FRAC de Franche Comté, 2012.

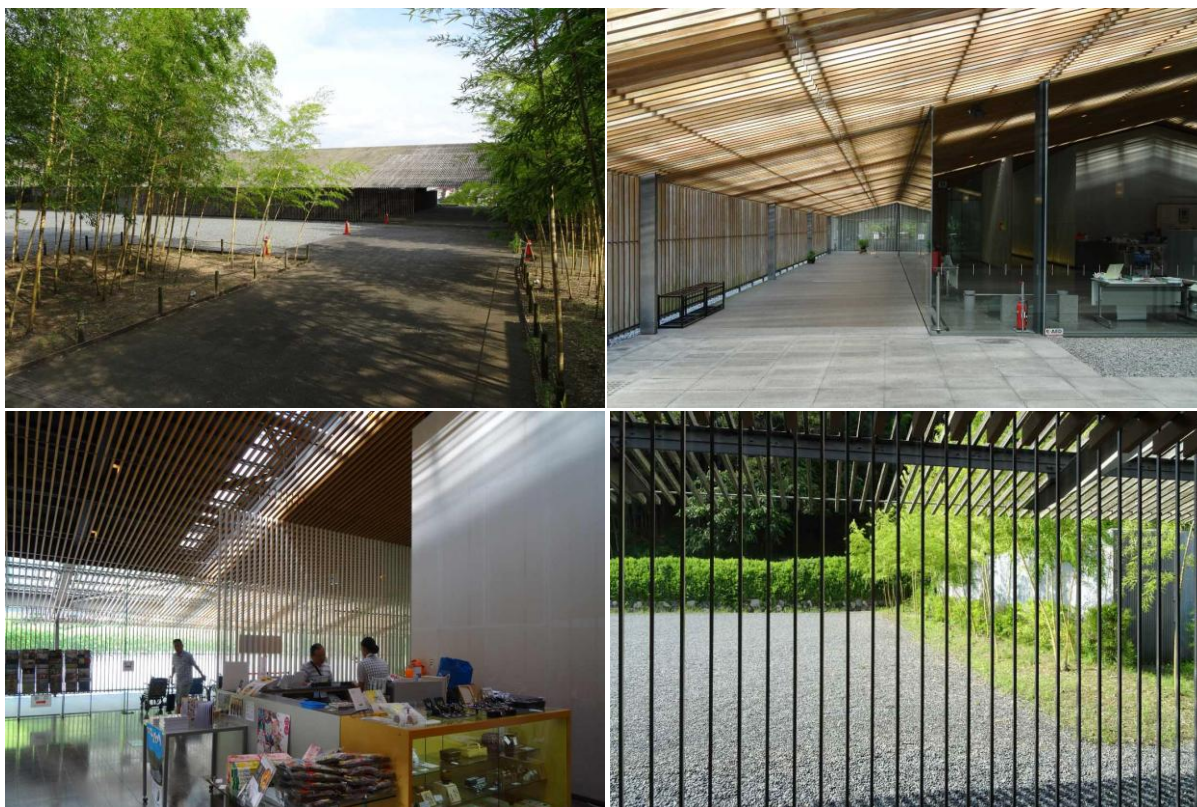


Fig. 104. Musée Hiroshige Ando. De gauche à droite et de haut en bas : la façade arrière vue depuis le pied de la montagne, l'accès au musée vu depuis l'espace ouvert et couvert, l'entrée du musée et l'accueil/billetterie, la claire-voie et le jardin. Photographies S. Dousse, 2019/08

Kuma explique que la claire voie verticale évoque les traits représentatifs de la pluie sur les estampes de Hiroshige Ando : « Dans la peinture européenne, on ne dessine pas la pluie et les autres éléments de la nature avec des traits, car on utilise les traits pour les choses humaines<sup>440</sup> », indique l'architecte, suggérant que la perception de la nature dans les arts japonais est autre. Du côté intérieur de la façade vitrée qui longe le jardin et la montagne, un rideau de lames métalliques reprend le motif de la pluie et capte la lumière. Ce motif est également présent dans les bambous du jardin, une étendue de gravier gris disposée devant la montagne. Kuma précise que, si la représentation de paysages à l'européenne est structurée par une vue en perspective (à un point de fuite, perçue par un observateur situé), la représentation du paysages dans les estampes japonaises est composée par superposition de plans, un procédé de représentation qui engendre un effet de profondeur. En continuité avec l'architecture de la période pré-moderne – des plans horizontaux (un plancher détaché du sol) et verticaux (des cloisons coulissantes) articulés avec le jardin, dont la composition elle-même est faite de plans successifs entre le proche et le lointain –, l'architecture du musée Hiroshige Ando traduit la perception du paysage telle que véhiculée dans les estampes. Si le sol est en

<sup>440</sup> Kuma Kengo (2005), *opus cit.*

pierre locale (de Ashino), pour certaines cloisons Kuma a utilisé un papier prestigieux (utilisé pour les bâtiments des empereurs) traditionnellement fabriqué à Karasuyama, une ville voisine. Rétro-éclairées, les cloisons de papier confèrent au bâtiment une atmosphère à la fois raffinée et chaleureuse. Du matin au soir, le musée est animé par le mouvement du soleil (à travers le toit le matin, sur la façade du jardin en fin d'après-midi). Ainsi l'architecture renouvelle l'une des caractéristiques principales de l'architecture japonaise traditionnelle selon Kuma : elle est « une structure enrichie par le changement des saisons et de la lumière<sup>441</sup> ».

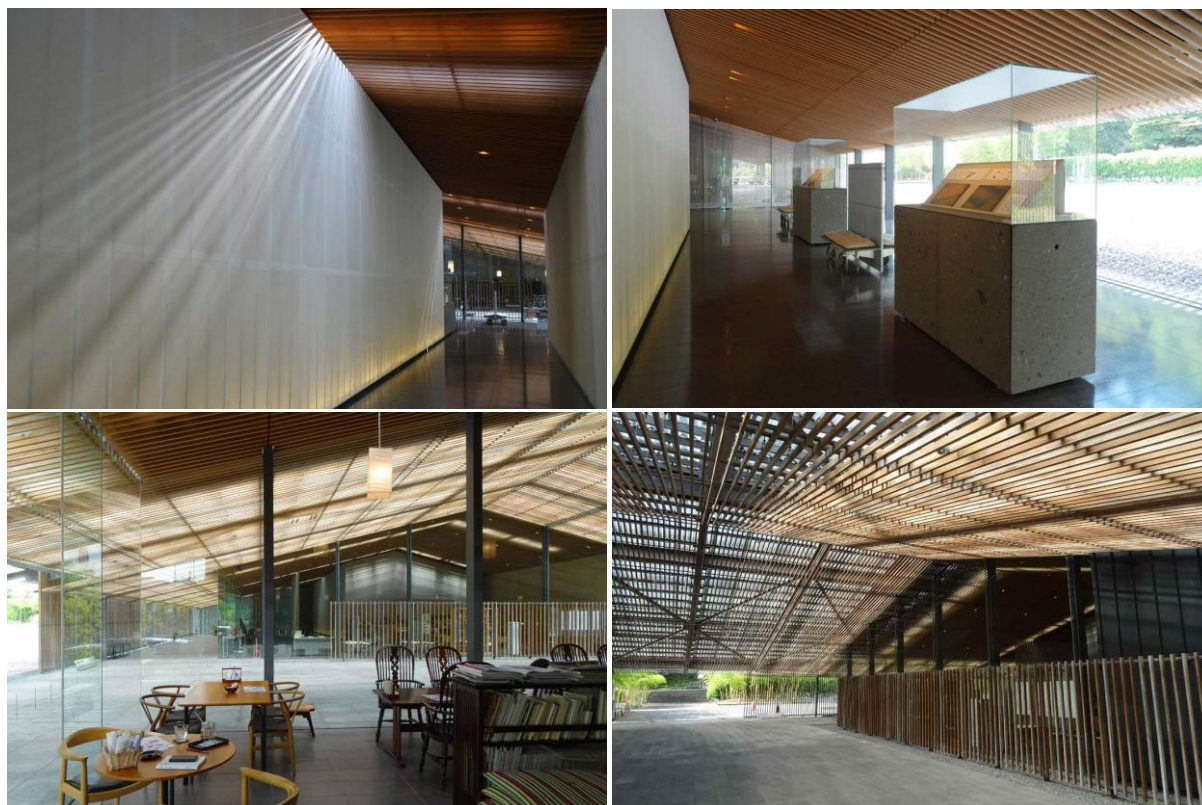


Fig. 105. Musée Hiroshige Ando. De gauche à droite et de haut en bas : cloison de papier avec effet de lumière venue du toit (circulation dans le musée), vitrine d'exposition face au jardin, le café, l'espace ouvert et couvert qui relie la ville et la montagne. Photographies S. Dousse, 2019/08

Pour synthétiser sa philosophie, Kuma explique qu'il cherche à « créer un lieu naturellement chaleureux pour l'humain » en « utilisant des matériaux naturels autant que possible » pour « fusionner architecture et nature autant que possible »<sup>442</sup>. À propos du musée Hiroshige Ando : « L'architecture n'est pas un objet. Il n'y a pas de relation d'opposition avec la nature. L'architecture doit fusionner avec la nature et s'effacer. C'est une pensée qui a existé depuis longtemps au Japon. Depuis longtemps, au Japon, le jardin est plus important que le bâtiment. » D'après Kuma, le monde entier est dans l'attente de ce type de pensée.

<sup>441</sup> Kuma Kengo (2012), *opus cit.*

<sup>442</sup> « Kengo Kuma. Time Space Existence », entretien avec Kuma Kengo par PLANE-SITE, GAA Foundation, 2017, <https://youtu.be/fDKhU7QvcU4>



L'hôtel de ville (2006), l'hôtel et marché communautaire (2010), le musée du pont de bois (2010) et la bibliothèque communautaire (2018) de Yusuhara, préfecture de Kochi

À Yusuhara<sup>443</sup>, la « ville au-dessus des nuages » (*kumo no ue no machi*), un bourg de montagne de l'ouest de l'île de Shikoku<sup>444</sup>, Kuma réalise un ensemble d'équipements communautaires dont les architectures sont imprégnées d'un caractère rural en ce qui concerne l'hôtel de ville et l'hôtel et marché communautaire, d'un style plus contemporain pour le musée du pont de bois et de la bibliothèque communautaire. La ville de Yusuhara étant connue pour s'être développée en utilisant la ressource locale du bois de cèdre, pour ces quatre projets, Kuma a entrepris d'utiliser ce matériau en collaborant avec des artisans locaux et en mobilisant les usines régionales. Toujours dans un esprit local, Kuma a surnommé le marché « station de la ville », le musée « galerie au-dessus des nuages » et la bibliothèque « bibliothèque au-dessus des nuages ».



Fig. 106. Hôtel de ville de Yusuhara. De gauche à droite : la façade principale, l'atrium (hall d'accueil). Photographies S. Dousse, 2018/07

Pour l'hôtel de ville<sup>445</sup>, Kuma a pris le parti de construire une charpente monumentale (en double hauteur, avec des poutres à double treillis de 18 mètres de long) pour faire une démonstration d'excellence dans l'art de bâtir des charpentes au Japon (la construction intègre des aspects modernes, les pièces de fixation sont en métal). Ce bâtiment a alors été remarqué comme étant le plus grand hôtel de ville en bois du pays. Quelques années plus tard, quand il a conçu le projet d'hôtel et marché communautaire, Kuma s'est inspiré des maisons de repos

<sup>443</sup> Pour une superficie de 236,5 km<sup>2</sup>, Yusuhara comptait 3 640 habitants (soit 15 hab./km<sup>2</sup>) en 2017.

<sup>444</sup> Avec une superficie de 18 787 km<sup>2</sup> et une population de 3 715 243 habitants (soit 199,58 hab./km<sup>2</sup>) en janvier 2020, l'île de Shikoku est connue pour ses vastes paysages de montagnes, son pèlerinage de 88 temples et ses festivals estivaux de musiques et de danses traditionnelles.

<sup>445</sup> Surnommé *Ki.no.machi hall* « hall de la ville du bois », l'hôtel de ville rassemble l'administration municipale, une banque, une société coopérative agricole et la chambre du commerce dans un atrium – une configuration adaptée à l'important enneigement de la localité en hiver. Le lieu sert également d'espace de représentation pour les spectacles et les festivals traditionnels, qui s'étendent à l'extérieur du bâtiment. Ce bâtiment totalise une surface de plancher de 2 970 m<sup>2</sup> (sur deux niveaux, RDC et R+1).

des temps anciens, dans lesquelles on offrait du thé aux voyageurs – ces maisons étant un symbole de l'hospitalité de Yusuhara, Kuma a souhaité le perpétuer et, à travers l'architecture, l'affirmer comme une valeur locale. Ces maisons étant caractérisées par leurs toits en chaume, l'architecte a utilisé ce matériau (qui par ailleurs est un bon isolant, ce qui est utile en hiver dans cette localité froide et enneigée) en cherchant là encore à innover. Ainsi il a construit le premier bâtiment avec une façade (la façade principale) en chaume. Il a néanmoins été difficile de trouver un artisan du chaume. Il a fallu s'éloigner de Yusuhara. Ceci inquiète beaucoup Kuma : « Les techniques traditionnelles disparaissent. Aujourd'hui il est quasiment impossible de trouver de bons artisans au Japon. L'artisan du chaume qui a participé à la construction du marché communautaire était très vieux, ce qui signifie qu'après sa mort il n'y aura probablement plus d'artisan du chaume dans la région<sup>446</sup> ».



Fig. 107. Hôtel et marché communautaire de Yusuhara. À gauche : la façade principale (en chaume) et l'une des façades latérales (en bois). À droite : l'hôtel (sur la partie gauche) et le marché (sur la partie droite). Photographies S. Dousse, 2018/07

Le musée du pont de bois est un bâtiment-pont entre un hôtel (« l'hôtel au-dessus des nuages », qui est aussi un centre d'information pour les visiteurs de Yusuhara) et un *onsen* aménagés par Kuma en 1994. Pour sa construction, Kuma a entrepris de revisiter une technique ancienne, celle utilisée pour édifier les célèbres temples de Nara<sup>447</sup>, par empilement de pièces en bois de petite dimension. Ainsi la structure est développée horizontalement au-dessus d'une route de montagne, et elle relie l'hôtel et le *onsen* implantés de part et d'autre de la voie. Comme dans le cas de l'hôtel de ville et du marché communautaire de Yusuhara, Kuma a puisé dans le passé matière à réaliser des architectures novatrices. La construction par empilement n'est plus d'usage au Japon – le dernier exemple d'une telle structure est un pont de la préfecture de Yamanashi (dans le nord du Japon) construit, traditionnellement, avec des

<sup>446</sup> « East – West Dialogue. Kengo Kuma vision of architecture beyond 2020 », conférence de Kengo Kuma, Japan Society, New York, 12 novembre 2019, <https://youtu.be/rypfwH-O82k>

<sup>447</sup> L'ensemble du Todai-ji (littéralement « grand temple de l'Est) dont la conception a débuté au VIII<sup>e</sup> siècle.

clous en bois. Pour le musée du pont de bois comme pour les bâtiments (de Fujimori et de Kuma) présentés précédemment, l'architecte mélange techniques modernes et traditionnelles : les piles et les éléments de fixation des poutres du musée du pont de bois sont en métal. Par ailleurs, le verre est largement présent en façades. Ainsi tradition et modernité se mélangent pour donner forme à un bâtiment à la fois singulier, novateur, surprenant et intégré dans son contexte, le paysage et les bâtiments existants. En plus d'une mise en valeur de la tradition, pour Kuma, construire un bâtiment par empilement de pièces de petites tailles était « à la fois un choix esthétique et un paramètre pour travailler avec les usines et les artisans locaux ». Enfin, d'un point de vue sensible, Kuma a observé et apprécié que « la petitesse de chaque élément confère un caractère intimiste au bâtiment »<sup>448</sup>.



Fig. 108. Musée du pont de bois. De gauche à droite : vue extérieure, vue intérieure. Photos S. Dousse, 2018/07

Le caractère intimiste de l'espace est également une caractéristique de la bibliothèque communautaire<sup>449</sup>. Édifié dix années après les équipements de Yusuhara présentés précédemment, ce bâtiment témoigne d'une évolution importante dans la démarche de Kuma. Ici la structure est moderne. En métal, elle sert de support à la fixation d'une structure décorative constituée par assemblage de baguettes de bois (en cèdre local), celle-ci se développant dans l'espace de la bibliothèque comme un nuage, pour évoquer une atmosphère de forêt, la lumière passant entre les branches des arbres<sup>450</sup>. Ce type de structure fait suite à d'autres réalisations de Kuma qui a développé des structures par assemblage d'éléments de

<sup>448</sup> Kuma Kengo (2019), opus cit.

<sup>449</sup> Bâtie sur un site de 2 758 m<sup>2</sup>, la bibliothèque communautaire de Yusuhara totalise une surface de plancher de 1 938 m<sup>2</sup> sur deux niveaux (1 028 m<sup>2</sup> au RDC et 696 m<sup>2</sup> au R+1) et un niveau enterré partiel (214 m<sup>2</sup> de locaux techniques). Kuma a souhaité que la bibliothèque soit « au cœur de la ville ». Édifié à proximité de plusieurs ressources communautaires (une crèche, un équipement sportif), le projet de bibliothèque communautaire inclue également un centre social conçu par Kuma dans le même temps.

<sup>450</sup> Cette intention fait écho à d'autres projets conçus par Kuma à la même époque, notamment la bibliothèque municipale de Moriyama<sup>450</sup> (2018), dont le concept était de concevoir une bibliothèque (4 168,5 m<sup>2</sup>) « dans le style d'une rue », « ouverte à la ville et à la population », « connectée aux rues de Moriyama », avec pour revêtements des panneaux en bois de cèdre (local) qui, « filtrant la lumière du soleil du haut vers le bas », procurent la sensation de « se promener dans les bois ». Cf. site internet de *Kengo Kuma and Associates* : [Moriyama City Library — 守山市立図書館 | Architecture | Kengo Kuma and Associates \(kkaa.co.jp\)](http://Moriyama City Library — 守山市立図書館 | Architecture | Kengo Kuma and Associates (kkaa.co.jp))

très petites tailles (section de 6 cm) – sur une trame orthogonale pour le musée et centre de recherche GC Prostho (Kasugai, Aichi, 2010)<sup>451</sup>, sur une trame diagonale avec fort effet d'enchevêtrement avec le salon de thé et de pâtisserie Sunny hills (Tokyo, 2013) – en s'inspirant de techniques traditionnelles<sup>452</sup>. Si dans le cas du musée et centre de recherche GC Prostho, l'intention de Kuma était d'échapper au système poteaux-poutres et de lier la petite et la grande échelle, dans le cas de Sunny hills et de la bibliothèque communautaire de Yusuhara, l'architecte souhaitait créer une structure fluide porteuse d'un sens de la profondeur (« *create some kind of flow to the end*<sup>453</sup> »). À la différence de Sunny hills où la construction par assemblage de fins éléments en bois constitue l'enveloppe (dont la porosité est intéressante architecturalement), pour la bibliothèque communautaire de Yusuhara cette structure est seulement un élément de décoration intérieure.



Fig. 109. Bibliothèque communautaire de Yusuhara. De gauche à droite : vue extérieure, vue intérieure. Photographies S. Dousse, 2018/07

La bibliothèque communautaire repose bien sur un système classique de poteaux-poutres en métal. Son apparence extérieure est caractérisée par de grands pans de toits en pente harmonisés avec les constructions locales. Le bâtiment étant scindé en quatre entités de gabarit semblable, Kuma évite un effet de monumentalité, remplacé par un caractère de familiarité et de localisme. La couverture et le bardage métallique des façades étant de teinte sombre comme le bois vieilli, le bâtiment s'accorde avec les constructions locales alors qu'il est une construction résolument moderne. L'ajout sur ces façades de panneaux en bois sur ces façades confirme la fonction décorative de l'emploi du bois dans ce projet. Ici la claire-voie

<sup>451</sup> Dont le système structurel par assemblage de baguette de bois sans usage de colle a été inspiré d'une technique traditionnelle pour la fabrication de jouets en bois dans la région de Hida Takayama.

<sup>452</sup> Une technique de fabrication de jouets en bois (*chidori*, « mille oiseaux ») originaire de la région de Hida Takayama dans le cas du musée et centre de recherche GC Prostho. Une technique de construction de mobilier (par joint *jigoku gumi*) dans le cas de Sunny hills, technique difficilement adaptable en architecture et finalement problématique du fait que les éléments venant à se casser ne soient pas remplaçables.

<sup>453</sup> Kuma Kengo (2016), *opus cit.* Ce propos se rapporte au projet de café Starbucks à Dazaifu (2011), première adaptation architecturale (en collaboration avec le professeur Sato, spécialiste des structures en bois) de la technique *jigoku gumi*, qu'il a par la suite développé à plus grande échelle pour Sunny Hills.

est seulement décorative. Elle cache (en partie) le métal – et c’était bien le propos initial de Fujimori. Sa fonction est certainement de faire oublier la modernité de cette construction. Pour autant, le lieu semble grandement apprécié par les habitants, qui y trouvent des espaces de lecture et de rencontre agréables et divers (plutôt ouverts et collectifs au rez-de-chaussée, plus intimistes à l’étage). En variant les niveaux de planchers, aménageant des espaces par paliers, Kuma a souhaité évoquer un terrain naturel. Par ailleurs, l’installation de quelques bambous au rez-de-chaussée apporte une présence végétale en continuité avec l’environnement extérieur gazonné que de larges baies vitrées rendent donnent à voir. Comme on se déchausse pour marcher sur le parquet en bois de cèdre local, comme le faux plafond qui cache la structure métallique est en panneaux de copeaux de bois agglomérés (OSB), comme le mobilier lui-même est en bois (et en métal), comme la lumière filtre depuis des ouvertures en impostes latéraux sous les toits et se diffuse doucement dans l’espace, la bibliothèque communautaire inspire la sensation d’être à la fois chez soi (dans un lieu intime et familier) et dans une forêt (sous le couvert d’arbres).

### 7.3. Nikken Sekkei et Nakamura Hiroshi & NAP. Pour un ancrage du contemporain dans la tradition

#### 7.3.1. Nikken Sekkei : de l'écologie des *machiya* (les maisons de ville de Kyoto)

Le musée Ryukoku, Kyoto, 2011

De nombreux architectes japonais ont poursuivi la tendance « rouge » – en faveur d'un retour aux ressources du *satoyama* et d'une réinterprétation des formes, des spatialités et des procédés constructifs de l'architecture du Japon de la période pré-moderne – initiée par Fujimori Terunobu puis par Kuma Kengo dans les années 1990 et 2000. Active dans le champ de la construction de projets architecturaux, urbains et paysagers de grande échelle, l'entreprise Nikken Sekkei (un bureau d'étude pluridisciplinaire qui assure aussi une mission de suivi de construction) a également expérimenté ce parti, notamment dans le cas du musée Ryukoku. Plus importante agence d'architecture du Japon pour sa masse salariale, Nikken Sekkei a été sollicité par l'université Ryukoku<sup>454</sup> et par le temple Nishi Hongan-ji pour concevoir le musée de l'université Ryukoku<sup>455</sup>. C'est le 370<sup>e</sup> anniversaire de la création de l'université qui a motivé la construction d'un musée dédié à la présentation du bouddhisme, à l'exposition de la collection du temple et à la diffusion des activités de recherche menées à l'université. Par ailleurs, offrir des ressources à la communauté des membres du temple étant une activité inhérente à l'action des temples bouddhistes, le lieu est régulièrement investi par des événements publics comme un marché aux puces<sup>456</sup> et un concert estival<sup>457</sup>. Sous la supervision de Nikken Sekkei, le programme (fonctionnalités et types d'espace) du musée a été élaboré par l'équipe des enseignants. Quant à l'architecture, elle a été directement inspirée de la typologie des maisons de villes traditionnelles de Kyoto (*machiya*) et de l'analyse du tissu urbain induit par la morphologie de ces constructions.

---

<sup>454</sup> Fondée en 1639 par le temple Nishi Hongan-ji (de l'école bouddhique Jodo-Shinshu / « école véritable de la Terre pure », l'un des courants du bouddhisme qui comptent le plus grand nombre d'adeptes au Japon), l'université Ryukoku est issue du séminaire d'études bouddhiques du temple.

<sup>455</sup> Construit sur un site de 1 671,69 m<sup>2</sup>, le musée Ryukoku occupe une surface bâtie de 1 345,26 m<sup>2</sup> (soit un ratio bâtiment/terrain de 80,48%). Il totalise une surface de plancher de 4 441,93 m<sup>2</sup> sur 4 niveaux (de R-1 à R+2). Il comporte des espaces d'exposition (R+1 et R+2), une salle de projection (R+2), des espaces de remisage (de RDC à R+2), des bureaux (R-1), des espaces techniques (de R-1 à R+2) et un café/boutique (RDC).

<sup>456</sup> Qui a lieu tous les seize jours de chaque mois (à la date d'anniversaire de la mort du fondateur du Nishi Hongan-ji) devant le temple (sur la rue Horikawa) et qui se prolonge jusque dans la cour et le hall du musée.

<sup>457</sup> Monzen-machi (ville-temple), dénomination communément attribuée au quartier des abords d'un temple.



Fig. 110. Musée Ryukoku. De gauche à droite et de haut en bas : la façade principale, le hall, la cour intérieure, le passage entre la rue Horikawa et la rue Aburanokoji. Photos Higashide Kiyohiko, courtoisie musée Ryukoku

Akagi Takashi (directeur du département Design de Nikken Sekkei) explique que « la ville de Kyoto est en grande partie faite de *machiya*, des maisons dotées de jardins auxquels on accède par d'étroits passages. Quand on regarde le plan de la ville, on voit que tous ces espaces – les passages et les jardins – sont reliés. On circule entre ces espaces ; dans un vide continu. Dans ce réseau de circulations et de jardins, comme il y a beaucoup de plantes, la nature est très présente. Dans toute la ville [il y a ce réseau de vide rempli de plantes]... Aussi nous avons conçu le musée comme un espace ouvert où les gens peuvent circuler.<sup>458</sup> » Le bâtiment comporte une cour intérieure librement accessible aux passants, qui peuvent s'y arrêter pour profiter du calme et de la végétation. Un passage piétonnier relie la rue Horikawa (une artère importante) à l'avant du musée (où se trouve l'accès du public) et la rue Aburanokoji (une petite rue comportant de nombreux magasins bouddhiques) à l'arrière du musée (où se trouve l'accès du personnel). Ainsi le rez-de-chaussée du musée est largement ouvert sur la ville. C'est un espace public. « Nous souhaitons créer une transparence entre ces deux rues pour que les gens puissent traverser. Ainsi qu'une transparence sur la cour – c'est pourquoi la façade du rez-de-chaussée est entièrement vitrée. La lumière et les beaux feuillages de la cour sont visibles depuis la rue. C'est une invitation à la visite !<sup>459</sup> » La

<sup>458</sup> Entretien avec S. Dousse, le 28 juin 2019, à Kyoto. Voir annexe 3.

<sup>459</sup> *Ibidem*.

réglementation urbaine de la ville limitant la hauteur de la construction (à 15 m), pour attribuer suffisamment de hauteur sous-plafond aux espaces d'exposition (3,5 m au R+1 et 4 m au R+2), un niveau R-1 a été créé, où se trouvent la cour et le hall d'accueil, celui-ci bénéficiant d'une double hauteur – au niveau du rez-de-chaussée, l'espace de réunion et les salles de cours profitent d'une vue plongeante sur ce hall. Ainsi la cour est enterrée, coupée du bruit et néanmoins ouverte sur la rue, traversée par le passage piéton en coursive.

Si, dans ce quartier ancien, sur ce site qui fait face au temple Nishi Hongan-ji, la réglementation urbaine de la ville imposait de concevoir un bâtiment avec une toiture en pente, Nikken Sekkei a poussé plus loin la référence à la tradition en projetant une réplique de *sudare* (store en bambou qui protège les *machiya* des rayons du soleil et du vis-à-vis avec la maison voisine) sur la façade principale (face au Nishi Hongan-ji). Cet élément brise-soleil constitué par 4 000 barrettes en céramique fixées sur une structure en métal (un écran qui ondule comme une vague) a été inspiré à Nikken Sekkei par une œuvre de la collection du Nishi Hongan-ji, « une peinture en date de la fin de l'époque de Heian (794-1185), qui représente une rivière et ses deux rives, le sable ratissé, motif de jardin zen. Les mouvements dessinés dans le gravier des jardins zen représentent les vagues. Nous nous sommes inspirés de ce motif pour concevoir le design du musée.<sup>460</sup> » Pour cause, ce motif évoque une notion de flux et de mouvement, notion bien adaptée au principe de circulation des idées (diffuser le bouddhisme dans la communauté) et des personnes (qui peuvent traverser la parcelle et déambuler dans les espaces du musée). Le design du portail a aussi été inspiré par le motif de la vague. Ainsi Nikken Sekkei est parvenu à unifier données du projet (la diffusion du bouddhisme), culture artistique bouddhique (la peinture), dynamique urbaine (la circulation) et design architectural (le portail, l'écran pare-soleil).

Le *sudare* ne répond pas uniquement à une volonté esthétique de référence aux *machiya*. Il est d'abord un dispositif de régulation thermique pour protéger la façade ouest très exposée aux rayons du soleil. Ce dispositif est complété par d'épais murs en béton : « Dans les maisons anciennes de Kyoto, il y avait des remises aux murs très épais, pour conserver de la nourriture notamment, vis-à-vis du chaud et du froid. Nous avons repris ce principe dans le projet, avec d'épais murs de béton. (...) C'était adapté car il ne fallait pas que la lumière et l'air pénétrant dans les salles d'exposition... Dans nos projets de bureaux, nous faisons en sorte de ventiler naturellement. Mais dans le cas d'un musée, pour des raisons de

---

<sup>460</sup> *Ibid.*



conservation, cela n'est pas possible...<sup>461</sup> » Quant à savoir si la thématique écologique a été déterminante dans la conception du musée, Nikken Sekkei répond à la question en plaisantant. « Depuis toujours, nous devons composer avec le climat chaud et humide de l'été. (...) C'est pourquoi les maisons traditionnelles sont telles qu'elles sont : avec des jardins et des cloisons coulissantes qui permettent de faire circuler l'air et de supporter la chaleur de l'été ; avec des débords de toits qui créent une belle lumière tamisée ; avec une belle végétation... Tenir compte du climat est une évidence au Japon ! » En ce qui concerne le choix des matériaux : « Nous pensons au design. À savoir quel espace nous souhaitons concevoir. Ensuite, nous choisissons les matériaux les plus écologiques possibles. Mais le but n'est pas de construire un bâtiment qui consomme peu d'énergie... » Le but, c'est l'architecture. Dans le cas du musée Ryukoku, « nous avons choisi des matériaux naturels – le béton, le bois (de cèdre/*sugi* qui est très courant dans nos montagnes), la pierre (de la préfecture de Takamatsu, on se procure difficilement de la pierre au Japon) – et nous les avons utilisés tels quels. Mais il y a aussi du métal. Du verre. Nous utilisons un verre très avancé technologiquement – un verre isolant.<sup>462</sup> » Dans tous les projets qu'elle conçoit, l'agence Nikken Sekkei se soucie de l'isolation et de la consommation énergétique des bâtiments en gérant les flux d'air et de lumière naturels, mais cela n'est pas une finalité et le design reste la priorité.

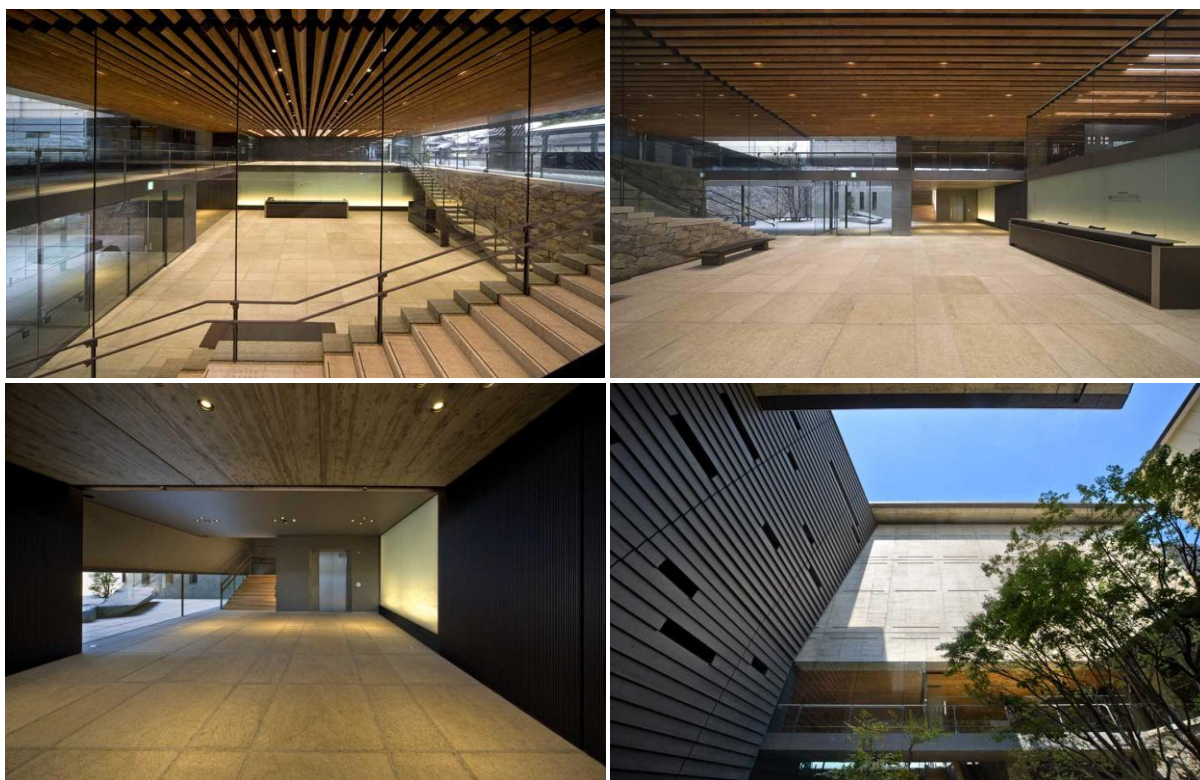


Fig. 111. Musée Ryukoku. Vues sur le hall et la cour. Photos Higashide Kiyohiko, courtoisie du musée Ryukoku

<sup>461</sup> *Ibid.*

<sup>462</sup> *Ibid.*

### 7.3.2. Nakamura Hiroshi : de l'écologie de l'artisanat intégrée au design

La chapelle Ruban et le restaurant *Erretegia*, Onomichi, préfecture de Hiroshima, 2014 et 2015

Né à Tokyo en 1974, Nakamura Hiroshi est diplômé de l'université Meiji (Tokyo) en 1999, puis travaille dans l'agence de Kuma Kengo jusqu'en 2002, année de la création de sa propre structure (Hiroshi Nakamura & NAP). De son mentor, il reprend le principe de maintien des pratiques constructives du *satoyama*. Quand les commandes qui lui sont faites le lui permettent, Nakamura intègre des savoir-faire artisanaux et des ressources locales à la conception d'architectures contemporaines. C'est notamment le cas de deux bâtiments qu'il a conçu sur le littoral de la mer Intérieure de Seto. Comme évoqué précédemment au sujet du musée et jardin zen Shinshoji<sup>463</sup>, depuis les années 2010, la compagnie de construction navale Tsuneishi œuvre à la revitalisation de la région de Fukuyama. Parallèlement à l'ouverture au public du temple Shinsho-ji, Tsuneishi a entrepris de valoriser l'attractivité de l'hôtel dont elle est propriétaire (le Bella Vista Spa and Marina) en le dotant d'un concept attractif. Ici « les invités peuvent contempler l'océan et oublier le stress de la vie quotidienne » en se relaxant dans « des espaces uniques et sophistiqués », en profitant de ressources de bien-être (spa, piscine, relaxation, sports nautiques, plage...) et en dégustant des produits locaux. L'idée est de trouver « un autre chez-soi » dans un lieu néanmoins « unique », « enraciné dans la gastronomie, l'industrie et la culture régionales ». Présenté comme « un témoignage d'amour pour la région », le concept « Setouchi kilometer zero »<sup>464</sup> s'applique à l'approvisionnement des trois restaurants ainsi qu'à la fabrication des éléments du mobilier et de l'architecture. Suivant la proposition de Toshiko Ferrier, commissaire d'exposition à Tokyo récemment convertie à la production de projets d'architecture<sup>465</sup>, Tsuneishi a confié à Nakamura Hiroshi la conception de deux bâtiments : un restaurant et une chapelle dédiée à la célébration de mariages. Au bâtiment existant (une construction de type barre, sans atout architectural) ont été adjointes deux architectures au design qualitatif et original.

---

<sup>463</sup> Cf. *supra*, chapitre 7.2.1.

<sup>464</sup> Site internet du Bella vista spa & marina : [Concept | Bella Vista spa&marina Onomichi-Hiroshima 【official】 \(bella-vista.jp\)](http://Concept|Bella_Vista_spa&marina_Onomichi-Hiroshima【official】(bella-vista.jp))

<sup>465</sup> En développant des concepts et en introduisant des architectes, Toshiko Ferrier a guidé Tsuneishi dans la réalisation de plusieurs projets : un ensemble de 26 logements pour les ouvriers du chantier de construction navale conçu par Fujimoto Sosuke (2013), la chapelle ruban et le restaurant *Erretegia* par Nakamura Hiroshi (2014 et 2015), le bâtiment d'accueil du musée et jardin zen Shinshoji par Fujimori Terunobu (2013), le pavillon Kohteï (une œuvre sur le thème du zen dans le jardin du musée Shinshoji) par Studio Sandwich (2016).



Fig. 112. Restaurant Erretegia et Chapelle Ruban. De gauche à droite et de haut en bas : l'hôtel Bella vista spa and marina et le restaurant Erretegia vus depuis le belvédère de la chapelle, le chantier de construction navale Tsuneishi et le paysage de la mer Intérieure vus depuis le même emplacement, la chapelle ruban et son approche, les rampes de la chapelle et la vue sur le paysage, l'espace de célébration de la chapelle et le jardin. Photographies S. Dousse, 2019/07

Bien que la structure de la chapelle ruban ait été fabriquée sur place, les textes des publications accompagnant ces projets ne mentionnent pas la provenance des autres éléments constructifs. Dans le cas du restaurant *Erretegia* (un nom basque et des chefs cuisiniers formés au Pays Basque), c'est l'entreprise artisanale locale *Fuchi furniture* qui a réalisé l'assemblage des pièces de la charpente en bois de pin rouge de production locale (la technique en elle-même évoque une histoire folklorique locale, celle d'un guerrier enseignant à son fils que si une flèche peut venir à se rompre, quatre flèches assemblées sont incassable). Si le bois utilisé en revêtement de sol est du bois de citronnier local, le bois utilisé pour la

couverture du toit a été importé du Canada ou des États-Unis, indique Nakamura, qui ne se rappelle pas précisément la provenance de ce bois de cèdre rouge. Posés sur de fins poteaux métalliques, ce toit et la charpente définissent cette architecture en faveur d'une vue sur la mer.



Fig. 113. Restaurant Erretega. De gauche à droite : le restaurant et le panorama de la mer Intérieure de Seto, les assemblages de la charpente. Photographies S. Dousse, 2019/07

Le hall et la chapelle du cimetière du lac de Sayama, Sayama, préfecture de Saitama, 2013 et 2014

Localisé à 35 km au nord-ouest de Tokyo, le cimetière du lac de Sayama<sup>466</sup> bénéficie d'un environnement de collines et de forêts qui font oublier la proximité de la ville. Nakamura y a construit deux petits bâtiments : un hall communautaire placé à l'entrée du site et une chapelle reculée à l'orée de la forêt. La conception du hall communautaire a été guidée par l'intention d'accompagner les personnes endeuillées. Conçu sur un plan sphérique (avec, en son centre, un noyau d'espaces de service), le bâtiment est couvert par un grand toit de forme conique d'où dépasse la ramure d'un arbre (planté sur la terrasse au niveau R+1). Perçu depuis le cimetière, le bâtiment est intégré au paysage planté de nombreux arbres. Depuis l'intérieur, les longs débords de toits fabriquent un cadrage sur un plan d'eau faisant office de seuil entre l'édifice et le paysage. À propos de ce toit, Nakamura évoque la métaphore d'une paupière abaissée, attitude caractéristique de la prière (les yeux à demi-clos du Bouddha en méditation (*hangan*)). Se référant à la traditionnelle "fenêtre d'où regarder la neige" (*yuki.mi.shoji*, une fenêtre découpée dans une cloison de papier pour offrir un cadrage sur l'extérieur), pour « accompagner les gens dans leur peine », Nakamura a accompagné le regard des visiteurs vers le bas. Il explique que « l'eau marque la limite (ou frontière) entre le monde des vivants et le monde sacré ». En y rencontrant le reflet des arbres et du ciel, les proches de défunts peuvent se relier à la forêt, lieu où demeurent les âmes/esprits des disparus

<sup>466</sup> Une ville de 149 826 habitants répartis sur une superficie de 48,99 km<sup>2</sup> (soit une densité de 3 100 personnes/km<sup>2</sup>) (données en date de janvier 2021).

selon les croyances shintoïstes. « Nous avons voulu créer un lieu qui exprime la beauté de ce monde en continuel changement pour aider les gens à aller de l'avant »<sup>467</sup>, écrit Nakamura.

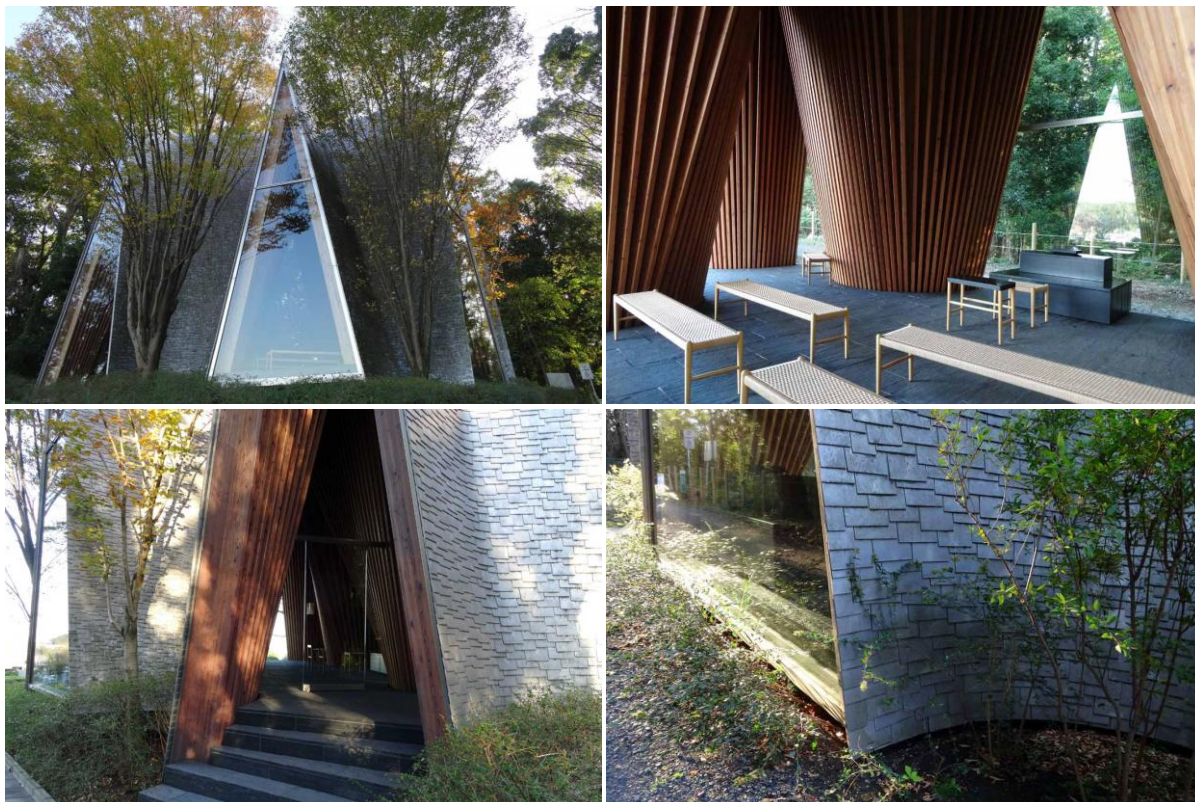


Fig. 114. Hall du cimetière de Sayama. De gauche à droite et de haut en bas : le bâtiment et son environnement, l'accès au public, l'espace de recueillement, le plan d'eau et le paysage. Photographies S. Dousse, 2019/11

La chapelle de la forêt de Sayama a également été pensée d'après l'attitude des gens qu'elle accueille. De type traditionnel *gassho*, la structure de ce bâtiment évoque la position des mains jointes en prière. De fait, la spatialité de la chapelle est enveloppante, réconfortante. La structure de bois apparente confère une atmosphère chaleureuse au lieu et s'accorde avec la matérialité de l'environnement. Grâce à de larges ouvertures vitrées, les visiteurs sont immergés dans la verdure de la forêt. Ici encore, les symboliques shintoïstes sont présentes : l'architecture permet de prendre place dans la forêt, près du monde de l'au-delà, pour être au contact des disparus. Conçue par des artisans locaux, cette structure est bien intégrée au milieu. En recul par rapport aux branchages, elle occupe l'espace libre sous les arbres. Pour la couverture du toit (qui est aussi façade), Nakamura a également sollicité des artisans locaux, qui ont fabriqué et mis en place de fines tuiles en aluminium. En intégrant des matériaux locaux et des savoir-faire artisanaux au paysage, Nakamura souhaitait créer une architecture

<sup>467</sup> Nakamura Hiroshi & NAP, *Japan Architect*, n°114, 2019, p. 65-68.

composée de relations. Il souhaitait que l'architecture et l'humain exercent l'un sur l'autre une influence réciproque.



*Fig. 115. Chapelle du cimetière du lac de Sayama. De gauche à droite et de haut en bas : le bâtiment et son environnement, l'espace de célébration, l'accès à la chapelle, la couverture en aluminium et la végétation aux abords du bâtiment. Photographies S. Dousse, 2019/11*



## Chapitre 8.

# Milieu, climat, ressources et architecture

Naito Hiroshi pourrait être considéré comme étant le premier « matérialiste ». Dès ses premiers projets (la maison n°1, Kamakura, 1984), il construit avec des matériaux organiques comme le bois. Néanmoins, contrairement à Fujimori Terunobu et à Kuma Kengo, l'affirmation de la matérialité et la réinterprétation de l'architecture japonaise pré-moderne ne sont pas explicitement mis en avant par Naito. Son propos n'est pas de renouveler et de réactualiser la tradition. Il parle plutôt de proto-forme et de proto-espace, de fusionner architecture et paysage. Tout occupé à allier l'échelle des détails de la construction et celle de l'insertion des bâtiments dans les sites, Naito affirme le caractère contemporain de ses architectures en leur attribuant des structures sophistiquées dans leurs profils et leurs assemblages (le musée de la mer, 1992). Alors qu'il nourrit sa démarche de conception par l'observation du bâti local (pour comprendre son adaptation au milieu), la conception assistée par ordinateur et l'excellence constructive des entreprises confèrent aux bâtiments qu'il conçoit une dimension résolument moderne (le musée des plantes et des hommes ou musée Makino, 1999). Ses architectures sont à la fois parfaitement contemporaines dans leur expression et intégrées aux sites comme le bâti vernaculaire peut l'être. Naito souhaitant créer des bâtiments qui « fassent un » avec les paysages, on peut dire qu'il conçoit une « architecture de lieu ». C'est le cas d'autres architectes, comme Abe Ryo et Manuel Tardits quand ils interviennent dans les îles de la mer Intérieure pour construire des équipements utiles aux communautés locales. Tandis que Tardits emploie les matériaux disponibles sur place en récupérant des éléments de maisons abandonnées et des éléments du milieu naturel (pavillon Iriko, 2015), Abe s'inspire des maisons traditionnelles de l'île pour concevoir une architecture dans la continuité du bâti local (Shima-kitchen, 2010). Comme l'indique Manuel Tardits quand il décrit la démarche de celui dont il admire l'œuvre, Naito Hiroshi (de dix ans son aîné) conçoit des architectures avec un « regard d'ethnographe », il fabrique des architectures qui sont des « lieux » – des qualités qui semblent tout autant concerner sa propre démarche et celle d'Abe Ryo.

Le terme d' « architecture de lieu » est aussi adapté aux démarches d'architectes qui travaillent avec des éléments du milieu et/ou du climat. Dans la région de la mer Intérieure, Sambauchi Hiroshi conçoit des architectures en fonction d'éléments immatériels (comme le vent, l'eau ou la lumière du soleil) qu'il incorpore aux projets en tant que sources d'énergie



pour chauffer, rafraîchir et ventiler les intérieurs (le musée d'art Seirenscho, 2008 ; le hall de Naoshima, 2015). En employant des matériaux locaux pour construire et en intégrant les flux et les éléments du milieu naturel, Sambuichi se donne pour mission d'honorer les ressources de la Terre et de transmettre la conscience de leur valeur aux générations futures. S'il ne parle pas directement d'écologie, il cherche à concevoir une architecture qui soit bonne pour la Terre. Bien que sa démarche soit tout à fait différente, l'artiste Sugimoto Hiroshi (associé à l'architecte Sakakida Tomoyuki dans l'agence New Material Research Laboratory (NMRL)) souhaite lui aussi harmoniser et restaurer le lien des hommes à la nature. En aménageant un site de la baie d'Odawara avec des installations orientées vers l'océan et dans la direction du lever du soleil les jours de solstices et d'équinoxes, Sugimoto entend rappeler à ses contemporains l'importance de leur relation à la nature (l'observatoire d'Odawara, 2017). C'est aussi le cas de l'artiste Nawa Kohei, qui, associé à l'architecte Yoshitaka Lee (Studio Sandwich), conçoit un pavillon et une œuvre dans le jardin traditionnel d'un temple rendu accessible au public. Entre le paysage de la montagne et celui de la mer Intérieure, Nawa et Yoshitaka créent un dispositif d'immersion dans un monde parallèle, le monde marin, aussi perçu en tant que monde de l'au-delà – la méditation zen permettant de faire l'expérience d'une fusion avec la nature (Kohtei, 2016). Dans le projet de NMRL comme dans celui de Studio Sandwich, il s'agit de présenter un trait de culture japonaise (la croyance shintoïste en une myriade de divinités peuplant la nature pour NMRL, le bouddhisme zen pour Studio Sandwich) et de valoriser les techniques artisanales anciennes (des artisans de la région d'Odawara et des artefacts collectés dans l'ensemble du Japon dans le cas du projet de NMRL, des couvreurs de Kyoto et du bois de forêts japonaises dans le cas de Studio Sandwich). Bien que leurs démarches et leurs architectures soient très différentes les unes des autres, Sambuichi, NMRL et Studio Sandwich ont en commun de concevoir des architectures fortement ancrées dans les lieux, d'y intégrer des éléments de la nature, du climat et/ou du cosmos et d'y associer des savoir-faire artisanaux.

Tandis que le climat de la région sud du Japon rend surtout nécessaire de se protéger de la chaleur (il s'agit de fabriquer un abri et d'en assurer la ventilation en favorisant l'ouverture sur l'extérieur), le climat de la partie nord de l'archipel, impose de se protéger du froid et d'importantes chutes de neige en hiver. Ici aussi, les caractéristiques des lieux sont déterminantes. Dans les préfectures de Niigata et d'Aomori, l'architecte Aoki Jun et Tezuka Takaharu + Yui ont conçu une série de bâtiments adaptés aux conditions climatiques locales. Sans se contenter de réponses techniques et fonctionnelles, ils créent des architectures

singulières, intéressantes du point de vue de l'expérience, de la forme et de l'esthétique (le musée de la lagune de Fukushima, 1997 ; la fondation de la neige, 1999 ; le musée d'art d'Aomori, 2006). Plutôt que de fabriquer des bâtiments dont la fonction principale serait d'être des abris résistants et hermétiques, ils constituent des architectures intégrées aux contextes (le musée des sciences naturelles de Matsunoyama, 2003 ; les cafés/centres communautaires Ikote et Stage-engawa, 2015 et 2016). Insatisfaits par la conception d'espaces intérieurs coupés de l'environnement extérieur, ils en font le poste d'observation du paysage et des variations climatiques pour fortifier le lien des hommes à la nature. Au-delà de son aspect contraignant, le paramètre climatique devient un sujet d'intérêt, un événement à observer voire même à apprécier. Dans les mêmes conditions, les architectes de l'agence néerlandaise MVRDV prennent de la distance par rapport à la neige en concevant un musée détaché du sol (le musée de Matsudai, 2003), Naito Hiroshi transmute la contrainte du poids de la neige en paramètre structurel déterminant l'architecture (la bibliothèque municipale de Tokamachi, 1999), Ando Tadao conçoit des architectures tournées vers la forêt, la neige et des plans d'eau (le centre d'art contemporain d'Aomori, 2001 ; l'école de la nature de Tokamachi, 2011). À l'exception des Néerlandais, l'ensemble de ces architectes n'essaient pas de se détacher de la nature. Ils cherchent plutôt à consolider le lien qui unie les gens, leurs habitats et l'environnement.



## 8.1. Architectes de lieux et de milieux. Construire en bord de mer

### 8.1.1. Naito Hiroshi, Abe Ryo et Mikan : entre villages et paysages

Le musée de la mer, Toba, préfecture de Mie, 1992 et le musée des plantes et des hommes ou musée Makino, Kochi, préfecture de Kochi, 1999

Né en 1950 à Yokohama (près de Tokyo), Naito Hiroshi étudie à l'université Waseda (Tokyo) où il est diplômé en 1974. Après avoir travaillé en Espagne (dans l'agence de Fernando Higueras) de 1976 à 1978, il rejoint l'agence de Kikutake Kiyonori de 1979 à 1981, année de la création de sa propre structure (*Naito Architect & Associates*). Comme Kuma Kengo et les architectes de sa génération, Naito commence par travailler à Tokyo pendant la période de haute croissance économique. Dans ce contexte de frénésie constructive qui motivait surtout des architectures de façade, après avoir livré sa première réalisation (une maison), il remet en question sa méthode de conception. Critique envers une architecture strictement formelle, Naito décide de changer d'attitude en se focalisant sur les détails constructifs et sur un emploi des matériaux plus raisonné. Des résolutions qui prennent un sens nouveau quand la situation économique se dégrade. Les commandes pour Tokyo se raréfiant, à la fin des années 1980 et pendant les années 1990, comme Kuma, Naito est amené à travailler dans des localités reculées et avec des budgets restreints. Construire au sein d'environnements non urbains le sensibilise à l'enjeu d'intégration des bâtiments dans des milieux déterminés par des conditions climatiques, géographiques et culturelles chaque fois singulières. Il élabore alors un processus de conception consistant à articuler définition de l'architecture dans ses détails constructifs et dans son rapport à l'environnement. En intégrant le champ de l'environnement (« l'environnement physique » et le « paysage dans son ensemble ») à la conception architecturale, Naito souhaite concevoir des bâtiments qui « habitent le paysage ».

À la fin des années 1980, Naito est engagé dans la conception du musée de la mer<sup>468</sup>, à Toba, dans la préfecture de Mie, au sud du Kansai. Le faible budget alloué au projet le conduit à rechercher une architecture aussi modeste qu'essentielle. Naito se tourne vers l'observation du bâti local composé notamment de hangars de pêcheurs. Sous la forme de charpentes en bois (de cèdre du Japon) de style contemporain, l'architecte crée deux grandes

---

<sup>468</sup> Édifié sur un site de 18 058 m<sup>2</sup>, avec une surface bâtie de 3 660 m<sup>2</sup> (1 487 pour le hall d'exposition et 2 173 m<sup>2</sup> pour le remisage), le musée de la mer totalise une surface de plancher de 3 924 m<sup>2</sup> (1 898 m<sup>2</sup> pour le hall d'exposition (sur deux niveaux) et 2 026 m<sup>2</sup> pour le hall de remisage des bateaux.

halles d'exposition. Il prévoit également deux halles en béton, un matériau adapté au remisage de la collection de bateaux qu'héberge le musée, et couvre l'ensemble de ces bâtiments avec des toitures de tuiles réalisées et fixées de manière traditionnelle. Si le musée de la mer conserve et expose la documentation et les artefacts relatifs au patrimoine local de la pêche, c'est aussi un lieu qui met les visiteurs en relation avec l'environnement lui-même. Tandis que, par l'architecture du musée, la culture de la pêche est bien ancrée dans son contexte, le milieu naturel est tout autant mis en valeur que la collection. En bordure de la baie de Toba, sur un site caractérisé par un environnement naturel foisonnant, Naito a disposé l'ensemble des bâtiments du musée et aménagé le terrain de manière à constituer un paysage. Inspirée du bâti local, cette architecture intégrée à la topographie et à la couverture végétale du site se fond dans son contexte naturel. On observe alors une certaine relation de neutralité ou d'égalité entre la géographie et l'architecture. S'insérant dans un lieu, l'architecture fait lieu.



Fig. 116. Musée de la mer. En haut, de gauche à droite : le restaurant (sur la gauche de l'image) et la halle d'exposition A, les halles d'exposition B et A et l'espace d'apprentissage et d'expérience (sur la droite de l'image). En bas, de gauche à droite : la halle d'exposition A et sa charpente en bois, le hangar à bateaux et sa charpente en béton. Photographies S. Dousse, 2018/04

La renommée du musée de la mer<sup>469</sup> permet à Naito d'accéder à un autre projet de musée public : le musée Makino ou musée des plantes et des hommes<sup>470</sup>. Construit pour

<sup>469</sup> Le musée de la mer a été lauréat de plusieurs prix : Japan Inter-Design Forum Prize (1992), Award of Architectural Institute of Japan (1993), Public Building Award by the Ministry of Construction (1998), Shinkenchiku Japan Construction Award (2005).

conserver et donner à voir la collection de spécimens de plantes et les publications de Makino Tomitaro (le « père de la botanique japonaise »), le musée des plantes et des hommes se trouve dans le jardin botanique Makino, sur le mont Godai, à Kochi, dans le sud de Shikoku. Le sud du Japon étant caractérisé par un climat où les typhons sont nombreux, les vents puissants et les pluies abondantes, Naito a entrepris de concevoir une architecture adaptée. Discrètement intégré dans le site, le musée est défini par de grands pans de toits dont le profil bas et filant s'accorde à la force des vents des tempêtes tropicales. Il est constitué de deux grands corps de bâtiments (l'un est consacré aux espaces recevant le public tandis que l'autre est réservé aux archives, à l'administration et aux locaux consacrés à la recherche) entourés de jardins et reliés par un cheminement (de 170 m de long) dans la végétation. Au moment de la conception du projet, Naito décrit ses intentions en ces termes : « Un bâtiment qui ne ferait qu'un avec le paysage, c'est l'image qui s'est formée quand j'ai visité le site pour la première fois. (...) Le mont Godai n'est pas une grande montagne mais le visiteur y découvre une atmosphère unique. J'ai conçu un bâtiment qui s'intégrerait naturellement à l'environnement, qui s'y associerait pour l'enrichir. Dans les temps à venir, la végétation luxuriante va joliment couvrir et dissimuler le musée. (...) Le bâtiment sera enfoui dans la forêt. Seuls apparaîtront la cour centrale et les espaces intérieurs couverts par un toit. »<sup>471</sup>



Fig. 117. Musée Makino. De gauche à droite et de haut en bas : vue aérienne (photo Mishima Satoru). Le musée et l'espace extérieur, le jardin et les circulations couvertes, le musée et le jardin (photos S. Dousse, 2018/07)

<sup>470</sup> Construit sur un site de 44 596 m<sup>2</sup>, le musée Makino totalise une surface de plancher de 7 362 m<sup>2</sup> sur un simple niveau et un niveau R+1 partiel. Sa surface bâtie est de 5 700 m<sup>2</sup>.

<sup>471</sup> NAITO Hiroshi, « Makino Museum of Plants/Hiroshi Naito », dans *ArchEyes*, janvier 2016 : [Makino Museum of Plants / Hiroshi Naito | ArchEyes](#)

D'après Naito, ce bâtiment à l'architecture souple, toute en courbes, devait à la fois être « respectueux de l'environnement » et « enrichir le milieu naturel ». Pour ce faire, un certain nombre de dispositions ont été prises. Sur une structure porteuse constituée de voiles de béton et de poteaux en métal, il a posé une charpente en bois local (de cèdre et de cyprès) a été érigée – mais le plafond est en stratifié de pin importé des États-Unis. Les longs débords de toits et les canopées protègent les espaces intérieurs de l'exposition solaire et participent au maintien d'une température confortable dans le bâtiment. Les arbres plantés autour du musée apportent de l'ombre et de la fraîcheur, un dispositif renforcé par l'utilisation d'un matériau de couverture (en acier) doté d'un faible indice de réflexion de la lumière du soleil. En ce qui concerne la ventilation et le rafraîchissement du bâtiment, la plantation d'arbres à feuilles caduques autour des prises d'air permet d'utiliser la brise de l'environnement ombragé. Ainsi les dépenses énergétiques liées à la régulation thermique sont minimisées. Les eaux pluviales récupérées sont en partie dirigées vers des plans d'eau qui favorisent la fraîcheur du site. En ce qui concerne l'aménagement des espaces extérieurs, les murets ont été réalisés avec les gravats excavés sur place. Enfin, plus de cinq cent espèces d'arbres ont été plantées dans l'intention de créer un biotope alimenté par les flux d'air et les ressources d'eau du site. Grâce à l'ensemble de ces dispositions, le musée Makino a obtenu la certification CASBEE de rang A (édition 2004) dans la catégorie « construction nouvelle », une certification japonaise basée sur des critères de : confort des espaces intérieurs, préservation et enrichissement de l'environnement extérieur du site, énergie, ressources et matériaux, faible impact et intégration du bâtiment dans l'environnement.<sup>472</sup>

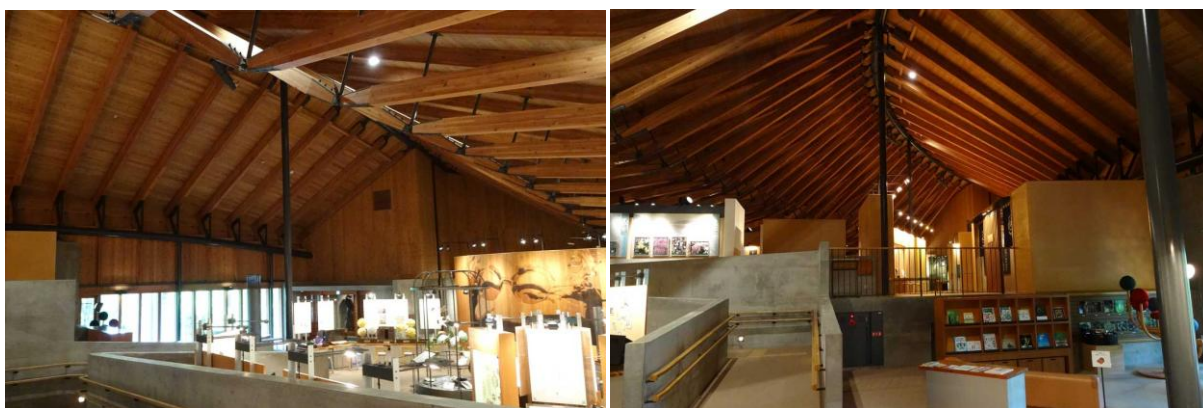


Fig. 118. Musée Makino. Vues intérieures. Photographies S. Dousse, 2018/07

<sup>472</sup> Le musée Makino fait aussi partie de la Japan Sustainable Buildings Database ([www.ibec.or.jp](http://www.ibec.or.jp)), une base de données alimentée entre 2002 et 2010. Sur un total de 42 bâtiments, c'est le seul musée recensé. Enfin, ce musée a reçu de nombreux prix. Parmi ces distinctions : International Academy of Architecture (2000), 13th Togo Murano Award (2000), 42th Mainichi Art Awards (2000), 42th BCS Award (Building Contractors Society) (2001), Civic Engineering Design Prize, Grand Prix, Japan Society of Civil Engineers (2006).

Shima-kitchen, Teshima, préfecture de Kagawa, 2010.

