



HAL
open science

Du chemin à la place: les traces de la spatialité traditionnelle dans la ville japonaise contemporaine

Benoît Jacquet

► **To cite this version:**

Benoît Jacquet. Du chemin à la place: les traces de la spatialité traditionnelle dans la ville japonaise contemporaine. Nathalie Lancret; Corine Tiry-Ono. Architectures et villes de l'Asie contemporaine. Héritages et projets, Mardaga, pp.77-102, 2015. halshs-02329004

HAL Id: halshs-02329004

<https://shs.hal.science/halshs-02329004>

Submitted on 28 Oct 2019

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

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

Benoît Jacquet

DU CHEMIN À LA PLACE : LES TRACES DE LA SPATIALITÉ TRADITIONNELLE DANS LA VILLE JAPONAISE CONTEMPORAINE

«Le chemin rassemble ce qui a son être autour de lui ;
et, à chacun de ceux qui le suivent, il donne ce qui lui revient.»
Martin Heidegger, *Le Chemin de campagne (Der Feldweg)*, 1948

Dans une ville comme Paris, les grandes places publiques représentent un symbole particulier : lorsque l'on se rassemble à la République, à la Bastille, à la Nation, à la Concorde ou au Trocadéro, on conçoit que ces lieux chargés d'histoire véhiculent certaines valeurs citoyennes et politiques. D'autres places, comme le parvis d'une église ou d'un hôtel de ville – les deux institutions étant souvent voisines –, ont adopté la charge symbolique de l'architecture qui les entoure. On y va pour assister à une cérémonie religieuse (un baptême, un mariage, un enterrement) ou pour faire son devoir de citoyen. Dans les grandes villes européennes, les places sont parfois investies par la foule lors de célébrations nationales, culturelles ou sportives et les jours de forte affluence, les voies d'accès à ces lieux sont envahies par le public. Les manifestations et fêtes publiques sont d'ailleurs organisées, en concertation avec les pouvoirs publics, de manière à ce que l'on circule selon un certain parcours d'un lieu à un autre. Dans l'histoire urbaine, certains espaces ont été conçus en tant que lieu public, comme l'agora grecque, le forum romain et la plupart des places européennes créées à partir de la Renaissance : ce sont des lieux qui représentent le pouvoir politique et, à l'origine, la démocratie. Cette culture de la place existe-elle au Japon ?

La ville japonaise s'est développée selon un ordre spatial et politique qui n'intègre pas d'espace ouvert équivalent à celui de la place publique. Pour l'urbaniste, cette « absence » de place publique pose un certain nombre de questions : dans la ville japonaise, quels sont les espaces où la population se rassemble ? Si la notion de place publique n'existe pas, traditionnellement, dans la ville japonaise, quels sont les dispositifs spatiaux qui assurent cette fonction ? Ces dispositifs spatiaux sont-ils encore en usage dans la ville contemporaine ?

Nous proposons ici de répondre à ces questions en présentant diverses dispositions et approches de l'espace architectural et urbain au Japon et les notions qui en découlent. Nous verrons comment s'est développée, historiquement puis dans le

discours des architectes, une culture du chemin, ou du cheminement, plutôt qu'une culture de la place. Nous présenterons ainsi les notions et dispositifs spatiaux qui participent de la logique spatiale du «chemin» et ceux qui s'apparentent davantage à une logique d'espaces fermés ou ouverts, comme dans les enceintes du sanctuaire *shintō* ou du temple bouddhique. En tant que vecteurs d'une spatialité «traditionnelle», ces espaces participent autant à la formation du tissu urbain qu'aux activités sociales et religieuses d'un quartier. Ces notions et les termes employés pour désigner cette spatialité¹ seront étudiés dans le contexte de la ville actuelle, à partir d'exemples à Kyoto et à Tokyo, et dans le discours d'un architecte, Tange Kenzō 丹下健三 (1913-2005), représentatif d'une génération d'architectes et d'urbanistes qui ont analysé, selon un regard moderne, le vocabulaire de l'architecture japonaise.

LA PLACE, UNE NOTION MODERNE AU JAPON

La réflexion sur la place publique (*hiroba* 広場) et sa conception dans la ville japonaise est liée aux doctrines et à la pratique de l'urbanisme, importées au Japon à partir de la fin du XIX^e siècle. Ce n'est qu'à partir de la réforme de Meiji, au moment de l'ouverture à l'Occident, c'est-à-dire à l'industrialisation et à la modernisation, que le paysage urbain japonais se transforme pour intégrer des espaces urbains propres à l'architecture et à l'urbanisme occidentaux. Avant cette période, le paysage urbain japonais n'a rien à voir avec celui des villes européennes.

Dans les premières capitales impériales, dont le modèle de planification urbaine est importé de Chine à la fin du VII^e siècle², il n'y a pas d'espace public, pas d'«*agora*», où le peuple peut se réunir³. Le plan parcellaire de Heiankyō (794), l'ancienne Kyoto, est divisé selon une grille orthogonale et un système viaire orienté selon les quatre points cardinaux. Le palais impérial se situe au nord de la ville dans l'axe principal, entouré par les résidences de l'aristocratie de cour. Suivant leur position dans la hiérarchie, les résidences des courtisans sont plus ou moins proches du centre politique. Les résidences des classes populaires, des artisans et des marchands

1 Nous reprendrons ici les définitions des termes *sandō* 参道 (chemin d'accès au sanctuaire), *keidai* 境内 (enceinte du sanctuaire) et *hiroba* 広場 (espace ouvert ou place) présentées lors du séminaire sur les «Dispositifs et notions de la spatialité japonaise» tenu à l'EHESS (2009-2011) et au Centre international pour les études japonaises (Kokusai Nihon bunka sentā; abr.: Nichibunken), à Kyoto (2011-2012), sous le titre «Chemins, enceintes, places : comment trouver sa voie dans la ville japonaise?».

2 Voir Nicolas FIÉVÉ, «Une ville et son modèle : de Chang'an à Heiankyō», in Nicolas FIÉVÉ (dir.), *Atlas historique de Kyoto. Analyse spatiale des systèmes de mémoire d'une ville, de son architecture et de son paysage urbain*, Paris, UNESCO/L'Amateur, 2008, p. 47-51.

3 Voir l'introduction de Nicolas FIÉVÉ et Paul WALEY (dir.), *Japanese Capitals in Historical Perspective: Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo*, Londres, RoutledgeCurzon, 2003, p. 6.

sont, quant à elles, au sud de la ville, où se situaient deux marchés : seuls espaces, avec l'enceinte des temples bouddhiques et des sanctuaires shintō, où la population pouvait se réunir. La capitale est ainsi conçue comme une cité administrative, parfaitement hiérarchisée et contrôlée. De plus, les parcelles des quartiers d'habitations sont entourées de murs, ce qui accentue l'impression d'un monde fermé sur l'extérieur⁴.

Le développement urbain, mené à partir du xvii^e siècle sous l'impulsion du shogounat des Tokugawa, n'est pas radicalement différent de celui de Kyoto. Les villes construites « sous (ou hors) les murs du château » (*jōkamachi* 城下町) – comme Edo, l'actuelle Tokyo – sont planifiées afin d'éviter la mixité sociale, les élites résidant dans la ville haute, construite aux abords du château « du côté de la montagne » (*yamanote* 山の手), et les classes populaires dans la ville basse (*shitamachi* 下町)⁵. L'absence d'espaces publics, de places ou de parcs permet d'éviter les rassemblements urbains. Depuis l'époque prémoderne jusqu'à aujourd'hui, dans une ville comme Kyoto, les seuls endroits où le peuple peut se réunir en nombre sont les bords de rivières, certains sanctuaires shintō et temples bouddhiques à l'occasion des fêtes religieuses (*matsuri* 祭り) et les « quartiers animés » (*sakariba* 盛り場) qui entourent ces temples, comme le quartier de Gion et l'avenue Shijō aux abords du temple de Yasaka – l'équivalent à Tokyo serait le quartier de Yoshiwara, cher au grand écrivain Nagai Kafū 永井荷風 (1879-1959), près du temple d'Asakusa. Les quartiers animés correspondent en fait aux endroits où il y a un peu plus d'espace et où l'on peut se réfugier en cas de sinistre, tremblements de terre et incendies. Les pieds des ponts (*hashizume* 橋詰・橋爪), les allées rectilignes des « quartiers devant la porte » (*monzenmachi* 門前町) des temples et sanctuaires et les grandes avenues sont des refuges autant que des lieux festifs⁶.

