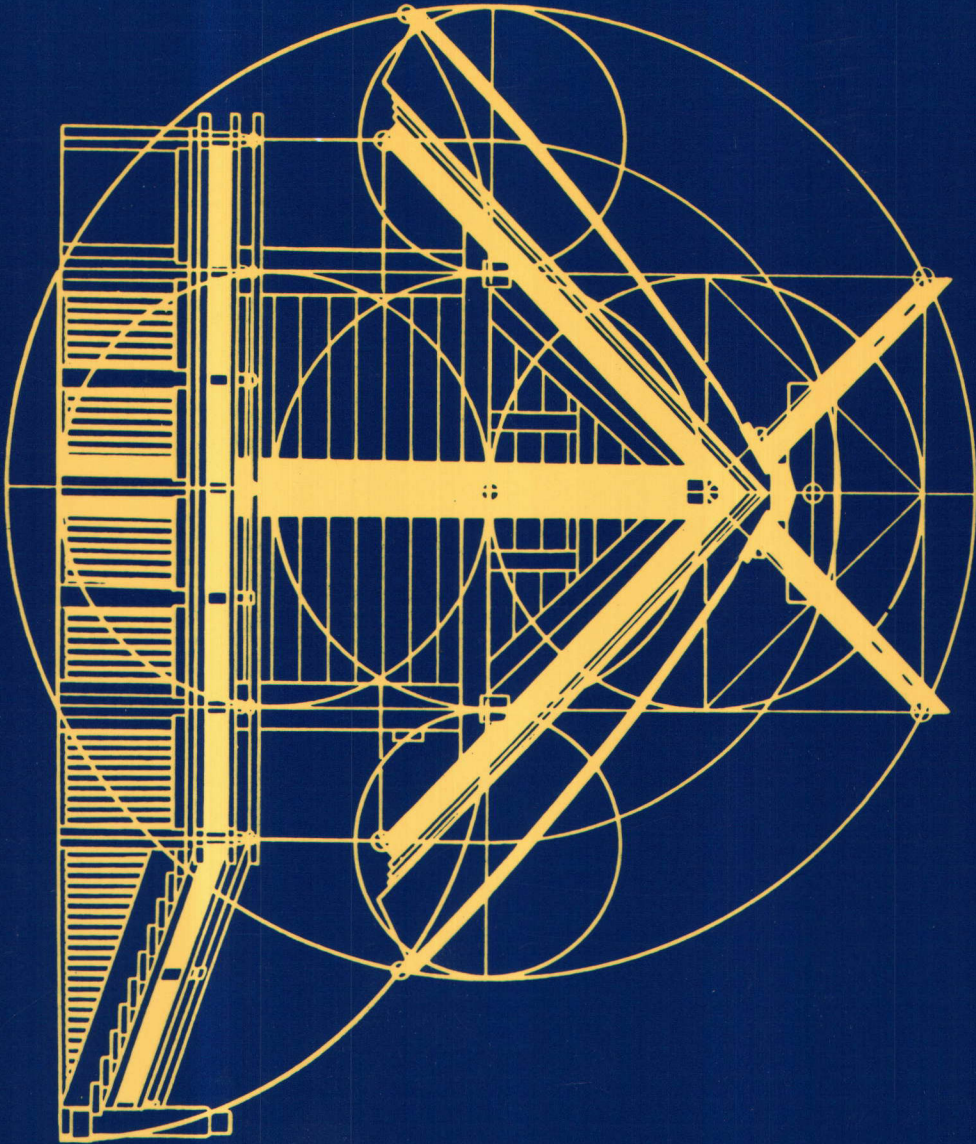
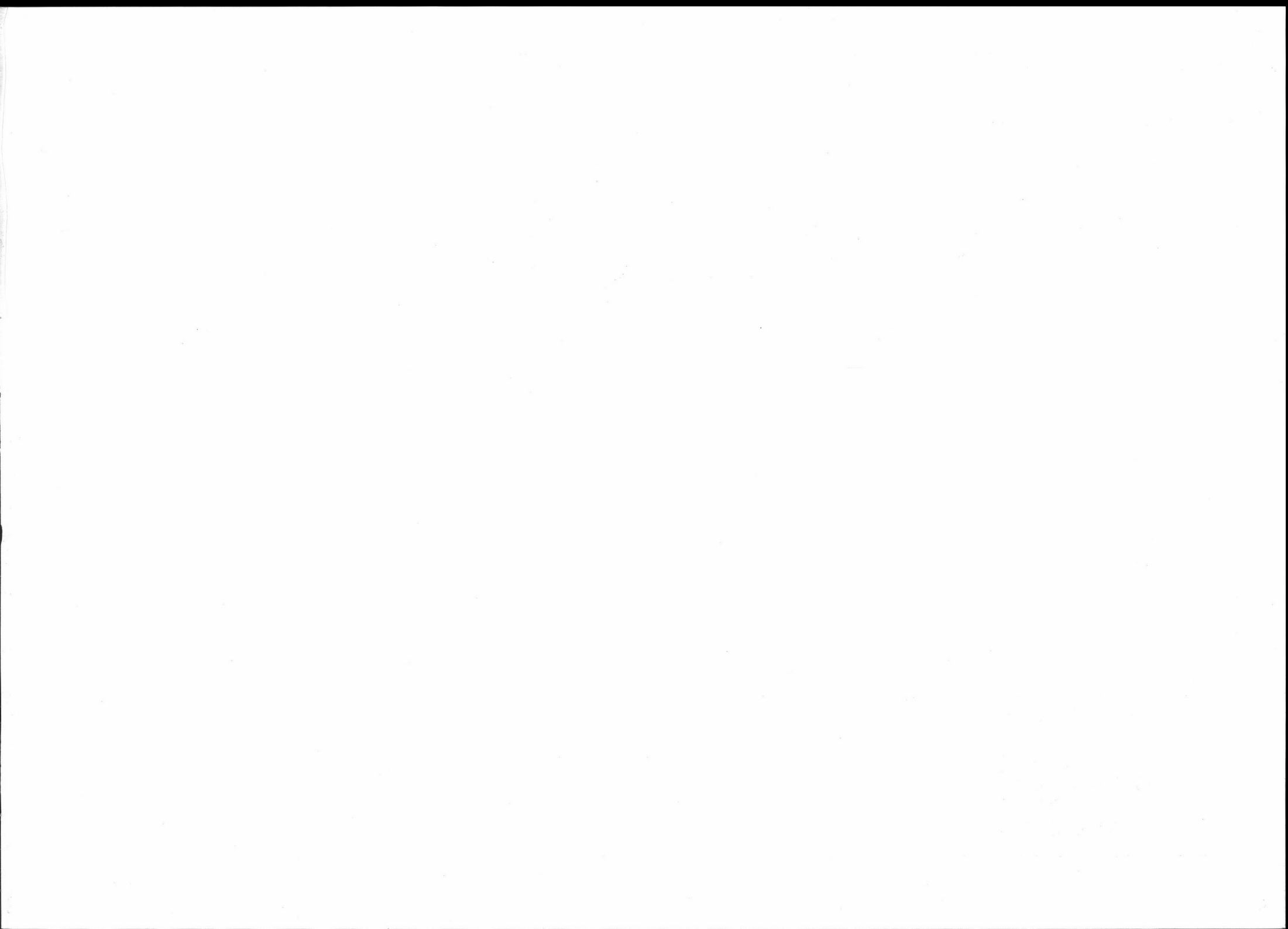


LIBRE PARCOURS DANS L'ARCHITECTURE JAPONAISE





EXPOSITION PRESENTEE  
PAR LE G.A.R.  
(GROUPE D'ATELIERS DE  
RECHERCHE, A.S.B.L.)  
EN COLLABORATION  
AVEC L'INSTITUT  
SUPERIEUR  
D'ARCHITECTURE  
SAINT-LUC WALLONIE

A L'OCCASION  
D'EUROPALIA JAPON  
LIEGE  
ESPACE RENCONTRE  
DU CREDIT A L'INDUSTRIE  
DU 4 OCTOBRE  
AU 4 NOVEMBRE 1989

# 日本の建築

LIBRE PARCOURS  
DANS L'ARCHITECTURE JAPONAISE

Nous remercions les différentes Institutions et les nombreuses personnes qui ont apporté leur concours à ce projet, et tout particulièrement,

Notre hôte, le Crédit à l'Industrie, MM. Georges Namotte, Directeur Interprovincial, et Michel Calembert, Responsable administratif,

La Communauté Française, La Région Wallonne, Le Ministère de l'Emploi et du Travail, L'Echevinat de la Culture, des Musées et du Tourisme de la Ville de Liège, Le Service "Jeunesse et Participation" de la Ville de Liège,

L'Ambassade du Japon à Bruxelles et Le Japanisches Kulturinstitut de Cologne pour le prêt des documents photographiques,

Ballegeer Contemporain et les collectionneurs privés pour le choix des mobiliers contemporain et ancien, l'"Arbre de Vie" pour la présentation des *bonzaï* et Rectavit Kunstinitiativen pour son aide sympathique,

ainsi que Mesdames et Mesdemoiselles Georgette Ballegeer, Francine Dawans, Anne Estival, Nathalie de Harlez de Deulin, Liliane Pastegeer, Françoise Safin-Crahay, Messieurs Jean-Claude Baiwir, Jackie Borromeo, Christian Capelle, Jean-Luc Capron, Benoît Durieux, Luc Engen, E.-José Fettweis, Raymond Folville, Jun-Etsu Komatsu, Litt, Michel de Lamotte, Roger Lesage, Masoda, Thierry Ménager, Oshima, et les étudiants de l'I.S.A. Saint-Luc de Liège, pour leur participation et leur enthousiasme.

