



Ebisu
Études japonaises

57 | 2020
Les architectes de l'ère Heisei (1989-2019). Rôles, statuts, pratiques et productions

Vivre l'architecture au Japon

Manuel Tardits



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/5402>

DOI : [10.4000/ebisu.5402](https://doi.org/10.4000/ebisu.5402)

ISSN : 2189-1893

Éditeur

Institut français de recherche sur le Japon à la Maison franco-japonaise (UMIFRE 19 MEAE-CNRS)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2020

Pagination : 327-370

ISSN : 1340-3656

Référence électronique

Manuel Tardits, « Vivre l'architecture au Japon », *Ebisu* [En ligne], 57 | 2020, mis en ligne le 20 décembre 2020, consulté le 29 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/5402> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ebisu.5402>

Vivre l'architecture au Japon

Manuel TARDITS**

Quatre décennies ou presque (1985-2019)

Le Japon a bonne presse architecturale en France depuis longtemps. Le présent ne fait que le confirmer; expositions et projets d'architectes nippons dans l'Hexagone ne se sont sans doute jamais tant multipliés qu'aujourd'hui¹. Mais dans le sens inverse, les opportunités sont plus rares. Période de la bulle foncière et immobilière (1985-1990) exceptée, les architectes français contemporains sont peu connus donc peu appelés. En conséquence, leurs œuvres sont rares au Japon. Cet appel aux talents hexagonaux tenait d'ailleurs pour partie au hasard concomitant du calendrier politique et culturel français. L'époque des grands projets mitterrandiens étant presque synchrone avec cette bulle nipponne, les constructions publiques initiées par le président français ont attiré dès lors l'attention des médias de l'Archipel sur les créateurs locaux. Jean Nouvel, Christian de Portzamparc, Philippe Starck, Jean-Michel Wilmotte ou plus récemment Dominique Perrault ont

1. Kofler Andreas, *Architectures japonaises à Paris 1867-2017*, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2017.

** Architecte, co-fondateur de l'agence franco-japonaise Mikan, professeur à l'université Meiji, auteur de *Tôkyô, Portraits et Fictions, L'archipel de la maison, Le dit des cigales, Le charpentier et l'architecte*. Site : www.mikan.co.jp.

ainsi bénéficié d'une aura débouchant sur des réalisations au Japon, situation enviable pour leurs confrères d'aujourd'hui. Actuellement, par contre, on ne compte plus les voyages d'architectes français, les échanges universitaires d'étudiants et les stages dans des agences locales, si possible célèbres. Ces mouvements corrélés, sans s'équivaloir, ne laissent pas d'interroger car peu songent à rester, malgré l'amplification de cet intérêt pour la « chose japonisante », *Nihonteki na mono* 日本的なもの, autrement dit la japonité². Le propos ici est donc d'éclairer par le biais d'un cas concret, le mien, les opportunités offertes par le voyage, l'échange et la permanence du séjour, les découvertes, la pratique et les questions qu'elles engendrent. Étudiant, chercheur, puis enseignant, enfin dirigeant d'une école d'architecture intérieure et de design d'une part, co-fondateur d'une agence d'architectes, praticien donc, consultant et écrivain d'autre part, voici énumérés certains des temps d'une carrière dans l'Archipel des dernières années de l'ère Shōwa à l'ère Heisei, qui s'est close en 2019 avec l'abdication de l'empereur Akihito. Cette liste, quelque peu hétéroclite, montrera surtout toutes les facettes, souvent inattendues, que prennent ici les carrières d'étrangers.

Raisons de partir

Le Japon du début des années 1980, quand j'ai commencé à m'y intéresser au cours de mes études d'architecture à Paris, restait encore un pays lointain à la fois par la relative pauvreté des informations disponibles (l'Internet n'était par exemple pas encore né et il fallait écumer les bibliothèques sans grand monde pour vous diriger) et son éloignement géographique. La *perestroïka* soviétique n'avait pas encore ouvert le ciel devenu depuis russe aux avions occidentaux ; le vol à escale interminable, qui passait par Anchorage à un horaire difficile à identifier (parti d'Europe, on remontait les fuseaux horaires jusqu'en Alaska avant d'avancer brusquement d'une journée en piquant vers Narita), achevait de fatiguer et de dérouter. La route du sud ou le transsibérien, qu'utilisaient parfois les boursiers universitaires lors de leur retour en Europe, relevaient plus de l'itinéraire mémoriel, du folklore ou du manque d'argent. Les applications

2. Isozaki Arata, *Kenchiku ni okeru « Nihonteki na mono »* 建築における「日本的なもの」 (Les choses japonisantes en architecture), Tokyo, Shinchōsha 新潮社, 2003.

téléphoniques gratuites qui annulent temps et distance n'existaient pas non plus; la seule différence pour le courrier, resté le principal outil de communication depuis le XIX^e siècle, était son passage du maritime à l'aéropostal. Quand on était fatigué d'écouter des radios locales, il restait le « Far East Network », la radio des forces américaines du Pacifique, qui donnait l'impression de n'avoir guère évolué depuis MacArthur. Ses programmes de musiques *country*, entrecoupés de tirades morales à destination du soldat américain, avaient des relents de guerre du Vietnam, voire d'après-guerre, qu'un Français avait peine à ne pas assimiler à une histoire récente mais passée ou à des films vus au cinéma. Si les détails de ce parcours pourront paraître anecdotiques, ils contribuaient néanmoins, avec le prix du billet et celui des communications, à renforcer cette distance tout autant physique que psychologique. En résumé, les conditions dans lesquelles évoluait un boursier du milieu des années 1980 étaient certainement plus proches de celles de ses quelques prédécesseurs souvent ignorés des années 1960 et 1970 (j'ai par exemple découvert avec surprise que l'architecte Bernard Huet avait passé une demi-année à l'université de Kyoto au laboratoire du professeur Masuda en 1964³), que de celles des cohortes estudiantines de passage depuis le début de ce siècle.

À la fin des années 1970 et au début des années 1980, les écoles d'architecture françaises ne se caractérisaient pas outre mesure par leur ouverture sur l'extérieur, même si des exceptions existaient, dont l'échange pionnier entre l'université de Kyoto et l'École d'architecture de Paris-La Villette⁴. Pour peu que le regard se tournât vers l'étranger, il était plutôt question d'Europe ou d'Amérique du Nord et le Japon faisait peu parler de lui. Pourquoi donc, dans ces conditions, souhaiter y partir? À quelques exceptions près sur lesquelles je reviendrai, l'intérêt portait moins sur l'architecture en soi, contemporaine

3. Vogel Chevroulet Irène, *Bernard Huet au Japon*, Lausanne, PPUR, 2016.

4. Aucune recension n'existait jusqu'à celle réalisée par deux anciennes diplômées de l'École d'architecture de Paris-La Villette à l'occasion d'un colloque organisé à la Maison de la Culture du Japon à Paris en 2000. Cet événement célébrait les 35 ans de l'échange initié à l'origine entre l'atelier Édouard Albert (1910-1968) à l'École des Beaux-Arts de Paris et le laboratoire du professeur Masuda Tomoya 増田友也 (1914-1981) de l'université de Kyoto. L'échange s'était poursuivi ensuite avec l'École d'architecture de Paris-La Villette nouvellement créée et le professeur Katō Kunio 加藤邦男 (1935-2019), profitant durant les années 1960 et 1970 à des architectes français comme Paul Maymont (1926-2007) ou Christian Enjolras (né en 1943) pour ne citer qu'eux.

ou non, que sur une culture exotique plus générale dont elle faisait partie. Cette connaissance empirique et fragmentaire touchait donc la littérature, le cinéma, le design, la mode, mais encore, plus ponctuellement, la danse *butô* ou l'ikebana. Un jeune étudiant parisien, un peu intéressé par ce pays, glanait ces pépites au gré d'un article de journal ou d'une manifestation artistique. Dans mon cas le déclin s'est opéré de cette manière un peu aléatoire, et non pas grâce à la fameuse exposition sur le *ma* 間, organisée en 1978 par Isozaki Arata* 磯崎新⁵ (né en 1931). Cette dernière, qui était destinée à un public occidental et devait susciter tant de gloses par la suite dans le milieu de l'architecture, je l'ai tout simplement... manquée! Ce sont deux autres rencontres muséales déconcertantes, du début des années 1980, qui ont contribué à infléchir mon parcours : je veux parler de deux modestes expositions respectivement consacrées aux architectes Shinohara Kazuo* 篠原一男 (1925-2006) et Andō Tadao* 安藤忠雄⁶ (né en 1941). Le nom du second m'était déjà connu par le biais des revues, bien qu'à cette époque sa production restât surtout consacrée à des maisons ou de petits édifices commerciaux dans la région de Kobe et d'Osaka. En revanche, le premier constituait une véritable découverte qui bouscula ma compréhension de l'architecture. Quoique les parallélépipèdes de béton brut d'Andō interpellassent par leur apparente brutalité, à l'exception de la « maison Azuma » ou « maison à Sumiyoshi » *Sumiyoshi no nagaya* 住吉の長屋 (1976), si radicale dans sa relation (ou plutôt l'absence de celle-ci, sa fermeture) au contexte urbain d'Osaka, rien n'égalait le sentiment d'incrédulité que l'on éprouvait en admirant certaines des résidences conçues par Shinohara. La « maison au sol en terre battue » *doma no ie* 土間の家 (1963), la « maison de terre » *tsuchi no ie* 地の家 (1966) où la chambre est souterraine, mélange d'habitat troglodyte et d'abri antiatomique, ou encore la « maison Tanikawa » *Tanikawa-san no jūtaku* 谷川さんの住宅 (1974), sorte de grange au sol de terre qui épouse la pente oblique du terrain montagneux, remettaient toutes en cause les notions même de maison, de confort, de convivialité et de

5. *Ma : espace-temps du Japon*, Festival d'automne, musée des Arts décoratifs, Paris, 1978.

6. *Kazuo Shinohara, architecte japonais : 30 maisons individuelles*, Société française des architectes, Paris, 1980 ; *Tadao Ando, minimalismes*, Institut français d'architecture, Paris, 1982.

* Les mots suivis d'un astérisque renvoient au lexique situé à la fin du dossier.

fonctionnalité que l'on pouvait nous apprendre à l'école (fig. 01). Cependant, loin d'offrir des formes étonnantes ou des géométries complexes et difficiles à maîtriser, ces œuvres se distinguaient par leur sobriété. Les maisons d'Andō et de Shinohara étaient juste radicalement différentes; l'étrangeté le disputait à la simplicité. La question qui taraudait l'observateur français n'était pas « comment ont-ils fait », mais « pourquoi ». Tous les architectes gardent des souvenirs d'émotions parfois intenses devant des lieux, des espaces ou des constructions, mais le choc se doublait ici d'une perplexité inhabituelle.



Fig. 01
Maison Tanikawa, 1974. Architecte : Shinohara Kazuo.

© Toru Sakaushi.

Autre événement personnel dont je mesurais mal les conséquences sur le moment – sinon un sentiment d'émerveillement –, l'achat, pour lequel j'avais cassé ma tirelire, d'un somptueux ouvrage sur la villa Katsura⁷. Un texte historique clair accompagnait de superbes photos. Quoiqu'assez concise, car il s'agissait d'un ouvrage de vulgarisation, l'introduction de l'historien de l'architecture Naitō Akira 内藤昭 (1928-2007) dressait un portrait concret et bien argumenté de cette résidence célèbre du début du XVII^e siècle. Quelqu'un de mieux informé aurait sans doute discerné dans cette rigueur, et dans l'omission même de ce qui fait la fortune critique contemporaine de cette villa, une mise en cause implicite de l'hagiographie moderne. Mais difficile d'en juger par moi-même, quand je ne connaissais ni Kishida Hideto 岸田日出刀 (1899-1966), ni Bruno Taut (1880-1938), ni Tange Kenzō* 丹下健三 (1913-2005), ni Walter Gropius (1883-1969), dont les lectures biaisées de l'histoire – les deux premiers dans les années 1930 et les seconds après la guerre – seraient si fructueuses pour la création contemporaine! Pour Naitō, historien avant tout, cette villa demeurait par sa splendeur un artefact de son temps qu'il décrivait avec scrupule, tandis que ces architectes y discernaient, y inventaient même, pour des raisons idéologiques, une préfiguration des principes de l'architecture moderne* (plan libre, principes modulaires, séparation entre la structure et le cloisonnement, etc.)⁸.