Abe Ryo est né à Hiroshima en 1969. Comme Hiroshi Naito, il étudie l'architecture à l'université de Waseda (Tokyo). Bien que son agence soit localisée à Tokyo, Abe Ryo travaille souvent dans la région de la mer Intérieure. En 2010, lors de la création de la triennale d'art de Setouchi, il est lauréat d'un appel à projet de conception d'un lieu combinant dimensions artistique et sociale du festival pour mettre en contact les touristes et les habitants. Cette initiative de développement touristique par l'art porté par la triennale vise la revitalisation du territoire<sup>473</sup> : « Quand j'ai été amené à travailler dans les îles de la mer Intérieure, j'ai d'abord été invité à réaliser un projet sur l'île d'Ogijima. Puis, quand j'ai commencé à aller sur place pour faire des repérages, le directeur de l'organisation m'a proposé de travailler plutôt à Teshima. » Abe Ryo rappelle l'histoire locale : « Dans les années 1970-80, Naoshima (l'île principale du bassin de la mer Intérieure) était réputée et prospère du fait de son activité industrielle. De nombreux ouvriers travaillaient dans l'usine de Mitsubishi, un site de traitement des déchets industriels. Avant d'être débarrassés du radium, les déchets étaient stockés sur l'île voisine, Teshima. C'est ainsi que Teshima a été polluée... Les habitants de l'île ont lutté contre cette pollution mais le gouvernement local ne pouvait pas empêcher l'activité de Mitsubishi. Alors les gens de Teshima ont attaqué le gouvernement en justice. Il a fallu attendre environ vingt ans pour que la justice demande au gouvernement de retirer les déchets, et encore environ vingt ans encore pour que le gouvernement s'exécute. La résolution du problème a duré presque cinquante ans ! Cette affaire a eu un fort retentissement dans les médias. Tout le monde connaissait Teshima pour l'histoire des déchets industriels. Aujourd'hui encore, les Japonais refusent d'acheter des produits étiquetés de Teshima. Pourtant Teshima est une île très riche sur le plan agricole. On y produit des fruits, des légumes, du riz... C'est l'une des îles les plus riches du Japon ! Mais les producteurs locaux ne peuvent pas vendre... Il s'est passé la même chose à Fukushima

---

<sup>473</sup> Sujet à propos duquel Abe Ryo était déjà investi : « Il y a une dizaine d'années (peu avant 2010), je me suis intéressé aux localités reculées du Japon. Je voulais apprendre de ces situations et proposer mes services en tant qu'architecte afin d'aider à la revitalisation. Je suis d'abord allé dans la préfecture de Niigata. Là bas, j'ai découvert qu'il n'y avait plus de gardes forestiers pour entretenir les forêts ; c'était les pêcheurs qui s'en occupaient. Les pêcheurs connaissent le fonctionnement de l'écosystème. Ils savent que pour faire de bonnes pêches il faut entretenir les forêts car les poissons se nourrissent des nutriments qui proviennent des sols. Si l'on n'entretient plus les forêts, elles meurent, et les poissons s'en vont... Apprendre cela m'a beaucoup intéressé et m'a également beaucoup inquiété, car je savais que ce phénomène se produisait partout dans le Japon. Alors j'ai visité d'autres localités reculées. Dans la préfecture d'Okayama, j'ai rencontré un conseiller du gouvernement local qui développait des systèmes bio-synergétiques. Lui et un groupe de personnes réalisaient des projets en utilisant les ressources locales. Par exemple, avec des aides financières du gouvernement, ils récupéraient de vieux *ryokan* (auberges) abandonnés pour y développer de nouvelles activités. Il leur fallait un architecte. C'est ainsi que j'ai commencé à travailler dans les régions reculées. » Abe Ryo, entretien avec S. Dousse, le 25/07/2019, à Tokyo. Voir annexe 9.



après 2011... Aujourd'hui encore, les relations entre les habitants et le gouvernement local restent difficiles... »

D'après Abe Ryo, l'île de Teshima était la motivation première du développement de la triennale d'art de Setouchi : « L'intention première du gouvernement était de réhabiliter l'honneur des habitants de Teshima et de changer l'image de l'île ». Pourtant les habitants étaient réfractaires au projet : « Étant donné que le festival était développé par le gouvernement, les gens ne voulaient pas participer. Ils ne voulaient rien avoir à faire avec ce projet... C'est dans cette situation que l'on m'a demandé de concevoir un lieu où marier la vie locale de Teshima et le festival ; un lieu où les locaux puissent recevoir des artistes et des touristes dans des conditions agréables... » Comme il lui était demandé de définir lui-même le programme du lieu qu'il allait concevoir, Abe s'est inspiré du contexte local : « Le délai était très court. J'ai commencé à travailler en janvier 2010 et le festival devait commencer en juillet. Nous avons seulement six ou sept mois, ce qui laissait peu de temps pour faire des recherches... J'ai passé deux semaines sur place, dans le village et au port, pour discuter avec les gens et faire des relevés dans des maisons vides. Je voulais connaître les dimensions de l'espace traditionnel de Teshima... Puis j'ai choisi le lieu du projet. On m'avait proposé plusieurs options – peut-être cinq... Je les ai visitées et j'ai trouvé que l'une d'entre elles était vraiment intéressante. Au milieu du terrain, il y avait un arbre ; il y avait aussi un jardin de fleurs plantées par les habitants. Cet endroit était une sorte de place communautaire où les gens se réunissaient pour bavarder. Chaque soir, vers cinq ou six heures, les vieux du coin s'installaient sous l'arbre et commençaient à discuter. J'ai trouvé cela vraiment mignon. Et j'ai pensé que si nous pouvions faire que cet arbre soit dix fois plus grand, alors encore plus de personnes pourraient s'y inviter ! C'était l'idée. Comme c'était déjà un lieu de rassemblement quotidien... »



Fig. 119. Shima kitchen. À gauche : l'espace extérieur, la canopée et l'arbre. Photographie Ano Daici. À droite : le bâtiment et le village. Photographie Abe Ryo.

Abe Ryo a donc commencé son projet à partir d'un arbre. Parce qu'il voulait concevoir un bâtiment qui soit « comme un arbre », il a « dessiné un toit dix fois plus grand que l'arbre » : « Si j'avais fait quelque chose de plus, je pense que cela aurait été trop. Les gens n'étaient pas prêts à s'impliquer. Ils n'avaient pas envie de coopérer avec le gouvernement... Dans cette situation, j'ai pensé que le mieux serait de faire en sorte que rien ne se passe, jusqu'au jour où, soudainement, un toit très léger apparaisse. Sans clôturer le site, sans construire un bâtiment très massif. Il fallait faire quelque chose de très doux, très respectueux, très tranquille. Quelque chose qui donne soudainement la motivation. Qui fasse que les gens se disent : "Oh ! Quelque chose se passe ici ! Nous pourrions nous y joindre !" . C'était mon idée. Je ne savais pas encore comment faire, mais j'étais certain de ne pas vouloir construire un "bâtiment-bâtiment". J'imaginai quelque chose de plus léger. Quelque chose entre l'arbre et l'architecture. Quelque chose comme une "cabane-arbre". » Ce type d'architecture était adapté au climat : « Un toit est la seule chose dont nous ayons besoin dans cette région. L'hiver n'y est pas très froid mais l'été est très chaud. Nous avons besoin d'un abri... Et à partir du moment où l'on a un toit, même très léger, on peut profiter de l'extérieur et des beaux paysages. C'est peut-être aussi la raison pour laquelle de nombreux arts traditionnels sont performés en plein air au Japon... » Le théâtre en plein air de l'île voisine de Shodoshima a inspiré à Abe Ryo l'idée de créer une scène extérieure.<sup>474</sup> « Alors le programme s'est précisé et l'organisation de la triennale m'a demandé de concevoir un "théâtre en plein air non-traditionnel" – pour jouer toute sorte de représentations (classique, moderne, folk, etc.) – un une sorte de "nouveau théâtre". » À ce programme Abe a ajouté un restaurant communautaire. Ainsi les visiteurs de la triennale de Setouchi allaient pouvoir découvrir la cuisine préparée par les « mères » du village tout en profitant des espaces extérieurs et en assistant aux divers événements qui y seraient organisés.

En ce qui concerne le projet d'architecture, Abe Ryo a travaillé à partir du bâti local : « Quand j'ai effectué les relevés des maisons anciennes de Teshima (dans cinq ou six maisons), j'ai mesuré combien la canopée en était un élément important. Ce qu'il y a de plus intéressant dans les maisons de Teshima, c'est qu'elles se développent en plusieurs temps. Elles sont agrandies à plusieurs reprises... Puisqu'il n'y a pas d'usine à bois, puisqu'il n'y a nulle part sur l'île où acheter des matériaux de construction, les gens doivent acheter les

---

<sup>474</sup> « À Shodoshima (une île voisine de Teshima), il y a un théâtre en plein air extraordinaire. C'est une sorte de théâtre de village agricole. On y on montre du *kabuki* performé par des enfants. C'est une tradition locale. En été, les gens viennent avec leurs *bento* pour regarder le *kabuki*. Encore aujourd'hui, de très belles soirées sont organisées. J'y suis allé et j'ai trouvé ce théâtre si beau que j'ai pensé que nous pourrions nous en inspirer pour concevoir un théâtre extérieur original à Teshima », raconte Abe Ryo. *Ibidem*.

matériaux sur l'île principale et les transporter en bateau, ce qui coûte de l'argent et demande beaucoup d'énergie ; alors ils s'organisent entre eux : quand un voisin démolit sa maison, celui qui veut faire une extension de la sienne récupère les matériaux de la démolition. Et ce qui est le plus intéressant c'est que, puisqu'ils coupent les matériaux au niveau des joints, les éléments deviennent de plus en plus courts. D'extension en extension, les éléments constructifs sont de plus en plus petits, donc les canopées sont de plus en plus basses. La plupart des maisons de Teshima ont des canopées très basses dans certaines parties. À ces endroits, je me cognais souvent la tête. Je ne pouvais pas me tenir debout ! Alors j'ai pensé que cela était en quelque sorte l'unicité de Teshima. Peut-être que les gens ne l'ont pas décidé, peut-être qu'ils ne s'en rendent même pas compte, mais le fait est que c'est ce qu'il se passe. Et j'ai pensé : puisque mon projet est la plus récente construction de Teshima, peut-être qu'il serait intéressant de créer le toit le plus bas de l'île... » Ainsi Abe Ryo est parvenu à combiner vernaculaire et contemporain, caractère populaire et unicité du lieu.

Enfin, la dimension sociale de ce projet est forte : « Il a fallu du temps – peut-être trois ou quatre ans – pour que les habitants s'approprient le lieu. Les premières années, ils n'osaient pas trop y organiser des événements. Ça s'est fait peu à peu... Maintenant, tous les mois, ils célèbrent les anniversaires des habitants du village. Tous les mois ils font la fête sous le toit ! C'est vraiment très mignon à voir... » Par ailleurs, alors que depuis presque dix ans les habitants et l'architecte remplacent chaque année les bardeaux du toit, il s'est produit un événement significatif : « Cette année (2019), les gens de Teshima ont dit qu'ils aimeraient faire en sorte que le toit dure plus longtemps. Ils ont proposé d'utiliser du *hinoki* (cyprès du Japon). Le *hinoki* est le bois que nous utilisons pour construire les temples. C'est un bois noble. Un très beau bois. J'ai été touché que les gens aient cette idée... »<sup>475</sup> Maintenant qu'ils se sont appropriés le lieu, les membres de la communauté locale souhaitent le pérenniser.

---

<sup>475</sup> *Ibid.*

Le pavillon de la sardine (pavillon Iriko), Ibukijima, préfecture de Kagawa, 2015.

Manuel Tardits est un architecte français né en 1959 et installé au Japon depuis les années 1980. Il est associé à trois architectes japonais<sup>476</sup> au sein de l'agence Mikan. S'il réalise des projets d'architectures contemporaines en milieu urbain (des résidences, des bâtiments éducatifs, des hôtels, des équipements sportifs, etc.), il lui arrive aussi de concevoir des projets plus alternatifs. En 2015 (cinq ans après la conception de Shima-kitchen), avec un groupe d'étudiants de l'université Meiji de Tokyo (où il enseigne), Manuel Tardits a été retenu pour intervenir dans l'une des îles de la mer Intérieure de Seto où, tous les trois ans (quand se produit la triennale), des artistes et des architectes sont invités à concevoir des installations. Pour sa part, Tardits ne souhaitait pas créer une œuvre d'art. Il voulait concevoir un lieu utile à la communauté locale. Sur la très petite île d'Ibukijima, le diagnostic était rapide : la population vieillissante installée dans le village en hauteur étant à la peine pour se déplacer et s'approvisionner dans les commerces situés en contrebas, il a entrepris de construire un pavillon qui servirait de cuisine communautaire où les vieux du village pourraient venir chercher leur *bento* et où les habitants pourraient passer du temps ensemble. Comme Abe Ryo, Manuel Tardits s'intéresse à l'environnement local. De nombreuses maisons étant abandonnées et en voie de délabrement, il a entrepris d'en recycler les matériaux pour construire un nouveau bâtiment : « Nous avons travaillé en recyclant tout ce qu'on pouvait trouver sur l'île. Des vieilles tuiles et des portes coulissantes de maisons abandonnées, mais aussi des rochers, du sable, des bambous, des bois flottés déposés après le passage d'un typhon qui avaient emporté des arbres à Shikoku<sup>477</sup> », raconte-t-il.



Fig. 120. Pavillon Iriko ou Pavillon de la sardine. De gauche à droite : représentation axonométrique du projet, vue sur le pavillon après achèvement de la construction. Images Manuel Tardits

<sup>476</sup> Kamo Kiwako, Sogabe Masashi, Takeuchi Masayoshi.

<sup>477</sup> Entretien avec S. Dousse, Yokohama, 22 juillet 2019. Voir annexe 8.



### 8.1.2. Sambuichi Hiroshi, Studio Sandwich et Sugimoto Hiroshi : de la Terre au cosmos

Le musée d'art Seirenscho à Inujima et le hall de Naoshima, préfecture de Kagawa, 2008 et 2015

Né en 1968 à Hiroshima, Sambuichi Hiroshi étudie l'architecture à l'université des Sciences de Tokyo. De retour dans sa ville natale, il est salarié dans l'agence du minimaliste Ogawa Shinichi (1955- ) puis il fonde sa propre structure. Dans les années 2000, Sambuichi commence par concevoir des maisons et des équipements (comme une clinique médicale ou des bureaux). Éloigné de Tokyo, il travaille exclusivement dans la région de la mer Intérieure. Sambuichi réalise peu de projets et assume cela comme en choix découlant de sa méthode de travail : il s'investit lui-même dans des études de conception qui l'engage pendant un temps long. Une période d'arpentage, de relevés et d'analyse de site d'au moins une année précède la conception de chaque projet. Sambuichi veut sentir le site, en faire l'expérience, connaître les forces qui le parcourent : « Je veux que vous compreniez, je veux que vous voyez et que vous sentiez que les matériaux mouvants tels que le vent, l'eau et le soleil sont eux-mêmes des aspects de la culture, de l'histoire et des coutumes de villages intégrés au terrain (*that coexist with the terrain*). En d'autres termes, ils sont les éléments essentiels (*the basic elements*) d'une relation perenne entre les activités humaines et la Terre (*Earth*)<sup>478</sup> », écrit-il.

En 2008, Sambuichi livre l'un des principaux musées des îles de la mer Intérieure de Seto, dans les ruines d'une raffinerie de cuivre située à Inujima, une petite île au nord de Teshima. Le musée d'art Seirenscho héberge des œuvres de Yanagi Yukonori<sup>479</sup>, un artiste contemporain directement impliqué dans le projet conduit par la fondation Benesse. Après qu'une exposition lui ait été consacrée à Naoshima en 1992, séduit par la région, Yanagi a souhaité y développer un projet prenant pour thème les conséquences néfastes de l'industrialisation sur le paysage de la mer Intérieure. En 1995, il a proposé à Fukutake Soichiro de revitaliser l'île d'Inujima par la reconversion de l'ancienne raffinerie de cuivre en un lieu d'art utilisant des énergies renouvelables. Sambuichi Hiroshi a alors été impliqué dans le projet pour en réaliser la partie architecturale. Après analyse de la géographie du site, l'architecte a compris comment la géographie et le climat avaient déterminé la construction de la raffinerie : les vents dominants venant de l'est, les prises d'air des cheminées ont été

---

<sup>478</sup> SAMBUICHI Hiroshi, *Sambuichi and the Inland Sea*, Tokyo, Toto Publishing, 2016, p. 299.

<sup>479</sup> Yanagi Yukinori est un artiste japonais né en 1959 à Fukuoka. Il est connu pour avoir réalisé de nombreuses installations de grande échelle conçues pour des sites spécifiques et véhiculant un regard critique vis-à-vis du monde de l'art au Japon, de certains traits de la société et de certaines politiques gouvernementales japonaises. Après avoir étudié à l'université d'Art de Musashino (Tokyo) et après un début de carrière prometteur au Japon, Yanagi Yukinori s'est installé aux États-Unis (New York). C'est son travail dans les îles de la mer Intérieure qui l'a conduit à se réinstaller au Japon (au nord de l'île de Kyushu, face à la mer Genkai).

orientées vers l'est, et l'usine a été implantée sur une partie de la côte abritée des vents grâce à la proximité d'une autre île. « La planification de la raffinerie de cuivre a certainement été déterminée en intégrant le vent comme un facteur déterminant<sup>480</sup> », écrit-il. Sur place, Sambuichi découvre les briques *karami*, un produit dérivant de la fusion du cuivre. Ce matériau comprenant un taux important de fer et d'acier s'est révélé intéressant pour ses propriétés thermiques : les briques pouvant absorber et stocker la chaleur émise par le soleil. « C'était la rencontre d'un nouveau matériau qui pouvait chauffer l'air grâce à la chaleur solaire », retrace l'architecte. « En poursuivant le potentiel de "ce qui existe", j'ai entrepris le défi de définir "ce qui doit être" » (*Pursuing the potential of "what exist", I began the new challenge of somewhere making "what is to be"*)<sup>481</sup>, explique-t-il.

Sambuichi a associé l'énergie solaire et les cheminées de la raffinerie. Il a orienté l'air de l'île vers l'intérieur du musée pour en réguler le confort thermique naturellement. Ce travail sur les flux d'air et la chaleur solaire a déterminé le positionnement de l'entrée du musée et les ouvertures (orientées vers l'est) ainsi que certaines caractéristiques architecturales : un passage souterrain rafraîchit l'air en été, tandis qu'une « galerie solaire » faite de briques et couverte d'une verrière produit de la chaleur en hiver. Enfin, une pierre monumentale a été placée dans le hall, à l'endroit de la convergence des deux flux d'air, la capacité de stockage de la chaleur par la pierre permettant de stabiliser la température estivale dans la galerie solaire. Ainsi les visiteurs circulent dans le musée en même temps que l'air, la chaleur et la fraîcheur circulent : « *It is a museum that circulates together with moving materials* », écrit Sambuichi. L'architecte emploie fréquemment le terme de « *moving materials* » : « *What I wanted to convey here is that the sun controls the power sources of the moving materials of the Earth. What we should ultimately rely upon, what we should treat with great care, is this eternally unchanging value.* » (« Ici j'ai voulu démontrer que le soleil alimente les sources d'énergie de la Terre. Cette valeur éternelle et immuable est ce sur quoi nous devrions compter avant tout et ce que nous devrions traiter avec un grand soin. ») C'est la situation d'Inujima qui a sensibilisé Sambuichi à ces notions et qui l'a convaincu que ce site « marqué, exploité et détruit par de multiples forces économiques pourrait être ressuscité par cette valeur éternelle qu'est le soleil ». Sambuichi se positionne dans son époque et vis-à-vis du futur en défendant la valeur immuable des sources d'énergies naturelles présentes sur la Terre : « En cette époque, je souhaite me rattacher à ces valeurs éternelles et les donner à voir

---

<sup>480</sup> SAMBUICHI Hiroshi, *opus cit.*, p. 131.

<sup>481</sup> *Ibidem.*, p. 138.

au monde à travers l'architecture. Jusqu'à ce que le soleil disparaisse, l'air continuera à circuler à travers ce musée en tant que partie des mouvements de la Terre »<sup>482</sup>, écrit-il.

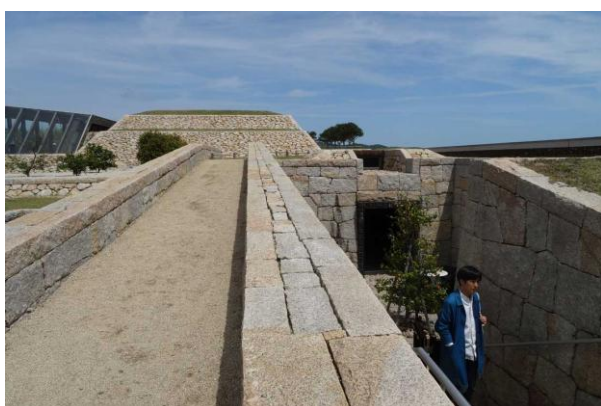
Quelques années plus tard, Sambuichi a été invité à concevoir le hall de Naoshima, un centre communautaire (293 m<sup>2</sup>) et un espace de représentations et de festivals (980 m<sup>2</sup>) entouré d'un jardin. Comme dans le cas de Shima-kitchen, il s'agissait de marier vie locale et tourisme. Pour concevoir ce lieu, Sambuichi a suivi sa démarche habituelle de repérage et d'analyse de site. Il a travaillé à l'échelle de l'île en étudiant l'organisation et les caractéristiques des villages de Naoshima. Après deux ans et demi d'études, Sambuichi a démontré que l'aménagement des maisons et des espaces publics de ces villages a été défini en fonction des flux d'air, de l'eau et de la lumière du soleil : « J'ai vu que Naoshima est indubitablement une île d'air, d'eau et de lumière solaire (...) (un message qu'il était de son) devoir de délivrer consciencieusement aux générations à venir ». Fort de son étude architecturale et urbaine reliée au climat et à la géographie, Sambuichi a entrepris de concevoir le nouvel équipement public de Naoshima d'après les mêmes principes. Des simulations informatiques de la dynamique des flux d'air sur le site dédié à la construction de l'équipement ont déterminé la courbe du toit du bâtiment afin de former un tunnel de ventilation qui rafraîchirait l'espace intérieur pendant la saison estivale. Par ailleurs, il a décidé d'employer des matériaux naturels : la couverture du toit, la charpente et le sol du hall sont en *hinoki* (cyprés du Japon) et les murs de façades sont en terre compressée. De plus, le bâtiment comprend des éléments d'architecture traditionnelle comme le *tatami* (revêtement de sol en paille), l'*engawa* (veranda) orientée vers le jardin et le *doma* (seuil en terre battue où se déchausser avant d'entrer dans l'espace intérieur). Enfin, le grand toit (*munakata*, toit comportant une poutre de faîtage à pignon) qui permet de protéger l'espace intérieur du soleil et de la pluie tout en faisant circuler l'air est présenté par l'architecte comme un héritage des toitures traditionnelles en chaume caractéristiques des maisons rurales. L'ensemble de ces éléments et la ventilation naturelle de l'espace à vivre rapprochent cette architecture aux lignes épurées et aux formes minimalistes des maisons traditionnelles (*minka*) de Naoshima.

---

<sup>482</sup> *Ibid.*



Parcours photographique :



*Le musée d'art Seirenscho et son environnement*



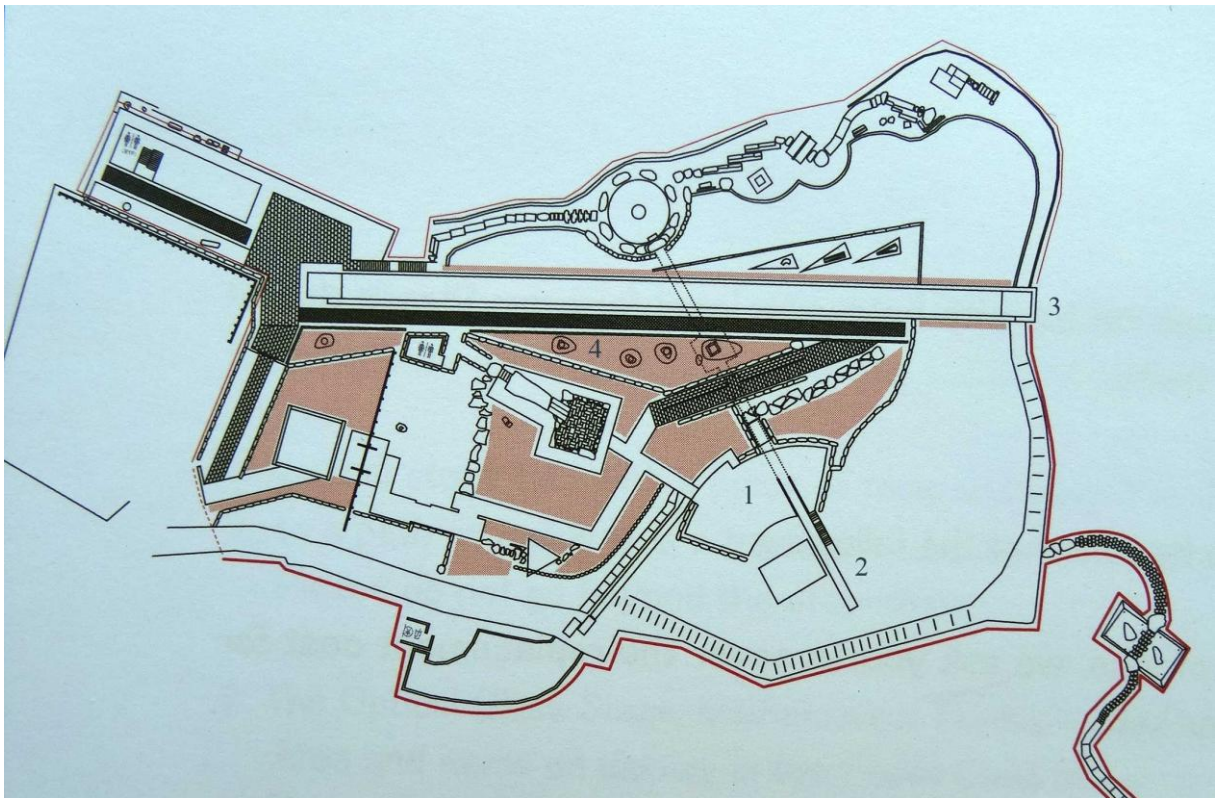
Fig. 121. Musée d'art Seirenscho et hall de Naoshima. Première page : vues extérieures du musée d'art Seirenscho. Photographies S. Dousse, 2018/04. En haut : vues extérieures du hall de Naoshima. Photographies S. Dousse, 2018/04. Au milieu : vue extérieure et vue intérieure du hall de Naoshima. Photographies Ogawa Shigeo. En bas, de gauche à droite : étude de conception du musée Seirenscho, vue en coupe du musée Seirenscho, vue en coupe du hall de Naoshima. Dessins Sambuichi Hiroshi

L'observatoire Enoura, Odawara, préfecture de Kanagawa, 2017

Né en 1948 à Tokyo, Sugimoto Hiroshi est un photographe japonais installé aux États-Unis. C'est la Japan Society de New-York qui a financé l'aménagement de l'observatoire Enoura, un projet à l'initiative de l'artiste et en vue duquel il a créé (en 2009) la fondation d'art d'Odawara. Sugimoto souhaitait concevoir un lieu qui transmettrait l'essence de la culture japonaise serait transmise : une culture dont le caractère unique tient à « l'art de vivre en harmonie avec la nature », écrit-il. Il rappelle que depuis les temps préhistoriques (l'époque Jomon) « le peuple japonais a développé le culte d'une myriade de divinités et d'esprits peuplant le royaume de la nature » et que, face à un monde moderne « sinistre » du fait de son « consumérisme et matérialisme rampants » et de la « destruction de tant de splendeurs naturelles, ce dont nous avons le plus besoin est de faire revivre les traditions japonaises anciennes ». L'objectif du projet est de représenter la culture japonaise, de soutenir les arts et l'artisanat, tout en contribuant à la vitalité de la vie locale. Sugimoto a choisi le paysage de son enfance (la baie d'Odawara, à l'ouest de Tokyo) pour aménager un lieu d'art où montrer des performances traditionnelles (théâtre, danse, etc.) et valoriser les savoir-faire artisanaux. En effet, l'aménagement paysager du jardin et certains bâtiments ou pavillons ont été réalisés par des artisans locaux, ceci dans l'intention de « faire revivre des méthodes de construction traditionnelles qui risquent de disparaître et de les transmettre aux générations futures ». C'est Sakakida Tomoyuki, l'architecte de l'agence New Material Research Laboratory (NMRL), qui s'est chargé du suivi de la réalisation du projet.

L'observatoire Enoura comporte un bâtiment d'accueil, une galerie d'exposition, des scènes extérieures (l'une est en verre et les deux autres sont en pierre), un amphithéâtre (recréation fidèle des ruines d'un amphithéâtre de Ferento, au nord de Rome), un pavillon de thé ainsi que plusieurs portes et pierres dressées verticalement ou posées horizontalement dans un jardin qui allie références au jardin japonais traditionnel et esthétique contemporaine. Les différentes installations ont été implantées sur le site en fonction de leur orientation vis-à-vis du soleil : la galerie d'exposition (de photographies de la baie d'Odawara prises par Sugimoto) est un long bâtiment axé sur l'emplacement du lever du soleil le jour du solstice d'été ; la scène de pierre circulaire et le passage souterrain qui comporte un puits de lumière et une vue sur l'océan sont orientés vers l'emplacement du lever du soleil le jour du solstice d'hiver ; la scène de verre (positionnée parallèlement au tunnel et pour face à l'amphithéâtre) est aussi alignée au solstice d'hiver : le matin de ce jour, la lumière du soleil fait scintiller les panneaux de verre optique si bien que, perçue depuis l'amphithéâtre, la scène semble flotter

sur l'océan ; la scène de pierre principale et le pavillon de thé nommé *uchoten* (écoutez la pluie) sont orientés vers l'emplacement du lever du soleil les jours des équinoxes de printemps et d'automne. En alignant les installations sur ces événements astronomiques, Sugimoto a voulu rappeler à ses contemporains la situation des ancêtres qui, en observant le passage des saisons et en étudiant le mouvement des astres, parvenaient à se situer dans le monde. D'après Sugimoto, si tout du long de l'histoire humaine l'art a toujours accompagné l'évolution spirituelle des hommes, il a désormais perdu sa fonction primordiale. Dans le contexte contemporain qu'il qualifie de « stade critique de l'évolution », l'artiste s'est posé la question de savoir « ce que l'art devait exprimer ». Il y a répondu en décidant de « retourner à la source de la conscience humaine, d'en explorer les sources et de retracer son cheminement jusqu'à nos jours ». Il imagine que c'est en « retrouvant l'habitude ancienne d'observer les cieux [et de se situer dans le monde] que nous trouverons notre voie vers le futur »<sup>483</sup>.



Légende du plan du site : 1. Scène de verre optique, 2. Tunnel d'observation du solstice d'hiver, 3. Tunnel d'observation du solstice d'été, 4. Arrangement de pierres sur mousse

<sup>483</sup> SUGIMOTO Hiroshi, « Thoughts on Odawara », site de l'observatoire Enoura, [www.odawara-af.com](http://www.odawara-af.com)

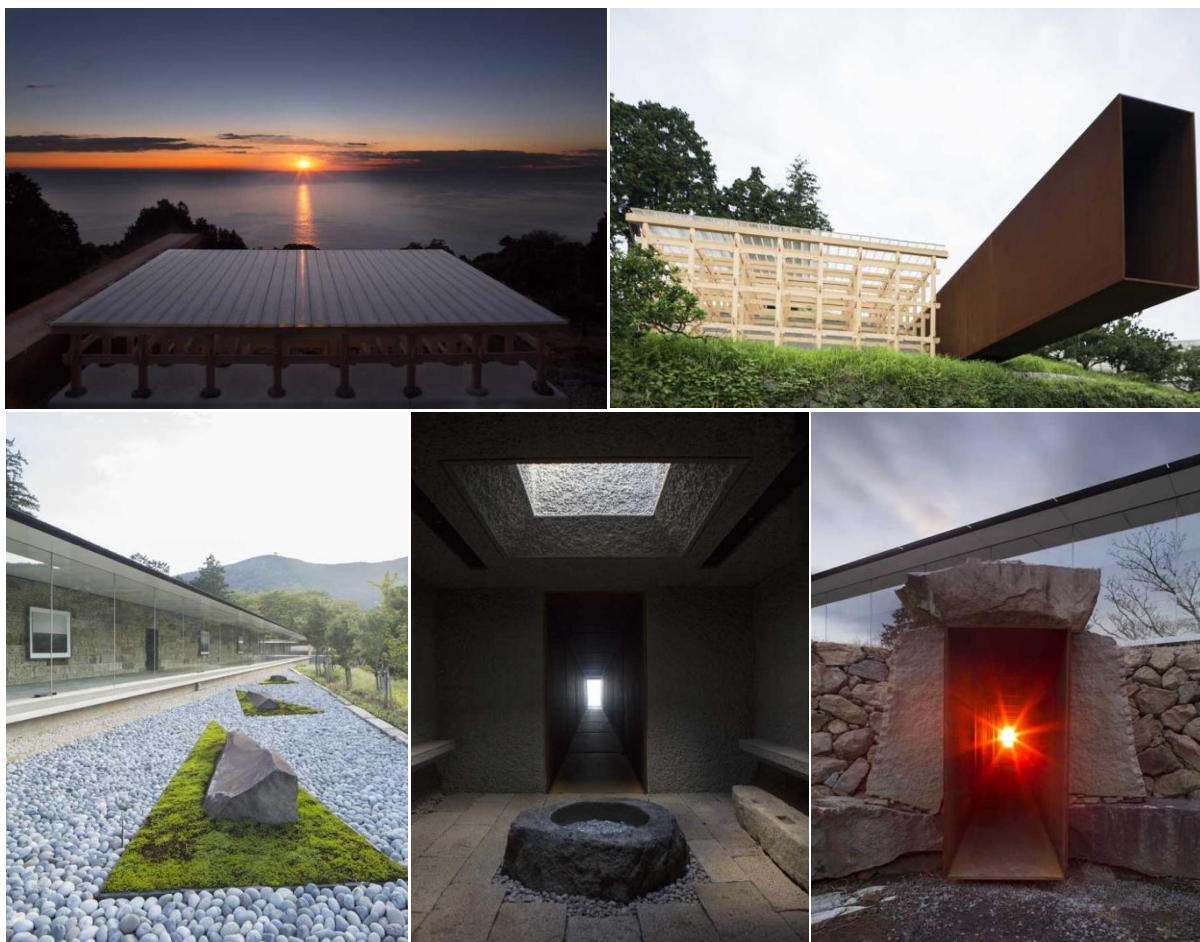


Fig. 122. Observatoire Enoura. Première page : plan du site. Image : courtoisie de la Fondation d'Art d'Odawara. De haut en bas et de gauche à droite : la scène de verre optique et le tunnel d'observation alignés au solstice d'hiver vus de nuit et de jour, la galerie d'observation du solstice d'été et un arrangement de pierre de Komatsu (sourcée dans une carrière localisée à environ 2 km) sur un jardin de mousse, le tunnel d'observation du solstice d'hiver et son « puits de lumière » (en date de la période de Muromachi (1336-1573)). Photographies : courtoisie de la fondation d'art Odawara

Le pavillon Kohteï, musée et jardin zen Shinshoji, Fukuyama, préfecture de Hiroshima, 2016

Dans le cadre de la création du musée et jardin zen Shinshoji<sup>484</sup>, l'un des membres de la famille Tsuneishi (financier du projet) étant collectionneur, la direction du temple Shinshoji a commandé la construction d'une galerie d'exposition pour héberger un ensemble d'estampes de Hakuin (1686-1769), un moine de l'école zen rinzai, courant auquel le temple est affilié. Pour prendre en charge ce projet, Toshiko Ferrier a présenté, non pas un architecte, mais un artiste, Nawa Kohei<sup>485</sup>. Après avoir pris connaissance du site et du programme envisagé (un lieu d'exposition conventionnel à aménager dans un bâtiment existant), Nawa a proposé un scénario tout autre que celui qui était envisagé. Plutôt que d'exposer les œuvres de

<sup>484</sup> Voir *supra*, chapitre 7.2.1., p. 222-223.

<sup>485</sup> Né en 1975 à Osaka, Nawa Kohei est sculpteur. Il explore l'univers du digital pour questionner les relations entre l'individuel et les ensemble, le physique et le virtuel, la nature et l'artifice.

Hakuin, il a suggéré de concevoir une installation d'art contemporain dans une architecture nouvelle. Dédiés à la mémoire des disparus en mer (nombreux dans cette région et dans l'histoire de la compagnie Tsuneishi), le pavillon et l'œuvre de Nawa allaient permettre aux visiteurs de faire l'expérience de la méditation zen. Pour réaliser ce qui était son premier projet d'architecture, Nawa s'est associé aux architectes Yoshitaka Lee et Kodai Yuichi avec lesquels il a fondé Studio Sandwich, une plateforme de création implantée près de Kyoto.

Si le thème de la mer était le sujet principal du projet qu'ils souhaitaient concevoir, Nawa Kohei et Yoshitaka Lee expliquent qu'ils ont conçu l'architecture du pavillon Kohteï en s'inspirant des temples de la région : « Fondamentalement, la forme des toits des bâtiments anciens est inspirée de la silhouette des montagnes. Cette forme est liée à la nature (*a natural feeling*). Afin de concevoir un bâtiment qui ait à la fois une forme naturelle et un esprit contemporain, nous nous sommes référés à la ligne de toit des temples anciens pour dessiner la face supérieure du toit, puis nous avons retourné cette ligne (en miroir) pour dessiner sous face du toit. Alors la forme est devenue celle d'un bateau. » Le pavillon est surélevé du sol grâce à des pilotis. « La référence c'est *taka yuka shiki jukyo* (*taka* : élevé ; *yuka* : sol ; *shiki* : type ; *jukyo* : habitation). Dans le passé, on surélevait les bâtiments agricoles pour y conserver les récoltes en les protégeant des insectes et de l'humidité », explique Yoshitaka. « En sculpture, j'essaie souvent de me libérer de la gravité et de créer une sensation de flottement », ajoute Nawa. On retrouve cela dans l'architecture de Kohteï. Le pavillon flotte au-dessus d'une mer de rocs. C'est une mer symbolique : « À l'intérieur du pavillon, il y a la mer spirituelle (qui symbolise) le monde de l'au-delà. On peut faire une expérience zen (par) une expérience de lumière. » L'expérience dure vingt-cinq minutes. « C'est la durée traditionnelle de la méditation car c'est le temps que met une bougie à brûler ». Dans une obscurité profonde, le visiteur est invité à s'asseoir et attendre. « Au début, la lumière est vraiment très faible. Alors on entre dans une sorte de méditation et peu à peu vient le sentiment du monde de l'au-delà. Au Japon, nous avons un ressenti pour la lumière du soleil, celle de la lune, pour la nature en général. Nous croyons en la présence d'une multitude de dieux. Nous sentons leur présence dans l'atmosphère et dans les phénomènes naturels. Ici, c'est dans la vague. Dans la vague, on ressent quelque chose qui est secret... Personne ne sait ce qu'est le monde de l'au-delà. Nous ne pouvons pas savoir. Aussi cette installation permet à chacun de l'imaginer »<sup>486</sup>, explique Nawa.

---

<sup>486</sup> Entretien avec S. Dousse, le 25 juin 2019, à Kyoto. Voir annexe 2.

Comme l'expliquent les concepteurs de Kohteï, le but de la méditation est de disparaître, de sentir que nous sommes une partie de la nature. L'idée du projet était de faire en sorte que les gens se sentent proches de la nature. Dans la conception japonaise, « les humains sont une partie de la nature. Cette idée est au cœur de la pensée zen », souligne Nawa. Cette perception impacte l'architecture. « L'architecture japonaise porte de l'importance à la relation aux choses qui existent à l'extérieur ; d'où l'importance de la relation au jardin, au paysage, à la nature... Le jardin japonais est conçu pour être vu depuis le bâtiment » ajoute Yoshitaka. Pour aménager le site sur lequel un jardin traditionnel a été préservé, Nawa souhaitait « créer quelque chose qui soit en harmonie avec le jardin japonais tout en étant unique ; quelque chose que l'on ne verrait nulle part ailleurs, mais qui s'insère bien dans le site ; quelque chose qui corresponde au jardin japonais tout en étant spécial. C'était très difficile pour moi... »<sup>487</sup>, confit-il. De fait, à la différence d'une sculpture, l'architecture peut difficilement s'affranchir du contexte. C'est par la réinterprétation formelle du bâti pré-moderne (la courbe des toits des temples, la surélévation des greniers), par le recours à une technique de couverture traditionnelle (*kokerabuki*) avec bardeaux et clous en bois et par l'emploi de matériaux qui changent avec le temps dans un esprit *wabi sabi* (une esthétique de simplicité et de rusticité qui exprime le passage du temps) que Nawa et Yoshitaka se sont reliés au contexte de temple. Si Kohteï est une réinterprétation de la tradition très abstraite (plutôt une transformation ou une transmutation en art contemporain), l'œuvre cible le domaine du sensible – une sensation de proximité avec la nature physique et l'expérience métaphysique du monde de l'au-delà, une dimension intemporelle présentée comme un trait de culture japonaise. Nawa et Yoshitaka relient temps anciens et actuels en explorant la perception physique, sensible et spirituelle de la nature.



Fig. 123. Pavillon Kohteï. Vues extérieures du pavillon, du jardin et de l'environnement naturel. Photographies Omote Nobutada, courtoisie de Studio Sandwich et du musée et jardin zen Shinshoji

<sup>487</sup> *Ibidem.*

## 8.2. Architectes de lieux et de milieux. Construire dans le « pays de neige »

### 8.2.1. Aoki Jun : entre contrainte climatique et expérience sensible

La fondation de la neige, Joetsu, préfecture de Niigata, 1999 ; le musée de la lagune de Fukushima, Niigata, préfecture de Niigata, 1997 ; le musée d'art d'Aomori, préfecture d'Aomori, 2006

Aoki Jun en témoigne, il est particulièrement difficile de construire dans un milieu aussi enneigé que peut l'être la partie nord de Honshu. Dans cette région surnommée le « pays de neige » (*yuki no kuni*), pendant de longs mois, la neige s'accumule sur plusieurs mètres. Aoki explique : « La neige est un sujet très difficile pour la conception des bâtiments. Faire en sorte qu'un bâtiment supporte la charge de la neige pose de sérieux problèmes. Quand on a un toit plat, la neige s'accumule sur le bâtiment. C'est une solution simple, mais le bâtiment doit pouvoir supporter ce poids. Il faut concevoir une structure très robuste, et il faut intégrer la charge de la neige aux calculs de sa résistance aux vibrations sismiques. C'est compliqué car, pour avoir un bâtiment stable, il faut que le poids de la neige soit bien réparti. Pour éviter ce problème, on peut avoir une toiture en pente, alors la neige tombe autour du bâtiment, mais cette option nécessite d'avoir beaucoup d'espace libre, ce qui est souvent difficile en centre-ville. Avec cette option, il faut éviter les formes compliquées, car la neige s'accumulerait dans les angles. Le bâtiment doit être très simple... On peut installer un système (de chauffage) sur le toit pour faire fondre la neige. Mais alors il faut brûler de l'huile, ou bien il faut utiliser une source de chaleur naturelle – à trois ou quatre mètres de profondeur en sous-sol. On peut utiliser l'eau du sous-sol pour faire fondre la neige, mais alors il faut pomper cette eau vers le toit. Il faut installer tout un système et, bien entendu, ce sera une perte en sous-sol – le niveau de la nappe phréatique va baisser. Bref, ce n'est pas un système durable (*sustainable*). (...) Et il y a des problèmes thermiques. Quand la neige s'accumule sur le toit, celui-ci est à zéro degré en permanence. C'est mauvais pour l'isolation – dans ces conditions, mettre un isolant n'a pas de sens – et cela refroidit le bâtiment. Finalement, comme à l'intérieur on va régler l'air conditionné à vingt degrés, on aura un taux d'humidité d'environ 50%. Alors il faut trouver le moyen d'éliminer la condensation. Bref, pour l'ensemble de ces raisons, je pense que la région nord du Japon fait face à de sérieuses difficultés pour construire. »<sup>488</sup>

De l'avis d'Aoki, l'un des aspects intéressants du « pays de neige » japonais est que, s'il y a beaucoup de neige en hiver, il y a pourtant très chaud en été. Quand il a conçu la

---

<sup>488</sup> Entretien avec S. Dousse, 18 juillet 2019, Tokyo. Voir annexe 6.



fondation de la neige<sup>489</sup>, comme le contexte scientifique relatif à l'activité du commanditaire (une fondation dédiée à l'étude et à l'enseignement sur l'utilisation de la neige) le permettait, Aoki a entrepris de tirer parti de la contrainte climatique hivernale pour en faire bénéficier l'exploitation du bâtiment pendant la saison estivale. Avec les scientifiques de la fondation, il a développé un système de climatisation par la neige. D'après lui, c'était le premier bâtiment à développer ce système qui est toujours opérationnel aujourd'hui : « Le fonctionnement de ce système est très simple. Il suffit de conserver une masse de neige dans un local, d'y faire entrer de l'air extérieur et de diriger cet air rafraîchi par la neige vers les espaces intérieurs. Par exemple : en traversant le local à neige, l'air à trente degrés descend à quatre degrés. À l'intérieur du bâtiment, cet air très frais se mélange à l'air ambiant et on obtient une température d'environ vingt degrés.<sup>490</sup> » Si, d'après l'architecte, ce système relativement simple techniquement est souvent mis en œuvre dans la préfecture de Hokkaido, il l'est moins dans la préfecture de Niigata : « Car pour conserver la neige, il faut que les murs soient bien isolés. Or, dans la région de Niigata, l'isolation des maisons est très fine, elle est de 10 cm d'épaisseur généralement. Ensuite, il faut disposer d'un grand espace pour conserver la neige. On peut installer un local à neige en sous-sol, mais cela augmente le coût de construction. À condition d'avoir un budget pour cela, dans ces régions de neige, on peut avoir de l'air frais très facilement en été...<sup>491</sup> » Aoki explique que c'est la définition de la forme la plus adaptée à un local de stockage de neige qui a défini l'allure du bâtiment : « Après études, nous avons déterminé que la forme la plus adaptée à la conservation la neige serait un espace sphérique. Mais, techniquement, il est très difficile de construire une sphère. Donc nous avons conçu un bâtiment sur un plan circulaire. C'est le système de climatisation par la neige qui est à l'origine de la forme étrange de ce bâtiment »<sup>492</sup>, raconte-t-il en s'en amusant.

Quand il a conçu le musée de la lagune de Fukushima<sup>493</sup> Aoki Jun n'avait pas encore réalisé les études de conception de la fondation de la neige. Dans l'ignorance du système de climatisation par la neige, il a conçu un bâtiment plus conventionnel techniquement mais aussi atypique esthétiquement. Considérant le paysage au sein duquel le musée allait être implanté, Aoki a souhaité permettre l'expérience d'une prise de hauteur : « Ce musée se

---

<sup>489</sup> Édifiée sur un site de 6 085 m<sup>2</sup>, la fondation de la neige totalise une surface de plancher de 611 m<sup>2</sup> (sur trois niveaux dont un niveau enterré).

<sup>490</sup> Aoki Jun (2019), *opus cit.*

<sup>491</sup> *Ibidem.*

<sup>492</sup> *Ibid.*

<sup>493</sup> Le musée de la lagune de Fukushima se trouve à Toyosaka, une petite ville rurale de la périphérie de Niigata. En 2003, Toyosaka comptait 49 159 habitants pour 76,85 km<sup>2</sup> (soit une densité de 639,67 hab./km<sup>2</sup>). En 2005, Toyosaka a été fusionnée à la ville de Niigata. Édifié sur un site de 30 785 m<sup>2</sup>, le bâtiment totalise une surface de plancher de 2 608 m<sup>2</sup> (sur 8 niveaux dont un niveau semi-enterré).

trouve dans la plus grande lagune de la préfecture de Niigata. En japonais, *nii* signifie "nouveau" et *gata* "lagune", donc *nii-gata* signifie dire "nouvelle lagune". C'est une zone de vie sauvage. Il y a de l'eau, des herbes, beaucoup d'animaux, d'oiseaux, de plantes... C'est un site très plat. Un paysage très horizontal. Mais en été, quand les herbes sont hautes, elles nous dépassent et on ne peut plus rien voir. De fait, j'ai pensé que prendre de la hauteur pourrait être une bonne expérience. Parce que le paysage change beaucoup... Afin de mesurer l'impression opérée par la vue du paysage depuis un point haut, nous avons fait des tests en ballon. Alors j'ai pu vérifier l'intérêt de cette expérience : l'impression était vraiment intéressante. Alors nous avons travaillé la manière de produire cette expérience par l'architecture... Puisqu'il s'agissait de construire le musée de la lagune, la lagune était ce qu'il y avait de plus important. C'était le sujet principal. Nous allions bien sûr exposer des échantillons de plantes, d'insectes et autres éléments du site, mais le plus important c'était de montrer le paysage lui-même. L'idée était de concevoir un espace d'où regarder le paysage de la lagune. » Aoki explique que la forme n'est pas une finalité pour lui. Ce qui lui importe : « Ce n'est pas l'objet d'art. C'est l'expérience. Non pas l'objet lui-même mais plutôt l'expérience de l'espace. (...) Dans le cas du musée de la lagune de Fukushima, je pensais au paysage changeant, et non à construire un objet. La relation au paysage est la clef de ce projet. Je ne me préoccupais pas du tout de questions formelles »<sup>494</sup>, soutient-il.



Fig. 124. Musée de la lagune de Fukushima. Vue extérieure et vue intérieure. Photographies S. Dousse, 2018/03

Le parcours dans le musée constitue le fil directeur de l'« expérience de l'espace » telle que l'a envisagée Aoki : « L'idée originelle était de parcourir l'exposition en montant ; en parcourant les espaces d'exposition via une sorte de rampe en spirale. Monter jusqu'au toit [une terrasse d'où l'on profite d'une vue à 360° sur la lagune] puis redescendre par l'escalier hélicoïdal, encore une spirale. Actuellement, l'escalier n'est plus utilisé. Il est plus facile de prendre l'ascenseur et de monter directement sur le toit-terrasse, mais ce cheminement est très

<sup>494</sup> Aoki Jun (2019), *opus cit.*

bien aussi. On peut très bien monter sur le toit puis redescendre en suivant la pente. On peut apprécier le paysage changeant en visitant l'exposition. » Quant à l'esthétique : « J'envisageais très bien de créer un fort contraste avec la zone environnante [la lagune, un paysage de nature]. Dans ce paysage très horizontal [un champ libre, non construit], un bâtiment d'apparence plus traditionnelle aurait également généré un contraste fort. Donc, pour moi, cela revenait au même. Et j'ai pensé que dans une zone si sauvage, construire un bâtiment très artificiel était en quelque sorte une attitude honnête. Plutôt que de construire un bâtiment faussement naturel... Pour moi, c'était une attitude honnête. J'apprécie cela. »<sup>495</sup>

Quelques années plus tard, quand il a été impliqué dans la conception du musée d'art d'Aomori<sup>496</sup>, Aoki Jun a suggéré au commanditaire (public) de mettre en œuvre le système de climatisation par la neige préalablement mis au point dans la fondation de la neige : « J'avais des données et des résultats, donc j'ai proposé d'utiliser ce système. Mais, le problème, c'est que ce système est basé sur des conditions très naturelles. Or, au Japon, même dans le pays de neige, il peut arriver que des hivers soient moins neigeux, voire pas neigeux du tout, ce qui aurait mis en péril le système de climatisation par la neige. Pour le musée d'art d'Aomori, notamment pour des raisons de conservation des œuvres, nous ne pouvions pas prendre le risque d'avoir de mauvaises conditions thermiques en été. Il fallait prévoir un double système, un système de *back-up*. Dès lors, le système de climatisation par la neige devenait secondaire. Finalement, nous ne l'avons pas mis en place.<sup>497</sup> » La neige à tout de même exercé un impact déterminant dans la conception du musée. Cette fois-ci, il ne s'agissait plus de tirer un parti fonctionnel de la neige. Il était plutôt question d'esthétique. Aoki Jun s'est inspiré du climat du pays de neige pour créer une expérience sensible : « Le paysage de neige est un paysage très blanc. Quand il neige beaucoup, tout disparaît. On ne peut plus rien voir en dehors du blanc. Alors j'ai rêvé d'un bâtiment qui s'estompe et disparaît dans la neige. J'ai choisi d'utiliser la brique pour construire une structure [robuste] qui supporte le poids de la neige s'accumulant sur le toit. Si ce bâtiment est très massif, très lourd, c'est à cause de la neige... Enfin, dans le paysage enneigé, la forme importe peu. Car le bâtiment disparaît dans l'atmosphère de neige... En façade, la brique est peinte en blanc. L'hiver, le bâtiment

---

<sup>495</sup> Aoki Jun (2019), *opus cit.*

<sup>496</sup> Chef-lieu de la préfecture de Aomori (la préfecture la plus au nord de l'île de Honshu), la ville de Aomori comptait 279 000 habitants pour une superficie de 824,6 km<sup>2</sup> (soit une densité de 338,35 hab./km<sup>2</sup>) (données en date de 2020). Édifié sur un site de 130 000 m<sup>2</sup>, le musée d'art d'Aomori totalise une surface de plancher de 15 837 m<sup>2</sup> (sur quatre niveaux, dont deux niveaux enterrés). Ce lieu d'exposition et de spectacle est consacré à la présentation de la production d'artistes originaires de la région.

<sup>497</sup> Aoki Jun (2019), *opus cit.*

s'estompe et disparaît. Mais en été, la couleur blanche crée un contraste très fort avec le jardin et la forêt, qui sont très verts<sup>498</sup> », raconte-t-il.



Fig. 125. Musée d'art d'Aomori. Vue extérieure et vue intérieure. Photos : courtoisie du musée d'art d'Aomori

L'architecture du musée d'art d'Aomori a été inspirée par la proximité de ruines de l'époque Jomon. Aoki Jun a imaginé une topographie de tranchées aux contours acérés sur lesquelles allait se poser les volumes du bâtiment : « Dans ce projet, nous avons utilisé l'élément de la terre (*earth*). Le sol de ce site est très noir. Un brun très foncé. L'idée était de creuser de grands espaces [des cours enterrées] dans cette terre très noire. Tout autour, il y a le beau paysage formé par les arbres. Un paysage très vert en été et au printemps. Des interstices se forment entre ce paysage et le bâtiment posé dans ces grands espaces enterrés [nommés *courtyards*]. Comme le sol des cours est très noir, le bâtiment dont les façades sont peintes en blanc crée un très fort contraste avec la couleur de la terre. En hiver, le bâtiment disparaît. Mais en été, il y a un contraste très fort avec la nature environnante. Cette idée m'intéressait beaucoup. À savoir : comment un seul et unique bâtiment pouvait changer d'atmosphère, ou changer d'apparence, juste parce que le paysage qui l'entoure change en hiver et en été.<sup>499</sup> »



Fig. 126. Musée d'art d'Aomori. Vue sur la façade principale et l'accès au musée, vue sur le jardin et les cours. Photographies : propriété du musée d'art d'Aomori.

<sup>498</sup> *Ibidem.*

<sup>499</sup> *Ibid.*

À l'occasion de ce projet, Aoki Jun a développé le concept d'architecture « atmosphérique » : « Quand je disais « *atmospheric* », je parlais de la manière dont nous pouvons contrôler l'atmosphère d'un espace. Je parlais de ce qui n'est pas visible – car l'architecture ce n'est pas seulement les choses que l'on voit. On sent l'air. On sent l'atmosphère. On peut créer une atmosphère dans une architecture, dans un bâtiment... » Si Aoki ne répond pas à la question de savoir comment contrôler l'atmosphère d'une architecture – « c'est la magie de l'architecture. N'est-ce pas ? *So I think there is no logical deal, or no ideal...* » – il décrit néanmoins ses intentions : « L'atmosphère ou l'air du musée d'art d'Aomori, c'est une perte d'équilibre. Les directions et les proportions varient tellement que l'on perd notre point d'ancrage. Comme lorsque l'on est un peu ivre. Alors on perd notre confiance en... en l'existence », explique-t-il en riant.

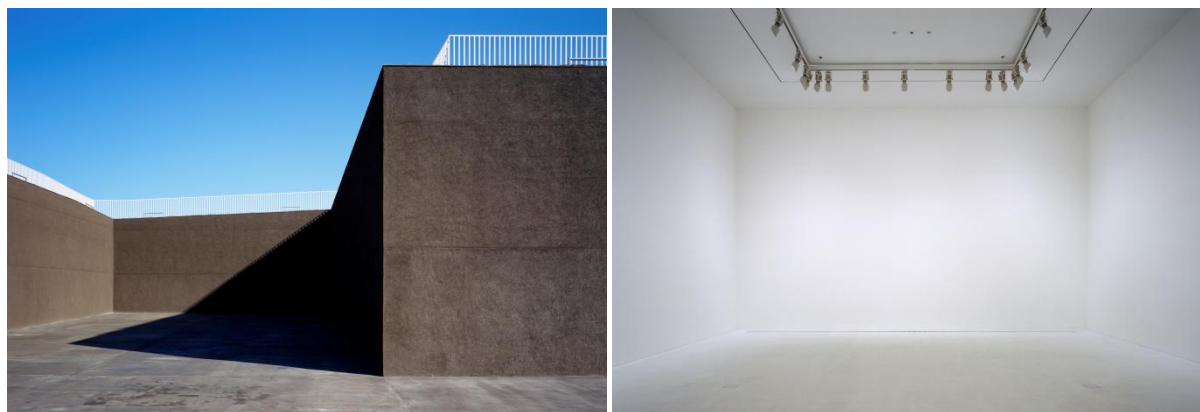


Fig. 127. Musée d'art d'Aomori. Vue sur les cours enterrées, vue sur une partie de l'espace d'exposition. Photographies : courtoisie du musée d'art d'Aomori

Questionné au sujet de la prégnance de la dimension aérienne ou du thème du flottement dans les arts au Japon, Aoki confirme que, d'après lui : « C'est un point très important dans l'architecture et dans l'art au Japon. Parce que nous ne pouvons pas échapper à la gravité ; nous ne pouvons pas échapper à certaines présuppositions sociales. Alors nous voulons nous libérer de ces contraintes – de gravité et de règles sociales. Donc nous voulons tout le temps partir... Et nous voulons flotter. » Mis-à-part cette interprétation d'ordre physique et sociale, d'autres thèmes – comme le zen ou le paysage de l'archipel – joueraient-ils un rôle dans l'importance du flottement ? « Non pas le zen, mais peut-être le paysage. Parce que dans le paysage brumeux ou vaporeux, nous pouvons sentir l'air. L'air n'est pas clair... On voit cela sur les estampes, par l'effet de l'encre et de l'eau... Quand on imagine l'air, il est mystérieux, brumeux ou vaporeux. La masse d'air n'est pas transparente. Elle n'est pas translucide... Au Japon, l'hiver peut-être très clair, mais pendant les autres saisons, l'air est très lourd, très mystérieux. Parfois, le paysage a beau être dégagé, quand on regarde le sommet d'une montagne, il arrive qu'il disparaisse dans la brume. Il ne s'agit pas d'une

question de gravité, ni de direction de l'espace. C'est simplement le fait de la distance qui nous sépare de l'objet que l'on regarde... Dans certaines circonstances, la vision à 360° disparaît. Alors on perd notre point d'équilibre. Donc nous flottons un peu... »



*Fig. 128. Musée d'art d'Aomori. À gauche : circulation intérieure. À droite : espace du musée et cour enterrée. Photographies S. Dousse, 2017/11*

Enfin, au sujet des thèmes de la matérialité et de l'effacement de la matière, du poids et de la légèreté (les tendances rouge et blanche), Aoki Jun indique ne pas avoir choisi une possibilité ou l'autre mais jouer plutôt des deux phénomènes : « C'est parce que je ne veux pas créer un effet trop littéral... J'ai été très inspiré par cette peinture de René Magritte qui représente un roc flottant dans l'air. Je trouve cette idée très intéressante. Le roc est très lourd. Il ne peut pas flotter. Mais s'il pouvait flotter je pense que [cet effet] serait très intéressant... Je ne souhaite pas suivre l'idée littérale du flottement ou de la légèreté. Je cherche plutôt à fabriquer de la légèreté avec un matériau très concret, comme la pierre ou la terre. Même avec ce type de matériaux, je pense que nous pouvons obtenir un effet de légèreté ou de flottement. C'est un problème très difficile à résoudre mais je pense qu'il est très intéressant d'y parvenir », explique-t-il. Dans l'architecture du musée d'art d'Aomori, la brique brune est très matérielle puis, peinte en blanc, elle disparaît. Enfin, il est question de la nature : « Le jardin japonais traditionnel est un paysage très artificiel. Le jardin du musée d'art d'Aomori est très artificiel aussi, mais j'aime ce paysage sauvage. Ce qui est magnifique là-bas, c'est que, tous les ans, en automne, on coupe toutes les plantes. Ensuite, la neige vient. Elle couvre le sol pendant plusieurs mois. Puis, au printemps, en avril ou en mai, après que la neige ait fondu, toutes les plantes repoussent en même temps. C'est si beau, en mai, quand toutes les plantes apparaissent... Évidemment, si nous ne touchions pas cette nature, alors nous pourrions avoir beaucoup de grands arbres. Mais cela ne serait pas si intéressant... », conclue-t-il.

## 8.2.2. Tezuka Takaharu et Yui, Naito Hiroshi, MVRDV et Ando Tadao : pour la plus grande proximité avec les éléments extrêmes du paysage

Le musée de sciences naturelles de Matsunoyama, 2003 ; le café/centre communautaire Ikote, Tokamachi, 2015 ; le café/centre communautaire Stage engawa, Sanjo, 2016, préfecture de Niigata

Les architectes Tezuka Takaharu et Yui ont également construit une série de bâtiments dans le nord du Japon. Le musée de sciences naturelles de Matsunoyama et les cafés/centres communautaires Ikote et Stage engawa se trouvent dans la préfecture de Niigata, région réputée pour ses sources thermales, ses rizières aménagées en terrasses, ses chutes de neige et sa triennale d'art. Dans ce contexte climatique de très fort enneigement, Tezuka Takaharu explique que la philosophie à l'origine de ces trois architectures était la même. Il s'agissait de comprendre la nature et de concevoir des bâtiments qui permettent d'en faire partie : « Là-bas, dans la préfecture de Niigata, il y a parfois jusqu'à dix mètres de neige. Autrefois, les habitants de cette région vivaient profondément enfouis dans la neige ; ils creusaient parfois des tunnels pour entrer et sortir de leur maison... Donc nous avons essayé de comprendre leur manière de faire partie de la neige (*to be part of the snow*). Nous avons essayé de comprendre la nature. D'être dans la nature plutôt que de retirer la neige... » Si les réponses architecturales diffèrent en termes de matériaux, de structures et de formes, « c'est simplement du fait de la dureté des conditions naturelles (*because of the ash existence of nature*)<sup>500</sup> », explique Tezuka. « C'est le niveau d'enneigement du site qui implique différentes réponses. À Matsunoyama<sup>501</sup>, dans la forêt, il peut y avoir jusqu'à six ou sept mètres de neige. Le musée de sciences naturelles peut être complètement enseveli. Quand nous avons conçu ce projet nous avons essayé d'ouvrir ; mais si on ouvre, on meurt. Donc ce que nous avons fait – accepter la neige et utiliser de l'acier corten pour les façades – était la seule solution possible. Pour Ikote<sup>502</sup> [un café et un lieu événementiel], qui se trouve dans le centre-ville de Tokamachi<sup>503</sup>, le niveau d'enneigement est un peu plus faible. Dans ce projet, on ne retire pas

---

<sup>500</sup> Entretien avec S. Dousse, 25 juillet 2019, à Tokyo. Voir annexe 10.

<sup>501</sup> En 2003, la ville de Matsunoyama comptait une population de 2 963 habitants répartis sur une superficie de 86,31 km<sup>2</sup> (soit une densité de 34,46 hab./km<sup>2</sup>). En 2005, Matsunoyama et les villes voisines que sont Matsudai, Kawanishi ainsi que le village de Nakasato ont été intégrés à la ville de Tokamachi. La région est réputée pour ses onsen, ses rizières et pour le triennale d'art Echigo-Tsumari.

<sup>502</sup> Édifié sur un site de 1 382 m<sup>2</sup>, Ikote totalise une surface de plancher de 489 m<sup>2</sup> sur deux niveaux (surface bâtie 312 m<sup>2</sup>). Son architecture est inspirée des arcades commerçantes (*gangi*) de Tokamachi.