Les auteurs des contributions sont :

Lea Baten, Auteur et critique d'art; Michelle Berger, Bibliothécaire-documentaliste, attachée à l'Atelier de Documentation et d'Archivage du G.A.R.; Botond Bognar, Architecte, Professeur à l'Université d'Illinois (U.S.A.); W.G. De Kesel, Ingénieur, Administrateur délégué de la s.a. Rectavit; Xavier Folville, Historien de l'art, responsable de l'Atelier de Documentation et d'Archivage du G.A.R.; Nicolas Simon, Architecte, Professeur à l'I.S.A. Saint-Luc de Wallonie;

Crédit photographique : Jean-Claude Baiwir, Botond Bognar, Jackie Borromeo et X.;

Mise en page du catalogue : Xavier Folville et Didier Petit.

Affiche conçue par Gérard Michel et gracieusement réalisée par Pierre Mardaga, éditeur à Liège.

Conception de l'exposition : Nicolas Simon et Xavier Folville. Coordination : Xavier Folville. Secrétariat : Hélène Lecomte.

#### COMITE D'HONNEUR

M. Yoshiya Kato,  
Ambassadeur du Japon à Bruxelles.

M. Melchior Wathelet,  
Vice-Premier Ministre, Ministre de la  
Justice et des Classes Moyennes.

M. Valmy Féaux,  
Ministre-Président de l'Exécutif de la  
Communauté Française.

M. Jean-Pierre Grafé,  
Ministre de l'Enseignement et de la  
Formation, du Sport et du Tourisme et des  
Relations Internationales.

M. Albert Liénard,  
Ministre de l'Aménagement du Territoire,  
de la Recherche, des Technologies et des  
Relations Extérieures.

M. Hector Magotte,  
Echevin de la Culture, des Musées et du  
Tourisme de la Ville de Liège.

#### COMITE SCIENTIFIQUE

M. Botond Bogнар,  
Architecte, Professeur à l'Université  
d'Illinois, à Urbana-Champaign, U.S.A.

M. Nicolas Simon,  
Professeur à l'Institut Supérieur  
d'Architecture Saint-Luc de Wallonie.

N'a-t-on pas écrit que l'architecture est un art dont les manifestations impressionnent l'esprit avec le plus de puissance.

C'est avec plaisir que j'ai accepté la proposition d'organiser à l'Espace-Rencontre du CREDIT A L'INDUSTRIE à Liège, une exposition sur l'architecture japonaise dont l'ambition est de nous faire découvrir la culture japonaise et l'art d'habiter au Japon, au travers, notamment, de documents photographiques, maquettes d'architecture, pièces de mobilier.

L'architecture en général, et l'architecture japonaise en particulier, n'a pas seulement pour seul objectif de satisfaire les besoins pratiques et économiques de l'homme mais, en tant qu'art, d'exprimer les valeurs essentielles de notre existence.

Je suis persuadé que les visiteurs qui parcourront cette exposition comprendront mieux cette architecture dont l'accès nous apparaît comme difficile, surtout si nous voulons y rechercher un rapport avec notre architecture européenne.

En terminant, je ne puis qu'adresser mes félicitations à toutes les personnalités scientifiques et à toute l'équipe du G.A.R. et de l'I.S.A. Saint-Luc de Wallonie qui ont oeuvré à la réalisation de cette exposition.

Georges NAMOTTE  
Directeur interprovincial  
Société Nationale de Crédit à l'Industrie

*L'architecture de demain passe par le dialogue universel.*

C'est avec plaisir que je participe, par mon parrainage, à la présentation de différents aspects techniques et historiques de l'architecture japonaise par le Groupe d'Ateliers de Recherche et l'I.S.A. Saint-Luc de Wallonie.

Aujourd'hui, le monde a conscience de la nécessité du dialogue universel entre cultures différentes qui ont, pourtant, apporté, chacune à leur tour, parfois, ensemble, la sagesse suffisante pour oser envisager un futur plus serein. Semblable initiative répond à ce désir de dialogue, d'échange multi-culturel.

Le Japon. Sa mémoire millénaire nous ouvre les portes de son savoir, de son système de pensée, son art de vivre et d'habiter.

John Ruskin, dans les *Sept Lampes de l'Architecture*, insistait pour que "lorsque nous bâtissons, pensons que nous bâtissons pour toujours". Le Japon, depuis longtemps, pense éternité, témoins ces constructions qui jalonnent son territoire depuis plus de 1000 ans.

L'architecture moderne doit répondre aussi à une triple exigence : esthétique, vie pratique, environnement.

Personne n'a cependant le monopole du point d'équilibre entre celles-ci. Sa recherche doit être le souci constant des professionnels et s'inscrit dans les échanges du type de ceux que nous proposent le G.A.R. et l'I.S.A. Saint-Luc de Wallonie.

Nous ne pouvons plus dire comme Francis Bacon dans *Essays* que "les maisons sont bâties pour être habitées et non point pour être regardées".

Melchior WATHELET  
Vice-Premier Ministre  
Ministre de la Justice  
et des Classes Moyennes

Souci de la modernité et respect de la tradition sont deux images qui viennent à l'esprit lorsque l'on évoque l'architecture japonaise.

Les réalisations anciennes exercent toujours sur nous, Occidentaux, une fascination certaine, engendrée sans doute par le parfait équilibre des formes architecturales comme par le souci d'intégrer le bâtiment à la nature ou par le respect de l'échelle humaine et le refus du monumentalisme.

Aujourd'hui, les architectes contemporains le plus en vue, tels un Kenzo Tange ou un Tadao Ando, traduisent encore cet esprit dans leurs œuvres tout en développant une technologie d'avant-garde.

Je suis heureux de voir l'Institut Saint-Luc enrichir son enseignement par l'étude de cette architecture et se soucier de faire partager, avec la collaboration du G.A.R., ses découvertes au public.

Jean-Pierre GRAFE  
Ministre de l'Enseignement et de la  
Formation, du Sport et du Tourisme, et  
des Relations Internationales.



Comme toutes les régions d'Europe, la Wallonie est interpellée par les succès — ou les échecs — du Japon, face aux défis de la mondialisation d'un urbanisme et d'une architecture à base essentiellement de fonctionnalité et de mercantilisme. L'image la plus caractéristique (et pas nécessairement caricaturale) est celle des gratte-ciel longés d'autoroutes chargées d'un trafic dense. A cet égard, il faut malheureusement constater que même les dépliants publicitaires — par ailleurs fort bien réalisés — se plaisent à véhiculer cette image des grandes villes japonaises. Immeubles-tours, circulation intense et publicité lumineuse tapageuse sont bien souvent les impressions que l'on a en premier lieu d'une ville comme Tokyo.

Pourtant, c'est tout autre chose qu'on attend d'un pays comme le Japon, dont on connaît la fierté du peuple et le respect par celui-ci des traditions. Effectivement, le pays du Soleil Levant a pu préserver son originalité, tant en conservant un savoir-faire qui vient de loin, qu'en trouvant dans le passé les lignes de force de l'architecture contemporaine.

La conservation du savoir-faire n'est pas ici un vain mot. Ainsi, il est bien connu que le sanctuaire d'Isé, bâti au cinquième siècle, est reconstruit à l'identique tous les vingt ans, et cela selon des règles immuables qui sont autant affaire de religion que d'art de construire. Quant au passé considéré comme source d'inspiration, c'est redevenu une nécessité depuis que le tremblement de terre de 1923 a ravagé principalement les bâtiments construits selon des techniques occidentales. Le retour aux racines ne répondait donc pas seulement à des critères esthétiques, mais aussi à des nécessités vitales.

Pour une part, l'architecture japonaise

d'aujourd'hui est une espèce de synthèse permanente opérée entre les apports de l'Occident et ceux du passé national. Ne fut-ce que sous l'angle de la plastique architecturale, ce syncrétisme génère des constructions tout à fait intéressantes, comme les bureaux de la préfecture de Kagawa et ceux de la préfecture de Shimane. Bien d'autres bâtiments sont aussi exemplaires. Au moment où le néo-modernisme tend à briser la fatalité d'une architecture trop fonctionnelle, et où des créateurs comme l'Espagnol Boffil essaient de retrouver l'esprit et la grandeur de nos propres racines, il y a lieu de s'interroger sur l'opportunité — trop peu explorée et donc inexploitée — d'intégrer les spécificités de nos terroirs dans les démarches architecturales et urbanistiques.

A la vérité, une exposition comme *Libre parcours dans l'architecture japonaise* nous est un peu comme une sorte de miroir. A considérer les œuvres de ces tous grands architectes que sont, par exemple, Kunio Maekawa, Kenzo Tange ou Kiyonori Kikutaka, on se prend à rêver, puis à se dire : "Pourquoi pas nous ?".

Certes, même en Wallonie, plusieurs ont déjà tenté d'opérer semblable synthèse entre les moyens d'aujourd'hui et les ressources d'hier. Il y eut quelques tentatives heureuses, mais il faut bien reconnaître que ce fut surtout le cas d'habitations individuelles dans des milieux ouverts. Pour ce qui est des bureaux, des usines, des ateliers et des immeubles de logement, on est encore loin du compte, sur le chemin de l'authenticité.