Afin de compléter cet inventaire préalable à mon départ, il faudrait y ajouter quelques références glanées dans nos livres d'histoire de l'architecture contemporaine du moment, sur de grands édifices publics réalisés par les tenants du modernisme (Tange Kenzō, Maekawa Kunio* 前川国男 [1905-1986], etc.), et certains des projets prospectifs d'une génération plus jeune, celle d'Isozaki et des principaux maîtres du Métabolisme* (Kikutake Kiyonori* 菊竹清訓 [1928-2011], Kurokawa Kishō* 黒川紀章 [1934-2007]

7. Nishikawa Takeshi & Naitō Akira, *Katsura, un ermitage princier*, Office du livre, Fribourg, Société française du livre, 1978.

8. Jacquet Benoît, « La villa Katsura et ses jardins : l'invention d'une modernité japonaise dans les années 1930 » in Fiévé Nicolas & Jacquet Benoît (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, p. 99-132.

ou encore Maki Fumihiko* 槇文彦 [né en 1928])⁹. Mais ces créateurs plus récents, qui avaient marqué les deux décennies précédentes (1960-1970), par le fait même d'orner nos manuels d'histoire, évoquaient plus un patrimoine qu'Andō et Shinohara, fussent-ils contemporains, pour les étudiants du début des années 1980. Quelques années plus tard, je distinguais aussi dans leurs œuvres le destin, envié en Occident mais économiquement peu enviable, rencontré par nombre de leurs collègues architectes japonais qui se sont retrouvés cantonnés à des projets de maisons individuelles¹⁰. Constatons aussi que l'intérêt actuel retrouvé pour le Métabolisme*, un temps oublié, reflète les fréquents mouvements de balancier des effets de mode¹¹.

Cette connaissance assez impressionniste de la scène architecturale japonaise, due pour l'essentiel au hasard des rencontres, des événements culturels parisiens et d'une manière plus large à l'information disponible, tenait aussi à des raisons qu'il était plus malaisé de saisir depuis la France. D'une part, un certain nombre de créateurs appréciés au Japon restaient, et restent encore, souvent méconnus ou sous-estimés à l'étranger. De tels oublis pouvaient tenir de raisons individuelles, mais les principales étaient que ces architectes ne rentraient ni dans les canons modernes, ni dans le mouvement du renouvellement des idées tels qu'il était symbolisé par les acteurs du Métabolisme ou d'autres plus récents comme Andō ou Shinohara. Horiguchi Sutemi 堀口捨己 (1895-1984), Murano Tōgo* 村野藤吾 (1891-1984), Shirai Seiichi* 白井晟一 (1905-1983), Taniguchi Yoshirō 谷口吉郎 (1904-1979)

9. Le Métabolisme est un des principaux mouvements d'architecture japonais du xx^e siècle. Son manifeste, co-écrit par les architectes, urbanistes et designers Awazu Kiyoshi 粟津潔 (1929-2009), Asada Takashi 浅田孝 (1921-1990), Ekuan Kenji 榮久庵憲司 (1929-2015), Kikutake Kiyonori, Kurokawa Kishō, Maki Fumihiko, Ōtaka Masato* 大高正人 (1923-2010) et le critique d'architecture Kawazoe Noboru 川添登 (1926-2015), est présenté lors de la *World Design Conference* qui se déroule à Tokyo en 1960. Ses membres fondateurs y développent des idées selon lesquelles l'architecture, par analogie au métabolisme des êtres vivants, est pensée comme une sorte de structure qui doit pouvoir évoluer au gré des besoins et des fonctions.

10. Hours Véronique, Mauduit Fabien, Souteyrat Jérémie & Tardits Manuel, *L'Archipel de la maison*, Poitiers, Le Léopard Noir, 2014, p. 15-25.

11. Koolhaas Rem, Obrist Hans Ulrich, *Project Japan: Metabolism Talks...*, Cologne, Taschen, 2011. Cette publication, ainsi que les visites organisées de l'ensemble Nakagin Capsule Hotel de Kurokawa Kishō sont des indicateurs de cet intérêt.

ou encore l'Américain d'origine tchèque Antonin Raymond (1888-1976), pour n'en citer que quelques-uns, appartenaient ainsi à cette catégorie oubliée. D'autre part, raison plus profonde, qui prélude à la première et tient elle aussi d'une certaine lecture de l'histoire, une dichotomie perdue au Japon entre les champs de l'architecture et du patrimoine. Ici, la discipline architecturale est non seulement récente mais encore, nuance fondamentale, importée de l'Occident.

Rappelons brièvement que le premier cours d'architecture est inauguré en 1872 à l'université impériale de Tokyo, avant d'être confié en 1877 à l'Anglais Josiah Conder* (1852-1920), dont l'enseignement est fondé sur l'étude exclusive des styles occidentaux¹². Le cursus ignorait les bâtiments en structure bois pensés et construits jusqu'alors par les charpentiers¹³; près de 2000 ans de constructions, qui formaient l'essentiel du patrimoine connu, ne concernaient pas cette nouvelle discipline. Pour dessiner des gares, des banques ou des immeubles de bureaux, on considérait qu'il n'était nul besoin de connaître temples, sanctuaires et résidences palatiales (*shoin* 書院). Les architectes ainsi formés, méconnaissaient leurs propres traditions. Cela ne les empêchait d'ailleurs nullement, à titre personnel, d'aller se recueillir ou prier dans de tels édifices, ou encore d'habiter des maisons en structure bois avec des pièces à tatamis. On pourra rétorquer que, dès le milieu des années 1890, des cours de construction sur l'architecture traditionnelle ont été réintégrés dans le cursus universitaire; puis que, dans les premières années du xx^e siècle, l'architecte Itō Chūta* 伊東忠太 (1867-1954) s'est inspiré de manière assez éclectique de divers patrimoines dont celui de son pays, que la villa Katsura a servi le discours moderniste depuis les années 1930, et que des architectes contemporains comme Horiguchi ou Taniguchi ont dessiné des pavillons de thé (une typologie née au xv^e siècle) dans les années d'après-guerre. D'une manière générale, les historiens de l'architecture japonaise ont su établir au xx^e siècle un corpus critique et

12. Voir les ouvrages de Suzuki Hiroyuki 鈴木博之 consacrés à la question des influences occidentales sur l'architecture japonaise à l'époque Meiji.

13. Jacques Benoit, 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, p. 271-275.

stylistique très conséquent de leur histoire¹⁴. Si toutes ces remarques sont justes, elles reflètent toutefois mal une situation aujourd'hui encore plus ambiguë qu'on ne le pense. Le récent succès de la construction en bois, qui semble illustrer un regain d'intérêt pour la tradition de la charpenterie, celle d'avant les architectes, doit être relativisé.

Quelques exemples récents aideront à décrire la réalité de la scène actuelle. Comme me le confiait un collègue enseignant, l'architecte Yoshimura Yasutaka 吉村靖孝 (né en 1972), les cours d'histoire de l'architecture à Waseda, une des grandes universités de la capitale où il avait lui-même étudié durant les années 1990, continuaient d'expédier rapidement l'histoire locale au profit d'une connaissance plus occidentale de la discipline. Si certains cours d'histoire traitent effectivement de la construction en bois, c'est-à-dire de toute la tradition jusqu'à l'époque Meiji et de la création *ex nihilo* des études d'architecture, elle est surtout enseignée aux étudiants en master et en doctorat qui se consacrent à la recherche. Les jeunes architectes, qui se destinent à une carrière de praticien, quittent dans leur majorité l'université en fin de quatrième année (le master commence en cinquième année). Ils en connaîtront ainsi souvent plus long sur Vitruve, ou surtout Le Corbusier*, que sur Sen no Rikyū 千利休 (1522-1591) ou le mouvement Bunriha 分離派¹⁵. Dans mon cas, les cours magistraux d'histoire de l'architecture dispensés durant ma première année de master à l'université de Tokyo ont consisté à traduire en japonais une année durant un ouvrage de l'historien anglais David Watkins (1941-2018)¹⁶! Que dire aussi de la surprise d'entendre, au détour d'une conversation durant ces mêmes années, qu'Itō Toyō* 伊東豊雄 (né en 1941) était considéré, si ma mémoire est bonne, comme un architecte de la quatrième génération. En

14. On peut citer les œuvres non traduites de Fukuyama Toshio 福山敏男 sur l'architecture des sanctuaires ou les nombreux ouvrages d'Ōta Hirotarō 太田博太郎 sur différents types d'architectures traditionnelles.

15. Bunriha ou Bunriha kenchikukai 分離派建築会, « Association d'architecture de la Sécession » (créée en 1920) est un des premiers mouvements d'architecture japonais. Il se référait au mouvement de la Sécession viennois ou à d'autres mouvements d'avant-garde européens tels le Jugendstil ou l'École d'Amsterdam.

16. Watkins David, *Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Oxford, Clarendon Press, 1977.

France, passe encore que l'on puisse parler de Philibert Delorme (1514-1570) comme de l'un des premiers architectes français par opposition à ses collègues italiens de la Renaissance, mais vers 1987 le défenseur le plus intransigeant d'une spécificité hexagonale, n'aurait pas eu l'idée saugrenue de se lancer dans un décompte générationnel pour essayer de situer l'architecte français Jean Nouvel, né lui-même en 1945 et contemporain d'Itō. Au Japon pourtant, une telle distinction, pour surprenante et exagérée qu'elle soit, n'est pas sans logique. Si l'on considère que l'architecture commence avec les premiers diplômés du début des années 1880, des figures comme Tatsuno Kingo* 辰野金吾 (1854-1919) ou Itō Chūta composent en effet la première génération. Quoique le comptage s'avère délicat, marqué d'arbitraire et que ces filiations s'étiolent peu à peu (on en parlait à la fin des années 1980 mais beaucoup moins aujourd'hui), Itō Toyō est peut-être bien de la quatrième ou de la cinquième génération ; tout ce qui précède la première n'appartiendrait en conséquence pas au champ architectural. Cette séparation sur laquelle je reviendrai est au cœur même du débat dialectique récurrent entre japonité-occidentalisation et tradition-modernisation, qui imprègne nombre de discours et d'œuvres aujourd'hui encore. Pour les étudiants et les chercheurs français, qui partaient dans les années 1980, cela signifiait souvent et plus concrètement choisir entre Kyoto et Tokyo pour s'établir. Partir à Kyoto était, et demeure encore un peu, un équivalent du voyage à Rome, lieu par excellence de la découverte de l'histoire, tandis que Tokyo, ville nouvelle du début du XVII^e siècle souvent reconstruite, évoquait plutôt New York ou Los Angeles, autrement dit le monde contemporain.

Durant cette décennie 1980, un jeune étudiant étranger pouvait éprouver quelques difficultés, par ignorance, à élaborer un système de référence synthétique et cohérent de l'architecture nipponne. Je souhaitais donc partir par goût personnel, une fois mes études en France accomplies, mais c'est par le truchement des étonnements et des découvertes partielles et partiales que le Japon a su susciter un intérêt plus direct et a constitué un motif de destination. La mécanique du départ fut ensuite réglée sur la longue préparation pour obtenir une bourse du Monbushō 文部省 (ministère de l'Éducation japonais¹⁷) qui précéda mon arrivée en octobre 1985 à l'uni-

17. À l'exception de l'échange déjà cité entre l'université de Kyoto et l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette, les deux principales structures

versité de Tokyo dans le laboratoire du professeur Maki Fumihiko. J'avais découvert ce dernier, dont l'œuvre restait largement ignorée en France, en me renseignant auprès d'étudiants boursiers japonais, mais aussi grâce à M^{me} Hayama Reiko 早間玲子 (née en 1933), seule architecte japonaise, à ma connaissance, à pratiquer en France à cette époque, chez qui j'avais effectué un stage de plusieurs mois avant mon départ. Hasard étonnant et bienvenu, le numéro de l'été 1985 de la revue *AMC*¹⁸ était consacré à Maki ! Avoir choisi son laboratoire à Tokyo allait ainsi durablement affecter mon parcours et ma vision de l'architecture locale. Quoique féru d'histoire, mon attention se focaliserait pendant plusieurs années sur le temps présent.