<sup>503</sup> Tokamachi comptait une population de 53 333 habitants pour 590,39 km<sup>2</sup> (soit une densité de 90 hab./km<sup>2</sup>) (en date de juillet 2019). Le nom de la ville (*toka* : le dix du mois, *machi* : ville) provient du fait qu'à Tokamachi un marché de rue était tenu tous les dixièmes jours du mois. Si, dans le passé, la dynamique communautaire de Tokamachi était forte, comme c'est le cas de nombreuses villes rurales, elle est plus fragile aujourd'hui. La volonté de redynamisation sociale explique la construction des bâtiments Ikote et Stage-Engawa.

la neige non plus. Elle s'accumule autour du bâtiment et, en hiver, on peut marcher sur le toit. En été, dans la partie basse du toit, on peut soulever des auvents. On peut ouvrir. Enfin, pour Stage-engawa<sup>504</sup>, qui est dans la ville de Sanjo, comme il y a encore moins de neige, on a simplement surélevé le plancher d'environ quarante centimètres ; pour empêcher l'eau de ruisseler à l'intérieur du bâtiment... Nous essayons toujours de trouver le moyen de faire partie de la nature. Cette philosophie ne change jamais<sup>505</sup>. »

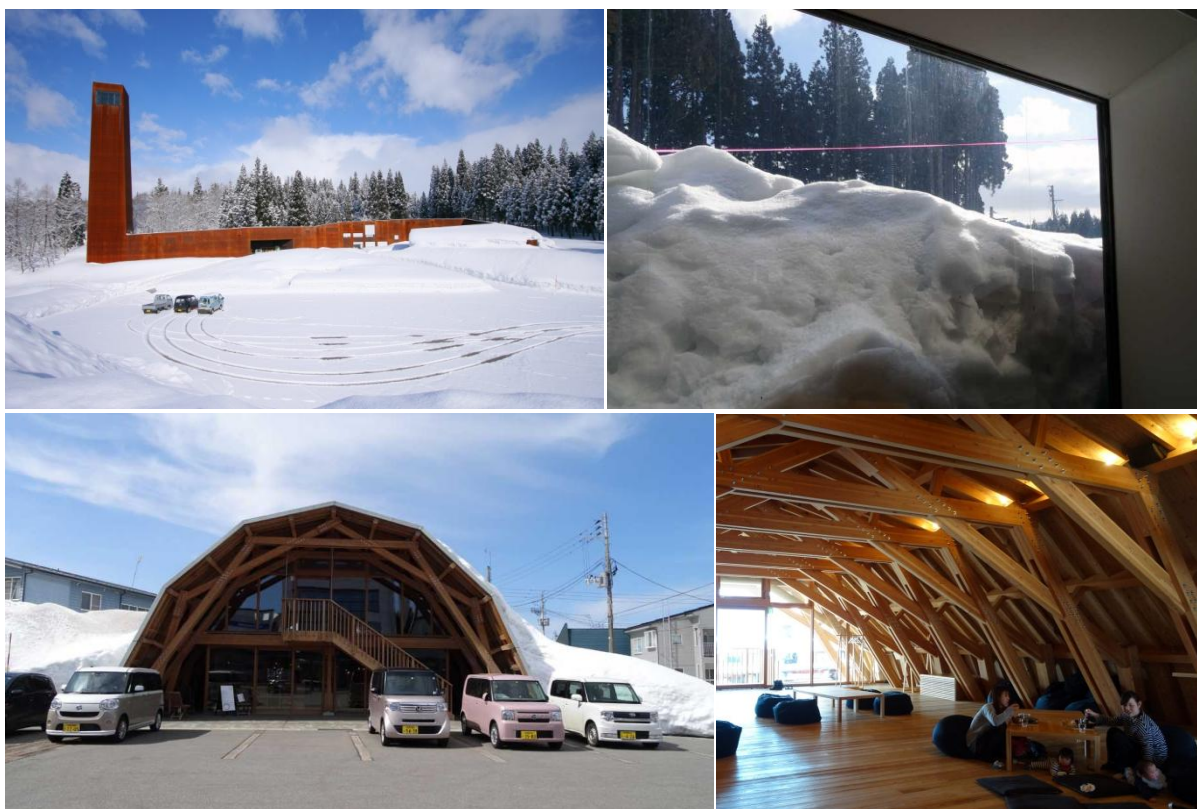


Fig. 129. Musée de sciences naturelles de Matsunoyama et centre communautaire Ikote. En haut à gauche : vue extérieure. Photographie : courtoisie du musée des sciences naturelles de Matsunoyama. En haut à droite : vue intérieure du musée des sciences naturelles de Matsunoyama. Photo S. Dousse, 2018/03. En bas, de gauche à droite : vue extérieure et vue intérieure du centre communautaire Ikote. Photos S. Dousse, 2018/03

<sup>504</sup> Édifié sur un site de 1694 m<sup>2</sup>, Stage-Engawa présente une surface de plancher de 277 m<sup>2</sup> sur un niveau et 70 m<sup>2</sup> d'espace extérieur. Avec une architecture inspirée d'une loggia, l'espace intérieur se prolonge à l'extérieur.

<sup>505</sup> Tezuka Takaharu (2019), *opus cit.*



Le musée du village de Matsudai, 2003 ; la bibliothèque municipale de Tokamachi, 1999 ; le centre d'art contemporain d'Aomori, 2001 ; l'école de la nature de Tokamachi, 2011

Construit la même année que le musée des sciences des Matsunoyama, le musée du village Matsudai<sup>506</sup> témoigne d'un parti pris tout autre. Il a été conçu par les architectes de l'agence néerlandaise MVRDV qui, à l'opposé de la démarche de Tezuka, ont abordé les conditions climatiques en détachant le bâtiment du sol. Ici il ne s'agit pas d'exprimer une « impression de flottement » comme le souhaite Aoki. Le bâtiment est un parallélogramme surélevé sur quatre pieds par lesquels on accède au musée. En hiver, la neige s'accumule autour et sous le bâtiment. On se tient éloigné de la nature. En été, l'espace dégagé sous le musée forme une place où l'on peut organiser des événements pour que la communauté se rassemble. Ce dispositif est tout aussi adapté à la contrainte climatique. Il témoigne simplement d'une philosophie différente : les architectes néerlandais n'ont pas voulu « faire partie de la neige » et « faire partie de la nature », comme Tezuka Takaharu, pour qui il est impensable de se couper de l'environnement.



Fig. 130. Musée du village de Matsudai et bibliothèque municipale de Tokamachi. De gauche à droite : vue extérieure du musée, vue extérieure de la bibliothèque. Photographies S. Dousse, 2018/03

Quelques années plus tôt, Naito Hiroshi concevait la bibliothèque municipale de Tokamachi<sup>507</sup>. Elle est située dans le centre-ville, non loin du café/centre communautaire Ikote. Son architecture rappelle les dires d'Aoki Jun au sujet de la contrainte du poids de la neige sur les bâtiments. Pour que la bibliothèque soit en mesure de supporter ce poids, Naito a pris le parti de construire une massive structure de béton. Il a combiné paramètre structurel et identité architecturale : la nécessité de solidité a donné forme à un bâtiment sculptural. Dans ce projet-ci encore, le toit est l'élément déterminant de l'architecture. Il protège les espaces intérieurs des intempéries. Enterrée dans le sol, l'isolation thermique de l'espace de la

<sup>506</sup> Sa surface de 1 500 m<sup>2</sup> accueille espace d'exposition, classes, boutique, café et espace de représentations.

<sup>507</sup> D'une surface de 4 498 m<sup>2</sup>.

bibliothèque est optimisée. « Autrefois, les habitants de cette région vivaient profondément enfouis dans la neige », rappelait Tezuka. À sa manière, Naito marque lui aussi un retour aux manières d'habiter des temps anciens. Il adapte le bâtiment au milieu, non pas en s'en éloignant, mais en s'y intégrant.

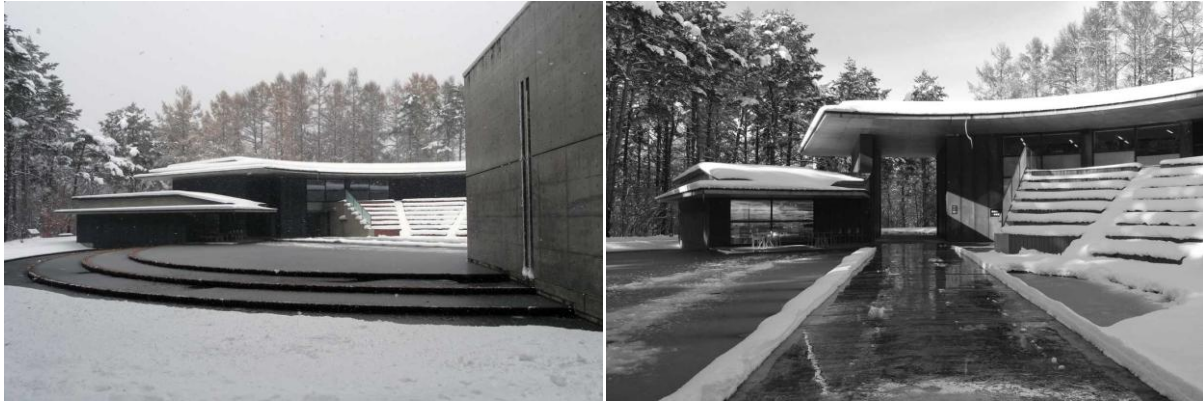
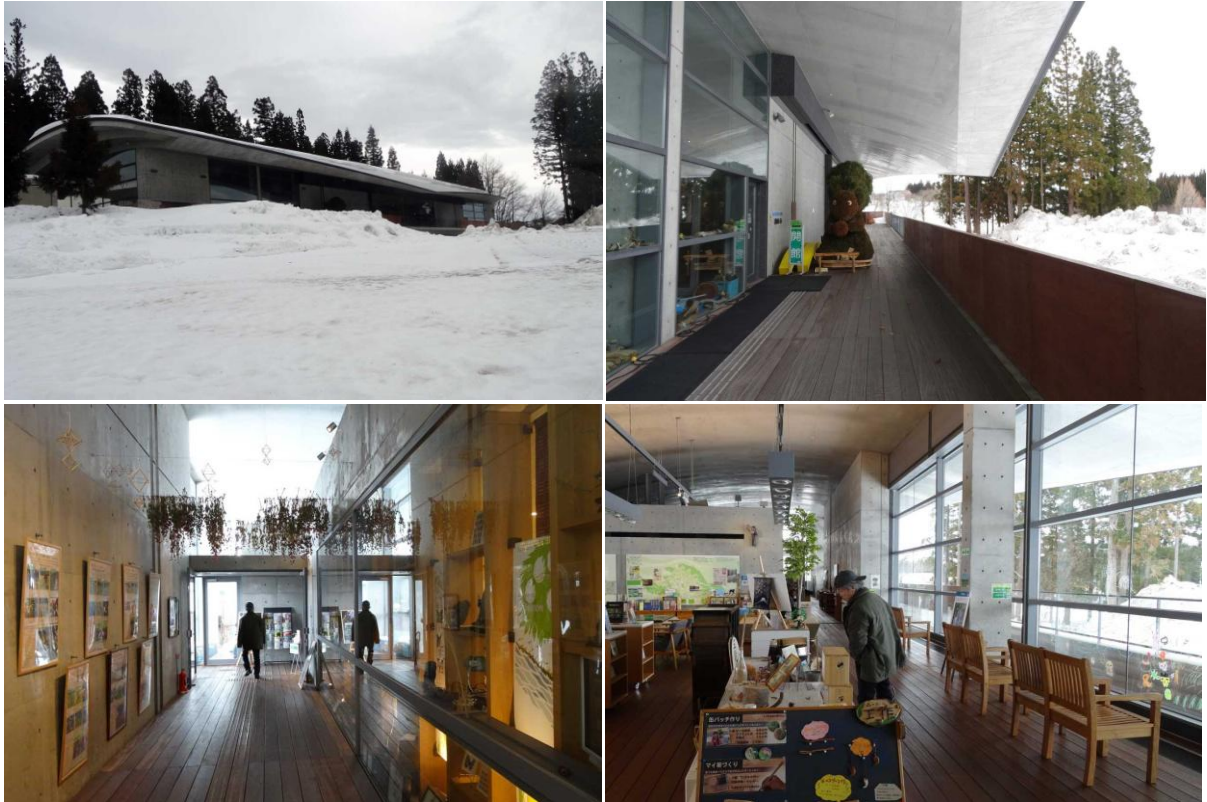


Fig. 131. Centre d'art contemporain d'Aomori. Vues extérieures. Photographies Takase Yoshio.

Enfin, Ando Tadao a lui aussi travaillé dans le pays de neige. En 2001, il a livré le centre d'art contemporain d'Aomori<sup>508</sup>, une composition géométrique dans la lignée des architectures qu'il composait alors. Ce musée qui privilégie l'exposition d'œuvres d'artistes originaires de la préfecture d'Aomori comporte aussi des résidences pour accueillir des créateurs du monde entier. Intégré à un environnement de forêt très enneigé en hiver, le centre d'art contemporain est organisé autour d'un espace extérieur dont la pièce centrale est un plan d'eau, une disposition favorable à la condition estivale, quand la chaleur gagne le nord de l'archipel. La forêt et l'eau, ces thèmes apparaissent à nouveau dix ans plus tard, quand Ando réalise l'école de la nature dans la campagne de Tokamachi, en 2011. Cet équipement éducatif est constitué de deux bâtiments, l'un dédié à la forêt (*mori no hall*, la maison de la forêt) et l'autre à l'eau (*mizu no hall*, la maison de l'eau). Comme la bibliothèque de Tokamachi, les bâtiments de l'école de la nature sont des constructions de béton caractérisées par un grand toit. Dans la maison de la forêt, après avoir emprunté une volée de marches qui nous permet de prendre de la hauteur, on bénéficie d'un panorama sur le paysage. Le dispositif est inversé dans la maison de l'eau où une volée de marches nous fait descendre jusqu'à un plan d'eau dont on peut observer le biotope. Adaptées aux topographies, aux milieux naturels et au climat, ces architectures sont intégrées au paysage. D'un point de vue programmatique autant qu'architectural, le rapport au milieu en est le sujet principal.

<sup>508</sup> Édifié sur un terrain de 262 500 m<sup>2</sup>, le centre d'art contemporain d'Aomori offre une surface de 4 278 m<sup>2</sup>.



*Vues extérieures et vues intérieures de la maison de la forêt*



*Vues extérieures et vue intérieure de la maison de l'eau*

*Fig. 132. Maison de la forêt et maison de l'eau de l'école de la nature de Tokamachi. Photos S. Dousse, 2018/03*

## Chapitre 9.

### Synthèse de la troisième partie

Tandis que les architectes de la tendance « blanche » semblent tourner le dos à l'héritage constructif japonais pré-moderne, leurs confrères de la tendance « rouge » se retournent sur le passé en s'intéressant aux formes du bâti et aux procédés constructifs des milieux vernaculaires. Parmi ces architectes, les initiateurs de cette filière, ceux que l'on surnomme aussi les « matérialistes », Fujimori Terunobu, Kuma Kengo et Naito Hiroshi. En ce qui concerne les procédés constructifs, alors que Fujimori emploie des techniques artisanales en les mettant en œuvre lui-même, Kuma invite les artisans à adapter leur savoir-faire aux procédés de construction industrielle. Cachant le béton et l'acier des structures derrière des parements fait de matériaux organiques, tous deux habillent la modernité en lui apportant les attraits des bâtiments des temps anciens ; tous deux transplantent (ou traduisent) l'architecture japonaise pré-moderne dans le présent. Pour autant, ni l'un ni l'autre ne souhaite retourner dans le passé. Tout en traçant un trait d'union entre les temps anciens et modernes, Fujimori et Kuma entendent créer des architectures qui appartiennent à leur époque. Cette intention est plus visible dans l'architecture de Kuma que dans celle de Fujimori. Alors que Fujimori conçoit des bâtiments (avec d'épais murs de béton à revêtement en terre) aussi massifs et bruts dans leur matérialité que les constructions du terroir, Kuma utilise l'acier et le verre pour créer des structures d'expression légère, très ouvertes sur l'extérieur. Si Fujimori reste très lié à l'artisanat et ne s'affranchit pas d'un certain mimétisme par rapport au passé, Kuma intègre les techniques constructives et les formes spatiales pré-modernes au vocabulaire moderniste, et, ce faisant, harmonise ou fusionne les cultures architecturales ; il crée un style d'architecture contemporaine d'identité japonaise.

Alors que Fujimori Terunobu et Kuma Kengo se réfèrent à la tradition de manière explicite, Naito Hiroshi est plus abstrait dans sa démarche de réinterprétation des formes du bâti vernaculaire. Contrairement à ses confrères, son propos n'est pas de renouer avec la tradition et avec les dynamiques constructives du *satoyama*. Naito s'intéresse plutôt à la manière dont un bâtiment est affecté par l'environnement dans lequel il se trouve et à la manière dont il affecte cet environnement en retour. Son approche est à la fois géographique, ethnographique et constructive. Il s'intéresse au bâti vernaculaire pour en comprendre les formes dans leur logique d'intégration au milieu. Il en extrait l'essence pour la reformuler à travers des dispositifs architecturaux à la fois simples dans leurs spatialités et sophistiqués

dans leurs détails constructifs. Le toit est un élément déterminant des architectures de Naito. Son design est généralement épuré. Pour autant, grâce aux outils de conception informatiques et aux innovations techniques, les charpentes qu'il conçoit sont des ouvrages singuliers, complexes dans leurs sections et leurs assemblages. Contrairement à Fujimori et à Kuma, Naito ne fabrique pas des répliques ou des traductions modernes des constructions vernaculaires. Il prend une certaine distance avec la tradition en tant que finalité formelle. Déterminé par l'ingénierie des structures, son langage constructif est très contemporain. Le lien au vernaculaire n'est pas illustré de manière littérale, pourtant on sent bien que Naito saisit l'essence des lieux, l'interface entre géographies et aménagements. Il fabrique des architectures qui, comme le bâti vernaculaire ancien, s'intègrent aux milieux dans lesquels elles prennent place et s'y fondent ; des bâtiments qui ne font qu'un avec leur environnement.

Parmi les architectes des générations suivantes, Nakamura Hiroshi s'inscrit dans la continuité de la démarche matérialiste et localiste développée par Fujimori Terunobu, Kuma Kengo. Lui-même se place dans le sillon de Kuma, dans l'agence duquel il a commencé sa pratique. Quand il intervient dans des localités situées en dehors des métropoles, Nakamura entend mobiliser les artisans et les industries locales pour les faire travailler à des adaptations modernes de leurs savoir-faire. Sur un plan symbolique, il s'agit de valoriser les cultures constructives et les techniques artisanales locales. À l'origine de ces projets, une clientèle de commanditaires privés qui souhaitent construire des équipements pour leurs communautés (comme par exemple, dans la région boisée de l'ouest de Tokyo, le hall communautaire et la chapelle du cimetière de Sayama) ou qui souhaitent stimuler l'attractivité de leurs activités (comme par exemple, dans la région de la mer Intérieure, la chapelle ruban associée à l'hôtel Bella Vista d'Onomichi). Aux yeux de Nakamura, cette méthode collaborative ancrée dans le local participe au développement durable de la région : tout en alimentant l'activité des artisans et des petites entreprises, on favorise la transmission des techniques et donc leur maintien dans le temps. D'un point de vue constructif, alors que Kuma transfère des savoir-faire artisanaux dans le monde de la construction industrielle et donc dans des standards, il semble que l'approche de Nakamura reste plus proche du « faire » artisanal. Il est vrai que Kuma construit des équipements de plus grande échelle (comme, par exemple, l'hôtel de ville ou la bibliothèque de Yusuhara) et que ceux-ci lui sont commandités par le gouvernement, ce qui induit peut-être une certaine standardisation. De son côté, Nakamura réalise des bâtiments de plus petite taille commandités par des clients privés qui investissent dans la conception de designs uniques et pour qui le « fait-main » est une qualité appréciée. De fait, tout en utilisant

les techniques de construction industrielle, plus que Kuma, Nakamura ménage une place aux procédés artisanaux (comme pour la couverture de la chapelle de Sayama ou pour la charpente du restaurant de l'hôtel Bella Vista). Dans sa pratique, les techniques artisanales ne sont pas adaptées au monde de la construction industrielle. Elles sont renouvelées en architectures singulières.

Alors que Nakamura Hiroshi reconçoit des ouvrages sophistiqués pour leurs détails artisanaux, des bijoux de design haut de gamme à destination de clientèles fortunées, d'autres architectes développent des approches localistes plus rustiques. C'est le cas notamment d'Abe Ryo, de Manuel Tardits (Mikan) et de Hiroshi Sambuichi. Dans le contexte de la triennale d'art Setouchi, tous trois ont réalisé des architectures bien intégrées au milieu des îles de la mer Intérieure. Intégrées, elles le sont, grâce à l'emploi de matériaux organiques souvent produits localement, voire même recyclés (Manuel Tardits réutilise des éléments de maisons abandonnées, Sambuichi Hiroshi réemploie les briques des ruines d'une raffinerie de cuivre abandonnée). Intégrés au milieu, ces architectures le sont également parce que leurs concepteurs ont pris en compte les cultures constructives locales (l'habitat populaire de l'île de Teshima pour ce qui concerne Abe Ryo, le savoir-faire d'un charpentier d'Ibukijima pour Manuel Tardits). Enfin, ces bâtiments sont bien intégrés au milieu parce que leur conception et leur maintenance engagent les communautés locales (la couverture du toit du restaurant communautaire de Teshima est remplacée chaque année par l'architecte et les habitants eux-mêmes, le pavillon d'Ibukijima a été construit par un groupe d'étudiants architectes en collaboration avec un charpentier local) et que celles-ci en gèrent l'exploitation (Shimakitchen et le pavillon Iriko sont des lieux de préparation et de partage des repas). Du point de vue du design, dans les réalisations de ces trois architectes, on observe une graduation entre définition artisanale et esthétique contemporaine. Du côté de l'artisanat, Manuel Tardits travaille à la manière des charpentiers en construisant un bâtiment doté d'une structure poteaux-poutres en bois à laquelle il associe un grand toit couvert de tuiles recyclées et un jardin sec. Il s'inscrit dans la continuité des constructions anciennes locales et de celles du Japon en général. Du côté du contemporain, bien qu'il s'inspire des formes du bâti ancien (comme les grands toits de chaume des maisons rurales), Sambuichi Hiroshi conçoit des architectures dans une esthétique minimaliste très éloignée des modèles vernaculaires en tant que tels. Entre ces deux polarités (le contemporain et l'historique), Abe Ryo vise la conception d'une architecture qui soit à la fois unique et bien intégrée au village. En employant de fins profilés métalliques, il construit un bâtiment qui est « juste un toit ». Point

d'équilibre entre culture vernaculaire et création contemporaine, le toit le plus bas du village suscite une « expérience spatiale nouvelle ».

La série de projets d'architectures conçus pour la région nord du Japon illustre également cette oscillation entre référence à des éléments de la culture du bâti de la période pré-moderne et création d'œuvres de style contemporain. Alors qu'Aoki Jun est absolument détaché du passé et qu'il conçoit des bâtiments dans un vocabulaire très moderne (déterminé par la géométrie), Tezuka Takaharu et Yui assimilent des éléments structurels et formels ou des dispositifs de l'habité des temps anciens pour les reformuler dans des architectures d'apparence très contemporaine. Naito Hiroshi lui aussi, mais avec une certaine distance. Tandis que, dans son discours de présentation du musée des sciences naturelles de Matsunoyama, Tezuka Takaharu fait référence à l'habitat des temps anciens dans la région de Niigata, quand il conçoit la bibliothèque municipale de Tokamachi, Naito ne fait aucune référence directe aux modes de vie et aux modes de construction du passé. Il conçoit une structure tout à fait adaptée au contexte sans faire référence à la tradition. Dans ces deux bâtiments, on vit sous la neige. On ne se détache pas du contexte. On s'intègre au milieu. Ce qui n'est pas le cas du musée du village de Matsudai, que les architectes de l'agence néerlandaise MVRDV ont surélevé du sol et éloigné des intempéries. Au Japon, dans le cas des projets étudiés ici, s'adapter à un environnement naturel extrême ne consiste pas à s'en protéger en s'en éloignant. Il s'agit au contraire de coller à cet environnement, de s'en rapprocher pour établir une « bonne relation » et pour « coexister avec la nature ». Dans la région nord du Japon, Ando Tadao lui-même conçoit des architectures fondues à leurs environnements. Il combine vocabulaire moderne et intégration au milieu. Dans la région d'Aomori (en 2001) ou dans celle de Niigata (dix ans plus tard), ses architectures de béton à l'esthétique fondée sur des principes d'abstraction, de géométrie et d'épure prennent place dans la forêt, dans les reliefs et au bord de l'eau. Intégrées aux sites, elles nous permettent de vivre dans un environnement très enneigé en ne subissant pas cette condition comme une contrainte mais en appréciant les aspects du paysage et les éléments de la nature.

Finalement, bien que la tendance « rouge » matérialiste et localiste semble d'abord déterminée par la dimension constructive des bâtiments (les techniques de construction, les détails, les matériaux et les ressources locales), on observe que, dans le cas des architectures étudiées, la question de l'intégration paysagère est tout aussi déterminante. En effet, Fujimori Terunobu, Kuma Kengo et Naito Hiroshi souhaitent concevoir des bâtiments implantés dans les milieux de manière organique, donnant l'impression de ne « faire qu'un » avec leur

environnement. Après que Kuma ait entrepris de faire disparaître les bâtiments dans le paysage en effaçant l'architecture dans le sol, Fujimori crée des structures aux formes évocatrices de celles de la montagne et Naito Hiroshi développe des bâtiments dans des jardins intégrés à la topographie et à la végétation. Motivé par l'intention de se rapprocher de la tradition, de faire vivre des techniques artisanales en voie de disparition et de soutenir les milieux naturels en favorisant leur entretien (donc leur renouvellement), l'emploi de matériaux organiques revêt également une dimension paysagère car il permet de fusionner matérialités du milieu et matérialités des bâtiments. Pour autant, l'intégration des architectures contemporaines aux milieux naturels dans lesquels elles prennent place ne se limite pas à l'utilisation de matériaux organiques directement puisés dans l'environnement. En effet, Tezuka Takaharu et Yui emploie de l'acier corten (en façade du musée des sciences naturelles de Matsunoyama) et le béton reste un matériau largement utilisé dans l'ensemble des bâtiments observés. Si Fujimori et Kuma cachent le béton et l'acier derrière des parements en matières organiques, Ando Tadao bien sûr, mais également Naito Hiroshi et les architectes des générations suivantes (comme Tezuka Takaharu et Yui, Nakamura Hiroshi ou Abe Ryo) assument d'employer des techniques industrielles. Ils combinent matériaux chauds et froids, organiques et industriels, pour faire vibrer les matérialités les unes avec les autres. Tout en étant contemporaines dans leur style et en permettant des expériences spatiales nouvelles, les architectures étudiées ici sont parfaitement intégrées aux milieux. Parce qu'ils assimilent les cultures constructives et les modes de vie locaux et parce qu'ils sont constitués de matériaux puisés dans l'environnement, ces bâtiments semblent à la fois provenir du milieu et le modeler en retour.





## **Introduction de la quatrième partie.**

### **L'architecture telle que perçue par les Japonais eux-mêmes**

### **Réflexions sur l'architecture, la nature et l'écologie**

Le texte qui suit a été rédigé à l'issue d'une période de discussion avec des architectes et d'autres interlocuteurs japonais. Ces échanges ont débuté à Paris, en mai 2019, avec le professeur Hirao Kazuhiro, alors accueilli par le CRCAO pour développer certaines recherches en France. Ils ont été développés au Japon, entre juin et septembre, ainsi qu'en novembre de la même année, avant la fermeture des frontières quelques mois plus tard... Cette démarche d'analyse et de transmission des témoignages recueillis était centrale à la présente recherche. Elle était même fondatrice, perçue comme une nécessité pour approcher la subjectivité locale. En effet, il n'était pas question d'élaborer des interprétations faussées par un brouillage culturel en appliquant des critères et un cadre conceptuel inadaptés à la manière de voir, de vivre et de penser les bâtiments et la relation à l'environnement au Japon. Cet impératif, cette attente, cette exigence de subjectivité ont été annoncés d'emblée aux interlocuteurs afin de les inviter à expliciter ce qui aurait pu leur sembler simpliste à raconter. Des évidences, des détails, des choses que tout le monde sait et dont on ne parle pas, car nul besoin de les théoriser ou de les préciser à l'aide de mots ne se fait sentir. Reliés les uns aux autres, les développements tissent un récit ; celui d'une certaine relation à la nature et d'une certaine vision de l'architecture, en lesquelles la pensée de l'écologie se pose comme découlant d'une certaine vision du monde. Il est question du climat local, de l'architecture pré-moderne, de sa relation au jardin et à ce qui l'entoure ; d'une relation intime à la nature que l'on approche par le ressenti et les émotions ; d'un imaginaire qui articule les extrêmes (la nature la plus riche et la plus sévère à la fois) ; de croyances animistes qui fondent une perception holiste du monde (tout est la nature, l'humain et ses artefacts y sont intégrés, ils peuvent et doivent lui être profitables) ; d'une écologie spontanée et évidente, basée sur la conscience d'une nécessaire coexistence ; d'une critique des critères techniques, performatifs et normatifs attachés à l'écologie telle qu'elle est développée en Occident et diffusée de par le monde ; d'une invitation à la sobriété et à la révision de nos exigences de confort ; d'un éventuel changement de paradigme et d'une invitation à repenser les finalités de l'architecture – la liste des sujets abordés n'est pas exhaustive.



## Chapitre 10.

# De l'intemporalité d'une culture dans son rapport à la nature

### 10.1. Une architecture ouverte sur l'extérieur

#### 10.1.1. Climat, météorologie et forces telluriques

Pour aborder la notion de « nature » telle qu'elle peut être envisagée dans le contexte japonais, il convient notamment de s'intéresser aux caractéristiques géographiques et climatiques de ce pays insulaire situé entre l'océan pacifique et la mer du Japon, à l'est de la Chine et au nord de Taiwan. Composé de 6 852 îles de plus de 100 m<sup>2</sup> – dont les quatre grandes îles de Hokkaido (la plus septentrionale), Honshu (l'île centrale, la plus vaste, où se trouvent les grandes métropoles de Tokyo, Osaka, Kyoto, Kobe, Nagoya et Hiroshima), Shikoku (au sud de Honshu) et Kyushu (au sud de Shikoku) –, l'archipel s'étire sur environ trois mille kilomètres, sur des latitudes (de 43° N à 24°N) entraînant d'importantes différences géographiques et climatiques entre les extrêmes nord et sud<sup>509</sup>. Tandis que, voisine de la Sibérie, l'île d'Hokkaido (à 70% constituée de forêt) connaît des hivers rigoureux (de novembre à mars) avec d'importantes chutes de neige et des températures pouvant osciller entre -4 et -12 degrés Celsius selon l'altitude et la latitude, voisin de Taiwan, l'archipel d'Okinawa jouit quant à lui d'un climat subtropical humide et chaud, avec des températures variant entre 15 et 32 degrés Celsius. Fréquemment qualifié de « pays des extrêmes », le Japon a donc la particularité de présenter banquise et taïga au nord, tout en recelant mangrove et récifs de coraux au sud. En ce qui concerne les îles centrales de Honshu, Kyushu et Shikoku, bien que des différences climatiques se fassent sentir – notamment entre la côte de la mer du Japon et celle de l'océan Pacifique (la première est exposée aux vents et à la neige alors que la seconde profite d'un temps clémente même en hiver), entre le sud et le nord de Honshu (la région du Tohoku est surnommée « pays de neige ») et relativement à certaines zones situées en altitude –, ces îles bénéficient d'un climat tempéré, avec quatre saisons marquées, dont un long été chaud et humide qui s'étend de juin à septembre.

Les saisons impriment leur rythme à l'année ainsi qu'un lot de phénomènes naturels plus ou moins profitables aux habitants de l'archipel. Parmi ces phénomènes, des scènes

---

<sup>509</sup> Un écart de latitudes qui correspond à la distance entre Québec et Miami, indique le géographe Philippe Pelletier. PELLETIER, Philippe, *Atlas du Japon. Après Fukushima, une société fragilisée*, Paris, éditions Autrement, 2012, p. 24.

saisonniers sont appréciés pour leur esthétisme et leur poésie<sup>510</sup> : rougeolement des érables en automne, neiges immaculées en hiver, cerisiers en fleurs au printemps et rizières d'un vert intense en été sont admirés, célébrés et parfois même incorporés au quotidien, dans l'architecture, dans le jardin et dans la décoration notamment. Parallèlement à cet enchantement toujours renouvelé par la beauté et le raffinement de la nature – beauté de la nature et relation intime entre les Japonais et la nature élevés au rang de caractère identitaire national<sup>511</sup> –, il faut également compter avec un certain nombre d'événements issus de sources telluriques ou météorologiques, vis-à-vis desquels on essaie de prémunir autant que possible, mais auxquels il faut de toute manière faire face. En ce qui concerne les forces telluriques, le Japon étant situé sur un alignement de volcans (ce que l'on appelle la ceinture de feu du Pacifique), le mouvement des plaques tectoniques entraîne de fréquentes secousses, d'où de puissants séismes, des raz-de-marée (*tsunami*) et des éruptions volcaniques aux conséquences souvent dramatiques pour les vies et les installations humaines. Du côté des puissances météorologiques, chaque saison apporte sa part d'excès : fortes précipitations entraînant crues, inondations et glissements de terrain pendant la saison des pluies (entre juin et juillet), tempêtes tropicales en été (de juillet à octobre), épisodes caniculaires (en août généralement, mais parfois également entre juin et septembre), vagues de froid, accumulations de neige (jusqu'à plus de six mètres dans le nord du pays) et avalanches en régions montagneuses.

À propos de la résilience des Japonais, une caractéristique identitaire nationale selon certains commentateurs (personnalités politiques japonaises ou journalistes occidentaux), cette idée est bien présente dans les représentations populaires. Elle est exprimée dans certains témoignages, y compris d'architectes, à l'exemple de Tezuka Takaharu qui explique que « les catastrophes font partie de la vie des Japonais. (...) Régulièrement des personnes sont tuées. (...) Éruptions volcaniques, séismes, typhons, toutes sortes de catastrophes surviennent. Le Japon n'est pas un endroit où il est facile de vivre. Ce n'est pas comme l'Europe, qui est très douce à vivre... Quoi qu'il en soit, la dureté de la nature (the ash existence of nature) a forgé les Japonais. Ils ont appris à être patients. C'est ce qui s'est passé après la catastrophe de 2011. (...) Le climat extrême rend les gens plus forts...<sup>512</sup> ». À ce commentaire, Tezuka ajoute

---

<sup>510</sup> Dont la symbolique a été élaborée à travers les arts et les lettres depuis le VIII<sup>e</sup> siècle. À cette époque est compilé le *Man'yōshū* (*Recueil des dix-mille feuilles*), première anthologie de poésie japonaise, qui rassemble plus de 4 500 poèmes décrivant des *meisho*, des sites renommés pour leur beauté, qui ont inspiré la peinture de paysage et l'art du jardin dans la composition de scènes paysagères.

<sup>511</sup> WATSUJI Tetsurō, *Fūdo, le milieu humain*, Paris, éditions du CNRS, 2011, 330 p.

<sup>512</sup> Tezuka Takaharu, entretien avec S. Dousse, le 25 juillet 2019, à Tokyo. Voir annexe 10.

une interprétation évolutionniste de la résistance des humains à la catastrophe nucléaire<sup>513</sup> causée par le séisme et le *tsunami* qui ont ravagé la côte est de la région du Tohoku (au nord de Honshu) en mars 2011 : « Les gens continuent à vivre. Ils retournent à Fukushima. (...) Certains meurent à cause des radiations, d'autres surmontent cela parce qu'ils deviennent plus résistants.<sup>514</sup> » Au-delà de ces interprétations personnelles (non fondées scientifiquement), le thème de la résilience des Japonais est parfois relativisé quand, sur le terrain, pendant et/ou après des événements de nature catastrophique, ce comportement apparaît de l'ordre de l'évidence. C'est ce qu'indique la formule courante *shikata ga nai*, dont le sens – « on ne peut rien faire » ou « il n'y a rien à faire » – n'est pas nécessairement fataliste. Dans la pratique, il faut bien faire avec : se préparer, s'adapter et agir ; réparer, reconstruire ; continuer ou reprendre le cours de sa vie. Et l'écrivain japonaise domiciliée en France Sekiguchi Ryoko<sup>515</sup> de relever que, dans le cadre du traitement médiatique français des événements liés à la triple catastrophe<sup>516</sup> (séisme, raz de marée, accident nucléaire) endurée par les habitants de la région du Tohoku en 2011<sup>517</sup> : « La presse invoque la discipline des Japonais. Certains veulent trouver une clé dans la conception japonaise de l' "impermanence des choses", d'autres dans notre religion. D'autres disent encore qu'il s'agit de résignation. (...) En tout état de cause, si différence il y a [entre Japonais et Français], il ne s'agit pas ici d'une différence de mentalité. C'est l'habitude acquise, un apprentissage très pragmatique qu'ont fait tous les Japonais. Parce que les catastrophes naturelles, nous savons bien qu'elles se produisent. Cela n'a rien de fataliste ; c'est un fait avéré. On le sait bien. On nous l'apprend à l'école. On est entraîné à réagir en cas de tremblement de terre. Tous les enfants japonais savent ce qu'il faut faire en cas de *tsunami*, ou d'avalanche dans les régions montagneuses. Pourtant cela ne suffit pas à s'en prémunir. Il y a des typhons tous les ans, parfois accompagnés de coupures d'électricité,

---

<sup>513</sup> Une série d'explosions se sont produites dans les réacteurs 1 à 3 de la centrale nucléaire Fukushima Daiichi. Après que le tremblement de terre ait provoqué une rupture d'alimentation électrique et les eaux du *tsunami* noyé les groupes électrogènes des réacteurs, la station de pompage des réacteurs nucléaires a cessé de fonctionner, en conséquence de quoi le niveau d'eau de refroidissement a baissé, la température et la pression ont augmenté, un début de fusion du combustible a été constaté. On a voulu y remédier par injection d'eau de mer et décompression, des opérations qui ont causé une accumulation d'hydrogène et entraîné l'explosion de bâtiments extérieurs. Plus tard, pour parer aux émissions radioactives de ces explosions, la population occupant le territoire périphérique aux réacteurs (sur un rayon de 40 km) a été évacuée. Encore aujourd'hui, ces émissions radioactives portent à conséquence (pour cause : le césium 137, l'un des composants des particules radioactives, présente une durée de radioactivité de 30 ans). POUPÉE Karyn, *Les Japonais*, Paris, Tallandiers, 2012 (2008 pour la première édition), p. 207.

<sup>514</sup> Tezuka Takaharu, *opus cit.*

<sup>515</sup> SEKIGUCHI Ryoko est née en 1970, à Tokyo. Elle a fait des études de journalisme à l'université de Waseda à Tokyo, puis d'histoire de l'art à la Sorbonne, à Paris, et enfin un doctorat en littérature, à Tokyo.

<sup>516</sup> Désormais appelée San.ichi.ichi (3.1.1.) en référence à la date de survenue des événements.

<sup>517</sup> Sur 450 000 habitants, on a recensé 15 894 morts et 2 562 disparus. (PELLETIER, Philippe, *La fascination du Japon*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2020 (pour la 3<sup>e</sup> édition), p. 73.)

avec antennes ou toits de maisons qui s'envolent. C'est comme ça.<sup>518</sup> » Selon Tezuka, l'optimisme et la vie l'emportent : « Quand survient une catastrophe, les Japonais endurent. Ils reconstruisent... Et ils restent positifs. Ils disent : "ça ira mieux demain, peut-être... !" <sup>519</sup> » conclue-t-il en riant.

### 10.1.2. La nature la plus riche et la plus sévère au monde

Deux aspects coexistent. Selon le chercheur en anthropologie environnementale Abe Ken.ichi : « Dans l'imaginaire des Japonais, la nature du Japon est à la fois la plus riche et la plus dangereuse, la plus généreuse et la plus sévère des natures au monde ; elle a un double visage, maternel et paternel ; elle fournit les remèdes aux maux qu'elle déclenche »<sup>520</sup>. Pour illustrer ses dires, Abe se réfère aux nombreuses sources thermales qui, issues de l'activité volcanique, permettent aux Japonais de se réchauffer en hiver et de se rafraîchir en été. Il projette une photographie montrant un singe<sup>521</sup> se baignant dans des eaux fumantes au milieu d'un paysage enneigé. D'après l'anthropologue, cette dualité est caractéristique de la nature nipponne. Avec des propos emplis d'humour et d'esprit de provocation, l'architecte Kawai Toshiaki confirme cette thèse. Au sujet de la productivité de la nature au Japon et plus généralement en Asie du Sud-est, Kawai déclare : « Tandis que vous [Européens] produisez seulement des patates et des choux, (...) au Japon nous pouvons nous nourrir de fruits, de poissons, de fruits de mer ainsi que de nombreux autres mets. (...) Et c'est garanti ! Tous les ans nous avons suffisamment de nourriture !<sup>522</sup> D'ailleurs le calendrier traditionnel japonais figure, non pas quatre, mais vingt-quatre saisons<sup>523</sup> ; parce que pour chaque saison nous avons différents aliments. Une saison ne dure pas beaucoup plus longtemps que deux semaines. Toute les deux semaines, nous changeons la base de notre alimentation, parce qu'alors c'est le

<sup>518</sup> SEKIGUCHI Ryoko, *Ce n'est pas un hasard*, Paris, P.O.L., 2011, p. 23-24.

<sup>519</sup> Tezuka Takaharu, *opus cit.*

<sup>520</sup> ABE Ken.ichi, communication dans le cadre du colloque interdisciplinaire franco/japonais « La nature pense-t-elle ?/Does nature think ? » organisé par Joulain Frédéric, Moreau Yoann et Uehara Mayuko au siège de l'UNESCO et à la Maison de la Culture du Japon à Paris du 6 au 8 juin 2019.

<sup>521</sup> Le macaque du Japon est présent dans plusieurs zones montagneuses de l'archipel, comme dans la péninsule de Kii (dans le sud du Kansai) et dans la préfecture de Nagano (dans la partie centrale de Honshu). Cette espèce endémique est considérée comme un symbole du patrimoine naturel national.

<sup>522</sup> Il faut préciser que, depuis l'après-guerre, l'autosuffisance du Japon diminue. Elle était de 79% (en base calorique) en 1960, et elle se situe désormais autour de 40%. Plus précisément : le riz affiche un taux d'autosuffisance de 99%, suivis des légumes affichant 76%, des poissons et crustacés 62% et des produits à base animale qui affichent seulement 16%.

<sup>523</sup> Sekiguchi Ryoko indique que « le système japonais qui consiste à diviser l'année en vingt-quatre ou soixante-douze créneaux (donc toujours fondé sur une base de quatre saisons), et qui semble un sommet de sophistication, n'est pas né au Japon. Il vient de Chine, où sa création procédait du souci d'ajuster le calendrier lunaire qui se décalait d'une année sur l'autre. En fait, il n'a jamais été réellement adapté au climat japonais ». SEKIGUCHI Ryoko, *Nagori, la nostalgie de la saison qui vient de nous quitter*, Paris, P.O.L., 2018, p. 19-20.

meilleur moment pour manger tel ou tel aliment. Tout au long de l'année nous mangeons les aliments au moment où ils sont le plus nutritif. Le Japon, ou plutôt l'Asie du sud-est est super riche. C'est un hot spot écologique<sup>524</sup> ! » Et sur la prégnance des catastrophes naturelles : « Fondamentalement, notre nature est assez riche pour nous permettre de survivre. Elle est suffisamment douce. C'est pourquoi nous devons accepter les désastres. Parce que c'est un ensemble [en anglais, Kawai Toshiaki dit : it's a set]. Si nous acceptons cette nature si riche, alors nous devons accepter les catastrophes. » Pour résumer : « Grâce à ces bénéfiques [douceur du climat et productivité de la nature], les Japonais ont été en mesure d'accepter l'existence des catastrophes. Ceci étant dit, oui, nous avons l'une des natures les plus sévères »<sup>525</sup>, conclue-t-il avec sérieux.

Dans l'idée de certains Japonais, le froid mettant en cause la survie de l'humain, la nature est plus dure en Europe qu'au Japon : « Vous ne pouvez pas accepter le climat européen ! Parce que si vous l'acceptez, vous mourrez !<sup>526</sup> » plaisante Kawai Toshiaki. Une assertion corroborée par l'architecte Abe Ryo : « Au Japon, la nature n'est pas aussi dure et sévère qu'elle peut l'être en Europe. En Europe, si l'on reste dehors en hiver, on peut mourir ! (...) Ici, la nature est parfois très dangereuse. Il peut arriver des accidents. Mais dans la vie de tous les jours, la nature est très douce avec les gens. Donc les gens ont une relation intime avec la nature. Plus qu'en Europe, il me semble.<sup>527</sup> » D'après Abe Ryo : « L'idée première de l'architecture<sup>528</sup> est de protéger les gens de la nature, donc d'instaurer une distance entre les hommes et le milieu dans lequel ils se trouvent. Mais l'architecture japonaise, ou plutôt l'architecture de l'Asie du Sud-est est à l'opposé de cela. Elle est le moyen d'apprécier la nature encore d'avantage. En ce sens, le toit est un élément très important. Un simple toit nous permet d'établir une relation intime avec la nature. La plupart des architectures traditionnelles ont de grandes canopées...<sup>529</sup> » Interrogé à propos de sa manière de penser la relation à la nature dans les projets d'architecture qu'il conçoit, Tezuka Takaharu juge lui aussi nécessaire de préciser « la différente définition de l'architecture en Europe et au Japon, ou plutôt en l'Occident et en Asie ». Il commence par évoquer les propos tenus par l'architecte danois Jorn Utzon (1918-2008) lors de sa venue au Japon : « Pour décrire l'architecture traditionnelle japonaise, Jorn Utzon a dessiné un toit. Il a dit : "ceci n'est pas de l'architecture, c'est juste un

---

<sup>524</sup> Kawai Toshiaki, entretien avec S. Dousse, le 25 novembre 2019, à Kyoto. Voir annexe 15.

<sup>525</sup> *Ibidem*.

<sup>526</sup> *Ibid.*

<sup>527</sup> Abe Ryo, entretien avec S. Dousse, le 25 juillet 2019, à Tokyo. Voir annexe 9.

<sup>528</sup> Discipline créée en Europe pendant la période de la Renaissance et transférée au Japon à l'époque moderne, pendant l'ère Meiji, vers 1880.

<sup>529</sup> Abe Ryo, *opus cit.*



toit". Pour Utzon, l'architecture c'est : enclore ; créer un espace ; poser une chose dans la nature ; une chose distincte de ce qu'il y a autour. Par ailleurs, Ludwig Mies Van der Rohe a dit "le verre est un mur transparent". Mais au Japon, nos fenêtres ne servent pas uniquement à voir l'extérieur. Il s'agit d'ouvrir. Juste ouvrir. Le mur est subsidiaire. Le toit vient d'abord. Le mur est juste additionnel... La base de l'architecture japonaise c'est d'ouvrir [l'intonation insiste sur le mot ouvrir]. La nuit, on ferme en installant les *kudamada* (volets en bois), mais pendant la journée, c'est complètement ouvert. On a éventuellement des *shoji* (cloisons de papier) qui laissent passer la lumière et empêchent l'air d'entrer... Mais la base c'est : ouvrir »<sup>530</sup>. D'après Abe et Tezuka, traditionnellement au Japon, on ouvre les bâtiments pour profiter de la nature, sans chercher à s'en protéger. De fait, le toit est essentiel, le mur non.



Fig. 133. Le restaurant communautaire Shima-kitchen<sup>531</sup> et son environnement. Photos S. Dousse, 2018/04

On associe souvent l'ouverture des bâtiments du Japon de la période pré-moderne au climat chaud et humide de la saison estivale. Akagi Takashi, directeur du département design de l'entreprise Nikken Sekkei explique que « pour les Japonais, le plus difficile à supporter, c'est la chaleur humide de l'été. C'est la priorité à gérer (en architecture). (...) En hiver, on ajoute des épaisseurs de vêtements ! (...) Dans le passé, la climatisation n'existait pas. Dans une maison traditionnelle, le toit se prolonge en auvent. Cela permet de protéger l'intérieur du soleil, d'avoir une jolie lumière tamisée et de bénéficier d'une bonne ventilation<sup>532</sup> » car l'ouverture des pièces sur l'extérieur permet de faire circuler l'air à l'intérieur du bâtiment. Abe Ryo le confirme, la saison la plus difficile à supporter est bien l'été : « Alors nous avons besoin d'un abri. Un toit suffit. Même très léger, un toit nous permet de profiter des espaces extérieurs [du jardin et/ou du paysage régional]. Même en hiver, spécialement dans la région de la mer Intérieure, car les hivers n'y sont pas très froids – ils ont de beaux hivers là-bas !<sup>533</sup> » Abe le sait car il est originaire de cette région et qu'il y a réalisé de nombreux

<sup>530</sup> Tezuka Takaharu, *opus cit.*

<sup>531</sup> Voir *supra*, chapitre 8.1.1. Un bâtiment conçu par Abe Ryo à Teshima, préfecture de Kagawa, en 2010.

<sup>532</sup> Akagi Takashi, entretien avec S. Dousse, le 28 juin 2019, à Kyoto. Voir annexe 3.

<sup>533</sup> Abe Ryo, *opus cit.*

projets. Ceci dit, d'après Tezuka Takaharu, l'ouverture des bâtiments ne se réduit pas au climat : « Au Japon, il fait parfois froid en hiver, pourtant les gens apprécient quand même l'ouverture. (...) Même dans la préfecture de Niigata [dans le nord de Honshu, sur la côte de la mer du Japon, où Tezuka a conçu plusieurs bâtiments], l'architecture consiste à enclore avec des cloisons de papier. Ils pourraient construire des murs avec des petites fenêtres mais ils ne le font pas. Ils ouvrent.<sup>534</sup> » Selon Tezuka, ce qui fait la différence entre l'Europe et le Japon, ce n'est pas un écart de températures : « La différence vient du rapport à la nature. De la manière de vivre avec la nature. » À l'image du pavillon de thé et de la cérémonie que l'on conduit en ce lieu, ce qui importe, c'est la relation au paysage : « En japonais, on appelle cela *shitsurai*, ce qui, en anglais, signifie : set-up [en français : l'arrangement, la situation]. » Pour illustrer son propos, Tezuka raconte une histoire : « Il s'agit d'un maître de thé japonais. Ce maître de thé a créé une situation pour réaliser la cérémonie du thé. Dans une pièce dotée de cloisons coulissantes permettant une vue sur le paysage, il a installé un tapis et il a invité des personnes très importantes à qui il a servi le thé. Lorsque ces personnes ont réalisé que ce qui leur était servi n'était que de l'eau, le maître leur a dit : "Ceci n'est pas seulement de l'eau. Regardez ce paysage. Je suis allé chercher cette eau au sommet de cette montagne. C'est une eau très spéciale..." Alors les gens ont pensé que cette eau était différente. Qu'elle était particulièrement bonne. Mais peut-être qu'en vérité le maître de thé leur a servi une eau normale... Cette histoire, cet arrangement, ce lieu, cette partition, tout cela fait que l'eau a un goût différent. Pourtant la formule chimique de l'eau est la même. Les ingrédients sont les mêmes. Mais le goût est différent. Nous appelons cela *shitsurai*. C'est la situation. L'architecture japonaise est comme cela... Pour résumer : créer une fenêtre donne une vue ; mais si vous coupez la nature de la bonne manière, comme avec un très bon couteau on coupe de très fines tranches de poissons crus, alors le goût est raffiné ; alors vous obtenez une belle et délicieuse part de nature ; avec une certaine vue, une certaine brise, une certaine orientation, certains sons, etc. ; des conditions qui font qu'on se sent bien... L'essentiel c'est que, lorsque nous [Japonais] concevons une architecture, nous concevons un *shitsurai*, une situation. Nous ne concevons pas un abri. Nous prenons part au monde. L'architecture n'est pas un abri<sup>535</sup> », insiste Tezuka Takaharu qui y voit une fonction plus essentielle, voire même existentielle, d'intégration de l'homme au monde.

---

<sup>534</sup> Tezuka Takaharu évoque la philosophie à l'origine des projets qu'il a conçus dans la préfecture de Niigata : le musée des sciences naturelles de Matsunoyama, en 2003 ; le café communautaire Ikote, à Tokamachi, en 2015 ; le café communautaire Stage Engawa, à Sanjo, en 2016. Voir *supra*, chapitre 8.2.2.

<sup>535</sup> Tezuka Takaharu, *opus cit.*

### 10.1.3. Apprécier les changements de saison et s’y fondre

À propos de cette dimension existentielle, l’architecte Aoki Jun ajoute son interprétation : « Pour moi, la nature n’est pas vraiment l’opposé de l’humain. Nous pouvons être en symbiose avec la nature. Ce que je veux dire par là c’est que nous pouvons nous fondre dans la nature. Nous [Japonais] nous sentons bien (*we feel relax*) dans la nature. Bien sûr, il y a des typhons, des tremblements de terre, mais au quotidien nous oublions ce type d’événements. C’est très curieux mais, presque tous les jours de notre vie, nous n’y pensons pas. Nous nous sentons très bien, très détendu dans la nature.<sup>536</sup> » Les saisons, Aoki les perçoit comme un ensemble dans lequel chaque partie est nécessaire : « Par exemple, en ce moment, c’est bientôt la saison des pluies au Japon et tout le monde – y compris moi-même – se plaint de l’humidité et de la chaleur. Pourtant, j’aime cette saison aussi ; et il me semble que, si nous ne l’avions pas, nous aurions le sentiment qu’il nous manque quelque chose. Le climat, les changements de saison, c’est ce que nous [Japonais] préférons.<sup>537</sup> » Ici Aoki décrit une approche sensible et sensorielle de l’environnement, dont on apprécie qu’il soit en perpétuel changement, mouvance, fluctuation. Dans son livre consacré à la spiritualité zen, la nonne bouddhique Aoyama Shundo, de l’école zen Soto, cite un vers ancien par lequel est saisi le moment de rencontre, de coprésence, entre de deux éléments de la nature, deux saisons (ou micro-saisons si l’on se réfère au calendrier traditionnel) : « Harmonisée avec la neige, la branche de prunier en fleur est odorante ». Dans ce fragment poétique, les deux éléments que sont la neige et la branche de prunier s’enrichissent l’un et l’autre. Ils s’ « harmonisent ». Ce que l’on apprécie alors c’est le mouvement de la vie, la réalisation des phénomènes, les états de la nature. À moins que l’on admire surtout que ce prunier « s’épanouisse en mille fleurs au lieu de succomber au froid de l’hiver »<sup>538</sup>. De fait, les phénomènes naturels témoignent aussi de la fragilité de la vie. Aoyama Shundo rapporte la parole du maître zen Uchiyama Kosho : « (...) Germer, bourgeonner, s’épanouir, se faner et mourir : ce sont là des états. Nous aussi nous passons par ces états. Épanouissons nous et rendons grâce à l’éternité de ce moment présent.<sup>539</sup> ». Bien que nous évoluions toujours vers la disparition, et bien que des événements intempestifs surviennent parfois, nous fragilisent ou nous emportent, au jour le jour, on apprécie être au milieu de la nature, au milieu de tous ses changements ; on a l’impression de s’y fondre, d’en faire partie. Ainsi, à en croire Aoki :

---

<sup>536</sup> Aoki Jun, entretien avec S. Dousse, le 18 juillet 2019, à Tokyo. Voir annexe 6.

<sup>537</sup> *Ibidem*.

<sup>538</sup> AOYAMA Shundô, *Le Zen et la vie*, Paris, Albin Michel, 2015 (édition originale japonaise 1983), p 101.

<sup>539</sup> *Ibidem*. p. 112.

« L'architecture japonaise ne relève pas tant du domaine de la logique. Nous ne cherchons pas à développer des doctrines ou des concepts fondamentaux. Nous aimons les bâtiments mystérieux ou ambigus ; que l'environnement change en permanence ; comme les saisons ; que tout soit très changeant...<sup>540</sup> Apparition. Disparition. Évanescence. Tout ça est très intéressant pour nous. Tout est toujours flottant ; et tout est toujours changeant ; et nous sommes au milieu de ces changements. C'est très confortable pour nous ! Il me semble que la culture occidentale du bâti est plus organisée, plus solide, plus logique, plus construite (*more man-way constructed*)...<sup>541</sup> ».



Fig. 134. Musée d'art d'Aomori<sup>542</sup>. Vues sur l'espace café et l'environnement enneigé. Photos S. Dousse, 2017/11

Il ressort de ces entretiens avec des architectes que l'ouverture sur l'extérieur et les configurations spatiales des bâtiments de la période pré-moderne ne découlent pas uniquement des contraintes climatiques. L'architecture au Japon est aussi un dispositif de positionnement de l'humain dans le monde, assurant moins sa protection que sa mise en relation avec l'environnement, et ce malgré la fréquence des aléas naturels à conséquences catastrophiques. Elle permet aux Japonais (qui, de par leur culture, y sont sensibles) de se sentir embarqués dans le cycle des saisons, de profiter des métamorphoses continues de la nature en se plaçant au plus près des phénomènes. À l'occasion d'une résidence à la Villa Médicis en 2013-2014, Sekiguchi Ryoko a consacré un livre au sujet de la relation des Japonais aux saisons et, par là, à la nature et au temps qui passe. À propos de la notion de changement continu évoquée par Aoki Jun, Sekiguchi écrit : « Le temps qu'a duré mon séjour romain, j'ai songé que je ne m'étais jamais sentie aussi japonaise – japonaise au sens où j'étais devenue particulièrement sensible aux moindres signes du changement de saison. (...) À la Villa, il me semblait sentir le temps évoluer presque au jour le jour, (...) par le

<sup>540</sup> Cette sensibilité est au cœur de la démarche de conception du musée d'art d'Aomori, construit en 2006, à Aomori (préfecture d'Aomori). Voir *supra*, chapitre 8.2.1. Quand il a conçu ce musée, Aoki Jun a forgé le concept d'architecture « atmosphérique ». Voir *infra*, annexe 7, entretien avec Aoki Jun.

<sup>541</sup> Aoki Jun, *opus cit.*

<sup>542</sup> Voir *supra*, chapitre 8.2.1. Un bâtiment conçu par Aoki Jun à Aomori, préfecture d'Aomori, en 2006.

contact de l'air sur la peau, par la couleur des feuilles, les lucioles apparues vers la fin du printemps et disparue déjà deux semaines plus tard, par le toucher des troncs d'arbres. (...) plus Japonaise que jamais au sens où j'étais pleinement attentive à tout ce qui m'entourait, et où je pouvais entrer en relation avec les saisons (...) <sup>543</sup> ». Sekiguchi décrit la dimension émotionnelle du rapport des Japonais à la nature et le caractère d'intimité ressenti : « Les saisons, c'est un sentiment, une émotion. Nous entretenons avec chacune d'elles une relation intime et personnelle. Sentir cet attachement (...) c'est être dans l'instant, être dans la vie <sup>544</sup> ». Que se passe-t-il précisément quand nous – et pas seulement les Japonais – observons les changements de la nature au fil du temps ? « À la temporalité historique et biologique, s'oppose la temporalité botanique et son oscillation qui nous touche ». Les saisons nous permettent de comprendre le monde qui nous entoure et dont nous faisons partie. Elles sont « des ponts qui nous lient aux autres êtres vivants » <sup>545</sup>. Elles nous donnent accès au domaine phénoménal, qui par nature est généralement impalpable, insaisissable et fluctuant. Ce que nous appelons « saisons » nous permet de penser et de ressentir notre inscription dans un vaste ensemble qui nous englobe et nous dépasse, qui nous contient et nous affecte, de manière à la fois concrète et sensible.



Fig. 135. Scènes saisonnières. Photos S. Dousse

Se lier aux événements saisonniers c'est éprouver le caractère éphémère et la fugacité de l'existence : « Au printemps, si nous aimons les fleurs de cerisier, ce n'est pas seulement

<sup>543</sup> SEKIGUCHI Ryoko (2018), *opus cit.*, p. 117-118.

<sup>544</sup> *Ibidem.* p. 102.

<sup>545</sup> *Ibid.* p. 90-91.

parce que leur floraison somptueuse nous donne la sensation d'un rêve éveillé ; c'est aussi parce qu'elles sont éphémères, qu'elles tombent à peine fleuries, qu'on les apprécie<sup>546</sup> », écrit Sekiguchi Ryoko. Pour parler de ce monde où tout fluctue, la nonne Aoyama Shundo commence son livre par le chapitre intitulé « En entendant la voix du fleuve » et avec les propos suivants : « Dans la vallée, l'eau de tout fleuve ne cesse jamais de couler. Pas même pour un instant elle n'interrompt le flux rapide de son cours. (...) Pas même une seule goutte ne passe une deuxième fois sur une même pierre, et le son de l'eau qui clapote contre un rocher change, lui aussi, constamment. (...) Bien qu'ils soient emportés moins rapidement, les pierres, les arbres, les maisons et les villes passent également. La vie des êtres humains et de tout ce qui vit passe pareillement. (...) [Poutant,] dans l'instant même où nous nous incluons dans ce continuel devenir, nous pouvons trouver la joie dans cette constante transformation »<sup>547</sup>. Les maîtres zen nous disent l'insignifiance des notions de passé et de futur. « Pour ce qui est du passé : ce qui a été n'existe plus ; c'est passé. Quant au futur : nous ne savons pas si nous le connaissons, car nous ne connaissons pas la date de notre mort<sup>548</sup> », explique le moine Nagata Gensho, de l'école zen Rinzai, rencontré au temple Obai-in, dans l'enceinte du Daitoku-ji<sup>549</sup>, à Kyoto. Ces religieux bouddhistes nous parlent d'une éternelle naissance ou renaissance : « Parce que chaque jour, chaque matin est nouveau. S'éveiller chaque matin comme un nouveau-né. Aussi frais et nouveau<sup>550</sup> », dit Nagata Gensho. Présent au monde. De fait : « Lorsque l'eau a coulé le long des berges, elle ne peut plus rebrousser chemin. Ce n'est pas différent pour l'existence humaine. Ce ne sont que nos yeux et notre esprit mondain qui considèrent qu'hier est identique à aujourd'hui. Des yeux et un esprit illuminés devraient reconnaître que chaque moment a sa propre forme qui est différente de tout autre moment<sup>551</sup> », écrit la nonne Aoyama Shundo. S'immobiliser dans la position assise et juste respirer ; percevoir ce qui est et se sentir soi-même partie du grand Tout ; dans le moment présent, qui s'actualise à mesure que le temps passe et que la vie fluctue, qui n'est jamais le même. C'est la pratique méditative (*zazen*/méditation assise) que le zen impose, ainsi qu'une attention et une présence spéciale aux gestes quotidiens, même les plus simples, à exécuter en conscience. Dans la pensée orientale (le zen est la branche japonaise du bouddhisme importé de Chine au Japon au VI<sup>e</sup> siècle), ce que nous, Occidentaux, appelons « nature », c'est l'existence.

---

<sup>546</sup> *Ibid.* p. 106.

<sup>547</sup> AOYAMA Shundo, *opus. cit.*, p. 9-11.

<sup>548</sup> Nagata Gensho, entretien avec S. Dousse, le 24 novembre 2019, à Kyoto. Voir annexe 14.

<sup>549</sup> Établie en 1319 au nord-ouest de Kyoto, le Daitoku-ji est un monastère bouddhique de l'école zen Rinzai.

<sup>550</sup> Nagata Gensho, *opus cit.*

<sup>551</sup> AOYAMA Shundo, *opus cit.*, p. 11.

#### 10.1.4. Être au plus près de la nature malgré les catastrophes

Pour décrire la perception bouddhique de la nature en tant qu'existence, l'architecte Tezuka Takaharu explique que : « Le zen est représenté par le symbole du cercle. Ce qui ne veut pas dire que quelque chose est enclos. Le cercle représente le zéro. Il n'y a rien à l'intérieur du cercle. Et parce qu'il n'y a rien à l'intérieur, tout ce qui circule sur le cercle est égal et interactif, et on peut ajouter de nouveaux éléments. Le Fuji Kindergarten<sup>552</sup> n'est pas un enclos. C'est un toit flottant. Parfois les gens le comprennent... C'est extrêmement japonais, je pense. (...) La nature du Fuji Kindergarten c'est le vide.<sup>553</sup> » Connue à travers le monde pour les valeurs pédagogiques<sup>554</sup> que son architecture relaye, l'école Fuji Kindergarten est constituée sur un plan de forme elliptique, autour d'une cour, c'est-à-dire autour d'un vide. Son toit est une plateforme en légère pente sur laquelle les enfants peuvent courir<sup>555</sup>. Il ressort un contraste entre la finitude de la forme (on tourne en rond) et l'infini exprimé par la courbe et la pente qui insufflent une dynamique, celle de la mise en mouvement, de la variation de l'espace et des activités qui y ont lieu. Pas d'aire de jeux classique, mais l'invention et l'improvisation de jeux sous les arbres<sup>556</sup>, sur un terrain ouvert et vaste. En conservant des arbres préexistants à la construction du bâtiment, Tezuka a conçu une architecture autour des arbres, qui la traversent<sup>557</sup>. Il a traduit une volonté de composer avec le lieu : « Comprendre la nature » du site et positionner les gens « dans la nature », dit-il. « *We must be in the nature* », répète-t-il. « Nous essayons toujours de trouver le moyen de faire partie de la nature. Cette

---

<sup>552</sup> Une école réalisée par Takaharu Tezuka et Yui en 2007 à Tachikawa (préfecture de Tokyo). Récompensé par l'AIJ (Architectural Institut of Japan) en 2008, ce bâtiment a été élu « meilleure école du monde » par le CELE (Center for Effective Learning Environments) en 2011 – le CELE étant un forum international sous l'égide de l'OECD (Organisation for Economic Co-operation and Development), une organisation internationale qui œuvre pour la mise en place de politiques publiques en faveur de l'amélioration des conditions de vie en visant « prospérité, égalité des chances et bien-être pour tous ».