Il existe également aujourd'hui, dans chaque quartier (*chō* 町), des « lieux de refuge » (*hinan basho* 避難場所) et chaque foyer reçoit annuellement des informations concernant une aire de refuge de première urgence – généralement, la cour de l'école la plus proche de sa résidence – et une aire de refuge plus vaste, regroupant plusieurs quartiers, où sont concentrés les secours si la situation d'urgence est amenée à durer et dans le cas où de nombreux logis ont été détruits. Par exemple, le parc du palais impérial (Kyōto gyoen 京都御苑) et les bords de la rivière Kamo (Kamo-gawa 鴨川) sont considérés comme de « vastes lieux d'évacuation et de refuge » (*kōiki hinan basho* 広域避難場所) [fig. 1].

4 Nicolas FIÉVÉ, « L'organisation spatiale de Heiankyō », *Atlas historique de Kyoto*, op. cit., 2008, p. 61.

5 Sur l'urbanisme de la période Tokugawa, voir André SORENSON, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the twenty-first century*, Londres, Routledge, 2002, p. 11-44.

6 Il en va de même pour Kyoto et pour Tokyo, voir Manuel TARDITS, « 57 – Sakariba », *Tōkyō. Portraits & Fictions*, Blou, Le Gac Press, 2011, p. 224.



Fig. 1 - Vue sur les bords de la rivière Kamo à Kyoto, en direction du nord, au nord-ouest de l'avenue Marutamachi. Au premier plan, le panneau signale un « vaste lieu d'évacuation et de refuge ». Cliché de l'auteur, juin 2012.



Fig. 2 - Vue sur les bords de la rivière Kamo, en direction du sud depuis le pont de l'avenue Imadegawa, Kamo ōbashi. Cliché de l'auteur, janvier 2012.



Fig. 4 - Vue sur les abords du palais impérial dans le parc du palais impérial. Cliché de l'auteur, janvier 2012.

attrapent au vol les *bentō* et les sandwichs des badauds, tandis que les seconds font les poubelles. Si Kyoto, préfecture de plus d'un million d'habitants, peut faire figure de ville provinciale, ce qui pourrait justifier la présence de cette nature sauvage dans la ville, le même bestiaire est présent dans des villes beaucoup plus grandes, comme Tokyo⁷; comme si la ville japonaise conservait encore la possibilité de coexister avec la nature.

Les jardins du palais impérial ont également été aménagés en parc public [fig. 3], après le transfert de la cour à Tokyo, au début de l'ère Meiji. Le parc du palais impérial comprend les résidences gérées par la maison impériale – le palais (reconstruit en 1855) et la résidence plus moderne où la famille impériale reçoit les hôtes de marque (Kyōto geihinkan 京都迎賓館) –, qui sont entourées de murs et de différents jardins, de jeux pour enfants, de terrains de sport (où l'on joue au base-ball), de courts de tennis. Ce parc, situé au centre de la ville et au cœur de l'ancien centre politique, n'est pas pour autant une place publique et, au quotidien, ses allées restent souvent désertes [fig. 4], notamment parce qu'il est entouré d'avenues où la circulation est assez dense,

7 Voir « 13 – Bêtes et choses », *ibid.*, p. 59-60.

parce qu'il n'est pas idéalement relié au tissu urbain piétonnier et qu'il est un peu trop éloigné du cœur économique (des bureaux et des commerces) de la ville. Il est, en ce sens, comparable au parc de la maison impériale de Tokyo, assez justement qualifié de «centre vide» par Roland Barthes dans son *Empire des signes* (1970). Un des rares moments où la foule est présente dans le parc du palais impérial de Kyoto est le jour de la célébration du Festival des âges (Jidai matsuri 時代祭り), dont la procession débute devant le palais impérial pour se terminer au sanctuaire de Heian (Heian jingū 平安神宮). Ce festival, dont la tradition a été inventée à l'occasion de l'inauguration du sanctuaire de Heian (1895), reprend le modèle des processions religieuses, où les reliques d'une divinité sont transportées d'un sanctuaire à un autre.

L'ENCEINTE DU TEMPLE ET DU SANCTUAIRE

Traditionnellement et encore aujourd'hui, ce sont les grands temples bouddhiques, les sanctuaires shintō et leurs abords qui sont les principaux lieux de rassemblement public dans la ville japonaise. Les sanctuaires shintō sont également les endroits où l'on se marie de manière «traditionnelle», avant de se marier «à l'occidentale» dans une chapelle, souvent de construction récente et intégrée dans un hôtel. Lors des célébrations religieuses, l'enceinte (*keidai* 境内) du sanctuaire assure alors la fonction d'une place publique, bien qu'il s'agisse en fait d'un lieu privé, comme la place adjacente à l'église ou à l'hôtel de ville dans la ville médiévale européenne. Comment un espace «sacré», ayant une certaine connotation religieuse et n'étant pas un espace réellement public, peut-il être ainsi vécu comme un espace public ? L'aspect festif et populaire des grandes célébrations religieuses (lors des *matsuri*) tend à abolir la sacralité formelle du lieu : il en va de même, dans la tradition catholique moderne, de la kermesse du village, des fêtes de Noël ou du 15 août. Outre cet aspect social, les caractéristiques physiques de l'enceinte d'un temple bouddhique ou d'un sanctuaire shinto jouent un rôle important dans l'accueil du public.

Quelles sont les particularités de la spatialité de l'enceinte (*keidai*) d'un temple et d'un sanctuaire ? Premièrement, il s'agit d'un espace dont les limites ne sont pas toujours clairement identifiées. Dans certains temples bouddhiques, une galerie (*kairō* 廻廊・回廊) entoure les bâtiments centraux et le *keidai* forme alors une sorte de cour ou de cloître ; c'est notamment le cas des plans de monastères bouddhiques de Nara de type *garan haichi* 伽藍配置⁸ [fig. 5-6]. Dans le cas du Hōryūji, certains bâtiments – le Pavillon d'or (*kondō* 金堂) et la pagode à cinq étages (*gojūnotō* 五重塔) – sont placés au centre d'une enceinte délimitée par une galerie. Cependant, cette

8 NIHON KENCHIKU GAKKAI 日本建築學會 (dir.), *Nihon kenchiku-shi zushū* 日本建築史圖集 (*Histoire illustrée de l'architecture japonaise*), Tokyo, Shōkokusha, 2002, nouvelle édition, 1^{re} éd. 1949.