Raisons de rester

La durée de ma bourse n'était que d'une année et demie ; une surprise m'attendait pourtant. Quelques semaines après mon arrivée, durant le premier semestre dédié exclusivement à l'apprentissage accéléré du japonais, dont la maîtrise préalable n'était pas exigée mais dont l'étude sur place, par contre, l'était, j'allai me présenter à mon futur professeur. Or, dès cette première entrevue, Maki m'annonça qu'il serait tout disposé à me faire entrer dans un programme de master, plutôt qu'à me laisser conserver mon statut présent de chercheur associé à son laboratoire. Libre à moi d'accepter ou de refuser, mais il me fit comprendre qu'en intégrant ce programme, il serait plus à même de s'occuper de moi. Dans la même logique, l'extension de ma bourse pour une année supplémentaire aurait de fortes chances de m'être accordée. Assez flatté, mais surtout très perplexe, je m'interrogeai sur la raison d'un tel égard. Au-delà de mon cas personnel, car en réalité Maki me connaissait encore trop peu pour pouvoir réellement juger de ma valeur sinon de ma

pourvoyeuses de bourses de recherches universitaires étaient le ministère des Affaires étrangères côté français et le ministère de l'Éducation côté japonais. Ayant fait mes études à l'unité pédagogique d'architecture n° 1, devenue depuis l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Malaquais, j'avais dû choisir entre les deux ministères, optant au final pour celui du pays qui m'accueillait.

18. La revue *Architecture Mouvement Continuité* est créée en 1967. Éditée avec une direction qui a varié au cours des années, elle est, sous des formats eux aussi divers, une des principales revues d'informations architecturales françaises.

motivation, cette proposition, qui ne serait sans doute pas mise sur la table aussi directement aujourd'hui, caractérise bien la période. En ce moment d'euphorie économique de la décennie 1980, le Japon, qui restait encore le pays éloigné dont je parlais plus haut, souhaitait combler ce déficit relatif de reconnaissance internationale et préparer l'avenir. Si les étudiants chinois et coréens, les plus proches voisins, étaient déjà nombreux dans les grands établissements universitaires de l'Archipel, ce n'était pas encore le cas des Occidentaux pour lesquels la barrière de la langue et l'éloignement constituaient des obstacles. Le geste de Maki, très généreux et ouvert au demeurant, s'inscrivait dans ce contexte. Après réflexion et quelques recherches auprès de prédécesseurs boursiers, je décidai d'accepter cette offre et de rester. Deux ans plus tard, j'obtins un master en ingénierie, avant de continuer en doctorat dans la même université, sous la direction de son successeur Ohno Hidetoshi 大野秀敏 (né en 1949). *In fine* « Je suis resté parti¹⁹ ».

Chez Maki

Abordons les différences notables que je découvris dans l'enseignement du projet entre la France, où je venais d'achever six années d'études, et le Japon où j'en « reprenais » pour deux nouvelles, voire cinq si l'on y additionne les années doctorales que j'ignorais encore vouloir y ajouter. Il faut noter, pour comprendre la situation, qu'à la différence de l'enseignement de l'architecture en France aujourd'hui, l'étudiant dépend d'un laboratoire particulier dirigé par un professeur unique, un maître même, pour les programmes de master et de doctorat. Dans ce système assez proche des anciens ateliers de l'École des Beaux-Arts, l'enseignant dispose en master d'une certaine autonomie dans la manière d'organiser les cours de projets, qui constituent le cœur du cursus. Il peut donc y imprimer sa marque. Les filiations qui se créent ainsi expliquent pour partie l'apparition d'écoles, et des générations dont il était question plus haut. Quoiqu'il soit difficile de généraliser à l'ensemble des universités japonaises, des professeurs comme Maki Fumihiko, son prédécesseur Tange Kenzō, ou bien encore Shinohara Kazuo à l'Institut de technologie de Tokyo (TIT), étaient tous des praticiens prestigieux qui

19. Tardits Manuel, *Le Dit des cigales*, Paris, L'Harmattan, 2017.

demandaient à leurs étudiants un travail dont les limites étaient parfois ténues entre activités professionnelle et pédagogique. Ce fut à titre personnel une expérience inattendue et fructueuse, mais une telle manière d'envisager l'enseignement, où la pratique interfère, ne serait pas légale en France. Au Japon, si ce mélange des genres n'est pas officiellement encouragé, il est toléré grâce au prestige de l'enseignant. Le « Plan pour Tokyo 1960²⁰ », projet d'urbanisme emblématique de Tange, a ainsi été dessiné par les étudiants de son propre laboratoire à l'université de Tokyo, précédé par celui de son studio au MIT de Boston, où il avait été invité à enseigner. Les plus fameuses maisons de Shinohara, que j'avais découvertes à Paris et qui avaient contribué à me motiver, ont toutes et sans exception été conçues et réalisées avec ses étudiants au TIT. Si, des huit années passées par Maki à enseigner à l'université de Tokyo, je n'ai connu que les deux dernières, nous y avons enchaîné les grands concours internationaux auxquels son agence était invitée. On jugera de l'étonnement, sublimé par l'intérêt d'avoir successivement pu participer sur invitation, en tant qu'étudiant, aux concours internationaux de la future bibliothèque Mitterrand à Bercy, de la restructuration et de l'extension des musées d'art (MuseumsQuartier) de Vienne en Autriche ou d'un projet, digne d'une fantasmagorie, pour un terminal international de ferry passagers à Zeebrugge en Belgique.

Toutefois, ces concours ne nous dispensaient pas pour autant de rendre des comptes sur nos propres exercices, afin d'obtenir nos unités de valeur. L'attention la plus dévouée pour les projets de concours, réalisés sous l'égide de notre professeur, n'offrait aucune garantie en ce domaine. Mais qu'on ne s'y trompe pas, ces concours étaient aussi les nôtres, par la magie de l'entraide entre les « petites mains » et le charisme fédérateur de Maki ; ils nous laissaient éreintés mais satisfaits. S'ils constituaient bien un supplément de travail qu'aucune note ne venait récompenser, nous acceptions ce cursus atypique avec intérêt et fierté. Mais quand venait le tour de nous exprimer lors de nos propres rendus, nous changions brusquement de mode. L'approche des échéances continuait d'effacer la différence entre les jours et les nuits mais, quoique chacun restât sérieux, l'excitation diminuait parfois d'un cran par rapport à celle des concours. Comme beaucoup d'étudiants

20. « A Plan for Tokyo, 1960 - Toward a Structural Reorganization » (Tōkyō keikaku 東京計画1960).

étrangers ont pu le ressentir, il y avait, pendant ces années d'apprentissage, un mélange souvent surprenant, chez certains de nos condisciples locaux, entre une sorte de laisser-aller et une réelle efficacité productive dans le travail qui se mêlaient à notre émulation. Lors de l'affichage final des projets devant le « labo » au complet, Maki jetait alors un coup d'œil vif conclu le plus souvent d'un bref et comminatoire *tsugi* 次 (au suivant). Hara Hiroshi* 原広司 (né en 1936), autre grande figure de la profession, qui enseignait sur un campus voisin mais participait à ces jurys, concluait, avec la voix éraillée d'un fumeur, d'un *nan to ka* なんとか... (y'a p'têt' quelque chose) définitif, qui tenait lieu d'absolution. N'en déplaise à l'auteur en herbe, soulagé quoique vaguement frustré par ce minimalisme, on passait alors au projet suivant ! Comme me le rappelait récemment en riant Chiba Manabu 千葉学 (né en 1960), condisciple devenu des années plus tard un estimable professeur de cette même institution, les étudiants japonais n'en pouvaient guère plus que nous autres étrangers. Il ne s'agissait point d'un problème de langue, dont la maîtrise avait pu leur procurer un avantage, mais plutôt d'une contenance qui ne privilégiait personne. Ainsi se poursuivaient ces années d'études en master : au commencement n'était pas le Verbe !

L'apprentissage passait donc moins par de longues argumentations pédagogiques, que par notre entraînement à comprendre et à synthétiser rapidement des programmes concrets mais souvent complexes, dans des lieux exotiques et non nippons. Le but était de mettre en forme avec pertinence les solutions qu'esquissait notre professeur. En retour, ce dernier considérait nos interprétations avec une réelle disponibilité d'esprit. Ses hésitations se multipliaient pourtant et il nous encourageait à partir sur des pistes variées. S'il faisait montre d'une rigueur et d'une attention pointilleuses à l'analyse fonctionnelle précise du programme, presque fonctionnaliste pensais-je parfois, aucune hiérarchie n'apparaissait dans la recherche des options ; la vérité souvent déroutante, qui sous-tendait une pareille méthode, était que la solution parfaite n'existe pas. Cette manière de procéder encourageait le « doute créatif », car il ne s'agissait pas de rester muet devant une page blanche ou son calque – car l'écran d'ordinateur n'avait pas encore fait son apparition –, mais plutôt de multiplier les essais. Différente d'une conception où la recherche rationnelle d'une solution à privilégier était sous-entendue, comme je l'avais souvent expérimenté en France, elle n'est cependant pas l'apanage de Maki. Pour ceux qui ont pu voir des expositions ou des publications récentes de Nishizawa Ryūe* 西沢立衛 (né en 1966) ou Fujimura Ryūji 藤村龍至 (né en

1976) (ils sont loin de constituer des exceptions mais je les cite car leurs noms me reviennent à l'esprit au moment d'écrire), quelle surprise de voir autant de maquettes, de pistes lancées en parallèle, d'allers-retours, d'abandons ou de croisements hybrides, pour n'aboutir souvent qu'à des parallélépipèdes tout en retenue. Pour conclure sur la stricte pédagogie, certains questionneront sans doute ce mélange des genres mis en œuvre au sein de l'université et cette parcimonie de la parole. Personne ne niera toutefois la forte implication qui se créait, laissant à de jeunes étudiants le loisir de prendre confiance en eux et de s'exprimer, à condition de se plier à cette discipline.

Un projet fédérateur

Même si je taille un peu à la serpe dans les souvenirs, afin d'en extraire des lignes de force qui apparaissaient avec moins de clarté sur le moment, j'ai eu la chance de bénéficier d'une opportunité dont j'ai vite mesuré l'importance. Le géographe Augustin Berque, qui dirigeait le bureau français de la Maison franco-japonaise²¹ de 1984 à 1988, décida de mettre en place un groupe interdisciplinaire d'études de la ville et de l'urbanité japonaises dont le travail serait sanctionné par deux colloques tenus respectivement à Tokyo en 1987 et à l'abbaye de Royaumont en 1989, suivis d'une publication de leurs actes²². Berque, bien placé pour s'en apercevoir, prit la mesure du manque d'informations et de travaux en français dans le domaine de la recherche urbaine à cette époque. Conscient aussi du faible nombre de spécialistes francophones de la question, il décida de faire appel à tous les talents, reconnus ou non (le plus souvent la deuxième alternative était la bonne), présents à cette époque dans l'Archipel. Au prix d'une certaine prise de risques, une petite équipe de volontaires, pour la plupart encore étudiants ou jeunes chercheurs, s'occuperait des cas de figures locaux, équipe à laquelle se joignirent des personnalités plus affirmées au moment des colloques. Les thèmes traités s'étendaient de

21. Aujourd'hui renommé l'Institut français de recherche sur le Japon à la Maison franco-japonaise. (N.D.L.R.)

22. Berque Augustin (dir.), *La Qualité de la ville. Urbanité française, urbanité nippone*, Tokyo, Maison franco-japonaise, 1987 ; *La Maîtrise de la ville. Urbanité française, urbanité nippone*, Paris, EHESS, 1994.

la psychologie à la sociologie et de la géographie à l'urbanisme, en passant par l'architecture. Quoiqu'intimidé, au vu de mon manque de connaissance sur le sujet, je décidai de participer. Non seulement cet appel fut fédérateur, un peu à la manière des concours d'architecture sur lesquels on planchait dans le laboratoire de Maki au même moment, mais il revêtit également un caractère assez novateur dans son domaine.