Comme je l'indiquais dès les premières lignes, le Japon est donc pour nous un exemple, ici à suivre — et c'est l'essentiel de cette exposition — et là à éviter à tout

prix. C'est pour moi le principal intérêt de cette manifestation : en nous faisant mieux connaître l'autre, elle nous fait mieux connaître nous. Outre le perfectionnement de notre propre culture générale, l'ouverture à l'étranger nous est toujours aussi, par comparaison, découverte de nous-même. C'est ce que ma double compétence de Ministre de l'Aménagement du Territoire et de Ministre des Relations Extérieures m'autorise à conclure.

Albert LIENARD  
Ministre de l'Aménagement du Territoire,  
de la Recherche, des Technologies  
et des Relations extérieures pour la  
Région wallonne

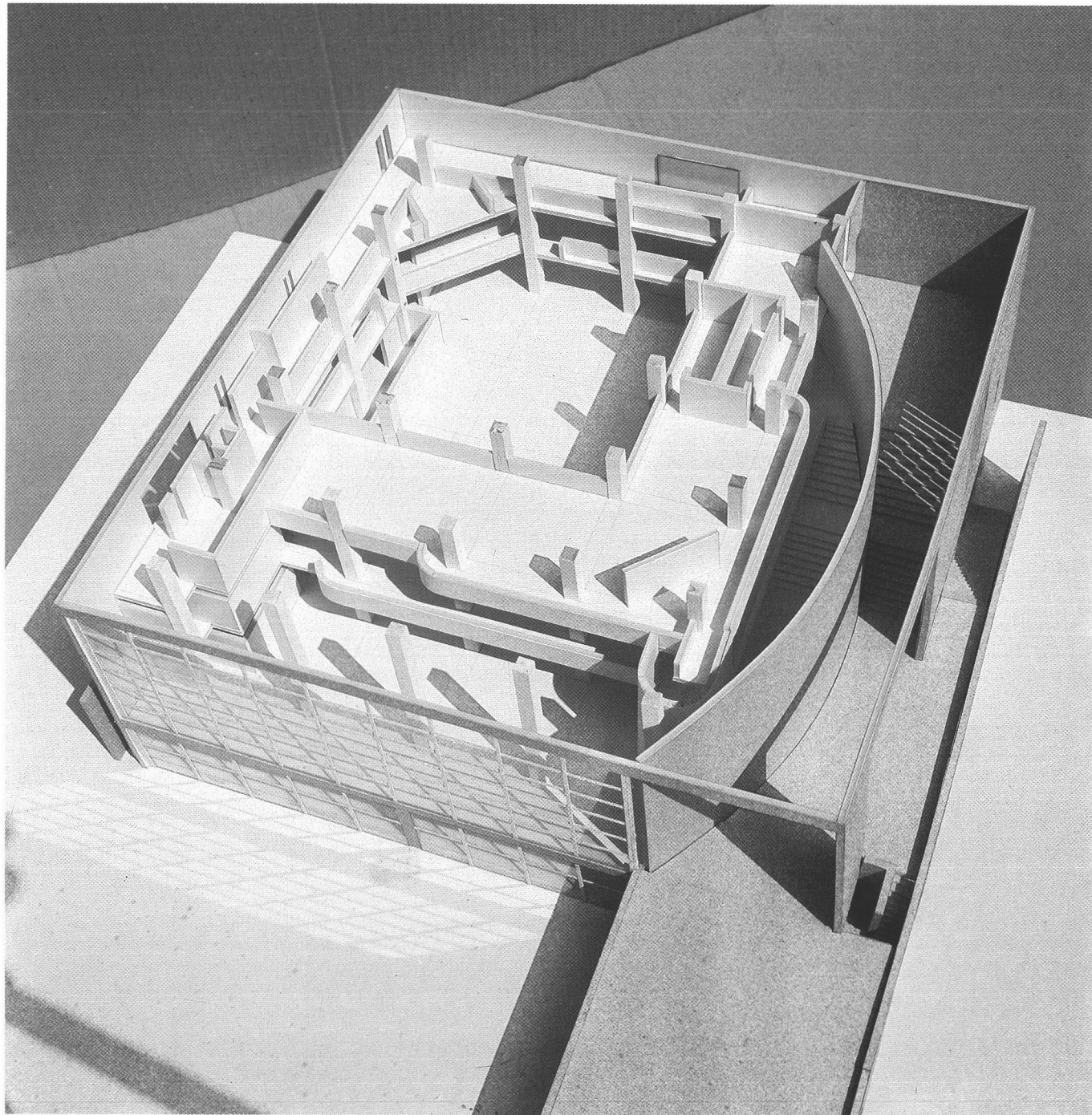
Grâce aux manifestations Europalia, nous avons, cette année, l'occasion de découvrir le Japon, pays d'une telle complexité, où tradition et modernisme se côtoient et fusionnent naturellement, qu'il faut le découvrir par facettes.

Tout est art dans ce pays, art d'assembler, art de fleurir, art de la table, arts martiaux, art d'habiter...

C'est ce dernier que l'Institut Supérieur d'Architecture Saint-Luc et le Groupe d'Ateliers de Recherche ont tenté de nous présenter et je les en félicite.

Je suis heureux d'avoir pu les aider à réaliser cette exposition et je remercie la Société Nationale de Crédit à l'Industrie d'avoir accepté de les accueillir dans leur bel espace.

Hector MAGOTTE,  
Echevin de la Culture, des Musées et  
du Tourisme de la Ville de Liège.



1. **Tadao ANDO**  
*Jun Port Island Building*

Maquette réalisée par des étudiants de l'I.S.A.  
Saint-Luc de Liège, sous la direction de  
Nicolas Simon.

## INTRODUCTION

Après avoir usé et abusé des préceptes propagés par Le Corbusier et ses émules, après avoir goûté au "Style International", nous découvrièmes en Occident, au début des années soixante, un souffle nouveau venu du Pays du Soleil Levant. Une révélation : Kenzo Tange et le Mouvement Métaboliste; à nos yeux de jeunes architectes apparût une culture architecturale nouvelle, une "Renaissance", qui nous fit entrevoir des horizons nouveaux et prometteurs. Enfin, une architecture moderne qui avait humanisé le béton ! Enfin une architecture contemporaine qui savait concilier internationalisme et valeurs traditionnelles ! Tout y est : la standardisation, la flexibilité, la coordination modulaire, le plan-grille, mais aussi, —et surtout—, au-delà de tout cela, le souvenir d'une tradition ancestrale et artisanale, un savoir-faire, une qualité de finition issus du travail du bois et transposés dans le béton.

*La capacité d'être, à la fois, ancien et moderne.* Comme le souligne Charles Jencks, les Japonais ont toujours été modernes : "Les architectures de Shinto et Katsura étaient elles-mêmes "modernes"; elles ont utilisé des matériaux à l'état naturel brut; elles ont souligné les joints, la construction et la géométrie. Même à Katsura les délicates asymétries ont été réalisées en noir et blanc. Tout le "Style International" se retrouve ici depuis quatre cents ans. Alors même que l'Occident a dû renverser sa tradition pour devenir "moderne", les Japonais ont dû, tout simplement, ressusciter des parties de la leur".

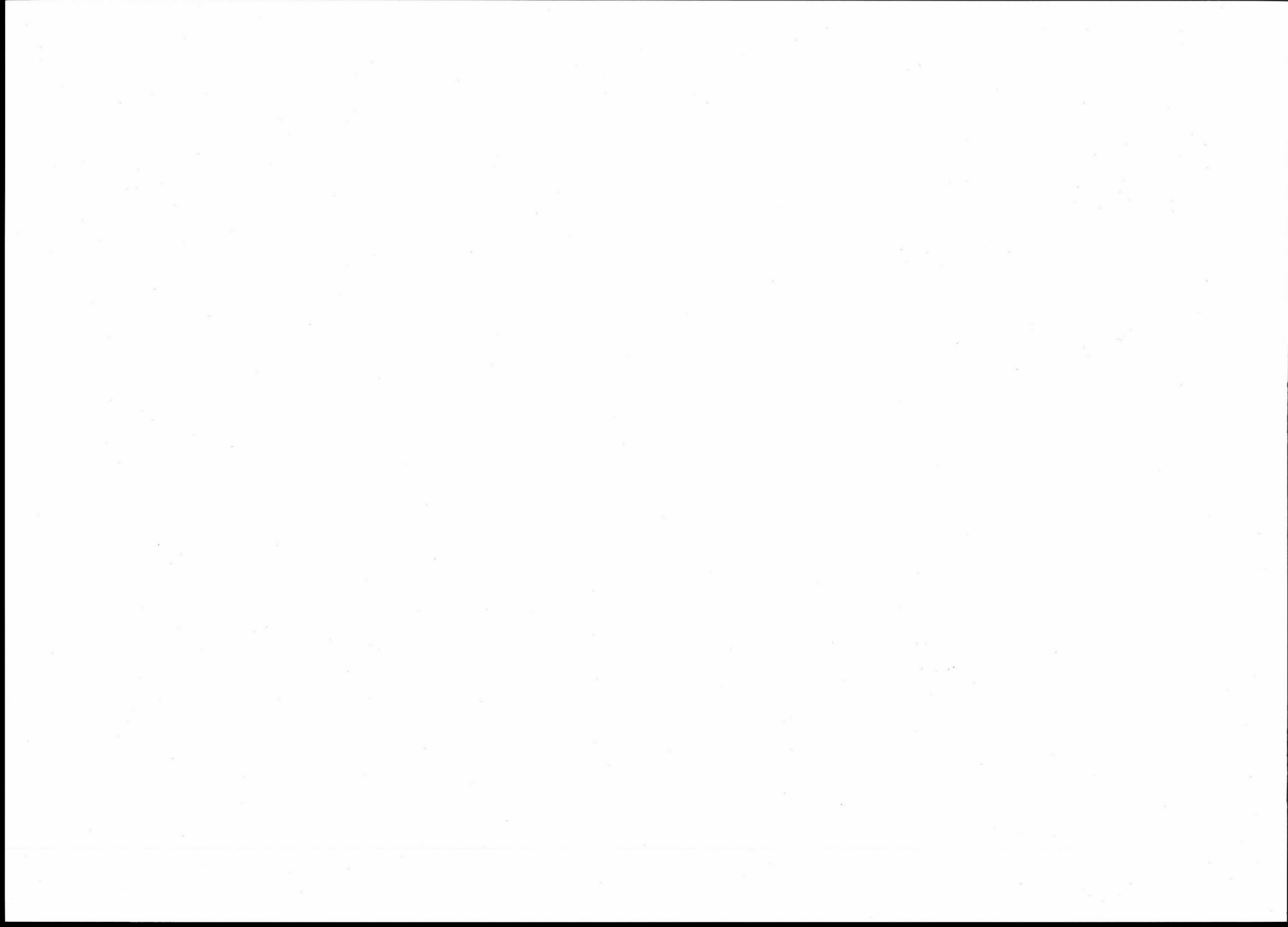
Toujours, l'architecture japonaise continue à explorer. Elle a le mérite de produire sans cesse une architecture d'exception; elle peut séduire, elle peut heurter, mais ne peut laisser indifférent. Toujours, elle interpelle le passé et la tradition.