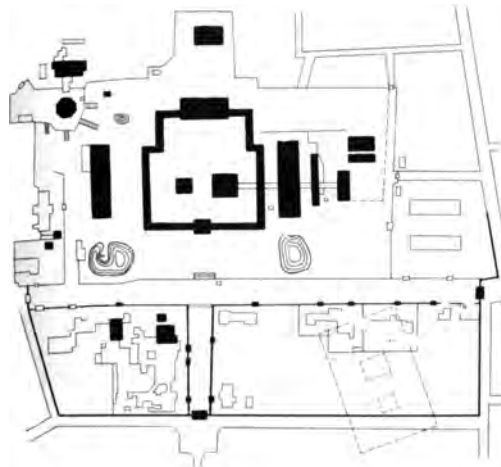
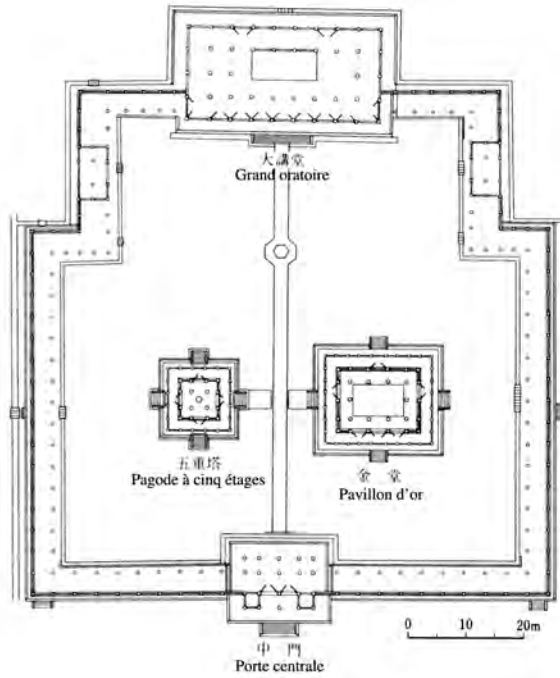


Fig. 5-6 - Monastère bouddhique, plans du Hōryūji (Nara). Bâtiments centraux dans la première enceinte (à gauche) et plan d'ensemble (à droite). Dessins adaptés de *Nihon kenchiku-shi zushū* (*Histoire illustrée de l'architecture japonaise*), éd. Nihon kenchiku gakkai.

enceinte « fermée » est également entourée d'une seconde enceinte dont la limite est plus perméable. On retrouve cette même hiérarchie dans les grands monastères bouddhiques, regroupant plusieurs temples, et dans les sanctuaires shintō où la frontière entre l'espace « interne » (sacré; privé) de l'architecture et l'espace « externe » (profane; public) de la ville n'est pas figée par une limite physique fixe.

La différence entre les plans d'ensemble du monastère bouddhique et du sanctuaire shintō est que, dans ce dernier cas, l'ultime enceinte du sanctuaire est son environnement même: la forêt sacrée (*chinju no mori* 鎮守の杜) ou le quartier qui l'entoure. Cet espace périphérique définit les champs d'influence sociale et mentale (religieuse) du sanctuaire. Comme nous le verrons par la suite, les chemins d'accès au sanctuaire (*sandō* 参道) et les portiques (*torii* 鳥居) qui le jalonnent servent à indiquer la présence du sanctuaire au-delà des premières limites de son enceinte. Ce champ d'influence et cette « mobilité » du sacré sont renforcés lors de processions annuelles et de festivals (*matsuri*) religieux où la divinité (*kami* 神) d'un sanctuaire est transportée dans un « palanquin divin » (*mikoshi* 神輿・御輿), ainsi déplacée entre le sanctuaire principal et un sanctuaire temporaire, ou vers un nouveau sanctuaire. Le parcours du *mikoshi* symbolise la bénédiction de la divinité du lieu sur son territoire religieux, élargissant ainsi l'enceinte physique du sanctuaire aux sphères de la vie sociale d'un quartier urbain. La procession du *mikoshi* est comparable à la procession de la vierge dans une paroisse catholique.

La question fondamentale de l'enceinte est celle de la limite, surtout lorsque celle-ci semble flottante, vague ou peu définie. Le *Grand Dictionnaire de la langue japonaise, Nihon kokugo daijiten* 日本国語大辞典 (NKD), définit *keidai* comme « ce qui est à l'intérieur d'une limite » et « en particulier, l'intérieur d'un sanctuaire ou d'un temple ». Le mot est formé à partir d'un terme, *sakai* (*kei, kyō* 境), qui, en soi, signifie la limite (*kyōkai* 境界), la division, le bord (*sakaime* 境目), mais aussi un endroit, un lieu, une circonstance (*kyōgai* 境涯), « une situation, un milieu, une condition » (*kyōgū* 境遇) et même un état d'âme (*kyōchi* 境地). De manière assez positive, en japonais, lorsque l'on dit que l'« on est à la limite » (*sakai ni iru*), c'est que l'on est dans d'excellentes conditions (*sugureta kyōchi*), alors qu'en français cela voudrait plutôt dire que l'on est au bord de la rupture. Dans le cas japonais, le dépassement de la limite « mentale » ferait donc référence à une élévation d'âme, à l'accès au sublime, tandis qu'en français le franchissement de cette limite signifierait un débordement incontrôlable.

Au-delà de l'aspect sémantique, comment l'architecte peut-il donc aborder les notions d'enclos et d'ouverture comprises dans un tel dispositif d'enceinte? Il est difficile d'en donner une définition propre et le terme *keidai* n'est pas défini dans le *Grand Dictionnaire d'architecture, Kenchiku daijiten* 建築大辞典 (KDJ). Pourtant, les notions d'enceinte et de limite sont essentielles dans la définition de l'espace

architectural. L'architecte Hara Hiroshi 原広司 (né en 1936) a consacré une grande partie de son travail pratique et théorique à essayer de définir le concept spatial de limite ou de seuil (*kyōkai*). À l'échelle d'une agglomération urbaine, un quartier de ville, un village ou un hameau (*shūraku* 集落), Hara remarque que les seuils, entre les espaces publics et privés, sont ambigus (*aimai* 曖昧) et multiples. Il considère que la tâche de l'architecte est justement de lutter contre la formation de limites et contre une spatialité qui ne se définit qu'en tant qu'espace clos. L'espace clos signifiant un arrêt des échanges sociaux et un espace mort. Selon Hara, l'espace a deux caractéristiques : il est un «réceptacle» et un «champ» (*ba* 場). Le champ est ainsi défini comme un «phénomène amorphe» qui, en fonction de l'activité humaine, dépasse la limite objective de l'objet⁹. La spatialité de l'enceinte du sanctuaire shinto participe de cette limite ambiguë, entre l'espace propre du sanctuaire et son champ d'influence : l'enceinte mentale du territoire religieux s'étend bien au-delà de l'enceinte physique du sanctuaire, et elle s'arrête souvent à la limite de son champ d'influence social.

LE CHEMIN D'ACCÈS AU SANCTUAIRE

Cette relative perméabilité de l'espace sacré a des conséquences dans le développement urbain et les villes japonaises sont parcourues de nombreux chemins drainés par les sanctuaires intégrés dans la structure urbaine. Dans la ville contemporaine on peut se trouver sur un *sandō* – un chemin d'accès à un sanctuaire ou à un temple – sans même s'en rendre compte, tant ce dispositif est aujourd'hui complètement intégré dans le tissu urbain. À Tokyo, un des cas les plus représentatifs de cette structure latente de l'espace urbain est celui de l'avenue Omotesandō 表参道 (le «chemin d'accès de face») [fig. 7] qui est, en fait, le chemin qui conduit au sanctuaire de Meiji (1920) dans la forêt de Yoyogi. S'il est probable que les personnes arpentant les allées d'Omotesandō ne soient pas toujours conscientes d'être sur le chemin d'accès à un sanctuaire, cette avenue est néanmoins balisée par des stèles ou des lanternes (*tōrō* 燈籠) qui annoncent la présence de ce lieu de culte. En bas de l'avenue, après la traversée du pont Jingū-bashi 神宮橋, un portique (*torii*) marque l'entrée du sanctuaire. Le chemin se prolonge ensuite dans les bois, franchissant plusieurs seuils, avant d'aboutir à la demeure divine, au plus profond (*oku* 奥¹⁰) de l'espace sacré. Le tissu urbain de

9 HARA Hiroshi 原広司, «Kyōkai-ron» 境界論 («Essai sur le seuil»), 1981, in *Kūkan* «kinō kara yōsō he» 空間〈機能から様相へ〉 (*L'Espace: «de la fonction à la modalité»*), Tokyo, Iwanami shoten, 2007, 1^{re} éd. 1987, p. 161-219.