Depuis les années 1980 et surtout 1990, les grandes métropoles asiatiques de l'Est et du Sud avaient vu leur croissance exploser. Mais jusqu'à cette époque, Tokyo, dont l'emballement plus précoce remontait aux années 1950 et 1960 (la population passa de 6,36 millions de personnes en 1935, suivie d'une période de dépression due à la guerre, à 10 millions en 1962), restait surtout l'objet des critiques pour le caractère incontrôlé de son urbanisation. Y répondaient des plans d'urbanisme radicaux ou des projets d'architectures utopiques. Mais si les urbanistes nippons avaient rapidement pris conscience de l'ampleur du développement urbain et de ses problèmes, leurs propositions souvent ambitieuses, trop sans doute car elles se heurtaient toujours de front à la propriété foncière, en restaient le plus souvent au stade de la théorie²³. Sur la scène architecturale, Tange présenta son plan pour la capitale japonaise lors de la conférence mondiale du design qui s'ouvrit à Tokyo en 1960 (voir note 20), événement au cours duquel fut également dévoilé le manifeste du mouvement Métaboliste, bientôt suivi par un cortège de propositions urbaines prospectives (Isozaki, Kikutake, Kurokawa). Plus concrètement, les Jeux olympiques de 1964 offrirent, outre de magnifiques réalisations sportives et architecturales, l'occasion de terminer un certain nombre de lignes de métro et d'édifier un réseau tentaculaire d'autoroutes intra-urbaines. Jusqu'à la crise pétrolière de 1973, on assista donc à une forme de démesure tant des réalisations que des projets constructifs et infrastructurels. Mais au mitan des années 1980, au moment même où promotion immobilière et construction s'emballaient à nouveau pour une dizaine d'années, le regard se fit aussi plus politique, historique et sociologique : s'étaient développés des mouvements d'habitants et des procédures locales participatives (*machizukuri** 町づくり) ainsi qu'une littérature conséquente sur la ville et la qualité de l'espace urbain.

23. Sorensen André, *The Making of Urban Japan: Cities and planning from Edo to the twenty-first century*, Londres, New-York, Nissan Institute/Routledge Japanese Studies Series, 2002, p. 107-108.

Dans le milieu architectural, des ouvrages récents, encore peu connus en France, écrits par des auteurs comme Maki, qui dirigea *Miegakure suru toshi*²⁴, Jinnai Hidenobu 陣内秀信²⁵ (né en 1947) ou Ashihara Yoshinobu 芦原義信 (1918-2003) sur la ville amibe²⁶, scrutaient cette urbanisation en expansion. Le projet de Berque, qui tentait de comprendre l'urbanité à l'œuvre dans la ville japonaise, survint dans ce contexte brièvement esquissé. Moins que de critique, il était question de comprendre la spécificité de Tokyo, et de la comparer aux modèles urbains français. Ce point de vue assez novateur, qui renversait les perspectives occidentales d'alors, rejoignait ici d'une manière plus académique, les aphorismes de Shinohara Kazuo tels que « la beauté du chaos » (*kaosu no bi* カオスの美) de la ville japonaise.

Entre-temps, j'avais découvert avec stupéfaction et intérêt, comme bien d'autres, la ville de Tokyo, sa forme en apparence absente, ses infrastructures de transport routières et ferroviaires et ses gares multi-nodales. Ochanomizu, situé près de mon campus universitaire, avec son entrelacs de voies ferrées qui crèvent la colline, traversent ou longent la rivière Kanda, m'évoque d'emblée les dessins de l'architecte visionnaire Antonio Sant'Elia (1888-1916) pour la ville du futur²⁷. De même, les bretelles d'autoroutes intra-urbaines près de Nihonbashi, qui dominent des voies d'eau, ou la termitière que constitue la gare de Shibuya semblent concrétiser la vision futuriste de l'Italien. Les aléas de mes pérégrinations tokyoïtes concouraient à éveiller l'intérêt pragmatique de l'architecte. Durant cette même époque, si fertile en découvertes, Berque organisa une virée en bateau sur les canaux et les rivières de la capitale en compagnie de Jinnai, historien des architectures et des villes japonaises et italiennes, qui voit en Edo une sorte de Venise de l'Est. Il venait par ailleurs de publier

24. Maki Fumihiko *et al.*, *Miegakure suru toshi* 見えがくれる都市 (La ville évanescence), Tokyo, Kajima shuppankai 鹿島出版会, 1980.

25. Jinnai Hidenobu, *Tokyo no kukan jinruigaku* 東京の空間人類学 (Tokyo, une anthropologie de l'espace), Tokyo, Chikuma shobō/chikuma gakugeiko 筑摩書房/ちくま学芸文庫, 1985. Traduction anglaise : *Tokyo, A Spatial Anthropology*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1995.

26. Ashihara Yoshinobu, *Kakureta chitsujo, 21seki no toshi e mukatte* 隠れた秩序—21世紀の都市に向って, Tokyo, Chūōkōron 中央公論, 1986. Traduction française : *L'ordre caché. Tokyo, la ville au XXI^e siècle?*, Paris, Hazan, 1994.

27. Sant'Elia Antonio, *Città Nuova*, 1914.

« Ethnic Tokyo²⁸ », un stimulant essai d'ethnographie urbaine. Plus proche d'une compilation descriptive et très visuelle que d'une analyse rigoureuse des processus à l'œuvre dans la ville, cette étude confortait mon envie d'élucider ce foisonnement. L'idée des grandes gares, celles de la ligne circulaire Yamanote en particulier, vues comme des *sakariba* 盛り場²⁹ modernes ou ce que j'appelle des « initiateurs urbains », à la fois informels et structurants, me séduisit particulièrement et servirait mes communications ainsi que le sujet de ma thèse de maîtrise universitaire, où je comparai les types parisiens et tokyoïtes (fig. 02).



Fig. 02
Complexe de la nouvelle gare de Shibuya, 2018.

© Manuel Tardits.

28. Jinnai Hidenobu (dir.), *Ethnic Tokyo, Process Architecture*, 72, Tokyo, Process Architecture Publishing Co., Ltd., 1987.

29. *Sakariba* : littéralement « lieux animés » dans les zones populaires d'Edo. Flores Urushima Andrea, « *Sakariba* » in Bonnin Philippe, Nishida Masatsugu & Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise 日本 の生活空間*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 391-392; Tardits Manuel, « Initiateurs urbains. Gares et grands magasins » in Berque, *op. cit.*, p. 309-320.

Modèle et maïeutique

Considérer Tokyo comme un objet descriptible, quantifiable et donc modélisable constituait le thème général de ces colloques et de leurs préparations. Mais d'autres notions apparaissaient telle celle d'harmonie urbaine. La manière dont l'historienne de l'urbanisme Françoise Choay, durant le second colloque, vantait (plus à l'oral qu'à l'écrit) un âge d'or parisien fondé sur le registre formel des règles haussmanniennes partagées³⁰, me frappa; l'affirmation semblait toute aussi subjective que celle de « beauté du chaos » tokyoïte formulée par Shinohara. Si je ressentais bien ce que chacun d'eux pensait, les deux contextes respectifs me semblaient mériter moins de sentimentalisme et plus de rigueur objective. En d'autres termes, il me fallait non seulement apprécier mais encore aider ma ville, Tokyo, à accoucher d'une rationalité. Ce n'était ni une vision d'historien ou de sociologue (Naitō Akira, Edward Seidensticker [1921-2007] ou Philippe Pons entre autres l'avaient déjà fait avec talent³¹), ni d'économiste ou de philosophe, mais celle typo-morphologique propre à l'architecte que je souhaitais développer³². J'ai donc commencé par imiter le collectif de la Maison franco-japonaise en proposant au début des années 1990 au critique d'art et d'architecture japonais, Taki Kōji 多木浩二 (1928-2011), et à un collègue américain de l'université de Tokyo, Sergio Duran, de joindre nos efforts pour écrire un

30. Choay Françoise, « Six thèses en guise de contribution à une réflexion sur les échelles d'aménagement et le destin des villes », *in ibid.*, p. 221-227.

31. Naitō Akira, *Edo to Edojō 江戸と江戸城* (Edo et le château d'Edo), Tokyo, Kajima shuppankai, 1966; Seidensticker Edward, *Low City, High City: Tokyo from Edo to the Earthquake: How the Shogun's Ancient Capital Became a Great Modern City, 1867-1923*, New York, Alfred A. Knopf, 1983; Seidensticker Edward, *Tokyo Rising: The City since the Great Earthquake*, New York, Alfred A. Knopf, 1990; Pons Philippe, *D'Edo à Tokyo. Mémoires et modernités*, Paris, Gallimard, 1988.

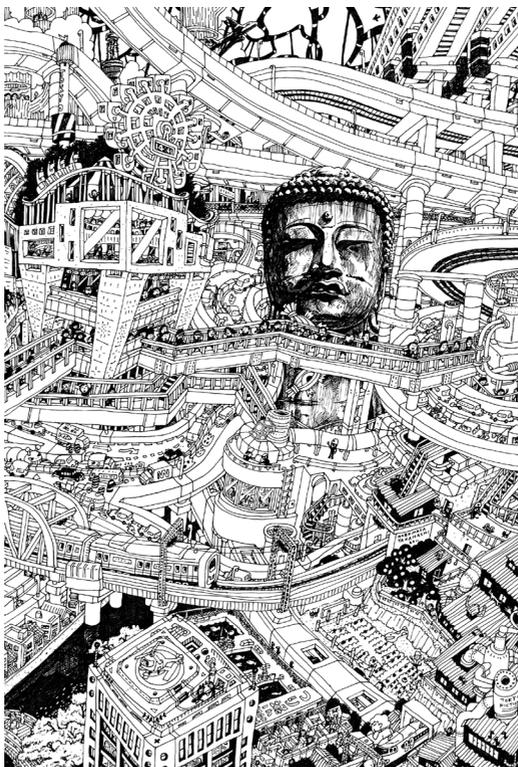
32. La typo-morphologie est une méthode d'analyse spatiale qui se base sur une étude comparative de types physiques pour les bâtiments et de formes pour les espaces ainsi que de leurs relations. Un des principaux ouvrages en français à illustrer cette approche est Panerai Philippe, Castex Jean & Depaule Jean-Charles, *Formes urbaines, de l'îlot à la barre*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1997 [1977]. Si le terme est un peu passé de mode, tous les nombreux manuels thématiques qui sélectionnent des types de construction ou montrent des séries de plans de villes évolutifs participent néanmoins de cette méthode comparative.

livre sur cette métropole à mes yeux encore trop mal définie; un récit qui serait pour Tokyo, la plus grande conurbation planétaire, le pendant ambitieux des ouvrages de Rem Koolhaas, Reyner Banham ou Robert Venturi et ses confrères sur la ville américaine³³. Ce n'était pas modeste de notre part, mais Tokyo valait bien cette messe (fig. 03). Finalement, lenteur et divergences d'opinions m'ont conduit à continuer seul; quinze ans plus tard, mon thème de départ, qui était de définir concrètement le chaos, avait enflé monstrueusement pour exploser en une multitude de chapitres et composer un livre qui correspond mieux par cette structure à ce désordre que j'espérais « résorber » en l'explicitant³⁴. Deux livres séminaux auxquels je dois rendre hommage pour la beauté de leur écriture à la fois légère, drôle et limpide, leur sujet et leur mode fragmenté sont à l'origine de cette métamorphose : *Chroniques japonaises* de Nicolas Bouvier et *The Inland Sea* de Donald Richie³⁵.