Devant les œuvres de Kenzo Tange, l'on ne peut souvent s'empêcher de penser à Le Corbusier; ils se connaissaient, d'ailleurs, grâce aux réunions des C.I.A.M., et étaient devenus amis. Aussi, en quelque sorte, en produisant cette exposition, continuons-nous à interroger Le Corbusier et le concept de la modernité que nous présentions ici-même, au travers d'une autre manifestation, l'an dernier.

Je tiens à remercier notre hôte, le Crédit à l'Industrie, qui nous a renouvelé sa confiance, ainsi que les nombreuses personnalités qui ont cru en ce projet et nous ont encouragé à le réaliser à l'occasion d'Europalia Japon. Je remercie aussi mes amis, fins connaisseurs du Japon et de sa civilisation, qui nous proposèrent leur concours avec enthousiasme; vous découvrirez l'apport inestimable de ces spécialistes, du Professeur Bontond Bogнар, de Jackie Borroméo, photographe, de l'Ingénieur De Kesel, directeur de la société Rectavit, de Madame Lea Baten et de sa fille Anne Estival.

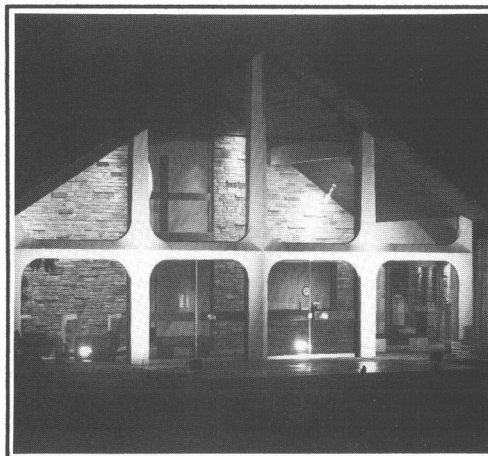
Rien, toutefois, n'eût été possible sans le concours du Groupe d'Ateliers de Recherche (G.A.R., a.s.b.l.) avec M. Xavier Folville, historien de l'art, et Mesdames Michelle Berger, bibliothécaire-documentaliste, et Hélène Lecomte, secrétaire, ni sans le travail incessant de M. Nicolas Simon, Professeur à l'I.S.A. Saint-Luc de Wallonie, et de ses étudiants qui ont réalisés les magnifiques maquettes exposées.

André VERHULST  
Directeur-Adjoint  
I.S.A. Saint-Luc de Wallonie





Nous avons, pas à pas,  
depuis un demi siècle  
sélectionné un choix exceptionnel  
de pierres naturelles



**Grès - Pierres Blanches  
Pierres Bleues - Schistes - Marbres - Préfabrication**

**S.A. Compagnie  
du Bois d'Anthines** Carrières et Ateliers

**Bureaux et salles d'exposition:**

Sart, 47  
4058 Poulseur

Tél. 041/ 80.27.71 Fax: 041/ 80.30.82

Rue des Fours à Chaux, 1  
5830 Mazy

Tél. 081/ 63.32.49 Fax: 081/ 63.44.20

**MAGI**  **s.a.**

arts graphiques

beaux-arts

dessin technique

papeterie

5-7, rue grétry  
4020 - liège

le Choix Créatif



CENTRE-CONSEIL

tél. : 041 / 42.91.08

42.84.99

fax : 041 / 43.71.77

**Cogéphoto**s.A.

Rue Bonne Fortune, 15  
4000 LIEGE  
Tél.: 041/ 22. 37. 64

**Copy Service**

**Tous travaux photographiques**

**Reproduction plans et documents**

**Réduction & Agrandissement à échelle précise**

**Photos géantes - Microfilms**

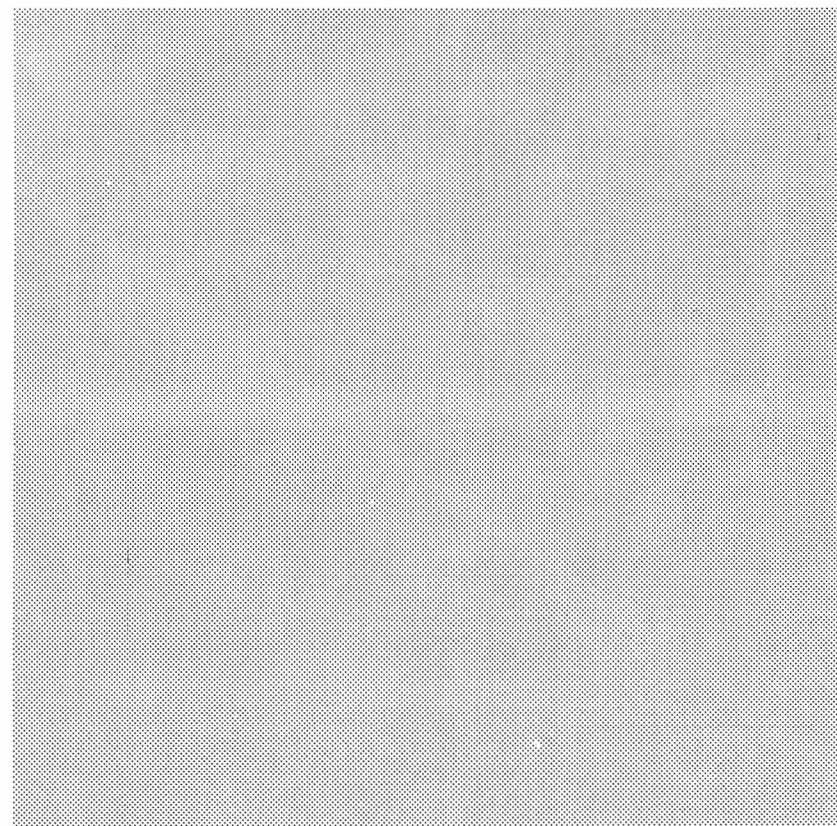
**Meubles à plans - Armoires**

**Rayonnages fixes et vestiaires**

**Meubles d'atelier**

**Machines à reproduire les plans "AARQUE"**

**Photocopieurs "MITA"**







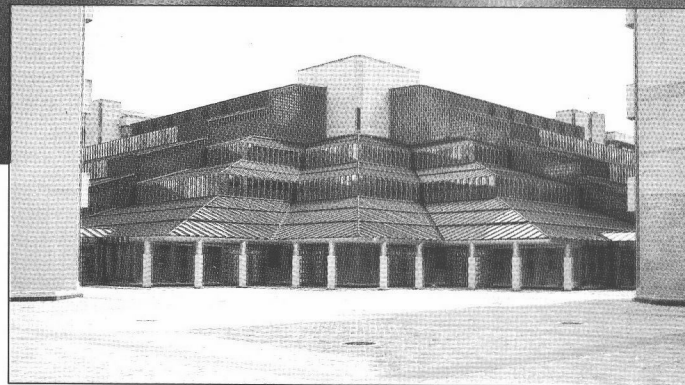
## **KROMMENIE LINOLEUM encore plus décoratif**

Un architecte n'a plus grand-chose à apprendre sur le Linoléum Krommenie.

Voici pourtant l'une de nos dernières innovations, déjà brevetée dans divers pays européens : le système de soudure pour Linoléum Krommenie.

Synonyme de finition étanche des sols mais aussi et surtout d'une palette infinie d'aménagements décoratifs. Parachevé de joints contrastants. Le Linoléum Krommenie vous fait désormais des sols d'une beauté éternelle.

Un complément d'information ?