10 Sur cette notion de profondeur (*oku*), voir l'article de MAKI Fumihiko et sa traduction «L'espace de la ville japonaise et le concept d'"oku"», 1978, in Yann NUSSAUME (dir.), *Anthologie critique de la théorie architecturale japonaise*, Bruxelles, Ousia, 2004, p. 391-409.



Fig. 7 - Plan photographique indiquant le tracé de l'avenue Omotesandō à Tokyo. Vue satellite (2012) adaptée par l'auteur.

« la plus belle avenue de Tokyo » reprend la tradition du chemin d'accès au sanctuaire, mais il faut tout de même souligner que le sanctuaire de Meiji, la forêt sacrée qui l'entoure et l'avenue Omotesandō qui y conduit sont des constructions récentes participant de la commémoration de l'empereur Meiji (1852-1912), le premier empereur du Japon moderne. La forêt sacrée du sanctuaire de Meiji est d'ailleurs constituée d'arbres (environ cent mille à l'origine) venant de toutes les régions du Japon et de ses colonies asiatiques.

Le chemin dans la forêt qui devient, lorsque l'urbanisation s'étend, une route puis une avenue est une évolution que les villes européennes ont également connue. C'est notamment le cas de l'avenue des Champs-Élysées, dont la typologie est comparable à celle d'Omotesandō. L'axe sur lequel est tracée l'avenue des Champs-Élysées descend vers la place de la Concorde, le jardin des Tuileries et le palais du Louvre; il monte, dans l'autre sens, vers l'Arc de triomphe, puis vers le parvis de la Grande Arche de la Défense. Si l'origine conceptuelle – les Champs-Élysées ne conduisent pas à un



Fig. 8 - Vue, en direction de l'est, du *sandō* du sanctuaire de Yoshida depuis l'angle des rues Higashi ōji et Higashi ichijō à Kyoto. En premier plan, on voit la stèle indiquant le *sandō* de Yoshida, à l'un des angles du campus de l'université de Kyoto ; en arrière-plan on peut apercevoir un des portiques (*torii*) du sanctuaire. Cliché de l'auteur, juin 2012.

sanctuaire¹¹ – et l'échelle physique de ces lieux ne sont pas les mêmes, on retrouve également dans ces parcours un «cheminement» : l'idée d'un chemin qui va prendre place dans la ville et peut devenir un lieu de rassemblement en lui-même.

À Kyoto, d'autres *sandō* sont également pratiqués quotidiennement sans faire pour autant, consciemment, l'objet d'un culte religieux. Par exemple, l'entrée principale de l'université de Kyoto se situe le long du chemin d'accès au sanctuaire de la

11 Remarquons néanmoins que, dans la mythologie grecque, les champs Élysées (ou l'Élysée) est le lieu des Enfers où l'âme des héros et des gens vertueux appréciés des dieux goûtent le repos après leur mort. De même, selon les interprétations modernes de la mythologie japonaise, le sanctuaire shinto, comme c'est le cas à Yasukuni (voir plus en avant dans le texte), peut devenir un lieu où l'on célèbre l'âme des héros morts au combat – ce qui est d'ailleurs toujours le cas au pied de l'Arc de triomphe, là où brûle la « flamme du souvenir ». Sur l'interprétation moderne des notions de monumentalité, voir « Les mots et discours sur la monumentalité de l'architecture japonaise », in Benoît JACQUET (dir.), *Dispositifs et notions de la spatialité japonaise*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014, p. 169-189.

colline de Yoshida. Il s'agit là d'un «petit» *sandō* qui est signalé par une stèle positionnée à l'un des angles du campus [fig. 8]. Une fois par an, ce chemin est néanmoins envahi d'échoppes installées temporairement pour la célébration de l'arrivée du printemps, selon l'ancien calendrier lunaire. Pratiqué le 3 février, ce *matsuri*, nommé *setsubun* 節分, censé annoncer le changement de saison, est en fait un des jours les plus froids de l'année: on y boit du saké, évidemment, et on chasse les démons (*oni* 鬼) en leur lançant des haricots¹² et en criant: «démons à l'extérieur, bonheur à l'intérieur [de la maison]»; le but étant d'exorciser les démons pour bien commencer la nouvelle année. Pour les étudiants, cette date correspond souvent à celle des derniers examens et à la soumission des mémoires, l'année scolaire (et fiscale) japonaise se terminant en mars.

Le recours à l'étymologie nous permet ici d'appréhender l'aspect originel du chemin d'accès au sanctuaire et au temple. Les dictionnaires de langue japonaise insistent sur le caractère religieux du *sandō*: «chemin construit pour les personnes allant prier les *kami* et les bouddhas dans un sanctuaire *shintō* ou un temple bouddhique» (*NKD*). Son étymologie permet d'aborder cette particularité; le terme est formé à partir du verbe *mairu* (*san* 参) et de *dō*, *michi* 道, «la voie, le chemin». Le dictionnaire *Shinkangorin* 新漢語林 donne trois acceptions pour *mairu*: «1) Prier, au sanctuaire, au temple, sur une tombe, etc.; 2) Perdre. Se rendre [...]; 3) Être perdu, impuissant.» La notion de *sandō*, en tant que chemin menant à un lieu de recueillement, est liée à cette polysémie du verbe *mairu*, relatif à un mouvement, à une élévation spirituelle, mais également à l'humilité, à l'adoration d'un être supérieur et à la prière. Ces significations sont traduites dans la conception spatiale du *sandō*: le chemin est relativement long et parfois tortueux. Les récits d'itinéraires et de pèlerinages ont même fait l'objet d'une littérature particulière à l'époque ancienne (*michiyuki-bun* 道行文)¹³. Le dictionnaire *Nihon kokugo daijiten* précise que, selon son premier niveau d'usage, «*mai.iru*» est formé de «*mairu* 参» auquel on a ajouté «*iru* 入» («entrer»), signifiant ainsi le fait d'entrer ou d'aller dans une demeure où réside un membre de l'aristocratie, comme l'expérience relatée par Sei Shōnagon dans ses *Notes de chevet* (*Makura no sōshi*, c. 1000): «Quand je commençais d'*aller* au palais de l'Impératrice, tant de choses me remplissaient de confusion que je n'en savais plus le nombre; et j'étais toujours près de pleurer¹⁴.»

12 Le «lancer de haricots» (*mame maki*) est une pratique traditionnelle (datant du VIII^e siècle) qui consiste à lancer des haricots de soja (*daizu*) – lesquels symbolisent la prospérité et la vitalité du foyer – à la face des démons. Outre l'aspect symbolique du capital agricole qui éloigne des malheurs, on note un jeu de mot sur la prononciation du terme *mame* (haricot), qui correspond également à celle des «yeux du démon», *mame*, cible privilégiée du lancer de haricot.

13 Voir Jacqueline PIGEOT, *Michiyuki-bun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2009, 1^{re} éd. 1982.

14 Voir Sei Shōnagon, *Notes de chevet*, trad. André Beaujard, Paris, Gallimard/UNESCO, coll. «Connaissance de l'Orient», 1966, p. 217.