33. Koolhaas Rem, *Delirious New York*, Oxford, Oxford University Press, 1978; Banham Reyner, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, Londres, Allen Lane, 1971; Venturi Robert, Scott Brown Denise & Izenour Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge MA, MIT Press, 1972.

34. Tardits Manuel, *Tōkyō, Portraits et Fictions*, Poitiers, le Léopard Noir, 2017 [2011] : tokyofictions.com.

35. Bouvier Nicolas, *Chroniques japonaises*, Paris, Payot & Rivages, 2002 [1989]; Richie Donald, *The Inland Sea*, Berkeley, Stone Bridge Press, 2002 [1971].

**Fig. 03***Tokyo Labyrinth.*Illustrations pour *Tōkyō, Portraits et fictions*, 2011.

© Nobumasa Takahashi.

La conclusion de cette autre « ville évanescence » revient à Maki à qui j'avais offert la traduction japonaise de mon ouvrage³⁶. À l'occasion d'une rencontre ce dernier me dit : « Ce que j'ai aimé dans votre livre, c'est son absence de conclusion ». Cela m'a touché. Un historien français m'avait au contraire un peu éreinté pour le même motif deux ans auparavant ! À vrai dire, je retrouvais dans cette courte remarque l'esprit vif, concis mais sans sécheresse, de mon vieux professeur. Mais si mon livre ne conclut pas,

36. Tardits Manuel, *Tōkyō dansō* 東京断想, Tokyo, Kajima shuppan, 2014.

il rend cependant un hommage structurel à cette métropole. Par ailleurs – c'est son principal mérite à mes yeux – il cherche à mettre en évidence, à travers son aspect kaléidoscopique, sinon un modèle, tout du moins une autre façon de concevoir et de formaliser la ville. Sans dénigrer un manque flagrant d'harmonie ni vanter de manière convenue et vague l'énergie qui s'y exprime, il cherche à repérer les principes à l'œuvre dans Tokyo, partant du postulat que toute réalisation humaine recèle quelque logique. Une de ses grandes leçons est qu'une législation urbaine conséquente (zonage, prospects, hauteurs limites, surfaces constructibles, etc.), loin de l'empêcher, produit au contraire un chaos visuel, de manière en apparence paradoxale. Paradoxale, d'une part car la loi est censée régler, d'autre part car si l'on regarde avec attention les typologies architecturales (les bâtiments), les morphologies urbaines (les blocs ou îlots et les espaces publics), les réseaux infrastructuraux majeurs (autoroutier et ferroviaire) et le corpus légal qui régit les constructions, une structure et des principes globaux très clairs transparaissent au-delà d'une incohérence formelle dans le détail.

Observons de plus près les mécanismes urbains en jeu, car outre leur intérêt pour éclairer une autre pratique, leur étude, même sommaire, démontre qu'une fois compris les principes qui régissent une société – dans notre cas ses paysages construits –, le Japon n'est pas une île mystérieuse. Le premier constat montre un pays où le rôle de la règle n'est pas de promouvoir un espace public ordonné. La règle gère d'abord les rapports entre voisins et démontre une obsession hygiéniste pour la lumière naturelle. En France au contraire, un des buts avoués de la législation actuelle est de protéger et de modeler la forme de la rue et celle concomitante de l'îlot. Ici, l'absence de mitoyenneté qui crée une discontinuité entre les bâtiments, le recul possible par rapport aux limites de propriété y compris sur la rue (en d'autres mots la dispense de l'alignement sur rue qui en brise ainsi la forme), et la rareté des zones où s'imposent des contraintes esthétiques à même d'harmoniser les expressions, produisent une sorte « d'émiettement » physique (fig. 04).

Émiettement

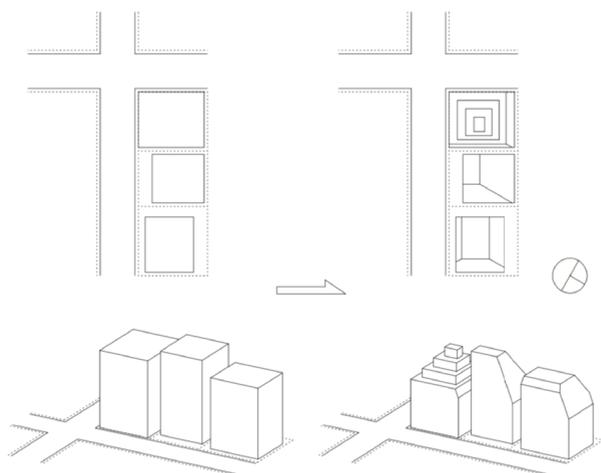


Fig. 04

Trois manières de répondre à la même législation sur les prospects.
Illustrations pour *Tôkyô, Portraits et fictions*, 2011.

© Manuel Tardits.

À Paris par exemple, un gabarit-enveloppe unique s'impose aux constructions qui s'alignent sur la rue – à l'exception de quartiers récents et expérimentaux comme par exemple Tolbiac dans le XIII^e arrondissement ou le nouvel ensemble des Batignolles. Mais à Tokyo les prospects sont évolutifs : chaque

édifice organise de manière unique sa relation avec tous ses voisins; chacun sculpte littéralement son bâtiment, qui constitue un volume indépendant et détaché, en fonction des nombreux prospects (sur rue, au nord, sur les voisins) qui touchent ses multiples faces et ne sont pas figés (fig. 05 et 06).

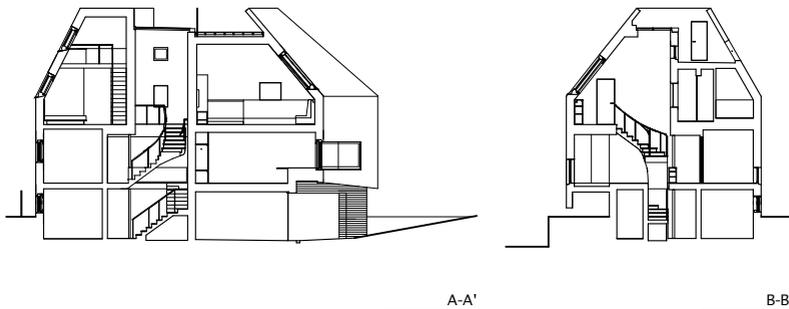


Fig. 05

Application des prospects sur différentes coupes. Maison à Jingumae, 2012.

Architecte : Mikan

© Manuel Tardits



Fig. 06

Maison à Jingumae, 2012. Architecte : Mikan

© Manuel Tardits

Quand un bâtiment recule par rapport à la rue (ce qui est donc permis, voire encouragé au Japon alors que la France l'interdit), la diagonale, qui fixe son prospect depuis le côté opposé de la même rue, se recule d'autant. À chaque recul, correspond une nouvelle diagonale ! Cette simple translation engendre en retour un autre épannelage. Le législateur ne désire qu'une chose : éclairer et élargir la rue. Le constructeur cherche de son côté le meilleur rapport entre l'espace qu'il abandonne au sol mais qu'il gagne en hauteur. Chacun respecte donc la règle avec scrupule, mais la multiplication à l'infini de ces jeux de recul et de hauteur produit un désordre formel. Il serait ainsi réducteur de penser que les architectes japonais se désintéressent de l'harmonie urbaine et se préoccupent surtout de liberté formelle. Disons plutôt que la loi elle-même les encourage à s'affranchir de cette notion d'ordonnement de l'espace public. De même l'idée de contexte, qui n'est pas absente des débats, offre une autre lecture. Exemple concret : il y a quelques années, en 2007, alors que nous construisions un immeuble de logement à Shibuya, nous avons utilisé ces évaluations de prospects (subtilité supplémentaire, nous avons même fait appel à un nouveau mode concurrent de calcul appelé *tenkūritsu* 天空率³⁷). En nous reculant, nous avons donc élargi ponctuellement la rue, et réalisé un immeuble plus haut sur rue que ses voisins, dont les étages supérieurs apparaissaient comme coupés en diagonale au couteau. Cette légère « dent creuse » rompait donc l'alignement de la rue. Mais par le biais d'une expression très sobre nous avons pourtant cherché une forme qui s'harmonisât à celles des constructions environnantes assez communes.

37. *Tenkūritsu* 天空率 (pourcentage de ciel). Ce terme définit un procédé récent (2003) de calcul de l'impact des ombres portées d'un bâtiment sur la rue. Au lieu d'appliquer les règles habituelles de prospect en imposant des diagonales à l'enveloppe extérieure de la construction sur sa seule hauteur, on projette la forme du bâti (non seulement sa hauteur mais aussi sa largeur) sur un écran sphérique pour évaluer en trois dimensions l'impact direct de son ombre sur la rue. On peut donc ainsi jouer à la fois sur le recul de la construction sur la rue mais aussi sur celui de ses pignons, afin de la faire monter plus haut et droite. La raison incitative est qu'il est souvent plus simple d'aménager des étages dans des volumes cubiques plutôt que biseautés. Le législateur considère de son côté qu'en calculant finement l'impact direct sur la rue on augmente le « pourcentage de ciel » *tenkūritsu*, et donc de lumière. Une fois encore on constatera que ces règles techniques ne se préoccupent que de luminosité.

Pourquoi alors instaurer, rétorquera-t-on, pléthore de règles techniques qui ne protègent ni ne pérennisent un certain cadre urbain ? La raison principale est au fond assez simple : les notions d'espaces public et privé diffèrent de celles de la France. L'unité de base qui forme le tissu urbain n'est pas l'îlot, qui résulte d'une conception distincte de ces deux types d'espaces, avec une formalisation forte de l'espace public. Ici, la parcelle individuelle fait l'objet de tous les soins réglementaires. Je citerai en exemple celles dites « en forme de drapeau », enclavées au centre des îlots, sous la réserve légale de posséder un accès minimum à la rue, la hampe de ce même drapeau. Ces parcelles littéralement invisibles depuis la rue, à l'exception de leur petite hampe qui sert de cordon ombilical, sont l'expression même de ce rapport autre à l'espace public. Ce dernier constitue plutôt une zone de passage, résiduelle pourrait-on dire, avec une prééminence de la rue sur la place publique. Les îlots eux sont littéralement comblés. Au lieu du monolithe parisien, évidé en son milieu, qui résulte et exprime une forte différence entre l'intérieur – la cour privative ou commune – et l'extérieur public – la rue –, on trouve à Tokyo un bloc hétéroclite et densément construit, une sorte de « buisson à dents », d'une certaine manière plus proche de la casbah nord-africaine que de l'urbanisme post-haussmannien. De même, si le zonage contemporain définit douze zones principales, la multiplication de celles qui mêlent des fonctions censées s'exclure, est une autre marque de cette vision urbaine différente. Quid d'un zonage édulcoré, d'un zonage qui ne « zone » pas ou peu ! En définitive Tokyo et les autres grandes villes japonaises nous apprennent que si les règles engendrent une forme urbaine, elles sont avant tout le reflet qu'une société se fait de son urbanité, dans le sens étymologique du terme. Cette dernière seule génère les règles ; beauté, ordre et harmonie ne se comprennent qu'à cette aune.