<sup>553</sup> Tezuka Takaharu, *opus cit.*

<sup>554</sup> « Voir, toucher, sentir, penser et agir. "L'expérience ne peut pas être enseignée". » Telle est résumée la pédagogie de cette école qui mise sur l'expérimentation, sur l'esprit d'initiative et la dimension collective pour favoriser la conscience des risques et l'apprentissage de l'entraide. [www.fujikids.jp/en](http://www.fujikids.jp/en) Manuel Tardits raconte l'histoire de la conception de cette école où sont appliqués les principes Montessori : « Le jardin d'enfants Fuji », magazine Tempura, numéro 4, Paris, éditions Tempura, 2020, p. 14-15.

<sup>555</sup> Tezuka Takaharu indique que dans une école normale les enfants courent en moyenne 800 m/jour, mais en moyenne 4 km/jour dans cette école. TEZUKA Takaharu, conférence « Beyond architecture », les entretiens de Chaillot, Cité de l'Architecture et de Patrimoine, Paris, 4 avril 2016.

<sup>556</sup> Un groupe de Zelkova serrata ou Zelkova du Japon, arbre à feuilles caduques et à large ramure pouvant atteindre trente mètres de haut à maturité.

<sup>557</sup> L'architecte a implanté les fondations du bâtiment en fonction de l'emplacement des racines (qui s'étendent sur un diamètre de 25 m autour des arbres). Aussi, si les nombreux poteaux (de 150 mm de section) qui composent la structure du Fuji Kindergarten semblent disposés de manière aléatoire, leur position est en réalité très précise.

philosophie ne change jamais.<sup>558</sup> Car l'être humain ne peut pas vivre s'il ne fait pas partie de la nature.<sup>559</sup> »<sup>560</sup> Au cœur de la démarche de Tezuka Takaharu et Yui, l'idée que le sujet principal de l'architecture c'est les gens, et que l'architecture est un dispositif qui les connecte à l'environnement ambiant.



Fig. 136. École Fuji-kindergarten. Photographies de maquette<sup>561</sup>.

Nous devons être dans la nature même si celle-ci est régulièrement dangereuse, tel est le propos. Dans un contexte français, où les forces climatiques et telluriques sont pourtant moindres, on imagine difficilement la construction d'une école telle que le Fuji Kindergarten. Le risque qu'une branche cède, chute et blesse ou tue excluant l'option d'une architecture sous les arbres. Il y a donc divergence de point de vue, différence culturelle. Il est pourtant possible de diagnostiquer la rupture du bois (en coupant une branche morte ou en voie de le devenir) et l'on peut éviter de s'exposer aux risques lors de la survenue de vents puissants, donc prévenir les accidents, du moins quand on est habitué à ce genre d'attitude. « Bien que nous vivions de nombreuses catastrophes naturelles, nous ne nous confrontons pas à la nature

<sup>558</sup> Tezuka Takaharu évoque la philosophie à l'origine des architectures qu'il a conçues dans la préfecture de Niigata. Malgré le fort enneigement de la région, l'une des caractéristiques principales de ces bâtiments est leur grande ouverture sur l'extérieur. Voir *supra*, chapitre 8.2.2.

<sup>559</sup> Tezuka Takaharu illustre son point de vue par de nombreux exemples. Il montre la captation vidéo (enregistrée par lui) d'un rituel traditionnel en Indonésie. Le rituel a lieu de nuit, dans un groupe d'hommes : « Vous entendez ce son très intenses en arrière plan des chants ? Maintenant que nous regardons cette vidéo, à Tokyo, nous entendons ces sons que font les insectes, mais quand j'étais dans la forêt, comme tous ceux qui y étaient aussi, je ne les entendais pas. Je n'en avais pas conscience. Parce qu'alors je faisais partie de la jungle. Des scientifiques me l'ont expliqué : notre organisme est capable d'effacer ces bruits si intenses. Mais quand nous sommes détachés de la nature, notre système de captation des sons ne travaille pas. Il en est de même pour les sons émis par le corps. La respiration, les battements du cœur, le système cardiovasculaire etc., tout cela fait beaucoup de bruit. Quand on fait de la plongée sous-marine, on entend les bruits de notre corps. Si on va dans un espace très calme, comme un studio de télévision ou un laboratoire, on réalise que notre corps émet beaucoup de sons. Ce qui se passe avec les enfants autistes, c'est que, lorsqu'ils se trouvent dans un espace fermé, ils entendent le bruit de leurs corps. Par ailleurs, quand on installe un nouveau né dans un espace très calme, comme cela arrive dans certaines riches familles chinoises, alors le nourrisson commence à avoir des déséquilibres mentaux. Il y a une littérature scientifique à ce sujet. Si l'on ne fait pas partie du bruit, alors notre esprit se brouille... On peut dire la même chose sur les bactéries. Le système immunitaire fonctionne grâce à des échanges entre l'intérieur et l'extérieur. Si rien ne vient de l'extérieur, notre système immunitaire tombe en panne. On meurt. Très rapidement... Tout cela démontre bien que l'on ne peut pas vivre si l'on ne fait pas partie de la nature. » Tezuka Takaharu, *opus cit.*

<sup>560</sup> *Ibidem.*

<sup>561</sup> Biennale d'architecture, Arsenal, Venise, 2018 (photographies S. Dousse, 2018/09).



pour autant. Nous pensons plutôt – du moins, dans le passé, nous avons coutume de penser, et nous le pensons encore aujourd’hui parfois – que les humains coexistent avec la nature<sup>562</sup> », explique l’architecte Nakamura Hiroshi. Quant à un éventuel dilemme entre cette intention de coexistence avec la nature et la nécessité de s’en protéger, Nakamura ne voit aucune contradiction : « Peut-être que, dans la culture occidentale, le sens commun est de se protéger en créant une limite entre les gens et la nature, entre l’intérieur et l’extérieur – créer une séparation ; construire un mur – mais au Japon, nous vivons dans une sorte de graduation – nous fabriquons des sortes de zones, des espaces gradués...<sup>563</sup> ». Comme Tezuka, Nakamura place les utilisateurs des bâtiments au premier plan de son architecture et de sa manière de la concevoir. « Ma philosophie s’attache aux comportements (*behaviours*). Nous [l’agence d’architecture Hiroshi Nakamura & NAP] étudions les comportements des gens [les attitudes, les postures]. Nous étudions aussi les comportements de la nature. Sans rien imposer, en douceur, nous guidons le comportement des gens afin de générer de la sympathie. De la sympathie entre les gens. De la sympathie entre les gens et la nature.<sup>564</sup> » Ici, l’emploi du mot sympathie place à nouveau la relation à la nature dans le domaine de l’affectif. Nakamura travaille une architecture de la relation – relation entre les gens, relation à la nature. Lui-même reconnaît que, puisées dans la culture architecturale du Japon de la période pré-moderne et réinterprétées en y intégrant les paramètres techniques, fonctionnels et symboliques de notre temps, ces qualités relationnelles font la valeur ajoutée de son architecture.<sup>565</sup>

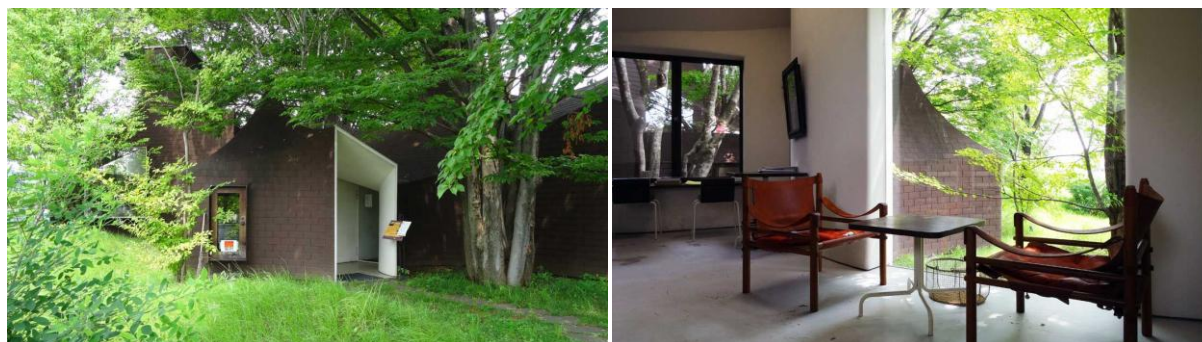


Fig. 137. Le musée Roku (conçu par Nakamura Hiroshi, à Oyama, préfecture de Tochigi, 2010). L’entrée du musée et son jardin, l’espace café-restaurant et une fenêtre donnant sur le jardin. Photos S. Dousse, 2019/07

<sup>562</sup> Nakamura Hiroshi, entretien avec S. Dousse, le 26 novembre 2019, à Tokyo. Voir annexe 16.

<sup>563</sup> *Ibidem.*

<sup>564</sup> *Ibid.*

<sup>565</sup> À titre d’exemple d’interaction entre les gens, l’architecture et la nature, Nakamura Hiroshi a conçu plusieurs architectures adaptées à l’implantation d’arbres. L’architecture de l’ensemble de logements prénommé Dancing trees, Singing birds (Tokyo, 2007) a été conçue pour s’adapter à la présence d’arbres préexistants au projet. Pour le musée Roku (Tochigi, préfecture de Tochigi, 2010), les arbres ont été implantés sur le site et l’architecture façonnée pour se glisser entre ceux-ci. Enfin, la chapelle du cimetière de Sayama (Sayama, préfecture de Tokyo, 2014) prend place entre plusieurs grands arbres d’une forêt (Voir *supra*, chapitre 7.3.2)

D'après Nakamura Hiroshi, même la catastrophe du Tohoku n'a pas impacté les Japonais en les rendant plus protecteurs ou conservateurs. En ce qui le concerne, la catastrophe a plutôt renforcé sa philosophie de coexistence avec la nature et sa volonté de créer une relation intime entre les gens et la nature. S'il lui est difficile de s'exprimer au nom de tous les Japonais, Nakamura estime néanmoins que si cet événement a affecté bon nombre de personnes, c'est entre autre parce qu'il leurs a rappelé l'impossibilité de contrôler les catastrophes : « Nous ne pouvons pas contrôler l'impact que la nature a sur nous. La région nord du Japon est frappée par des *tsunami* de grande ampleur tous les cent ans. C'est un fait. Essayer de contrôler cela en construisant de hautes digues de béton ne résout rien. Cela ne fait qu'aggraver les choses...<sup>566</sup> Nous ne pouvons pas contrôler la nature. Il nous faut juste savoir que ces catastrophes se produisent, quand, à quelle fréquence, dans quelles zones, etc.<sup>567</sup> » Dans la même veine, Tezuka nous rappelle qu'un *tsunami* survient en moyenne tous les trente ans dans la région du Tohoku, et un très puissant *tsunami* tous les cent ans<sup>568</sup>. En reconnaissant la fréquence régulière des catastrophes, il souligne simplement la nécessité d'y faire face. Dans le cadre de la reconstruction qui a suivi la catastrophe de 2011, à Minamisanriku (une ville de la préfecture de Miyagi), Tezuka Takaharu et Yui ont construit une école avec le bois d'arbres tués par l'eau de mer. « Ce projet est un message pour le prochain *tsunami*<sup>569</sup> », dit l'architecte. Du désastre, on tire un matériau pour construire.

---

<sup>566</sup> En 2011, après avoir été dépassée par la vague, en certains endroits, la digue de protection a empêché le retrait de l'eau et noyé des zones habitées.

<sup>567</sup> Nakamura Hiroshi, *opus cit.*

<sup>568</sup> Plus précisément, pendant l'ère moderne, le rivage oriental du Tohoku et sa région du Sanriku ont été frappés par des *tsunami* majeurs : en 1896 (séisme de magnitude 7.6, vague de 24 mètres, 27 122 morts), en 1933 (séisme de magnitude 8.0, 3 800 morts), et en 1960 (« *tsunami* du Chili ») (vague de 26 mètres, 142 morts). Une digue de protection a été construite en 1934, puis renforcée avec une double digue d'une hauteur de 10,45 mètres, soit au total une extension de 2 433 mètres qui a été complétée en 1978 (digue appelée « la grande muraille » qui a sauvé des habitants lors du *tsunami* de 1960 mais qui a été dépassée et détruite par celui de 2011). Après 2011, le gouvernement a encouragé la construction de digues allant jusqu'à 14,7 mètres.

<sup>569</sup> Tezuka Takaharu, *opus cit.*

### 10.1.5. Retour critique sur le désastre de 2011

Le 11 mars 2011, un séisme de magnitude 9,0 (le plus fort jamais enregistré au Japon) s'est produit dans le nord de Honshu. Si les habitants de la capitale en ont ressenti les violentes secousses, c'est surtout sur la côte est du Tohoku que de graves dégâts ont été déplorés. Par la suite, des vagues de quatre mètres de haut déferlant sur la côte Pacifique, l'alerte *tsunami* a été lancée, la population sommée d'évacuer domicile ou lieu de travail pour rejoindre les zones d'évacuation. Les habitants du Tohoku réfugiés sur les hauteurs ont vu une vague de dix mètres de haut balayer la côte, emportant des pans entiers de villes (dont Rikuzentakata, Minamisanriku et Ishinomaki) et des milliers de vies – le séisme s'étant chargé de déplacer certains éléments du relief (comme des côtes, des criques ou des collines...). Plus tard, au milieu des décombres, il est apparu que certaines constructions avaient subsisté à la catastrophe, notamment des temples shintoïstes qui, traditionnellement construits sur des proéminences topographiques, n'ont pas été touchés par le raz-de-marée. On s'est alors remémoré la sagesse ancestrale liée au shintoïsme<sup>570</sup> qui commande de maintenir une distance avec la nature. On a réalisé que pendant l'ère moderne l'humain avait négligé certains principes, comme celui de modestie face à la nature : « Autrefois, sachant que la région était très exposée aux raz-de-marée, les habitants du Tohoku ne construisaient pas leurs maisons sur la côte mais un peu en retrait. Puis, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, pour des raisons économiques, les hommes et la ville se sont étendus sur la mer<sup>571</sup> », raconte le photographe Ono Tadashi<sup>572</sup>. Selon l'anthropologue Abe Ken.ichi, le développement urbain est mû par une recherche de facilité. Quand il s'est rendu sur place, en 2011, il a constaté « la disparition de ce paysage urbain de facilitation des activités humaines<sup>573</sup> ». Huit mois après la catastrophe, photographiant la terre débarrassée des décombres, Ono confie avoir eu la sensation d'un rééquilibrage par la nature. Il a capturé l'image de la devanture d'un magasin dont les

---

<sup>570</sup> « La religion authentique du Japon » (ancienne de deux mille ans). Elle n'a « ni fondateur, ni doctrine, ni textes sacrés ». C'est la « voie des *kami* » (les dieux/divinités ou « âmes-esprits » d'après les termes employés par Emiko Kieffer dans l'ouvrage qu'elle a destiné au public français). Selon Emiko Kieffer, bien qu'« il existe une variété d'explications, de points de vue [pour décrire le shintoïsme], (...) le cœur est toujours le même : Les ancêtres et la grande nature font de nous ce que nous sommes maintenant, nous leur devons gratitude, honneur et crainte respectueuse. » KIEFFER, Emiko, *Le shintô, la source de l'esprit japonais*, Vannes, éditions Sully-Le Prunier, 2019, pp. 11-13.

<sup>571</sup> ONO Tadashi, communication dans le cadre du colloque interdisciplinaire franco/japonais « La nature pense-t-elle ?/Does nature think ? », *opus cit.*

<sup>572</sup> Né en 1960 à Tokyo. Ono Tadashi est diplômé de l'École Nationale Supérieure de Photographie d'Arles. Il a développé un travail sur l'architecture, l'environnement et l'histoire. Un questionnement sur l'artificialité des paysages façonnés par l'homme. Intéressé par la thématique des interactions entre l'homme et l'environnement ainsi que par la question de la représentation du paysage du Japon après la catastrophe du Tohoku, il y a réalisé des reportages en 2011 et en 2017.

<sup>573</sup> ABE Ken.ichi, communication dans le cadre du colloque interdisciplinaire franco/japonais « La nature pense-t-elle ?/Does nature think ? », *opus cit.*

idéogrammes avaient été emportés, à l'exception de deux *kanji*, dont la signification était « construction ». « C'était comme une ironie de la part de la nature. Comme si elle se moquait de l'ambition humaine<sup>574</sup> », a-t-il interprété.

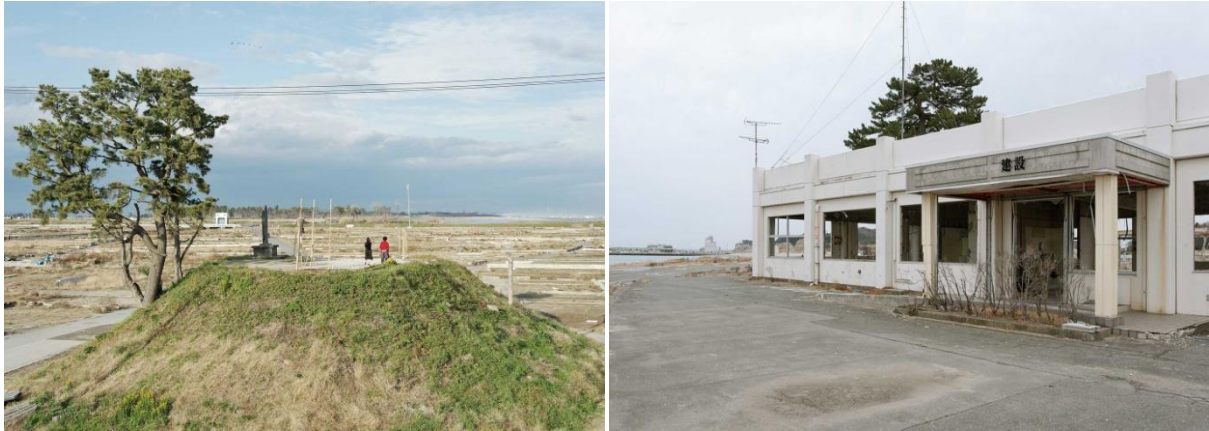


Fig. 138. Reportage d'Ono Tadashi dans le Tohoku. À gauche : Hiyoriyama « weather hill », Natori, Miyagi prefecture, november 13. 2011, 247 days after<sup>575</sup>. À droite : « construction », Soma, Fukushima prefecture, february 14. 2012, 340 days after<sup>576</sup>. Photographies Ono Tadashi. Courtoisie de Ono Tadashi

Face à ce territoire ruiné, l'anthropologue Abe Ken.ichi parle d'un sentiment d'impuissance – « le chercheur ne sait rien<sup>577</sup> ». Pour y faire face, il a simplement interrogé des sinistrés. Il a notamment recueilli le témoignage d'un pêcheur qui lui a confié que le *tsunami* lui avait rappelé ce qui le liait à l'océan – un lien qu'il avait oublié. La chercheuse en sociologie et géographie urbaine Cécile Asanuma-Brice<sup>578</sup> a observé ce phénomène : « En construisant des digues, ces murs monumentaux supposés protéger les gens des *tsunami*, on a coupé le lien avec l'océan. Ce peuple de pêcheur autrefois habitué à déchiffrer la météo marine consulte aujourd'hui son smartphone<sup>579</sup> », déplore-t-elle. Ono Tadashi le dit également : « À cause du mur, on ne peut plus lire la mer et l'arrivée d'un *tsunami*. On vit au bord de la mer comme on vit à Tokyo. On a perdu le lien avec la nature. » Quand, en 2017, il

<sup>574</sup> Ono Tadashi, *opus cit.*

<sup>575</sup> Légende attribuée à l'image par Ono Tadashi : *Yuriage, Natori, Miyagi Prefecture. Hiyoriyama (means Weather Hill) is a 6 meters high hill built in 1920 and used by fishermen to watch the sea and the weather. Before the tsunami disaster, it was a city park surrounded by houses, but when the tsunami swept away the entire town, it became the unique observatory that could overlook the whole area, as if time had been rewound to the time of construction. Today, the site attracts many visitors as place of commemoration.* (Les légendes ici retranscrites accompagnent les photographies d'Ono Tadashi dans le cadre de publications et/ou d'expositions.)

<sup>576</sup> Légende attribuée à l'image par Ono Tadashi : *Haragama, Soma, Fukushima Prefecture. Devastated building of Fukushima Prefecture Soma Port Construction Office. At the entrance, the two kanji characters meaning "CONSTRUCTION" remained, as if to foretell large-scale reconstruction work, including the construction of huge seawalls later on.*

<sup>577</sup> Abe Ken.ichi, *opus cit.*

<sup>578</sup> Résidente permanente au Japon, Cécile Asanuma-Brice travaille sur la production urbaine dans la société japonaise de surconsommation et dans le cadre de la gestion des risques liés aux phénomènes naturels.

<sup>579</sup> Asanuma-Brice Cécile, à l'occasion de la présentation de son livre (*Un siècle de banlieue japonaise*) à la librairie Volume, à Paris, en juin 2019.

a photographié le mur reconstruit après 2011, Ono a appris qu'à la demande de la population des fenêtres y ont été percées. « Mais qu'est-ce que voir la mer ? Est-ce seulement le sens de la vue qui est en jeu ? La sensibilité des Japonais a régressé », regrette-t-il. Le photographe raconte avoir été fasciné par l'aspect sculptural et monumental de ce mur. Fasciné par le fait qu'après avoir construit les temples de Kyoto et leurs jardins [une harmonie et un raffinement si remarquables], les Japonais construisent ce mur qui les coupe de la nature : « Il faudra assumer cette construction. Pourtant le ministère de l'environnement n'en parle pas... On ne dit pas que la construction de digues impacte la circulation des eaux souterraines des nappes phréatiques vers la mer. D'ailleurs, pourquoi construire ce mur si l'on reconstruit les villes en retrait de la mer<sup>580</sup> ? Pour protéger les potagers<sup>581</sup> ? » demande-t-il avec ironie. Il pense plutôt aux lobbies du secteur du BTP (Bâtiments et Travaux Publics)<sup>582</sup> qui conduisent la bétonisation (ou asphaltisation) du Japon – Cécile Asanuma-Brice déplore l'empêchement de l'infiltration des eaux pluviales dans le sous-sol suite à la construction d'hébergements d'urgence, des programmes dits temporaires mais souvent pérennisés dans le temps.

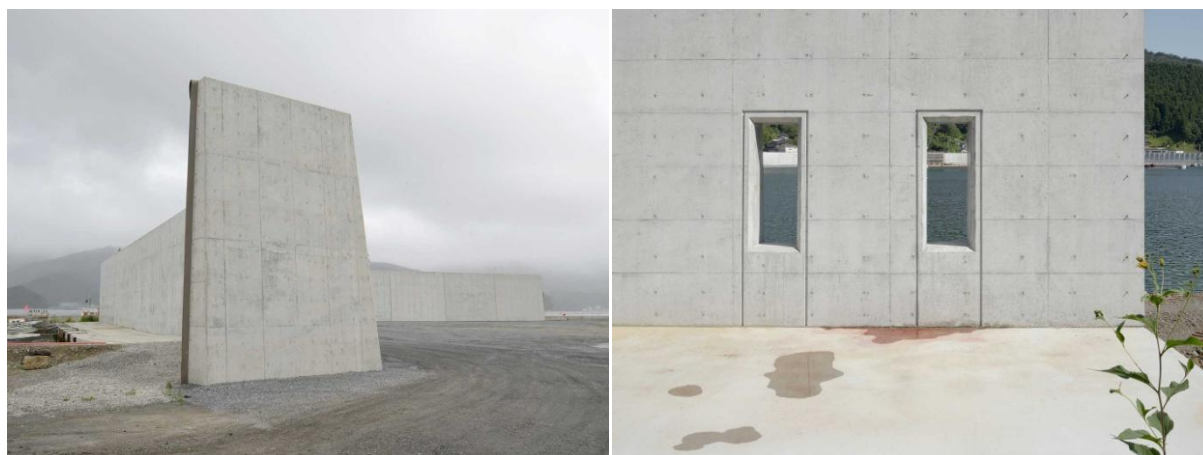


Fig. 139. Reportage d'Ono Tadashi dans le Tohoku. À gauche : Ofunato bay, Iwate prefecture, #9183<sup>583</sup>. À droite : Ofunato bay, Iwate prefecture, #0862<sup>584</sup>. Photographies Ono Tadashi. Courtoisie de Ono Tadashi

<sup>580</sup> À la suite de la catastrophe de 2011, la politique urbaine a été de reconstruire les villes dans les hauteurs en arasant les montagnes pour rehausser le niveau de la partie basse. Rendu inconstructible, le périmètre le plus près de l'océan a été réservé à la culture maraîchère. Voir, par exemple, le cas de Rikuzentakata, où l'équipe d'Ito Toyo est intervenue avec le programme *Home for all*.

<sup>581</sup> Ono Tadashi, *opus cit.*

<sup>582</sup> « Ce type d'aménagement participe de l'État-constructeur (*dokken kokka*) ou de l'État BTP (*doboku kokka*). Au Japon, le secteur du BTP occupe une part beaucoup plus importante du PIB et de la population active (sept millions d'emplois, 10% de la main d'œuvre) que dans les autres pays de l'OCDE. Il opère sur fond d'opportunisme politique, de clientélisme, d'appels d'offre truqués et de corruption. » PELLETIER, Philippe (2020), *opus cit.*, p. 72.

« Le gouvernement a lancé un grand projet qui coûtera environ dix milliard d'euros, pour environ six-cents digues de béton, au total 400 kilomètres (la distance entre Tokyo et Osaka), allant de la préfecture d'Iwate jusqu'à Fukushima. La plus haute digue atteindra 15,5 mètres de haut. » KIEFFER, Emiko, *opus cit.*, p. 109.

<sup>583</sup> Légende attribuée à l'image par Ono Tadashi : C'est une image emblématique de la série. La scène est abstraite et irréaliste. Elle représente l'étrangeté et l'absurdité de cette entreprise de l'autorité japonaise : la construction de digues anti-*tsunami* sur une longueur de 400 km. Dans l'après-midi gris après la pluie, cette

D'après Aoki Jun, si faire face à cette tragédie a eu des conséquences sur l'attitude des architectes<sup>585</sup> (certains ont été amenés à repenser leur rôle, leurs méthodes de travail ainsi que que la finalité et la portée de leurs projets), en ce qui concerne la reconstruction de la région du Tohoku en elle-même, ils se sont trouvés relativement impuissants : « Ce sont des problèmes basiques. Des enjeux politiques. Des points fondamentaux... J'ai commencé à travailler dans la préfecture de Miyagi, pour la reconstruction de la ville. C'était un travail très intéressant mais c'était vraiment difficile car on nous accordait très peu de temps pour travailler. La reconstruction devait être rapide. Les habitants avaient beaucoup d'idées – nous voulions travailler avec eux – mais nous ne pouvions rien en faire. En japonais, il y a un terme, *fukko*, pour la reconstruction, qui signifie "just go ahead" (foncez). "Go ahead" est la chose la plus importante. Il ne faut pas discuter. Juste foncer<sup>586</sup> », déplore Aoki Jun. Exactement dix années après la survenue de la triple catastrophe du Tohoku, partageant le fruit de ses recherches dédiées à la reconstruction de cette région, le géographe Rémy Scoccimaro<sup>587</sup> fait part d'un constat de similitude avec la période des grands travaux d'urbanisation conduits au cours des décennies 1960 et 1970 au Japon – des opérations de bétonisation massive n'incorporant que très peu de pensée paysagère<sup>588</sup>. Selon Scoccimaro, si les digues construites après la Seconde Guerre mondiale<sup>589</sup> ont facilité la vie des habitants des régions les plus exposées, elles ont aussi engendré de la vulnérabilité en encourageant le développement urbain sur des zones à risque. Du point de vue du chercheur, après que la

---

digue apparaissait comme si elle m'attendait. Elle m'a fait immédiatement penser au monolithe du film *2001, L'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick.

<sup>584</sup> Légende attribuée à l'image par Ono Tadashi : Face aux plaintes des habitants dont la vue sur la mer fut soudainement obstruée, l'autorité et les ingénieurs civils ont proposé ces petites fenêtres qui seront rendues étanches avec des plaques acryliques transparentes. Si l'expérience de la mer sollicite tous les sens, ici, elle est désormais réduite à ce petit rectangle ridicule, presque comme un écran de smartphone. Un habitant disait avec sarcasme : "Chouette! Au prochain *tsunami*, nous pourrons regarder le fond de la mer comme dans un aquarium".

<sup>585</sup> Notamment à travers le programme *Home for all*. Opération de construction de lieux communautaires initiée par les architectes Ito Toyo, Sejima Kazuyo et Yamamoto Riken dans les semaines qui ont suivi la catastrophe. L'organisation *Home for all* a permis de réunir de jeunes architectes (dont Fujimoto Sosuke, Hirata Akihisa et Inui Kumiko) et des volontaires (dont des étudiants en architecture) pour concevoir des projets de construction et/ou d'aménagement de l'espace public en concertation avec les populations locales et restaurer des conditions de vie sociale. Pour plus d'informations, voir notamment : ITO Toyo, *L'architecture du jour d'après*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014, (éd. originale japonaise 2012), 190 p.

<sup>586</sup> Aoki Jun, *opus cit.*

<sup>587</sup> Le géographe Rémy Scoccimaro est chercheur à l'Institut français de recherche sur le Japon à la Maison Franco-Japonaise de Tokyo. Organisée par l'Institut français de recherche sur le Japon, la conférence « *Tsunami* de béton, la reconstruction du Sanriku 10 ans après le 11 mars 2011 » a été tenue en ligne le 11 mars 2021.

<sup>588</sup> Propos que Rémy Scoccimaro nuance néanmoins en observant que dans les décennies 1990 et 2000 un certain « changement de paradigme » a conduit à l'aménagement de digues par enrochements et non plus par tétrapodes. Pour autant, le chercheur constate que cette évolution n'a pas modifié la vaine des projets de construction et d'aménagement du territoire (une vaine bétonneuse et non paysagère).

<sup>589</sup> Pendant la période de Haute Croissance (1955-73), l'industrialisation du pays et la généralisation de l'usage du béton ont permis au Japon de construire des digues anti-*tsunami* sur l'ensemble de la côte du Pacifique. Scoccimaro cite l'exemple du village de Miyako, dans la préfecture d'Iwate, dans la région du Tohoku.

destruction de l'ensemble des digues du Tohoku en 2011 ait démontré leur inefficacité, la reconstruction des villes sur les hauteurs et la détermination de l'inconstructibilité de la partie basse de la côte<sup>590</sup> n'ont fait que confirmer l'inutilité de ce que l'on appelle « les murs du Pacifique<sup>591</sup> », qui sont pourtant en voie d'être étendus sur la partie ouest du pays. Une dynamique en apparence incohérente que Scoccimaro rapporte au contexte économique d'un pays surendetté qui continue de soutenir le secteur du BTP pour des raisons économiques et dans le but de faire du Japon un laboratoire d'innovation. Il s'agirait de développer de nouvelles techniques ainsi que des compétences d'expertise permettant de faire face aux raz de marée et à la montée des eaux dans le monde.



Fig. 140. Reportage d'Ono Tadashi dans le Tohoku. À gauche : Otsushi bay (The God of Water), Iwate prefecture, #9968<sup>592</sup>. À droite : Seawall, Toni, Iwate prefecture, december 30. 2011, 294 days after<sup>593</sup>. Photographies Ono Tadashi. Courtoisie de Ono Tadashi

<sup>590</sup> Même après la construction de ces digues, en cas de survenue d'un *tsunami* majeur, le principe est toujours à l'évacuation de la population, ce qui, d'après Scoccimaro, est un dernier aveu de la faiblesse de ces digues.

<sup>591</sup> En grande partie constitué de digues-trapèze, la typologie de digue la plus résistante et la moins coûteuse à construire, mais aussi la plus massive car nécessitant une base de cinquante mètres minimum (en largeur).

<sup>592</sup> Légende attribuée à l'image par Ono Tadashi : On this very characteristic rock facing to the bay, there was a small natural shrine, probably made by fishermen. Two kanji characters carved on the stone "水神" mean "The God of Water".

<sup>593</sup> Légende attribuée à l'image par Ono Tadashi : Toni, Kamaishi, Iwate Prefecture. Toni Bay and the collapsed seawall that was also used as shortcut road between the two ends of the town.

## 10.2. Le naturel et l'artifice, des notions relativisées

### 10.2.1. De l'art de développer un entre-deux

En juin 2019, dans le cadre du colloque *La nature pense-t-elle ?*, le photographe Ono Tadashi a clos sa communication par l'image d'une proéminence rocheuse de la côte du Sanriku photographiée huit mois après le désastre. Avant que l'urbain ne réapparaisse après avoir été balayé par la mer, se confrontant à l'état des lieux post-catastrophe, Ono a vu la résurgence de « formes organiques » et la réapparition de « l'inattendu » : « En supprimant la ville, le *tsunami* a révélé la présence de cette colline qui avait été absorbée par l'urbain. Dans le passé, avant le développement urbain, cette colline entretenait une relation forte avec la mer. Plus qu'un simple parc, c'était un poste d'observation. Les collines jouaient un rôle important pour les gens... »<sup>594</sup>, rappelle-t-il. Au Japon, les proéminences rocheuses et boisées sont souvent l'emplacement des sanctuaires shintoïstes. Comme l'a démontré le géographe et philosophe orientaliste Augustin Berque<sup>595</sup>, l'archipel est partagé entre l'écoumène et l'éreème – l'écoumène étant le territoire urbanisé habité par les hommes, tandis que l'éreème correspond aux espaces de nature investis par les *kami*. L'architecte français résidant au Japon Manuel Tardits rappelle que : « Traditionnellement, les Japonais n'habitent pas leurs montagnes. Ici il n'y a pas de villages d'altitude comme on en trouve en Europe ou dans d'autres pays d'Asie. Les Japonais ont eu tendance à se replier dans les plaines côtières et dans les fonds de vallées, où ils redessinaient des moments de nature. Les jardins. Des choses relativement petites, complètement fermées sur elles-mêmes (par des murs) et complètement artificielles, dans lesquelles on jouait sur les références – faire apparaître telle ou telle montagne, existante ou symbolique, par exemple. (...) La vraie nature, on la craint. On n'y va pas. Ce sont les paysans qui habitaient la vraie nature... Le shintoïsme est une religion panthéiste. Il y a des dieux partout. Dans les rivières, dans les cailloux, dans les arbres, dans la végétation... La nature, c'est les dieux. On n'y touche pas<sup>596</sup>. » C'est ce que montre le film *Milieu* réalisé par Damien Faure en 2015. Guidés par Augustin Berque qui nous introduit dans la nature japonaise avec la notion de « milieu », on découvre la végétation luxuriante des montagnes de Yakushima<sup>597</sup>, dont un habitant nous dit qu'elles sont habitées par les dieux et

---

<sup>594</sup> Ono Tadashi, *opus cit.*

<sup>595</sup> BERQUE, Augustin, *opus cit.*

<sup>596</sup> Tardits Manuel, entretien avec S. Dousse, le 22 juillet 2019, à Tokyo. Voir annexe 8.

<sup>597</sup> Yakushima est une île de l'archipel Osumi, située au sud de Kyushu et rattachée à la préfecture de Kagoshima. Couverte d'une dense forêt primaire, elle a été désignée réserve de biosphère par l'UNESCO (1980).



que l'on se garde bien d'y commettre de mauvaises actions de peur de se voir envouté.<sup>598</sup> Capté au moment de l'attente puis de la survenue d'une tempête tropicale par un cinéaste qui s'est introduit dans le quotidien de certains habitants du lieu, cet animisme polythéiste nous relie aux racines de la civilisation japonaise – racines encore bien vivantes aujourd'hui dans les régions reculées du pays (Yakushima étant un cas particulier, et, malheureusement, exceptionnel, de nature sauvage).

En ce qui concerne l'époque moderne, Manuel Tardits constate que « les Japonais sont très violents avec la nature : ils coupent les arbres, ils cassent les montagnes, ils bétonnent tout », ce qui n'est pas sans lien avec l'aspect dual de la nature : « La nature est violente avec eux. Il y a des typhons, des raz-de-marée, des tremblements de terre, des glissements de terrain, des débordements de rivières... Les catastrophes naturelles sont nombreuses et récurrentes. La nature est dangereuse et meurtrière. Chaque année les désastres s'enchaînent. On a trente morts ici, quarante-cinq morts là, deux-cents morts ici encore... Donc la nature est agressive et le jardin japonais, petite création protégée, est tout sauf naturel. Du naturel, il n'a que l'apparence. Le bonzaï est un arbre tyrannisé ! Les Japonais aiment une nature qu'ils ont humanisée ! » S'il juge « difficile de cerner une relation de cause à effet directe entre la violence de la nature et la manière japonaise de composer des jardins », Manuel Tardits a néanmoins pu constater que « les Japonais privilégient une nature miniaturisée, très peignée, très délicatement arrangée, et donc totalement artificielle »<sup>599</sup>. L'architecte Abe Ryo s'applique à un effort d'explication : « Les Japonais adorent contrôler, humaniser, domestiquer la nature. C'est une sorte de hobby. Fondamentalement, cela vient de Chine – avec le *bonzaï* on coupe les branches de l'arbre (souvent un pin) pour créer sa propre figure –, mais au Japon, nous avons la culture de la cérémonie du thé. Les Japonais n'ont pas seulement inventé la cérémonie du thé en elle-même, ils ont créé le pavillon de thé, qui est une partie ou un élément du jardin de thé. Ici il s'agit également de la relation entre les gens et la nature. Une relation graduelle (*layered*). Il y a la grande nature, la nature sauvage ; ensuite

---

<sup>598</sup> Un habitant de Yakushima : « Dans la montagne, il peut nous arriver des choses surnaturelles. Il m'est arrivé une chose curieuse la dernière fois. C'est une étrange histoire... Alors que j'étais en train de marcher, j'ai entendu le bruit de pas de quelqu'un qui marchait. Je me suis retourné et j'ai crié "oh". Aucune réponse. Les pas se sont arrêtés. J'ai demandé s'il y avait quelqu'un. Je n'ai vu personne, mais je continuais à entendre un lointain bruit de pas... Tout à coup, le paysage qui m'entourait était totalement différent. Ce n'était plus le paysage habituel... Il arrive que les choses qui sont devant nous apparaissent différemment. Alors on se perd et on arrive plus à rentrer chez soi. Il se passe ce genre d'histoires surnaturelles ici ! » Extrait du film *Milieu*, Damien Faure (Réal.), aaa production, 2015.

<sup>599</sup> Tardits Manuel, *opus cit.*

il y a le *satoyama*<sup>600</sup> [paysage de la polyculture vivrière], la nature contrôlée ; et enfin il y a les jardins privés. Il y a la nature du territoire et la nature personnelle, celle du jardin. Les Japonais aiment avoir leur propre jardin. Ils apprécient les strates (*layers*). Peut-être que la beauté provient du nombre de strates que l'on peut créer... Donc ce n'est pas seulement la nature en elle-même. C'est le nombre de strates que l'on crée. Le nombre d'interventions ou d'interactions [entre l'humain et la nature]...<sup>601</sup> »

En termes de spatialité, Abe Ryo explique que « même dans les maisons de thé, qui sont pourtant si petites (il y a la salle principale où se trouvent les invités et, à côté, il y a la pièce de service), on trouve toujours cette sorte "frontière", de "territoire", de "ligne" ; un "espace entre-deux" ». C'est un espace de relation, auquel correspond le concept de *ma*<sup>602</sup> : « On apprécie créer une distance, un espace, entre ici et là. C'est peut-être la raison pour laquelle les Japonais aiment créer leur propre jardin. Pas seulement parce qu'ils apprécient leur jardin en lui-même, mais plutôt parce que venant de l'extérieur, après avoir vu beaucoup de nature, une fois rentrés chez eux, ils trouvent une autre nature. C'est comme une composition entre la vraie nature et la nature faite par l'homme (*man-made*). Les Japonais apprécient cette composition. On apprécie la différence ou la distance entre la vraie nature et sa propre nature. (...) Il y a de nombreux stades ou de nombreuses catégories de nature... Je pense que nous aimons développer ces catégories ou ces états de la nature... Quand nous pouvons la voir, nous apprécions la vraie nature, la nature intouchable. Et quand nous sommes dans un jardin zen, dans une nature abstraite, et bien nous apprécions tout autant la nature ! (...) Nous ne faisons pas de distinction entre nature naturelle et nature artificielle. Il est d'ailleurs très difficile de trouver une vraie nature au Japon... La nature est presque entièrement cultivée, façonnée. Même dans la préfecture de Nara, par exemple. Dans les

---

<sup>600</sup> « *Satoyama*, mot composé de *sato* (village) et de *yama* (montagne) signifie d'après le dictionnaire "montagne proche d'un village, en lien avec la vie des habitants". Ce terme désigne par extension le territoire rural japonais organisé linéairement en fond de vallée ou piémont, en aval de versant forestier ; bordé de bois, le *satoyama* est constitué de champs secs et de rizières, de cours d'eau et de rigoles, d'étangs réservoirs et de roselière, de jardins et d'habitations le long des voies. » Voir BROSSEAU, Sylvie, « *Satoyama*, le paysage de la culture vivrière », dans BONNIN, Philippe, NISHIDA Masatsugu, IGANA Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS éditions, 2014, p. 402.

<sup>601</sup> Abe Ryo, *opus cit.*

<sup>602</sup> Au mot japonais *ma* correspond l'idée d'intervalle dans l'espace ou dans le temps. Cette notion est employée dans des domaines divers, comme la musique, la danse et le théâtre (en tant que « pause entre deux sons, deux gestes, deux réparties »), l'architecture (« en tant qu'espace, *ma* signifie un intervalle entre deux choses qui se jouxtent » ; c'est un espace intermédiaire, interstitiel), mais aussi dans la description de situations plus courantes (« pour signifier le temps qui convient pour faire une certaine chose » ou concernant le « *choi(x)* (du) bon moment » pour faire cette chose). D'après Augustin Berque, l'aspect concret du *ma* est significatif car il révèle un angle de vue « à l'opposé de ces abstractions que, dans la modernité européenne, sont devenus les concepts d'espace et de temps (...) [vues relatives à] l'abstraction dualiste et individualiste qui a engendré la modernité ». Le *ma* incarne donc « une relation concrète dans l'espace-temps ». Voir BERQUE, Augustin, « *Ma*, l'intervalle », dans BONNIN, Philippe, *et al.* (dir.), *opus cit.*, p. 294-296.

montagnes profondes, on a planté des pins, des cèdres, des cyprès... Il n'y a presque pas de forêts naturelles<sup>603</sup> au Japon ! (...) Nous apprécions une nature qui n'est pas vraiment naturelle... Par exemple, les Japonais adorent les paysages de rizières. Ils disent : "Oh ! Regardez cette magnifique nature !" Cette réaction est très typique ! Elle montre bien que, pour les Japonais, il n'y a pas de différence entre la vraie nature et la nature artificielle. Il y a quelque chose entre-deux. Et nous aimons développer ce genre de processus. Nous aimons développer cet entre-deux. »<sup>604</sup>

### 10.2.2. Entre aménagement et respect de l'environnement

Interventionnistes, les Japonais ne percevraient pas de dualité tranchée entre les statuts théoriques de naturalité et d'artificialité. Pourquoi cela ? « La terre est vraiment limitée au Japon. Pour vivre, nous avons dû nous développer. Donc nous coupons facilement les arbres et les plantes. Contrôler la nature, intervenir, la changer, est facile à concevoir pour nous », explique Abe Ryo, admiratif du soin et de la persévérance des Japonais au travail, pour l'aménagement des rizières notamment. « Par "travail", j'entends "cultiver". Et cultiver c'est se battre contre la nature »<sup>605</sup>. Un point de vue que partage Tezuka Takaharu : « Fondamentalement, nous manquons d'espace. Tout est resserré à l'intérieur de très petites parcelles. Autrefois, nous avons dû composer avec des ressources très limitées. Il fallait être précautionneux. Pour ne pas gaspiller. Pour optimiser. (...) Je pense que la philosophie du *less is better* (qui a inspiré la cuisine *kaiseki*<sup>606</sup>) vient de l'époque où le Japon était surpeuplé. Le Japon n'a jamais été un pays riche en quantité de nourriture. Tout est limité. Nous devons tout partager. Partager avec les gens. Partager avec la nature. Le mode de vie découle de cette situation. Dans les vieilles maisons, le soir venu, le salon devient chambre. Tout est comme ça. (...) Par ailleurs, le Japon est très enclin à développer de nouvelles technologies. Il en a toujours été ainsi – Edo/Tokyo est connue pour avoir été une ville extrêmement bien organisée... Je pense que le développement de la technologie est lié au problème du surpeuplement. Nous avons dû trouver comment faire les choses de la manière la plus efficiente possible. (...) Le Japon est comme ça. Tradition et technologie se mélangent. Tout

---

<sup>603</sup> « Bien que les trois quarts du territoire japonais soient recouverts de forêts, la proportion de végétation naturelle (forêts et prairies) est de seulement 19%. En fait la nature de l'archipel est très artificielle, à la différence de la forêt vierge d'Amazonie. De nombreuses forêts ont été replantées avec des pins, des cèdres et des cyprès. » KIEFFER, Emiko, *opus cit.*, p. 111.

<sup>604</sup> Abe Ryo, *opus cit.*

<sup>605</sup> *Ibidem.*

<sup>606</sup> La cuisine *kaiseki* est une forme traditionnelle de repas composé de plusieurs petits plats servis conjointement.

se mélange. Il n'y a pas de limite entre le passé et le futur.<sup>607</sup> » On n'oppose pas technologie et nature, modernité et tradition, présent et passé, "vraie" nature et nature façonnée par l'homme.<sup>608</sup>

Au sujet du façonnement de la nature par l'homme, les enseignements bouddhiques entrent en jeu. D'après Dosan, moine du temple Fumonken<sup>609</sup> (de l'école zen Rinzaï) : « Même si la main de l'homme est passée sur la nature – par exemple, un arbuste est taillé trois fois par an –, ça reste la nature. La différence entre naturel et artificiel c'est *ikassu*. *Ikassu* c'est : "faire vivre". (...) Dans le bouddhisme, le premier commandement c'est de "ne pas tuer". Dans la pratique, "ne pas tuer" se traduit par "faire vivre" (*ikassu*). Puisqu'il est impossible de vivre sans tuer – [sous certaines conditions] depuis longtemps les moines mangent de la viande – alors il faut faire vivre. Faire vivre, c'est utiliser la nature au maximum. L'utiliser dans toutes ses possibilités. Jusqu'au bout. Pour qu'il n'y ait pas de déchets. En japonais, le mot *tainai*/gâchis vient du bouddhisme<sup>610</sup>. » Soucieuse de faciliter l'interface entre les cultures et entre les langues, Clara Goehrs, l'épouse de Dosan, précise que « dans le bouddhisme, l'homme est un élément de la nature<sup>611</sup> ». Puis Dosan poursuit son explication : « Dans *ikebana* (l'art de l'arrangement floral) comme dans la taille du jardin du temple, on rend hommage à la nature. *Ikebana*, c'est la nature. Le jardin, c'est pareil.<sup>612</sup> » Et Clara de développer : « L'*ikebana* que nous pratiquons – celui de l'école *Yamamura-go-riu* (*Yamamura-go* c'est le nom honorifique, *riu* signifie "école" : l'honorable école Yamamura) – est très artificiel. C'est incroyable le nombre de coups de sécateur nécessaires afin de composer un arrangement d'apparence extrêmement simple. Par exemple, pour les iris, on enlève toutes les feuilles, puis on les remet. On refait tout, en restant au plus près de la nature. On imite.<sup>613</sup> » L'artificiel est au service du naturel, analyse l'esprit teinté de culture occidentale de celle qui les questionne, tout en se demandant si cette tentative de rationalisation n'est pas vaine. Compréhensive car elle-même est passée par là (il y a quelques

---

<sup>607</sup> Tezuka Takaharu, *opus cit.*

<sup>608</sup> Quant à savoir s'il partage la conception occidentale d'une opposition entre ces notions de naturel et d'artificiel ou si, de son point de vue, l'artificiel (et donc les artefacts) font plutôt partie de la nature, pour répondre à cette question Tezuka Takaharu juge nécessaire d'évoquer « la différence entre les notions de nature et de naturel. Le naturel, c'est la nature idéalisée, transformée, pour s'adapter à la compréhension humaine. Mais la nature est bien plus profonde. C'est l'existence. C'est tout à fait différent... La vraie nature est au-delà de l'entendement... En Inde, ils ne se soucient pas de comprendre la nature. Ils disent que la nature est au-delà de tout. C'est l'existence. Le simple fait d'être là... Au Japon, c'est pareil. Nous ne nous préoccupons pas tellement de vérité... »

<sup>609</sup> Le Fumonken est situé non loin du temple du pavillon d'or (Kinkaku-ji) à Kyoto.

<sup>610</sup> Dosan, entretien avec S. Dousse, le 26 août 2019, à Kyoto. Voir annexe 12.

<sup>611</sup> Clara Goehrs, entretien avec S. Dousse, le 26 août 2019, à Kyoto. Voir annexe 12.

<sup>612</sup> Dosan, *opus cit.*

<sup>613</sup> Clara Goehrs, *opus cit.*

années, passionnée par les écrits d'Augustin Berque, elle a rédigé son mémoire de fin d'étude sur « Le sens de la nature au Japon », Clara raconte se souvenir d'une chose que Dosan lui a dite : « Nous étions au jardin en train de faire les tailles, et là, Dosan m'a dit : "Quand on fait les tailles, on pourrait croire qu'on dompte la nature, mais en fait on essaie de la rattraper" car c'est elle qui nous mène à la baguette ! J'avais trouvé amusant que ce soit le contraire de l'évidence...<sup>614</sup> » Suite à l'évocation de ce souvenir, le moine ajoute : « Nous n'avons pas le choix. Il faut entretenir la nature et donc agir sur elle. De nos jours, je pense que nous ne faisons pas vivre la nature jusqu'au bout de son potentiel. On n'en tire pas autant partie qu'on le pourrait<sup>615</sup> », regrette-t-il.



Fig. 141. Membres de l'école Yamamura installés sur l'engawa du temple Yotokuin (à Kyoto) lors de l'exposition de leurs compositions florales. Photographies S. Dousse, 2019/11

À propos de l'esprit du shintoïsme, d'après lequel on ne doit pas trop intervenir sur la nature, Dosan explique : « Ce n'est pas que le *shinto* commande de ne pas toucher la nature, mais il y a l'idée que si on la touche trop on va se faire gronder par les *kami*. Dans le *shinto*, on vénère la nature des forêts. On la craint... » Après un temps de réflexion, Dosan observe que, finalement, shintoïsme et bouddhisme sont complémentaires l'un de l'autre, et pour illustrer ce propos, il fait le geste de deux mains qui se joignent. Échanger avec un moine bouddhiste est donc aussi l'occasion de vérifier la fameuse notion de syncrétisme entre shintoïsme et bouddhisme au Japon. « Je suis autant un fidèle du shintoïsme que du bouddhisme<sup>616</sup> », déclare Dosan avec sérieux. Clara poursuit : « Il n'y a aucune incompatibilité. Quand Dosan passe devant un sanctuaire shintoïste, il y prie. On dit que les Japonais naissent shintoïstes et meurent bouddhistes. Comme ils sont polythéistes, passer d'un dieu à l'autre ne pose aucun problème ! La coupure officielle entre le shintoïsme et le bouddhisme date de 1868. C'est très récent... Avant cela, shintoïsme et bouddhisme étaient entremêlés. Par exemple, ici même, dans le jardin du temple, nous avons un petit autel

<sup>614</sup> *Ibidem.*

<sup>615</sup> Dosan, *opus cit.*

<sup>616</sup> *Ibidem.*

*shinto...*<sup>617</sup> » Les cloisons coulissantes étant ouvertes, on aperçoit bien cet autel, ainsi que l'ensemble du jardin. Après cette chaude journée d'août, le soir s'annonce. Un air rafraichissant commence à circuler à l'intérieur du temple. Sur la vie au Fumonken en hiver, Clara raconte : « Il ne fait pas un froid terrible à Kyoto, mais c'est un froid qui pénètre. Le bois du parquet se rétracte et un espacement se forme entre les lattes. L'air passe. Quand il fait zéro ou moins deux degrés à l'extérieur, il fait environ cinq degrés à l'intérieur. On a un poêle à bois. On chauffe la chambre principalement, parce que c'est la pièce que l'on utilise le plus. Mais en été, c'est vraiment agréable ! Comme la montagne est du côté sud, la plupart du temps, le temple est dans l'ombre. Il fait souvent plus chaud à l'extérieur qu'à l'intérieur. On sent l'humidité et le vent. Le jardin est omniprésent. J'ai vraiment la sensation de vivre avec la nature... J'y pense tous les jours. C'est vraiment agréable de vivre avec le jardin ! Par exemple, en même temps que je cuisine, je peux faire le feu dehors pour chauffer le bain de ma fille ou aller chercher des herbes dans le potager... Je fais tout le temps des allers et retours. C'est fatiguant mais c'est très agréable !<sup>618</sup> »

### 10.2.3. Symbolisme des jardins zen et imaginaire shintoïste

Au début des années 2010, après avoir repris le Fumonken à un moine vieillissant, pendant environ trois-quatre ans, Dosan a travaillé à la composition du jardin. Clara raconte que son mari a utilisé des pierres disponibles dans le jardin de l'un de ses amis à Kyoto : « C'était une chance car au Japon les rochers sont coûteux. (...) Cette composition de pierres très codifiée correspond au motif d'un célèbre mythe chinois. Une allégorie de l'ascèse vers le nirvana. Dix-mille carpes remontent le courant vers la source de la rivière. Il y a beaucoup d'obstacles et nombreuses sont les carpes qui abandonnent en chemin. L'une de ces pierres figure la carpe qui, remontant à contre-courant, arrive en haut de la cascade et se transforme en dragon [symbole de puissance et de réussite dans la culture chinoise].<sup>619</sup> » Le sujet du jardin zen c'est le *satori*, cet état où l'on ne fait plus qu'un avec l'univers, le grand Tout... Éloignons un peu du Fumonken. Toujours à Kyoto, dans l'enceinte du Daitoku-ji, au temple Obai-in (de l'école zen Rinzai), le moine Nagata Gensho nous parle lui aussi des jardins zen. Pour les contempler, il recommande de s'installer à la manière des moines, assis sur ses jambes repliées, car alors le regard est à la hauteur de celui d'un enfant de deux ans, et qu'à cet âge le cœur est pur. D'un point de vue symbolique, le moine explique : « L'air, c'est

---

<sup>617</sup> Clara Goehrs, *opus cit.*

<sup>618</sup> *Ibidem.*

<sup>619</sup> *Ibid.*

les pensées, l'esprit. On ne peut pas attraper l'esprit. » Et pour expliciter ce qui s'apparente à un mystère, il ajoute : « Le jardin zen, c'est le temps. Tout le temps, tous les jours, c'est en mouvement. Le jardin zen, c'est le mouvement. Mais c'est de l'ordre du symbolique. Par exemple : l'étendue de gravier blanc représente la mer immense ; les îles [de végétation] représentent la solitude humaine... Parce que nous, moines bouddhistes, nous pensons la philosophie... La condition de l'être humain, c'est la solitude. Tous les hommes sont seuls. Mais un jour, nous créons un pont. Le pont, c'est la parole. Ces arbres [plantés sur les îles] se parlent. Vous entendez le "ch-ch-ch-ch" ? Le son du vent dans les feuillages ? C'est comme la parole. Sur le grand océan il n'y a pas de pont. Le pont, c'est la parole. Et c'est unique... Il n'y a pas de temps. Juste le moment présent... Comme maintenant... Et ça n'arrive qu'une fois... C'est un trésor.<sup>620</sup> »

Interrogé à propos du statut de la nature du jardin zen – seconde nature ? nature artificielle ? –, le moine semble ne pas comprendre la question. Aiguillé par la notion de « sauvage », il explique : « La vraie nature ce sont les dieux (*kami*) [en anglais, Nagata Gensho dit *god*]. Les Japonais pensent que les dieux demeurent (*stay*) dans la nature. Dans cet arbre. Dans cette pierre. Dans cette mousse. Dans ce mur aussi, il y a un *kami* (*kami desu*). Partout, il y a des *kami*. Les Japonais pensent qu'il y a plus de huit millions [c'est-à-dire une quantité innombrable] de *kami* dans la nature.<sup>621</sup> » Même d'apparence artificielle – touchée par la main de l'homme (un arbuste) ou fabriquée par l'homme (un mur) – la nature est investie par les *kami*... D'après ces indications, l'arbuste comme le mur sont la nature. Dès lors, on comprend que les notions de « naturel » et d' « artificiel » aient un sens différent de celui que nous leur concédons dans la culture occidentale, leur rapport d'opposition étant neutralisé. Parce qu'il y a des *kami* partout – « dans le vent, dans la nourriture, dans les arbres, dans les bâtiments... » – tout est la nature. « Quand on aménage des jardins à l'intérieur des maisons, les *kami* viennent. Les *kami* demeurent dans les maisons anciennes comme dans les habitats modernes. Dans les constructions nouvelles, les habitants font venir un moine qui récite des sùtras pour faire venir les dieux et les inviter à rester. (...) Même dans les bâtiments en béton, car les composants du béton sont naturels... Dans l'acier aussi, il y a des *kami*... Partout. Dans les sacs. Dans les vêtements...<sup>622</sup> ». Ainsi Nagata Gensho confirme que le bouddhisme reconnaît les *kami* d'origine shintoïstes : « Le bouddhisme n'est pas une croyance en un Dieu. C'est une philosophie. Il s'agit de penser notre existence. Dans le

---

<sup>620</sup> Nagata Gensho, *opus cit.*

<sup>621</sup> *Ibidem.*

<sup>622</sup> *Ibid.*

moment présent. Dans l'univers... Dans le bouddhisme aussi, nous pensons que les dieux sont dans la nature. C'est la croyance japonaise... Les dieux demeurent dans les jardins comme dans les choses utiles... Nous chérissons la nature... C'est l'esprit japonais des temps anciens... Partout, il y a des dieux.<sup>623</sup> »

Qu'est-ce que les *kami* exactement ? « Les *kami*, c'est nous. C'est nos ancêtres – y-compris nos proches défunts (nos grands-parents sont des *kami*). Le bouddhisme indique que les gens vont au paradis ou en enfer, mais nombreuses sont les personnes qui pensent qu'après la mort nous revenons dans la nature... Quand l'esprit disparaît, il revit dans un arbre, dans la mousse, dans l'air... Les esprits des personnes disparues sont absorbés dans la grande nature. Dans la forêt, dans la pluie, dans le vent... Dans tout ce qui est naturel, ils reviennent... Dans les jardins aussi... Dans le grand univers. (...) L'ensemble de la terre est peuplé de *kami*. Il y a la divinité mère. Il y a les divinités enfants... Le *kami* du mont Fuji est un très grand *kami*, mais l'univers l'est encore plus !<sup>624</sup> » Comme Dosan, chaque jour, Nagata Gensho prie les *kami* devant l'autel du temple (dans le jardin) ou devant l'autel du coin de la rue : « Nous prions pour demander protection vis-à-vis des incendies (dans le passé, avant l'invention de l'électricité, on utilisait des bougies, aussi il y avait souvent des incendies), vis-à-vis des typhons (quand il y a une tempête, il arrive que des arbres tombent et cela peut détruire le temple) et vis-à-vis des tremblements de terre. Nous prions les *kami* de nous protéger de tout cela... Oui, dans tous les temples bouddhistes il y a un autel *shinto*.<sup>625</sup> » Quant à la dangerosité de la nature au Japon et quant au ressenti du moine par rapport à tous les incidents qui peuvent survenir – êtes-vous inquiet (*shinpai desuka*) ? « Every day *shinpai* ! Tous les jours, on s'inquiète ! Mais adviendra qu'advendra ! Il n'y a pas de problème ! ... Parce qu'on ne peut pas prévoir ce qui arrivera dans le futur (dans deux ans, dans deux mois, dans deux jours), seul maintenant (*now*) compte. L'instant présent est un trésor (*now is treasure*)... » À propos du double visage de la nature japonaise, à la fois belle et terrible : « *Kore wa shikata ga nai* ! Nous ne pouvons rien à cela ! Et quoi qu'il en soit, malgré tous les désastres, nous, Japonais, sommes amis avec la nature. Nous prions les dieux. La pensée japonaise c'est *shikata ga nai* (on ne peut rien faire). Et parce que *shikata ga nai*, quand il y a des destructions : *Gambarimase* ! On repart ! *Tsukuru* ! On répare. *Mata tsukuru* ! On refait ! On construit à nouveau !<sup>626</sup> »

---

<sup>623</sup> *Ibid.*

<sup>624</sup> *Ibid.*

<sup>625</sup> *Ibid.*

<sup>626</sup> *Ibid.*



Quant à vérifier s'il est vrai que, traditionnellement, les Japonais attribuent les catastrophes naturelles (voire même le changement climatique) à la colère des *kami* suite à certaines actions humaines<sup>627</sup>, d'après Dosan : « Si les jeunes Japonais attribuent le changement climatique au dioxyde de carbone, les personnes plus âgées pensent que ce sont les *kami* – le précédent moine du Fumonken pensait que les dieux étaient en colère... Personnellement, je pense aussi que ce sont les *kami*.<sup>628</sup> » Nagata Gensho est du même avis : « C'est comme l'histoire de la tour de Babel. Quand l'humain se développe en excès, cela met le dieu en colère. Chaque année, les séismes et les typhons nous rappellent que nous sommes humains. Au Japon, tous les jours, la terre tremble. Si l'humain développe trop la technologie, alors les dieux provoquent des catastrophes...<sup>629</sup> » Ainsi, bien que tout soit la nature, il y aurait des limites à ne pas dépasser. Nagata Gensho emploie le terme *over-technology* (que l'on pourrait traduire par « surdéveloppement technologique ») mais il n'est pas technophobe pour autant. Il chérit le cuiseur électrique (son « trésor ») utile à la préparation du riz de chaque repas et apprécie circuler en scooter. Enfin, il extrait fréquemment son *smartphone* de la manche de son *kimono* pour interroger l'application de traduction de Google. Pour autant, le moine déteste l'air conditionné, qui lui sèche la gorge et le fait tousser. Il rappelle que notre corps est comme la masse d'un arbre, naturel, et regrette que l'utilisation de la VMC se soit généralisée au Japon – « c'est l'esprit américain », déplore-t-il. Nagata Gensho raconte que de nombreux visiteurs du temple Obai-in se préoccupent de la température de sa chambre, car il y fait très froid en hiver et très chaud en été. À ceux qui s'inquiètent des possibilités de vivre sans air conditionné, le moine répond qu'il faut juste un peu de patience et d'endurance (*gaman suru*) car la sensation de froid ou de chaud disparaît après un temps d'adaptation des conditions vestimentaires et de l'environnement : « Quand on a froid, on ferme les *shoji* (les cloisons coulissantes, qui empêchent le vent et la pluie de pénétrer) et on ajoute une ou plusieurs couches de tissu au *kimono* d'hiver (en tissu épais). Quand on a chaud, on ouvre les

---

<sup>627</sup> « Dans le *shinto*, les dieux ont deux aspects. Ils sont très mystérieux et ils sont très dangereux. Ils peuvent se mettre en colère. Et cette colère peut entraîner des catastrophes. C'est elle qui cause le changement du climat... C'est pourquoi on construit des temples. Pour prier les dieux. On ne contrôle pas le sentiment des dieux...<sup>627</sup> », indique le professeur Sendai Shoichiro (du laboratoire de théorie architecturale de l'université de Shimane). Sendai Shoichiro, entretien avec S. Dousse, le 9 juillet 2019, à Matsue. Voir annexe 5.

<sup>628</sup> Dosan, *opus cit.*

<sup>629</sup> Nagata Gensho, *opus cit.* Nagata Gensho ajoute que : « Comme dans le cas de l'accident nucléaire de Fukushima, parfois des catastrophes d'origine humaine surviennent. Le désastre du Tohoku a touché le littoral, pas la montagne. C'est un désastre humain. » Aux yeux du moine, il semble significatif que le raz de marée de marée de ait impacté le territoire urbanisé et non le territoire de nature représenté par la montagne. Pour autant, il importe de rappeler que la montagne est aussi impliquée dans la problématique de contamination de l'environnement par les émissions radioactives. En effet, le ruissellement des eaux pluviales continue d'acheminer des particules radioactives vers le littoral et le bois des arbres de ces forêts est encore aujourd'hui inexploitable car contaminé depuis les racines. Voir notamment les enquêtes de Cécile Asanuma-Brice.

*shoji* pour faire circuler l'air et rafraîchir la pièce (ce qui permet aussi que le vent chasse les mauvais esprits vers l'extérieur de l'habitat), on porte un kimono d'été (en tissu léger), on utilise un éventail et on boit du thé chaud (une boisson froide couperait l'équilibre entre la température du corps et la température extérieure). On reste tranquille. On regarde le jardin. (...) C'est le plus important. En contemplant le jardin, admirer l'univers entier.<sup>630</sup> »  
Sobriété du mode de vie monastique.