Même si cela peut paraître anachronique aujourd'hui, la dévotion et l'humilité dont faisait preuve une courtisane lorsqu'elle pénétrait dans l'enceinte du palais impérial de Heiankyō en l'an 990 nous renseigne sur l'état d'esprit qui préside à l'entrée dans une résidence sacrée. Comment cette conception se traduit-elle dans le langage de l'architecture ? Pour le *Grand Dictionnaire d'architecture (KDJ)*, le *sandō* est un chemin d'« approche » qui « étend l'espace sacré ([de l'enceinte du sanctuaire] *keidai*) à l'espace vulgaire (de la ville) » ; « il joue le rôle d'une approche spirituelle de l'espace sacré ». Pour l'architecte ou l'urbaniste, « il peut être considéré comme une conception séquentielle du paysage, utilisant des inflexions linéaires et des alignements d'arbres, l'aménagement de portiques et de lanternes ». Il existe de nombreuses typologies de *sandō*, épousant les dispositions et l'esprit du lieu qu'il traverse. Par exemple, lorsque le chemin se dessine en relief, la côte abrupte est nommée « côte masculine » (*otoko-zaka* 男坂) et la côte douce « côte féminine » (*onna-zaka* 女坂) (*KDJ*).

Le *sandō* est à la fois un chemin d'accès au sanctuaire, un chemin de pèlerinage, mais également un lieu de sociabilité lors des festivals religieux où l'on boit, mange, joue, prie (parfois dans cet ordre) dans cet espace linéaire qui fait déjà partie de l'enceinte sacrée, ou qui en est, du moins, l'extension.

L'ENCEINTE ET LE CHEMIN DANS LE DISCOURS ARCHITECTURAL

Les dispositifs spatiaux de l'enceinte et du chemin de pèlerinage ont été réinterprétés par les architectes contemporains. Par exemple, l'architecte Tange Kenzō a fait référence à la figure du *sandō* à plusieurs occasions, notamment lors du concours pour l'aménagement du Mémorial de la Daitōa (Daitōa kyōeiken 大東亜共栄圏, la « Sphère de coprosperité de la Grande Asie orientale », 1940-1945) organisé par l'Académie d'architecture du Japon (Nihon kenchiku gakkai) en 1942. Son projet se voulait représentatif d'une monumentalité japonaise (et de l'impérialisme japonais) adaptée à la grande échelle du territoire. Le chemin de pèlerinage que proposait alors de réaliser Tange aurait eu pour origine le palais impérial de Tokyo (*kōkyō* 皇居), le lieu de résidence de l'Empereur, dieu divin) pour aboutir, soixante-dix kilomètres plus loin, au pied du mont Fuji (nature divine), sur le site du Mémorial de la Daitōa [fig. 9-10].

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en 1948, un concours organisé pour la construction de la Cathédrale de la paix à Hiroshima, à la demande de la mission jésuite de la ville, permit de reprendre ce vocabulaire dans un contexte bien différent. Le père Hugo Lassale, qui avait survécu à l'explosion atomique, avait réussi à convaincre le pape Pie XII de financer la construction d'une cathédrale. Pour ce

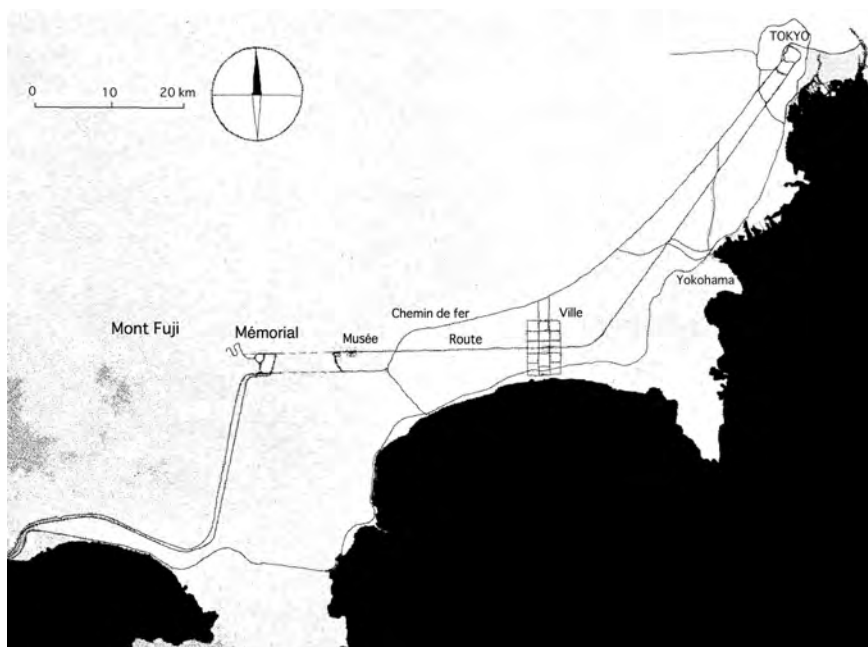


Fig. 9-10 - Tange Kenzō, plan d'aménagement territorial (à gauche) et plan-masse du projet de Mémorial de la Daitōa (à droite). La place du Peuple est reliée à une gare et à une route qui mène au palais impérial de Tokyo. Dessins adaptés par l'auteur d'après *Kenchiku zasshi*, décembre 1942.

premier concours « international » au Japon – bien que les 177 candidats fussent tous de nationalité japonaise –, les recommandations du jury insistaient sur le fait que le style architectural devait être « moderne », « japonais » (*nihonteki* 日本的), avoir un « caractère monumental » (*kinenteki seikaku* 記念的性格) et un « caractère religieux » (*shūkyōteki seikaku* 宗教的性格). Le jury était composé de deux membres de la communauté catholique de Hiroshima, d'un frère jésuite allemand, Ignatius Gropper, qui était également architecte, de quatre architectes japonais – Horiguchi Sutemi 堀口捨己 (1895-1984), Imai Kenji 今井兼次 (1895-1987), Murano Tōgo 村野藤吾 (1891-1984) et Yoshida Tetsurō 吉田鉄朗 (1894-1956) – et d'un journaliste du grand quotidien *Asahi shinbun*. Les membres du jury considéraient que les caractères monumentaux et religieux étaient des critères évidents au vu de la fonction du bâtiment, mais que le fait de concevoir un projet adapté au caractère local du Japon devait sûrement représenter un défi important pour les jeunes architectes japonais¹⁵. Le programme incluait la construction d'une chapelle et d'un clocher, d'un auditorium ou « salle de prédication » (*kōdō* 講堂) et de bâtiments annexes, des salles de séminaires et un presbytère, sur un terrain rectangulaire d'environ soixante mètres de profondeur sur cent mètres de côté, orienté est-ouest, dans un quartier central de Hiroshima (alors en reconstruction).

Sans entrer dans les détails du concours, il convient de souligner que le jury n'a pas désigné de lauréat, mais attribué deux seconds prix *ex æquo*, à Tange Kenzō et à Inoue Kazunori 井上一曲. La raison invoquée par les membres du jury pour justifier de ne pas avoir choisi de lauréat pour ce concours, fait suffisamment rare pour être remarqué, est qu'aucun projet n'a su les convaincre d'une compréhension suffisante de la culture religieuse inhérente à la construction d'une église catholique. Dans ses commentaires, Imai Kenji, architecte de style expressionniste, estima que les candidats avaient poussé la « modernité » et la « fonctionnalité » un peu trop loin, que certaines idées révolutionnaires, par trop « subjectives et innovantes », avaient même choqué le jury et qu'aucun candidat n'avait réussi à assimiler les objectifs et les enjeux de l'expression d'une « essence religieuse »¹⁶. Murano Tōgo, architecte représentant également le mouvement expressionniste japonais, avait pour sa part émis de vives critiques sur une architecture qui prétendrait résoudre des « phénomènes sociaux et naturels » avec des arguments formels et techniques insignifiants¹⁷. Les critiques

15 On se réfère ici à un document de 70 pages édité par l'Église catholique d'Hiroshima, daté du 15 juin 1949, présentant les résultats du concours, le programme, les commentaires du jury, ainsi que les projets primés. Voir HIROSHIMA KATORIKKU KYŌKAI 広島カトリック教會 (dir.), *Heiwa kinen: Hiroshima katorikku seidō kenchiku kyōgi sekkei zushū* 平和記念：広島カトリック聖堂建築競技設計圖集 (*Mémorial de la Paix: catalogue des plans soumis au concours d'architecture de la Cathédrale catholique de Hiroshima*), Tokyo, Kōyōsha, 1949, p. 7, 12. Document consulté à la bibliothèque de l'Université des arts industriels et textiles de Kyoto (Kyōto kōgei sen.i daigaku 京都工芸繊維大学 Kyoto Institute of Technology).