Que le lecteur me pardonne d'être rentré de manière un peu détaillée sur quelques points essentiels de mon principal ouvrage sur Tokyo. Plusieurs raisons à cela. Avant de le faire comprendre à d'autres que moi, il m'a tout d'abord servi à faire le point sur le monde nouveau dans lequel je fus brusquement immergé en 1985. Mes étonnements du début m'ont rapidement « lassé » et si j'aimais l'exotisme, je n'avais nulle intention de me contenter de cette vague poésie oculaire. L'énergie avait bon dos, le chaos visuel existait bien, mais l'absence de logique conceptuelle, la déficience pure et simple de la règle, je n'y croyais pas trop. Simplement les mots me manquaient au départ pour mieux comprendre ce que je voyais, en apprécier les

codes et les maîtriser. Cette langue très différente que j'apprenais à marche forcée, ces maisons absconses de Shinohara que je souhaitais élucider, ces gares immenses dans lesquelles je cherchais à ne plus me perdre, cette ville que je cherchais à cerner en la parcourant à moto et en déménageant avec frénésie, ces maisons anciennes et pénombreuses ou ces grandes barres, comme amidonnées, toujours orientées au sud que j'habitais parfois, étaient toutes des indices d'une recherche personnelle et patiente. Comprendre de manière pragmatique le sens de la société dans laquelle on vit et l'expression physique de sa présence. Après quelques années consacrées presque exclusivement à apprendre le projet chez Maki, je souhaitais synthétiser mes connaissances locales. Cet aspect de recherche, même si je ne me considère pas comme un véritable chercheur, ayant moins sa patience rigoureuse que la clairvoyance du peintre sur le motif, me semblait vital pour arriver à vivre et à travailler dans ce pays. Car en même temps que j'évoque cette maïeutique, j'avais entamé une carrière d'architecte praticien.

Vie de groupe

Vers 1992 mon épouse (architecte japonaise et dernière élève de Shinohara au TIT) et moi-même avons réalisé nos deux premiers projets personnels. J'étais encore étudiant. Elle venait de quitter Kume sekkei 久米設計, une des cinq principales firmes d'architecture du pays – à l'époque environ six cents personnes, et qui réunissait architectes et bureaux d'études techniques intégrés – où elle était entrée en 1986, deuxième femme seulement à y accéder en tant... qu'architecte. L'organigramme a changé depuis, mais dans ces grandes entreprises les postes à responsabilité restent encore l'apanage des hommes³⁸. Quoique confortable, cette situation lui donnait l'envie de risquer une autre carrière. Ces deux petits projets nous en offraient l'occasion ; nous avons donc créé pour y répondre notre première agence, Célavi

38. On ne comptait que trois femmes sur quarante-deux chefs de projets dans un ouvrage récent publié par cette même firme en 2018 : *Soshiki sekkei jimusho ga idomu. Toshi to ken-chiku no teian : Kume sekkei no projekuto* 組織設計事務所が挑む 都市と建築の提案—久米設計のプロジェクト (Défis des bureaux d'étude techniques intégrés. Les projets de Kume sekkei : des propositions urbaines et architecturales), Tokyo, Nikkei BPsha 日経BP社.

Associates. L'histoire de cette commande est d'ailleurs symptomatique d'une époque d'affolement constructif.

Un de mes condisciples japonais à l'université vint me dire un jour qu'il avait rencontré un homme d'affaires intéressé à l'idée de se lancer dans une entreprise de promotion immobilière. Ce dernier cherchait une jeune équipe (peu gourmande en honoraires, cela va de soi) pour réaliser ses projets. Un Français, étudiant de surcroît à l'université de Tokyo, et sa partenaire, employée dans une entreprise de renom, offraient des pédigrées qui compensaient une expérience constructive des plus réduites. Nous réaliserons ainsi un petit immeuble de bureaux à Yoyogi et des logements collectifs en structure bois près de Machida, une banlieue tokyoïte lointaine et triste. Aujourd'hui encore, je doute que quiconque soit jamais venu dénicher dans une école d'architecture française un étudiant étranger et son épouse, pour réaliser quoi que ce soit. Cette collaboration, qui nous a permis de commencer, s'arrêta là. La conjoncture économique moins favorable du milieu des années 1990 – c'est un euphémisme – poussa notre homme d'affaires à quitter la promotion immobilière afin de créer une société qui proposait des thérapies de groupe pour dépasser le stress préjudiciable à l'épanouissement personnel. Appelés à participer à ces séances, nous avons poliment décliné l'invitation. Le peu de travail ne laissait pas de nous inquiéter, mais cela ne suffisait pas pour aller livrer nos états d'âmes, tels des alcooliques en repentance, devant une assemblée compatissante. Nos difficultés restaient d'ordre architectural et le demeurèrent jusqu'en 1995.

Entre-temps, j'avais trouvé un poste d'enseignant dans une école d'architecture intérieure privée; nos références construites toutes fraîches ainsi que ma rencontre inopinée, quelques années plus tôt, avec la directrice et fondatrice de cet établissement (ICS College of Arts était la première institution à avoir été créée, en 1963, dans le domaine de l'architecture intérieure), dans un caboulot qui vendait les meilleurs *gyōza* 餃子 (raviolis chinois) du quartier de Kiba où j'habitais alors, ont décidé de ma carrière parallèle d'enseignant. Une amitié quasi filiale – je n'enjolive pas mes souvenirs – était née avec ma voisine fortuite de table et son mari, devant un met odoriférant, dégusté dans une petite salle au sol grassex. Nous allions découvrir tout en mangeant, malgré mon japonais déficient et son anglais de pacotille, un intérêt commun pour l'architecte Alvar Aalto (1898-1976) et pour la délicate maison Louis Carré, seule œuvre du Finlandais réalisée en France (Bazoches-sur-Guyonne, 1960), qui allait faire de moi un

professeur en 1993. Des guerres microcholines entre héritiers locaux plus méritants, mais divisés et irréconciliables, ainsi que mon statut d'*outsider* et de « fils adoptif » allaient peu à peu me servir. Une quinzaine d'années plus tard, *apparatchik* de circonstance, je deviendrai le vice-directeur de l'école et nous visitons aujourd'hui régulièrement M^{me} Karasawa maintenant âgée, seule et retraitée. Cette suite de péripéties, pour outrées qu'elles puissent paraître, sont de celles qui émaillaient souvent les carrières d'étrangers à un moment où ils étaient une denrée plus rare qu'aujourd'hui. Mais c'est aussi le prestige local de l'université de Tokyo, que je ne soupçonnais pas à mon arrivée, une épouse et partenaire de travail japonaise, garante d'un ancrage local, les aléas des ressources humaines dans les entreprises et avant tout la formidable ouverture d'esprit d'une personne – une forte femme, qu'on ne s'y trompe pas, si étonnamment confiante – dans une société souvent machiste, que je devrais remercier.

En 1995 commença une nouvelle ère, si j'ose dire, dans cette carrière japonaise. Une fois encore, il s'agit tout autant d'une suite de hasards heureux que de prédispositions particulières. La réussite d'un concours d'architecture prestigieux, ouvert à tous les architectes de l'Archipel, afin de construire la nouvelle antenne régionale de la NHK à Nagano pour les Jeux olympiques d'hiver de 1998, en constitue le point de départ inattendu (fig. 07). La prédisposition est celle offerte par les grandes universités locales, dont nous sortions tous avec mes trois collègues de chez Mikan (Mikan gumi みかんぐみ en japonais, c'est-à-dire l'association/syndicat/consortium/classe/gang des mandarines), notre deuxième agence. Ces établissements forment les esprits, inspirent la confiance et créent des réseaux relationnels.

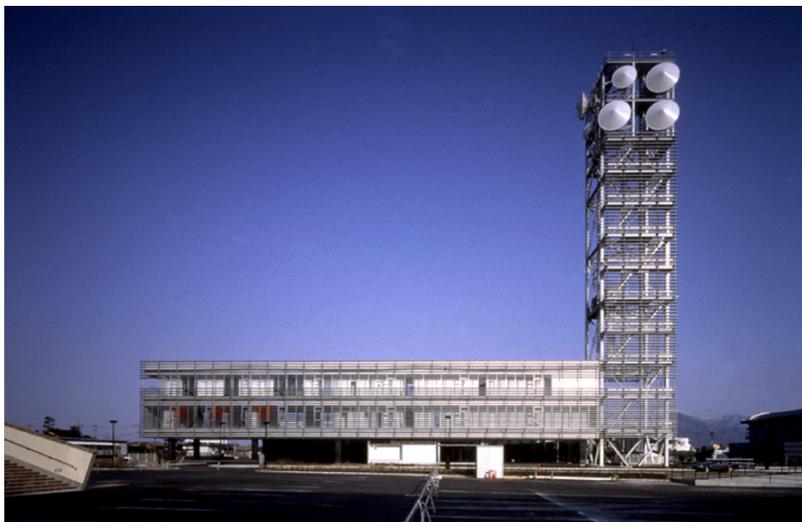


Fig. 07
Antenne régionale de la NHK, Nagano, 1998. Architecte : Mikan

© Shigeru Hiraga.

Bien que lauréats du concours, nous n'étions cependant qu'un collectif de quatre agences lilliputiennes – la plus grosse était Célavi Associates, formée de... deux personnes – réunies pour l'occasion. La NHK refusant de traiter avec une telle constellation, nous nous vîmes donc obligés de créer *ad hoc* cette nouvelle structure. Je ne rentrerai ni dans les péripéties de ce début soudain, ni dans celles de notre collaboration, mais près de 25 ans plus tard nous travaillons toujours à quatre chez Mikan³⁹. Il s'agit paradoxalement d'une continuité assez rare dans un pays connu pour les mérites du collectif. Dans le milieu de l'architecture, la plupart des associations restent volatiles ; les ego des uns et des autres résistent mal aux contraintes collectives dans le contexte de la création ! Pour quelles raisons notre mariage arrangé a-t-il tenu ? Y avait-il plus de raison que de passion ? La mutualisation brusque

39. Kamo Kiwako 加茂紀和子 (née en 1962), Sogabe Masashi 曾我部昌史 (né en 1962), Takeuchi Masayoshi 竹内昌義 (né en 1962) sont tous les trois diplômés de l'Institut technologique de Tokyo (TIT). Manuel Tardits (né en 1959) est diplômé de l'Unité pédagogique d'architecture n° 1 (ENSA Paris-Malaquais) et de l'université de Tokyo.

et intense des efforts que nous avons dû déployer trois années durant a certainement joué. Pour répondre à une commande d'une taille aussi inhabituelle pour nous et à l'exigence sourcilleuse de la radio-télévision nationale NHK, respectueuse du résultat du concours mais inquiète du manque d'expérience de sa jeune équipe, nous nous devons de rester soudés au dehors, même si en interne les discussions étaient vives. Car si notre groupe a ses règles de convivialité existentielle et créative, chacun d'entre nous garde sa personnalité. La mienne tient sans doute pour partie à celle d'être français. Mais plus qu'une forme d'exotisme, cela ressemble à un trait de caractère, qui s'efface devant les tâches quotidiennes et les efforts communs des quatre associés. Pour accéder à la commande dans un contexte très compétitif, qui ne laisse que peu d'opportunités aux agences de petites ou moyennes tailles, mieux vaut unir ses forces, offrir la peau lisse d'un agrume qui laisse une autonomie structurée à ses quartiers internes.

Je mesure encore maintenant notre chance, en écoutant Itō Toyō me confier de manière résignée (je cite de mémoire) : « Vous rendez-vous compte ? Aucun des architectes à qui on confiait la conception des grands bâtiments olympiques de 1964, que ce soit Tange ou un autre, n'avait plus d'une quarantaine d'années. Pour les Jeux de 2020⁴⁰, à l'exception du stade, aucun architecte n'a été appelé. » En effet, seules de grandes firmes anonymes réaliseront cette vitrine internationale de l'excellence nipponne⁴¹. Si les maisons contemporaines japonaises, réalisées par des architectes sont si connues à l'étranger, c'est aussi parce qu'elles constituent pour beaucoup

40. Les Jeux olympiques 2020, qui devaient se tenir en été 2020 à Tokyo, ont été reportés en raison de la pandémie de Covid-19. (N.D.L.R.)

