



Vue d'un quartier central de Kyōto, sur la rue Shinmachi, au nord de l'avenue Gojō ; quartier Zaimoku-chō 材木町.  
Photographie © Andrea Flores Urushima.

# Introduction à la spatialité japonaise

Benoît JACQUET

Un amateur d'architecture qui, de nos jours, veut se faire construire une demeure de pur style japonais, se prépare bien des déboires avec l'installation de l'électricité, du gaz et de l'eau, et n'eût-on soi-même fait l'expérience de construire, il suffit d'entrer dans une salle de maison de rendez-vous, de restaurant ou d'auberge, pour se rendre compte des efforts qu'il aura fallu déployer pour intégrer harmonieusement ces dispositifs dans une pièce de style japonais. À moins que l'on ne soit de ces amateurs de thé qui, dans leur suffisance, traitent par le mépris les bienfaits de la civilisation scientifique, et qui établissent leur « chaumière » au fond de quelque campagne reculée, dès lors que l'on est à la tête d'une famille d'une certaine importance et que l'on habite en ville, je ne vois pas pourquoi l'on tournerait le dos, sous prétexte que l'on veut sa maison aussi japonaise que possible, aux calorifères, aux luminaires, aux installations sanitaires, toutes choses inséparables de la vie moderne.<sup>1</sup>

Les premières phrases de l'*Éloge de l'ombre* de Tanizaki Junichirō (1886-1965) décrivent d'une manière contemporaine et pragmatique les problèmes posés à l'esthète qui cherche à se construire une maison de style japonais, autant qu'au bricoleur qui, héritant d'une vieille maison, souhaite y installer le confort moderne. L'auteur met en prise deux désirs pratiquement contradictoires : l'attachement aux choses anciennes et le besoin de modernité. Dans le cas du Japon, ces contradictions sont d'autant plus fortes qu'elles opposent des conceptions culturelles et esthétiques différentes, celles de l'Occident « moderniste » et de l'Orient « traditionaliste ». Pourtant, dans toutes les sociétés, la modernité a bouleversé les manières de vivre et les rapports à l'espace. Le cas décrit par l'écrivain offre une entrée en matière idéale pour introduire notre propos sur la spatialité japonaise. En 1933, lors de la publication de cet essai, le dilemme évoqué par Tanizaki s'adresse à un large lectorat<sup>2</sup>, principalement issu des nouvelles classes bourgeoises du Japon de l'entre-deux-guerres. Les lecteurs francophones et anglophones découvrent ce texte en 1977. Entre ces deux dates, les pays industrialisés ont connu des crises similaires, et se sont construits, ou reconstruits, selon des modèles assez semblables.

<sup>1</sup> Tanizaki Junichirō 谷崎潤一郎, « Inei raisan » 陰翳禮讃 (Éloge de l'ombre), dans *Tanizaki Junichirō zenshū* 谷崎潤一郎全集 (Œuvres complètes de Tanizaki Junichirō), Tōkyō, Chūōkōronsha, vol. 20, p. 517, 1982 ; édition française : *Éloge de l'ombre*, traduit par René Sieffert, Paris, POF, 1977, pp. 15-16 ; republié dans *Tanizaki : Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1469.

<sup>2</sup> Comme la grande majorité des œuvres de la littérature japonaise contemporaine, « Inei raisan » (Éloge de l'ombre) a d'abord été publié sous forme de feuilletton dans une revue mensuelle. Première édition en deux parties dans la revue *Keizai ōrai* 経済往来, décembre 1933, pp. 116-128 ; janvier 1934, pp. 88-110.

Dans un espace « mondialisé », le Japon représente néanmoins un paradigme de modernité non occidentale, et un pays qui s'est développé sans complètement renier ses cultures et ses traditions anciennes. Entre les années 1930 et 1970, les modèles de développement moderne (industrialisation, colonisation, urbanisation) ont connu leurs premières critiques, les idéaux des générations d'après-guerre ont évolué, et le propos mis en exergue par Tanizaki se comprend à une échelle qui dépasse les frontières du Japon. L'écrivain japonais dépeint toutes l'élégance et les contradictions d'une spatialité rétive à une modernisation qui lui est inadéquate, et aux formes d'un progrès scientifique auquel elle ne peut pas s'adapter. Le lecteur occidental est également sensible à cet argument, à cette interrogation sur les valeurs d'un espace traditionnel, régional, vis-à-vis de dispositifs spatiaux qui, malgré leur technicité, modifient en profondeur les manières de vivre et d'habiter.

Dans sa préface à l'édition anglaise de l'*Éloge de l'ombre*, l'architecte Charles Moore, grand admirateur de l'œuvre de Gaston Bachelard<sup>3</sup>, écrit que « l'obscurité [décrite par Tanizaki] nous éclaire sur une culture très différente de la nôtre ; mais elle nous aide en même temps à regarder profondément en nous-mêmes et vers notre propre manière d'habiter le monde [...] Cela pourrait changer nos vies<sup>4</sup> ». La question fondamentale soulevée par Tanizaki, avant d'être traitée par les auteurs du présent volume, est justement celle de l'expérience spatiale et du regard que l'homme porte aujourd'hui sur son milieu spatial. Dans le cas d'une étude sur l'espace « japonais », l'observateur est toujours un étranger, soit à la culture de l'autre, soit à un autre lieu, soit à une autre époque : c'est grâce à ces décalages culturels, physiques et temporels que l'on peut découvrir les particularités d'un espace.