16 IMAI Kenji, « Shinsa ni tazusawarite » 審査に携はりて (« Ma participation au jury »), *ibid.*, p. 9, 14.

17 MURANO Tōgo, « Futatsu no keikō » 二つの傾向 (« Deux tendances »), *ibid.*, p. 10, 15-16.

d'Imai et de Murano s'adressaient en partie au projet de Tange Kenzō. Il est d'ailleurs difficile de savoir si leur opinion était réellement objective car ces deux architectes se virent confier, peu de temps après le concours, la réalisation du bâtiment de la Cathédrale de la paix mondiale à Hiroshima (1950-1954).

Formellement et techniquement, le projet de Tange [fig. 11] était très proche de celui de la «petite église», l'*igrejinha*, réalisée par Oscar Niemeyer à Pampulha en 1943 – un projet qui avait été très critiqué par le Vatican de Pie XII. Tange avait opté pour une forme traditionnelle de l'architecture religieuse, la basilique, en utilisant les techniques de construction les plus modernes (une coque de béton parabolique) car, comme il l'écrivait alors, «pour l'histoire, il ne nous est plus permis de faire le moindre pas en arrière»¹⁸. Cependant, au-delà de la forme, Tange entendait résoudre la question du caractère japonais par une référence au caractère environnemental de l'architecture japonaise et créer un environnement susceptible d'aménager une cathédrale selon une spatialité essentiellement «japonaise» qui ne soit ni formelle ni figurative. Il considérait que le problème de la conception d'une église catholique japonaise s'apparentait à celui rencontré par les premiers chrétiens japonais au moment de représenter la Vierge Marie. Il expliquait alors que la Madone japonaise est une «Marie aux cheveux noirs» (*kurokami no Maria* 黒髪のマリア), correspondant aux critères de la beauté et du goût japonais¹⁹.

Pour répondre à des exigences d'universalité et de modernité, Tange estimait que le rapport au caractère religieux devait se construire selon une structure spatiale indépendante des questions de style et de forme. La religiosité de son projet s'exprimait dans la création d'une «expérience» religieuse et dans «un espace qui correspond à une harmonie entre la vie quotidienne des citoyens et l'expérience religieuse des Japonais». Cette expérience religieuse est liée à l'ordre environnemental qui régit des sanctuaires shinto et des temples bouddhiques et à l'aménagement d'un espace qui permet de se retirer de la vie urbaine pour accéder au domaine du sacré. Tange définissait alors cette spatialité de la manière suivante: «Un lieu tenu à l'écart du quotidien, un environnement enclos, les notions de chemin de pèlerinage (*sandō*), d'enceinte (*keidai*): ces formes d'expériences religieuses sont celles des Japonais, davantage que l'espace construit de l'architecture elle-même.»²⁰

Tange a adapté les principes du chemin (*sandō*) et de l'enceinte (*keidai*) dans un plan de cour ouverte. Dans son projet de cathédrale, la galerie relie la chapelle aux espaces privés (salles de séminaires, presbytère, réfectoire), à l'auditorium et au

18 TANGE Kenzō 丹下健三, «Hiroshima heiwa kinen katorikku seidō sekkei setsumeisho» 広島平和記念カトリック聖堂設計説明書 («Note explicative du concours architectural pour la Cathédrale catholique mémorial de la Paix à Hiroshima»), *ibid.*, p. 19.

19 *Id.*, *ibid.*, p. 19-20.

20 *Id.*, *ibid.*, p. 20.

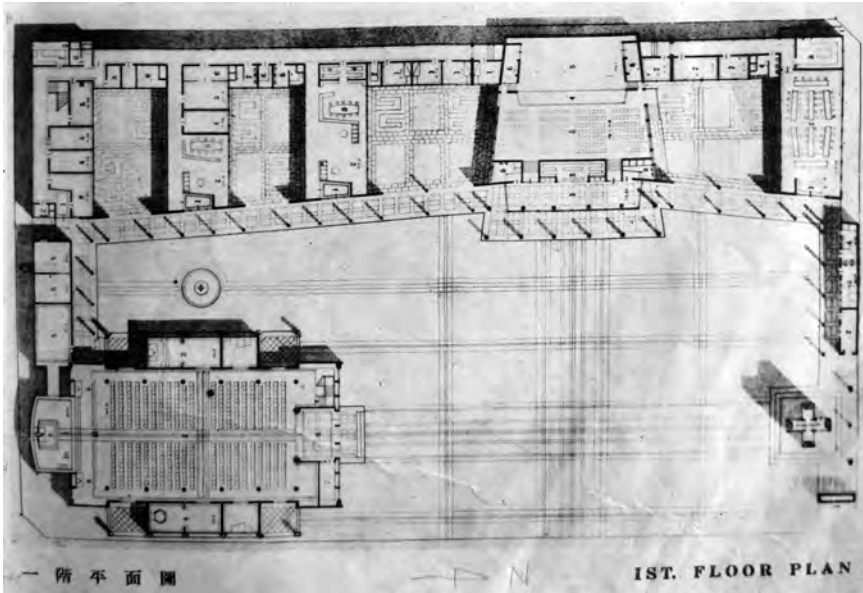


Fig. 11 - Tange Kenzō, projet de cathédrale catholique Mémorial de la paix à Hiroshima (1949), publié dans Hiroshima katorikku kyōkai, *Heiwa kinen*, Tokyo, Kōyōsha, 1949.

Fig. 11.1 - Plan du rez-de-chaussée.

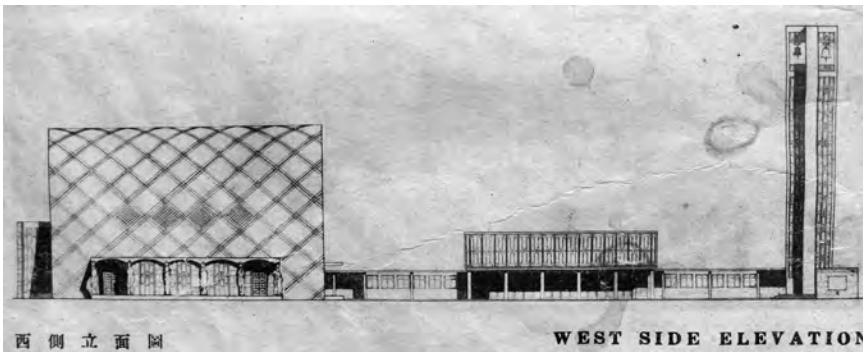


Fig. 11.2 - Élévation de la façade est.