41. Pour comprendre la remarque d'Itō Toyō, il faut savoir qu'au Japon on établit une distinction entre les firmes et les ateliers d'architecture. Les premières sont de grandes entreprises formées de centaines, voire de milliers d'architectes salariés anonymes, qui complètent des bureaux d'études techniques intégrés. Les seconds sont des structures beaucoup plus petites, entre un et quelques dizaines d'architectes. Si les ateliers d'architecture font la célébrité de l'architecture japonaise, ce sont les firmes et les grandes entreprises de construction *zenekon** ゼネコン qui réalisent la grande majorité des projets de taille importante.

Tardits Manuel, « *Zenekon/sekkei jimusho* » in Bonnin, Nishida & Inaga, *op. cit.*, p. 542-543.

leur seul destin de créateur⁴². Un prix cher payé pour une indéniable créativité!

Identité nippone

« Expliquez-moi la différence entre l'architecture japonaise et l'architecture française. » Ainsi m'apostropha l'épouse de l'ambassadeur de France (je cite à nouveau de mémoire) dans un salon de sa résidence, suite à la commande qui nous avait été passée en 2007 pour la rénover. Le cahier des charges parlait d'une France en représentation au Japon, demande doublée d'un souhait de marquer ce lieu d'un certain sens de la localité : un dilemme à l'origine de cette question. Comment répondre? Dire que Shinohara dénie même à l'architecture traditionnelle la notion d'espace, me disais-je à part moi⁴³. Et l'architecture française contemporaine? Définir le style de tel ou tel architecte n'est pas difficile, mais il ne viendrait à personne l'idée de chercher à distinguer des traits communs à tous, pour faire surgir une sorte d'identité nationale. Pourquoi donc vouloir parler d'architecture japonaise? La question, pour vague qu'elle était, n'en était pas moins symptomatique d'une demande récurrente : quand on appelle un architecte japonais en France – c'est souvent le cas, comme nous l'avons dit au début de ce texte – on attend de lui ou d'elle quelque chose qu'un de ses homologues français n'est pas censé pouvoir concevoir. Sans cela pourquoi faire appel à ses compétences? Mais que demande-t-on au juste? Un style, une attitude, une sensibilité, des références différentes? Attend-on une certaine forme d'excellence, une qualité d'exécution? Tous ceux qui connaissent le Japon savent bien que celle-ci provient du rapport harmonieux entre architectes et constructeurs propre à l'Archipel. L'un sans l'autre, et le charme est rompu;

42. Mikan a construit un peu plus de cinquante maisons, ce qui constitue 25 % de tous nos projets réalisés.

43. Shinohara Kazuo, *Shinohara Kazuo*, Tokyo, Toto shuppan TOTO出版, 1996 : 61-62; Jacquet, Matsuzaki & Tardits, *op. cit.*, p. 230-231.

Shinohara s'exprimait surtout par aphorismes et ne développait que peu ses arguments. Mais cette formule soulignait les principes de frontalité et de compositions planaires – des juxtapositions de pièces contiguës qui renforcent une perception de l'espace plus horizontale que verticale – à l'œuvre dans l'architecture traditionnelle.

à mon avis, les projets en béton d'Andō en Europe sont parmi ses moins réussis. Leur suppose-t-on une sensibilité particulière au contexte, aux formes, à l'espace, aux matières, aux couleurs? Il suffit d'ouvrir quelques publications locales pour découvrir de fort beaux projets et nombre d'autres plus oubliables. On verra surtout une grande variété d'écritures. Comme pour leurs collègues français, trouver une constante relève de la gageure : que partagent les œuvres de Kuma Kengo* 隈研吾 (né en 1954), de SANAA*, de Ban Shigeru* 坂茂 (né en 1957) ou de Fujimoto Sōsuke (Sou)* 藤本壮介 (né en 1971) si souvent appelés en France?

Isozaki Arata, subtil connaisseur de la scène nipponne, a toutefois répondu d'une manière globale et fine à cette question de la japonité (cf. note 2). Selon lui, cette dernière naît lors de la rencontre avec l'Occident après 1853. Avant, la question ne se posait pas car aucun argument d'ordre ontologique n'existait; nul besoin de se définir par rapport à l'autre quand il n'y a pas d'autre, le shogunat Tokugawa ayant cadennassé le pays depuis le début du XVII^e siècle. À la manière de Monsieur Jourdain, les charpentiers de l'Archipel faisaient donc de la prose japonaise en bois sans le savoir. Ils perpétuaient une tradition composée d'éléments importés ponctuellement de Chine et de Corée, suivis de longues périodes d'adaptations et d'évolutions locales de ces systèmes constructifs et de ces archétypes exogènes. Sejima Kazuyo* 妹島和世 (née en 1956) ne semble *a priori* rien dire d'autre, quand, répondant à un journaliste italien qui la questionnait sur le sujet, elle évoque son sang⁴⁴. Elle ne se pose, dit-elle, jamais la question de sa japonité mais les Occidentaux ne cessent de le faire. Japonaise par essence, elle fait donc, c'est une évidence mais pas une volonté explicite, de l'architecture japonaise! Monsieur Jourdain se profile à nouveau. Mais si l'argument d'Isozaki éclaire le débat sur la japonité, qui constitue effectivement la pierre de touche de toute l'architecture japonaise du XX^e siècle, la fin de non-recevoir en apparence tautologique de Sejima contribue au contraire à brouiller l'argument. Non, le Japon n'est pas indescriptible et son architecture est loin d'être ineffable.

Les architectes constituent, comme nous l'avons déjà dit, un corps de métier né au début de l'ère Meiji avec un agenda éducatif clairement

44. Spita Leone, « Ventinove domande a Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa », *Saper credere in architettura*, 21, Naples, Clean edizioni, 2003.

occidental. Ils commencèrent donc par ignorer leur tradition, celle de la charpenterie locale qui constituait l'essentiel du patrimoine construit. Aujourd'hui, ceux qui veulent devenir historiens trouveront d'excellents professeurs, mais les cursus universitaires habituels des étudiants qui entendent devenir des praticiens restent marqués d'une forme de cloisonnement. Sejima, si elle est bien japonaise et donc fille de cette culture, se trompe ainsi sur deux points. Ce sont les architectes japonais eux-mêmes qui, durant tout le ^{xx}^e siècle, ont nourri le débat dialectique occidentalisation-modernité contre japonité-tradition. Praticienne par ailleurs, elle feint d'ignorer le rôle ambigu de l'éducation dispensée au Japon même. Mais il est aussi vrai qu'être un-e excellent-e architecte japonais-e ne requiert pas de posséder de solides connaissances locales sur le monastère du Hōryūji 法隆寺 ou le pavillon Taian 待庵 de Sen no Rikyū. De même qu'un bon architecte français d'aujourd'hui n'est pas nécessairement non plus un fin connaisseur des cathédrales gothiques, de Soufflot ou de Labrousse. Toutefois une appartenance culturelle ne repose pas uniquement sur des connaissances architecturales, c'est une évidence. De manière assez prosaïque, Sejima revendique une originalité de conceptrice, qui ne cherche pas à surjouer son appartenance à une culture. C'est tout à son honneur mais c'est un peu court. Aurait-elle juste réaffirmé son sang à l'ambassadrice, au risque de la décevoir avec une pareille réponse? Plus diplomate et ne pouvant décevoir pas faire appel à la généalogie locale, vu mon faciès, j'ai pour ma part éludé assez platement en évoquant une palette de matières et de couleurs différentes. La question mérite certainement une réponse, qui ne peut-être que plurielle et nuancée.

Quelques chemins étroits

Dans le cas précis d'un architecte français qui travaille au Japon, le problème de la japonité se pose aussi mais d'une manière d'autant plus ambiguë. Si nombre d'architectes nippons éludent le débat, comment et pourquoi prétendre, étranger de surcroît, comprendre quelque chose d'une tradition et s'en réclamer? Ignorer pourtant l'avant Meiji, voire les œuvres d'avant et d'après-guerre, pour ne s'intéresser qu'à ses proches contemporains, c'est rester ignorant et se priver de la richesse d'une culture. Fils d'ethnologue, la modestie et l'empathie, liées à une connaissance théorique renforcée par

la pratique du terrain (autrement dit les œuvres physiques) me semblent être de saines lignes de conduite. J'ai procédé de cette manière pour comprendre Tokyo, mais aussi les maisons de Shinohara et plus récemment les pavillons de thé. Mais pour primordiales et éclairantes qu'elles soient, ces quêtes s'avèrent infinies. Plutôt donc que de chercher à traiter le sujet de la japonité de manière frontale, je l'aborderai, sans perdre le nord, par des chemins plus étroits.

Fin 1999, Itō Toyō remporte un concours sur invitation pour reconstruire et agrandir l'hôpital Cognacq-Jay dans le xv^e arrondissement de Paris. Il me demande dans la foulée de l'aider à mener à bien le projet. Je découvre alors sa proposition et celles de ses concurrents, tous de grandes agences parisiennes : Dominique Perrault, Jean Nouvel, Architecture Studio ou Paul Chemetov. Ô surprise, Itō n'est pas seulement l'unique Japonais, il est aussi le seul étranger face à des confrères aguerris et compétents qui connaissent mieux le contexte parisien. Le terrain se situe entre deux rues et le programme est assez dense. Tous, à sa seule exception, proposent de bâtir sur les deux fronts de rues et de relier les deux ailes ainsi créées par une barre centrale imposante à l'expressivité marquée. Itō, qui découvre un Paris plus inhabituel pour lui, est séduit par ces cœurs d'îlot très calmes et verts, dispositifs spatiaux qui, comme on l'a déjà dit, sont absents du Japon. Il choisit en conséquence d'installer une aile sur chaque rue, à l'instar de ses confrères, tout en s'ingéniant à conserver la continuité de l'espace commun intérieur. Pour y arriver, il évite le bloc traversant, qui coupe en deux les jardins et les réduit d'autant, en densifiant les bâtiments sur rue et en proposant un passage souterrain. Les chambres des patients seront par ailleurs toutes orientées vers le cœur d'îlot, et les façades sur rue ne montrent au contraire que des couloirs, c'est-à-dire leur arrière. C'est à l'évidence le plan-masse et cette volonté d'offrir un jardin magnifié aux patients qui ont recueilli les suffrages du jury (fig. 08).



Fig. 08

Dessin conceptuel pendant la phase du concours de l'hôpital Cognacq-Jay. Le plan-masse montre les jardins situant entre les différentes ailes, 1999. Architecte : Itô Toyô.

© Itô Toyô.

À lui qui venait d'un pays où le contexte physique change rapidement, où les architectes se préoccupent donc peu d'harmonie, Paris offrait une occasion de travailler autrement : ici, nul besoin de s'imposer, mais nulle volonté non plus de mimer des styles qu'il ne maîtrisait point. Une architecture contemporaine et délicate, une composition qui révèle les qualités du site, l'attention portée aux hommes, patients et employés qui utilisent le lieu, voici quelques-unes des vertus démontrées par Itō (fig. 09).



Fig. 09
Hôpital Cognacq-Jay, 2007. Architecte : Itō Toyō.

© Manuel Tardits

Ces qualités étaient-elles japonaises, n'étaient-elles pas plutôt la marque personnelle de l'architecte ? Trancher serait oiseux et nous avons souvent l'impression que cette demande de japonité émanait plus du client que d'une revendication personnelle d'Itō. Lui s'occupait, sans excès de sentimentalisme, avec ses moyens d'un projet qui lui tenait à cœur. Perdu dans cet aréopage de vedettes françaises, il était aux yeux du maître d'ouvrage censé apporter quelque chose d'autre. Il a *a priori* comblé cette attente. Le client poussera cependant de nombreuses fois l'architecte à lui proposer des

façades plus expressives et s'étonnera jusqu'au bout d'une retenue jugée... japonaise. Précisons que cette fameuse retenue ne résidait pas dans l'objet de toutes les attentions : les nombreux essais de panneaux vitrés. Ceux-ci mélangeaient de manière originale les matières et donnaient de très subtils effets de moire (peut-être constituaient-ils même une version moderne des *shōji* 障子?). C'était plutôt l'absence apparente d'affect avec laquelle Itō présentait des propositions, qui nous avaient pourtant demandé tant d'efforts, qui heurtait notre client. Quand ce dernier attendait presque une leçon orale d'architecture sur la lumière par un maître oriental, discussion à laquelle il aurait souhaité participer, l'autre lui répondait que tel panneau d'essai ne lui semblait pas trop mal, sans doute mieux que le premier, mais ! un écho du relatif mutisme des corrections et de la pensée riche en doute de Maki à l'université transparaisait alors.