## Un regard étranger

Le changement de lieu, le déplacement vers d'autres repères culturels et spatiaux, permet une nouvelle connaissance de l'espace. Dans cette mesure, les expériences décrites par Tanizaki sont assez similaires à celles d'un étranger visitant le Japon ou de celui qui se rend dans un lieu qui lui est étranger. L'étranger, celui qui vient de l'autre rive, de l'autre monde, est une personnalité étrange qui permet de révéler les contradictions de la société. Lorsqu'il publie son *Éloge de l'ombre*, Tanizaki vit depuis dix années dans la région du Kansai, où il a emménagé après le Grand tremblement de terre du Kantō (1<sup>er</sup> septembre 1923) qui a détruit Tōkyō, sa ville natale. Entre Kyōto, Nara, Ōsaka et Kōbe, l'enfant d'Edo découvre un autre pays, avec un parler et des coutumes qui lui sont étranges, ainsi que des atmosphères et des paysages qui semblent appartenir au passé — le contraste entre l'esthétique du Japon ancien et les avatars de la modernité technique y est encore plus éloquent que dans la capitale. L'auteur met en scène un Japon et son double. Entre une tradition esthétique ancienne et une modernisation scientifique et technique importée de l'Occident, ses deux images coexistent et se superposent selon des logiques différentes et parfois peu compatibles. À l'instar des États-Unis et de l'Europe, le Japon connaît une première crise et s'interroge sur les réels bienfaits de la modernisation et de l'occidentalisation, mais le propos de Tanizaki n'est ni nostalgique ni réactionnaire. S'il ne rejette en rien les plaisirs de la vie moderne, il constate que l'esthétique classique du Japon

<sup>3</sup> Sur la relation de Moore à la phénoménologie on se référera notamment à Jorge Otero-Pailos, *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp. 139-143.

<sup>4</sup> Charles Moore, « Foreword », dans Tanizaki, *In Praise of Shadows*, trad. Thomas J. Harper et Edward G. Seidensticker, New York, Leete's Island Books, 1977, ii.

n'est pas omniprésente, qu'elle est mise en danger et en défaut par des dispositifs matériels exogènes — et l'usage du néon fluorescent, du carrelage, du verre transparent — et qu'il faut désormais la définir et la rechercher.

En 1933, les questions que posent Tanizaki sur la spécificité de l'esthétique japonaise, sur l'invention culturelle d'une esthétique, sur la relation qu'entretient une société avec son espace (physique) et ses traditions (culturelles), sont déjà des sujets d'actualité. Dans son essai sur *La structure de l'iki* («*iki*» *no kōzō*, 1930)<sup>5</sup>, le philosophe Kuki Shūzō (1888-1941) a également abordé ces questions. De retour d'un long séjour en Allemagne et à Paris (entre 1921 et 1929) — où il a rencontré Edmund Husserl, Martin Heidegger, Henri Bergson, Jean-Paul Sartre —, Kuki cherche à comprendre l'essence de l'esthétique japonaise dans la manière de vivre («*iki*» *kata*)<sup>6</sup> des Japonais. Selon Kuki, l'essence du phénomène esthétique propre à la culture japonaise est fondamentalement lié à l'«attirance» (*bitai* 媚態), aux notions d'élégance et de raffinement (*iki* ou *sui* 粋) développées par les courtisanes à l'époque d'Edo (1615-1854). L'attirance est déterminée par la «vaillance» (*ikiji* 意気地), qui caractérise la morale (*iki* 意気) du guerrier, et par la «résignation» (*akirame* 諦め), le détachement vis-à-vis des contingences matérielles tel qu'il est enseigné par le bouddhisme<sup>7</sup>. Ces trois moments d'attirance, de vaillance et de résignation décrits par Kuki sont intrinsèquement liés à des expériences vécues dans la société et l'espace urbain japonais.

Les œuvres de Kuki et de Tanizaki ne sont pas sans rapports avec l'étude que consacre Watsuji Tetsurō (1889-1960) aux milieux humains, *Fūdo* 風土, en 1935<sup>8</sup>. Comme Kuki, son collègue à l'Université impériale de Kyōto, Watsuji étudie en Allemagne en 1927 auprès de Heidegger, au moment où ce dernier publie *Être et temps* (*Sein und Zeit*, 1927). Watsuji arrive à Berlin au début de l'été 1927 et lit *Être et temps*, «le cœur empli d'impressions de milieux divers»<sup>9</sup>, à la suite d'une longue traversée de l'Orient, en bateau, par étapes qui, comme le remarque Augustin Berque, lui ont fait «découvrir des milieux dont chacun l'avait dépaysé : la Chine, l'Inde, l'Arabie, l'Égypte, la Méditerranée...»<sup>10</sup> Il débutera la rédaction de son œuvre sur le milieu humain à son retour au Japon. Dans la préface de *Fūdo*, Watsuji indique qu'il n'envisage pas d'aborder la question du temps indépendamment de la question de l'espace. Au-delà de l'aspect philosophique spéculatif porté sur la notion d'espace-temps au Japon — et les nombreux discours sur le *ma* 間, «espace-temps» —, Watsuji part du principe que l'existence humaine est liée à une expérience spatiale autant que temporelle. Ce point de vue n'est d'ailleurs pas exclusivement japonais : en d'autres termes, les historiens et géographes remarquent que l'histoire n'est pas indépendante de la géographie, et vice-versa.