Architecte : Ch. **VANDENHOVE**  
Centre Hospitalier Universitaire du Sart-Tilman  
Revêtement de sol : Krommenie Marmoleum

**forbo**

REVETEMENTS DE SOL  
REVETEMENTS DE SOL  
REVETEMENTS DE SOL  
REVETEMENTS DE SOL  
REVETEMENTS DE SOL  
REVETEMENTS DE SOL  
REVETEMENTS DE SOL  
REVETEMENTS DE SOL  
REVETEMENTS DE SOL  
REVETEMENTS DE SOL

FORBO-KROMMENIE AV. CARTON DE WIART 74, 1090 BRUXELLES. ☎ 02/425 35 51  
FORBO-KROMMENIE : fabrique également LINO FLEX dalles lino stables. Ainsi que des vinyles pour réalisations.

**BAUMANS** s.p.r.l.

Levée Gérard, n°1  
4655 Chainoux Herve  
087/ 67.43.53

# EBENISTERIE CONTEMPORAINE MENUISERIE ARCHITECTUREE



**TOUS TRAVAUX SOIGNES D'APRES PLAN**



2. Le Château du "héron blanc" d'Himeji.  
Epoque Azuchi-Momoyama.

# NOTES SUR L'ARCHITECTURE ET L'HISTOIRE DU JAPON

On ne peut guère prétendre à résumer en quelques pages l'histoire du Japon et de son architecture. En revanche, on peut être tenté d'en éclaircir certains moments privilégiés et d'en souligner la dialectique unissant, au travers des grandes époques historiques, tradition et renouveau, culture indigène et apports extérieurs.

L'histoire du Japon est divisée en grandes époques qui n'évoquent, généralement, chez l'Européen aucune image en relation avec sa propre culture. Les périodes préhistoriques et les débuts de l'ère historique n'ont apparemment que peu de rapport direct avec la matière de cette exposition. Pourtant, les conditions de nature et certaines traditions culturelles donnent déjà à cette architecture primitive des caractères qui formeront le substrat des siècles à venir. C'est pour ces différentes raisons que les périodes anciennes dites "Jômon" et "Yayoi" seront étudiées par Nicolas Simon dans son article.

La forêt couvrant les trois quarts du territoire, le bois s'est imposé comme matériau de base de l'architecture qui l'utilise, dans tous les cas, comme élément portant de l'édifice. Aux dépens de la

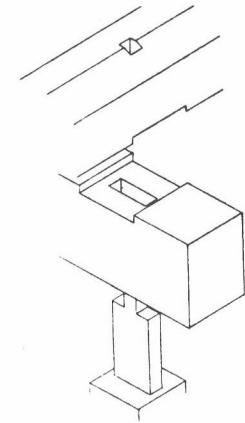
Pierre, trop rarement de bonne qualité, d'autres matériaux d'origine végétale, tels le chaume, l'écorce, le bambou ou le papier seront utilisés pour la couverture et pour le remplissage des structures. Très tôt, les techniques de mise en oeuvre du bois vont se développer et permettre d'utiliser au mieux les possibilités du matériau.

Poutres et poteaux vont être assemblés de façon à garantir à l'édifice rigidité et souplesse afin de résister aux nombreux tremblements de terre dont le Japon est victime. Au Ve siècle déjà, la construction du sanctuaire shintoïste d'Ise (dont il sera longuement fait question dans l'article de Nicolas Simon) est un exemple parfaitement abouti du développement de cette architecture primitive. Reconstitué "à l'identique" tous les vingt ans depuis le règne de l'empereur Temmu (673-686), sa forme initiale nous a été transmise au travers des siècles, préservée par la culture shintoïste.

Pourtant, malgré tous les soins dont on peut entourer sa construction, une maison de bois reste un abri précaire; cette précarité s'accorde alors assez bien avec les moeurs d'une population mal sédentarisée, possédant peu de mobilier et sujette à de nombreux déplacements. L'instabilité sera un trait marquant du Japon Ancien et l'on voit, suivant une tradition séculaire, chaque souverain établir le siège de son royaume en un lieu différent. Le nom de la région d'élection de souverains successifs définit d'ailleurs les périodes historiques du Japon.

## Epoque Asuka (552-645)

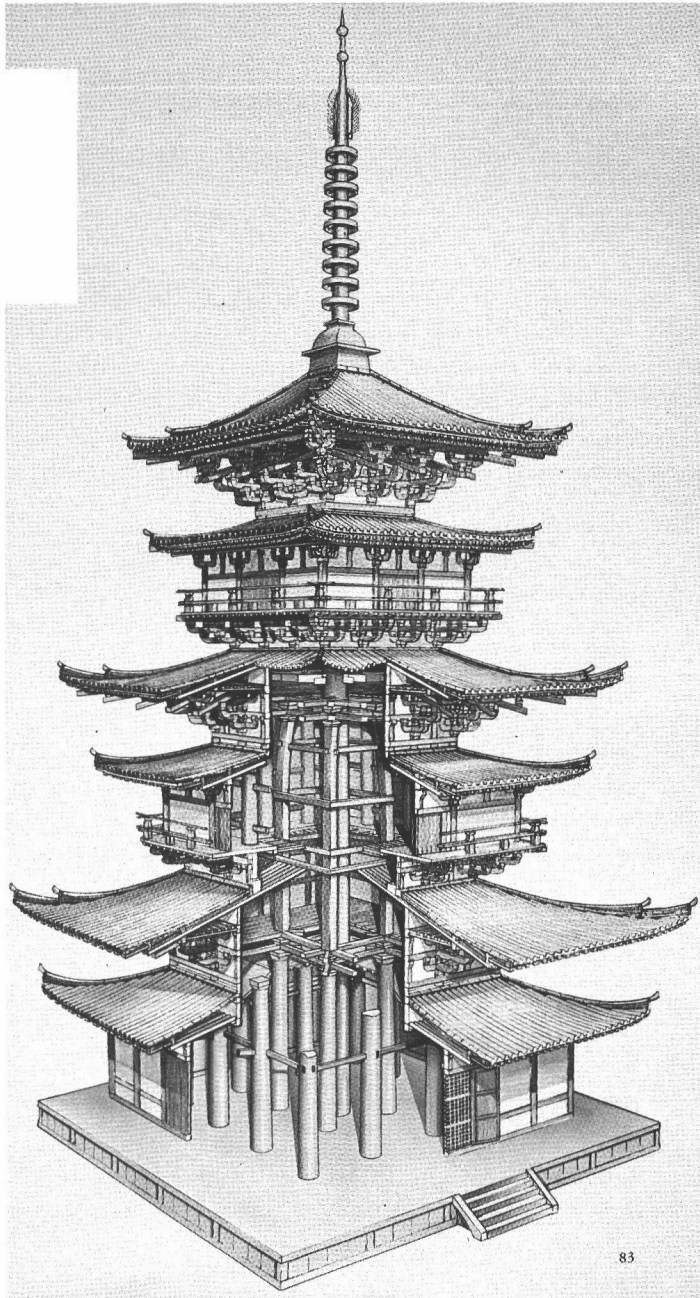
Les contacts entre le Japon et ses voisins continentaux, riches d'enseignements réciproques, avaient déjà été nombreux dans les premiers moments de l'histoire.



Venu du continent asiatique, le bouddhisme va pénétrer au Japon où, pendant des siècles, il exercera une influence capitale, apportant avec lui les germes d'un enrichissement intellectuel dans tous les domaines artistiques, philosophiques et culturels. Cependant, l'introduction de cette religion étrangère ne se fera pas sans combats politiques ni sans heurts culturels avec le shintoïsme, établi de longue souche et avec lequel le bouddhisme sera amené à composer. D'élément nouveau et perturbateur, il deviendra lui-même partie prenante et élément essentiel de la tradition, ordonnateur de nouvelles références qui seront, à leur tour, contestées par des apports étrangers.

La spiritualité bouddhiste formera un contraste enrichissant avec l'animisme généralisé du shintoïsme pour qui le sacré est en toutes choses existantes, incarné par les *Kami*, forces supra-naturelles qui les habitent et les animent. Aussi, tout geste créateur, tout travail d'artisan doit-il veiller à se concilier les esprits par les rites nécessaires avant de modifier l'ordre des choses. Et le bouddhisme, qui apporte pourtant dans la vie religieuse un élément contemplatif et intellectuel, finira par se

3. Exemple d'assemblage utilisé en charpenterie.



plier, dans un syncrétisme qui n'effraie pas les Japonais, au rituel shintoïste devenu nécessaire à la production de ses propres objets de culte...

La nouvelle religion apporte aussi une nouvelle architecture d'un caractère plus ornemental et monumental. De celle-ci, qui s'était développée en Chine depuis plus de trois siècles, la pagode est certainement le bâtiment le plus caractéristique et le plus spectaculaire. Contrairement à la tradition constructive japonaise, elle s'élève, d'une part, en un grand nombre d'étages, et, d'autre part, présente une composition et une organisation des volumes dictées par l'extérieur plutôt que par une distribution interne. Le principe du plan axial, appliqué à la construction du corps des édifices comme à la constitution d'ensembles de bâtiments est aussi en contradiction avec la liberté de la tradition shintoïste. On peut également opposer la simplicité de l'architecture shintoïste, son refus de la décoration, sa prédilection pour des matériaux naturels laissés apparents, qui lui confèrent un caractère archaïque, à la séduction visuelle de la tradition chinoise et de la décoration des bâtiments bouddhistes.