À la question de savoir s'il aurait pu vivre en ville et y être heureux, Nagata Gensho répond : « Sans problème ! Car même dans la grande ville, il y a la nature ! Les gens disent "à Tokyo, rien n'est naturel", mais il y a bien l'air, le vent ; sous l'asphalte, il y a la Terre ; il y a les oiseaux, les rivières... L'eau de la rivière vient de la montagne ; elle circule sous le sol... Tout cela est naturel... Il n'y a qu'une Terre ! (*There is only one earth*) Que l'on se trouve à la campagne ou en ville, il n'y a qu'une Terre...<sup>631</sup> » Nagata Gensho raconte que certains visiteurs du temple lui disent envier la quiétude de ce lieu et la chance de vivre auprès d'une si belle nature : « Les gens disent "Que ce jardin est beau ! Quelle belle nature !" Mais la nature est au-delà. C'est la montagne (qui apparaît à l'arrière du jardin), mais c'est aussi le monde... Les humains construisent le monde (cette vie, la ville) au sein de la nature. Tout est naturel sur la Terre ! C'est l'univers. Le cosmos. Le soleil. La lune... Tout est naturel !<sup>632</sup> » répète-t-il avec entrain. Sur l'idée que tout est naturel (même le béton fait d'eau, de ciment et de sable), le moine Dosan est plus nuancé. D'après lui : « Construire des immeubles n'est pas faire *ikassu*. Ce n'est pas faire vivre la nature. Donc les immeubles ne sont pas naturels... Au quotidien, dans la modernité, on ne fait pas vivre la nature. En s'enfermant entre des murs on se coupe de l'extérieur. Ce n'est pas du tout dans l'esprit japonais. C'est très récent... Ça vient de l'Occident... Avant la construction maçonnée, on faisait *jiku-gumi*, la construction par assemblage d'éléments en bois<sup>633</sup> » – la charpente, ce « juste un toit » selon Jorn Utzon. Les structures poteaux-poutres avec cloisons coulissantes permettant d'ouvrir les espaces sur l'extérieur, de faire circuler l'air et de profiter du jardin, « alors on se sent immergé dans la nature<sup>634</sup> », conclue Clara – ce qui est une évidence pour Dosan, il ne l'aurait pas mentionné.

---

<sup>630</sup> Nagata Gensho, *opus cit.*

<sup>631</sup> *Ibidem.*

<sup>632</sup> *Ibid.*

<sup>633</sup> Dosan, *opus cit.*

<sup>634</sup> Clara Goehrs, *opus cit.*

#### 10.2.4. Sobriété de la vie monastique versus écologie militante

Quand on lui parle d'écologie – de la place de l'humain dans la nature et de la nécessité d'entretenir une bonne relation avec celle-ci – Nagata Gensho déclare que, de son point de vue, il n'y a pas de problème. Le moine sourit en se remémorant l'attitude rebelle de Greta Thunberg tenant tête au président des États-Unis : « Greta san<sup>635</sup> parle et parle... Mais cela ne change pas le monde. De nombreuses personnes disent qu'il faut changer. Changer quoi au juste ? Le grand moine de ce temple et moi-même, chaque jour, nous suivons la nature (*each day we make natural inside life*). » Quant à l'inquiétude de Greta Thunberg vis-à-vis du futur : « *Naru yoni naru !* Adviendra qu'adviendra ! » Et il entonne la chanson populaire *Que sera, sera. Whatever will be will be*<sup>636</sup>. Que l'humain détruise la planète ? « Nous allons tous mourir un jour ! Donc ça va... *Naru yoni naru...* Chaque être humain a sa philosophie. Chaque personne a sa vie. Son activité. Son travail... Certains doivent utiliser du gasoil pour aller travailler. D'autres doivent utiliser des machines... Greta san dit : "C'est mal de détruire la nature", "c'est mal que les machines émettent du CO2", "S'il vous plaît, arrêtez d'utiliser des machines", etc. Mais les paroles ne changent rien. On ne peut pas changer le monde avec des paroles. Même si le premier ministre du Japon nous demandait d'arrêter d'utiliser des machines, cela ne serait pas possible... De nos jours, Greta san s'exprime. Il y a cent ans, c'était quelqu'un d'autre. Chaque génération a ses Greta san ! Il y a cent ans, deux cent ans, trois cents ans, c'était pareil. Il y a eu des problèmes de pollution, par exemple, et les gens ont dit : "S'il vous plaît ! Arrêtez de détruire la nature !" À chaque époque il y a des problèmes... Mais il n'y a pas une réponse unique. Chaque personne pense. Greta san n'est pas révolutionnaire. Parce que chaque personne sait. Je sais, vous savez, nous savons bien que la nature est un trésor. Donc Greta san n'est pas spéciale. Ce sont les médias de masse... Les journaux, la télévision, la radio, Il y a sur-communication (*over-communication*). Les médias de masse amplifient. Greta san aussi... Mais il n'y a pas de problème. Dans toutes les sociétés démocratiques des gens revendiquent : "Ne détruisez pas la nature !" Pourtant, moi-même, je pense à la nature. Moi-même, je pense à l'écologie... S'il fait froid, quand les gens suggèrent de mettre le chauffage, je leur demande d'être patients, d'attendre un peu ; une heure plus tard, ça ira mieux ; on s'habitue... Les gens utilisent beaucoup de papier toilette, mais un petit

---

<sup>635</sup> -San est la particule de politesse ajoutée au nom d'une personne.

<sup>636</sup> Chanson américaine des années 1950.

morceau suffit. Et pour faire le ménage (au temple, chaque jour, nous nettoyons), une petite quantité d'eau suffit. C'est l'écologie. Donc je pense qu'il n'y a pas de problème...<sup>637</sup> »

« Aussi, si Greta san vient me voir et me demande de ne pas détruire la nature, je lui dirai : "Je vous en prie..." [Le moine fait un geste du bras pour signifier "circulez, s'il vous plait..."]; je lui dirais : "J'ai ma vie" [en appuyant sur "ma"]; "je pense aussi"; "j'ai ma manière"... Greta san a sa manière. Sa manière, c'est la parole. Et moi, j'ai ma manière. Chacun fait à sa manière... Greta san est Greta san. Vous êtes vous. Je suis moi... Pour l'écologie, faire un peu chaque jour, c'est bien. En japonais, on dit *kodo*. [Le moine consulte *Google translate*, qui indique : action, conduite, comportement.] Chaque jour : *kodo*. C'est le bouddhisme zen... La vie des moines (comme la vie des Japonais de la campagne) est très simple. Nous, moines bouddhistes, nous commençons notre journée à trois heures du matin. On se lève. On chante des *soûtras*. On fait la méditation *zazen* pendant quatre-vingt dix minutes. Puis le soleil se lève. Il fait très clair à l'extérieur, aussi nous nettoyons. A huit heures, nous prenons un repas chaud. Ensuite nous continuons à nettoyer jusqu'au déjeuner. Après le déjeuner, nous faisons la sieste pendant une heure. Puis nous nettoyons l'intérieur du temple. Et le soleil se couche... Chaque jour nous suivons ce programme. Ça ne change jamais. C'est le mode de vie des moines... Greta san parle et pense beaucoup. Mais nous, nous ne pensons rien. Par exemple, quand on effectue l'action de nettoyer, on ne pense pas. On mélange (*mix*) [on unie] le corps et le cœur. Pendant le moment du nettoyage, le cœur nettoie aussi. Pendant les repas, c'est pareil. Le matin, le midi, le soir, quand le corps mange, le cœur mange. Si, quand on nettoie, le cœur pense, ce n'est pas bon ! Quand on mange, on mange. Quand on nettoie, on nettoie. Quand on dort, on dort... Nos vies sont très remplies chaque jour. Les gens sont très pressés. Même quand ils font une pause, ils se disent : "Ah ! Dans quinze minutes je dois reprendre le travail !" Puis : "Ah ! Dans huit minutes !" Puis : "Ah ! Dans trois minutes !" Ils sont très pressés... Mais la philosophie bouddhique c'est d'unir le corps et l'esprit. C'est important. Donc quand on travaille, on travaille. Quand on fait une pause, on fait une pause. C'est la même chose pour le *kendo*, par exemple, ou pour le *karate*. Le cœur et l'action se mélangent. Ils s'unissent. Le corps et le cœur ne font qu'un. Si l'esprit n'est pas concentré sur l'action, ça ne va pas... Et quand le *karate* est terminé, si l'on va dîner avec sa petite amie, c'est pareil. Quand on mange, on mange. Quand on parle, on parle. Quand on marche, on marche... Sinon on commence à penser ("dans une heure, je vais faire du shopping, etc.") et ça ne va pas. Quand le corps marche, le cœur ou l'esprit marche.

---

<sup>637</sup> Nagata Gensho, *opus cit.*

C'est le zen. Le cœur et le corps ne font qu'un (*heart and body is = mix*). [Nagata Gensho joint ses deux mains l'une dans l'autre.] En japonais, on dit *shin djin ichi nyo – shin* c'est le cœur, *djin* c'est le corps, *ichi* c'est un. Ça veut dire : *mix, one* [fondre en un, unifier].<sup>638</sup> »

La fin de la journée approche avec la fermeture du temple à quatre heures de l'après-midi. Avant de se séparer, de mettre fin à ce moment unique inscrit dans le présent, assis face au jardin, le moine Nagata Gensho observe : « Les visiteurs sont nombreux aujourd'hui car c'est la pleine saison des érables (*momiji*). Bientôt il y aura des pluies de feuilles d'érables (*momiji shower*) – comme au printemps il pleut des fleurs de cerisiers. C'est très beau... La température était très douce aujourd'hui – environ vingt degrés. Demain sera plus frais. Il va pleuvoir cette nuit. Le vent va faire tomber les feuilles vieilles et demain les érables seront encore plus rouges qu'ils ne le sont en ce moment... La brise commence déjà. Vous allez voir le début de la pluie des feuilles d'érable... Vous allez retourner à Osaka, puis à Paris... Vous pouvez revenir quand vous voulez. Vous êtes la bienvenue au temple !<sup>639</sup> » De ses poches, Nagata Gensho extrait des bonbons, des chocolats. Il saisit un morceau de papier orné de motifs de papillons et de fleurs, qu'il commence à plier en *origami*. Apparaît un lapin. Pour sa conservation et son transport, le moine confectionne une enveloppe. Entre le jaune, le rose et le violet, des teintes à la fois vives et douces, elle figure des monts et des mers ainsi qu'une pluie de fleurs de cerisiers flottant dans l'air. Le moine sourit : « Vous allez rentrer à Paris, mais s'il vous plaît, souvenez-vous : parce que chaque jour nous courrons ; chaque jour notre corps bouge ; notre esprit vole ; parce que nous ne pouvons pas arrêter nos pensées, il est bon de s'arrêter et de regarder le monde. Regarder. Écouter. Calmer le cœur. Réunir le corps et l'esprit ou le cœur. Voir chaque mouvement de la nature. Entendre chaque son. Sentir chaque odeur. Placer les bras le long du corps, les mains reposant sur les jambes. En se tenant bien droit. Face à la nature. Comme le lapin : les oreilles tournées vers l'avant. Se détendre. Rester comme ça un long moment. À regarder, sentir, entendre.<sup>640</sup> » Voilà ce qui se joue dans le jardin zen. Et pas seulement en ce lieu, car Nagata Gensho nous dit que l'on pourra faire ça partout – « au parc, près de chez vous ; même au cœur de la ville ». N-a-t-il pas dit « *everything = natural* » ?

---

<sup>638</sup> *Ibidem.*

<sup>639</sup> *Ibid.*

<sup>640</sup> *Ibid.*

## Chapitre 11.

# La création par le renouvellement des origines

### 11.1. Régénérer la relation à la nature

#### 11.1.1. Une impossible théorisation

À environ deux cent cinquante kilomètres au sud de Kyoto, niché dans un paysage de montagnes, se trouve le temple Shinsho-ji (de l'école zen Rinzai). L'artiste Nawa Kohei et l'architecte Yoshitaka Lee (concepteurs associés de Studio Sandwich) y ont conçu un pavillon et une installation artistique<sup>641</sup>. À l'intérieur d'une construction à l'aspect d'une coque de navire, immergé dans l'obscurité, le visiteur perçoit peu à peu l'apparition d'une lumière. D'abord très faible, elle se développe progressivement, jusqu'à laisser apparaître un plan d'eau. C'est la mer symbolique. Un dispositif technique y fabrique des vagues sur lesquelles une lumière lunaire se reflète et ondoie. Nawa Kohei explique : « L'expérience dure vingt-cinq minutes. C'est la durée traditionnelle de la méditation zen car c'est le temps que met une bougie pour brûler. Vingt-cinq minutes, cela peut être long. Cela peut être difficile à supporter. Mais c'est l'occasion de ressentir des émotions très éloignées de la vie quotidienne. En ce sens, c'est une expérience riche... Dans une obscurité profonde, s'asseoir et attendre. Parce qu'au début la lumière est vraiment très faible, on entre dans un état de méditation, et vient la sensation du monde de l'au-delà... Je pense que c'est une sensation très japonaise (*a very japanese feeling*). Au Japon, nous avons un ressenti pour la lumière du soleil, celle de la lune, pour la nature en général (la montagne, la mer...) Nous croyons en l'existence d'une multitude de dieux. Nous sentons leur présence dans les phénomènes naturels ou dans l'atmosphère. Ici, c'est dans la vague. Dans la vague, on ressent quelque chose qui est secret... Personne ne sait ce qu'est le monde de l'au-delà. Nous ne pouvons pas savoir. Aussi l'installation permet à chacun de l'imaginer...<sup>642</sup> » Par-delà sa dimension onirique, l'œuvre de Nawa permet d'approcher l'expérience de la méditation zen. Expérience à propos de laquelle il nous reste encore beaucoup à comprendre. « Méditer, c'est disparaître », indique Nawa. « C'est se sentir partie de la nature », précise l'interprète japonaise. Vous pensez que vous faites partie de la nature ? « Évidemment ! » Alors que sont les bâtiments ? Ils sont dans la nature ou ils sont faits par l'homme ? « Ils sont dans la nature ! » Même quand vous utilisez

---

<sup>641</sup> Voir *supra*, chapitre 8.1.2. Le pavillon Kohteï, du musée et jardin zen Shinshoji, conçu par Studio Sandwich, en 2016.

<sup>642</sup> Nawa Kohei, entretien avec S. Dousse, le 25 juin 2019, à Kyoto. Voir annexe 2.

de l'acier ou du béton ? « Tout matériau provient de la nature. Les particules viennent de la Terre. Toute chose vient de la Terre. Tout est partie de la nature. Du moins, c'est mon point de vue »<sup>643</sup>, conclue Nawa.



Fig. 142. Pavillon Kohteï. Vues sur le jardin et l'accès au pavillon. Photographies S. Dousse, 2019/07

Pour approfondir ce sujet, on consulte Hirata Akisa, un architecte qui souhaite concevoir des bâtiments semblables à des milieux naturels. Est-il vrai que les Japonais n'accordent pas d'importance au caractère "naturel" ou "artificiel" des matériaux et même de manière générale ? « C'est vrai. Personnellement, je pense qu'en un sens tout est naturel. Dans une pensée normale, on perçoit certaines divisions entre le naturel et l'artificiel. Mais d'après une autre manière de penser, ces deux choses-là reviennent au même (*these two things are the same*) : l'artificiel appartient totalement au naturel.<sup>644</sup> » Qu'entend Hirata par le terme de "pensée normale" ? Parle-t-il de la pensée occidentale ? De la pensée des personnes qui ne sont pas architectes ? « Je parle de la pensée moderne, qui voit une division claire entre le naturel et l'artificiel. Traditionnellement au Japon, la perception est autre. Par exemple, parmi nos nombreux temples, certains ne comportent pas de bâtiment. Un arbre seulement peut être le temple. Avec un traitement très minimaliste, comme ces cordes sur lesquelles sont fixés des petits rubans de papier blancs<sup>645</sup>. Cela s'explique par le fait que nous croyons que certains environnements naturels sont habités par des divinités. C'est une sorte d'animisme. Cette pensée est dans l'esprit des Japonais. Nous ne voyons pas de frontière entre les bâtiments et ce

<sup>643</sup> *Ibidem*.

<sup>644</sup> Hirata Akihisa, entretien avec S. Dousse, 20 juillet 2019, Tokyo.

<sup>645</sup> En japonais, ce dispositif est appelé *himorogi*. D'après Ursula Wieser Benedetti, « les définitions (de ce) terme varient selon les époques et ne sont pas toujours très claires. Dans sa graphie moderne, *himorogi* est constitué d'un idéogramme signifiant "divinité, esprit divin", et d'un idéogramme signifiant "clôture" (...). L'idée d' "enclos sacré" transparait de façon prégnante dans cette étymologie (...) ». Concrètement, le *himorogi* est « (...) utilisé dans le cadre du culte Shinto. Ces dispositifs, de nature généralement éphémère, sont destinés à inviter les esprits divins à venir s'y "poser", à l'occasion de certains événements particuliers. » Ursula Wieser Benedetti confirme que « cette pratique remonterait à des temps très anciens, bien antérieurs à l'apparition des sanctuaires bâtis. Ainsi, le *himorogi* serait une forme archétypale de sanctuaire, préexistant au *jinja* [jinja (sanctuaire shinto)] ». Elle conclue sa présentation par l'observation suivante : « il semblerait que le *himorogi* préfigure et incarne une façon très particulière et tout à fait propre à la culture japonaise de penser et d'instaurer l'espace, de créer le lieu ». WIESER BENEDETTI, Ursula, « Himorogi, l'enclos sacré », dans BONNIN, Philippe, *et al. (dir.), opus cit.*, p. 172-174.

type d'environnements naturels sacrés. Comme si les êtres humains appartenait à l'organisation naturelle. Comme s'ils faisaient partie de ce grand flux... Fondamentalement, nous avons cela en tête. La pensée d'une certaine circularité entre nous et le monde naturel. Cela nous vient sans doute des temps anciens...<sup>646</sup> » D'après Hirata Akihisa, aujourd'hui encore, le shintoïsme reste déterminant dans le rapport des Japonais à la nature. « Après la modernisation à l'ère Meiji, il y a eu le *shinto* d'État. Mais avant cela, le *shinto* originel était un mélange de nombreuses divinités qui circulaient dans l'environnement naturel. On ne voyait pas de frontière entre les divinités et les animaux, entre les éléments de la nature et les humains. Ce type de pensée est particulier à la culture japonaise<sup>647</sup> », conclue-t-il.

Sur l'idée d'une absence de frontière entre la nature et les bâtiments ainsi qu'entre la nature et les hommes, le professeur Sendai Shoichiro<sup>648</sup> nous éclaire : « Le fait est qu'au Japon on ne conceptualise pas la question de la nature. On ne peut pas conceptualiser<sup>649</sup> ». Encouragé à expliciter les raisons de cette impossibilité théorique, le professeur Sendai développe : « Ça concerne le *shinto*. Il n'y a pas de texte de référence ; seulement des cérémonies cachées. Et il n'y a pas un Dieu ; il y a une multitude de dieux ; que l'on sent. Il n'y a pas de représentation des dieux. Il est impossible de conceptualiser la relation à la nature au Japon. » Parce que vous êtes dans le domaine du ressenti ? « Oui... L'une des choses importantes dans la culture japonaise, c'est qu'il n'y a pas de séparation entre la nature et l'espace. » Parce que les divinités sont présentes dans les éléments de l'environnement ? « On ne peut pas penser comme ça. Ce n'est pas si clair... » Les divinités n'investissent-elles pas certains éléments de la nature comme la montagne ou la mer ? « Ça bouge. Ça dépend des endroits. Ça dépend des dieux.<sup>650</sup> Ce n'est pas défini... »<sup>651</sup> Ces notions mystérieuses trouvent un écho dans une discussion avec Nakamae Yusuke, jeune architecte d'Osaka. À la question de savoir qu'est-ce que la nature, Nakamae Yusuke répond : « C'est le vert, les arbres, la

---

<sup>646</sup> Hirata Akihisa, entretien avec S. Dousse, le 20 juillet 2019, à Tokyo. Voir annexe 7.

<sup>647</sup> *Ibidem*.

<sup>648</sup> Sendai Shoichiro enseigne la théorie de l'architecture à l'université de Shimane (région berceau du *shinto*).

<sup>649</sup> Sendai Shoichiro, entretien avec S. Dousse, le 9 juillet 2019, à Matsue. Voir annexe 5.

<sup>650</sup> Sendai Shoichiro évoque l'exemple des deux grands sanctuaires shintoïstes du Japon, le sanctuaire d'Izumo (dans la préfecture de Shimane, sur la côte nord de Honshu, du côté de la mer du Japon) et le sanctuaire d'Ise (dans la préfecture de Mie, sur la côte sud de Honshu, du côté de l'océan pacifique) : « Il y a différents *shinto*. À Izumo, la notion de sacré est verticale. Les dieux sont verticaux. On le voit dans l'architecture du temple. Les flèches de faitage sont plus verticales que celles du temple d'Ise... Originellement, le temple d'Izumo était perché sur des pilotis de quarante-huit mètres de hauteur. On n'y accédait par une rampe en pente très forte. C'est vraiment une singularité architecturale du temple d'Izumo. Par la suite, au fil du temps et des reconstructions (qui ont lieu tous les vingt ans), le temple a été abaissé à vingt-quatre mètres de hauteur et la rampe à progressivement disparu. Pourtant, on sent encore l'importance de la verticalité dans l'architecture du temple tel qu'il est aujourd'hui. Alors qu'au sanctuaire d'Ise, la notion de sacré est horizontale. À Ise, les dieux sont dans la profondeur de la forêt. »

<sup>651</sup> Sendai Shoichiro, *opus cit.*



forêt ». Alors il n’y aurait pas de nature en ville ? Ou bien seulement dans les pots de fleurs et dans les arbres ? « Pas seulement dans les plantes. Tout est nature. La nature est partout... C’est le *shinto*... Comment expliquer ? ... Par exemple, si je trouve une mallette dans la rue, je ne vais pas oser la prendre, car je vais penser que les dieux me regardent... Les dieux sont partout. Dans une mallette. Dans l’air. Dans l’atmosphère... » Alors les dieux ne sont pas seulement dans les éléments naturels ? « Pas seulement. Ils sont dans ce muret aussi. Ils sont dans les murs du gymnase quand il y a un tournoi de *sumo*. Même quand on est à New York, en pleine ville, on sent la nature. On sent la présence des dieux. C’est dans l’atmosphère... C’est pour ça que nous [Japonais] ne sommes pas dans le concept... De mon point de vue, la différence entre les architectes occidentaux et les architectes japonais, c’est que les architectes japonais ne font pas de philosophie. Sauf Kuma Kengo, qui fait des théories et qui écrit des manifestes. Les autres architectes, Ishigami Jun’ya ou Fujimoto Sosuke par exemple, font une architecture qui est "comme un nuage"<sup>652</sup>, "comme un arbre"<sup>653</sup>, etc. Ils font des rapprochements avec des éléments de la nature. C’est facile pour eux. C’est dans l’esprit japonais... Les architectes japonais pensent de manière abstraite. Ils pensent global. Ils font des espaces ouverts et fluides, sans limites... Ce qu’il faut retenir, c’est qu’il est facile pour nous de penser de manière abstraite, une architecture qui est "comme un nuage" ou "comme un arbre". Les architectes japonais ne font pas de philosophie... »<sup>654</sup>.

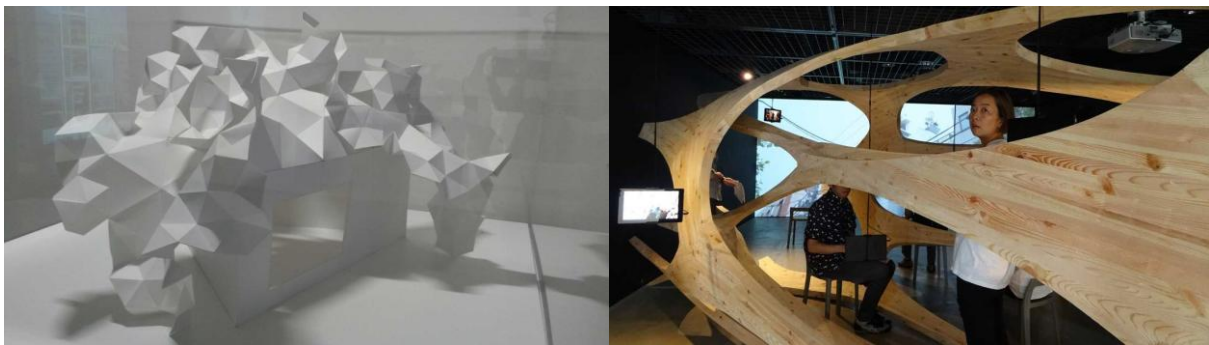


Fig. 143. Pavillon Bloomberg<sup>655</sup> et prototype de structure organique<sup>656</sup> conçus par Hirata Akihisa

« Au Japon, il n’y a pas de philosophie de la nature », confirme le professeur Sendai. « Historiquement, nous ne concevons pas de séparation claire entre bâtiment et nature. C’est pourquoi on ne parle pas de cette notion. C’est de l’ordre de l’évidence. » « On ne pense pas

<sup>652</sup> Voir *infra*, chapitre 11.1.4. Église de Higashi-Totsuka, conçue par Hirata Akihisa, à Yokohama, dans la préfecture de Kanagawa, en 2015.

<sup>653</sup> Voir *supra*, chapitre 5.3.2. Musée d’art et bibliothèque d’Ota, conçu par Hirata Akihisa, à Ota, dans la préfecture de Tokyo, en 2017.

<sup>654</sup> Nakamae Yusuke, entretien avec S. Dousse, le 2 juillet 2019, à Daito (Osaka). Voir annexe 4.

<sup>655</sup> Exposition « Architecture et urbanisme au Japon depuis 1945 », Metz, Centre Pompidou, 2017 (photographie S. Dousse, 2017/09).

<sup>656</sup> Exposition « Discovering New », Tokyo, galerie Ma, 2018 (photographie S. Dousse, 2018/07).

tellement les notions de "naturel" et d' "artificiel". On n'en parle pas. Traditionnellement, il n'y a pas de distinction entre nature et artifice. Il n'y a pas de vision du *logos*, de la chose. » Pas de vision dualiste ? « Non. Par exemple, si on pense au bois, ce n'est pas une question de matière. Le bois est plutôt en rapport avec la tradition. C'est quelque chose qui vient de la montagne, que l'on cultive pour construire. On le pense en relation avec l'environnement. » D'un autre côté, on observe que, dans les villes, on utilise beaucoup de matériaux industriels imitations de matériaux organiques. « C'est parce qu'on ne fait pas de hiérarchie entre le naturel et l'artificiel. Il n'y a pas un dualisme mais une gradation très large. Et il y a toujours une notion de "à la fois". C'est une notion-clef dans la mentalité japonaise. Les choses sont toujours "à la fois" naturelles et artificielles, "à la fois" locales et universelles, etc. Le philosophe Nishida Kitaro a développé ce principe dans son travail sur la "logique du lieu", en un mot difficilement traduisible : *zetai* (absolu) + *mujo* (contradiction, paradoxe) + *jikodo istu* (identique), ce qui signifie "la contradiction absolue est une seule et même chose" [autrement dit : une chose et son contraire sont en fait la même chose ; ou : une chose et son contraire reviennent au même]. » Qu'est ce qui a bien pu conduire Nishida Kitaro à élaborer cette idée ? « Nishida a beaucoup étudié le zen. Lui-même faisait *zazen*, la méditation assise. Donc sa pensée est sans doute liée à la pratique... »<sup>657</sup>, explique le professeur Sendai. Faut-il pratiquer pour comprendre ? Le moine Dosan n'a-t-il pas dit que « celui qui a un sens affûté de la nature n'a pas besoin d'user de mots et de concepts » ? Si Dosan convenait que « pour écrire, on est bien obligé d'en passer par là », il observait tout de même que « doté d'une compréhension fine de la nature (de la nature en tant qu'univers), nul besoin d'écrire ne se fait sentir »<sup>658</sup>. Sans trop s'avancer dans la théorisation, on peut simplement remarquer qu'une fois encore bouddhisme et shintoïsme se sont entremêlés.

### 11.1.2. Et si la nature était dans la matérialité ?

De la théorie à la pratique, sans savoir s'ils ont lu les écrits de Nishida Kitaro ou s'ils ont pratiqué la méditation zen, on interroge des architectes. Aoki Jun indique que le caractère naturel ou artificiel des matériaux ne revêt aucune importance à ses yeux : « Pour le musée d'art d'Aomori<sup>659</sup>, j'ai utilisé de la brique. Même au plafond, il y a de la brique. Mais s'il s'agissait de vraies briques, celles-ci nous tomberaient sur la tête ! Donc j'ai utilisé des

---

<sup>657</sup> Sendai Shoichiro, *opus cit.*

<sup>658</sup> Dosan, *opus cit.*

<sup>659</sup> Voir *supra*, chapitre 8.2.1.

panneaux imitation brique. La plupart des architectes n'aiment pas ce type de matériau très artificiel (*fake material*), mais pour moi, c'est la même chose. La vraie brique et la fausse brique, pour moi, c'est pareil. Je ne me préoccupe absolument pas du naturel et de l'artificiel, du vrai et du faux. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas ce qu'est le matériau, mais comment développer l'utilisation de ce matériau. Par exemple, quand on utilise du verre, on peut le voir comme un matériau transparent, mais le verre a une minéralité – *there is a mineral feeling*. Le verre peut être très lourd. Ce peut être un matériau très concret (comme l'acier). Chaque matériau peut avoir des aspects très différents. Aussi nous pouvons décider de faire ressortir certains aspects selon l'effet que l'on recherche<sup>660</sup> », explique-t-il. Hasegawa Go apprécie également jouer des contrastes entre des textures ou des matérialités. Qu'il s'agisse de la finition du béton (d'aspect brut, lisse ou peint) dans les appartements de Nerima (Tokyo), de l'alliance de deux essences de bois d'expressivités différentes (pour le sol du rez-de-chaussée et pour l'escalier qui descend depuis l'étage) dans la maison de Yoshino (préfecture de Nara, Kansai), ou en choisissant un bois d'expressivité métallique en façade de la maison de Komazawa (Tokyo). C'est sans doute par les textures et les matérialités que Hasegawa exprime la "nature", une notion difficile à définir : « Pour moi, la "nature" ce n'est pas le vert, ou les plantes ; dans mes projets de maisons de ville comme dans mes projets de maisons en forêt ; dans l'environnement autour de nous... tout est la nature ! Même à Tokyo, quand je regarde les environs de mes sites de projets : les maisons voisines, les murs limitrophes, les rues, les câbles électriques, les plantes bien sûr... Tout est la nature !<sup>661</sup> » Aux yeux de Hasegawa, c'est le caractère sensoriel (*sensitive*) de la matière qui tient le lieu de nature ou de naturalité. Alors, quoi qu'il en soit, l'architecture est liée à la nature ? « Sans aucun doute ! La distinction "objets artificiels versus objets naturels" n'est pas ma définition de la limite entre l'artificiel et le naturel !<sup>662</sup> », conclue-t-il avec aplomb.

De son côté, Abe Ryo explique ne pas choisir d'utiliser tel ou tel matériau en fonction de son caractère naturel ou artificiel : « Quand je choisis un matériau, je ne dis pas à mon client que j'apprécie ce matériau parce qu'il est "naturel". Cet argument me semble un peu idiot ! Je lui dis plutôt que j'aime utiliser ce matériau parce qu'il change dans le temps. Parce qu'il vieillit. Qu'il prend de bons effets avec le temps. Si mon client me propose d'utiliser du plastique, je lui répondrai simplement que ce matériau ne vieillit pas joliment. S'il me suggère de couvrir le bois, je lui dirai que je n'aime pas couvrir le bois. Je préfère l'exposer. Parce

---

<sup>660</sup> Aoki Jun, *opus cit.*

<sup>661</sup> Hasegawa Go, entretien avec S. Dousse, le 19 août 2019, à Tokyo. Voir annexe 11.

<sup>662</sup> *Ibidem.*

qu'alors il change beaucoup et que ces changements sont très beaux. » Serait-ce par la matérialité qu'Abe Ryo exprime la nature en architecture, y-compris dans un environnement urbain tel que Tokyo ? L'architecte est perplexe : « La nature, ce n'est pas seulement le paysage. L'air est aussi une partie de la nature, tout comme le changement de la lumière... Il y a de nombreuses manières d'apprécier la nature. » Ce n'est pas seulement la végétation ? « Il est parfois intéressant d'insérer de la végétation, mais ce n'est pas toujours nécessaire. Les arbres et les plantes ne sont qu'une petite partie de la nature... Je ne sais pas vraiment ce que "nature" veut dire... L'être humain aussi fait partie de la nature... » Abe Ryo recherche une expressivité brute (*a beautiful roughness*). Quant à savoir s'il perçoit ce goût comme un lien à la tradition, sa réaction est claire : « Je me fiche de la tradition. D'ailleurs, je déteste le mot "tradition". Je voudrais rompre avec la tradition. Dans mon design, je ne veux rien qui soit traditionnel ! Néanmoins, je suis très intéressé par la manière de fabriquer ce que l'on appelle "tradition". Il s'agit de processus. Des artisans qui répètent la même technique invariablement, de manière égale [sur la table de réunion en bois, Abe imite et répète le geste de peindre une surface au pinceau]. La régularité (*equality*) est parfois un très bon objectif. Quand une surface est peinte de manière très égale, très régulière, alors le résultat est très bon. On obtient une belle matérialité... Au début de ma pratique, quand j'ai demandé à un artisan d'obtenir cette définition, ce qu'il a fait était très kitch. Comme il voulait réaliser une finition brute, c'était kitch. C'était très artificiel et je n'étais pas satisfait. C'est en travaillant le processus que nous avons réussi à obtenir la finition souhaitée. Ce-faisant, j'ai compris comment la tradition avait été faite. En suivant des savoir-faire. En répétant cent fois le même geste. Très simplement. Alors même des centaines d'années plus tard, les artisans peuvent réaliser les mêmes choses. En répétant la tradition. On peut continuer à faire des maisons traditionnelles comme on le faisait il y a des centaines d'années. Parce que c'est la tradition justement ! »<sup>663</sup>, remarque-t-il gaiement.

Si Abe Ryo conçoit des constructions nouvelles, il réalise aussi de nombreux projets de réhabilitation ou d'aménagement de bâtiments anciens. Tout en les modernisant, il parvient à en conserver l'aspect historique : « J'essaie de faire quelque chose de nouveau, mais je ne veux pas que cela ait l'air nouveau... Quand je rénove une maison ancienne, parfois je refais complètement l'intérieur, mais j'essaie de faire en sorte que ça ait l'air d'être là depuis cent ans. Souvent, quand des gens visitent la maison, ils s'étonnent et ils disent : "Oh ! Vous avez conservé la maison traditionnelle !" J'ai remplacé les *tatami* par du parquet, pourtant les gens

---

<sup>663</sup> Abe Ryo, *opus cit.*

continuent de penser que c'est une maison traditionnelle ! Parce que j'ai peint le sol en employant cette technique qui permet d'obtenir une finition brute très fine. Cela donne une impression d'ancienneté, mais c'est bien une chose que j'ai inventé ! Quand je demande aux peintres de faire du noir en appliquant cent couches très fines, c'est très difficile pour eux. Comme les traces de pinceau se superposent, il y a toujours des emplacements plus sombres et ils détestent ça. Je leur demande vraiment une chose impossible, mais ainsi ils parviennent à créer une texture (*roughness*) très fine – ce que j'appelle "la qualité de la main humaine". C'est la meilleure matérialité qui soit. Celle que les gens apprécient le plus. Au touché, on a l'impression que c'est un matériau ancien, vieilli... Parfois cela engendre une confusion. Les gens ne savent pas. Ils ont l'impression d'être devant une chose inconnue. Certains pensent que c'est ancien, d'autres que c'est neuf, et tous éprouvent des sensations. C'est ce que j'aime. Alors je n'ai pas besoin d'expliquer l'origine de ces sensations... Mon but, c'est de créer des sensations. De fabriquer des opportunités pour que les gens ressentent des sensations. Le type de technique utilisé n'a pas d'importance. Parfois je fabrique des matérialités faites à la main. Parfois j'utilise des matériaux industriels. Parfois je combine les deux. Par exemple, j'utilise souvent des panneaux en aluminium. Ce matériau produit de très beaux reflets (*it has a very beautiful reflection*), d'autant plus quand on le combine avec un matériau organique comme le bois. Je combine très souvent ce genre de choses... Finalement, je pense que j'essaie de créer une confusion. (...) J'essaie de faire quelque chose de nouveau, par les sensations, par les techniques, par les formes. J'essaie de combiner plein de petites choses nouvelles avec plein de petites choses qu'ils connaissent déjà. » Par-delà l'intention de créer quelque chose de nouveau, le sens de l'espace reste-t-il lié à la tradition ? « Pour moi, le traditionnel concerne les techniques et les styles. Je ne sais pas s'il y a un sens de l'espace qui soit traditionnel... Quand je conçois des espaces, je ne pense pas à la tradition. J'essaie de travailler les formes, l'espace, pour créer de nouvelles sensations à partir de l'espace (*new sensations from space*). Je romps avec la tradition. J'expérimente. » Comment créer de nouvelles sensations à partir de l'espace ? « Par exemple, pour le projet de restaurant communautaire sur l'île de Teshima, quand on s'assied sous la canopée, on sent combien le toit est bas. On est surpris. On s'installe. Et puis on apprécie la signification (*the meaning*). » C'est une nouvelle situation ? « C'est une nouvelle situation, exactement. Alors on a des sensations. On apprécie le moment... Créer de nouvelles sensations, c'est ce que je souhaite faire en architecture. C'est tout »<sup>664</sup>, conclue-t-il.

---

<sup>664</sup> *Ibid.*

### 11.1.3. Les architectes japonais et l'histoire

Hasegawa Go a son mot à dire sur l'histoire et sur la relation que les architectes japonais entretiennent avec elle. À propos de l'essence de l'architecture japonaise, il avance qu'un certain rapport de continuité avec l'histoire serait au cœur de sa créativité et de celle de ses confrères, bien que la plupart d'entre eux ne l'énoncent pas. Hasegawa explique : « Au Japon, quand nous parlons de l'histoire, dans la plupart des cas, nous parlons de généalogie. Par exemple, me concernant : j'ai étudié à Tokyo-Tech (*Tokyo Institute of Technology*), j'ai appris l'architecture avec Sakamoto Kazunaro et Tsukamoto Yoshiharu, etc. Ce genre de lignage est très fort, et je reconnais que c'est sans doute grâce à cela que les architectes japonais ont pu si bien et si rapidement se développer après la Seconde Guerre mondiale. C'est peut-être grâce à la force de la généalogie que l'architecture japonaise est très présente aujourd'hui sur le plan international. Mais parallèlement à cela, il y a une plus grande histoire ; une idée plus générale de l'histoire. Et cette perspective d'une histoire plusieurs fois millénaires, et bien il me semble que nous ne l'avons pas tant que cela... Bien sûr, nous sommes conscients de notre enracinement dans la culture et dans l'histoire japonaises, qui sont très anciennes. Mais dans le cadre de leurs pratiques, je pense que la plupart des architectes ne sont pas conscients d'une telle histoire, longue de plusieurs milliers d'années...<sup>665</sup> » Pourquoi cela ? « C'est peut-être à cause d'une perspective assez étroite axée sur le "présent" et sur le "nouveau" (*about the "now" and about something "new"*). C'est la même chose en Europe, bien sûr, mais il me semble que les européens ont d'avantage de perspective historique...<sup>666</sup> » Malgré cela, Hasegawa pense qu'un certain rapport de continuité avec l'histoire est au cœur de l'architecture contemporaine japonaise : « Même quand nous ne construisons pas des bâtiments en bois, il y a une continuité avec l'histoire. Dans la construction, les détails, la compréhension du sol... Dans tous les éléments de l'architecture. » Il parle de « *culture of buildings* » (culture des bâtiments ou culture du bâti) : « L'architecture est ancrée dans l'histoire et dans la culture. Bien sûr, tout architecte cherche à créer quelque chose de nouveau. Mais en même temps, chaque pratique est basée sur une série de tentatives, de réussites et d'échecs inscrits dans l'histoire. Les architectes ne peuvent pas être détachés, ou indépendants, de la culture et de l'histoire... Plus j'avance dans ma pratique, plus je mesure combien ceci est fondamental pour l'architecture. Elle est vraiment basée sur l'histoire et sur la culture ! Cette idée est probablement la base de ma pratique.<sup>667</sup> » Quand il

---

<sup>665</sup> Hasegawa Go, *opus cit.*

<sup>666</sup> *Ibidem.*

<sup>667</sup> *Ibid.*

conçoit ses architectures, Hasegawa commence généralement par travailler à partir d'un dispositif architectural et/ou urbain typique du Japon : pour la maison de Gotanda (à Tokyo), il explore l'intervalle communément ménagé entre des constructions voisines ; pour la maison surnommée Pilotis in the forest (à Karuizawa), il accentue la surélévation des maisons établies dans un milieu si humide qu'il est nécessaire de se détacher du sol ; pour la maison de Komazawa (à Tokyo), il réinterprète la typologie standard des maisons de villes sur deux niveaux, qui, d'après lui, crée un contraste fort entre terre et ciel, horizontalité (au rez-de-chaussée) et verticalité (à l'étage). Ainsi ses réalisations entretiennent un certain rapport de « similarité » avec leur environnement. C'est la culture des bâtiments. Un dialogue subtil. Pour autant, Hasegawa tient toujours à créer une architecture « unique » et « nouvelle ».

Parce qu'il est installé au Japon depuis plusieurs décennies, le regard que porte Manuel Tardits sur la relation des architectes japonais à l'histoire est instructif. Pour lui, le manque de lien entre l'historique et le contemporain n'est pas surprenant au Japon : « Avant de venir à Tokyo pour y compléter mes études, avant de travailler chez Maki Fumihiko, l'histoire m'intéressait beaucoup. Pendant deux ans, au début des années 1980, j'avais réalisé des relevés pour le musée des arts et des traditions populaires à Paris dans le cadre d'un programme qui avait commencé dans les années 1940, une documentation du patrimoine rural de France région par région. Pourtant, au Japon, cet intérêt a été mis en veilleuse. On était à Tokyo, une ville contemporaine. J'étais fasciné par les réseaux et les gares ! Dans l'agence de Maki, nous n'arrêtons pas de participer à ces fameux concours d'architecture contemporaine ! On était dans le présent. L'architecture japonaise traditionnelle n'intéressait pas spécialement Maki. Bien sûr, à l'agence, il y avait un certain nombre de bouquins – notamment le bouquin que Maki avait écrit avec ses collègues<sup>668</sup> : ce livre sur la ville évanescence, le sens du *oku*/du profond/des tréfonds dans la ville ; une analyse de l'espace et de la morphologie urbaine. Pourtant, quoi que de manière un peu paradoxale, dans son laboratoire on ne s'occupait pas de théorie, mais uniquement d'architecture contemporaine. Du reste, Kyoto, le parangon de l'histoire au Japon, était très loin de mon esprit. Tout ce qui était construction en bois, je ne connaissais pas. Ce n'est pas que je n'étais pas intéressé, mais j'y allais comme on visite une église romane. Pour voir un bâtiment historique, un élément de patrimoine, et non le sujet d'une architecture... Je n'allais pas souvent à Kyoto. C'était loin, c'était cher, et je n'avais pas le temps ! Donc non, le sujet ce n'était pas l'histoire<sup>669</sup> », raconte

---

<sup>668</sup> MAKI Fumihiko, *Miegakure Suru Toshi : Edo kara Tokyo e* (La ville évasive : de Edo à Tokyo), Tokyo, Kajima kenkyujo shuppankai, 1988.

<sup>669</sup> Tardits Manuel, *opus cit.*

Manuel Tardits.

« Il faut tout de même préciser que le patrimoine architectural japonais ancien n'a pas été constitué par des architectes. Au Japon, les architectes apparaissent vers 1880. Avant ça, à l'exception des pavillons de thé réalisés par des maîtres de thé, tout ce que l'on peut voir dans le patrimoine a été fait par des charpentiers, qui sont un peu l'équivalent des maçons maîtres d'œuvre du Moyen Âge en France. En Europe, l'architecte est apparu à la Renaissance, mais au Japon, il est apparu seulement à la fin XIX<sup>e</sup>, ce qui est relativement récent ! Donc il existe une dichotomie. D'un côté, il y a des chercheurs qui connaissent parfaitement l'histoire. D'un autre côté, il y a des architectes (comme Maki) qui s'occupent d'architecture contemporaine et qui regardent peu l'histoire. Ils ne méconnaissent pas leur patrimoine, mais ils ne s'en préoccupent pas spécialement non plus. Ils font de l'architecture avec des références américaines, européennes – japonaises aussi, car ils ne méconnaissent pas les collègues qui les ont précédé, mais le monde plus ancien des charpentiers les touchent moins. On n'est jamais complètement déconnecté de sa culture, mais cette architecture là ne lui était pas très liée. Elle n'en parlait pas trop.<sup>670</sup> » Bien sûr, un certain nombre d'architectes japonais se sont montrés attentifs à leur tradition : « Il est évident que, tout moderne qu'il soit, un architecte tel que Tange Kenzo (comme de nombreux autres, moins connus) a regardé certains artefacts. Il a vu la villa Katsura, etc. Mais Tange comme d'autres ne sont pas des gens qui ont une grande culture de leur tradition. Tout simplement parce que ce n'est pas ce qu'on leur a enseigné ! On leur a enseigné Le Corbusier. Quand ils étaient étudiants, ils avaient le regard tourné vers l'Occident. Allemands, Français, Italiens. Américains, moins. Enfin, pas avant la guerre... Donc ces architectes ont des carrières hybrides. Ils ont une éducation qui les a poussés vers l'extérieur. Pas vers l'intérieur. » La situation est-elle différente aujourd'hui ? « Pas particulièrement. Ici, à l'université, après avoir rapidement brossé un panorama de l'architecture japonaise, on passe très vite à l'architecture occidentale. Dans deux cents ans, ce sera certainement différent, mais, aujourd'hui encore, l'architecture est essentiellement considérée comme une discipline occidentale. Même si il y a des architectes japonais qui parlent de leur pays, dans les grandes universités japonaises Le Corbusier est toujours sur le devant de la scène. Je caricature à peine !<sup>671</sup> »

Tout en reconnaissant que l'éducation dispensée aux architectes japonais a déterminé une certaine focalisation sur l'architecture occidentale et non sur le patrimoine local, Manuel

---

<sup>670</sup> *Ibidem.*

<sup>671</sup> *Ibid.*



Tardits poursuit sa réflexion : « On a reçu une certaine éducation architecturale mais on évolue aussi ! On peut changer ! Durant les années pendant lesquelles je travaillais chez Maki, je pensais l'architecture à la façon de Maki. Puis, peu à peu, je me suis ré-intéressé au patrimoine, mais sans vision patrimoniale. Sans me dire "ce sont les résidus superbes de l'histoire", "le merveilleux temps passé"... Je pense que cela a à voir avec la notion de temps. Ce temps a existé, oui. Mais nombreux sont ceux qui pensent qu'à aucun moment ce patrimoine ne va les aider à concevoir des maisons ou des lycées. Je peux aller admirer une très belle villa impériale du XVII<sup>e</sup> siècle et dessiner au même moment un lycée, ou une gare. Il n'y a à priori aucun rapport, aucune de liaison. Donc ça ne semble pas aberrant de classer comme ça [de séparer patrimoine ancien et architecture contemporaine]. Il n'y a pas de liaison vivante entre ce que l'on apprécie du patrimoine et ce que l'on va concevoir dans sa pratique. Je pense que la plupart des architectes japonais réagissent comme ça, même si cela ne leur est pas propre... Pour autant, quand on regarde précisément, des architectes comme Maki Fumihiko et Tange Kenzo faisaient de nombreuses références à l'histoire dans leurs projets. Des références à tel jardin ou à tel bâtiment. Comme nous [observateurs occidentaux] ne connaissons pas toutes ces références, nous ne les voyons pas. Mais ces architectes citaient beaucoup. Ils faisaient des emprunts. D'ailleurs, l'emprunt, la citation, en soi, c'est une tradition au Japon. Ce n'est pas du tout une faiblesse d'inspiration ! Donc ces architectes avaient quand même un rapport à l'histoire. Un côté référencé... Puis, d'autres architectes, comme Taniguchi Yoshiro ou Naito Hiroshi, ont développé un autre rapport à l'histoire. Un côté localisé. Une vision d'ethnographes... Ils ont une vision subtile du patrimoine et ils essayent de travailler avec. Travailler avec des pratiques, avec une vision des lieux... Mais si l'on parle de "tradition" à Naito, il nous dira que ce n'est pas son problème. Il parlera plutôt de "proto-forme" ou d'"archétype". Il ne parlera pas de tradition. Pour autant, quand on va voir ses bâtiments, on se dit qu'il a vraiment compris le lieu. » Naito ne pense pas à l'histoire ? « Il pense au lieu. À l'environnement. Mais, en même temps, l'environnement, le lieu, c'est ça, l'histoire ! »<sup>672</sup> s'exclame-t-il avec animation.

---

<sup>672</sup> *Ibid.*

#### 11.1.4. Un possible retour à l'origine ?

Le manque de lien ou l'absence de « liaison vivante » entre le patrimoine ancien et l'architecture contemporaine qu'évoque Manuel Tardits pourrait en partie s'expliquer par le très grand décalage, ou la très grande différence, entre le Japon de la période pré-moderne et celui de l'époque moderne. Ando Tadao n'a-t-il pas lui-même qualifié d' « abîme » la « distance séparant les valeurs occidentales, introduites avec une rapidité fulgurante après la Seconde Guerre mondiale, et le mode de vie traditionnel des Japonais », en précisant que la compréhension de cet événement « dépasse l'entendement des Occidentaux »<sup>673</sup> ? Dans les années 1970, confronté à l'apparition de villes de béton, de verre et d'acier, Ando parlait d'un « énorme fossé entre les matériaux, les techniques et les formes utilisés par le passé dans l'architecture japonaise, et ceux qui sont issus du modernisme<sup>674</sup> ». En dressant des murs de béton autour d'intérieurs protégés, Ando prenait de la distance vis-à-vis d'un environnement urbain qu'il jugeait chaotique et insipide ; il rejetait le monde moderne issu de l'Occident. Aujourd'hui, l'attitude des architectes japonais a évolué. Après une inclinaison générale pour l'introversión pendant les années 1970 (indépendantes vis-à-vis de leurs sites d'implantation et fermées sur elles-mêmes, les maisons individuelles conçues par Shinohara Kazuo sont représentatives de cette tendance), peu à peu, les architectes se sont ouverts à la prise en compte du contexte. L'un des exemples les plus nets de cela est observable dans le travail de Hasegawa Go, qui, d'un point de vue historique dans le sens généalogique du terme, s'inscrit dans la lignée de Shinohara Kazuo<sup>675</sup>. Comme évoqué plus haut, Hasegawa conçoit chacun de ses projets à partir d'une caractéristique de l'environnement bâti, une typologie ou un élément (l'intervalle laissée entre des bâtiments mitoyens, les pilotis, le toit en pente, etc.) qu'il souhaite « développer » et « améliorer », pour créer des architectures contemporaines intéressantes (sur le plan théorique) et agréables à vivre (sur le plan sensible). Par l'architecture, Hasegawa résout la sensation d'inconfort et de déséquilibre causée par un environnement urbain qu'il juge chaotique et disgracieux. En formant des axes entre le ciel et la terre, la verticalité et l'horizontalité, l'intérieur et l'extérieur, il tend à restaurer un ordre ou

---

<sup>673</sup> ANDO Tadao, « D'une architecture moderne fermée sur elle-même à l'universalité », 1982, cité dans NUSSAUME, Yann, *Tadao Andô et la question du milieu, Réflexions sur l'architecture et le paysage*, Paris, Le Moniteur, 1999, p. 185.

<sup>674</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>675</sup> Shinohara Kazuo (1925-2006) – Sakamoto Kazunari (1943-) – Tsukamoto Yoshiharu (1965-) – Hasegawa Go (1977-). Tous quatre ont été formés et ont enseigné à l'université de technologie de Tokyo (dans le laboratoire de Shinohara). Parce qu'ils ont été salariés dans l'agence de Shinohara, Ito Toyo et Hasegawa Itsuko font également partie de ce que l'on appelle l' « école Shinohara ».

un équilibre dans la ville moderne.<sup>676</sup> Hasegawa parle d'une relation d'égalité ou de neutralité entre l'intérieur et l'extérieur, le bâtiment et l'environnement – son intention étant d'harmoniser la relation entre l'environnement, le bâtiment et le corps humain. Tandis que ces prédécesseurs coupaient toute relation entre le bâtiment et son contexte, Hasegawa ouvre sur l'extérieur pour établir une relation, un point d'équilibre restaurateur.<sup>677</sup>



Fig. 144. Maison à Komae et appartements à Nerima. À gauche : Maison à Komae (conçue par Hasegawa Go en 2009). Photographie Shinkenchi-sha. À droite : Appartements à Nerima (conçue par Hasegawa Go en 2010). Photographie Iwan Baan. Format des images modifié pour les besoins de la mise en page

Hasegawa Go n'est pas le seul architecte à travailler la relation à l'extérieur et à accepter le monde moderne tel qu'il est. D'après Hirata Akihisa (de la même génération), c'est un fait : « Nous vivons aujourd'hui au lendemain de l'ère moderne, donc la pensée japonaise ancienne est mélangée à la pensée moderne<sup>678</sup> ». Hirata parle d'hybridation, de mélanger l'ancien et le nouveau, d'incorporer les éléments de la modernité aux choses anciennes pour les actualiser ou les mettre à jour : « Il est parfois nécessaire de mettre à jour, d'actualiser les choses pour créer une bonne relation entre différents types de choses qui coexistent<sup>679</sup> ». Fondamentalement, c'est en acceptant le changement que Hirata parvient à surmonter l'« abîme » (Ando) séparant des mondes si différents qu'il n'y a pas de lien visible ou de « liaison vivante » (Tardits) entre eux. Par un processus consistant à accepter le mélange, tirer parti de l'hybridation, réaliser une actualisation (ou une mise à jour) des choses

<sup>676</sup> Hasegawa Go explique : « Les espaces semi-extérieurs sont des environnements qui introduisent un point de vue externe sur une situation chaotique. » « J'entends créer un espace vide qui constitue un environnement depuis lequel je puisse percevoir les environs de manière organisée et restructurer ainsi l'ensemble. » « En ajustant les proportions des espaces vides, j'essaie de restructurer les relations entre les espaces du bâtiment et ce qui est à la périphérie, ou entre deux parties de la périphérie. » « En restructurant ces relations, j'entreprends de créer une nouvelle relation entre l'environnement, le bâtiment et le corps humain. Mon intention est de capturer le moment où l'équilibre est atteint, rendant ces trois éléments équidistants, trouver une relation avec une distance raisonnable, (...) atteindre un degré d'équilibre et de tension idéal pour le lieu. » HASEGAWA Go, *Thinking, Making architecture, Living*, Tokyo, Lixil Publishing, Contemporary Architect's Concept Series 11, 2011, p. 98.

<sup>677</sup> Alors qu'Ando, Shinohara et d'autres créaient une rupture (un mur de béton brut) entre le lieu de vie et la ville, Hasegawa travaille la distance. Par l'architecture, il fabrique le moyen d'habiter des situations urbaines compliquées tout en se sentant protégé, confortable.

<sup>678</sup> Hirata Akihisa, *opus cit.*

<sup>679</sup> *Ibidem*

anciennes, Hirata entend retrouver des qualités fragilisées ou disparues : « Si les modes de vie et les modes de penser ont changé après la Seconde Guerre mondiale, certaines choses demeurent intactes, et d'autres choses il reste des traces. Ces temps-ci, nous sommes en train de retrouver la manière de vivre avec la nature des temps anciens (*how we were dealing with the natural environment in the ancient time in japanese life*) »<sup>680</sup>. Les décennies passant, le thème de la nature reste central à la réflexion d'architectes aussi différents qu'Ando Tadao et Hirata Akihisa. Quand Ando cherchait à restaurer l'unité entre architecture et nature (par l'abstraction et la rigueur géométrique, en accueillant les éléments de la nature dans un cadre épuré), Hirata Akihisa entend traduire la relation originelle à la nature dans le cadre de vie moderne (en s'inspirant de structures biologiques du vivant et en intégrant de nouvelles technologies) : « [Avec la modernisation] nous avons perdu notre relation originelle à la nature. Aussi nous essayons de créer des mélanges. Nous essayons de revitaliser notre relation originelle à la nature, de l'adapter à notre mode de pensée moderne, aux nouvelles technologies, à l'informatique, aux simulations etc., toutes les choses modernes, pour mélanger l'ensemble et créer un mode de pensée complètement nouveau. »<sup>681</sup> C'est en acceptant la perte de l'originel et en assimilant les éléments étrangers que Hirata retrouve l'essentiel de ce qui a été perdu. En adaptant, il renouève. En fabriquant « quelque chose de nouveau » il fait revivre l'originel (réinventé). Actualisée dans le présent et en vue du futur, l'ancienne relation à la nature est régénérée.



Fig. 145. Église Higashi-Totsuka (conçue par Hirata Akihisa, à Yokohama, préfecture de Kanagawa, en 2015). Le toit symbolise les nuages, la végétation longe la façade entièrement vitrée. Photographies S. Dousse, 2019/07

Dans la pratique de Hirata comme dans celle de Hasegawa et dans celles d'autres architectes de leur génération, on observe un double mouvement entre création et restauration. L'architecture est à la fois nouvelle et ancrée dans le passé. Elle est création d'inédit et mise à jour (développement et amélioration) de l'ancien. Si, comme le pense Hasegawa, la continuité

<sup>680</sup> Hirata Akihisa expérimente ces principes dans les projets du complexe de Taipei, conçu à Taiwan, en 2016, et dans le musée d'art et bibliothèque d'Ota, conçu près de Tokyo, en 2017. Voir *supra*, chapitre 5.3.2.

<sup>681</sup> Hirata Akihisa, *opus cit.*

avec l'histoire est au cœur de la pratique de ces architectes, alors il faut percevoir l'histoire comme appartenant aussi au présent et non pas reléguée dans le passé ; l'histoire comme force active, en train de se produire, en train de se réaliser encore. Alors elle est vivante. Elle est liée à la vie. Aux usages, aux techniques, aux perceptions. C'est une source où puiser l'essence d'un rapport au monde, toujours recommencé et actualisé, et qui, par ce recommencement ou cette actualisation, est systématiquement enrichi. C'est dans l'intervalle (le *ma*) entre le passé et le présent, l'ancien et le nouveau, le japonais et l'occidental, qu'apparaît l'identité mise à jour, à la fois inédite et intemporelle, essentielle et hybride, authentique et mélangée. Transformée. Dans le cas du Japon, l'hybridation est un facteur identitaire. Qu'y-a-t-il au cœur de l'hybride ? Au cœur de cette identité qui, aussi déterminée soit elle, nous file pourtant entre les doigts ? Quels en sont les fondements ? En quoi tient la culture architecturale japonaise ? Nombreux sont les ouvrages et les expositions consacrés au sujet. Parmi les travaux récemment édités par les Japonais eux-mêmes, l'ouvrage *Architecture in Japan, genealogies of its transformation*<sup>682</sup> énumère les thématiques. Après les « possibilités du bois » (01. *Possibilities of wood*), « l'esthétique transcendante » (02. *Transcendent aesthetics*), « les toits de tranquillité » (03. *Roofs of tranquility*), « l'artisanat en tant qu'architecture » (04. *Crafts as architecture*), « les espaces interconnectés » (05. *Linked spaces*), « l'architecture hybride » (06. *Hybrid architecture*), « la vie en collectivité » (07. *Forms of living together*) et « la redécouverte du Japon » (08. *Japan rediscovered*) vient le sujet de la « vie avec la nature » (09. *Living with nature*).

---

<sup>682</sup> TSUCHIYA Takahide, MAEDA Naotake, TOKUYAMA Hirokazu, HIROSE Mami (Ed.), *Japan in architecture : Genealogies of its transformation*, catalogue de l'exposition, Tokyo, Echelle-1. Inc., 2018, 322 p.

## 11.2. Et l'écologie dans tout ça ?

### 11.2.1. Pour une écologie évidente

D'après la plupart des architectes interrogés, tenir compte du climat est une évidence au Japon : « Au Japon, le climat et les saisons sont très marqués. C'est en pensant à cela que nous concevons le design. Il est impossible de concevoir un bâtiment sans prendre en compte l'environnement<sup>683</sup> », remarque Akagi Takashi de Nikken Sekkei. En ce sens, les Japonais n'ont pas attendu la création du concept d'écologie par l'Occident : « L'architecture ancienne (celle de la période pré-moderne) était déjà très écologique... ! L'écologie à l'occidentale, c'est le contrôle de la nature par l'homme. C'est empêcher la destruction de la nature par les activités humaines. Suite à la révolution industrielle, face au monde du capitalisme, l'humain a cherché à ralentir son activité pour préserver la Terre. Mais au Japon, c'est le vivre ensemble qui compte. Les humains font partie de la nature.<sup>684</sup> », Explique Nawa Kohei. Et Yoshitake Lee de compléter le point de vue de son collègue : « L'architecture japonaise accorde de l'importance et de la valeur à la relation avec ce qui existe à l'extérieur des bâtiments, d'où l'importance de la relation au jardin – le jardin est conçu pour être vu depuis le bâtiment. (...) Je ne pense pas que les choses humaines soient mauvaises en soi. Si nous faisons en sorte qu'elles ne portent pas d'effets néfastes, alors elles peuvent être bonnes pour l'écosystème (*setai ke*/le vivant, l'écosystème). » En complément des explications données par le moine Dosan (sur la notion de *ikassu* (faire vivre)), ces propos constituent une nouvelle occasion de vérifier les observations de l'anthropologue Abe Ken.ichi, d'après lequel, dans l'imaginaire japonais, la main de l'homme renforce la nature. « Nous pouvons concevoir des bâtiments qui soient bénéfiques aux sites. D'abord on pense des aspects précis (comme la nature, les humains, les vues, etc.), mais finalement la portée de ce que l'on fait est plus grande. C'est la Terre. Je pense que la chose humaine doit être bonne pour la Terre (*chikyû* : la Terre, le globe terrestre). C'est pourquoi nous devons accorder de l'importance au devenir d'un bâtiment (à l'écosystème, à l'évolution des matériaux, aux usages, etc.) »<sup>685</sup> poursuit Yoshitaka.

Puisque l'humain fait partie de la nature, son habitat aussi : « Comme l'oiseau fait son nid, l'humain fabrique son habitat. En ce sens, les constructions humaines font partie de la

---

<sup>683</sup> Akagi Takashi, *opus cit.*

<sup>684</sup> Nawa Kohei, *opus cit.*

<sup>685</sup> Yoshitaka Lee, *opus cit.*

nature<sup>686</sup> », soutient Yoshitaka. D'après Aoki Jun, cette conception est liée au shintoïsme : « Nous sentons que nous faisons partie de la nature. Nous ne faisons pas face. Nous ne nous confrontons pas à la nature. Nous sommes dedans<sup>687</sup> », explique-t-il. Pour faire comprendre cette pensée animiste, Aoki Jun entre dans le détail : « Par exemple, il existe de nombreuses histoires folkloriques à propos de l'homme et de l'ours – particulièrement dans le Tohoku, la région nord de Honshu. Là-bas, ils chassent l'ours, pour manger. Mais l'ours est plus fort que l'humain et parfois il le tue. Pour nous, c'est normal (*it's ok*). Parce que nous sommes tous dans la nature (*we have all been sent in the nature*). L'être humain fait partie de la nature. L'ours fait partie de la nature. Et nous devons vivre. Alors parfois, pour nous nourrir, nous devons tuer l'ours. Cette action fait partie de la nature. Mais l'ours aussi, doit vivre, et parfois il tue l'homme. C'est normal... » Comme Yoshitaka Lee, Aoki Jun pense qu'il n'est pas si difficile de faire que l'architecture soit bonne pour la Terre : « C'est une question d'équilibre de l'existence. Tout n'est pas bon pour la nature ». Il s'agit donc de mesurer ses choix d'aménagement et de construction pour impacter l'environnement de manière favorable. Sachant qu'en cas de conséquences néfastes, la conception shintoïste ancienne implique une notion de réversibilité des actes : « C'est un système d'échange : si nous avons un effet sur la nature, la nature aura un effet sur nous en retour »<sup>688</sup>, conclue Aoki.