Fin 2015, Mikan fut appelé à intervenir dans le cadre de la Setouchi Triennale 2016⁴⁵. L'été suivant, après une année de préparation, nous construisions donc un léger pavillon en bois et un jardin sec, à Ibukijima 伊吹島, petite île surchauffée de la mer Intérieure, saignée par l'exode rural et le vieillissement de la population. Malgré un budget dérisoire, nous menions à bien ce projet porté par un collectif enthousiaste composé de mes étudiants de l'université Meiji, de jeunes volontaires français en stage chez Mikan, d'un ami architecte français de passage, Frank Salama, avec l'aide du dernier charpentier insulaire, d'un poseur de tuiles venu de Shikoku et des habitants du village (fig. 10 et 11). Le tout, construit avec les ressources exclusives de l'île (bambous, bois flottés, pierres du rivage, sable, passoire à poisson, tuiles et portes coulissantes de récupération, etc.), a produit un curieux mélange d'urbanité contextuelle et d'expérimentation contemporaine. En effet, le « pavillon de l'alevin de sardine », Irikoan いろこ庵, (raccourci en « pavillon de la sardine »), qui servait à un collectif de vieilles dames pour distribuer les bentos, tient des deux. Il relève par son corps principal, basé sur une sobre trame de poteaux en bois, d'une typologie antique de construction longue et étroite, recouverte par un toit à deux pans, appelée *azumaya* 東屋. Toutefois, ses auvents sont un exemple clair de structures tendues contemporaines. Le jardin, avec ses motifs pisciformes composés

45. Ensemble de manifestations artistiques et architecturales qui a lieu tous les trois ans dans les îles de la mer Intérieure.

de tuiles posées sur chant, rappelle tout autant un exemple de *karesansui* 枯山水 (jardin sec traditionnel) qu'une œuvre d'art naïf. Cette hybridation s'est imposée pour diverses raisons. Un respect pour le contexte physique et humain : s'insérer dans le tissu du village et emporter l'adhésion des habitants. Une économie constructive : une typologie peu onéreuse et maîtrisable par le modeste charpentier du village, un artisan à la fois méfiant, têtu et impliqué. Un intérêt pour la rigueur des systèmes constructifs poteaux-poutres en bois d'une part, pour la liberté conceptuelle des auvents d'autre part. Ceux-ci, constitués de passoires à poissons haubannées avec des câbles et des rotules en bambous, étaient essentiels pour agrandir l'espace restreint du pavillon, protéger le jardin du soleil... et faire cogiter mes étudiants.



Fig. 10
Chantier du pavillon de la sardine, Ibukijima, 2016.
Architecte : Mikan.

© Frank Salama.



Fig. 11
Le pavillon de la sardine, Ibukijima, 2016. Architecte : Mikan.

© Manuel Tardits

De tous les aléas de cette aventure, suite d'interrogations et d'essais, je retiens un instant particulier. Pendant la phase délicate des études et des estimatifs, le charpentier s'inquiétait d'un chantier aussi inhabituel pour lui et de partenaires venus de Tokyo. Je le soupçonnais en effet, ce qui m'amusait en mon for intérieur, d'être plus gêné par un complexe de provincial que par une peur xénophobe. Tout en m'en offusquant un peu, je comprenais cependant son manque de confiance. Je crois avoir emporté son adhésion – teintée d'un reste inexprimable de méfiance, soyons honnête – au moment où j'ai décidé de m'exprimer en *ken* 間 et *shaku* 尺, délaissant le système métrique de nos plans⁴⁶. Et quel plaisir partagé, dû à sa pratique et à mon intérêt concret pour les pavillons de thé et leurs systèmes de mesure traditionnels, si proches des dimensions humaines...

46. Tardits Manuel, « *Sun-shaku-jō-ken* » in Bonnin, Nishida & Inaga, *op. cit.*, p. 468-470. Six *shaku* de 30,30 cm font un *ken* de 1,818 m.

comme le furent en France d'Ancien Régime, pieds, pouces et coudées maintenant oubliés. Ce vieux charpentier de village, par la grâce d'un idiome commun, s'avéra un partenaire fiable qui nous offrit même de remplacer la panne faîtière en pin par un tronc non équarri de cyprès *hinoki* 檜, une essence beaucoup plus noble, pour le même prix !

Nous terminâmes le chantier le 19 août 2016. La terrasse du vieux *shoin* de Katsura a-t-elle connu de telles agapes ? En tout cas la réunion commencée en fin d'après-midi s'est conclue par une énorme cuite prise sur la terrasse planchée d'où nous contemplions la pleine lune d'août qui montait sur la mer. Je n'enjolie rien, la lune avec l'ombre de son lapin était bien là, mais je ne garde aucun souvenir de son apogée.

Et la japonité ? « Ce que j'ai aimé, c'est votre absence de conclusion », aurait sans doute dit Maki.

Bibliographie

ANDO Tadao 1982

Tadao Ando, minimalisme, Paris, Institut français d'architecture.

ASHIHARA Yoshinobu 芦原義信 1986

Kakureta chitsujo, 21seiki no toshi ni mukatte 隠れた秩序—21世紀の都市に向って, Tokyo, Chûōkōronsha 中央公論社 (trad. française : *L'Ordre caché. Tokyo, la ville au XXI^e siècle ?*, Paris, Hazan, 1994).

BANHAM Reynier 1971

Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies, Londres, Allen Lane.

BERQUE Augustin (dir.) 1987

La Qualité de la ville. Urbanité française, urbanité nippone, Tokyo, Maison franco-japonaise.

BERQUE Augustin (dir.) 1994

La Maîtrise de la ville. Urbanité française, urbanité nippone, Paris, EHESS.

BOUVIER Nicolas 2002 [1989]

Chroniques japonaises, Paris, Payot & Rivages.

CHOAY Françoise 1994

« Six thèses en guise de contribution à une réflexion sur les échelles d'aménagement et le destin des villes », in Berque Augustin (dir.), *La Maîtrise de la ville. Urbanité française, urbanité nippone*, Paris, EHESS : 221-227.

FLORES URUSHIMA Andrea 2014

« Sakariba », in Bonnin Philippe, Nishida Masatsugu & Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise* 日本人的生活空間, Paris, CNRS Éditions : 391-392.

HOURS Véronique, MAUDUIT Fabien,

SOUTEYRAT Jérémie & TARDITS Manuel 2014

L'Archipel de la maison, Poitiers, Le Lézard Noir.

ISOZAKI Arata 磯崎新 2003

Kenchiku ni okeru « nihonteki na mono » 建築における「日本的なもの」(Les Choses japonisantes en architecture), Tokyo, Shinchōsha 新潮社.

JACQUET Benoît 2013

« La villa Katsura et ses jardins : l'invention d'une modernité japonaise dans les années 1930 », in Fiévé Nicolas & Jacquet Benoît (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 : 99-132.

JACQUET Benoît, MATSUZAKI Teruaki &

TARDITS Manuel 2019

Le Charpentier et l'architecte, Lausanne, PPUR.

JINNAI Hidenobu 陣内秀信 1985

Tōkyō no kūkan jinruigaku 東京の空間人類学 (Tokyo, une anthropologie de l'espace), Tokyo, Chikuma shobō 筑摩書房.

JINNAI Hidenobu (dir.) 1987

Ethnic Tokyo, Process Architecture, 72,
Tokyo, Process Architecture Publishing
Co., Ltd.

KOFLER Andreas 2017

*Architectures japonaises à Paris
1867-2017*, Paris, Pavillon de l'Arsenal.

KOOLHAAS Rem 1978

Delirious New York, Oxford, Oxford
University Press.

KOOLHAAS Rem & OBRIST Hans Ulrich 2011

Project Japan: Metabolism Talks...,
Cologne, Taschen.

Kume sekkei 久米設計 2018

*Soshiki sekkei jimusho ga idomu. Toshi
to kenchiku no teian : Kume sekkei no
projekuto* 組織設計事務所が挑む 都市
と建築の提案—久米設計のプロジェクト
(Défis des bureaux d'étude techniques
intégrés. Les projets de Kume
sekkei : des propositions urbaines et
architecturales), Tokyo, Nikkei BPsha 日
経BP社.

MAKI Fumihiko 槇文彦 et al. 1980

Miegakure suru toshi : Edo kara Tōkyō e
見えがくれする都市 : 江戸から東京へ
(La Ville évanescence : d'Edo à Tokyo),
Tokyo, Kajima kenkyūjo shuppankai
鹿島研究所出版会.

NAITŌ Akira 内藤昌 1966

Edo to Edojō 江戸と江戸城 (Edo et
le château d'Edo), Tokyo, Kajima
shuppankai 鹿島出版会.

NISHIKAWA Takeshi & NAITŌ Akira 1978

Katsura, un ermitage princier, Kozreff

Chantal (trad.), Office du livre, Fribourg,
Société française du livre.

**PANERAI Philippe, CASTEX Jean &
DEPAULE Jean-Charles 1997 [1977]**

Formes urbaines, de l'îlot à la barre,
Marseille, Éditions Parenthèses.

PONS Philippe 1988

D'Edo à Tokyo. Mémoires et modernités,
Paris, Gallimard.

RICHIE Donald 2002 [1971]

The Inland Sea, Berkeley, Stone Bridge
Press.

SANT'ELIA Antonio 1914

Città Nuova.

SEIDENSTICKER Edward 1983

*Low City, High City: Tokyo from Edo to the
Earthquake: How the Shogun's Ancient
Capital Became a Great Modern City*,
1867-1923, New York, Alfred A. Knopf.

SEIDENSTICKER Edward 1990

*Tokyo Rising: The City since the Great
Earthquake*, New York, Alfred A. Knopf.

SHINOHARA Kazuo 1980

30 maisons individuelles, Paris, Société
française des architectes.

SHINOHARA Kazuo 篠原一男 1996

Shinohara Kazuo 篠原一男, Tokyo, Toto
shuppan TOTO出版.

SORENSEN André 2002

*The Making of Urban Japan: Cities and
planning from Edo to the twenty-first
century*, Londres, New-York, Nissan

Institute/Routledge Japanese Studies
Series : 107-108.

TARDITS Manuel 1994

« Initiateurs urbains. Gares et grands magasins », in Berque Augustin (dir.), *La Maîtrise de la ville. Urbanité française, urbanité nipponne*, Paris, EHESS : 309-320.

TARDITS Manuel 2014

Tōkyō dansō 東京断想, trad. Ishii Akemi 石井朱美, Tokyo, Kajima shuppan 鹿島出版会.

TARDITS Manuel 2014a

« Sun-shaku-jō-ken », in Bonnin Philippe, Nishida Masatsugu & Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise* 日本の生活空間, Paris, CNRS Éditions : 468-470.

TARDITS Manuel 2014b

« Zenekon/sekkei jimusho », in Bonnin Philippe, Nishida Masatsugu & Inaga Shigemi (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise* 日本の生活空間, Paris, CNRS Éditions : 542-543.

TARDITS Manuel 2017a

Le Dit des cigales, Paris, L'Harmattan.

TARDITS Manuel 2017b [2011]

Tōkyō, Portraits et Fictions, Poitiers, Le Léopard Noir : tokyofictions.com.

VENTURI Robert, SCOTT BROWN Denise

& IZENOUR Steven 1972

Learning from Las Vegas, Cambridge MA, MIT Press.

VOGEL CHEVROULET Irène 2016

Bernard Huet au Japon, Lausanne, PPUR.

WATKINS David 1977

Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement, Oxford, Clarendon Press.