Les questions posées par Tanizaki, Kuki ou Watsuji dans le Japon des années 1930, ont également été abordées par des Occidentaux. C'est notamment le cas, par exemple, de l'architecte

<sup>5</sup> Kuki Shūzō 九鬼周造, «*iki*» *no kōzō* 「いき」の構造 (*La structure de l'iki*), *Shisō* 思想, n° 92-93, janvier-février 1930 ; republié chez Iwanami shoten, en novembre 1930. On se réfère ici à l'édition annotée par Fujita Masakatsu 藤田正勝 publiée dans la collection «*Kōdansha gakujustu bunko*» en 2003. En français, il existe deux traductions de ce texte, par Maeno Toshikuni, publié à Tôkyō par la Maison franco-japonaise en 1984 et par Camille Loivier, à Paris aux Presses universitaires de France en 2004.

<sup>6</sup> Dans l'expression «manière de vivre», *ikikata* 生き方, Kuki détache le «*iki*» : 「生き」かた. Voir «*jo*» 序 (avant-propos), dans «*Iki*» *no kōzō*, *ibid.*, p. 9.

<sup>7</sup> Kuki considère que l'accomplissement existentiel de l'*iki*, se réalise matériellement dans l'attirance (*bitai*) et formellement au travers de l'«idéalité morale» (*dōtokuteki risōsei* 道徳的理想性) du bushidō et de l'«irréalité religieuse» (*shūkyōteki higenjisusei* 宗教的非現実性) du bouddhisme, *ibid.*, p. 51.

<sup>8</sup> Watsuji Tetsurō 和辻哲郎, *Fūdo. Ningengakuteki kōsatsu* 風土：人間の学的考察 (Milieux. Une étude humanologique), Tôkyō, Iwanami shoten, 1935 ; éd. française : *Fūdo, le milieu humain*, commentaire et traduction par Augustin Berque, Paris, CNRS éditions, 2011.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 4 (p. 36).

<sup>10</sup> *Fūdo, le milieu humain*, *ibid.*, p. 12.

allemand Bruno Taut (1880-1938) qui, en 1933, découvre le Japon, Kyōto puis Tōkyō. Le Tōkyō décrit par l'architecte allemand dans son journal de voyage est déjà, selon lui, le portrait inversé de l'image qu'il se fait du Japon, et notamment de Kyōto<sup>11</sup>. Il constate que Tōkyō a rapidement adopté toutes les formes de la modernité technique et a perdu le sens de l'esthétique japonaise, encore présente dans l'ancienne capitale.

### **Existe-il une spatialité japonaise ?**

Celui qui arrive aujourd'hui au Japon avec l'envie de découvrir les beautés du Japon historique sera sûrement déçu par le paysage qui s'offre à lui depuis la fenêtre du train rapide qui le mène à Tōkyō ou à Kyōto. À part quelques beaux paysages de grande nature (notamment les montagnes) encore préservés, les métropoles japonaises portent aujourd'hui tous les stigmates du paysage des banlieues occidentales, celui des vastes zones industrielles et commerciales, des quartiers pavillonnaires ou des grands ensembles de logement collectif. On se posera alors inmanquablement la question de savoir s'il existe vraiment une spatialité « japonaise », si ce que l'on interprète comme « japonais », n'est pas le fruit d'une construction culturelle et historique partielle ou nationaliste, si l'espace construit — architectural et urbain — n'est pas lui-même aujourd'hui mondialisé, comme le sont la plupart des objets de consommation.

Ces doutes ne sont pas à écarter car ils sont légitimes et fondés sur des constats bien réels : l'existence d'une « spatialité japonaise » n'est pas, ou plus, une évidence dans la ville japonaise contemporaine, ce qui est décrit comme « japonais » est le fruit d'une invention culturelle et historique — comme le sont de nombreuses traditions —, et l'espace japonais est produit selon des logiques économiques, industrielles et techniques semblables à celles de tous les pays industrialisés. Et pourtant, même après plusieurs vagues de modernisation, même après la destruction des grandes villes japonaises et d'une grande partie du patrimoine architectural et urbain pendant la Seconde Guerre mondiale, on trouve encore, ici et là, des exemples d'espaces, de pratiques spatiales ou de discours sur l'espace que l'on peut estimer comme étant représentatifs d'une approche locale, « japonaise », de l'espace.