### 11.2.2. Contre une écologie de la performance

D'un certain point de vue, l'écologie telle qu'elle est conçue en Occident et telle qu'elle est développée au Japon revient à isoler les bâtiments vis-à-vis de l'extérieur, à fabriquer des bâtiments-boîtes à l'intérieur desquels la régulation de la température et le renouvellement de l'air sont assurés mécaniquement. Selon Hasegawa Go : « L'écologie telle qu'elle est développée consiste à ajouter toujours plus d'isolant dans les murs et dans les fenêtres ; à faire des boîtes ; il n'y a pas de pensée de la qualité de vie<sup>689</sup> ». Tezuka Takaharu partage cette critique : « Faire des boîtes est 100% à l'opposé de ma pensée de l'écologie. C'est faire de l'architecture comme une combinaison spatiale. D'accord, on obtient une bonne température, mais boire de la limonade ou du thé est bien plus écologique que l'air conditionné !<sup>690</sup> » Tezuka favorise les cycles ouverts et les espaces de vie en extérieur. Le

---

<sup>686</sup> *Ibidem.*

<sup>687</sup> Aoki Jun, *opus cit.*

<sup>688</sup> *Ibidem.*

<sup>689</sup> Hasegawa Go, *opus cit.*

<sup>690</sup> Tezuka Takaharu, *opus cit.*

moyen d'une sobriété énergétique. Pourtant, dans le cas de l'école Fuji Kindergarten, un prix d'architecture prestigieux au Japon lui a été refusé sous prétexte que le bâtiment n'intégrait pas les caractéristiques environnementales recherchées : « On m'a reproché l'absence de panneaux solaires et de végétalisation en toiture. Ils ne parlent que de méthodologie... ! Soit disant que le système de climatisation du bâtiment n'était pas optimal. Je leur ai répondu "excusez-moi, mais nous n'utilisons pas l'air conditionné" – de mars à octobre nous n'en avons pas besoin : le bâtiment est ventilé naturellement ; il est ouvert sur l'extérieur (sur la cour de l'école) et l'air circule – mais ils n'ont toujours pas compris... Ma position c'est de dire que, si nous sommes dans la nature, alors nous n'avons pas besoin d'air conditionné tant que cela. » L'architecte déplore une approche de l'écologie strictement scientifique : « La science ne fait rien d'autre que des coupes sur la nature. Pour parler de la nature, un scientifique indique des données telles que la température, l'humidité, la pression, etc. On ne peut pas faire la différence entre un environnement et un autre<sup>691</sup> » – pas de manière concrète et sensible du moins.

Du côté de l'agence Mikan, Manuel Tardits observe aussi différentes approches de l'écologie : « L'un des associés de Mikan, Masayoshi Takeuchi, est fêré d'écologie constructive. C'est la technologie. L'économie d'énergie. L'isolation. Le contrôle du renouvellement de l'air. Et caetera... Même si on n'a pas n'utilise pas forcément ou pas uniquement la machine, c'est une vision plutôt technique de l'environnemental. Une vision qui a son intérêt, mais qui ne m'intéresse pas beaucoup. Il ne s'agit pas de faire des maisons qui ne soient pas isolées ! Enfin... pour moi, l'écologie reste essentiellement liée à l'isolation... Je suis plutôt dans l'écologie du passif que dans la technologie, même intelligente. Ce qui m'intéresse, c'est de faire de l'écologie avec des moyens très faibles : utiliser des matériaux locaux, voir si on peut éviter d'isoler et plutôt concevoir des bâtiments que l'on puisse ouvrir pour que l'air circule.<sup>692</sup> » Lui et son épouse (Kamo Kiwako, associée de l'agence Mikan) ont construit leur maison sans climatisation : « En été, quand l'air est à quarante degré, ça devient difficile... Mais on peut très bien vivre comme ça ! En ouvrant les fenêtres... Un ventilateur suffit ! Après, il est vrai que nous n'avons pas la chaleur du centre-ville [ils vivent en périphérie de Yokohama]...<sup>693</sup> » Pourtant, opter pour une écologie passive n'est pas toujours possible : « Quand on doit construire un hôtel de quinze étages, on ne peut pas dire : "Pas de clim, on ouvre les fenêtres". Quand on fait un gymnase, on ne va pas dire :

---

<sup>691</sup> *Ibidem.*

<sup>692</sup> Tardits Manuel, *opus cit.*

<sup>693</sup> *Ibidem.*



"On va faire juste un toit et l'air amènera ce qu'il faut d'humidité et ce qu'il faut de fraîcheur". Dans ces situations on ne peut pas. Les gens n'acceptent pas<sup>694</sup> ». Manuel Tardits reconnaît que la tendance est plutôt d'opter en faveur de bâtiments-boîtes bien isolés : « L'hiver, ça va encore : on chauffe un peu le matin et, en maintenant la boîte fermée, on garde la chaleur. Mais en été, c'est plus compliqué... On peut faire l'inverse de ce que l'on fait en hiver : climatiser un peu et maintenir la fermeture pour garder la fraîcheur. Mais même en activant très peu la climatisation, pour moi, c'est aberrant ! Une maison fermée en été, c'est effrayant ! Du printemps à l'automne, c'est au contraire le moment de tout ouvrir ! Mais si on ouvre, alors la climatisation n'a pas de sens. Donc qu'est ce qu'on fait ? Pour résumer brièvement : soit on ferme tout et on climatise en froid ; soit on ouvre et on ne climatise pas. »<sup>695</sup>



Fig. 146. Maison à Komae et maison à Komazawa. À gauche : maison à Komae (Tokyo) (conçue par Hasegawa Go en 2009). Photographie Shikenchiku-sha. À droite : maison à Komazawa (Tokyo) (conçue par Hasegawa Go en 2011). Photographie Iwan Baan. Format des images modifié pour les besoins de la mise en page.

Sans nier la nécessité de réduire les consommations énergétiques dans les bâtiments, Hasegawa Go pense que cette piste n'est pas suffisante : « Je m'intéresse beaucoup à l'architecture écologique, mais pas en ce qui concerne l'isolation. Je cherche plutôt à déterminer comment le mode de vie peut être doux ou respectueux (*gentle*) de la planète. Je veux décaler (*shift*) l'idée générale de l'écologie. La placer à un autre niveau. » Hasegawa pense à la vie en extérieur (*living in outside*) : « Si nous vivions à l'extérieur, disons, trois heures par jour, ne serait-ce pas une solution ? » Les températures estivales ne sont pas un obstacle à ce projet : « Est-ce mal de vivre à l'extérieur pendant les chaudes journées d'été ? De toute évidence, dans le passé lointain, les êtres humains vivaient bien dehors... ! »<sup>696</sup> D'un point de vue physiologique, supporter des températures extrêmes est possible : « En été, nous allons à la plage ; il fait cinquante degrés. En hiver, nous allons skier ; il fait moins vingt

<sup>694</sup> *Ibid.*

<sup>695</sup> *Ibid.*

<sup>696</sup> Hasegawa Go, *opus cit.*

degrés », rappelle Tezuka. Notre organisme est fait pour s'adapter, aussi nous pouvons vivre dans ces conditions : « L'important est de toujours faire partie de la nature, car coupés de la nature, nous mourrons (...) l'organisme a besoin des bactéries ; le cerveau ou l'esprit a besoin de bruits ou de sons – dans le silence complet on devient fou »<sup>697</sup>, conclue Tezuka, qui ne semble pas à court d'arguments. De son côté, Kawai Toshiaki est tout aussi convaincu par la faisabilité de la vie en température ambiante : « Dans le passé, on vivait bien sans climatisation, alors pourquoi pas aujourd'hui ? Le problème c'est que nous ne sommes pas tolérants. Nous n'acceptons pas... Mais l'idée d'une impossibilité à supporter les températures extérieures est en grande partie définie par le modèle occidental ! C'est une question de paradigme... Donc nous devons présenter un autre modèle. Pour dire aux gens "ceci est confortable", et les encourager à choisir ce modèle. C'est notre rôle. C'est notre nécessité sociale en tant qu'architectes<sup>698</sup> », observe-t-il.

### 11.2.3. Recours à la sobriété ancienne versus technophilie grandissante

Plutôt que de reproduire le modèle occidental, Kawai Toshiaki recommande au Japon de mobiliser ses propres ressources : « Nous pouvons nous appuyer sur le mode de vie japonais traditionnel pour créer un nouveau mode de vie qui réponde aux enjeux écologiques<sup>699</sup> ». Il se réfère à la partie nord du jardin du temple Ryoan-ji (Kyoto), un paysage aménagé d'après un précepte zen dont la traduction anglaise pourrait être : "*I only know about satisfaction*". Cela signifie que la satisfaction dépend de notre reconnaissance de la satisfaction ». On peut se satisfaire de peu. C'est la mentalité prémoderne, dont il reste néanmoins des traces : « La preuve en est que nous utilisons toujours certains mots ou certaines expressions anciennes, comme par exemple *sugasugashi*, pour dire : *the state of comfort we have when we have nothing* ; on est satisfait quand on atteint le point de satisfaction envisagé. Donc on peut très bien vivre avec la température ambiante, si on l'accepte ! Pourtant, dans certains endroits du Japon, comme à Okinawa (dans les îles Ryukyu), on tend à considérer qu'un environnement hyper climatisé est un signe d'hospitalité ! Alors les gens s'y habituent et ils ne tolèrent plus les températures extérieures.<sup>700</sup> » Le cas de l'hôtel de ville de Nago à Okinawa est significatif : « Ce bâtiment est doté de nombreuses terrasses et de toitures végétalisées. Il a été conçu par l'agence Team

---

<sup>697</sup> Tezuka Takaharu, *opus cit.*

<sup>698</sup> Kawai Toshiaki, *opus cit.*

<sup>699</sup> *Ibidem.*

<sup>700</sup> *Ibid.*

Zoo (en 1981) pour être ventilé naturellement (car le climat d'Okinawa est très doux et que l'air marin rafraîchit la chaleur estivale – il fait moins chaud à Okinawa qu'à Kyoto). Mais les salariés ont réclamé l'installation d'une climatisation. Ils se sont plaints de la chaleur, et du fait que les courants d'air faisaient s'envoler leurs papiers quand ils ouvraient les fenêtres pour rafraîchir !<sup>701</sup> (...) Dans les années 1970, quand Team Zoo a conçu ce bâtiment, cette technologie n'existait pas, mais aujourd'hui il est à la portée de tous les architectes de missionner un bureau d'étude pour faire des études C.F.D. (*Computational Fluid Dynamics*) pour prendre en compte les flux d'air dans la conception des bâtiments ! C'est l'une des choses que je souhaite développer dans ma pratique<sup>702</sup> », conclue l'architecte.



Fig. 147. Le nouvel hôtel de ville de Naha (à gauche) et l'ancien hôtel de ville de Nago (à droite). Photographies S. Dousse, 2018/02

Quand le climat européen nécessite de se protéger du froid en concevant des bâtiments bien isolés qui conservent la chaleur et la fraîcheur, le climat de l'Asie du sud-est impose plutôt de ventiler et de rafraîchir les intérieurs en faisant circuler l'air frais et en évacuant l'air chaud. De fait, aux yeux de Kawai Toshiaki et d'autres architectes, développer l'écologie du modèle européen n'est pas adapté au cas du Japon. Kawai articule sa critique de la gestion thermique des bâtiments à une remise en cause de ce qu'il identifie comme une tendance générale à se focaliser sur des critères d'innovation et de performance (« le *new* et le *best* ») : « Fondamentalement, nous avons passé un siècle (voire un siècle et demi) à étudier les Occidentaux (les nord Européens plus précisément) pour faire de l'architecture comme un frigidaire (*to make architecture like a fridge*) ! Par ailleurs, depuis environ soixante-dix ans, nous faisons de grands efforts pour suivre les États-Unis. Et la pire des choses que nous ayons appris d'eux, c'est de placer l'idée d'innovation au centre de notre travail : une chose nouvelle est toujours bonne ! Bien sûr, cela a été porteur de progrès, mais, en un sens, ce n'était vraiment pas une bonne chose... » C'est cet état d'esprit qui fait qu'on opte généralement

<sup>701</sup> Un nouvel hôtel de ville a récemment été construit à Naha (la capitale de l'île d'Okinawa). L'ancien hôtel de ville sera quant à lui converti en musée.

<sup>702</sup> Kawai Toshiaki, *opus cit.*

pour le béton et l'acier plutôt que pour le bois : « Il faut toujours utiliser le matériau le plus solide ! Pourtant, dans la plupart des cas, on peut construire en bois. Si l'on accepte l'idée d'utiliser le second matériau le plus solide, et si l'on accepte certains inconvénients, comme d'avoir un espacement moins grand entre les poteaux et d'adapter l'aménagement du mobilier en fonction. »<sup>703</sup> Kawai Toshiaki et de nombreuses personnes (architectes ou non) plébiscitent l'emploi du bois dans la construction. Car si l'on n'emploie pas le bois domestique (dénomination attribuée au bois cultivé au Japon), les métiers de la forêt disparaissent, l'état des forêts se dégrade et l'ensemble de l'écosystème est impacté, jusqu'à la mer où la pêche est fragilisée<sup>704</sup>. Enfin, couper des arbres et en planter permet de renouveler les forêts, donc de maintenir leur capacité à absorber le dioxyde de carbone. C'est un cycle. Un ensemble qui concerne l'environnement à différentes échelles – environnement dans lequel l'humain, son économie et ses ressources de vie sont intégrés.

On argue souvent que le bois est le matériau constructif le plus durable. Kawai l'utilise en façade car il ne subit pas les détériorations de nature chimique qu'un environnement urbain chargé de composants acides produit sur le béton et sur l'acier. Kuma Kengo rappelle la longévité des bâtiments en bois<sup>705</sup> – une pérennité relative au fait qu'un système structurels reposant sur l'assemblage d'éléments disjoints rend possible le remplacement des pièces endommagées avec le temps et donc la durabilité du bâtiment. Directeur du département de *Global Environmental Studies* de la prestigieuse université de Kyoto, le professeur Kobayashi Hirohide explique : « Les débords de toits caractéristiques des temples anciens protègent les structures en bois des intempéries, mais ils ne protègent pas les pieds de poteaux qui, exposés à la pluie, ont tendance à moisir. Pour remédier à cela, il est d'usage de découper la partie abîmée et de la remplacer par une nouvelle pièce en bois. C'est notre manière d'entretenir les bâtiments.<sup>706</sup> » Le professeur Kobayashi explique que la notion de durabilité pose question au Japon : « Le climat du Japon est très sévère et il ne permet pas la durabilité (*sustainability*). (...) Les choses ne durent pas éternellement au Japon. (...) Il me semble que

---

<sup>703</sup> *Ibidem*.

<sup>704</sup> L'un des ouvrages majeur consacré à ce sujet a été écrit par Hatakeyama Shigeatsu (1943-). En 1989, mesurant l'importance des interrelations entre forêts, rivières et eaux marines côtières (les poissons se nourrissent de nutriments venant de la forêt, l'absence ou la diminution de nutriments acheminés par les rivières jusqu'à la mer entraîne une pénurie de poisson), l'ostréiculteur a engagé un mouvement citoyen de reboisement avec pour mot d'ordre « la forêt et l'amante de la mer ». Mot d'ordre qui est devenu le nom d'une ONG et le titre d'un livre. HATAKEYAMA Shigeatsu, *La forêt amante de la mer*, Paris, Wildproject, 2019, 192 p.

<sup>705</sup> Kuma Kengo cite l'exemple du temple Horyu-ji de Nara, « le bâtiment en bois le plus ancien du monde » – les plus anciens bâtiments du complexe Horyu-ji datent de l'époque de Asuka (592-710), milieu du VI<sup>e</sup> siècle. KUMA Kengo, conférence *East – West Dialogue. Kengo Kuma's vision of architecture beyond 2020*, New York, Japan Society, le 12 novembre 2019, <https://youtu.be/rvpfwH-O82k>

<sup>706</sup> Kobayashi Hirohide, entretien avec S. Dousse, le 22 novembre 2019, à Kyoto. Voir annexe 13.

la culture européenne est marquée par une idée d'éternité<sup>707</sup> (c'est l'âge de pierre en quelque sorte), mais au Japon il est dans notre culture d'accepter les changements. C'est une différence importante.<sup>708</sup> » Les cultures occidentale et japonaise percevraient la notion de durabilité différemment. Quand les Occidentaux pensent permanence (maintien d'un état stable le plus longtemps possible), le Japon intègre les notions de changement et de cycle. Au Japon, la conception de la durabilité inclue la notion de renouvellement. Pour garder un bâtiment dans le temps, on le répare ponctuellement ou on le reconstruit cycliquement. Traditionnellement, les sanctuaires shintoïstes sont reconstruits tous les vingt ans<sup>709</sup>. Cela permet de préserver et de transmettre les techniques de construction ancestrales et d'entretenir les forêts. À la suite de Kuma Kengo<sup>710</sup>, Nakamura Hiroshi défend ce parti : « En général, quand on parle de développement durable en architecture, on ne parle que du bâtiment en lui-même. Pour ma part, je souhaite penser en termes plus larges. Je pense au développement durable de la région<sup>711</sup> », déclare-t-il.<sup>712</sup>

#### 11.2.4. Dépasser le caractère formel de l'architecture

De l'avis du professeur Kobayashi, la portée écologique de l'architecture repose sur le développement de liens avec l'environnement des bâtiments. Lui et les étudiants de son laboratoire ont réalisé le projet Taneya Agri-Culture, un équipement agricole situé à Omi-Hachiman, dans la préfecture de Shiga, au nord de Kyoto : « Pour ce projet, nous avons organisé de nombreux *workshops* : pour collecter des graines dans la montagne et les planter sur le site ; pour entretenir une forêt de bambou laissée à l'abandon (nous avons récolté le bambou et l'avons utilisé en revêtement de sol). De nos jours, l'abandon des forêts de bambou pose un sérieux problème au Japon. Dans le passé, nous utilisons le bambou dans la vie quotidienne (pour les travaux agricoles, le matériel de pêche, la construction, la structure des murs notamment). Puis suite à la généralisation des produits dérivés du pétrole, ce matériau n'a plus été utilisé. Nous avons cessé d'entretenir les forêts et leur condition est devenue mauvaise. Les sangliers et les daims investissent les forêts abandonnées pour manger les

---

<sup>707</sup> Le professeur Kobayashi rapporte que l'UNESCO a sérieusement travaillé la notion d' « authenticité » quand il a été question d'inscrire le temple Horyu-ji au patrimoine mondial de l'humanité (1993).

<sup>708</sup> Kobayashi Hirohide, *opus cit.*

<sup>709</sup> Sur la dernière reconstruction du sanctuaire d'Ise, voir : CLUZEL, Jean-Sébastien, NISHIDA Masatsugu (dir.), *Le sanctuaire d'Ise. Récit de la 62<sup>e</sup> reconstruction*, Bruxelles, éditions Mardaga, 2015, 189 p.

<sup>710</sup> Voir *supra*, chapitre 7.2.2.

<sup>711</sup> Nakamura Hiroshi, *opus cit.*

<sup>712</sup> Voir *supra*, chapitre 7.3.2.

pousses de bambous. Ils débouchent sur les fermes et des quartiers résidentiels où ils causent d'importants dégâts...<sup>713</sup> » Kobayashi et ses étudiants étudient l'architecture vernaculaire du Japon et d'autres pays du monde pour concevoir à leur tour des projets soutenablement écologiquement : « Le principe est le même que dans l'architecture vernaculaire : utiliser des techniques locales, des matériaux naturels locaux, en mobilisant la population (qui construit elle-même ses bâtiments) et en n'employant pas de machines hautement consommatrices en énergie ». Par le projet de construction, il s'agit « d'interagir avec l'environnement (la nature alentour) » et « d'interagir avec la vie des gens »<sup>714</sup>. Lier les activités et les aménagements à l'environnement permet de maintenir la santé des écosystèmes et une relation soutenable entre l'humain et la nature.



Fig. 148. *Taneya-Agri-Culture* (conçue par le Lab. Global Environmental Studies de l'université de Kyoto, à Omi-Hachiman, préfecture de Shiga, en 2014). Photographies Kobayashi Hirohide. Courtoisie Kobayashi H.

Néanmoins, de l'avis du professeur Kobayashi, l'emploi de matériaux de construction exclusivement naturels est limité : « On ne peut pas construire de bâtiments en bois de grande hauteur », remarque-t-il. Kobayashi préconise de mélanger matériaux organiques locaux et produits industriels : « Pour le projet Tanya-Agri-Culture nous avons conçu une toiture végétalisée pour favoriser l'isolation thermique du bâtiment mais nous avons aussi prévu une épaisseur de laine de roche. C'est une combinaison... ». Du fait d'une contrainte budgétaire, à la place du vitrage, Kobayashi et son équipe ont employé du plastique industriel couramment utilisé dans l'aménagement des serres. Enfin, si les façades sont en bois (de Cyprès) domestique, la structure du bâtiment est en acier. Le professeur Kobayashi indique que le métal n'a pas été traité contre l'oxydation : « Comme la nature change avec le temps, l'acier aussi, change. C'est l'idée de ce projet... Bien sûr, avec le temps, la structure sera fragilisée. Alors il faudra la remplacer partiellement. C'est exactement le même principe que dans les temples anciens. Je pense que cette pratique est basée sur la conception d'une nature changeante... » Parce que « la nature de la nature est changeante », qu'elle n'est « jamais la

<sup>713</sup> Kobayashi Hirohide, *opus cit.*

<sup>714</sup> *Ibidem.*

même »<sup>715</sup>, la matérialité des bâtiments doit elle aussi être changeante... Kobayashi Hirohide n'est pas le seul à apprécier l'évolution de la matière. Abe Ryo aime employer des matériaux « qui prennent de bons effets avec le temps (*a beautiful roughness*)<sup>716</sup> » ; Aoki Jun préfère utiliser « un matériau qui change chaque jour » plutôt qu'un matériau « durable »<sup>717</sup>, c'est-à-dire fixe et inchangeant. Ce qui pose question néanmoins, c'est qu'un professeur d'université spécialiste de la question environnementale aborde ainsi la construction d'un bâtiment dit durable. « Mais qu'est-ce que le durable ? » demande Kobayashi. « Personne ne sait. Personne ne peut le définir. (...) Je pense que très peu de chercheurs ou d'architectes peuvent qualifier la relation entre architecture et environnement de manière théorique. Il me semble que la plupart d'entre eux en ont plutôt une idée intuitive et non pas scientifique. »<sup>718</sup>

En se posant la question de définir ce qu'est une architecture durable (*what is sustainable architecture ?*), Kobayashi Hirohide a développé le thème de l'architecture vernaculaire : « L'architecture vernaculaire est une architecture naturellement durable (*it is naturally sustainable architecture*) ». Sur le thème de la relation à la nature, Kobayashi semble pessimiste : « L'architecture traditionnelle japonaise était très liée à la nature, mais malheureusement nous avons perdu ce ressenti dans la vie moderne (*unfortunately in a moderne life we don't have such a feeling anymore*) »<sup>719</sup>. Ce qui n'est pas le sentiment de tous. Hirata Akihisa avoue beaucoup aimer la sensation qu'il éprouve quand il se trouve devant des milieux très urbanisés (*big urban situations*) : « Même en Chine... Il est vrai que c'est très pollué et je n'apprécie pas cela. Mais il y a une énergie. C'est l'activité des êtres vivants (*the activity of the living creatures*)... Donc nous devons élaborer de meilleures solutions (en termes de santé, de pollution, de recyclage, etc.) mais je pense qu'il ne faut pas perdre de vue l'énergie vitale (*the feeling of life*). Car quand on pense à retourner dans le passé en utilisant uniquement des matériaux organiques, alors on ne peut pas créer des bâtiments de grande taille, et on ne peut pas concevoir des architecture énergétiques, avec un aspect moderne (*we cannot create something energetic and a modern feeling*). Je pense qu'il est vraiment important d'avoir de choses énergétiques<sup>720</sup> », explique l'architecte. Lui et Kawai Toshiaki se rencontrent parfois à Kyoto où tout deux travaillent. S'ils partagent de nombreuses idées sur l'architecture, il y a un point à propos duquel Kawai le critique

---

<sup>715</sup> *Ibid.*

<sup>716</sup> Abe Ryo, *opus cit.*

<sup>717</sup> Aoki Jun, *opus cit.*

<sup>718</sup> Kobayashi Hirohide, *opus cit.*

<sup>719</sup> *Ibidem.*

<sup>720</sup> Hirata Akihisa, *opus cit.*

souvent : « Hirata Akihisa souhaite concevoir une architecture géo-topographique (*topological geography*), ce qu'il pourrait très bien faire en utilisant les méthodes de construction conventionnelle (des structures en bois), mais il refuse, parce que cela ne serait pas "visible". *He wants to make his idea "visible". He says it's filthy, or impure, or it's a fake to show something impure on top of the logic – he says "on top of the structure". Structure is not exact same meaning than nature of space or geography, but he mixes up ! And I always say it's weird, or it's stupid, to mix with this !* S'il ne fait pas la différence entre structure et finalité formelle ou objectale (*this object way*), Hirata ne parviendra pas à atteindre son but [d'architecture géo-topographique] ! Il ne parviendra pas à réaliser l'expérience qu'il souhaite produire [celle d'une architecture qui soit comme un environnement naturel] !<sup>721</sup> »

### 11.2.5. En guise de conclusion

Kawai Toshiaki associe l'attitude de son confrère à celle d'Ito Toyo et à la démarche moderniste : « Hirata était le disciple d'Ito Toyo. Comme Ito, il a besoin de recourir à l'abstraction pour rendre son idée "visible". Il fait cela en tant qu'architecte moderniste ! Le modernisme était basé sur la communication visuelle : la photographie. D'après la méthode moderniste, l'architecture doit être visible, parce qu'il faut la promouvoir par l'image. Donc c'était en quelque sorte une stratégie de la part d'Ito, pour devenir célèbre au XX<sup>e</sup> siècle [de concevoir une architecture visuelle]. Mais au XXI<sup>e</sup> siècle, pour les générations suivantes, il n'y a pas de possibilité dans cette direction ! » Au XX<sup>e</sup> siècle, Ito a rejeté l'architecture du Japon de la période pré-moderne : « Je m'en souviens très bien. Ito est venu à Kyoto et il a dit "Je n'irai jamais voir l'architecture traditionnelle de Kyoto. Je ne veux pas voir cette architecture impropre (*filthy*)". »<sup>722</sup> Après la catastrophe du Tohoku de 2011, Ito a changé d'attitude : en intégrant la population aux projets de reconstruction (*Home for all*), il a pris conscience de l'enracinement de l'architecture dans le réel et dans la vie des gens ; il a appelé les architectes à descendre de leur piédestal et à quitter la démarche d'abstraction qui les animait jusqu'alors. Membre de l'équipe constituée par Ito pour intervenir dans le Tohoku, Hirata Akihisa lui-même a changé. De ses propres dires, il a compris que l'architecture doit être « enracinée » (*grounded*) dans la réalité et dans le sol.<sup>723</sup> Pourtant, bien qu'il ait pris

---

<sup>721</sup> Kawai Toshiaki, *opus cit.*

<sup>722</sup> *Ibidem.*

<sup>723</sup> « La reconstruction dans le Tohoku nous a donné la possibilité de repenser la relation entre les architectes et la société, entre l'architecture et les désirs et activités des gens. Avant *Home for all*, je pensais que la fonction de l'architecte était de traduire un programme donné en une forme concrète et pratique. Puis le processus de



conscience de l'importance d'intégrer la population et les ressources locales (le bois des arbres tués par le *tsunami*, par exemple) aux projets, Hirata ne semble pas avoir renoncé à la finalité visuelle de l'architecture. S'il est intéressé par l'utilisation du bois dans certains contextes (des situations marquées par un caractère primitif lié au shintoïsme, comme dans le cas du projet de musée du festival de Yatsushiro à Kyushu, ou dans le projet de maison individuelle de Matsue à Shimane, la région du *shinto*), dans d'autres contextes (urbains notamment)<sup>724</sup>, Hirata préfère utiliser du béton, un matériau qu'il juge plus adapté à la création d'architectures « *energetic* » dotées d'un « *modern feeling* »<sup>725</sup>.

Kawai Toshiaki appelle à un changement de paradigme. Si le paradigme moderniste était basé sur la performance et sur le nouveau (« *the best and the new* »), tout en poursuivant une finalité visuelle (« *it has to be visible* » ; « *this object way* »), maintenant nous devons changer : « Le sujet n'est pas de savoir si c'est « nouveau » ou non, mais si c'est « bon » ou non. (...) Le "*best*" et le "*new*" était une stratégie pour gagner – une stratégie des américains basée sur le *copyright*, la propriété sur les inventions. Mais désormais nous avons besoin d'une stratégie, non pas pour gagner, mais pour survivre !<sup>726</sup> » D'après Kawai, l'esthétique doit être la dernière des choses à considérer : « Au XX<sup>e</sup> siècle, le modernisme a développée l'esthétique du minimalisme<sup>727</sup>. C'était possible car alors nous avons de l'espace libre. Mais désormais nous vivons dans un monde encombré par une multitude d'objets. Un monde artificialisé, devenu petit pour nous tous. En conséquence de ce changement de paradigme, nous devons trouver une esthétique (une philosophie, un mode de pensée, une perception) qui corresponde à ce monde. "Maximalisme", peut-être ? Pour évaluer la beauté des choses que nous avons... Ou si nous voulons une esthétique minimaliste, il nous faut réduire les articles que nous possédons, dès le départ, dans notre vie, et non pas acheter et jeter... Nous avons ce type de mode de vie minimaliste autrefois...<sup>728</sup> » Depuis Kyoto, Kawai Toshiaki observe les architectes de Tokyo : « Ils suivent l'exemple d'Ito Toyo. Ils suivent la méthode moderniste. Ils confondent minimalisme moderne et minimalisme du Japon ancien en construisant des

---

conception participative que nous avons développé dans le Tohoku m'a fait comprendre que le programme doit venir du réel. Alors le programme et l'architecture peuvent former une sorte de tout. » Un ensemble organique : « Au commencement de la conception, nous (architectes) devons être le plus ouverts, flexibles et libres possible (*then make it almost like coming from the ground*) pour que les choses adviennent naturellement, comme quelque chose qui vient du sol ». Hirata Akihisa, *opus cit.*

<sup>724</sup> Voir *supra*, chapitre 5.3.2. La Tree-ness house, le complexe de Taïpei et le musée d'art et bibliothèque d'Ota.

<sup>725</sup> Hirata Akihisa, *opus cit.*

<sup>726</sup> Kawai Toshiaki, *opus cit.*

<sup>727</sup> « Et la proximité avec le minimalisme du Japon traditionnel n'est qu'une coïncidence ». D'après Kawai Toshiaki, il n'y a pas de relation entre l'esthétique minimaliste moderniste et celle des bâtiments du Japon de l'époque prémoderne. Kawai Toshiaki, *opus cit.*

<sup>728</sup> *Ibidem.*

bâtiments ouverts en apparence (du point de vue de la photographie) mais qui ne sont pas ouverts en réalité. Le verre sépare. Il coupe la circulation de l'air et du son... Ces bâtiments nécessitent des systèmes de climatisation performants, ce qui n'est pas bon pour écologiquement...<sup>729</sup> » Il faudrait sortir de la culture de l'image : « Les générations suivantes doivent trouver des mots autres que "visible". Peut-être "tangible" ou "faisable" ?<sup>730</sup> » Il faut changer la manière de penser : « Proposer d'autres modèles... Faire comprendre que l'on peut tolérer les températures ambiantes. Que la couleur du bois vieilli est belle et non pas sale – car cette idée empêche l'utilisation du bois dans la construction. (...) Nous devons changer de perception<sup>731</sup> », conclue-t-il.

Depuis le Portugal, à l'occasion du vernissage d'une exposition consacrée à Alvaro Siza, Hasegawa Go prend du recul : « De nos jours, il est assez facile de se faire remarquer en faisant simplement quelque chose de différent de ce font que les autres architectes, spécialement au Japon, où des technologies perfectionnées et une incroyable variété de matériaux sont mis à notre disposition par des clients très compréhensifs de nos démarches et qui les soutiennent. Pourtant, ce qu'a fait Alvaro Siza est à l'opposé de cela. Avec les matériaux les plus ordinaires, avec des techniques de construction accessibles à tous, en ajustant les proportions et en soignant le traitement des détails – des choses très simples ; rien de spécial ; rien d'extraordinaire –, Siza est parvenu à créer de nouvelles sensations spatiales et de nouvelles expériences.<sup>732</sup> » Une sobriété et une simplicité qui ne cesse de surprendre l'architecte japonais quand il visite les bâtiments conçus par son aîné : « Alors je suis forcé d'admettre que, si au Japon nous avons l'impression de faire quelque chose de "nouveau" en architecture, en fait, nous sommes juste gâtés. L'architecture de Siza est bien plus durable (*sustainable*) que la nôtre... Son architecture est intemporelle (*time-less*). C'est pourquoi nous y sommes tous sensibles, quelle que soit notre culture et quelle que soit notre origine géographique<sup>733</sup> », remarque-t-il. Invité à déterminer quelle œuvre de Siza emporterait sa préférence, Hasegawa choisit la piscine de Porto (une piscine naturelle, aménagée dans la roche, au bord de l'océan). Il apprécie particulièrement l'attitude de « négociation » entre l'architecture et la nature dont Siza a fait preuve, une démarche qu'il rapproche de la manière d'envisager la relation à la nature du point de vue de la culture japonaise : « Alors que la

---

<sup>729</sup> *Ibid.*

<sup>730</sup> *Ibid.*

<sup>731</sup> *Ibid.*

<sup>732</sup> Hasegawa Go, « Témoignage de Go Hasegawa (Tokyo) », interview, exposition *Alvaro Siza (in)disciplina*, Fondation Serralves, Porto, septembre 2019, <https://youtu.be/NeoN0BsvzAO>

<sup>733</sup> *Ibidem.*

conception européenne consiste généralement à percevoir l'architecture comme un objet artificiel posé dans la nature, avec son projet de piscine, il semble que Siza ait souhaité se rapprocher de la nature et en faire partie. Il ne s'agit pas d'"harmonie" entre architecture et nature. La façon dont Siza traite la nature est complètement différente de cela... Je pense qu'il a recherché un impact moindre, en opérant le geste le plus minimal. Il était possible de concevoir une architecture plus construite, plus parfaite ou plus contrôlée, mais Siza n'a pas fait cela », observe Hasegawa. « *His architecture begin by trusting the world, the world itself, as it is. I feel absolute sympathy with such a vision* »<sup>734</sup>.

Pour conclure en continuant de jeter des ponts entre les cultures, on pourra citer l'un de nos Pritzker nationaux. « Être architecte, c'est pouvoir exprimer le plaisir de vivre quelque part<sup>735</sup> », a dit Jean Nouvel. C'est peut-être la raison pour laquelle bon nombre d'entre eux ne perçoivent pas l'écologie comme une fin en soi. Elle peut être évidente comme pour Alvaro Siza, en sobriété ; ou comme pour Yoshitaka Lee, pour la relation à ce qui existe autour. Elle peut être inhérente à l'architecture comme pour Aoki Jun, aux yeux de qui « une architecture écologique c'est une bonne architecture<sup>736</sup> » ; ou comme pour Abe Ryo, d'après lequel « une architecture écologique c'est une architecture plaisante car alors on veut la garder longtemps<sup>737</sup> ». Elle peut être porteuse d'un gage de presque-éternité, comme dans les constructions de pierre qui traversent les âges ; ou au contraire garante d'un cycle de renouvellement utile à la sauvegarde des savoir-faire et à l'entretien des milieux, comme dans la pratique de Kuma Kengo ou dans celle de Nakamura Hiroshi. Elle peut être recherchée par le calcul et les technologies savantes, comme par les architectes de l'agence Sanaa, avec l'appui des ingénieurs et des programmes informatiques ; ou approchée plutôt par l'intuition, comme par le professeur Kobayasahi qui, par manque de moyens, n'a pas pu évaluer scientifiquement les performances thermiques de son projet. Et même si elle les « intéresse » (disent-il), elle sera toujours moins intéressante que ce que l'architecture leur laisse entrevoir, comme par exemple, d'après Hirata Akihisa, une architecture aussi complexe, riche et variée qu'un environnement naturel ; ou encore, d'après Ishigami Jun'ya, un bâtiment constitutif d'une « nouvelle nature ».

---

<sup>734</sup> *Ibid.*

<sup>735</sup> Entretien avec Romain Desarbres et Nicolas Barre, 26 mai 2019, Europe 1, <https://youtu.be/fmP3k8edkX8>

<sup>736</sup> Aoki Jun, *opus cit.*

<sup>737</sup> Abe Ryo, *opus cit.*

## Conclusion

Au fil de cette recherche a été dressé le constat que les équipements à vocation culturelle, sociale et éducative construits hors des métropoles nipponnes à partir des années 1990 ne sont pas seulement les agents d'une forme de revitalisation de localités fragilisées par la récession de l'économie, la désindustrialisation et le déclin démographique du pays. Ces équipements sont aussi représentatifs d'une évolution en matière de conception architecturale. Depuis l'ère Meiji, le Japon a construit des musées, d'abord de style néo-classique (dits « temples de l'art »), puis de style moderniste (dits « boîtes blanches » ou « cubes blancs »). Dans ces deux cas, le musée a été un bâtiment monumental, une architecture de façade relativement détachée de son contexte d'implantation, tant du point de vue de son apparence que de la fonctionnalité de ses espaces. À partir des années 1990, dans le cadre des projets de revitalisation par l'art et par l'architecture, la prise en compte de la relation au contexte est devenue une donnée de plus en plus importante dans la conception des musées. Hors des villes, les architectes se posent la question de l'intégration paysagère des architectures qu'ils conçoivent, ce qui aboutit à la conception de bâtiments ouverts, transparents et légers, qui placent les gens et les œuvres au contact des sites. C'est en se tournant vers les thèmes de la nature, de l'environnement (au sens de contexte ou d'ensemble des composants de l'étendue) et du paysage que les architectes japonais parviennent à s'affranchir du modernisme pour créer des œuvres singulières qui leur confèrent une reconnaissance internationale. Tout en intégrant les apports du mouvement moderne, leur production architecturale reformule des traits de culture nipponne ancienne. Tandis que le minimalisme moderne occidental (de nature rationaliste) et le minimalisme pré-moderne japonais (de nature pragmatique, pour rendre l'espace modulable, et porté par un esprit d'abstraction lié au bouddhisme) s'articulent, le thème de la relation au monde extérieur s'affirme : l'architecture compte avec les abords. Comme dans les bâtiments du Japon de la période pré-moderne, les limites entre intérieur et extérieur sont estompées. On vit à la lisière (en limite, en frange, en bordure), dans des architectures qui lient espaces à vivre et éléments de l'environnement (un fragment de nature, un pan de ciel, un morceau de paysage). En concevant des architectures que l'on pourrait communément qualifier de « contextuelles » (conçues comme sur mesure pour leur environnement d'accueil), les concepteurs de ces édifices ne participent pas seulement à la revitalisation de localités reculées, ils contribuent à une forme de « revitalisation culturelle » : leurs œuvres dépassent les apports du mouvement

moderne et l'occidentalisation de la pensée de l'architecture pour retrouver une sensibilité à l'environnement naturel qui a caractérisé toute l'histoire du bâti au Japon.

Pour autant, il convient de souligner – comme ce travail d'enquête le révèle – que pour leurs auteurs, la conception de ces projets ne repose pas sur des intentions d'ordre écologique. Interrogés à ce sujet, les architectes contactés dans le cadre de la présente étude expliquent que le développement durable n'était pas l'enjeu principal de leurs projets. Pour eux, c'est la qualité architecturale qui compte : que le bâtiment offre une expérience particulière ; qu'il mette en valeur la localité ; qu'il permette une relation sensible entre les gens et des éléments de l'environnement ou avec une composition faite d'éléments naturels. S'agissant de l'enjeu écologique tel qu'on l'entend en Occident (et en particulier en France) par ses implications sur les normes dans le secteur de la construction en faveur d'économie d'énergie, de réduction de bilan carbone et de limitation des impacts sur l'environnement, on mentionnera le fait que, jusqu'en 2017, le service gouvernemental chargé de réglementer la construction des bâtiments et l'aménagement du territoire (le ministère du territoire, des infrastructures, des transports et du tourisme – Ministry of Land, Infrastructure, Transport and Tourism / M.L.I.T.T.) n'a pas imposé de réglementation ayant trait aux enjeux environnementaux. En 1979, le gouvernement a émis le Energy Conservation Act, qui stipule l'« obligation de faire un effort » sur ces questions. Il a émis des « recommandations » (advice) par le biais de « Standards ». <sup>738</sup> Concrètement, les projets de construction, assortis d'une information sur leurs performances énergétiques, doivent être communiqués à l'administration, qui, si elle les juge insuffisantes, peut « exercer une pression pour que ces performances soit améliorées <sup>739</sup> » ; mais ce recours n'est pas systématique et aucune exigence précise n'est déterminée. En 2015, toutefois, la COP 21 de Paris et le Plan Climat ont suscité la mise en place d'une stratégie opérationnelle de la part du gouvernement japonais. L'objectif d'une diminution de la consommation énergétique du Japon (de 26% d'ici 2030) a été traité par un plan d'action (Action Plan of Japan) sur lequel le Service du logement et de la construction (Housing and building sector) du M.L.I.T.T. s'est fondé pour établir une nouvelle réglementation. En 2017, l'Energy Efficiency Act s'est appliqué aux projets de construction de bâtiments non-résidentiels d'une surface supérieure à 2 000 m<sup>2</sup>. Toutefois, cette réglementation n'est pas contraignante. Elle est ouverte. Il s'agit de justifier de certains

---

<sup>738</sup> Residential Standard et Non-Residential Standard conçus en 1980, mis à jour en 1992-93 puis en 1999, et combinés en un seul standard en 2013 – alors y est introduit le thème de la consommation d'énergie.

<sup>739</sup> Entretien avec S. Dousse, 29/11/2019, Tokyo. Voir annexe 17. Haraguchi Osamu est salarié au M.L.I.T.T. où il est chargé de concevoir la réglementation pour l'amélioration des performances énergétiques des bâtiments.

attributs jugés qualitatifs sur le plan environnemental (comme la végétalisation des toitures, l'installation de cellules photovoltaïques, le traitement et la récupération de l'eau, la mise en place de systèmes de climatisation sophistiqués, etc.). Son impact sera analysable en prenant en considération les bâtiments dont le permis de construire aura été instruit à partir de 2017 (des bâtiments dont la construction aura été finalisée à partir des années 2020).<sup>740</sup> C'est ainsi que les bâtiments constitutifs du corpus de la thèse ne sont pas soumis à une réglementation environnementale.

Les architectes interrogés dans le cadre de la présente étude expliquent que l'intégration des paramètres environnementaux est inhérente à leurs démarches de conception et qu'elles s'élaborent sans contrainte réglementaire. Depuis toujours, les conditions climatiques et telluriques de l'archipel ont rendu nécessaire la prise en compte des interrelations entre installations humaines et environnement. De ce point de vue, le concept d'écologie que formule l'Occident ne modifie pas leurs pratiques. Parfois, la conception occidentale de l'écologie est même perçue comme réductrice. Il ne s'agirait que de calculs, de données performatives et de normes, qui ne seraient pas nécessairement pertinents quant aux enjeux environnementaux et pourraient même leurs être néfastes. Aux yeux de certains de ces architectes, cette vue est contraire à la pensée des Japonais, pour laquelle il ne s'agit pas tant de « contrôler la nature » et de la « préserver des destructions humaines » que de « cohabiter » avec elle et de veiller au maintien des conditions d'un « vivre ensemble »<sup>741</sup>. À en croire ces témoignages, les architectes japonais créateurs d'équipements culturels hors des villes rejettent l'attitude gestionnaire que leur inspire la démarche écologique occidentale. Ils relativisent l'aspect quantitatif (performatif) des paramètres environnementaux pour valoriser l'aspect qualitatif (sensible) des bâtiments du point de vue architectural. C'est l'architecture qui permet des configurations adaptées en termes d'implantation, de programme fonctionnel, de choix de matériaux, de dispositifs formels et spatiaux, etc. C'est l'architecture qui permet de concevoir des bâtiments tout à la fois pertinents fonctionnellement, riches pour l'expérience et porteurs de sens. Par ailleurs, et là est l'essentiel, l'architecture est véhicule de relation. Après les bouleversements que la modernisation a porté sur le plan de l'expérience comme sur celui du sens, après la généralisation d'un modèle d'urbain diffus composé d'entités individuelles accumulées (ce que Peter Cook du groupe Archigram appelle paysage

---

<sup>740</sup> En 2021, une nouvelle réglementation a pris effet. Sans modifications substantielles quant à sa portée, elle porte désormais sur la construction de programmes non-résidentiels d'une surface supérieure à 300 m<sup>2</sup>.

<sup>741</sup> Nawa Kohei et Yoshitaka Lee (Studio Sandwich), *opus cit.* Voir annexe 2.

urbain « poubelle » (« garbage » urban scape)<sup>742</sup>, ce que Rem Koolhaas nomme « junk space »<sup>743</sup>, qu'Augustin Berque traduit par « espace foutoir »<sup>744</sup>), au travers du corpus d'équipements culturels dédiés à la revitalisation de localités reculées, les architectes japonais actifs entre 1990 et 2020 créent des architectures en lien avec les sites (qu'ils soient préexistants ou nouvellement aménagés), des architectures dont la qualité première est de créer une relation entre les visiteurs et ce qui les entoure – qui peut être appelé environnement, nature, monde. Dans la conception japonaise traditionnelle, « quand on crée une architecture, on conçoit une situation (en japonais : *shitsurai* ; en anglais *set-up* ou *situation*). On ne fabrique pas un abri. On prend part au monde.<sup>745</sup> » L'architecture a une portée existentielle.

À ce sujet, d'après certains penseurs, il serait légitime de prendre en considération des dimensions de l'écologie autres que celles portant sur des questions de protection et de gestion de l'environnement. D'après eux, l'écologie concerne aussi notre rapport au monde. Parmi ces approches, on retiendra plus particulièrement celle du psychanalyste et philosophe Félix Guattari qui, il y a une trentaine d'années déjà, avait identifié trois registres écologiques : celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine<sup>746</sup>. Concernant le registre de la subjectivité humaine, Guattari mentionne l'architecture parmi les domaines qui « supportent (...) une fonction de production existentielle »<sup>747</sup>. D'après le philosophe, « la révolution politique, sociale et culturelle »<sup>748</sup> nécessaire à la formulation d'une « réponse véritable à la crise écologique » ne repose pas uniquement sur une « perspective technocratique »<sup>749</sup>, elle doit « concerner les domaines moléculaires de sensibilité, d'intelligence et de désir »<sup>750</sup>. Plus récemment, l'architecte suisse Valerio Olgiati et l'historien de l'architecture suisse-américain Markus Breitschmid ont abordé la fonction existentielle (ou le potentiel de production de subjectivité) de l'architecture. D'après les deux auteurs (Breitschmid développe les idées d'Olgiati), au XXI<sup>e</sup> siècle, dans un monde « non-référentiel » (après la période moderne et postmoderne, les

---

<sup>742</sup> COOK, Peter, cité par HASEGAWA Itsuko dans « Open-up architecture through communication communication », *Itsuko Hasegawa, Architectural monographs n° 31*, Londres, Academy Editions, 1993, p. 9.

<sup>743</sup> KOOLHAAS, Rem, *Junkspace : repenser radicalement l'espace urbain*, Paris, Payot et Rivages, 2011, 120 p.

<sup>744</sup> BERQUE, Augustin, « Milieu, vous avez dit milieu... », entretien avec Yann Nussaume, dans : NUSSAUME, Yann, *Milieu et architecture*, Paris, Hermann, 2021, p. 64.

<sup>745</sup> Tezuka Takaharu, *opus cit.* Voir annexe 10.

<sup>746</sup> GUATTARI, Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, 80 p.

<sup>747</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>748</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>749</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>750</sup> *Ibid.* p. 14.

références idéologiques et morales ont perdu leur force de cohésion de la société et leur portée structurante vis-à-vis de ses productions), « la non-référentialité est la seule façon de concevoir des bâtiments qui font sens »<sup>751</sup> ; l'architecture ne pouvant plus être basée sur des « sources extra-architecturales »<sup>752</sup> (d'après les auteurs, l'écologie en est une), elle doit exister par elle-même, en tant qu' « objet architectonique » doté de la « capacité innée d'être génératif de sens »<sup>753</sup>. Face à ce nouveau paradigme, la mission principale d'un bâtiment est d' « encourager les individus à penser et à entrer en dialogue avec lui et, par extension, avec le monde. (...) C'est le bâtiment lui-même (...) qui aide son occupant à construire du sens »<sup>754</sup>, expliquent Breitschmid et Olgiati. Ces considérations théoriques éclairent pleinement la compréhension du corpus d'équipements culturels conçus en tant que *shitsurai* (situations)<sup>755</sup> au Japon depuis les années 1990 dans le cadre des projets de revitalisation. En concevant l'architecture, non pas comme un abri (à l'aide de murs, qui, d'une certaine manière, coupent les habitants de l'environnement) mais en tant que dispositif de mise en relation avec l'extérieur, les architectes japonais s'adressent à la sensibilité des habitants pour leur faire ressentir leur être au monde, leur intrication à l'environnement et leur appartenance à la nature, ce qui s'apparente bien à une conscience écologique, même si cela n'est pas présenté en tant que tel.

Les entretiens menés dans le cadre de la présente thèse donnent plusieurs explications du caractère sensible et émotionnel (plus qu'intellectuel et théorique) de la relation des Japonais à la nature et de leur sensation d'y être intégrés. Le ressenti des Japonais serait marqué par un caractère de « proximité » et d'« intimité » : on tend à se « sentir proche » de la nature et à entretenir une « bonne relation » avec elle<sup>756</sup>. Façonnée à loisir (comme dans l'exemple du *bonsai*), la nature du jardin est une nature intime et personnelle. Quant à la grande nature (celle des forêts), l'imaginaire nippon perçoit également dans ce champ des correspondances entre le monde humain et le monde végétal : selon les croyances shintoïstes,

---

<sup>751</sup> OLGATI, Valerio, BREITSCHMID, Markus, *Architecture non-référentielle*, Paris, Cosa Mentale, 2021, p. 14-15.

<sup>752</sup> Olgiati déplore la prédominance actuelle de démarches de conception basées sur des sources extérieures à l'architecture. Il critique « (...) les architectes qui imaginent à tort que le salut de l'architecture réside dans des approches qui adoptent l'économie, l'écologie et la politique comme bases principales pour faire de l'architecture. Par cette approche ils espèrent imprégner l'architecture de pertinence et de vertu morale. Tout aussi erronée est l'approche des architectes qui conçoivent la construction comme un acte hautement artistique et l'imprègnent de concepts ésotériques, presque toujours vides de sens, et sans vie. » *Ibidem.*, p. 18.

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 19

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>755</sup> Nicolas Fiévé précise que *shitsurai* peut vouloir dire, selon le cas, « bâtiment, construction », mais aussi « embellissement », « décor », ou même « préparatifs ».

<sup>756</sup> Abe Ryo, *opus cit.* Voir annexe 9.



après la mort du corps, l'esprit ou l'âme d'un défunt investit la nature (les racines des arbres des forêts, la mousse, les pierres, etc.)<sup>757</sup> ; les divinités sont dans la nature : « dans les éléments et dans les phénomènes de la nature, on ressent quelque chose qui est secret »<sup>758</sup>, « à la fois mystérieux et dangereux »<sup>759</sup>. Ce ressenti et cette vision de la nature ont un impact sur la conception de l'architecture : comme on éprouve une sensation de « flottement », de « mystère » et d' « ambiguïté » dans l'« atmosphère », plus que des notions théoriques bien définies, c'est l' « expérience de l'espace »<sup>760</sup> qui guide la conception. Cette expérience repose principalement sur l'appréciation sensible et émotionnelle des changements de saisons : « tout est toujours changeant et flottant » ; « on se sent bien dans la nature » ; « au milieu de tous ces changements » ; « pas en dehors, ni faisant face » ; « on sent que l'on en fait partie »<sup>761</sup>. De l'animisme demeure la conscience que l'humain et les artefacts qu'ils produisent sont inscrits dans un « système d'échange », la notion de « réversibilité des actes »<sup>762</sup> portant chacun à mesurer son impact sur l'environnement. Même les architectes les plus abstraits et les plus conceptuels confirment qu'aujourd'hui encore, les Japonais auraient conscience d'être « intégrés à l'ensemble de ce qui fluctue »<sup>763</sup>. On rencontre ici une conception du monde qui dépasse une certaine vision occidentale tendant à limiter la nature à la faune et à la flore, car la nature serait plutôt globale et impalpable, témoignant d'une vision holiste du monde qui correspond bien à la pensée de l'écologie.

La conception d'une nature changeante met en question la notion de durabilité. D'après le professeur Kobayashi Hirohide (le directeur du département Global Environmental Architecture de l'université de Kyoto), du fait du climat local, la durabilité ne serait pas possible au Japon : pour entretenir les bâtiments de la période pré-moderne, on en remplace les parties abimées par les intempéries (les pieds de poteaux, par exemple), ce qui, de son point de vue, est tout de même écologique car la durée de vie de ces bâtiments défie les siècles<sup>764</sup> – c'est d'ailleurs l'un des arguments qu'avance Kuma Kengo, qui se réfère notamment au temple Todai-ji de Nara, pour promouvoir l'emploi du bois dans la construction. La plupart des architectes interrogés dans le cadre de la présente étude expliquent ne pas choisir les matériaux en fonction de critères écologiques. Plutôt que des

---

<sup>757</sup> Gensho Nagata, *opus cit.* Voir annexe 14.

<sup>758</sup> Nawa Kohei et Yoshitaka Lee, *opus cit.*

<sup>759</sup> Sendai Shoichiro, *opus cit.* Voir annexe 5.

<sup>760</sup> Aoki Jun, *opus cit.* Voir annexe 6.

<sup>761</sup> *Ibidem.*

<sup>762</sup> *Ibid.*

<sup>763</sup> Hirata Akihisa, *opus cit.* Voir annexe 7.

<sup>764</sup> Kobayashi Hirohide, *opus cit.* Voir annexe 13.

matériaux « durables », ils optent pour des matériaux dont l'apparence change dans le temps (parfois même dans le temps d'une journée), car pour eux c'est l'esthétique et l'aspect sensible qui comptent. Ainsi, Abe Ryo apprécie l'effet de patine apporté par le temps, Aoki Jun et Hasegawa Go jouent des différentes matérialités d'un même matériau (comme le verre ou le bois). À l'occasion d'un projet réalisé avec les étudiants de son laboratoire, Kobayashi Hirohide a choisi de ne pas traiter l'acier de la structure contre l'oxydation, ceci pour que l'aspect de l'acier change avec le temps (comme dans les temples anciens, on en remplacera les parties abimées). S'il semble paradoxal qu'un spécialiste des questions environnementales ne se préoccupe pas de durabilité, des questions se posent néanmoins. L'écologie du remplacement de pièces est elle moins bonne que celle du traitement contre l'oxydation de l'acier ? Peut-on penser l'écologie hors durabilité ? Au Japon, on a coutume de renouveler les bâtiments (on reconstruit certains sanctuaires shintoïstes tous les vingt ans ; on doit restaurer en profondeur les maisons d'habitation tous les 70 ans, d'où une pratique ancestrale qui consiste à reconstruire la maison à chaque changement de générations). C'est ce renouvellement qui permet de transmettre et donc de préserver les savoir-faire, de maintenir les artisans en activité et d'entretenir la santé des milieux (il est nécessaire de couper des arbres pour que les forêts se renouvèlent). C'est pourquoi Nakamura Hiroshi défend la notion de durabilité à l'échelle de la région et non pas seulement à l'échelle des bâtiments. Enfin, traditionnellement, le renouvellement des ouvrages est facteur de lien social, car les habitants travaillent ensemble au maintien de leur cadre de vie. En liant les activités de la société et les milieux (par la culture, pour employer les ressources naturelles, notamment dans la construction), les architectes japonais connectent deux des registres écologiques de Félix Guattari, celui de l'environnement et celui des rapports sociaux.

En ce qui concerne le troisième registre de l'écologie établi par Félix Guattari (celui de la subjectivité humaine), en tant qu'agencement formel et spatial suscitant une expérience générative de sens, il semble que l'architecture soit susceptible d'engager une réflexion, voire même une remise en question de nos modes de vie et de notre relation à la nature. Dans le contexte actuel de crise écologique, nombreux sont les penseurs et les praticiens qui appellent à un changement de paradigme. Pour certains, les valeurs du Japon de la période pré-moderne, pendant laquelle prévalait un mode de vie favorable à la nature ainsi qu'une philosophie de la sobriété, pourraient aujourd'hui servir de support à un rapport au monde et à une pensée de l'architecture plus soutenables que ceux véhiculés par le paradigme moderne occidental. Il ne s'agit pas seulement de revaloriser l'esprit du minimalisme pour remédier au matérialisme et

au consumérisme ambiants, il s'agit également de privilégier des options favorables à l'environnement plutôt que des critères de performance et d'innovation. Concrètement, au lieu d'employer systématiquement le béton ou l'acier, utiliser le bois des forêts nippones permettrait de remédier à leur abandon et donc à leur dépérissement tout en maintenant le lien entre environnement et société<sup>765</sup>. Par ailleurs, une meilleure tolérance aux températures extérieures permettrait d'éviter la conception de bâtiments en tant que boîtes hermétiques à l'intérieur desquelles la température et le renouvellement de l'air sont gérés mécaniquement – un non-sens vis-à-vis du climat de l'Asie orientale, une zone géographique où il ne s'agit pas tant de se protéger du froid, comme c'est le cas en Europe, que de faire circuler l'air afin de réguler la température et de ventiler les intérieurs. Bien sûr, dans certains types de bâtiments, cela n'est pas possible. Dans les musées, la conservation des œuvres nécessite le déploiement de systèmes techniques particulièrement énergivores – en ce sens, ce programme est anti-écologique. Il y a donc un réel paradoxe à concevoir des architectures ouvertes sur l'extérieur mais vitrées et climatisées.

Si le paradigme moderne occidental a orienté la conception architecturale vers une dimension esthétique (véhiculée par la fabrique d'images grâce au médium de la photographie et, plus tard, à l'imagerie de synthèse), l'urgence de répondre aux problématiques environnementales pourrait susciter une remise en question de cette finalité. Pour autant, les enjeux de représentation et de communication de l'architecture en cette ère de publicité et de marketing généralisés rendent cette remise en question difficile : dans le contexte actuel, l'esthétique et le *story-telling* (la dimension narrative de l'architecture) prédominent. Il faut néanmoins reconnaître que, couplée à l'expérience physique en un espace et en un lieu, l'expérience esthétique est le canal par lequel la perception – et donc la fabrique de subjectivité – s'effectue. Dans le cas du corpus de l'étude, l'expérience physique et esthétique que l'architecture engendre permet aux humains de se relier à la nature. Mais gare aux

---

<sup>765</sup> Pourtant, d'après Kobayashi Hirohide, au Japon, le bois domestique (le bois cultivé sur l'archipel) ne représente que 25 à 30% du bois utilisé dans le secteur de la construction. (Kobayashi Hirohide, *opus cit.*) Dans les années 2010, l'industrie japonaise a développé la production du C.L.T. (Cross Laminated Timber, bois lamellé croisé), des panneaux de bois résistant au feu et aux vibrations sismiques pouvant être employés en dalles et en murs porteurs. L'idée à l'origine de la conception de ce produit était d'employer du bois des forêts nippones. Pour autant, d'après le professeur Kobayashi, l'économie de marché du C.L.T. n'est pas bonne (son coût est élevé) aussi son emploi n'est pas populaire au Japon. D'après l'architecte Kawai Toshiaki, le gouvernement japonais promeut l'emploi du C.L.T. (en attribuant des subventions pour la construction de bâtiments de grande hauteur notamment) pour des raisons écologiques (afin d'honorer la promesse de l'Agrément de Paris) et pour remédier à la disparition des métiers de la foresterie (car la libre concurrence et l'objectif de rentabilité fait que l'on utilise le plus souvent du bois importé d'Amérique ou du Canada). Pourtant, Kawai observe que cette industrie ne convient pas à l'écosystème car elle ne permet pas l'entretien et le renouvellement des forêts. Elle permet uniquement d'exploiter le bois des forêts en le débitant en tranches de 3 cm d'épaisseur. (Kawai Toshiaki, *opus cit.* Voir annexe 15)

paradoxes, car il arrive que la perception d'un espace et d'une esthétique débouchent sur un imaginaire déconnecté de la réalité. Dans le cas du KAIT workshop, la « nouvelle nature (artificielle) » que propose Ishigami Jun'ya est une forêt de métal, une boîte de verre parsemée de terminaux de VMC, donc un paradoxe environnemental et un non-sens écologique. Sans doute faudrait-il s'assurer que le propos véhiculé par l'architecture soit bien en phase avec la réalité. Dans le cas contraire, le risque est de verser dans l'illusion. Et l'illusion est ce à quoi la Loi bouddhique tend à échapper : en affutant sa perception du monde et en s'astreignant à un mode de vie en accord avec la nature et l'univers. Une architecture portée par un imaginaire illusionniste conduit à se délecter d'une nature factice dans un bâtiment qui nuit fondamentalement à l'environnement. Plutôt que de développer une fiction en ayant recours à une esthétisation extrême, il faudrait s'assurer de rester lié au réel – peut-être en se focalisant sur l'expérience et sur le mode de vie concret.

Une notion forte ressort clairement de l'analyse du corpus architectural. Les concepteurs d'équipements culturels pensés en relation avec la nature développent ce que l'on pourrait appeler un « environnemental sensible » sans mesurer l'écologie réelle des bâtiments. Il existe une déconnection entre ces deux champs (le sensible et le réel) de l'écologie, qui pourrait expliquer que bon nombre de ces architectes n'opposent pas les choses humaines et les choses dites naturelles – ainsi « les plantations, les trottoirs, les fils électriques, les maisons voisines, etc. »<sup>766</sup> seraient partie intégrante de la nature. Cette vision met à mal le dualisme occidental à l'origine de la conception de la nature en tant que nature sauvage qu'il faudrait préserver de l'activité et même de la présence humaine. Les philosophes Catherine et Raphaël Larrère l'ont pointé : outre que la notion de nature sauvage pose problème dans la mesure où « s'en occuper (ne serait-ce que pour la protéger), c'est la détruire en tant que nature extérieure à l'homme »<sup>767</sup>, « l'idée d'une *wilderness* (nature sauvage) mise à l'abri de toute emprise humaine s'est révélée difficilement exportable (...) [notamment] en Asie (...) tout simplement parce que (...) l'idée de nature, comme ensemble matériel, existant par soi et indépendamment des humains, est typiquement occidentale (...) »<sup>768</sup>. Du point de vue des architectes interrogés, bien que l'on reconnaisse des « matériaux naturels organiques » et « matériaux naturels non-organiques », « en un certain sens, tout est la nature »<sup>769</sup>. Bien que discutable, cet angle de vue est intéressant. L'idée qu'« en soi, les choses humaines ne sont

---

<sup>766</sup> Hasegawa Go, *opus cit.* Voir annexe 11.

<sup>767</sup> LARRÈRE, Catherine, LARRÈRE, Raphaël, *Penser et agir avec la nature, une enquête philosophique*, Paris, La Découverte, 2015, p. 22

<sup>768</sup> *Ibidem*, p. 5-6.

<sup>769</sup> Hirata Akihisa, *opus cit.*

pas néfastes à la nature ; [mais qu'au contraire] elles peuvent (et doivent) être bonnes pour la Terre »<sup>770</sup> laisse envisager un changement de perspective. « Dans l'imaginaire japonais, la main de l'homme est bonne pour la nature ; elle l'a fortifiée »<sup>771</sup> – ce qui s'explique par le fait que « le commandement premier du bouddhisme est de "ne pas tuer", donc de "faire vivre" (*ikasu*, 生かす) : pousser la nature au maximum de son potentiel »<sup>772</sup>. Plutôt que de considérer l'aménagement pour qu'il ne nuise pas à la nature, on pourrait le penser dans un esprit de collaboration, de co-création, d'enrichissement et de fortification réciproques. Alors les humains seraient véritablement replacés dans la nature.

Les choses changent. Comme évoqué au début de cette conclusion, depuis 2015, porté par les objectifs du Plan Climat, le Japon importe et développe l'« environnemental technique » que promeut l'Occident : une réglementation thermique est entrée en vigueur en 2017, des labels (BELT et CASBEE, moins exigeants que les labels occidentaux LEED et BREAM) ont été créés (ils concernent des programmes de bureaux et de commerces surtout), des subventions sont allouées à la construction de logements « zéro énergie » et à des programmes de rénovation (une pratique peu développée au Japon puisqu'il est plus valorisant symboliquement d'acheter neuf). Dans le cas des programmes d'équipements publics, pour des raisons de communication, l'image véhiculée par l'architecture demeure plus importante que les prérogatives environnementales. Depuis quelques années, néanmoins, on remarque que, dans le cadre des concours d'architecture, les maîtrises d'ouvrages publiques demandent aux architectes de concevoir des bâtiments « eco-friendly », c'est-à-dire favorables à l'écologie. Face à ce type de prérogative, les architectes décrivent divers dispositifs relatifs au confort thermique des bâtiments et à la limitation de leur impact environnemental (verre filtrant le rayonnement du soleil, végétalisation des toitures, installation de cellules photovoltaïques, mur trombe, système de VMC optimal, système de gestion des eaux, prise en compte des mouvements de l'air et des fluctuations de la température ambiante, etc.). L'« environnemental technique » est intégré à l'« environnemental sensible », ce qui n'est pas nécessairement un gage de soutenabilité – par exemple, Tezuka Takaharu et Yui se sont vu refusé un prix d'architecture prestigieux parce que l'école du Fuji Kindergarten ne présentait pas de dispositifs techniques favorables à l'écologie, et cela malgré le fait que la ventilation naturelle de ce bâtiment permet de ne pas le climatiser en été et que le système de chauffage soit actif uniquement de novembre à mars.

---

<sup>770</sup> Yoshitaka Lee, *opus cit.*

<sup>771</sup> Abe Ken.ichi, *opus cit.*

<sup>772</sup> Dosan, *opus cit.* Voir annexe 12.