#### Epoque Nara (710-794)

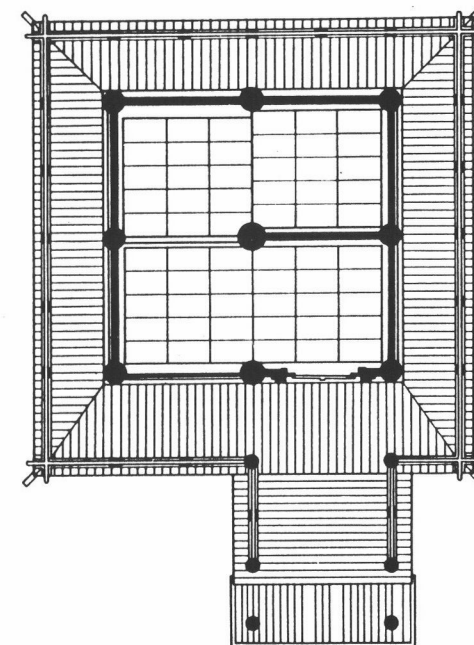
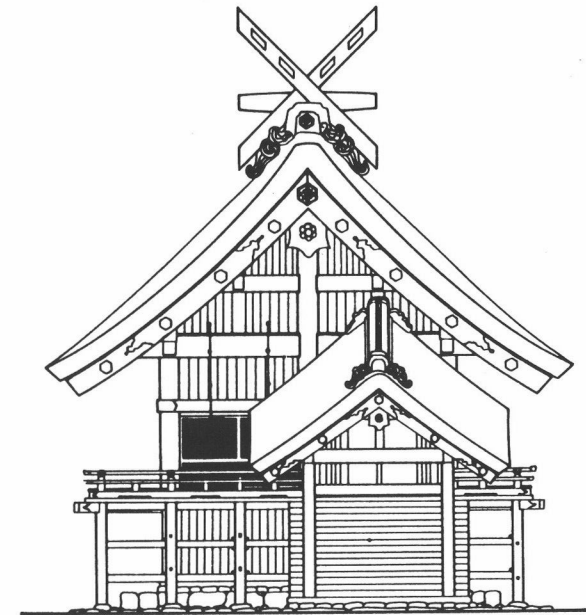
En 710 fut fondée Nara, première capitale à caractère permanent. L'influence chinoise, prépondérante, se lit très nettement dans l'organisation du plan en damiers et dans les nombreux bâtiments aux longs toits incurvés, largement débordants et couverts de tuiles vertes, aux colonnes rouges et aux intérieurs peints de couleur vive. Très vite, la nouvelle capitale devint centre bouddhiste et but de pèlerinage. La plus grandiose réalisation de l'époque, le temple Tōdai

4. Pagode orientale du temple de Yakushi, Nara. La partie dégagée montre la complexité de la charpenterie et du système d'armature à corbeaux qui autorisent les formes variées des étages. Epoque Nara. (Dessin de G. Mansell).

fut le premier lieu de culte bouddhiste à être construit avec les deniers publics, sur ordre de l'empereur Shōmu (701-756). Ce temple deviendra un pivot important de la nouvelle culture et l'on sait que, en 762, l'atelier attaché à son agrandissement et à la production des images du culte employait 1616 personnes dont 1292 artisans spécialisés dans les nouvelles techniques venues de la Chine. Notons ici que les temples ne sont pas simplement des sanctuaires, mais aussi des organisations complexes où, à côté des ateliers, s'exercent également des fonctions sociales comme la médecine ou l'instruction.

Pendant la période Nara, le pouvoir fait montre d'une volonté très nette d'entretenir des rapports réguliers avec la Chine et les missions, organisées dans un but que l'on qualifierait aujourd'hui de culturel, se multiplient et s'organisent sous la houlette du gouvernement impérial. Parfois, des artisans spécialisés partaient avec l'objectif de se perfectionner pendant que d'autres spécialistes recueillaient notes, dessins, documents et modèles. Les ateliers impériaux furent les premiers bénéficiaires des apports étrangers qu'ils développèrent principalement dans le contexte des grands chantiers mis en mouvement par la culture bouddhiste. Par la force des choses, ces ateliers parvinrent à créer, en rupture avec la tradition et la culture indigène, un style officiel dont l'homogénéité ne souffre guère de la multiplicité des techniques et des matériaux. L'empereur Shōmu réussit à promulguer le bouddhisme religion d'Etat et commanda notamment l'érection de pagodes à sept étages, puis de temples, dans les différentes provinces ; cependant, la signification profonde de la doctrine échappa toujours au peuple qui n'accorda que peu de crédit à ces entreprises.

5. Vue en élévation et plan du Hondo au sanctuaire shintō de l'izumo Taischa. (Dessin de J.E.Kidder).



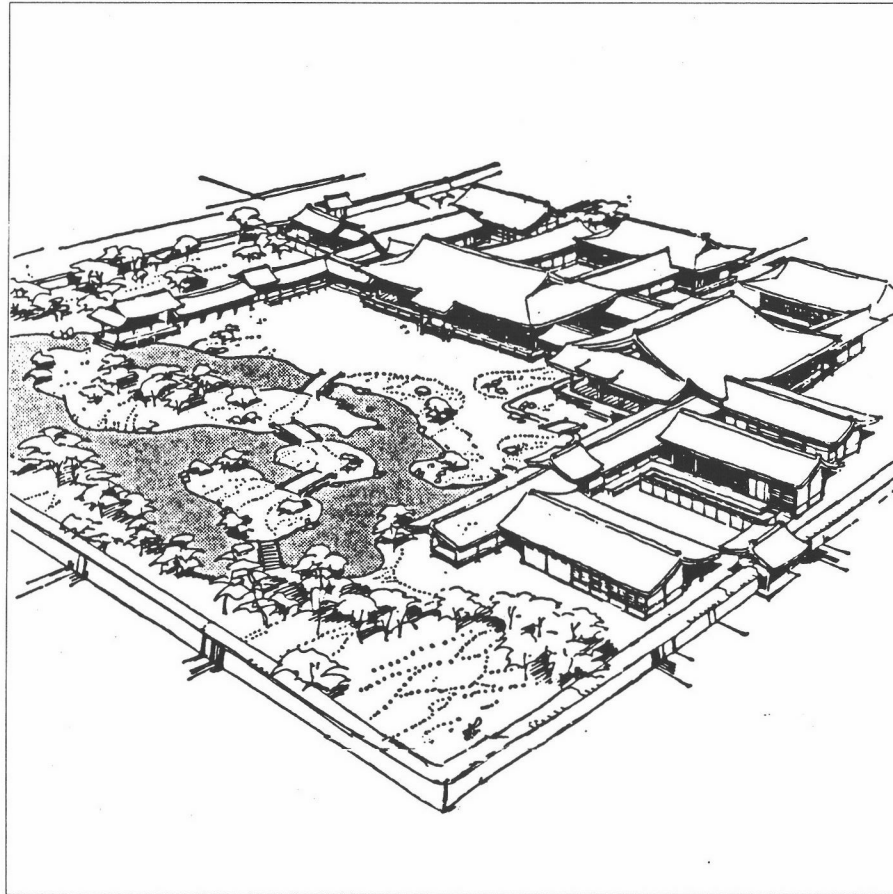
## Epoque Heian (794-1192)

Cette période s'ouvre par le transfert de la capitale à Heian; l'actuelle Kyôto, qui sera résidence impériale jusqu'en 1867; elle se distingue par la volonté des empereurs de limiter à leur profit le pouvoir religieux et par le retour aux traditions insulaires qui favoriseront la création d'un style authentiquement japonais. Elle est également marquée par un relâchement des rapports avec la Chine et par la fin des missions officielles.

La nouvelle capitale, Heian, diffère déjà de Nara par ses dimensions plus importantes; elle en diffère aussi par ses caractéristiques architecturales originales. Matériaux, structures et systèmes constructifs font largement appel à l'ancienne tradition insulaire, même si, stylistiquement, les acquis venus de Chine restent nombreux. On néglige la tuile au profit de couvertures d'écorce et de paille de riz; les piliers redeviennent les principales structures portantes et les éléments muraux en pierre et argile sont abandonnés au bénéfice de cloisons légères articulant les espaces internes. Ces solutions, reprises notamment dans les édifices du palais impérial, définissent déjà clairement les principes définitifs de l'architecture résidentielle japonaise.

L'architecture des demeures aristocratiques continue à développer l'élégance très élaborée du style *shinden* où l'intégration de jardins et la liaison des bâtiments avec la nature devient une préoccupation dominante. On peut aussi lire, dans cette volonté de créer un état de nature harmonieux, une manifestation de la vieille tradition shintoïste.

Le shintoïsme va également prendre sa revanche sur l'architecture bouddhiste lorsque, sous l'influence des doctrines

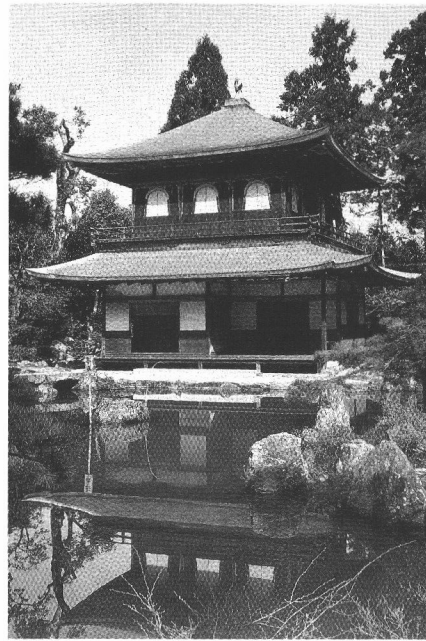


ésotériques du *Tendai* et du *Shingon* introduites dans l'archipel à cette époque, se ravive un idéal d'ascèse et de vie érémitique qui favorise l'implantation de nouveaux monastères dans la solitude des montagnes. Pour faire face aux difficultés posées par les terrains escarpés et par la rareté des matériaux disponibles, les moines durent se plier à la fonctionnelle simplicité des traditions insulaires et abandonner tout espoir de symétrie au profit d'une insertion plus organique des bâtiments.