Peut-on réellement parler de spatialité japonaise ? La question renvoie à une généalogie de discours sur la spécificité de la culture japonaise, mais également à des travers idéologiques vers lesquels il serait bienvenu de ne pas s'engouffrer. Il ne s'agit pas ici d'aborder cette question, comme cela a pu être fait au cours de l'histoire, selon le point de vue du déterminisme national. Au-delà de la définition d'un espace typiquement « japonais », ou « japonisant », c'est-à-dire déjà préconçu selon les *a priori* culturels de l'époque, il est nécessaire de partir d'une question qui puisse être partagée et comprise par le plus grand nombre, à défaut de pouvoir être absolument universelle. Définir une spatialité, des pratiques dans l'espace et le temps, en fonction d'une approche culturelle de l'espace représente une entreprise qui ne peut prétendre à l'exhaustivité. Selon Claude Lévi-Strauss, cette difficulté est principalement dû à la complexité de l'ensemble des systèmes symboliques qui forment une culture, « le langage,

<sup>11</sup> On se réfère ici à l'édition japonaise du journal de voyage de Bruno Taut, voir Buruno Tauto ブルノ・タウト, *Nihon : Tauto no nikki* 日本:タウトの日記 (Japon : le journal de Bruno Taut), texte édité et traduit par Shinoda Hideo 篠田英雄, Tōkyō, Iwanami shoten, 3 vol. (1933, 1934, 1935-1936), 1975, vol. 1, « 18 mai (jeudi) 1933 Kyōto – Tōkyō », p. 80. Nous avons également consulté les archives de Bruno Taut conservées à Berlin, Archiv der Akademie der Künste, BTA-01-266, p. 37 ; BTA-01-267, p. 24. Sur ce point voir notre texte : « La villa Katsura et ses jardins : l'invention d'une modernité japonaise dans les années 1930 », dans Nicolas Fiévé et Benoît Jacquet (dir.), *Vers une modernité architecturale et paysagère. Modèles et savoirs partagés entre le Japon et le monde occidental*, Paris, Collège de France, coll. « Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises », 2013, p. 120.

les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion», et au fait que ces systèmes sont eux-mêmes «incommensurables»<sup>12</sup>. Aucune culture n'est figée dans le temps et dans l'espace, ni même indépendante de l'influence d'éléments allogènes. Dans le cas du Japon, la culture de l'époque ancienne est différente de celle d'Edo (1615-1854) ou des ères Meiji (1868-1912) à Shōwa (1926-1989) et, indépendamment de l'histoire, chaque région de l'archipel nippon peut également prétendre à une forme culturelle propre.

Aujourd'hui, le chercheur en sciences humaines est conscient que les cultures traditionnelles se reproduisent en réponse à un processus d'invention, qui est le fruit d'une construction idéologique, politique et sociale que l'on ne peut ignorer<sup>13</sup>. Les traditions sont souvent modernes, soit parce qu'elles n'ont pas toujours existé sous la forme qui est la leur actuellement, parce qu'elles se transforment, soit même parce que leur origine historique est relativement récente. En soi, la tradition n'existe pas<sup>14</sup>, mais l'histoire des sociétés modernes se légitime par des traditions, des événements (sportifs, culturels, politiques) et des espaces qui réinventent des traditions. L'architecte, en tant que maître d'œuvre des grands projets architecturaux et urbains, est chargé de donner une charge symbolique à la construction d'un espace social. C'est donc avec la plus prudente modestie que nous devons introduire le propos qui donne corps à cet ouvrage, car il n'est que le reflet de connaissances données à une époque précise, la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, et dans un champ disciplinaire restreint, celui de l'espace construit par l'homme. Que l'on parte du point de vue de l'homme de lettres ou de l'art, du charpentier, de l'architecte, de l'urbaniste, du géomancien, du géographe, de l'anthropologue, du philosophe, de l'historien, l'espace sera perçu et mesuré de manières différentes. Les textes présentés ici ne prétendent pas définir de manière catégorique les dispositifs et notions mis en place pour représenter l'espace au Japon. Il ne s'agit pas non plus de faire l'inventaire de ces dispositifs et notions spatiales, il serait inépuisable. L'ambition de cet ouvrage est de faire apparaître la spatialité japonaise dans sa pluralité plutôt que dans sa particularité, selon différents points de vue — de la mythologie à l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme, de l'anthropologie, de la géographie culturelle, de l'esthétique —, dans différents lieux, et à différentes époques.

### Qu'est-ce que la spatialité japonaise ?

Aborder l'espace japonais en terme de dispositifs et de notions permet de décomposer cette entité infinie et amorphe (ou polymorphe) qu'est l'«espace», en une multitude de définitions. En d'autres termes, cela permet également de définir quelles sont les différentes formes de l'espace — et notamment celui créé par l'architecture. De la multitude de formes spatiales produites au Japon, de l'espace sacré du sanctuaire shintō ou du temple bouddhique, de l'espace domestique ou urbain, on ne peut évidemment pas définir une seule et unique «spatialité». Dans l'histoire de l'architecture japonaise, la définition d'une spatialité proprement japonaise, puis des dispositifs et notions qui la caractérisent, est un phénomène relativement récent. La notion d'architecture japonaise est elle-même liée à la définition et même à la traduction du

<sup>12</sup> Voir Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1991 (1950), p. XIX.