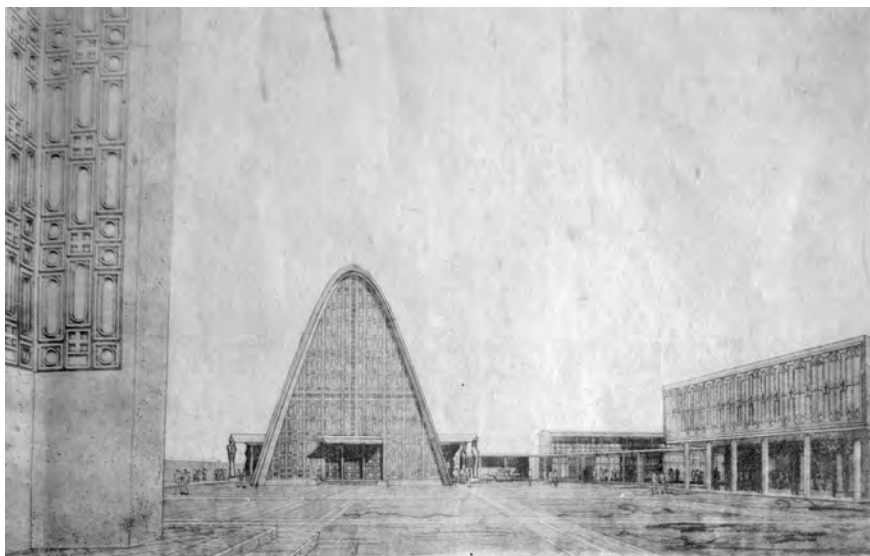


Fig. 11.3 - Dessin en perspective, vue sur la cour ouverte et la chapelle depuis le clocher.



Fig. 11.4 - Dessin en perspective, vue sur la cathédrale depuis la rue.

clocher, mais elle est ouverte sur la rue, dégageant ainsi un accès libre entre le clocher et la chapelle, de manière à attirer le visiteur dans la cour. Le pavement de cette cour souligne le seuil à franchir, la limite, entre l'espace sacré et l'espace profane de la rue. Le cheminement, l'expérience du *sandō*, commence dès l'entrée sur le parvis de la cathédrale, depuis la rue (espace public), vers la chapelle (espace privé ouvert au public, à l'entrée du *keidai*) puis vers la salle de prédication – espace privé parfois ouvert au public auquel on accède après avoir traversé le *keidai* –, les espaces de vie (espaces privés) et, finalement, les appartements des prêtres dans le presbytère (espaces intimes) qui sont reliés par un deuxième couloir périphérique et séparés du *keidai* par des jardins intérieurs. L'historien de l'architecture Fujimori Terunobu 藤森照信 (né en 1946) compare également cette composition à celle du monastère bouddhique, notamment au Hōryūji dont l'enceinte principale [fig. 5] regroupe également trois corps de bâtiments entourés par une galerie périphérique. À Hiroshima, la chapelle est l'équivalent du Pavillon d'or (*kondō*), le clocher, son vis-à-vis, est comme la pagode (*gojūnotō*) et, dans les deux cas, la salle de prédication (*kōdō*) est reliée à la galerie (*kairō*)²¹.

UNE CULTURE DE LA PLACE OU DU CHEMIN ?

Concernant l'absence de places publiques dans la ville traditionnelle japonaise, Augustin Berque remarque que « dans la ville japonaise, les activités dévolues chez nous à la place sont généralement assurées par la rue²² » et donnent ainsi lieu à une culture du chemin. C'est cette spatialité que nous avons présentée ici, à travers des exemples liés à la spatialité des sanctuaires shintō et des temples bouddhiques. Comme dans la ville européenne, ces espaces de sociabilité (d'origine religieuse) laissent des traces dans la structure urbaine, mais ces traces ne sont pas toujours visibles, contrairement au tracé clairement délimité, et géométrique, des grandes places publiques. Dans le cas de la ville japonaise, on pourrait dire que l'espace libre investi par le public est similaire à la notion de « champ » (*ba*) définie par Hara Hiroshi : il s'agit d'un espace « amorphe », sans forme, qui épouse, par défaut, les contours de l'espace construit en fonction de l'activité humaine. Comme les rizières en milieu urbain, qui s'étendent, s'adaptent et s'alignent sur les limites parcellaires, au millimètre près, utilisant ainsi le moindre espace vacant, l'espace public japonais a investi les moindres recoins et espaces résiduels laissés libres.

21 Voir FUJIMORI Terunobu 藤森照信 et TANGE KENZŌ, *Tange Kenzō*, Tokyo, Shinkenchiku-sha, 2002, p. 143. Voir également le rapport entre l'agora, le forum et l'enceinte du monastère bouddhique dans TANGE KENZŌ, *Tange Kenzō: ippon no enpitsu kara* 丹下健三：一本の鉛筆から (*Tange Kenzō: à partir d'un crayon*), Tokyo, Nihon tosho sentā, 1997, p. 39.

22 Augustin BERQUE, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, PUF, 1982, p. 127.

Les termes employés pour qualifier cette spatialité sont nombreux dans le discours des architectes japonais. Par exemple, Kurokawa Kishō 黒川紀章 (1934-2007) a élaboré une «logique du chemin» (*michi no ronri* 道の論理) et une «logique du champ (ou du lieu)» (*ba no ronri* 場の論理²³), à partir de la conception des espaces intermédiaires (*chūkan kūkan* 中間空間) dans l'architecture japonaise et des notions d'interface et de «relation» (*en* 縁) entre les deux mondes (du profane et du sacré) évoquées dans la pensée bouddhique. Le chemin qui mène au pavillon de thé, le *roji* 路地, l'allée (*roji*) des maisons de ville (*machiya* 町家) et tous les espaces de circulation, qui sont également des lieux de vie, ont nourri le discours sur l'espace «entre». Il s'agit d'un espace lié au mouvement qui comprime à la fois l'espace et le temps. Cet espace-temps, nommé *ma* 間, ne définit pas uniquement une spatialité, il représente une manière de vivre l'espace pendant un certain temps. Finalement, on ne peut pas dire qu'il n'existe pas de concept de place – en tant que lieu occupé par la foule – au Japon. En fait, des places se forment de manière temporaire, mais ces lieux ne tiennent pas en place: la plupart du temps ils n'ont ni la forme ni la fonction d'une place urbaine.

Dans la ville japonaise contemporaine, il faut également remarquer que plusieurs cultures spatiales coexistent à différentes échelles. Il existe aujourd'hui des espaces qui, formellement, s'apparentent à ceux d'une place publique, ce ne sont d'ailleurs pas toujours des lieux publics, sauf lorsqu'il s'agit de parcs urbains. De nombreux «espaces ouverts», des places ou des terrasses de grands magasins, sont aménagés et gérés par des organismes privés et notamment par des compagnies de chemin de fer²⁴. Les premières expériences de tracés de places publiques au Japon sont d'ailleurs liées au développement des réseaux de chemin de fer, à la construction des gares ferroviaires. La place de la gare de Tokyo, et l'aménagement du quartier de Marunouchi jusqu'au parc public de Hibiya (1887-1888), conçu par les urbanistes allemands Ende et Böckmann, est l'un des premiers exemples d'un urbanisme «occidental» au Japon. Par la suite, la colonisation japonaise en Asie orientale, à Taiwan, en Corée et en Mandchourie permit aux architectes japonais de concevoir et de réaliser de nouvelles places et formes urbaines²⁵; notamment sous l'impulsion des architectes et ingénieurs employés par la Compagnie des chemins de

23 Kurokawa publie une première étude sur la logique du lieu en 1965, qui sera reprise dans un recueil d'essais et d'aphorismes dans KUROKAWA Kishō, *Kurokawa Kishō: āban dezain no shisō to shudan* 黒川紀章: アーバンデザインの思想と手段 (*Kurokawa Kishō: pensées et pratiques du projet urbain*) – *Philosophy of Urban Design and its Planning Method*, numéro spécial de la revue *Kenchiku bunka* 建築文化, Tokyo, Shōkokusha 彰国社, p. 105-106.