Paradoxe de l'idée que la technologie seule pourra remédier au réchauffement du climat quand on sait ces dispositifs largement émetteurs de gaz à effet de serre.

Le bâtir et l'aménager écologiques dépendent de politiques plus larges, les unes concernant l'énergie (le nucléaire en territoire sismique est un sujet en soi), les autres concernant les milieux (l'entretien et l'exploitation des ressources naturelles). Au regard du corpus de l'étude, bien que les projets des architectes de l'école dite « rouge » soient très écologiques sur le principe d'un retour au vernaculaire, les matériaux organiques employés ne sont pas nécessairement extraits localement. Dans le même temps, on remarque que les architectes de l'école dite « blanche » emploient de plus en plus de matérialités organiques, non à dessein d'écologie, mais plutôt suivant des intentions esthétiques. Dans la majorité des projets, sauf quand des ressources sont locales, les blancs comme les rouges ne mentionnent pas la provenance des matériaux, car ceux-ci ne sont pas sourcés localement. Finalement, à l'exception de certains projets de Naito Hiroshi, sur des architectures pensées en relation aux milieux, et de projets collaboratifs développés par Mikan ou par Abe Ryo, l'écologie concrète des rouges ne semblent pas différer fondamentalement de celle des blancs. Dans les deux cas, il s'agit de bâtiments climatisés, chauffés et ventilés mécaniquement, plus vitrés chez les blancs que chez les rouges, mais mobilisant autant ou davantage de matière chez les rouges que chez les blancs, car les matériaux organiques employés par les rouges sont des enveloppes apposées sur les structures de métal ou de béton. Certes, il serait intéressant de calculer précisément l'empreinte carbone des différents projets pour comparer leur impact environnemental – des calculs complexes qui dépassent la portée de la présente étude. Si c'est à ce niveau que se joue la réduction du réchauffement climatique, on l'aura compris, cet objectif n'est pas le propos des projets d'équipements culturels à l'origine programmés en fonction d'un intérêt de revitalisation urbaine, économique et sociale. Quand il envisage la possibilité de créer un musée dépourvu de VMC, le commissaire d'exposition et directeur de musée Washida Meruro évoque un lieu qui recevrait des œuvres d'art en matières organiques<sup>773</sup> – c'est dire l'évolution profonde et les changements drastiques auxquels nous conduirait une démarche véritablement écologique (hors paradigme techno-scientifique moderne).

Comment la situation évoluera-t-elle ? La réglementation thermique entrée récemment en vigueur va-t-elle accentuer le paradoxe tenant à concevoir des bâtiments ouverts sur

---

<sup>773</sup> Washida Meruro, *opus cit.*

l'extérieur mais vitrés et donc hermétiques ? L'emploi de matériaux organiques restera-t-il tributaire de considérations économiques (choisir les produits les moins coûteux) et de finalités esthétiques (en fonction desquelles la provenance des matériaux importe peu) ? Dans ce cas, l'« environnemental technique » continuerait à se développer parallèlement et dans un rapport de contradiction à l'« environnemental sensible » ; la revitalisation culturelle de l'architecture japonaise serait problématique du point de vue de l'écologie concrète. Si la baisse des financements publics alloués à la construction de nouveaux musées fait que le développement du tourisme par l'art et l'architecture est remis en question, la problématique de revitalisation des régions fragilisées par les mutations du XX<sup>e</sup> siècle ne l'est pas. Il est ainsi possible que le gouvernement japonais continue de financer la construction d'équipements culturels communautaires dans les localités situées à l'écart des grands pôles urbains. À considérer que les nécessités techniques (de régulation de la température et de la lumière) inhérentes aux programmes muséaux soient écartées, les architectes concevront-ils des œuvres différentes de celles conçues entre les années 1990 et 2020 ? Le mouvement de régénération du rapport à la nature par le soin porté au bâti et à l'aménagement entraînera-t-il une évolution significative dans le champ de l'architecture contemporaine – c'est-à-dire partageable et appréciable internationalement – en termes de développement durable comme dans le cadre d'une réflexion sur les définitions possibles de l'architecture ?

**Non diffusées**





## Bibliographie

### Ouvrages

- ANTONIOLI, Manola (dir.), *Biomimétisme*, Paris, éditions Loco, 2017, 144 p.
- ANDO Tadao, *Tadao Ando : process and idea*, Tokyo, Toto Shuppan, 2019, 366 p.
- ANDREAS, Paul, CACHOLA SCHMAL Peter (éd.), *Takaharu + Yui Tezuka Nostalgic Future*, Berlin, Jovis, 2009, 119 p.
- AOKI Jun, *Atmospherics*, Tokyo, Toto Shuppan, 2000, 92 p.
- AOKI Jun, HOSAKA Kenjiro, MOSTAFAVI, Mohsen, *Juna Aoki Complete Works*, volume 1, 1991-2004, Tokyo, INAX Shuppan, 2004, 534 p.
- AOKI Jun, *Complete works 2. : Aomori Museum of Art*, Tokyo, Inax Shuppan, 2006, 246 p.
- AOKI Jun, *Jun Aoki Notebooks*, Hiroshima, Daiwa Press, 2013, 695 p.
- AOYAMA Shundo, *Le zen et la vie*, Paris, Albin Michel, 2015, 211 p. (première parution, Japon, 1983)
- ARATA Isozaki, *Japan-ness in architecture*, Londres et Cambridge (Mass.), MIT Press, 2006, 349 p.
- D'ARIENZO, Roberto, *Architecture positive : le cradle to cradle et ses pionniers en France*, Genève, Métis Presse, 2022, 208 p.
- ASHIHARA Yoshinobu, *L'ordre caché : Tokyo, la ville du XXI<sup>e</sup> siècle?*, Paris, Hazan, 1994, 111 p.
- ATSUSHI Ueda, *The inner harmony of the Japanese house*, Tokyo et New York, Kodansha International, 1998, 204 p. (première parution 1990)
- AUGENDRE, Marie, LLORED, Jean-Pierre et NUSSAUME, Yann (dir.), *La mésologie, un autre paradigme pour l'anthropocène ?*, Paris, Hermann, 2018, 416 p.
- AVELINE-DUBACH, Natacha, *La bulle foncière au Japon*, Paris, ADEF (Association des Études Foncières), 1995, 253 p.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, 215 p.
- BAIRD CALLICOTT, John, *Ethique de la Terre*, Paris, Wildproject, 2010, 316 p.
- BAIRD CALLICOTT, John, *Pensées de la terre : Méditerranée, Inde, Chine, Japon, Afrique, Amérique, Australie : la nature dans les cultures du monde*, Paris, Wildproject, 2011, 392 p.
- BENEDICT, Ruth, *Le chrysanthème et le sabre*, Paris, éditions Picquier poche, 1995, 355 p. (première parution, États-Unis, 1946)

BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, *Temps-paysage, pour une écologie des crises*, Paris, éditions Le Pommier, 2021, 297 p.

BENYUS, Janine M., *Biomimétisme, quand la nature inspire les innovations durables*, Paris, éditions Rue de l'échiquier, 2017, 502 p. (première parution, 2011).

BERQUE, Augustin, *Le sauvage et l'artifice, les japonais devant la nature*, Paris, éditions Gallimard, 1986, 314 p.

BERQUE, Augustin, *La qualité de la ville*, Tokyo, éditions de la Maison franco-japonaise, 1987, 327 p.

BERQUE, Augustin, *Du geste à la cité : formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, éditions Gallimard, 1993, 247 p.

BERQUE, Augustin, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, 122 p.

BERQUE, Augustin, CONAN, Michel, DONADIEU, Pierre (et autres contributeurs), *La Mouvance : du jardin au territoire, cinquante mot pour le paysage*, Paris, éditions de la Villette, 1999, 99 p.

BERQUE, Augustin, NYS, Philippe (dir.), Centre de recherches sur le Japon contemporain, Collège international de philosophie (ed.), *Logique du lieu et œuvre humaine*, Bruxelles, éditions Ousia, 1997, 276 p.

BERQUE, Augustin, SAUZET, Maurice, FERRIER, Jean Paul (dir.), *Entre Japon et Méditerranée, Architecture et présence au monde*, Levallois-Perret, éditions Charles Massin et cie, 2000, 189 p.

BERQUE, Augustin, *Le sens de l'espace au Japon, vivre, penser, bâtir*, Paris, éditions Arguments, 2004, 228 p.

BERQUE, Augustin, *Histoire de l'habitat idéal, de l'Orient vers l'Occident*, Paris, éditions du Félin, 2010, 392 p.

BERQUE, Augustin, *Recosmiser la terre. Quelques leçons péruviennes*, éditions B2, 2018, 61 p.

BERTHIER, François, *La mystérieuse beauté des jardins japonais*, Paris, éditions Arléa, 2015, 150 p.

BIHOUIX, Philippe, *L'âge des low techs – vers une civilisation techniquement soutenable*, Paris, Le Seuil, 2014, 334 p.

BIONE, Cecilia, *Centres culturels : architectures 1990-2011*, Arles, Actes Sud, 2009, 278 p.

BLANC, Alain, *Le jardin du tigre qui marche dans l'eau : jardins de méditation au Japon*, Montélimar, Voix d'encre, 2016, 106 p.

- BOGNAR, Botond, *Nikken Sekkei : building future Japan 1900-2000*, New York et Londres, Rizzoli et Troika, 2000, 352 p.
- BOGNAR, Botond, *Kengo Kuma : selected works*, New York, Princeton Architectural Press, 2005, 206 p.
- BOGNAR, Botond, *Material immaterial : the new work of Kengo Kuma*, New York, Princeton Architectural Press, 2009, 255 p.
- BOGNAR, Botond, *Beyond the bubble. The new Japanese architecture*, Londres, Phaidon, 2009, 239 p.
- BONNIN, Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (dir.), *Vocabulaire de la spatialité Japonaise*, Paris, CNRS éditions, 2014, 605 p.
- BONNIN, Philippe, JACQUET, Benoît, MASATSUGU Nishida (dir.), *Dispositifs et notions de la spatialité japonaise*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014, 359 p.
- BONNIN, Philippe, PEZEU-MASSABUAU, Jacques, *Façons d'habiter au Japon : maisons, villes et seuils*, Paris, CNRS éditions, 2017, 494 p.
- BONNIN, Philippe, *Katsura et ses jardins, un mythe de l'architecture japonaise*, Paris, Arléa, 2019, 334 p.
- BONNIN, Philippe, ITO Teijo, *La beauté du seuil : esthétique japonaise de la limite*, Paris, CNRS éditions, 2021, 312 p.
- BORNAREL, Alain, BRUNEAU, Pierre-Yves, MADEC, Philippe, *L'écurie : manifeste pour une architecture frugale*, Plaisan, éditions Muséo, 2019, 96 p.
- BOUISSOU, Jean-Marie (dir.), *Esthétiques du quotidien au Japon*, Paris, éditions du Regard, 2014, 193 p.
- BOURG, Dominique, *Quel avenir pour le développement durable ?*, Paris, éditions le Pommier, 2002, 61 p.
- BOURG, Dominique, RAYSSAC, Gilles-Laurent, *Le développement durable : maintenant ou jamais*, éditions Gallimard, 2006, 127 p.
- BOURG, Dominique, FRAGNIERE, Augustin, *La Pensée écologique. Une anthologie*, Paris, PUF, 2014, 896 p.
- BOURG, Dominique, PAPAUX, Alain, *Dictionnaire de la pensée écologique*, Paris, PUF, 2015, 1120 p.
- BOURG, Dominique, HESS, Gérard (dir.), *Science, conscience et environnement : penser le monde complexe*, Paris, PUF, 2016, 328 p.
- BOURG, Dominique, *Une nouvelle terre*, Paris, éditions Desclée de Brouwer, 2018, 240 p.

- BOURG, Dominique, *Le marché contre l'humanité*, Paris, PUF, 2019, 167 p.
- BRAYER, Marie-Ange, MIGAYROU, Frédéric, VARENNE, Franck, LONGO, Giuseppe, ZAKHAMA, Nabil, OXMAN, Rivka, LESNE, Annick, HARMAN, Graham, MALAFOURIS, Lambros, *Archilab 2013 – Naturaliser l'architecture*, Orléans, éditions HYX, 2013, 295 p.
- BROTO, Eduar, GEORGE, William, *Today's culture facilities*, Barcelone, Links, 2006, 179 p.
- BROWNELL, Blaine, *Transmaterial*, New York, Princeton Architectural Press, 3 volumes, 2006, 2008, 2010, 224 p.
- BROWNELL, Blaine, *Matter in the Floating World: Conversations with Leading Japanese Architects and Designers*, New York, Princeton Architectural Press, 2011, 256 p.
- BROWNELL, Blaine, SWACKHAMER, Marc, *Hypernatural: Architecture's New Relationship with Nature*, New York, Princeton Architectural Press, 2015, 176 p.
- BUCCI-GLUCKSMAN, Christine, *L'esthétique du temps au Japon. Du zen au virtuel*, Paris, éditions Galilée, 2001, 209 p.
- BUHRS, Michael, ROSSLER, Hannes (dir.), *Terunobu Fujimori architect*, Ostfildern (Allemagne), Hatje Cantz Verlag, 2012, 239 p.
- BUNTROCK, Dana, *Japanese architecture as a collaborative process : opportunities in a flexible construction culture*, Londres et New York, Spon Press, 2001, 182 p.
- BUNTROCK, Dana, *Material and Meanings in Contemporary Japanese Architecture, Tradition and Today*, Londres et New York, Routledge, 2010, 288 p.
- CHARBONNIER, Pierre, *La fin d'un grand partage nature et société, de Durkheim à Descola*, Paris, CNRS éditions, 2015, 314 p.
- Chichu Art Museum : Tadao Ando builds for Walter des Maria, James Turrel and Claude Monet*, Berlin, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2005, 208 p.
- CLEMENT, Gilles, *Le jardin planétaire*, La Tour d'Aigues, L'Aube/Château Vallon, 1997, 197 p.
- CLEMENT, Gilles, *Manifeste du Tiers-paysage*, Rennes, éditions du Commun, 2020, 81 p. (première parution 2004)
- CLUZEL, Jean-Sébastien, NISHIDA Masatsugu (dir.), *Le sanctuaire d'Ise. Récit de la 62<sup>e</sup> reconstruction*, Bruxelles, éditions Mardaga, 2015, 189 p.
- DANIELL, Thomas, *After the crash. Architecture in post-bubble Japan*, New York, Princeton Architectural Press, 2008, 192 p.
- DANIELL, Thomas, *Houses and gardens of Kyoto*, Tokyo, Tuttle publishing, 2017, 239 p.

- DANIELL, Thomas, *An anatomy of influences*, Londres, Architectural Association, 2018, 292 p.
- DARCIS, Damien, *Pour une écologie libertaire : penser sans la nature, réinventer des mondes*, les Lilas, éditions Etérotopia, 2022, 185 p.
- Département Création-Diffusion de l'Institut Français d'Architecture (dir.), *Toyo Ito, Écrits*, Collection « Partitions », Rome, Edizioni Carte Segrete, 1991, 91 p.
- DE SMEDT, Evelyn, *La lumière du satori, selon l'enseignement de Taisen Deshimaru*, Paris, Albin Michel, 1999, 165 p.
- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, éditions Gallimard, 2005, 640 p.
- DOI Takeo, *L'endroit et l'envers*, Paris, éditions Picquier poche, 2019, 208 p. (première parution en français, 1993) (première parution en japonais, 1985)
- DREW, Philip, *Tadao Ando : church on the water, church of the light*, Londres, Phaidon, 1996, 60 p.
- EDAGAWA Yuichiro, *Japanese identities: Architecture between Aesthetics and Nature*, Berlin, Jovis, 2008, 173 p.
- EDAGAWA Yuichiro, *Japanese Creativity, Contemplation on Japanese Architecture*, Berlin, Jovis, 2018, 192 p.
- FAHR-BECKER, Gabriele, *Ryokan : a Japanese tradition*, Königswinter, Konemann, 2005, 335 p.
- FEL, Loïc, *L'esthétique verte, de la représentation à la présentation de la nature*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, 346 p.
- FERNANDEZ-GALIANO, Luis (Dir.), *Sanaa, Sejima and Nishizawa 1990-2017*, Madrid, Arquitectura Viva, 2016, 350 p.
- FERRIER, Mickaël, *Fukushima, Récit d'un désastre*, Paris, éditions Gallimard, 2012, 308 p.
- FERRIER, Toshiko (superviseur), IGARASHI Taro, HASHIMOTO Mari (contributeurs), *KOHTEI, Kohei Nawa with SANDWICH*, Fukuyama, Shinshoji Zen Museum and Gardens, 2017, 80 p.
- FIEVE, Nicolas, *L'architecture et la ville du Japon ancien, espace architectural de la ville de Kyoto et des résidences shogunales aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Bibliothèque des Hautes Études Japonaises du Collège de France, Paris, Maisonneuve et Larose, 1996, 358 p.
- FIEVE, Nicolas, *Atlas historique de Kyoto. Analyse spatiale des systèmes de mémoire d'une ville, de son architecture et de son paysage urbain*, Paris, éditions de l'Amateur/Unesco, 2008, 528 p.

- FIEVE, Nicolas, JACQUET, Benoit (dir.), *Vers une modernité architecturale et paysagère. Modèles et savoirs partagés entre le Japon et le monde occidental*, Paris, Collège de France, Bibliothèque de l'institut des hautes études japonaises, 2013, 330 p.
- FIEVE, Nicolas, GLOAGUEN, Yola, JACQUET, Benoît, *Mutations paysagères de l'espace habité au Japon. De la maison au territoire*, Paris, Collège de France, 2020, 380 p.
- FRAMPTON, Kenneth, *Kengo Kuma : Complete Works*, Londres, Thames & Hudson, 2018, 351 p. (première édition, 2012)
- FUJIMORI Terunobu, *Y'avant-garde Architecture*, Tokyo, Toto, 1998, 103 p.
- FUJIMORI Terunobu, *Modern Japanese architecture*, Tokyo, Iwanami Shinsho, 2005 (première parution, Japon, 1993), 267 p.
- FUJIMORI Terunobu, *Architectural spirit in 21st century*, Tokyo, Inax, 2009, 227 p.
- FUJIMORI Terunobu, FUJITSUKA Mitsumasa, *Japan's wooden heritage : a journey through a thousand years of architecture*, Japan, Japan Publishing Industry Foundation for Culture, 2017, 203 p.
- FUJIOKA Michio, *Japanese residences and gardens: a tradition of integration*, Tokyo et New York, Kodansha International, 1987, 48 p. (première parution 1983)
- FUJIMOTO Sou, *Sou Fujimoto Primitive Future*, Tokyo, Lixil, Contemporary Architect's Concept Series 1, 2008, 143 p.
- FURAYAMA Masao, *Tadao Ando : géométrie de l'espace humain*, Cologne et Paris, Taschen, 2016, 96 p.
- FUTAGAWA Yoshio (Ed.), *Tadao Ando*, Tokyo, A.D.A. Edita, GA Document extra 01, 1995, 175 p.
- FUTAGAWA Yoshio (Ed.), *Tadao Ando : recent project 3*, Tokyo, A.D.A. Edita, 2021, 159 p.
- FUTAGAWA Yoshio (Ed.), *Sou Fujimoto : recent projects*, Tokyo, A.D.A. Edita, 2013, 191 p.
- FUTAGAWA Yoshio, YOSHIKAZU Sugita (Ed.), *Toyo Ito 2002-2016*, Tokyo, A.D.A. Edita, 2016, 287 p.
- FUTAGAWA Yukio (Ed.), *Toyo Ito : 1970-2001*, GA architect 17, Tokyo, A.D.A. Edita, 2001, 215 p.
- FUTAGAWA Yukio (Ed.), *Kengo Kuma*, GA architect 19, Tokyo, A.D.A. Edita, 2005, 223 p.
- FUTAGAWA Yukio (Ed.), *Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa : 1987-2006*, GA architect 18, Tokyo, A.D.A. Edita, 2005, 213 p.

- FUTAGAWA Yukio (Ed.), *Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa : 2006-2011*, GA Architect, Tokyo, A.D.A. Edita, Ltd, 2011, 239 p.
- FUTAGAWA Yukio (Ed.), *Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa : 2011-2018*, GA Architect, Tokyo, A.D.A. Edita, 2018, 275 p.
- GADANHO, Pedro, SPRINGSTUBB, Phoebe (dir.), *A Japanese constellation*, New York, éditions du Musée d'Art Moderne de New York, 2016, 256 p. (catalogue de l'exposition tenue au MOMA du 13 mars au 31 juillet 2016)
- GALLOT, Geneviève, *75 designers pour un monde durable*, Paris, éditions de La Martinière, 2020, 271 p.
- GORZ, André, *Ecologica*, Paris, Galilée, 2008, 158 p.
- GORZ, André, *Éloge du suffisant*, Paris, PUF, 2019, 88 p.
- GORZ, André, *Penser l'avenir, entretien avec François Noudelmann*, Paris, La découverte, 2019, 116 p.
- GOULET, Patrice, *Processus : musée de Yatsushiro / Toyo Ito*, Paris, Institut français d'architecture, Rome, Edizioni carte segrete (publié à l'occasion de l'exposition « Toyo Ito, l'architecture fluctuante », tenue à l'Institut français d'architecture du 8 février au 12 mai 1991), 1991, non paginé
- GOTO Seiko, NAKA Takahiro, *Japanese Garden, Symbolism and Design*, Londres et New York, Routledge, 2016, 224 p.
- GRAUBNER, Wolfram, *Assemblages du bois : l'Europe et le Japon face à face*, Paris, éditions Vial, 2019, 175 p.
- GUATTARI, Félix, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, 80 p.
- GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que l'écologie ?*, Paris, Lignes, 2013, 591 p.
- GUILLOT, Xavier, *Shin Takamatsu, projets d'architectures / architectural works*, monography, Paris-Milan, éditions Electa Moniteur, 1989, 159 p.
- GUILLOT, Xavier, rédaction des notices du chapitre Japon du *Dictionnaire de l'architecture du XX<sup>ème</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Paul Midant, Paris, éditions Hazan, 1996, 987 p.
- GUILLOT, Xavier (dir.), *Espace rural & projet spatial*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, 224 p.
- GUILLOT, Xavier (dir.), *Vers un nouveau pacte ville-campagne ?*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, 238 p.
- GUILLOT, Xavier (dir.), *Ville, territoire, paysage*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, 342 p.



- HABUKA Takao, *Modern japanese style architecture : refined technique of classic architecture*, Tokyo, Rikuyosha, 2006, 175 p.
- HADLIK, Murielle, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, Bruxelles, éditions Mardaga, 2008, 248 p.
- HAGENBERG, Roland, *24 architects in Japan, interviews*, Tokyo, Kashiwashobo, 2011, 391 p.
- HARA Hiroshi, *Discrete city*, Tokyo, Toto Shuppan, 2004, non paginé
- HARADA Jiro, *The lesson of Japanese architecture*, New York: Dover, C.G. Holme, 1985, 192 p. (première parution, Londres, 1936)
- HASEGAWA Go, *Thinking, Making architecture, Living*, Contemporary Architect's Concept Series 11, Tokyo, INAX Shuppan, 2011, 159 p.
- HASEGAWA Go, *Go Hasegawa works*, Tokyo, Toto Shuppan, 2012, 169 p.
- HASEGAWA Go, *Go Hasegawa : conversations with european architects*, Tokyo, Lixil, 2015, 275 p.
- HASEGAWA Itsuko, *Itsuko Hasegawa*, Architectural monographs n° 31, Londres, Academy Editions, 1993, 143 p.
- HASEGAWA Itsuko, *Itsuko Hasegawa, recent buildings and projects*, Bâle (Suisse), Birkhäuser, 1997, 125 p. Publié à l'occasion de l'exposition Itsuko Hasegawa, la huitième de la série *Regard sur la ville*, présentée à l'Institut français d'architecture, Paris du 20 mars au 31 mai 1997.
- HASEGAWA Itsuko, *Itsuko Hasegawa: selected and current works*, Victoria (Australie), The Master Architect Series II, The Images Publishing Group Pty Ltd, 1997, 255 p.
- HASEGAWA Itsuko, *Itsuko Hasegawa 1985-1995*, SD9511, Tokyo, Kajima Institute Publishing, 1997, 164 p.
- HASEGAWA Itsuko, *Island Hopping*, Crossover Architecture, Rotterdam, NAI Publishers, 2000, 127 p.
- HASEGAWA Itsuko, *Of seas and nature and architecture*, Tokyo, Shokokusha, 2012, 157 p.
- HATAKEYAMA Shigeatsu, *La forêt amante de la mer*, Marseille, Wildproject, 2019, 204 p. (première parution, Japon, 1994)
- HAVENS, Thomas R.H., *Parkscapes : green spaces in modern Japan*, Honolulu, University of Hawai Press, 2011, 272 p.
- HESCHONG, Lisa, *Architecture et volupté thermique*, Marseilles, éditions Parenthèses, 2021, 91 p.

- HESS, G eral, * thiques de la nature*, PUF, 2013, 424 p.
- HIGUCHI Tadahiko, *The visual and spatial structure of landscapes*, Cambridge (Mass.), Massachusetts Institute of Technology Press, 1983, 218 p.
- HIRATA Akihisa, *Tangling, Akihisa Hirata*, Tokyo, Contemporary Architect's Concept Series 8, Inax Shuppan, 2011, 159 p.
- HIRATA Akihisa, *Discovering new*, Tokyo, Toto publishing, 2018, 279 p.
- ICHIJO Akiko, NIIMI Ryu, *Labyrinth : New generation in japanese architecture*, Tokyo, Sezon Museum of Art (catalogue de l'exposition présentée au Sezon Museum of Art de Tokyo du 27 février au 28 mars 1993 et au Tsukashin Hall de Hyogo du 9 mai au 6 juin 1993), 1993, 138 p.
- IGARASHI Taro, YAMAZAKI Ryo, *Architecture since 3.11 : new relationship between society and architects*, Kyoto, Gakukei Shuppansha, 2014, 237 p.
- IGARASHI Taro, *Contemporary Japanese architects: profiles in design*, Tokyo, Japan Publishing Industry Foundation for Culture, 2018, 303 p.
- IMANISHI Kinji, *La liberté dans l'évolution, le vivant comme sujet*, Marseille, Wildproject, 2022, 192 p. (première parution, Japon, 1980)
- INOUE Mitsuo, *Space in Japanese Architecture*,  tats-Unis, Weatherhill, 1985, 210 p. (première parution, Japon, 1969).
- International architecture Workshop. Sendai, 2002, *Beyond Shrinking Japan*, Montpellier, Champ libre, 2003, 64 p.
- ISHIGAMI Junya, *Small images*, Tokyo, Contemporary Architect's Concept Series 2, Inax, 2008, 159 p.
- ISHIGAMI Junya, *Another scale of architecture*, Kyoto, Seigensha, 2010, 295 p.
- ISHIGAMI Junya, *Freeing Architecture*, Tokyo, Lixil, 2018, 317 p.
- ISOZAKI Arata, *Japan-ness in architecture*, Catalogue exposition « Ma », Cambridge, MIT Press, 2011, 349 p.
- ITO Teiji, *The garden of Japan*, Tokyo, New York, Londres, Kodansha International, 1998, 244 p. (première parution 1984)
- ITO Toyo, SASAKI Mutsuro, *Toyo Ito : Sendai mediatheque, Miyagi, Japan, 1995-2000*, Tokyo, A.D.A. Edita, 2001, 63 p.
- ITO Toyo, *Tarzan in the media forest and other essays*, Londres, AA Publications, 2011, 187 p.

- ITO Toyo, INUI Kumiko, FUJIMOTO Sosuke, HIRATA Akihisa, HATAKEYAMA Naoya, *Architecture possible here ? "Home for all"*, Tokyo, Toto Shuppan, 2013, 183 p.
- ITO Toyo, *L'architecture du jour d'après*, Bruxelles, éd. Les impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, 2014 (première parution, Japon, 2012), 182 p.
- ITO Toyo, *Toyo Ito 1 1971-2001*, Tokyo, Toto Publishing, 2013, 311 p.
- ITO Toyo, *Toyo Ito 2 2002-2014*, Tokyo, Toto Publishing, 2014, 391 p.
- JACQUET, Benoît, MATSUZAKI Teruaki, TARDITS, Manuel, *Le charpentier et l'architecte : une histoire de la construction en bois au Japon*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2019, 431 p.
- JACQUET, Benoît, *L'architecture du futur au Japon : utopie et métabolisme*, Poitiers, Le lézard noir, 2020, 263 p.
- JODIDIO Philip, *Contemporary japanese architects*, Cologne, Lisbonne, Paris, Taschen, 1997, 176 p.
- JODIDIO, Philip, *Tadao Ando at Naoshima : art, architecture, nature*, New York, Rizzoli, 2006, 175 p.
- JODIDIO, Philip, *Shigeru Ban : complete works, 1985-2015*, Cologne, Taschen, 2015, 567 p.
- JONAS, Hans, *Le principe responsabilité : une éthique pour la civilisation technologique*, Paris, Flammarion, 2008, 470 p.
- JONAS, Hans, *Une éthique pour la nature*, Paris, Desclée De Brouwer, Collection Midrash, 2000, 200 p.
- JOURDA, Françoise-Hélène, *Petit manuel de la conception durable*, Paris, éditions Archibooks + Sautereau, 2009, non paginé
- KAWAGOE Mitsuo, *Gallery Ma, 1996-2000 : Transfiguration of the space. 2*, Tokyo, Toto Shuppan, 2001, 103 p.
- KATO Shûichi, *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*, Paris, CNRS éditions, 2009, 271 p. (première parution, Japon, 2007)
- KAZUO Nishi, KAZUO Hozumi, *What is Japanese architecture?*, Tokyo et New York, Kodansha International, 2012, 144 p. (première parution, Japon, 1996)
- KEANE, Marc Peter, *L'art du jardin au Japon*, Arles, éditions Philippe Picquier, 1999, 184 p. (première parution, États-Unis, 1996)
- Kengo Kuma : Spirit of nature Wood architecture award 2002*, Helsinki, Wood in Culture Association, Rakennustieto : Building Information, 2002, 88 p.

- KETCHELL, Robert, *Jardins japonais*, Paris, éditions Artémis, 2009, 127 p. (en Grande-Bretagne en 2001)
- KIEFFER Emiko, *Le shinto, la source de l'esprit japonais*, Vannes, Sully – Le Prunier, 2019, 123 p.
- KITAYAMA Koh, TSUKAMOTO Yoshiharu, NISHIZAWA Ryue, *Tokyo metabolizing*, Tokyo, Toto, 2018 (première parution, 2010), 143 p.
- KOYTE, Susanne, HUBERTUS, Adam, DANIEL, Hubert, *Encounters and positions. Architecture in Japan*, Bâle, Birkhauser, 2017, 271 p.
- KOIKE Ryunisuke, *Éloge du peu*, Paris, éditions Philippe Picquier, 2017, 218 p. (première parution, Japon, 2009)
- KOOLHAAS, Rem, *Junkspace : repenser radicalement l'espace urbain*, Paris, Payot et Rivages, 2011, 120 p.
- KUITERT, Wybe, *Japanese gardens and landscapes, 1650-1950*, Philadelphia (Pa.), University of Pennsylvania Press, 2016, 372 p.
- KUMA Kengo, *Good-bye Postmodern – 11 American Architects*, Tokyo, Kajima Institute Publishing, 1989
- KUMA Kengo, TAKEYAMA Kiyoshi Sey, *Public body in crisis*, Tokyo, Toto Shuppan, 1996, 94 p.
- KUMA Kengo, *Anti-object: the dissolution and disintegration of architecture*, Londres, Architectural Association Publications, 2008, 151 p.
- KUMA Kengo & Associates, *Studies in organic*, Tokyo, Toto Publishing, 2009, 347 p.
- KUMA Kengo, *Kyokai: a Japanese technique for articulating space*, Kyoto, Tankosha, 2010, 144 p.
- KUMA Kengo, *Architecture of defeat*, Londres et New York, Routledge, 2019, 174 p. (première parution, Japon, 2002)
- KUMA Kengo, *L'architecture naturelle*, Paris, Arléas, 2020, 201 p. (première parution, Royaume-Unis, 2015)
- KUMA Kengo, *Une vie d'architecte à Tokyo*, Marseilles, éditions Parenthèses, 2021, 127 p. (première parution, Royaume-Unis, 2020)
- KUROKAWA Kisho, *Architecture de la symbiose 1979-1987*, Paris, Electa Moniteur, 1987, 133 p.
- KUROKAWA Kisho, *Rediscovering Japanese space*, New York et Tokyo, Weatherhill, 1988, 128 p.

- KUROKAWA Kisho, *Museums*, Milan, L'arca, 2002, 115 p.
- KWON, Miwon, TOKUDA Kayo, *Naoshima : nature, art, architecture*, Allemagne, Ostfildern : Hatje Cantz, 2010, 231 p.
- LABBE, Françoise, SALAT, Serge, *Créateurs du Japon*, Paris, Herman, 1986, 199 p.
- LABBE, Françoise, SALAT, Serge, *Ando par Ando*, Bordeaux, Arc en rêve, 1988, 55 p.
- LAGANE, Jean, *Minamata et Fukushima, De la nature des catastrophes*, éditions Gausсен, Marseille, 2016, 276 p.
- LARRERE, Catherine, *Les philosophies de l'environnement*, Paris, PUF, 1997, 124 p.
- LARRERE, Catherine, LARRERE, Raphaël, *Du bon usage de la nature, pour une philosophie de l'environnement*, L'Aubier, 1997, réed. Champs Flammarion, 2009, 368 p.
- LARRERE, Catherine, LARRERE, Raphaël, *Penser et agir avec la nature, une enquête philosophique*, Paris, La Découverte, 2015, 356 p.
- LARRERE, Catherine, LARRERE, Raphaël, *Bulles technologiques*, Marseille, Wildproject, 2017, 118 p.
- LARRERE, Catherine, LARRERE, Raphaël, *Le pire n'est pas certain : essai sur l'aveuglement catastrophiste*, Paris, éditions Premier Parallèle, 2020, 195 p.
- LATOURE, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991, 211 p.
- LATOURE, Bruno, *Face à Gaïa : Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015, 400 p.
- LEFAIVRE, Liane, TZONIS, Alexander, *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization, Peaks and Valleys in the Flat World*, Londres et New York, Routledge, 2021, 262 p. (première parution 2012)
- LEOPOLD, Aldo, *La conscience écologique*, Marseille, éditions Wildproject, 2013, 224 p.
- LEOPOLD, Aldo, *Pour la santé de la Terre*, Paris, éditions Corti, 2014, 272 p. (quatorze textes écrits entre les années 1920 et 1930)
- LEOPOLD, Aldo, *Almanach d'un comté des sables*, Paris, éditions Gallmeister, 2022, 304 p. (première parution, États-Unis, 1949)
- LEVI-STRAUSS, Claude, *L'autre face de la lune, écrits sur le Japon*, Paris, éditions du Seuil, 2011, 189 p.
- LIOTTA, Salvator-John A., BELFIORE, Matteo, *Patterns and layering : Japanese spatial culture, nature and architecture*, Berlin, Gestalten, 2012, 175 p.

- LIOTTA, Salvator-John A., LOUYOT, Fabienne, *What is co-dividuality ? : Post individual architecture, shared houses and other stories of openness in Japan*, Berlin, Jovis, 2020, 157 p.
- LOCHER, Mira, *Japanese Architecture, an exploration of elements and forms*, Tokyo, Rutland, Singapour, Tuttle publishing, 2010, 223 p.
- LOFGREN, Karin, *Machiya : architecture and history of the Kyoto town house*, Stockholm, édité par Stockholm : École d'Architecture et par KTH Royal Institute of Technology, 2003, 330 p.
- LOVELOCK, James, *La Terre est un être vivant, l'hypothèse Gaïa*, Flammarion, 2017, 288 p. (première parution, Flammarion, 1993) (première parution, États-Unis, 1979)
- LOVELOCK, James, *Les âges de Gaïa*, Paris, Robert Laffont, 1990, 291 p. (première parution, États-Unis, 1995)
- LOVELOCK, James, *Gaïa, une médecine pour la planète*, Paris, Sang de la Terre, 2001, 192 p. (États-Unis, 2005)
- LOVELOCK, James, *La revanche de Gaïa : pourquoi la Terre riposte-t-elle ?*, Paris, Flammarion, 2007, 284 p. (première parution, États-Unis, 2006)
- MAEDA Toshiaki (ed.), *Wa-kukan : a selection of 100 projects, cool Japan, stunning space design from modern Japan*, Tokyo, Graphisha, 2007, 207 p.
- MADEC, Philippe, *Habitant : le livre*, Paris, ministère de la culture et de la communication, 1997, 117 p.
- MADEC, Philippe, *Exist*, Paris, Jean-Michel Place, 2012, 82 p.
- MADEC, Philippe, *l'architecture et la paix : éventuellement une consolation*, Paris, Jean-Michel Place, 2012, 92 p.
- MADEC, Philippe, *Mieux avec moins : architecture et frugalité*, Saint-Mandé, Terre urbaine, 2021, 190 p.
- MARLIN, Cyrille (dir.), NAKAMURA Yoshio, *Autour de Nakamura Yoshio : une expérience de pensée du paysage entre Japon et France*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2021, 222 p.
- MARZOT, Nicola, *Nihon Sekkei, Kengo Kuma, Nagasaki Prefectural Art Museum*, Bologne, Compositori, 2005, 119 p.
- MASUDA Tomoya, *Architecture universelle – Japon*, Fribourg, Office du livre, 1969, 192 p.
- MATHER, Cotton, KARAN, Pradyumna, IJIMA Shigeru, *Japanese landscapes : where land and culture merge*, Lexington (Ky.) : University Press of Kentucky, 1998, 100 p.

- MEADOWS, Dennis, MEADOWS, Donella, RANDERS, Jorgen, *Les limites à la croissance (dans un monde fini) : le rapport Meadows, 30 ans après*, Paris, éditions Rue de l'échiquier, 488 p.
- MEHTA, Geeta, MAC DONALD, Deanna, *New Japan architecture : recent works by the world's leading architects*, Tokyo, Tuttle, 2011, 224 p.
- MEYSTRE, Olivier, *Images des microcosmes flottants. Nouvelles figurations architecturales japonaises*, Paris, Park Books, 2017, 238 p.
- MICHAUD, David, *Japon vu de l'intérieur : l'âme de la maison*, Tokyo, éditions de Tokyo, 2011, 143 p.
- MIGAYROU, Frédéric (dir.), *Architecture et urbanisme au Japon depuis 1945*, Metz, Centre Pompidou-Metz (catalogue de l'exposition), 2018, 333 p.
- MIGAYROU, Frédéric (dir.), YOSHIKAWA Yuki (collab.), *Tadao Ando. Le défi* (du 10 octobre au 31 décembre 2018 au Centre Pompidou], Paris, éditions du Centre Pompidou, 2018, 255 p.
- MIKAN, *Save the danchi : mass estates – a project of the future*, Berlin, Jovis, 2011, 144 p.
- MIZUNO Katsuhiko, *Landscapes for small spaces : Japanese courtyard gardens*, Tokyo, Kodansha International, 2002, 119 p.
- MIZUNO Katsuhiko, *Courtyard gardens of Kyoto's merchant houses*, Tokyo, New York, Kodansha International, 2006, 140 p.
- MOREAU, Yoann, *Vivre avec les catastrophes*, Paris, PUF, 2017, 392 p.
- MORSE, Edward Sylvester, *Les maisons japonaises et leur environnement*, Paris, édition Kimé, 1996, 342 p. (première parution, États-Unis, 1886)
- MULLET, Lars, AKIKO Miki (ed.), KAGAYAMA Hiroshi (collab.), *Insular insight : where art and architecture conspire with nature : Naoshima, Teshima, Inujima*, Baden, L. Müller publishers, Fukutake Foundation, 2011, 453 p.
- MULLER, Lars, MIKI Akiko, *Insular insight: where art and architecture conspire with nature : Naoshima, Teshima, Inujima*, Baden (Suisse), L. Müller Publishers, 2011, 453 p.
- OLGIATI, Valerio, BREITSCHMID, Markus, *Architecture non-référentielle*, Paris, Cosa Mentale, 2021, p. 14-15.
- NAESS, Arne, *Écologie, communauté et style de vie*, Éditions MF, 2008, 372 p.
- NAESS, Arne, *Vers l'écologie profonde*, Marseille, Wildproject, 2009, 320 p.
- NAESS, Arne, *Une écologie pour la vie : introduction à l'écologie profonde*, Paris, Seuil, 2017, 352 p.

- NAESS, Arne, *L'écologie profonde*, Paris, PUF, 2021, 96 p. (traduction française de l'article paru en anglais en 1973)
- Naito Architect & Associates, *Sea-folk museum*, Tokyo, Dai Nippon Printing, 1993, 70 p.
- Naito Architect & Associates, *Hiroshi Naito: Innerscape*, Bâle, Birkhauser, 2006, 136 p. (Japon, 2005)
- NAITO Hiroshi, *Hiroshi Naito 1992-2004, From protoform to protoscape*, vol. 1, Tokyo, Toto, 2013, 290 p.
- NAITO Hiroshi, *Hiroshi Naito 2005-2013, From protoform to protoscape*, vol. 2, Tokyo, Toto, 2013, 349 p.
- NAITO Hiroshi, ISHIMOTO Yasuhiro, *Naito Hiroshi + Ishimoto Yasuhiro : space spirits*, Tokyo, ADP, 2013, 226 p.
- NAKAGAWA Hisayasu, *Introduction à la culture japonaise, Essai d'anthropologie réciproque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 101 p.
- NAKAGAWA Takeshi, *The japanese house. In space, memory and language*, Tokyo, International House of Japan, 2005, 178 p.
- NAKAMURA Toshio, *Peter Cook, 1961-1989 : Architecture and urbanism Extra edition*, Tokyo, A+U (Architecture & Urbanism), 1989, 195 p.
- NAKAYAMA Hideyuki, *Hideyuki Nakayama: 1/10000000000*, Tokyo, Lixil, Contemporary Architect's Concept Series 25, 2018, 159 p.
- New trends of architecture in Europe and Japan 2002* (au Japon et en Europe, 2002) [catalogue de l'exposition], Tokyo, Gendai kikakushitsu, 2002, 91 p.
- NESSMANN, Pierre, *Jardins zen et contemporains*, Genève, Aubanel, 2008, 183 p.
- NISHIMOTO Kazuhiro, *The resurrection of traditional japanese architecture toward the twenty-first century: the architecture of Shigeru Ban*, ProQuest Dissertations, 2010, 55 p.
- NISHIZAWA Ryue, TAKAHASHI Ippei, *Studies by the office of Ryue Nishizawa*, Tokyo, INAX Publishing, 2009, 109 p.
- NITSCHKE, Gunther, *Le jardin japonais*, Cologne, Taschen, 2003, 239 p.
- NUSSAUME, Yann, *Tadao Ando et la question du milieu, Réflexions sur l'architecture et le paysage*, Antony, Le Moniteur, 1999, 279 p.
- NUSSAUME, Yann (dir.), *Toyo Ito. Structures légères, détails*, Paris, Le Moniteur, 2003, 263 p.
- NUSSAUME, Yann, *Un siècle de théories architecturales japonaises : une anthologie critique. Milieu et internationalisation*, Bruxelles, Oussia, 2004, 543 p.



- NUSSAUME, Yann, *Tadao Ando*, Paris, Hazan, 2009, 191 p.
- NUSSAUME, Yann, *Tadao Ando, Pensées sur l'architecture et le paysage*, Paris, Arléa, 2014, 215 p.
- NUSSAUME Yann, *Milieu et architecture : entretiens avec Augustin Berque, Philippe Madec et Antoine Picon*, Paris, Hermann, 2021, 330 p.
- NUTE, Kevin, *Place, Time and being in Japanese architecture*, Londres et New York, Routledge, 2004, 144 p.
- PASSMORE, John, *Man's Responsibility for Nature : Ecological Problems and Western Traditions*, Londres, Duckworth, 1974, 213 p.
- PELLETIER, Philippe, *Atlas du Japon, Après Fukushima, une société fragilisée*, Paris, éditions Autrement, 2012, 96 p.
- PELLETIER, Philippe, *La fascination du Japon, idées reçues sur l'archipel japonais*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2020, 299 p. (3<sup>e</sup> édition)
- PEREZ-RUBIO, Agustin, CHERMAYEFF, Sam, SAKAMOTO Tomoko (Ed.), *Houses : Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa/SANAA*, Barcelone, éditions ACTAR et Musée d'Art Contemporain de Castille-et-Léon (MUSAC), 2007, 185 p.
- PEZEU-MASSABUAU, Jacques, *La maison japonaise*, Paris, POF, 1981, 694 p.
- PEZEU-MASSABUAU, Jacques, *La maison espace social*, Paris, PUF, 1983, 252 p.
- PEZEU-MASSABUAU, Jacques, *La maison japonaise et la neige : études géographiques sur l'habitation du Hokuriku*, Paris, PUF, 1966, 229 p.
- PICON, Antoine, *La matérialité de l'architecture*, Marseille, éditions Parenthèses, 2018, 142 p.
- POLLOCK, Naomi, SUMNER Yuki, *New architecture in Japan*, Londres, Merrell Publishers, 2010, 272 p.
- POLLOCK, Naomi, *Sou Fujimoto*, Londres, Phaidon Press, 2016, 238 p.
- POLLOCK, Naomi, *Le design japonais depuis 1945 : un panorama complet*, Paris, éditions de La Martinière, 2020, 447 p.
- PONS, Philippe, *D'Edo à Tokyo. Mémoire et modernité*, Paris, Gallimard, 1988, 458 p.
- Princeton University School of Architecture (Ed.), *Toyo Ito : force of nature*, New York, Princeton Architectural Press, 2010, 143 p.
- Rétrospective Kurokawa Kisho : penser la symbiose : de l'âge de la machine à l'âge de la vie* (du 21 janvier au 21 mars 1998 à la Maison de la culture du Japon à Paris) [catalogue d'exposition], Paris, édité par Paris : Maison de la culture du Japon, 1998, 433 p.

- RICHARD, Sophie, *The art lover's guide to japanese museums*, Londres, The Japan Society, 2014, 176 p.
- RICHIE, Donald, *Traité d'esthétique japonaise*, Sully – le Prunier, Vannes, 2016, 112 p. (Première parution, États-Unis, 2007)
- RICO-NOSE Michiko, *Le design au Japon*, Paris, Paris : Octopus, Hachette livre, 2004, 160 p.
- RICO-NOSE Michiko, *Jardins japonais contemporains*, Paris, Flammarion, 2003, 176 p.
- RILEY, Terence (dir.), *Yoshio Taniguchi : nine museums* (du 20 novembre 2004 au 31 janvier 2005 au Museum of Modern Art de New York et à travers le Japon en 2005), New York, éditions de New York : Museum of Modern Art (catalogue de l'exposition), 2004, 210 p.
- RIZZOTI, Philippe (dir.), *L'empreinte carbone d'un habitat : construire léger et décarboné*, Paris, éditions du pavillon de l'arsenal, 2022, 344 p.
- SABOURET, Jean-François (dir.), *Kato Shûichi, ou penser la diversité culturelle*, Paris, CNRS éditions, 2012, 112 p.
- SAITO Yuriko, *Everyday aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2008, 288 p. (première parution 2007)
- SAITO Yutaka, *The essence of Japanese architecture*, Tokyo, Toto publishing, 2016, 400 p.
- SAKAMOTO Tomoko (ed.), *Toyo Ito Sendai Mediatheque*, Barcelone, Actar, 2003, 192 p.
- SAMBUICHI Hiroshi, *Architecture of the Inland Sea*, Tokyo, Toto Publishing, 2018, 303 p. (première parution, 2016)
- SARZANA, Jean, *La tentation de Kyoto*, Paris, Arléa, 2014, 144 p.
- SCHWEITZER, Albert, *La civilisation et l'éthique*, Colmar, éditions Alsatia, 1976, 215 p. (première parution 1923)
- SEKIGUCHI Ryoko, *Ce n'est pas un hasard*, Paris, POL, 2011, 184 p.
- SEKIGUCHI Ryoko, *Nagori, La nostalgie de la saison qui vient de nous quitter*, Paris, POL, 2018, 135 p.
- SEJIMA Kazuyo, *Sejima Kazuyo + Nishizawa Ryue / SANAA : Works 1995-2003*, Tokyo, Toto Shuppan, 2003, non paginé
- SERRES, Michel, *Le contrat naturel*, Flammarion, 1992, 240 p.
- SHIKATA Yutaka (ed.), *Sustainable architecture : ... : new office experiment : Takenaka Corporation Tokyo Main Office*, Tokyo, Shinken-chiku-sha, 2005, 202 p.

- SHIKATA Yutaka (ed.), *Urban activity : Nikken : rethinking livable place making*, Tokyo, Shinkenchiku-sha, 2017, 167 p.
- SCHNEIDER, Ulrich, SPEIDL, Manfred, HAYAKEYAMA Sakamao, *Toyo Ito : blurring architecture, 1971-2005. Rethinking the relationship between architecture and the media*, Milan et Londres, Charta et Art Books International, 1999, 240 p.
- SIMAY, Philippe, *Habiter le monde*, Arles, Acte Sud, 2019, 250 p.
- SLAWSON, David A., *Secret teaching in the art of japanese gardens : design principles, aesthetic values*, Tokyo, Kodansha International, 1991, 220 p.
- STEELE, James, *Contemporary Japanese Architecture, Tracing the next generation*, Londres et New York, Routledge, 2017, 290 p.
- STEVENS, Bernard, *Topologie du néant*, Paris, éditions Peeters Louvain, 2000, 226 p.
- SUZUKI Daisetz Teitaro, *Zen and japanese culture*, Tuttle, Tokyo, 1993, 378 p. (édition précédente, 1988) (première parution, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1959)
- Tadao Ando : [album de l'exposition] 3 mars-24 mai 1993*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1993, 96 p.
- Tadao Ando : Naoshima contemporary art museum*, Tokyo, Kajima Institute, 2002, 110 p.
- TAKISHITA Yoshihiro, *Japanese country style : putting new life into old houses*, New York, Kodansha, 2002, 167 p.
- TANIZAKI Junichiro, *Eloge de l'ombre*, Paris, POF, 1977, 104 p. (1933 au Japon)
- TARDITS, Manuel, *Tokyo, Portraits et Fictions*, Blou, Le Gac Press, 2011, 318 p.
- TARDITS, Manuel, HOURS, Véronique, MAUDUIT, Fabien, *L'archipel de la maison*, catalogue de l'exposition à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Poitiers, Le Lézard Noir, 2014, 364 p.
- TANE Tsuyoshi, *Archeology of the future*, Tokyo, Toto Publishing, 2018, 139 p.
- TAUT, Bruno, *La maison japonaise et ses habitants*, Paris, éditions du Linteau, 2014, 349 p. (première parution, Allemagne, 1997)
- TEZUKA Takaharu et Yui, *Takaharu + Yui Tezuka Architecture Catalogue*, Tokyo, Toto Ltd., volumes 1, 2006 ; volume 2, 2009 ; volume 3, 2015, non paginé
- TOLIC, Inès, *Japon*, Arles, Actes sud, 143 p.
- Toto (ed.) Gallery Ma, 2006-2010 : Transfiguration of the space.4*, Tokyo, Toto Shuppan, 2010, 81 p.
- TREMBLAY, Jacynthe, *Je suis un lieu*, Montréal, Presses Universitaire de Montréal,

Confluences asiatiques, 2016, 310 p.

TSUCHIYA Takahide, MAEDA Naotake, TOKUYAMA Hirokazu, HIROSE Mami (Ed.), *Japan in architecture : Genealogies of its transformation*, catalogue de l'exposition, Tokyo, Echelle-1. Inc., 2018, 322 p.

TSCHUMI, Christian, *Shigemori Mirei, rebel in the garden : modern japanese landscape architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2007, 204 p.

*WA = wa. L'harmonie au quotidien : design japonais d'aujourd'hui* (du 22 octobre 2008 au 31 janvier 2019 à la Maison de la culture du Japon à Paris) [catalogue de l'exposition], Tokyo et Paris, édité par la Fondation du Japon, 2008, 165 p.

WALKER, Sophie, *Le jardin japonais*, Londres, Phaidon, 2017, 303 p.

WALLER, Marion, *Artefacts naturels, Nature, réparation, responsabilité*, Paris, éditions de l'éclat, Collection Philosophie imaginaire, 2016, 140 p.

WASHIDA Meruro (ed.), *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa, SANAA*, Kanazawa, 21st Century Museum of Contemporary Art, 2005, 127 p.

WATSUJI Tetsuro, *Fûdo, le milieu humain*, Paris, CNRS éditions, 2011, 336 p.

WEISS, Allen S., *Zen landscape : perspectives on Japanese gardens and ceramics*, Londres, Reaktion books, 2013, 256 p.

WITTE, Ron (ed.), KOBAYASHI Hiroto (collab.), *CASE : Toyo Ito Sendai Mediatheque*, Munich, Berlin, Londres, New York, Prestel, 2002, 120 p.

YAMAKAGE Motohisa, *Shinto - Sagesse et Pratique*, Paris, édition Sully, 2012, 220 p. (première parution, Japon, 2006)

YAMAMOTO Riken, NAKAMURA Hiroshi, FUJIMURA Ryuji, *Chiiki shakaiken moderu = Modelling the local community sphere*, Tokyo, Inax shuppan, 2010, 197 p. (en japonais)

YOUNG, David, YOUNG Michiko, *The art of the Japanese garden*, États-Unis, Tuttle, 2005, 176 p.

ZUKOWSKY, John, HESKETT, John, *Japan 2000 : Architecture and design for the Japanese public*, Munich, Prestel, 1998, 158 p.

## Articles :

BATTEN, Bruce L., « Humanity and nature in the Japanese archipelago », *Environmental History*, Volume 21, question 3, 01/07/2016, p. 556-557

BERQUE, Augustin, « Y a-t-il une technique naturelle ? », Aida, 3<sup>e</sup> rencontre franco-japonaise en anthropologie et philosophie, « Questionner le paradigme de la technique », 15 décembre 2017, éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 14 p.

BERQUE, Augustin, « Οἶκος, terre et ¥€\$ : le site architectural comme ressource », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 11 | 2021, mis en ligne le 20 mai 2021. URL : <https://journal.openedition.org/craup/6763>

BERRY, Glynis, « Perspectives : Nature and Architecture in Japan », *Progressive Architecture*, 11/1991

BIZET, François, « Homo habitans. Le musée de Teshima », *Ebisu* [En ligne], 57 | 2020, mis en ligne le 20 décembre 2020, consulté le 02 mai 2022. URL : <https://journal.openedition.org/ebisu/5411>

BROWNELL, Blaine, « Learning from “Red” and “White” schools of Japanese architecture », *Architectmagazine* (en ligne), 13/10/2016, [https://www.architectmagazine.com/technology/learning-from-the-red-and-white-schools-of-architecture\\_o](https://www.architectmagazine.com/technology/learning-from-the-red-and-white-schools-of-architecture_o)

EGUCHI Toru, SCHMIDT, Robert, DAINTY, Andrew, « The cultivation of adaptability in Japan », *Open House International*, 03/2011

ENDO Shuhei, IGARASHI Taro (dir.), *Quand la forme parle : nouveaux courants architecturaux au Japon, 1995-2020* (du 24 novembre 2021 au 19 février 2022 à la Maison de la culture du Japon à Paris) [catalogue d'exposition], Osaka, ADAN (Architectural Association of Nippon), 2021, en ligne via le portail de la bibliothèque de la cité de l'architecture

FIEVE, Nicolas, « La topographie légendaire de l'ermitage de Katsura. Renaissance aristocratique et paysagère dans le Japon du XVII<sup>e</sup> siècle », *Comptes rendus des séances de l'Académie*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Librairie De Boccard, Fascicule 2013-IV, 2015, p. 1741-1771.

FIEVE, Nicolas, « The genius loci of Katsura: literary landscapes in early modern Japan », *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, Taylor and Francis online, 2016, p. 1-23. <https://dx.doi.org/10.1080/14601176.2016.1239402>

FIEVE, Nicolas, GUILLOT, Xavier, « Dépasser l'exploitabilité de la ressource en architecture : un défi politique, anthropologique et philosophique », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 11 | 2021, mis en ligne le 20 mai 2021. URL : <https://journal.openedition.org/craup/7984>

FUNO Shūji, « Portrait diffracté de l'« architecte » : artiste, archi-technocrate ou *community architect* ? », *Ebisu* [En ligne], 57 | 2020, mis en ligne le 20 décembre 2020. URL : <https://journal.openedition.org/ebisu/4872>

ISHIZAWA Maya, « Building Capacities in Asia and the Pacific: The Experience of the UNESCO Chair on Nature – Culture Linkages at the University of Tsukuba, Japan », *The George Wright forum*, Volume: 34 Issue: 2, 01/05/2017, pages 154-167

JACQUET, Benoît, FLORES URUSHIMA, Andrea, « L'arbre colonne de Kitayama : comment passer d'une ressource matérielle à un paysage culturel ? », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 11 | 2021, mis en ligne le 20 mai 2021. URL : <https://journal.openedition.org/craup/7264>

JI, Yi Cheng, SHIM, Eun Ju, « Metaphor and design methods of « forest » in Sou Fujimoto's design », *Korean Institute of Interior design Journal*, volume 24, numéro 6, 12/2015

KAWATANABE Hiroya, NISHINO Machiko, MAEHATA Masayoshi, « Lake Biwa : interactions between nature and people », Springer Netherlands, 2012 (ressource électronique, EB04616422, bibliothèque de l'Université de Kyoto, <https://m.kulib.kyoto-u.ac.jp/webopac/EB04616422>

KUWAHARA Yūki, « L'ère Heisei et l'architecture », *Ebisu* [En ligne], 57 | 2020, mis en ligne le 20 décembre 2020. URL : <https://journal.openedition.org/ebisu/4986>

MAKOWSKA, Beata, « Integrating architecture and the created landscape in Japanese gardens », *International Journal of Arts & Sciences*, volume 7, numéro 5, 02/2014

MEYSTRE, Olivier, « Lignes et lignée. Réflexions sur la représentation graphique chez les héritiers d'Itō Toyō », *Ebisu* [En ligne], 57 | 2020, mis en ligne le 20 décembre 2020, consulté le 02 mai 2022. URL : <https://journal.openedition.org/ebisu/5145>

NUSSAUME, Yann, KILIAN, Antoine, « MaT(i)erre(s) » : vers une architecture ? », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 11 | 2021, mis en ligne le 20 mai 2021. URL : <https://journal.openedition.org/craup/7523>

OKUBO Takeyuki, « Traditional wisdom for disaster mitigation in history of Japanese architectures and historic cities », *Journal of Cultural Heritage*, volume 20, 07/2016

OSHIMA Ken Tadashi, « Constructed natures of modern architecture in Japan, 1920–1940: Yamada Mamoru, Horiguchi Sutemi, and Antonin Raymond », *ProQuest Dissertations Publishing*, 01/01/2003

OSHIMA Ken Tadashi, « *Rediscovering Japanese urban space in a world context* », *Journal of Urban History*, volume 42, 3<sup>e</sup> édition, 05/2016

SAIGO Testuya, SAWADA Seiji, UTIDA Yositika, « Future direction of sustainable buildings in Japan », *Open House International*, volume 36, 4<sup>e</sup> édition, 12/2011

SAITO Yuriko, « The Japanese love of nature : a paradoxe », *Landscape*, volume 31, numéro 2, Berkeley, 1991, p. 1-8

SAITO Yuriko, « The moral dimension of Japanese aesthetics », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, volume 65, 1<sup>e</sup> édition, 01/2007, p. 85-97

SAWADA Yasuyuki, SHIMIZUTANI Satochi, « How do people cope with natural disasters ? Evidences from the great Hanshin-Awaji (Kobe) earthquake in 1995 », *Journal of Money, Credit and Banking*, volume 40, numéro 2/3, 03/2008

SHINOHARA Kazuo, « The Japanese conception of space », *The Japan architect*, Tokyo, Shinkenchiku-sha, special issue, juin 1964

TAJI Takahiro : « Le regard et la sensibilité d'Horiguchi Sutemi », dans Nicolas Fiévé et Benoît Jacquet (dir), *Vers une modernité architecturale et paysagère. Modèles et savoirs partagés entre le Japon et le monde occidental*, 2013, p. 141-182.

TARDITS, Manuel , « Le Pavillon de la sardine, un cas de recyclage insulaire », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 11 | 2021, mis en ligne le 20 mai 2021. URL : <https://journal.openedition.org/craup/7149>

TARDITS, Manuel , « Vivre l'architecture au Japon », *Ebisu* [En ligne], 57 | 2020, mis en ligne le 20 décembre 2020. URL : <https://journal.openedition.org/ebisu/5402>

TIRY-ONO, Corinne , « Introduction », *Ebisu* [En ligne], 57 | 2020, mis en ligne le 20 décembre 2020. URL : <https://journal.openedition.org/ebisu/4866>

YAMADA Naoko, « Adult participant's preferences for interpretation at a Japanese nature park », *Journal of Interpretation Research*, volume 14, question 2, à partir de la page 59, 01/07/2009

### **Colloques cités dans la thèse :**

« La nature pense-t-elle ?/Does nature think ? » organisé par Frédéric Joulian, Yoann Moreau et Mayuko Uehara au siège de l'UNESCO et à la Maison de la Culture du Japon à Paris du 6 au 8 juin 2019

*Les architectes de l'ère Heisei (1989-2019). Roles, statuts, pratiques et productions*, 2020, dirigé par Sylvie Brosseau et Corine Tiry-Ono

### **Revue :**

*A+U*, Tokyo, A+U, 1971 -

*GA document*, Tokyo, A.D.A. Edita, 1980 -

*GA Japan : environmental design*, Tokyo, A.D.A. Edita, 1992 -

*Shinkenchiku*, Tokyo, Shinkenchiku-sha, 1987 -

*JA : international edition of Shinkenchiku*, Tokyo, Shinkenchiku-sha, 1991 - (suite de *Japan architect*, 1959-1990)

*El Croquis : de arquitectura y diseño*, Madrid, El Escorial, 1982 -

n°123 et 147 : Ito Toyo

n°139, 155, 179 et 180 : SANAA

n°182 : Ishigami Junya

n°191: Hasegawa Go

Numéros cités dans la thèse :

« Kengo Kuma : a lab. for materials », *JA*, n°109, 2018

« Akihisa Hirata 2003-2017 », *JA*, n°108, 2018

« Public space 2015-2016 », *JA*, n°104, 2016

« Akihisa Hirata : Fermentation Models », *JA*, n°91, 2013

« Leaving space : Kazuyo Sejima », *JA*, n°89, 2013

« Nakamura Hiroshi & NAP », *JA*, n°114, 2019

**Sources web citées dans la thèse :**

« Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa, "Architecture is Environment" », conférence donnée en 2011, Harvard Graduate School of Design (Harvard University), Cambridge, États-Unis, <https://youtu.be/dtT0o9qNrQB8>

« Kuma Kengo "Anti-object" », conférence donnée le 31 janvier 2005, *Entretiens de Chaillot*, Cité de l'Architecture (Paris), <https://youtu.be/-19687olh-A>

*Global award for sustainable architecture 2016*, conférence de Kuma Kengo, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 9 mai 2016, <https://youtu.be/jRph1triF8o>

« From Concrete to Wood : Why Wood Matters », conférence de Kuma Kengo, Harvard GSD, Cambridge, le 7 novembre 2016, <https://youtu.be/LynYUwYZXqk>

« Kengo Kuma. Time Space Existence », entretien avec Kuma Kengo par PLANE-SITE, GAA Foundation, 2017, <https://youtu.be/fDKhU7QvcU4>

« East – West Dialogue. Kengo Kuma vision of architecture beyond 2020 », conférence de Kengo Kuma, Japan Society, New York, 12 novembre 2019, <https://youtu.be/rypfwH-O82k>

Entretien entre Ishigami Jun'ya et Hans Ulrich Obrist dans le cadre des *Nuits de l'incertitude*, Fondation Cartier, Paris, juillet 2018, <https://youtu.be/tyn5BqjbfX0>.

Master class d'Ishigami Jun'ya à l'occasion de la rétrospective « Freeing architecture », Fondation Cartier, Paris, juin 2018. <https://youtu.be/pLehh8DRnJA>.