<sup>13</sup> On se référera notamment aux travaux d'Eric Hobsbawm sur *L'invention de la tradition* (éd. avec Terence Ranger, Cambridge, 1983), de Benedict Anderson sur les « communautés imaginées » (*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983) et, dans le cas du Japon moderne, à l'ouvrage d'Ian Buruma sur l'« invention du Japon » (*Inventing Japan. 1853-1964*, New York, Modern Library, 2003).

<sup>14</sup> Voir Gérard Lenclud, « Qu'est-ce que la tradition ? », dans *Transcrire les mythologies*, éd. Marcel Detienne, Paris, Albin Michel, pp. 25-44.

terme « architecture », *kenchiku* 建築, au Japon, en réponse à la signification occidentale de ce terme<sup>15</sup>, et à la création des études d'architecture pendant l'ère Meiji (1867-1912). Ce n'est qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que se développent les études sur l'architecture japonaise, avant cette période, les architectes diplômés des universités japonaises étaient uniquement formés à l'étude et au dessin de l'architecture occidentale. L'architecte Itō Chūta 伊東忠太 (1867-1954), le premier à avoir obtenu un doctorat à l'Université impériale de Tōkyō (en 1898), a beaucoup œuvré pour la reconnaissance de l'architecture japonaise dans le milieu académique. Les premières études sur l'architecture japonaise se font alors à partir d'une nouvelle définition de la notion même d'architecture, en tant que motivation esthétique de l'art de construire. Dans son premier mémoire sur *La philosophie de l'architecture* (*Kenchiku tetsugaku* 建築哲學, Université impériale de Tōkyō, 1892), Itō évoque une notion d'« architecture artistique » (*bijutsu kenchiku* 美術建築), c'est-à-dire, le fait de construire selon des « proportions », une « harmonie », un « style » liés à une certaine esthétique<sup>16</sup>, comme cela a été théorisé en Occident depuis Vitruve jusqu'à Viollet-le-Duc.

Au Japon, le processus traditionnel de transmission du savoir et des techniques, de maître à disciple, que l'on peut observer dans tous les arts traditionnels, trouve également un écho dans les carrières académiques, où l'on observe que les sujets d'études et les approches disciplinaires se perpétuent, sous une forme ou une autre, de manière plus ou moins explicite, d'une génération à l'autre. Parmi les nombreux étudiants d'Itō, certains ont perpétué ses études sur l'architecture japonaise et orientale, comme Kishida Hideto 岸田日出刀 (1899-1966) à l'Université impériale de Tōkyō, tandis que d'autres ont développé le domaine de la théorie architecturale (*kenchikuron* 建築論), c'est le cas de Morita Keiichi 森田慶一 (1895-1983) à l'Université impériale de Kyōto. La lignée des études menées par Morita à Kyōto s'est prolongée avec Masuda Tomoya 増田友也 (1914-1981) puis Katō Kunio 加藤邦男 (né en 1935) et, d'une certaine manière, directement ou indirectement, à travers le travail des chercheurs qui ont collaboré à ce volume.

Morita Keiichi est connu pour ses recherches sur l'architecture classique et sur le discours architectural de Vitruve (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.). En 1934, il suit les cours de l'helléniste Charles Picard (1883-1965) à Paris et découvre l'architecture française à travers les ouvrages de Villard de Honnecourt (XIII<sup>e</sup> siècle), Jacques Androuet du Cerceau (c. 1510-1585), Philibert de l'Orme (1515-1570), Claude Perrault (1613-1688), François Blondel (1618-1686). Il a également traduit *Eupalinos ou l'architecte* (1921) de Paul Valéry<sup>17</sup>. Masuda Tomoya est quant à lui l'un des premiers architectes à se référer à l'anthropologie et à l'ethnologie. En 1955, sa thèse de

<sup>15</sup> Le terme *kenchiku* apparaît pour la première fois, en tant que traduction du mot « architecture », dans le *Seiyō kasaku hinagata* 西洋家作雛形 (Manuel pour la construction de maisons occidentales), traduit par Murata Fumio 村田文夫 et Yamada Kōichirō 山田貢一郎 (Tōkyō, Ōsandō, 1872), la traduction japonaise en quatre volumes de Charles Bruce Allen. *Cottage building, or, Hints for improving the dwellings of the laboring classes*, Londres, John Weale, 1849-1850. *Kenchiku* est également le terme adopté dans le premier dictionnaire anglais-japonais, *A Japanese and English dictionary, with an English and Japanese index*, édité par James Curtis Hepburn, Shanghai, American Presbyterian Mission Press, 1867.

<sup>16</sup> Le mémoire de diplôme de fin d'étude d'Itō Chūta est consultable à la bibliothèque du département d'architecture de l'Université de Tōkyō. On se réfèrera également à Maruyama Shigeru 丸山茂, *Nihon no kenchiku to shisō*. *Itō Chūta shōron* 日本の建築と思想: 伊東忠太小論 (L'architecture et la pensée du Japon: une courte étude critique sur Itō Chūta), Tōkyō, Dōbun shoin, 1996, pp. 11-30.