D'autre part, l'architecture shintoïste emprunta progressivement au courant chinois différents éléments décoratifs et constitutifs qui tempérèrent son austère simplicité. L'on vit, par exemple, le bois primitivement laissé à l'état brut se teindre de rouge, les versants de toits s'incurver ou des éléments décoratifs métalliques apparaître...

C'est ainsi que, par-delà les emprunts aux divers courants architecturaux, se manifeste et se réalise le syncrétisme shinto-bouddhique et que le bouddhisme, de culture importée, devient élément constitutif de la tradition.

6. Reconstitution d'une demeure aristocratique de style *shinden*. Epoque Heian.



7. Le pavillon d'Argent ou Ginkaku à Kyôto. Bâti en 1479 comme résidence de campagne, il devint par la suite le temple bouddhique Jishô. Période Muromachi.

8. Jardin sec composé de sable et de rochers, attribué à Sôami, dans le complexe zen du Ryôan-ji à Kyôto. Epoque Muromachi.

### Epoque Kamakura (1192-1333)

En 1192, le shogunat —ou gouvernement militaire— est instauré et s'installe à Kamakura; le pouvoir passe alors des mains d'une aristocratie de cour à celles d'une classe de guerriers, les samurais. Sobriété et vigueur vont s'affirmer en architecture, comme dans les autres domaines artistiques, et privilégier des structures simples et sans ornements. Aux anciens palais se substitueront des bâtiments de style guerrier (*buke-zukuri*), ramassés sous un toit unique, fait de chaume ou de bardeaux, entourés de palissades et d'un fossé pour assurer une meilleure défense; aux anciens jardins, on préférera des cours de manoeuvre.

Sous l'influence du Zen, introduit au Japon à la fin du XIIe siècle, l'architecture religieuse va également retrouver une certaine rigueur par le retour à la

disposition symétrique des bâtiments et par l'abandon de la décoration des éléments constitutifs.

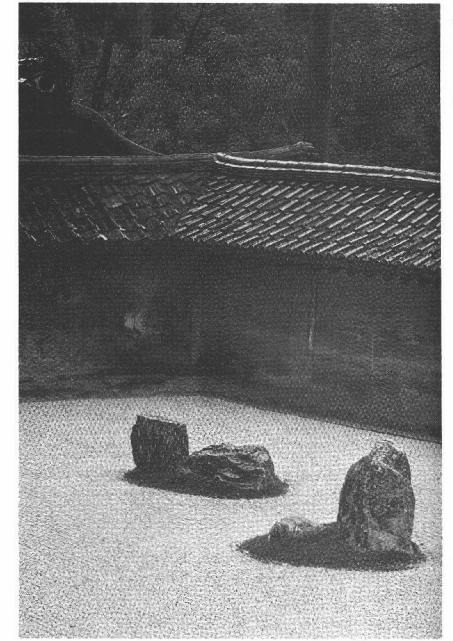
### Epoque Muromachi (1333-1573)

La rigueur d'une aristocratie militaire et l'austérité prônée par le Zen s'accordaient assez pour rejoindre les fondements de la tradition classique japonaise et la simplicité de moeurs de la société.

Cependant, lorsque le shogunat des Ashikaga décide de s'établir à Muromachi, un quartier de Kyôto, il se rapproche de la cour impériale; les rivalités sociales entre les deux pôles du pouvoir vont se manifester dans le faste et l'apparat des décorations que suggérait un renouvellement des arts venu, une fois encore, de la Chine. Ornements sculptés, ors et couleurs seront remis à l'honneur et formeront un cadre luxueux pour accueillir mobiliers somptueux, paravents et peintures murales.

Cependant, en contrepoint du nouveau faste de la cour, le style guerrier (*buke-zukuri*) de l'époque précédente va s'affirmer et se raffiner pour aboutir, sous l'influence de la cérémonie du thé introduite par les maîtres Zen, au style *shoin* dont les caractéristiques vont prévaloir pendant des siècles. La construction de salles et de pavillons de thé contribuèrent à l'élaboration d'une nouvelle conception de l'architecture résidentielle, simple et sans ornement, de structure légère, aux piliers et poutres minces et aux espaces internes définis par des parois coulissantes.

La disposition et l'intégration plus organiques des bâtiments dans le paysage aura de profondes répercussions sur l'art des jardins. Les éléments classiques des jar-

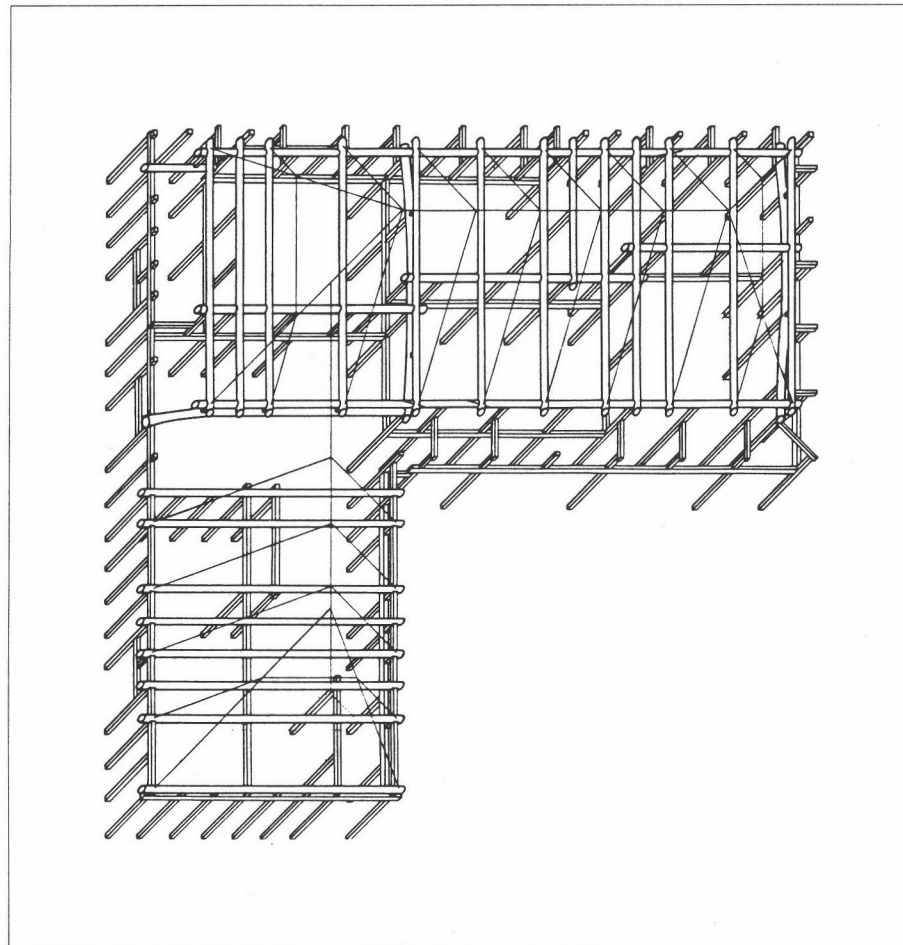


dins tels qu'on les connaissait dans le style *shinden* - lacs, îles et petits ponts - vont être partagés dans l'espace de façon à multiplier les points de vue pris, par exemple, à partir des terrasses du bâtiment principal ou des pavillons de thé disséminés dans la nature. Le jardin Zen développa également une symbolique nouvelle très caractéristique : ce fut le "jardin sec", typique, où l'eau est remplacée par du sable blanc ou du gravier. A Kyôto, le jardin du Ryôan-ji est un bel exemple de cette nouvelle façon d'agencer les espaces extérieurs.

### Epoque Azuchi-Momoyama (1574-1614)

Les premiers Européens abordent l'archipel japonais au milieu du XVIe siècle et des influences nouvelles, conditionnées notamment par l'introduction des armes à





feu, ne vont pas tarder à se manifester, particulièrement dans l'architecture castrale. On construit en terrain plat des édifices imposants, entourés de larges fossés, aux murs épais et aux nombreux étages couverts de toits de tuiles superposés; parmi ceux-ci, le château du "héron blanc" d'Himeji figure dans les réalisations les plus exemplaires. Rapidement, cependant, ce type d'édifice hybride fut abandonné et, une fois encore, la tradition locale reprit le dessus lorsqu'on s'ingénia à intégrer des résidences princières classiques dans l'enceinte des fortifications.

Cette période ne fut guère favorable aux développements de l'architecture religieuse. En revanche, l'architecture civile bénéficia d'un regain d'intérêt pour les arts qu'encouragèrent deux grands seigneurs féodaux, Oda Nobunaga et Toyotomi Hideyoshi. Ce dernier, fort attaché à la cérémonie du thé, contribua à en répandre la pratique dans la classe populaire; aussi, bien que cette période nous ait légué nombre de réalisations magnifiques, est-elle parfois appelée "âge des gens du commun". Par un double jeu d'influence, les "maîtres de la cérémonie

du thé", liés à la philosophie Zen, voient d'ailleurs en la *minka*, maison traditionnelle des campagnes, un modèle de simplicité et de pureté; c'est pourquoi l'on retrouve aussi, dans l'architecture noble, nombre d'emprunts aux styles rustiques.