Entretien entre Ishigami Jun'ya et Cédric Villany dans le cadre des *Nuits de l'incertitude*, Fondation Cartier, Paris, juin 2018, <https://youtu.be/FCPurJ5NtRc>



Entretien entre Ishigami Jun'ya et Laure Adler, l'Heure bleue, France Inter, juin 2018, <https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-15-juin-2018>

Entretien entre Ishigami Jun'ya et Hans Olbrist, Serpentine Galleries, Londres, 20 juin 2019, [https://youtu.be/ep\\_04GQrOOU](https://youtu.be/ep_04GQrOOU)

Entretien entre Ishigami Jun'ya et Marc-Christoph Wagner, musée d'art moderne Louisiana, Humlebæk, Danemark, octobre 2019, Louisiana Chanel, <https://youtu.be/eV1zZ8ytZe0>

Interview d'Ishigami Jun'ya, Serpentine Galleries (réal.), Londres, août 2019, <https://youtu.be/W3senDgiHKM>

Conférence de Fujimori Terunobu : « Architecture and nature », École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg (ENSAS), Strasbourg, 2006, <https://youtu.be/WY5axCGQOJw>

« Thoughts on Odawara », Enoura Observatory/Odawara Art Foundation, [www.odawara-af.com](http://www.odawara-af.com)

« Makino Museum of Plants/Hiroshi Naito », *ArchEyes*, janvier 2016, [Makino Museum of Plants / Hiroshi Naito | ArchEyes](http://Makino Museum of Plants / Hiroshi Naito | ArchEyes)

Site internet du Bella vista spa & marina : [Concept | Bella Vista spa&marina Onomichi-Hiroshima 【official】 \(bella-vista.jp\)](http://Concept | Bella Vista spa&marina Onomichi-Hiroshima 【official】 (bella-vista.jp))

Nihon Kenchiku Gakkai (dir.), *Journal of Asian architecture and building engineering*, Tokyo, Architectural Institute of Japan, 2002-2022, en ligne <https://www.tandfonline.com/loi/tabe20>

#### **Sources audiovisuelles citées dans la thèse :**

BEKA, Ila, LEMOINE, Louise, *Moriyama-San*, Paris et Bordeaux, Bêka & Lemoine, 2017

FAURE, Damien, *Milieu*, Montreuil, aaa production, 2015

### Index des noms propres :

**Abe Ryo** : 17, 202, 245, 248, 252-255, 256, 281, 283, 291, 292, 307, 308, 309, 325, 326, 345, 349, 356, 361, 453

**Aoki Jun** : 17, 202, 246, 267-273, 276, 282, 294, 295, 304, 324, 336, 337, 345, 349, 356, 404-418

**Ando Tadao** : 14, 18, 21-32, 35, 36, 40-43, 47, 48, 52, 57-67, 79, 100-106, 110-118, 152, 163, 194, 195, 201, 202, 203, 207, 214, 247, 274, 277, 282, 283, 332-334, 367, 374, 433, 434, 440-442, 453-455, 465-467, 498, 534

**Clara Goehrs** : 310, 496-503

**Dosan** : 310-316, 324, 336, 496-503

**Fujimori Terunobu** : 10, 15, 18, 33, 119, 201, 205-206, 220-225, 226, 232, 234, 235, 245, 279, 280, 282, 283, 365, 367-371, 380, 402, 413, 472

**Haraguchi Osamu** : 510, 564-573

**Hasegawa Itsuko** : 18, 21-24, 41-46, 48, 51-55, 57, 58, 68, 87-97, 113, 115-119, 173, 194, 196, 197, 219, 368

**Hasegawa Go** : 17, 325, 328-329, 332, 333, 334, 337, 339, 348, 349, 356, 371, 485-495, 531, 532, 549

**Hirata Akihisa** : 17, 120, 121, 126, 156, 184, 186-193, 197, 198, 321, 322, 333, 334, 345-347, 349, 367-369, 372, 373, 419-431, 552

**Ishigami Jun'ya** : 17, 120, 121, 126, 155, 170-183, 196-199, 323, 349, 358, 367, 368, 370, 372, 395, 401, 450, 511

**Ito Toyo** : 16, 18, 21-24, 32-41, 42, 48-51, 57, 58, 67-86, 92, 100, 106-109, 12, 113, 117-121, 125, 126, 156, 178, 184-187, 194, 196, 198, 205, 215, 346, 347, 368-372, 375, 423, 424, 430, 434, 461, 472, 477, 533, 552

**Kawai Toshiaki** : 17, 290, 291, 340-342, 345-347, 531-553

**Kazuhiro Hirao** : 17, 50, 285, 365-375

**Kobayashi Hirohide** : 17, 342-345, 356, 504-514

**Kuma Kengo** : 8, 15, 17, 21, 201, 206-220, 226-235, 239, 245, 248, 279-283, 323, 342, 343, 349, 356, 365-368, 370, 375, 395, 399, 401, 402, 432, 462

**MVRDV** : 202, 247, 274, 276, 282

**Nagata Gensho** : 297, 312-319, 515-530

**Naito Hiroshi** : 17, 202, 203, 245, 247-252, 274, 276, 277, 279, 280, 282, 283, 331, 361, 365-367, 370, 402, 444, 445

**Nakamura Hiroshi** : 17, 201, 206, 235, 239, 241-243, 280, 281, 283, 300, 301, 343, 349, 357, 554-563

**Nawa Kohei** : 202, 246, 264-266, 320, 321, 336, 340, 341, 376-383

**Nikken Sekkei** : 32, 235-238, 292, 336, 366, 371, 372, 384-393

**Nishizawa Ryue** : 13, 120, 123-153, 155, 157-170, 173, 178, 194-197, 368, 370, 371

**Sambuichi Hiroshi** : 17, 202, 245, 246, 257-259, 261, 281, 396, 400, 401, 455, 467, 468

**Sanaa** : 17, 120, 121, 123-153, 173, 181, 194-196, 198, 349, 367, 368, 372,

**Sejima Kazuyo** : 51, 119, 120, 123-153, 155, 157, 170, 173, 178, 194, 196, 368-371, 375, 448-450, 452, 455, 534,

**Sendai Shoichiro** : 17, 322-324, 396-403

**Studio Sandwich** : 15, 246, 257, 265, 266, 320, 376-383

**Sugimoto Hiroshi** : 202 246, 257, 262, 263, 401

**Tardits Manuel** : 17, 202, 245, 256, 281, 306, 307, 329-333, 338, 339, 432-452

**Tezuka Takaharu et Yui** : 17, 202, 246, 274-277, 282, 283, 288, 290-293, 298-301, 309, 337, 339, 340, 360, 473-484

**Yoshitaka Lee** : 246, 265, 266, 320, 336, 337, 349, 376-383

## **Index des noms de bâtiments :**

**Atelier Tomigaya** : 42, 43

**Auditorium Junko-Fukutake** : 146, 148, 151

**Bibliothèque communautaire de Yusuhara** : 232, 233

**Bibliothèque de l'université d'art Tama** : 120, 156, 184, 185, 187

**Bibliothèque municipale de Tokamachi** : 203, 247, 276, 277, 282

**Café-centre communautaire Ikote** : 202, 247, 274-276, 473, 478

**Café-centre communautaire Stage engawa** : 274, 275, 478

**Café dans les champs** : 120, 170, 172

**Café parc de Koga** : 124, 141-144, 194

**Café-parc lumière** : 141, 143

**Centre culturel Shogin-Tact** : 124, 149-151, 153, 195, 196

**Centre culturel Shonandai** : 21, 52-55, 58, 68, 87, 91, 92

**Centre d'apprentissage de l'école polytechnique de Lausanne (Rolex center)** : 123, 132-135, 195

**Centre d'art contemporain d'Aomori** : 203, 247, 276, 277

**Centre d'art de Towada** : 13, 157, 160-162, 195

**Centre des arts de la scène de Niigata** : 58, 93-99, 116,

**Centre lyrique de Nagaoka** : 57, 79-83, 85

**Chapelle du cimetière du lac de Sayama** : 241-243, 280, 281, 555, 556

**Chapelle ruban** : 206, 239, 240, 280, 555, 556

**Chapelle sur l'eau** : 21, 47, 48

**Colline du bouddha** : 58, 110-112

**Complexe Awaji-Yumebutai** : 58, 104, 105, 374

**Complexe de Taipei** : 121, 156, 189

**Dortoir pour femmes de Kumamoto** : 125, 370

**École de la nature de Tokamachi** : 203, 247, 277, 278

**Fondation de la neige** : 202, 247, 267, 268, 270, 404, 405

**Grace farms (hall polyvalent)** : 123, 132, 135, 136, 151, 195, 196

**Green-Green (Island city central park – Grin-Grin)** : 106-109

**Guest-house des brasseries Sapporo** : 21, 48-51, 85, 369,

**Hall d’Onishi** : 124, 132, 139, 140, 143, 144, 151, 194

**Hall de Naoshima** : 202, 246, 257, 259, 261

**Hall du cimetière du lac de Sayama** : 241, 242, 280, 555, 562

**Hôtel de ville de Yusuhara** : 201, 206, 230, 366

**Hôtel et marché communautaire de Yusuhara** : 201, 206, 230, 231

**Jardin d’eau** : 155, 179, 180, 197

**Jardin des beaux-arts** : 57-62

**KAIT Workshop** : 120, 155, 173-176, 181, 196, 197, 199, 358

**KAIT Plaza** : 120, 155, 175, 176, 197, 199

**La Collina Omi-Hachiman** : 222-224

**Maison de Higashi-Tamagawa** : 45, 46

**Maison de Kumamoto** : 45, 46

**Maison de Nerima** : 43, 44

**Maison Azuma** : 28, 29

**Maison en aluminium** : 35, 37

**Maison en bande à Tokyo (Row house)** : 170, 171

**Maison de la paix** : 120, 155, 176-178, 199

**Maison et restaurant à Yamaguchi** : 180, 181

**Maison de Kuwahara** : 41, 42

**Maison Moriyama** : 157, 160, 195

**Maison Hutte d’argent** : 40, 41, 47, 113, 117, 369

**Maison White U** : 27, 28, 70, 113, 131

**Médiathèque de Sendai** : 107, 120, 156, 184-187, 369, 424

**Musée d'art Akino Fuku** : 220, 221

**Musée d'art contemporain du XXI<sup>e</sup> siècle de Kanazawa** : 123, 128-132, 134, 140, 160, 194, 361

**Musée d'art d'Aomori** : 202, 247, 267-273, 295, 324, 404, 405, 406, 410, 412-414, 416

**Musée d'art de la préfecture de Nagasaki** : 216-218

**Musée d'art de Nakahechi** : 124, 132, 137, 138

**Musée d'art de Teshima** : 120, 155, 163-165, 195

**Musée d'art et bibliothèque d'Ota** : 156, 191-193, 372, 422, 423, 426, 429

**Musée d'art Seirenscho** : 202, 246, 257-261

**Musée de la lagune de Fukushima** : 267-270

**Musée de la mer** : 202, 245, 248, 249, 444, 446

**Musée de la mosaïque Tile à Tajimi** : 224, 225

**Musée de sciences naturelles de Matsunoyama** : 202, 247, 274-276, 282, 283, 473, 478

**Musée du canal de Kitakami** : 201, 206, 208, 214-216, 226, 370, 371

**Musée du fruit** : 58, 87-90

**Musée du livre d'images** : 58, 90-92, 96

**Musée du pont de bois** : 201, 206, 230, 231

**Musée du village de Matsudai** : 203, 247, 276, 282

**Musée et jardin zen Shinshoji** : 15, 202, 222-224, 239, 264, 266, 376

**Musée Hiroshi Senju** : 120, 155, 163, 166-169, 195

**Musée Hiroshige Ando** : 201, 226-229

**Musée historique Chikatsu-Asuka** : 58, 100-104, 112

**Musée historique Jinchokan-Moriya** : 205, 220, 221

**Musée Makino (musée des plantes et des hommes)** : 202, 245, 248-251, 444, 446

**Musée municipal de Shimosuwa** : 57, 77-81

**Musée municipal de Yatsushiro** : 58, 67-76, 78, 80, 125, 369

**Musée O (Musée d'Ogasawara)** : 123, 126-128, 194

**Musée Ryukoku** : 235-238, 384-392

**Observatoire du mont Kiro** : 201, 206, 208-213, 215, 226, 370

**Observatoire Enoura** : 202, 262-264

**Pavillon de la sardine (pavillon Iriko)** : 202, 245, 256, 281, 441, 442

**Pavillon de verre du musée d'art de Toledo** : 124, 140, 141

**Pavillon d'été de la Serpentine Gallery, édition 2009** : 124, 141-144, 149, 194

**Pavillon d'été de la Serpentine Gallery, édition 2019** : 178, 180, 182, 183, 197

**Pavillon Kohtei** : 15, 202, 223, 246, 264-266, 321, 376, 378, 380-383

**Projet de lac** : 120, 170, 172,

**Résidence sur les toits à Aito** : 170-172

**Restaurant Erretegia** : 206, 239-241, 555

**Shima-kitchen** : 202, 245, 252-256, 259, 281, 292, 453, 459

**Taisha Hall** : 57, 84-86, 369

**Temple de l'eau** : 57, 62-66, 104

**Terminal des ferris de Naoshima** : 124, 141, 144, 145, 166, 194

**Time's I et Time's II** : 57, 59, 61, 62

**TOD'S Omotesando** : 120, 156, 184-187, 369

**Tree-ness house** : 121, 156, 189-192, 421

## Table des illustrations

|   |    |
|---|----|
| Fig. 1. Maison Azuma. À gauche : la maison vue depuis la rue. Photo Tadao Ando & Associates. Au centre : la façade principale. Photo GA photographers. À droite : la cour centrale. Photo Shinkenchi-sha .....  | 28 |
| Fig. 2. Maison Azuma. À gauche (de haut en bas) : plans de niveaux RDC et R+1. Dessins Tadao Ando Architect & Associates. À droite : photographie de maquette. Photo S. Dousse.....   | 28 |
| Fig. 3. Maison Azuma. À gauche : vue intérieure. Photo Tadao Ando & Associates. À droite : vue extérieure. Photo Shinkenchi-sha .....   | 29 |
| Fig. 4. Photographies urbaines. De gauche à droite et de haut en bas : la Tokyo tower (réalisée par Nikken Sekkei en 1958), l'autoroute aérienne, le Stade national pour les Jeux Olympiques de Tokyo (réalisé par Tange Kenzo en 1964), un faisceau de voies ferrées. Images extraites du film Le vagabond de Tokyo (Tokyo nagaremono) réalisé par Suzuki Seijun en 1966. ....   | 32 |
| Fig. 5. Maison en aluminium. De gauche à droite : vue extérieure et vue intérieure. Photos Suzuki Yutaka.....   | 35 |
| Fig. 6. White U. De haut en bas et de gauche à droite : vue aérienne sur la maison et son environnement (photo Kioku Keizo), vue sur l'espace intérieur et la cour centrale (photo Koji Taki, version en noir et blanc), vue sur la façade nord recouverte de lierre (photo Toyo Ito & Associates, cliché en date des années 1980), vue sur le sol de la cour avant qu'il ne soit couvert d'herbe dans les années 1980 (photo Toyo Ito & Associates)..... | 37 |
| Fig. 7. Hutte d'argent. De haut en bas et de gauche à droite : vue du bâtiment dans son environnement d'origine (à Tokyo). Photo Toyo Ito & Associates. Vue du bâtiment dans son environnement actuel (Omishima, Ehime), vue sur la façade et vue sur la cour. Photos S. Dousse, 2019/07 .....  | 39 |
| Fig. 8. Hutte d'argent. Images du haut : vue sur la cour et l'environnement. Images du bas : vues intérieures. Photos S. Dousse, 2019/07 .....  | 40 |
| Fig. 9. Maison Kuwahara et Atelier Tomigaya. À gauche : vues sur la façade principale (exposée sud) de la maison de Kuwahara. Photos Ohashi Tomio. À droite : vue sur la façade principale (exposée sud) de l'atelier de Tomigaya. Photo Itsuko Hasegawa Atelier .....  | 43 |
| Fig. 10. Maison de Nerima. À gauche : vue sur la façade principale (exposée sud). Photographie Ohashi Tomio. À droite : axonométrie. Dessin Itsuko Hasegawa Atelier .....   | 44 |
| Fig. 11. Maison de Kumamoto. À gauche : plan du rez-de-chaussée et plan de masse. Dessins Itsuko Hasegawa Atelier. À droite : vue sur les toits. Photo Fujitsuka Mitsumasa .....  | 45 |
| Fig. 12. Maison de Kumamoto et maison de Higashi-Tamagawa. De gauche à droite : vue sur la façade de la maison de Kumamoto, vue sur la façade de la maison de Higashi-Tamagawa. Photos Itsuko Hasegawa Atelier.....   | 46 |
| Fig. 13. Chapelle sur l'eau. De gauche à droite et de haut en bas : vue aérienne (photo Takase Yoshio), vue depuis l'intérieur de la chapelle (photo Shiratori Yoshio), photographie de maquette (photo S. Dousse), perspective d'étude (dessin Tadao Ando Architect & Associates).....   | 48 |
| Fig. 14. La guest-house des brasseries Sapporo. De gauche à droite et de bas en haut : vues en plan et en coupe (dessins Ito Toyo & Associates), vue sur la façade et le site, vue sur le bâtiment fondu dans la topographie, vue sur la façade principale (photos GA photographers, cadrages modifiés pour les besoins de la mise en page).....  | 50 |
| Fig. 15. Centre culturel de Shonandai. De gauche à droite et de haut en bas : coupe et plan d'étude d'un bâtiment complètement enterré, photographie aérienne, élévation ouest. Images Itsuko Hasegawa Atelier.....   | 54 |
| Fig. 16. Centre culturel de Shonandai. La plaza. Photos S. Dousse, 2014/04 .....  | 55 |
| Fig. 17. Jardin des Beaux-Arts. À gauche : vues en plan et en coupe. Dessins Ando Tadao. À droite : vue depuis l'entrée du site. Photo Maxime Dufour. ....  | 59 |
| Fig. 18. Parcours photographique dans le jardin des Beaux-Arts. Photos sans visiteurs S. Dousse. Photos avec visiteurs M. Dufour, 2017/11 .....   | 61 |
| Fig. 19. Le Time's. À gauche : vue aérienne et vue depuis les escaliers en descente vers la terrasse. Photos Takase Yoshio. À droite : photographie de maquette. Photo Tadao Ando Architect & Associates .....  | 62 |
| Fig. 20. Temple de l'eau. À gauche et au centre : photographie d'une maquette du bâtiment dans le site, photographie d'une maquette du bâtiment. Photos S. Dousse. À droite : vue aérienne.....   | 63 |



|  |    |
|--|----|
| Fig. 21. Cartes postales vendues sur le site du temple Honpukuji. Légende de l'image de gauche : « Le temple est entouré de bambous et d'autres arbres » ; légende de l'image de droite : « Les escaliers coupent le milieu de l'étang de lotus qui symbolise le sanctuaire et descendent vers le hall principal comme en plongeant dans l'étang ». Photographies : propriété du temple Honpukuji..... | 64 |
| Fig. 22. Temple de l'eau. Chemin (1-2) et accès au temple (3-4), approche (5-6) du plan d'eau (7-10), descente dans le temple (11), espace de cérémonie (12-13), salle privative (14). Photos S. Dousse, 2018/08 .....   | 65 |
| Fig. 23. Environnement du temple de l'eau. Constructions, rizières et habitant du village Inouesora. Au loin on aperçoit des montagnes et l'autoroute Kobe-Awaji-Naruto. Photos S. Dousse, 2018/08 .....   | 66 |
| Fig. 24. Musée municipal de Yatsushiro. Vues aériennes. Photos Futagawa Yukio (GA).....  | 67 |
| Fig. 25. Musée municipal de Yastushiro. À gauche : plan du rez-de-chaussée. À droite : plan du niveau 1. Dessins Toyo Ito & Associates.....  | 68 |
| Fig. 26. Musée municipal de Yastushiro. De gauche à droite et de haut en bas : le musée et son environnement côté nord, le musée et son environnement côté sud, la façade nord, la façade sud. Photos S. Dousse, 2019/11 .....   | 69 |
| Fig. 27. Musée municipal de Yastushiro. À gauche : les façades sud et ouest. À droite : la façade sud. Photos S. Dousse, 2019/11.....  | 70 |
| Fig. 28. Musée municipal de Yastushiro. À gauche et à droite : vues sur la façade est, l'espace vert autour du grand arbre qui apporte de l'ombre au bâtiment et l'autel shintoïste. Photos S. Dousse, 2019/11 .....   | 71 |
| Fig. 29. Musée municipal de Yastushiro. De gauche à droite et de haut en bas : finition du béton, reflet des arbres sur la façade vitrée, cheminement d'accès au musée le long de la façade est. Photos S. Dousse, 2019/11 .....   | 72 |
| Fig. 30. Musée municipal de Yastushiro. Vues sur la façade nord : voutes de l' « architecture du vent », manches à air, chiriana, pots de fleurs, cheminement et entrée du musée. Photos S. Dousse, 2019/11 .....  | 73 |
| Fig. 31. Musée municipal de Yastushiro. Vues intérieures. Photos S. Dousse, 2019/11 .....  | 75 |
| Fig. 32. Musée municipal de Yastushiro. À gauche : la façade ouest, l'espace d'exposition en plein air et l'environnement urbain. À droite : la façade nord et le cheminement d'accès. Photos S. Dousse, 2019/11.....  | 76 |
| Fig. 33. Musée municipal de Shimosuwa. De gauche : vue sur la façade sud. Photo Ishiguro Mamoru. À droite, de haut en bas : plans du premier étage et du rez-de-chaussée. Dessins Toyo Ito & Associates .....  | 78 |
| Fig. 34. Centre lyrique de Nagaoka. De gauche à droite : plan de masse, plan du rez-de-chaussée. Dessins Toyo Ito & Associates.....  | 80 |
| Fig. 35. Centre lyrique de Nagaoka. Parcours photographique. Photos S. Dousse, 2018/03.....  | 83 |
| Fig. 36. Taisha hall. De gauche à droite : vue aérienne depuis le sud-est, vue depuis la rivière Horikawa. Photos Ueda Hiroshi, GA photographers .....   | 84 |
| Fig. 37. Taisha hall. De gauche à droite et de haut en bas : plan de masse, plan du rez-de-chaussée, coupe longitudinale. Dessins Ito Toyo & Associates.....   | 86 |
| Fig. 38. Taisha hall. De gauche à droite : vue sur la bibliothèque, vue sur le hall. Photos Ueda Hiroshi, GA photographers..   | 86 |
| Fig. 39. Musée du fruit. À gauche : plan de l'ensemble du site. Dessin Itsuko Hasegawa Atelier. À droite : dessin d'étude accompagné de la légende : « les graines emportées par des ballons, le groupe des bâtiments du fruit, le thème de l'écologie ». Dessin Hasegawa Itsuko.....  | 87 |
| Fig. 40. Musée du fruit. À gauche : vue d'ensemble sur les bâtiments du musée et sur le mont Fuji. Photo Fujitsuka Mitsumasa. À droite, en haut : coupe sur le hall d'exposition et la serre tropicale. Dessin Itsuko Hasegawa Atelier. À droite, en bas : dessin de conception en coupe. Dessin Hasegawa Itsuko.....  | 88 |
| Fig. 41. Musée du livre d'image. À gauche : dessin d'étude figurant les collines artificielles et le bâtiment à la forme évocatrice de celle d'un bateau. Dessin Hasegawa Itsuko. À droite : le musée et le parc. Photo Ohashi Tomio .....   | 91 |
| Fig. 42. Musée du livre d'image. De gauche à droite et de haut en bas : plan de masse, plan du rez-de-chaussée et plan du premier étage. Dessins Itsuko Hasegawa Atelier.....  | 92 |
| Fig. 43. Centre des arts de la scène de Niigata. Vues depuis le toit-jardin : deux des îles, passerelles et panorama (la rivière Shinano, la ville et les deux équipements voisins que sont le Niigata city music cultural hall (image de gauche) et le Niigata city gymnasium (image de droite). Photos S. Dousse, 2018/03.....   | 93 |

|   |     |
|---|-----|
| Fig. 44. Centre des arts de la scène de Niigata. À gauche : dessins d'études portant la légende : « investigations sur la connexion des îles et sur la manière de les enterrer autour des trois bâtiments existants ». Dessin Hasegawa Itsuko. À droite : plan du premier étage. Dessin Itsuko Hasegawa Atelier ..... | 95  |
| Fig. 45. Centre des arts de la scène de Niigata. Parcours photographique. Photos S. Dousse, 2018/03 .....   | 99  |
| Fig. 46. Musée historique Chikatsu-Asuka. À gauche : croquis d'étude. Dessin d'Ando Tadao. À droite : vue d'ensemble du bâtiment depuis le cheminement d'accès. Photo Takase Yoshio, GA photographer .....  | 101 |
| Fig. 47. Musée historique Chikatsu-Asuka. Vues extérieures, l'accès au musée. Photos S. Dousse, 2017/11 .....   | 102 |
| Fig. 48. Musée historique Chikatsu-Asuka. Vues intérieures. Espaces de circulation et d'exposition du rez-de-chaussée. Photos S. Dousse, 2017/11 .....  | 103 |
| Fig. 49. De gauche à droite : plan du rez-de-chaussée et plan du niveau 1. Dessins Ando Tadao.....  | 103 |
| Fig. 50. Complexe Awaji Yumebutai. Maquette exposée sur place, vue d'ensemble. Photos S. Dousse, 2018/08 .....  | 104 |
| Fig. 51. Complexe Awaji Yumebutai. Hundred step garden, plan d'ensemble. Photos S. Dousse, 2018/08 .....  | 105 |
| Fig. 52. Complexe éducatif Grin-grin. De gauche à droite : vue aérienne sur Grin-grin, une folie du parc Island-City. Photos Toyo Ito & Associates.....   | 106 |
| Fig. 53. Complexe éducatif Grin-grin. Plan de niveau. Dessin Toyo Ito & Associates .....  | 107 |
| Fig. 54. Complexe éducatif Grin-grin. Passerelle de circulation et serre. Photos S. Dousse, 2018/03 .....   | 107 |
| Fig. 55. Complexe éducatif Grin-grin. De gauche à droite : Grin-Grin et son environnement bâti, le futur gymnase de Island City (affichage sur les palissades de chantier). Photos S. Dousse, 2018/03 .....   | 109 |
| Fig. 56. Colline du Bouddha. Vue extérieure et vue intérieure. Photos Ogawa Shigeo.....   | 111 |
| Fig. 57. Musée d'Ogasawara. À gauche : plan de masse. À droite, de haut en bas : plans de l'étage et plan du rez-de-chaussée. Images Kazuyo Sejima & Associates .....   | 127 |
| Fig. 58. Musée d'Ogasawara. Photos Futagawa Yukio, GA photographers.....  | 128 |
| Fig. 59. Musée d'art contemporain du XXI <sup>e</sup> siècle de Kanazawa. De gauche à droite et de haut en bas : vue sur la façade et l'espace public, vue aérienne, vue sur l'un des patios (photos Futagawa Yukio, GA photographers), vue nocturne sur la façade (photo S. Dousse, 2016/05).....                    | 131 |
| Fig. 60. Centre d'apprentissage de l'école polytechnique de Lausanne. Vues extérieures. Photos : courtoisie de la médiathèque de l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne .....   | 133 |
| Fig. 61. Grace Farms. Le bâtiment et le site. Photo GA photographers (image redimensionnée pour les besoins de la mise en page). Un espace extérieur du bâtiment. Photo Suzuki Hisao .....  | 136 |
| Fig. 62. Musée d'art de Nakahechi. De gauche à droite et de haut en bas : plan de niveau (dessin Sanaa), vue sur le musée et sur le site, vue sur l'entrée du musée, vue sur le lounge, sa paroi courbe et sa façade vitrée. Photos S. Dousse, 2017/12.....   | 138 |
| Fig. 63. Hall d'Onishi. De gauche à droite et de haut en bas : vues extérieures du bâtiment et de son environnement, vue intérieure. Photos Iwan Baan. Plan de niveau. Dessin Sanaa .....   | 139 |
| Fig. 64. De gauche à droite : le bâtiment dans son environnement, la façade en verre. Photos : courtoisie du Toledo Museum of Art and Floto + Warner .....  | 141 |
| Fig. 65. Café-parc de Koga et café-parc d'Almere. De gauche à droite : modélisations du café-parc de Koga et du café-parc d'Almere. Images Sanaa.....   | 143 |
| Fig. 66. Pavillon Serpentine. Le pavillon, les visiteurs et les jardins de Kensington. Photos Iwan Baan.....  | 144 |
| Fig. 67. Terminal des ferris de Naoshima. Embarcadère et bâtiment. Photos GA photographers .....  | 145 |
| Fig. 68. L'auditorium Junko-Fukutake Hall. En haut, à gauche : plan de niveau. Dessin Sanaa. De haut en bas : vues extérieures et intérieures. Photos S. Dousse, 2019/07 .....  | 148 |
| Fig. 69. Shogin Tact Tsuruoka. Vues extérieures. Photos S. Dousse, 2019/08 .....  | 150 |
| Fig. 70. Shogin Tact Tsuruoka. Vues intérieures. Photos S. Dousse, 2019/08 .....  | 151 |
| Fig. 71. Shogin Tact Tsuruoka. Plan du rez-de-chaussée. Dessin Sanaa .....  | 153 |

|  |     |
|--|-----|
| Fig. 72. Maison Moriyama. À gauche : plan de rez-de-chaussée. Dessin Office of Ryue Nishizawa. À droite : vue aérienne. Photos Takase Yoshio, GA photographers .....   | 160 |
| Fig. 73. Centre d'art de Towada. Plan de rez-de-chaussée. Dessin Office of Ryue Nishizawa .....  | 161 |
| Fig. 74. Centre d'art de Towada. Vues extérieures et intérieures. Photos S. Dousse, 2017/11 .....  | 162 |
| Fig. 75. Le musée d'art de Teshima. Vues extérieures et intérieures. Photos S. Dousse, 2018/04 .....   | 165 |
| Fig. 76. Le musée Hiroshi Senju. Vues intérieures. Photos Ano Daici, courtoisie du musée Hiroshi Senju .....   | 167 |
| Fig. 77. Le musée Hiroshi Senju. Vues extérieures. Photos S. Dousse, 2018/08 .....   | 169 |
| Fig. 78. Maison en bande et Résidence d'Aito. À gauche : maquette de la maison en bande. À droite : maquette de la résidence d'Aito. Images Ishigami Jun'ya + Associates.....  | 171 |
| Fig. 79. Projet de lac et projet de café dans les champs. À gauche : représentation du projet de lac. À droite : représentation du café dans les champs. Images Ishigami Jun'ya + Associates.....  | 172 |
| Fig. 80. KAIT Workshop. Vue intérieure. Photo Ishigami Jun'ya + Associates. Vue extérieure. Photo S. Dousse.....   | 174 |
| Fig. 81. KAIT Plaza. En haut : représentations du projet. Images Ishigami Jun'ya + Associates. En bas : vues intérieures, impressions d'écran depuis la visite virtuelle proposée par le site internet de l'université : キャンパスマップ・施設紹介   神奈川工科大学 (kait.jp).....  | 176 |
| Fig. 82. Maison de la Paix. Modélisations du projet. Images Ishigami Jun'ya + Associates.....  | 178 |
| Fig. 83. Jardin d'eau de Tochigi. À gauche : photographie de maquette. Photo S. Dousse, 2018/09. À droite : vue du jardin. Photo Ishigami Jun'ya + Associates.....   | 180 |
| Fig. 84. Maison et restaurant de Yamaguchi. À gauche : photographie de maquette. Photo S. Dousse, 2018/09. À droite : vue sur le bâtiment en phase de construction. Photo Ishigami Jun'ya + Associates.....  | 181 |
| Fig. 85. Pavillon Serpentine de 2019. À gauche : le pavillon dans son environnement. À droite : l'espace intérieur du pavillon et son environnement. Photos Iwan Baan, propriété Ishigami Jun'ya + Associates .....  | 183 |
| Fig. 86. Médiathèque de Sendai. De gauche à droite : la façade principale, le hall. Photos S. Dousse, 2019/03 .....  | 186 |
| Fig. 87. Magasin TOD'S Omotesando et bibliothèque Tama. De gauche à droite : façade principale de TOD'S Omotesando, façade de la bibliothèque Tama. Photos S. Dousse, 2014/04.....   | 187 |
| Fig. 88. Complexe de Taipei. De gauche à droite : vue en axonométrie de la structure et du complexe végétal, vue en coupe. Images Hirata Akihisa Architecture Office .....   | 189 |
| Fig. 89. Tree-ness house. De gauche à droite : diagramme de concept, schéma de conception en vue de coupe. Dessins Hirata Akihisa .....  | 190 |
| Fig. 90. Tree-ness house. Images de gauche : vues sur la façade principale et ses balcons. Images de droite : vues sur le patio et ses plantations. Photos S. Dousse, 2019/07 .....  | 191 |
| Fig. 91. Musée d'art et bibliothèque d'Ota. De gauche à droite et de haut en bas : schéma de concept (dessin Hirata Akihisa), plan du rez-de-chaussée (dessin Hirata Akihisa Architecture Office), vue sur la façade nord du bâtiment depuis l'espace urbain, vue sur l'espace urbain depuis le toit-terrasse du bâtiment (photos S. Dousse, 2019/07)..... | 192 |
| Fig. 92. Musée d'art et bibliothèque d'Ota. Vues intérieures et extérieures. Photos S. Dousse, 2019/07.....  | 193 |
| Fig. 93. Observatoire du mont Kiro. En haut, de gauche à droite : vue sur le panorama, vue sur l'observatoire. Photos S. Dousse, 2019/07. En bas, de gauche à droite et de haut en bas : plan de masse, élévation et coupe. Dessins Kuma Kengo & Associates.....   | 210 |
| Fig. 94. Observatoire du mont Kiro. Vues sur le panorama et sur les abords. Photos S. Dousse, 2019/07 .....  | 212 |
| Fig. 95. Observatoire du mont Kiro. Photos S. Dousse, 2019/07. ....  | 213 |
| Fig. 96. Musée du canal de Kitakami. À gauche, de haut en bas : vue en plan, vue en coupe. Dessins Kuma Kengo & Associates. À droite, de haut en bas : vue d'ensemble, vue sur l'accès au musée. Photos Fujitsuka Misumasa .....   | 215 |
| Fig. 97. Musée du canal de Kitakami. À gauche : la place intérieure et la place extérieure. À droite : le panorama depuis la place intérieure. Photos Ueda Hiroshi, GA Photographers.....  | 216 |

|   |     |
|---|-----|
| Fig. 98. Musée d'art de la préfecture de Nagasaki. Page de gauche : plan du rez-de chaussée. Dessin Kuma Kengo & Associates. Page de droite : vues extérieures et intérieures. Photos S. Dousse, 2018/03.....   | 218 |
| Fig. 99. À gauche : le musée Jinchokan Moriya. À droite : le musée Akino Fuku. Photos Masuda Akihisa .....  | 221 |
| Fig. 100. Bâtiment d'accueil du musée et jardin zen Shinshoji. Vues sur le bâtiment et le jardin. Photos S. Dousse, 2019/07. À l'arrière plan de la dernière image, on aperçoit le pavillon Kohteï.....   | 223 |
| Fig. 101. La Collina Omi-Hachiman. En haut, de gauche à droite : façade du bâtiment principal de la Collina (nommé Kusayane/toit planté), café situé dans un autre bâtiment de la Collina (nommé Kuriyappon/cent châtaignes). En bas, de gauche à droite : façade du bâtiment Kuriyappon, café situé dans ce même bâtiment. Photos Taneya Group.....  | 224 |
| Fig. 102. Musique de la mosaïque Tile. De gauche à droite et de haut en bas : le musée dans son environnement, la façade principale et l'accès au public, l'espace ouvert, la façade arrière. Photos S. Dousse, 2018/04.....  | 225 |
| Fig. 103. Musée Hiroshige Ando. De gauche à droite : vue sur le musée depuis la route, vue sur l'entrée du musée en façade principale (à l'arrière plan, la montagne). Photos S. Dousse, 2019/08.....   | 227 |
| Fig. 104. Musée Hiroshige Ando. De gauche à droite et de haut en bas : la façade arrière vue depuis le pied de la montagne, l'accès au musée vu depuis l'espace ouvert et couvert, l'entrée du musée et l'accueil/billetterie, la claire-voie et le jardin. Photos S. Dousse, 2019/08.....  | 228 |
| Fig. 105. Musée Hiroshige Ando. De gauche à droite et de haut en bas : cloison de papier avec effet de lumière venue du toit (circulation dans le musée), vitrine d'exposition face au jardin, le café, l'espace ouvert et couvert qui relie la ville et la montagne. Photos S. Dousse, 2019/08.....  | 229 |
| Fig. 106. Hôtel de ville de Yusuhara. De gauche à droite : la façade principale, l'atrium (hall d'accueil). Photos S. Dousse, 2018/07.....  | 230 |
| Fig. 107. Hôtel et marché communautaire de Yusuhara. À gauche : la façade principale (en chaume) et l'une des façades latérales (en bois). À droite : l'hôtel (sur la partie gauche) et le marché (sur la partie droite). Photos S. Dousse, 2018/07 ...   | 231 |
| Fig. 108. Musée du pont de bois. De gauche à droite : vue extérieure, vue intérieure. Photos S. Dousse, 2018/07 .....   | 232 |
| Fig. 109. Bibliothèque communautaire de Yusuhara. De gauche à droite : vue extérieure, vue intérieure. Photos S. Dousse, 2018/07.....   | 233 |
| Fig. 110. Musée Ryukoku. De gauche à droite et de haut en bas : la façade principale, le hall, la cour intérieure, le passage entre la rue Horikawa et la rue Aburanokoji. Photos Higashide Kiyohiko, musée Ryukoku .....   | 236 |
| Fig. 111. Musée Ryukoku. Vues sur le hall et la cour. Photos Higashide Kiyohiko, courtoisie du musée Ryukoku .....  | 238 |
| Fig. 112. Restaurant Erretegia et Chapelle Ruban. De gauche à droite et de haut en bas : l'hôtel Bella vista spa and marina et le restaurant Erretegia vus depuis le belvédère de la chapelle, le chantier de construction navale Tsuneishi et le paysage de la mer Intérieure vus depuis le même emplacement, la chapelle ruban et son approche, les rampes de la chapelle et la vue sur le paysage, l'espace de célébration de la chapelle et le jardin. Photos S. Dousse, 2019/07..... | 240 |
| Fig. 113. Restaurant Erretegia. De gauche à droite : le restaurant et le panorama de la mer Intérieure de Seto, les assemblages de la charpente. Photos S. Dousse, 2019/07 .....  | 241 |
| Fig. 114. Hall du cimetière de Sayama. De gauche à droite et de haut en bas : le bâtiment et son environnement, l'accès au public, l'espace de recueillement, le plan d'eau et le paysage. Photos S. Dousse, 2019/11.....   | 242 |
| Fig. 115. Chapelle du cimetière du lac de Sayama. De gauche à droite et de haut en bas : le bâtiment et son environnement, l'espace de célébration, l'accès à la chapelle, la couverture en aluminium et la végétation aux abords du bâtiment. Photos S. Dousse, 2019/11 .....  | 243 |
| Fig. 116. Musée de la mer. En haut, de gauche à droite : le restaurant (sur la gauche de l'image) et la halle d'exposition A, les halles d'exposition B et A et l'espace d'apprentissage et d'expérience (sur la droite de l'image). En bas, de gauche à droite : la halle d'exposition A et sa charpente en bois, le hangar à bateaux et sa charpente en béton. Photos S. Dousse, 2018/04.....   | 250 |
| Fig. 117. Musée Makino. De gauche à droite et de haut en bas : vue aérienne (photo Mishima Satoru). Le musée et l'espace extérieur, le jardin et les circulations couvertes, le musée et le jardin (photos S. Dousse, 2018/07) .....  | 251 |
| Fig. 118. Musée Makino. Vues intérieures. Photos S. Dousse, 2018/07 .....   | 252 |
| Fig. 119. Shima kitchen. À gauche : l'espace extérieur, la canopée et l'arbre. Photo Ano Daici. À droite : le bâtiment et le village. Photo Abe Ryo. ....   | 254 |

|  |     |
|--|-----|
| Fig. 120. Pavillon Iriko ou Pavillon de la sardine. De gauche à droite : représentation axonométrique du projet, vue sur le pavillon après achèvement de la construction. Images Manuel Tardits, Mikan. ....   | 257 |
| Fig. 121. Musée d'art Seirenscho et hall de Naoshima. Première page : vues extérieures du musée d'art Seirenscho. Photographies S. Dousse, 2018/04. En haut : vues extérieures du hall de Naoshima. Photos S. Dousse, 2018/04. Au milieu : vue extérieure et vue intérieure du hall de Naoshima. Photos Ogawa Shigeo. En bas, de gauche à droite : étude de conception du musée Seirenscho, vue en coupe du musée Seirenscho, vue en coupe du hall de Naoshima. Dessins Sambuichi Hiroshi. ...   | 263 |
| Fig. 122. Observatoire Enoura. Première page : plan du site. Image Odawara Art Foundation. De haut en bas et de gauche à droite : la scène de verre optique et le tunnel d'observation alignés au solstice d'hiver vus de nuit et de jour, la galerie d'observation du solstice d'été et un arrangement de pierre de Komatsu (carrière localisée à environ 2 km) sur un jardin de mousse, le tunnel d'observation du solstice d'hiver et son « puits de lumière » (en date de la période de Muromachi (1336-1573)). Photos : courtoisie de l'Odawara Art Foundation..... | 266 |
| Fig. 123. Pavillon Kohtei. Vues extérieures du pavillon, du jardin et de l'environnement naturel. Photos Omote Nobutada, courtoisie de Studio Sandwich et du musée et jardin zen Shinshoji.....  | 268 |
| Fig. 124. Musée de la lagune de Fukushima. Vue extérieure et vue intérieure. Photos S. Dousse, 2018/03.....  | 271 |
| Fig. 125. Musée d'art d'Aomori. Vue extérieure et vue intérieure. Photos : courtoisie du musée d'art d'Aomori.....   | 273 |
| Fig. 126. Musée d'art d'Aomori. Vue sur la façade principale et l'accès au musée, vue sur le jardin et les cours. Photographies : propriété du musée d'art d'Aomori.....   | 273 |
| Fig. 127. Musée d'art d'Aomori. Vue sur les cours enterrées, vue sur une partie de l'espace d'exposition. Photographies : courtoisie du musée d'art d'Aomori.....  | 274 |
| Fig. 128. Musée d'art d'Aomori. À gauche : circulation intérieure. À droite : espace du musée et cour enterrée. Photographies S. Dousse, 2017/11.....  | 275 |
| Fig. 129. Musée de sciences naturelles de Matsunoyama et centre communautaire Ikote. En haut à gauche : vue extérieure. Photographie : courtoisie du musée des sciences naturelles de Matsunoyama. En haut à droite : vue intérieure du musée des sciences naturelles de Matsunoyama. Photo S. Dousse, 2018/03. En bas, de gauche à droite : vue extérieure et vue intérieure du centre communautaire Ikote. Photos S. Dousse, 2018/03.....  | 277 |
| Fig. 130. Musée du village de Matsudai et bibliothèque municipale de Tokamachi. De gauche à droite : vue extérieure du musée, vue extérieure de la bibliothèque. Photos S. Dousse, 2018/03.....  | 278 |
| Fig. 131. Centre d'art contemporain d'Aomori. Vues extérieures. Photos Takase Yoshio. ....   | 279 |
| Fig. 132. Maison de la forêt et maison de l'eau de l'école de la nature de Tokamachi. Photos S. Dousse, 2018/03.....   | 280 |
| Fig. 133. Le restaurant communautaire Shima-kitchen et son environnement. Photos S. Dousse, 2018/04.....   | 294 |
| Fig. 134. Musée d'art d'Aomori. Vues sur l'espace café et l'environnement enneigé. Photos S. Dousse, 2017/11.....  | 297 |
| Fig. 135. Scènes saisonnières. Photos S. Dousse.....   | 298 |
| Fig. 136. École Fuji-kidergarten. Photographies de maquette. Photos S. Dousse, 2018/09.....  | 301 |
| Fig. 137. Le musée Roku (conçu par Nakamura Hiroshi, à Oyama, préfecture de Tochigi, 2010). L'entrée du musée et son jardin, l'espace café-restaurant et une fenêtre donnant sur le jardin. Photos S. Dousse, 2019/07.....   | 302 |
| Fig. 138. Reportage d'Ono Tadashi dans le Tohoku. À gauche : Hiyoriyama « weather hill », Natori, Miyagi prefecture, november 13. 2011, 247 days after. À droite : « construction », Soma, Fukushima prefecture, february 14. 2012, 340 days after. Photos Ono Tadashi. ....   | 305 |
| Fig. 139. Reportage d'Ono Tadashi dans le Tohoku. À gauche : Ofunato bay, Iwate prefecture, #9183 . À droite : Ofunato bay, Iwate prefecture, #0862 . Photos Ono Tadashi. ....   | 306 |
| Fig. 140. Reportage d'Ono Tadashi dans le Tohoku. À gauche : Otsushi bay (The God of Water), Iwate prefecture, #9968. À droite : Seawall, Toni, Iwate prefecture, december 30. 2011, 294 days after. Photos Ono Tadashi. ....  | 308 |
| Fig. 141. Membres de l'école Yamamura installés sur l'engawa du temple Yotokuin (à Kyoto) lors de l'exposition de leurs compositions florales. Photos S. Dousse, 2019/11.....  | 314 |
| Fig. 142. Pavillon Kohtei. Vues sur le jardin et l'accès au pavillon. Photos S. Dousse, 2019/07.....   | 324 |
| Fig. 143. Pavillon Bloomberg et prototype de structure organique Photos de maquettes, S. Dousse, 2017/09 et 2018/07 ...  | 326 |

- Fig. 144. Maison à Komae et appartements à Nerima. À gauche : Maison à Komae (conçue par Hasegawa Go en 2009). Photo Shinkenchiku-sha. À droite : Appartements à Nerima (conçue par Hasegawa Go en 2010). Photo Iwan Baan. Format des images modifié pour les besoins de la mise en page ..... 336
- Fig. 145. Église Higashi-Totsuka (conçue par Hirata Akihisa, à Yokohama, préfecture de Kanagawa, en 2015). Le toit symbolise les nuages, la végétation longe la façade entièrement vitrée. Photos S. Dousse, 2019/07 ..... 337
- Fig. 146. Maison à Komae et maison à Komazawa. À gauche : maison à Komae (Tokyo) (conçue par Hasegawa Go en 2009). Photo Shinkenchiku-sha. À droite : maison à Komazawa (Tokyo) (conçue par Hasegawa Go en 2011). Photo Iwan Baan. Format des images modifié pour les besoins de la mise en page. .... 342
- Fig. 147. Le nouvel hôtel de ville de Naha (à gauche) et l'ancien hôtel de ville de Nago (à droite). Photos S. Dousse, 2018/02 ..... 344
- Fig. 148. Taneya-Agri-Culture (conçue par le Lab. Global Environmental Studies de l'université de Kyoto, à Omi-Hachiman, préfecture de Shiga, en 2014). Photos Kobayashi Hirohide ..... 347



# Table des matières

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Remerciements</b> .....  | <b>1</b>  |
| <b>Sommaire</b> .....   | <b>3</b>  |
| <b>Introduction</b> .....   | <b>7</b>  |
| <b>Introduction de la première partie. L'architecture, la ville et la nature. Développement d'une architecture à dimension paysagère</b> .....  | <b>21</b> |
| <b>Chapitre 1. Entre ville et nature. Prémises d'une pensée de l'architecture</b> .....   | <b>23</b> |
| <b>1.1. Maisons de ville. Recours à la nature</b> .....   | <b>25</b> |
| 1.1.1. Ando Tadao : de l'accueil des éléments naturels dans l'architecture.....   | 25        |
| La maison Azuma, Osaka, 1975.....   | 28        |
| 1.1.2. Ito Toyo : de l'immatérialité des flux d'air et de lumière.....  | 32        |
| La maison en aluminium, Fujisawa, 1971 .....  | 35        |
| La maison White U, Tokyo, 1976.....   | 37        |
| La hutte d'argent, Tokyo, 1984 (musée d'architecture Toyo Ito, Omishima, Ehime, 2011) .....   | 38        |
| 1.1.3. Hasegawa Itsuko : des artefacts « seconde nature » .....   | 41        |
| La maison de Kuwahara, Matsuyama, 1980 ; l'atelier Tomigaya, Tokyo, 1986 ; la maison de Nerima, Tokyo, 1986 ; la maison de Kumamoto, 1986 ; la maison de Higashi-Tamagawa, Tokyo, 1987..... | 41        |
| <b>1.2. Premiers équipements. Quand le milieu met l'architecture en question</b> .....  | <b>47</b> |
| 1.2.1. Ando Tadao : la montagne et l'eau.....   | 47        |
| La chapelle sur l'eau, Tomamu, Hokkaido, 1988 .....   | 47        |
| 1.2.2. Ito Toyo : l'architecture enterrée et les flux .....   | 48        |
| La guest-house des brasseries Sapporo, Eniwa, Hokkaido, 1989 .....  | 48        |
| 1.2.3. Hasegawa Itsuko : une nouvelle nature, artificielle.....   | 52        |
| Le centre culturel de Shonandai, Tokyo, 1991 .....  | 52        |
| <b>Chapitre 2. Entre mers et monts. Une architecture-paysage</b> .....  | <b>57</b> |
| <b>2.1. Éléments de la nature (l'eau, l'air, la terre) et grands paysages</b> .....   | <b>59</b> |
| 2.1.1. Ando Tadao : l'eau et l'architecture enterrée, projets de ville et de campagne.....  | 59        |
| Projets de ville : le jardin des beaux-arts, 1994, Kyoto ; le Time's I et II, 1984 et 1986, Kyoto.....  | 59        |
| Projet de campagne : le temple de l'eau, Awaji, préfecture de Hyogo, 1991 .....   | 62        |
| 2.1.2. Ito Toyo : l' « architecture du vent » et la référence maritime en milieu urbain .....   | 67        |
| Le musée municipal de Yatsushiro, préfecture de Kumamoto, 1991 .....  | 67        |
| 2.1.3. Ito Toyo : au-delà de l' « architecture du vent », la proximité des montagnes .....  | 77        |
| Le musée municipal de Shimosuwa, préfecture de Nagano, 1993 .....   | 77        |
| Le centre lyrique de Nagaoka, préfecture Niigata, 1996 .....  | 79        |
| Taisha Hall (T Hall), Izumo, préfecture de Shimane, 1998 .....  | 84        |
| <b>2.2. Des architectures à l'échelle du paysage</b> .....  | <b>87</b> |
| 2.2.1. Hasegawa Itsuko : des îles et des ponts, « l'architecture-archipel ».....  | 87        |
| Le musée du fruit, Yamanashi, préfecture de Yamanashi, 1995 .....   | 87        |



|   |            |
|---|------------|
| Le musée du livre d'images, Oshima, préfecture de Toyama, 1994 .....  | 90         |
| Le centre des arts de la scène de Niigata, préfecture de Niigata, 1998 .....  | 93         |
| 2.2.2.    Ando Tadao et Ito Toyo : construire dans les collines ou construire des collines ...  | 100        |
| Le musée historique Chikatsu-Asuka, Kana, Minamikawaguchi, préfecture d'Osaka, 1994 .....   | 100        |
| Le complexe Awaji-Yumebutai, Awaji, préfecture de Kobe, 2000 .....  | 104        |
| Island City Central Park GRIN GRIN (GREEN GREEN), Fukuoka, préfecture de Fukuoka, 2005 .....  | 106        |
| La colline du bouddha, Sapporo, préfecture de Hokkaido, 2015 .....  | 110        |
| <br>  |            |
| <b>Chapitre 3.        Synthèse de la première partie .....</b>  | <b>113</b> |
| <br>  |            |
| <b>Introduction de la deuxième partie. L'architecture dans sa relation à l'environnement.<br/>Perceptions des architectes de l'abstraction .....</b>            | <b>119</b> |
| <br>  |            |
| <b>Chapitre 4.        D'une esthétique <i>light</i> à la création de bâtiments-environnements...</b>  | <b>123</b> |
| 4.1. <b>Sanaa. Genèse et affirmation d'un rapport au paysage .....</b>  | <b>125</b> |
| 4.1.1.    Premiers projets : l'architecture dans sa relation à l'environnement .....  | 125        |
| Le musée O (musée d'Ogasawara), Iida, préfecture de Nagano, 1999.....   | 126        |
| Le musée d'art contemporain du XXI <sup>e</sup> siècle de Kanazawa, préfecture d'Ishikawa, 2004 .....   | 128        |
| 4.1.2.    Projets récents : une architecture courbe intégrée au paysage .....   | 132        |
| Le centre d'apprentissage de l'école polytechnique de Lausanne, Suisse, 2009 .....  | 132        |
| Le hall polyvalent Grace farms, New Canaan, Connecticut, États-Unis, 2015 .....   | 135        |
| 4.2. <b>Sanaa. Pour une architecture-environnement .....</b>  | <b>137</b> |
| 4.2.1.    Ouvrir les bâtiments sur l'extérieur : développements de l'emploi du verre .....  | 137        |
| Le musée d'art de Nakahechi, Nakahechi, préfecture de Wakayama, 1997 .....  | 137        |
| Le hall d'Onishi, Onishi, préfecture de Gunma, 2005 .....   | 139        |
| Le pavillon de verre du musée d'art de Toledo, Toledo, État de l'Ohio, États-Unis, 2006 .....   | 140        |
| 4.2.2.    Au plus près des paysages : minimalisme structurel et espaces extérieurs.....   | 141        |
| Le café-parc de Koga, Koga, préfecture d'Ibaraki, 1998 ; le café-parc Lumière, Almere, 1999 ; le<br>pavillon d'été de la Serpentine Gallery, Londres, 2009..... | 142        |
| Le terminal des ferris de Naoshima, préfecture de Kagawa, 2006 .....  | 144        |
| 4.2.3.    Un idéal d'architecture fusionnée à l'environnement : développements du toit....  | 146        |
| L'auditorium « Junko-Fukutake hall » et le café « Junko-Fukutake Terrasse », Okayama, préfecture<br>de Kagawa, 2013 et 2014 .....                               | 146        |
| Le centre culturel « <i>Shogin Tact</i> », Tsuruoka, préfecture de Yamagata, 2017 .....   | 149        |
| <br>  |            |
| <b>Chapitre 5.        De la mise en valeur des éléments à l'architecture biologique .....</b>   | <b>155</b> |
| 5.1. <b>Nishizawa Ryue. Pour une architecture paysage .....</b>   | <b>157</b> |
| 5.1.1.    L'environnement que crée l'architecture : en milieu urbain, éclater la boîte .....  | 157        |
| La maison Moriyama, quartier de Kamata, Tokyo, préfecture de Tokyo, 2005 .....  | 157        |
| Le centre d'art de Towada, Towada, préfecture d'Aomori, 2008 .....  | 160        |
| 5.1.2.    Quand l'architecture sublime la nature : à la campagne, dans la continuité des<br>paysages .....  | 163        |
| Le musée d'art de Teshima, île de Teshima, préfecture de Kagawa, 2010 .....   | 163        |
| Le musée Hiroshi Senju, Karuizawa, préfecture de Nagano, 2011 .....   | 166        |
| 5.2. <b>Ishigami Jun'ya. Pour une architecture à la frontière du naturel .....</b>  | <b>170</b> |
| 5.2.1.    Premiers projets : recherche d'un accord entre architecture et nature .....   | 170        |
| Maison en bande à Tokyo, résidence sur les toits à Aito, projet de lac et café dans les champs .....  | 170        |

|   |   |            |
|---|---|------------|
| 5.2.2.  | Une architecture au contact du climat.....  | 173        |
|   | Le KAIT Workshop, Institut de Technologie de Kanagawa, Université de Kanagawa, Atsugi, préfecture de Kanagawa, 2008.....  | 173        |
|   | KAIT Plaza, Institut de Technologie de Kanagawa, Université de Kanagawa, Atsugi, préfecture de Kanagawa, 2021.....  | 175        |
|   | La maison de la paix, Copenhague, Danemark, en cours de financement .....   | 176        |
| 5.2.3.  | Projets récents : rejoindre la nature par la temporalité et la matérialité .....  | 178        |
|   | Le jardin d'eau (botanical garden art biotop), Tochigi, préfecture de Tochigi, 2018 .....   | 179        |
|   | Maison et restaurant, Yamaguchi, préfecture de Yamaguchi, 2019.....   | 180        |
|   | Le pavillon d'été de la galerie Serpentine, jardins Kensington, Londres, 2019.....  | 182        |
| <b>5.3.</b>   | <b>Ito Toyo et Hirata Akihisa. Pour une architecture biologique.....</b>  | <b>184</b> |
| 5.3.1.  | Ito Toyo : du virtuel à l'organique en architecture .....   | 184        |
|   | La Médiathèque de Sendai, Sendai, préfecture de Miyagi, 2000 ; TOD'S Omotesando, Tokyo, 2004 ; la Bibliothèque de l'Université d'Art Tama, Hachioji, préfecture de Tokyo, 2007 .....                                | 185        |
| 5.3.2.  | Hirata Akihisa : du parallèle entre milieux naturels et construction.....   | 188        |
|   | Le complexe de Taipei, Taipei, Taiwan, 2016 ; la « Tree-ness House », Tokyo, 2017 ; le musée d'art et bibliothèque d'Ota, Ota, préfecture de Tokyo, 2017 .....  | 189        |
| <b>Chapitre 6.</b>  | <b>Synthèse de la deuxième partie .....</b>   | <b>195</b> |
| <b>Introduction de la troisième partie. L'architecture dans sa relation aux ressources. Partis pris des architectes du localisme.....</b> |   |            |
| <b>201</b>  |   |            |
| <b>Chapitre 7.</b>  | <b>Entre intégration paysagère et valorisation du local .....</b>   | <b>205</b> |
| <b>7.1.</b>   | <b>Kuma Kengo. Pour une architecture « anti-objet » effacée dans le paysage .....</b>   | <b>207</b> |
| 7.1.1.  | Premiers projets : démonstration de modestie (et monumentalité persistante) ..  | 207        |
|   | L'observatoire du mont Kiro, Imabari, préfecture d'Ehime, 1994.....   | 209        |
| 7.1.2.  | Premiers musées : effacer les limites entre bâtiment et infrastructure.....   | 214        |
|   | Le musée du canal de Kitakami, Ishinomaki, Préfecture de Miyagi, 1999.....  | 214        |
|   | Le musée d'art de la préfecture de Nagasaki, Nagasaki, Préfecture de Nagasaki, 2005 .....   | 216        |
| <b>7.2.</b>   | <b>Fujimori Terunobu et Kuma Kengo. Pour un renouveau du vernaculaire.....</b>  | <b>220</b> |
| 7.2.1.  | Fujimori Terunobu : l'histoire de l'architecture au présent.....  | 220        |
|   | Le musée historique Jinchokan Moriya, Chino, préfecture de Nagano, 1991 ; le musée d'art Akino Fuku, Hamamatsu, préfecture de Fukuoka, 1998.....  | 220        |
|   | Le musée et jardin zen Shinshoji, Fukuyama, préfecture de Hiroshima, 2014 ; la Collina Omi-Hachiman, Omi-Hachiman, préfecture de Shiga, 2014 ; le musée de la mosaïque Tile, Tajimi, préfecture de Gifu, 2016 ..... | 222        |
| 7.2.2.  | Kuma Kengo : le retour aux ressources du <i>satoyama</i> (le village de montagne).....  | 226        |
|   | Le musée Hiroshige Ando, bourg de Nakagawa, ville de Nasu, préfecture de Tochigi, 2000.....   | 226        |
|   | L'hôtel de ville (2006), l'hôtel et marché communautaire (2010), le musée du pont de bois (2010) et la bibliothèque communautaire (2018) de Yusuhara, préfecture de Kochi .....                                     | 230        |
| <b>7.3.</b>   | <b>Nikken Sekkei et Nakamura Hiroshi &amp; NAP. Pour un ancrage du contemporain dans la tradition.....</b>  | <b>235</b> |
| 7.3.1.  | Nikken Sekkei : de l'écologie des <i>machiyas</i> (les maisons de ville de Kyoto) .....   | 235        |
|   | Le musée Ryukoku, Kyoto, 2011 .....   | 235        |
| 7.3.2.  | Nakamura Hiroshi : de l'écologie de l'artisanat intégrée au design .....  | 239        |
|   | La chapelle Ruban et le restaurant <i>Erretegia</i> , Onomichi, préfecture de Hiroshima, 2014 et 2015 ....  | 239        |
|   | Le hall et la chapelle du cimetière du lac de Sayama, préfecture de Saitama, 2013 et 2014 .....   | 241        |

|   |   |            |
|---|---|------------|
| <b>Chapitre 8.</b>  | <b>Milieu, climat, ressources et architecture .....</b>   | <b>245</b> |
| 8.1.  | <b>Architectes de lieux et de milieux. Construire en bord de mer.....</b>   | <b>249</b> |
| 8.1.1.  | Naito Hiroshi, Abe Ryo et Mikan : entre villages et paysages.....   | 249        |
|   | Le musée de la mer, Toba, préfecture de Mie, 1992 et le musée des plantes et des hommes ou musée Makino, Kochi, préfecture de Kochi, 1999.....  | 249        |
|   | Shima-kitchen, Teshima, préfecture de Kagawa, 2010.....   | 253        |
|   | Le pavillon de la sardine (pavillon Iriko), Ibukijima, préfecture de Kagawa, 2015. ....   | 257        |
| 8.1.2.  | Sambuichi Hiroshi, Studio Sandwich et Sugimoto Hiroshi : de la Terre au cosmos  | 259        |
|   | Le musée d'art Seirensheo à Inujima et le hall de Naoshima, préfecture de Kagawa, 2008 et 2015 ..   | 259        |
|   | L'observatoire Enoura, Odawara, préfecture de Kanagawa, 2017 .....  | 264        |
|   | Le pavillon Kohteï, musée et jardin zen Shinshoji, Fukuyama, préfecture de Hiroshima, 2016 .....  | 266        |
| 8.2.  | <b>Architectes de lieux et de milieux. Construire dans le « pays de neige » .....</b>   | <b>269</b> |
| 8.2.1.  | Aoki Jun : entre contrainte climatique et expérience sensible.....  | 269        |
|   | La fondation de la neige, Joetsu, préfecture de Niigata, 1999 ; le musée de la lagune de Fukushima, Niigata, préfecture de Niigata, 1997 ; le musée d'art d'Aomori, préfecture d'Aomori, 2006 ..... | 269        |
| 8.2.2.  | Tezuka Takaharu et Yui, Naito Hiroshi, MVRDV et Ando Tadao : pour la plus grande proximité avec les éléments extrêmes du paysage .....  | 276        |
|   | Le musée de sciences naturelles de Matsunoyama, 2003 ; le café communautaire Ikote, Tokamachi, 2015 ; le café communautaire Stage engawa, Sanjo, 2016, préfecture de Niigata .....                  | 276        |
|   | Le musée du village de Matsudai, 2003 ; la bibliothèque municipale de Tokamachi, 1999 ; le centre d'art contemporain d'Aomori, 2001 ; l'école de la nature de Tokamachi, 2011 .....                 | 278        |
| <b>Chapitre 9.</b>  | <b>Synthèse de la troisième partie.....</b>   | <b>281</b> |
| <b>Introduction de la quatrième partie. L'architecture telle que perçue par les Japonais eux-mêmes Réflexions sur l'architecture, la nature et l'écologie .....</b> |   |            |
| <b>287</b>  |   |            |
| <b>Chapitre 10.</b>   | <b>De l'intemporalité d'une culture dans son rapport à la nature .....</b>  | <b>289</b> |
| 10.1.   | <b>Une architecture ouverte sur l'extérieur .....</b>   | <b>289</b> |
| 10.1.1.   | Climat, météorologie et forces telluriques .....  | 289        |
| 10.1.2.   | La nature la plus riche et la plus sévère au monde.....   | 292        |
| 10.1.3.   | Apprécier les changements de saison et s'y fondre.....  | 296        |
| 10.1.4.   | Être au plus près de la nature malgré les catastrophes .....  | 300        |
| 10.1.5.   | Retour critique sur le désastre de 2011.....  | 304        |
| 10.2.   | <b>Le naturel et l'artifice, des notions relativisées .....</b>   | <b>309</b> |
| 10.2.1.   | De l'art de développer un entre-deux .....  | 309        |
| 10.2.2.   | Entre aménagement et respect de l'environnement.....  | 312        |
| 10.2.3.   | Symbolisme des jardins zen et imaginaire shintoïste.....  | 315        |
| 10.2.4.   | Sobriété de la vie monastique versus écologie militante.....  | 320        |
| <b>Chapitre 11.</b>   | <b>La création par le renouvellement des origines .....</b>   | <b>323</b> |
| 11.1.   | <b>Régénérer la relation à la nature.....</b>   | <b>323</b> |
| 11.1.1.   | Une impossible théorisation.....  | 323        |
| 11.1.2.   | Et si la nature était dans la matérialité ?.....  | 327        |
| 11.1.3.   | Les architectes japonais et l'histoire .....  | 331        |
| 11.1.4.   | Un possible retour à l'origine ? .....  | 335        |

|   |                |
|---|----------------|
| <b>11.2. Et l'écologie dans tout ça ? .....</b>                               | <b>339</b>     |
| 11.2.1. Pour une écologie évidente .....                                      | 339            |
| 11.2.2. Contre une écologie de la performance.....                            | 340            |
| 11.2.3. Recours à la sobriété ancienne versus technophilie grandissante ..... | 343            |
| 11.2.4. Dépasser le caractère formel de l'architecture .....                  | 346            |
| 11.2.5. En guise de conclusion .....  | 349            |
| <br><b>Conclusion .....</b>   | <br><b>353</b> |
| <br><b>Bibliographie .....</b>  | <br><b>370</b> |
| <br><b>Index .....</b>  | <br><b>391</b> |
| <br><b>Table des illustrations .....</b>                                      | <br><b>397</b> |
| <br><b>Table des matières .....</b>   | <br><b>405</b> |