<sup>17</sup> On se réfère aux études publiées dans Morita Keiichi, *Kenchikuron* 建築論 (Études sur la théorie architecturale), Tōkyō, Tōkai daigaku shuppankai, 1978, 334 p. Sur Morita Keiichi, voir également le texte de Taji Takahiro, « Kamaitate to seimei: Morita Keiichi no kenchiku to shisō » 構立と生命: 森田慶一の建築と思想 (Position et vie: l'architecture et la pensée de Morita Keiichi), dans le catalogue de l'exposition *Mō hitotsu no Kyōto: modanizumu kenchiku kara mietekuru mono* (Encore une Kyōto: ce que l'on peut voir à partir de l'architecture moderne), Kyōto, Kyōto kōgeiseni daigaku daigaku bijutsu kōgei shiryōkan (Musée et archives de l'Université des arts industriels de Kyōto), 2011, pp. 66-71.

doctorat porte sur *La structure primitive de l'espace architectural*<sup>18</sup>, à partir d'une recherche sur les lieux de prières du peuple Arunta (ou Aranda), peuple aborigène d'Australie, et l'architecture du peuple Toda, établi sur le plateau des Nilgiris dans le sud de l'Inde. L'approche théorique de Masuda est, comme celle de Morita, axée sur une approche philosophique de l'architecture. Une des questions récurrentes de leurs recherches est liée à la définition de l'architecte, de l'architecture, de ce qui transcende l'architecture, mais également de ce qui précède l'architecture : quels sont les phénomènes à l'origine de l'architecture ?

Après la Seconde Guerre mondiale, pour de nombreuses raisons, allant du rejet d'une modernité destructrice — celle qui s'est exprimée sous diverses formes pendant la guerre — au besoin de reconstruire et de refaire l'histoire à partir du néant, de nombreux architectes s'interrogent sur les origines de l'architecture. Un premier retour idéologique vers les idéaux du Japon pré-moderne a déjà eu lieu dans les années 1930, mais les discours sur la tradition n'ont plus le même sens après la guerre. Les notions de tradition et de modernité sont devenues ambivalentes, il s'agit alors de construire une tradition qui soit moderne — dans ses formes comme dans ses idéaux — et une modernité qui soit traditionnelle. En architecture, le débat d'après-guerre sur la tradition (*dentō ronsō* 伝統論争) consacre des œuvres comme la villa Katsura (Katsura rikyū, XVII<sup>e</sup> siècle) ou le sanctuaire d'Ise (Ise jingū, VIII<sup>e</sup> siècle) selon un discours qui démontre que l'architecture japonaise classique est essentiellement moderne. Les regards des architectes et des photographes convergent vers le même objectif : représenter l'architecture japonaise sous un jour nouveau. Les publications de Horiguchi Sutemi 堀口捨己 (1895-1984) avec Satō Haruo 佐藤春雄 (1904-1968), de Tange Kenzō 丹下健三 (1913-2002) avec Ishimoto Yasuhiro 石元泰博 (1921-2012) et Watanabe Yoshio 渡辺義雄 (1907-2000), d'Itō Teiji 伊藤鄭爾 (1922-2010) avec Futagawa Yukio 二川幸夫 (né en 1932), contribuent à mettre en valeur la beauté atemporelle, et donc toujours moderne, de l'architecture japonaise.

La génération des architectes d'après-guerre, dont Tange Kenzō est une des figures de proue, est suivie par une génération d'architectes — Isozaki Arata 磯崎新 (né en 1931), Maki Fumihiko 槇文彦 (né en 1928), Kurokawa Kishō 黒川記章 (1934-2007) — qui, comme leur ancien professeur, développent un discours sur la spatialité japonaise et une architecture qui s'exporte particulièrement bien en dehors du Japon. Formés dans un environnement urbain et un contexte économique (celui des années 1960-1980) en pleine croissance, et donc propice à la création architecturale, ces architectes ont rapidement acquis une grande expérience professionnelle. Alors que l'Occident cherche à comprendre les recettes du succès de la société japonaise contemporaine, à percer les secrets de son esthétique, certains architectes japonais savent répondre, par des concepts spatiaux parfois aussi traditionnels que fictifs, à ces attentes curieuses et fantasmées.