24 Voir dans cet ouvrage l'article de Corinne TIRY-ONO, «Modèles et règlements dans la conception des espaces ouverts du quartier des gares de Shinjuku à Tokyo», *infra*.

25 Voir Carola HEIN, «The Transformation of Planning Ideas in Japan and its Colonies», in Joe NASR et Mercedes VOLAIT (dir.), *Urbanism: Imported or Exported? Native Aspirations and Foreign Plans*, Londres, Wiley-Academy, 2003, p. 51-82.



Fig. 12 - Plan photographique indiquant la place du palais impérial de Tokyo et le *sandō* du sanctuaire de Yasukuni. Vue satellite (2012) adaptée par l'auteur.

fer de Mandchourie du Sud (Minami Manshū tetsudō kabushiki-gaisha 南滿州鉄道株式会社, abr. : Mantetsu).

Une « culture de la place » commence à se développer au Japon à partir de la première moitié du ^{xx}e siècle. Les monuments publics et les sites architecturaux, comme le sanctuaire de Yasukuni (1869, reconstruit en 1934) et la place du palais impérial [fig. 12] ont été des lieux de rassemblement quotidien pendant les guerres en Asie, à partir des années 1930²⁶. Pendant la Seconde Guerre mondiale, de nouveaux projets de place ont été conçus en préparation de la réception des Jeux Olympiques de Tokyo en 1940 et à l'occasion des concours d'architecture pour la réalisation de monuments de guerre. Les projets de Tange Kenzō ou de Nishiyama Uzō 西山卯三²⁷

26 Voir à ce sujet la thèse d'Akiko TAKENAKA-O'BRIEN, *The Aesthetics of Mass-Persuasion: War and Architectural Sites in Tokyo, 1868-1945*, New Haven, université de Yale, 2004, p. 308.

27 Sur la notion de *hiroba* chez Nishiyama Uzō, voir Andrea FLORES URUSHIMA, « Genesis and Culmination of Uzō Nishiyama Proposal of a Model Core of a Future City for the Expo 70 Site (1960-1973) », *Planning Perspectives*, vol. XXII, n° 4, 2007, p. 391-416.



Fig. 13 - Photographie de la maquette du Mémorial de la paix à Hiroshima. Musée mémorial de la Paix à Hiroshima. Cliché de l'auteur, septembre 2003.

(1911-1994) pour le Mémorial de la Daitōa sont tous deux centrés autour de grandes places, nommées «place du Peuple», dont l'inspiration néoclassique provient des projets d'Albert Speer à Nuremberg ou de Marcello Piacentini à Rome. Le projet de Tange réinterprète également la place trapézoïdale dessinée par Michel-Ange au Capitole, laquelle fut rénovée sous Mussolini en 1942.

Les projets d'architecture dessinés pendant la Seconde Guerre mondiale furent vite oubliés après la guerre, comme tout un pan de l'«architecture en uniforme²⁸», mais l'après-guerre donna aux mêmes architectes la possibilité de construire de grandes places publiques. Le Parc mémorial de la paix à Hiroshima (1949-1955) [fig. 13] conçu par Tange Kenzō est une grande place publique et le parvis du musée de la Paix devient un grand lieu de rassemblement public lors de la commémoration annuelle des victimes du bombardement atomique, le 6 août. Le musée est positionné à l'entrée du parc, le long de l'avenue de la Paix, l'ancienne «rue de 100 mètres de large», un espace libre servant de zone coupe-feu qui permettait aux armées américaine et britannique d'évacuer les décombres du bombardement atomique, notamment

28 Sur l'architecture pendant la Seconde Guerre mondiale, on se référera au travail de Jean-Louis COHEN, *Architecture en uniforme. Projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale*, Paris et Montréal, Hazan et Centre canadien d'architecture, 2011 ; sur la monumentalité japonaise, voir p. 414-416.

les cadavres des victimes. Ce bâtiment linéaire fonctionne à la fois comme une galerie (*kairō* 回廊) périphérique et une porte, un portique (*torii*), marquant l'entrée du parc. Les allées du parc et les alignements d'arbres reprennent la forme trapézoïdale déjà employée par Tange pour son Mémorial de la Daitōa.

Finalement, le principal bénéfice de l'expérience controversée de Tange pendant la Seconde Guerre mondiale est que ce retour vers la tradition de l'architecture japonaise lui a permis de réinventer et de revitaliser des formes et des principes spatiaux qui n'étaient plus utilisés par les architectes et urbanistes japonais. L'après-guerre aura permis d'intégrer, au moins dans le discours architectural, certains dispositifs de l'espace traditionnel pour la création d'espaces publics modernes.

SUIVRE ET GARDER LA TRACE

Au regard du cheminement de l'histoire que nous venons de retracer, selon plusieurs échelles spatiales et temporelles et à partir d'exemples construits ou théorisés, est-il possible de définir la notion de place au Japon ? Dans la ville japonaise d'avant Meiji, il n'y a pas de place publique équivalente à celles des villes européennes, en tant que lieu de rassemblement « démocratique ». Le peuple se rassemble principalement dans les rues adjacentes aux grands temples et sanctuaires, lors des festivals religieux. L'équivalent de la place de l'église est, davantage que l'enceinte du temple ou du sanctuaire, le quartier qui se trouve devant la porte de l'institution religieuse. Les chemins qui mènent aux temples et aux sanctuaires existent toujours dans la ville japonaise et ont même parfois été intégrés aux temples de la consommation et aux activités les plus banales du promeneur, comme le shopping.

Dans la ville japonaise, où il n'existe pas de place « publique » – sauf exception récente, lorsqu'une place est dessinée par un architecte –, les rassemblements publics se font donc parfois dans des lieux qui sont devenus, par la force des choses, des espaces investis par la population. Nous avons vu que ces lieux, notamment les bords de la rivière Kamo à Kyoto, font office de « place linéaire », ou de « chemin-place ». On y déambule, mais on s'y arrête également, dans un mouvement perpétuel qui permet aussi de relier la ville à la nature. La vue vers les montagnes, depuis la rivière et au bout des grandes avenues de Kyoto, est un héritage de ce rapport religieux avec la grande nature, ce monde au-delà du monde des vivants vers lequel s'en vont les esprits des morts. Le sanctuaire est d'ailleurs un lieu placé à la frontière entre ces deux mondes, au pied des montagnes, à la lisière de la forêt, à la marge de la ville, là où l'on souhaite que les défunts trouvent le repos.

Bien que les villes japonaises aient été détruites pendant la Seconde Guerre mondiale – à l'exception de Kyoto et de Nara – et qu'elles aient connu une croissance

particulièrement forte jusque dans les années 1990, elles ont partiellement intégré une «spatialité traditionnelle» afférente à la pratique de traditions religieuses toujours présentes. Le chemin qui menait au sanctuaire, à l'entrée de la ville, est aujourd'hui une voie urbaine, mais une voie qui est toujours orientée vers un sanctuaire, ou ce qu'il en reste, une voie dont le carrefour est parfois marqué par un autel et un saint protecteur (*jizō* 地藏) du génie du lieu. Ces lieux ont changé de forme, mais ils existent encore car ils sont liés à une pratique quotidienne ou saisonnière qui se perpétue de génération en génération. Comme nous l'avons vu, les traces laissées par ces pratiques traditionnelles de l'espace sont parfois visibles dans la ville contemporaine, à vue d'oiseau, ou de satellite. Elles sont parfois réinterprétées par des architectes et des urbanistes qui souhaitent recréer une logique spatiale essentiellement japonaise. Dans les deux cas, qu'il s'agisse d'une trace réelle ou d'une réminiscence du passé, l'enjeu des aménageurs urbains, et des scientifiques, est de savoir conserver une trace indélébile de ces lieux.