Le fameux *ma*, « espace-temps », lancé par Isozaki au Salon d'automne à Paris en 1978 est sans doute l'exemple le plus représentatif de cet engouement pour la formule magique. L'exposition d'Isozaki ne dévoilera rien du mystère entourant ce terme et ses multiples significations. Il est vrai que l'écriture conceptuelle sino-japonaise se prête particulièrement bien à cet exercice poétique qui consiste à spéculer, sans fin, sur les significations d'un caractère dessiné. De deux sinogrammes signifiant « porte » 門 et « soleil » 日, le caractère *ma* 間 signifie, entre

<sup>18</sup> Masuda Tomoya, *Kenchikuteki kūkan no genshiteki kōzō : Arunta no gijō to Todas no kenchiku to no kenchikugakuteki kenkyū* 建築的空間の原始的構造 : Arunta の儀場と Todas の建築との建築学的研究 (La structure primitive de l'espace architectural : une recherche architecturale sur le lieu de prière des Arunta et l'architecture des Todas), Kyōto, 1955, 363 pages ; réédité dans *Masuda Tomoya chosakushū* 増田友也著作集 (Œuvres de Masuda Tomoya), Kyōto, Nakanishiya shuppan, 1999, 5 volumes, vol. 2.

autres choses : ce qui est « entre » (*aida* 間), dans l'espace ou dans le temps, l'espace entre les poteaux ou même une « pièce » (*ma*), une mesure et une unité de longueur spatiale — un *ken* 間, comme la longueur d'un tatami : environ 1,8 mètre — ou temporelle, marquant le rythme dans la musique et la danse. Prendre en compte le *ma* dans la conception de l'architecture est donc plus qu'une évidence, c'est un lieu commun.

D'autres notions, comme celle de lieu (*basho* 場所), de champ ou de milieu spatial — *ba* 場 est la traduction japonaise de la *chôra* chez Platon — sont également abordées par les architectes japonais. L'architecte Hara Hiroshi 原広司 (né en 1934) définit le champ spatial (*ba*) comme un « phénomène amorphe » qui, en fonction de l'activité humaine, va dépasser la limite objective<sup>19</sup> d'un espace. Dépasser les limites d'un espace construit, cela se fait grâce aux sens physiques de la vision, de l'ouïe ou de l'odorat, grâce aux percements des murs, au coulissement des cloisons ; chaque œuvre d'architecture se compose au rythme des ouvertures ou des fermetures de l'espace. La question de l'espace est forcément liée à celle de la limite. Oriental ou occidental, le créateur d'espace travaille sur des dimensions limitées, mesurées, qu'il va chercher à dépasser grâce à des dispositifs à la fois physiques et symboliques. Les notions de limite et de « seuil » sont, dans ce volume, abordées dans les récits mythologiques, dans la spatialité du jardin, de la ville ancienne, du monastère bouddhique, du pavillon de thé, mais également dans l'architecture contemporaine.

### Approches de la spatialité japonaise

Les textes qui forment le corps de ce volume sont articulés selon diverses approches de la spatialité au Japon au cours de l'histoire. Le premier groupe de textes aborde la question de la spatialité originelle, historique et mythologique de l'espace de l'architecture, du jardin et de la ville ancienne. Ces trois textes présentent notamment des sources écrites, de l'époque pré-moderne, qui ont une influence fondamentale pour la création de l'espace au Japon. Katō Kunio introduit la question du lieu et la spatialité du seuil (*kyōkai* 境界) à partir des récits mythologiques, du folklore japonais et des recherches en ethnologie. Nicolas Fiévé aborde la spatialité du jardin japonais en tant que représentation du monde en miniature, il rend ainsi hommage à une étude publiée en 1942 par Rolf Stein (1911-1999) dans le *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*. Stein dédie lui-même son étude sur « Le Monde en petit » au sinologue Marcel Granet (1884-1940) pour lequel, « un détail quelconque d'une civilisation ne peut être compris et expliqué qu'à la condition d'être replacé dans l'ensemble de cette civilisation, à la façon d'un puzzle où la valeur d'un élément ne se révèle qu'une fois ce dernier inséré dans l'ensemble de l'image à reconstituer.<sup>20</sup> » De même, le macrocosme universel, représenté dans le paysage urbain, se retrouve, à différentes échelles dans la conception de la ville, de la maison et du jardin. Ellen Van Goethem, montre comment approcher la question du paysage des anciennes capitales japonaises, d'origine chinoise, à travers les pratiques de géomancie et les premiers traités de l'art des jardins.

La spatialité japonaise est ensuite abordée et définie selon les points de vue de la philosophie — de la mésologie et de l'esthétique — et de l'anthropologie spatiale. Les analyses portent principalement sur l'espace tel qu'il est vécu dans la société contemporaine : dans sa langue

<sup>19</sup> Hara Hiroshi 原広司, « Kyōkai-ron » 境界論 (« Essai sur le seuil », 1981), texte dans *Kūkan* « kinō kara yōsō he » 空間(機能から様相へ) (L'espace : « de la fonction à la modalité »), Tōkyō, Iwanami shoten, 2007 (1987), pp. 161-219.

<sup>20</sup> Voir Rolf Stein, « Jardins en miniature de l'Extrême-Orient », *BEFEO*, vol. 42, 1942, pp. 1-104 (pp. 1-2), disponible en ligne sur le site de *Persée*.

comme dans l'espace religieux du monastère bouddhique. Augustin Berque définit la spatialité japonaise dans son rapport à l'existence humaine, et à la relation à la fois physique, sociale et mentale que l'homme entretient avec son milieu. C'est ainsi que l'être humain intègre dans son habitat, dans le tracé de son jardin ou dans le moindre détail (physique et symbolique) de son univers domestique, un lien avec un idéal existentiel (social et mental). Cette question de l'espace en tant que lien social et mental (religieux) est posée par Philippe Bonnin et Nishida Masatsugu 西田雅嗣 de manière inversée, selon le contrepoint, symbolique, de la séparation physique entre l'espace sacré et l'espace profane. La notion de *kekai*, difficilement traduisible en tant que « seuil entre le sacré et le profane », est présentée selon son usage dans certains monastères bouddhiques et dans des exemples d'architecture domestique. La relation entre la spatialité et la temporalité, l'espace-temps inscrit dans la notion de *ma*, est étudiée par Murielle Hladik dans son rapport théorique à l'esthétique et dans son expression architecturale, à partir d'exemples tirés des lieux de performance artistique, notamment dans le théâtre *nō* 能 et dans la conception de musées récents.

Le troisième groupe de texte aborde la spatialité japonaise sous un angle historiographique. L'invention contemporaine de la monumentalité japonaise et le rapport particulier à l'histoire et aux traditions permettent de comprendre comment l'histoire de l'architecture japonaise a été construite et décrite par les architectes et historiens de l'architecture. Benoît Jacquet propose une définition de la notion de la monumentalité au Japon à partir des premières études sur l'architecture japonaise et des discours sur l'architecture monumentale conçue pendant la Seconde Guerre mondiale. Doi Yoshitake 土居義武 compare ensuite la description de l'histoire de l'architecture japonaise au Japon à celle de l'histoire de l'architecture française. Il analyse en particulier la spécificité japonaise du rapport au temps et à l'espace, et le schisme créé entre l'avant et l'après-guerre dans les débats sur l'histoire de l'architecture au Japon. Christine Vendredi-Auzanneau présente les différentes approches de la tradition dans l'architecture japonaise, chez les historiens et architectes japonais modernes, et en particulier dans l'architecture résidentielle d'Antonin Raymond (1888-1976).

La quatrième partie du livre porte sur la spatialité japonaise telle qu'elle a été réinterprétée dans l'architecture contemporaine. La relation à la nature et à l'environnement, consacrée dans l'architecture et le jardin du pavillon de thé (*chashitsu* 茶室), influence encore aujourd'hui le processus de création des architectes japonais qui ont intégré le vocabulaire de l'architecture moderne européenne. Taji Takahiro 田路貴浩 analyse le discours de Horiguchi Sutemi, un architecte connu pour avoir mené de front une pratique de l'architecture contemporaine — proche des styles expressionnistes et de l'architecture Bauhaus —, et des études sur le pavillon de thé, dont la spatialité est considérée comme un des exemples les plus originaux de l'architecture japonaise. Sendai Shōichirō 千代章一郎 se penche sur des notions et dispositifs spatiaux, le mur et la façade, qui n'ont pas leur équivalent dans l'architecture japonaise, conçue selon une structure de poteaux et poutres en bois. Sendai analyse ces notions et dispositifs dans l'architecture de Le Corbusier et observe comment ils sont réinterprétés par plusieurs générations d'architectes depuis les années 1940 jusqu'à aujourd'hui.

La cinquième et dernière partie de l'ouvrage présente les dispositifs et les notions de la spatialité à différentes échelles : depuis celle du mobilier domestique, de la maison, du logement collectif jusqu'à la construction du réseau métropolitain actuel. Anne Gossot retrace l'histoire de la chaise et de l'assise au Japon et comment les comportements physiques et sociaux, autant que l'espace domestique, ont évolué en fonction de ce nouvel objet symbolique. Jacques Pezeu-Massabau montre comment la maison japonaise a été modernisée, à

partir de l'ère Meiji puis après la Seconde Guerre mondiale, et comment cette modernisation a transformé la manière de vivre et d'habiter des Japonais. La présentation, par Marc Bourdier, du premier Vocabulaire sur le logement, créé pendant la guerre, de ses objectifs et ses conséquences dans la production des logements collectifs d'après-guerre, permet en partie de comprendre les principes de conception de cet habitat collectif, aujourd'hui occupé par une grande partie des habitants des grandes villes japonaises. Le dernier article de l'ouvrage, par Corinne Tiry-Ono, aborde la particularité du modèle spatial de la « gare », en tant que partie intégrante du quotidien de nombreux Japonais dans la mégalopole nippone — soit une urbanisation pratiquement continue entre Tōkyō, Yokohama, Nagoya, Kyōto, Ōsaka et Kōbe. À Tōkyō, par exemple, les grandes gares, intégrant un réseau ferroviaire dense, des centres commerciaux, des hôtels, *etc.*, forment une spatialité particulière qui s'étend physiquement et socialement à l'échelle d'un quartier.

L'amateur d'architecture ou de culture japonaise, l'esthète ou le bricoleur, le savant comme le bâtisseur trouveront dans les pages de cet ouvrage matière à parfaire leurs connaissances et leurs savoir-faire. Chacun saura apprécier la diversité et la complémentarité des études réunies ici selon une disposition que l'on imagine proche de l'espace japonais : spatiale autant que temporelle.