### Epoque Edo (1615-1868)

Les ouvertures et fermetures successives des ports insulaires à l'Occident vont, par la suite, définir les temps forts de l'évolution de l'architecture japonaise. Après avoir pris pied au Japon en 1542 et s'être déployée avec une certaine liberté, la culture européenne va se voir interdite d'accès en 1639 sous le shogunat des Tokugawa, installés au château d'Edo.

Bien que cette période engendre également quelques chefs-d'œuvre, l'architecture n'évoluera guère, se contentant de développer les acquis stylistiques des siècles passés pour aboutir au style *sukiya*; point culminant de l'architecture résidentielle japonaise, ce style peut être interprété comme une amplification et une recherche plus délibérée des effets et moyens du style *shoin* précédemment évoqué. Commencée au début du XVIIe siècle et réalisée en plusieurs campagnes, la Villa impériale de Katsura en reste l'archétype et un très bel exemple des talents développés par les architectes, les paysagistes et les artistes décorateurs.

### La restauration Meiji (1868-1912) et le Japon moderne

La restauration du pouvoir impérial par l'empereur Meiji va sonner le glas du "Japon féodal" dominé par la puissance des shoguns et mettre fin à l'isolement du Japon. Architectes et techniciens euro-

9. Une *minka* traditionnelle, la maison Ishiara. Vue axonométrique de la structure porteuse. (Dessin de Teiji Itoh).

péens vont pouvoir importer styles nouveaux et matériaux différents : à l'opposé des traditions, on se met à utiliser la brique, l'acier, le béton et le verre dans des programmes de constructions officielles et industrielles reflétant, par leurs formes, l'éclectisme historique alors en vogue en Europe.

Très vite cependant, le Japon reprit conscience de la valeur de ses acquis, réclama une fusion entre l'ancien et le nouveau et chercha à adapter les techniques modernes à son mode de vie. Le désastreux tremblement de terre de 1923 vint par ailleurs démontrer l'inadéquation de certains procédés de construction importés. Sous l'emprise d'un nationalisme grandissant se développe alors le style Impérial qui propose l'intégration d'éléments locaux pour conférer à l'architecture japonaise moderne une expression propre, indépendante des styles internationaux; on vit ainsi réapparaître, sur des structures modernes, des toitures et autres composants de type oriental. Au même moment, aux environs de 1930, le Japon ferme à nouveau ses ports à l'Occident pour ne les rouvrir, sur un pays ruiné, qu'après la défaite de la seconde guerre mondiale.

Après la défaite, le Japon va s'engager sur la voie d'un développement urbain conditionné par la nécessité de relever rapidement les grandes cités surpeuplées en déployant les nouvelles techniques de construction industrialisée. Les conditions imprimées par les circonstances difficiles et les nouvelles technologies semblent mettre en veilleuse l'esprit de la tradition. Cependant, outre les nécessaires adaptations techniques aux conditions locales, pour lesquelles le grand séisme de 1923 fut un cruel rappel, les concepts qui sont l'essence même de l'architecture



traditionnelle japonaise sont également repris et réinterprétés dans la meilleure production des temps modernes. Frank Lloyd Wright, Bruno Taut et Le Corbusier furent parmi les premiers à souligner les coïncidences accidentelles existant entre la conception spatiale et les principes constructifs du Japon ancien et leur combat pour une nouvelle architecture. Ils découvraient émerveillés ce que le Japon connaissait depuis les temps les plus reculés et avait développé avec talent. Faut-il rappeler que les "principes" (plan libre, façade libre, disposition libre des

espaces internes, intégration de la nature, structure porteuse sur pilotis, etc.) que Le Corbusier assène à son époque étaient déjà merveilleusement bien appliqués dans la Villa impériale de Katsura ?

10. Villa impériale de Katsura. Vue vers le sud-ouest depuis l'intérieur du New Shoin.

Xavier FOLVILLE



11. Quelques objets réunis pour la cérémonie du thé dans l'intimité d'une maison japonaise.

# QUELQUES REFLEXIONS SUR LA MAISON JAPONAISE PAR UNE NON-INITIEE

Roland Barthes écrivait dans son livre *The Empire of Signs* : "Cette cité (Tokyo) peut être connue uniquement par une étude à base ethnographique : vous devez vous orienter vous-même en elle, non par des livres, des adresses, mais en la parcourant, en la regardant, en vous y habituant, par l'expérience; car ici chaque découverte est intense et fragile, elle peut être répétée ou retrouvée seulement par la mémoire ou la trace qu'elle a laissée en vous."

Il en est ainsi pour l'atmosphère antique du temple Asakusa Kannon, pour la mer lumineuse des iris en fleur au Parc Meiji, pour le flamboiement violent des néons de toutes couleurs dans le Ginza, pour la musique et la danse Bugaku dans un vieux temple faiblement éclairé et imprégné par l'odeur de l'encens; mais pour le premier contact avec le Japon, le visiteur influencé par la publicité touristique montrant des femmes en kimono pratiquant l'art de l'arrangement floral ou de la cérémonie du thé, fera certainement, en abordant les grandes cités japonaises, une expérience étonnante et écrasante (même décevante) de chaos et de contradictions visuels et auditifs.

Les anciens lieux sacrés dorment dans l'ombre des hôtels luxueux ultramodernes; des vieilles maisons de bois sont resserrées entre des buildings à appartements et le contraste est marquant entre les larges avenues plantées d'arbres auxquelles se raccordent des réseaux de ruelles et de rues étroites où les voitures les moins larges ne sauraient passer. Le trafic est tout aussi polluant et congestionné que dans toutes les grandes cités du monde, mais le système de transport public est un des plus efficaces qui soient. L'espace est essentiel aux 110 millions d'habitants vivant sur moins des 20% disponibles de la surface totale des îles japonaises.

Où alors peut-on trouver dans *The Empire of Signs*, cet impénétrable fouillis de béton, les signes qui relient le passé au présent ?

Regardant au-dessus du dédale de médiocrité, nous devons nous rappeler qu'il y a au Japon la plus ancienne construction en bois du monde, le Horyu-ji érigé dans la période Asuka (607), le Grand Bouddha de Kamakura (1255) dans lequel, comme dans la Statue de la Lib-

erté, on peut entrer et regarder le paysage par les yeux. A Uji, le Pavillon du Phénix du Byodo-in (1053) a cette originalité d'avoir un plan de situation ayant la forme d'un phénix stylisé. La Villa Impériale de Katsura (1620-1647) a inspiré les célèbres architectes étrangers Walter Gropius et Bruno Taut par son magnifique équilibre de l'espace. L'extraordinaire Sanctuaire d'Isé dédié à la déesse du soleil, Amaterasu, va à l'encontre de tous les concepts de permanence. En effet, depuis le septième siècle, il est périodiquement démolé et reconstruit, comme symbole du "recommencement des choses" ce qui, plus que toute autre tradition montre l'attachement des Japonais à la nature transitoire de toute chose.

Dans le système d'écriture japonais basé sur les idéogrammes chinois (l'architecture et l'écriture sont des importations chinoises), les idéogrammes utilisés pour le mot "maison" et autres constructions, comprennent "l'élément supérieur" comme un signe en forme de toit, un lien entre le ciel et la terre, entre l'homme et les dieux. Nous avons ici la différence essentielle entre la méthode de construction occiden-

tale et japonaise : le toit est érigé sur la charpente en bois extérieure, tandis que dans la plupart des autres pays on construit tout d'abord les murs extérieurs et on divise l'espace intérieur, avant de placer le toit. Avant de construire, il faut se concilier la bienveillance des dieux. L'espace sacré est délimité par une corde de paille de riz (*shimenawa*) tendue entre des pieux, et par un jour faste, le prêtre shinto est convoqué pour intercéder auprès des esprits terrestres (*Kami*) habitant l'espace qu'occupera la maison; après les prières et les offrandes, les esprits protégeront et garderont la future maison et ses habitants. Quand la maison sera terminée, ces esprits auront toujours leur endroit propre : une étagère pour les dieux (*Kamidana*) où sont posées, dans de petits vases bleus, des branches de l'arbre sacré, le *sakaku*.

Peut-être la coutume d'ériger tout d'abord le toit remonterait-elle à environ 30 000 ans, à l'âge paléolithique, quand l'habitat des hommes primitifs était constitué de trous dans la terre recouverts d'un toit de roseaux tressés attaché à des pieux ? Jun'ichiro Tanizaki l'exprime plus poétiquement dans son essai *In Praise of Shadows* (Eloge des ombres) : "En construisant pour nous-mêmes un endroit pour vivre, nous nous ouvrirons tout d'abord un parasol pour jeter une ombre sur la terre et dans la pâle lumière de cette ombre, nous poserons ensemble une maison".

Maintenant que le site a été béni par le prêtre shinto et que les dieux sont bienveillants, nous mettrons le toit en tuiles de céramique avec ses faîtières de protections représentant des poissons-dragons. Ils protégeront la maison contre la colère des éléments et contre les quatre plus grandes catastrophes : *jishin*, *kaminari*, *kaji*, *oyaji*, c'est-à-dire les tremblements

de terre, les éclairs, le feu et le vieux, le grand-père impitoyable, le chef de famille dont la parole fait loi !

Après que le travail de charpente a été recouvert de bois naturel et plâtré en teintes chaudes et harmonieuses, une grande importance est attachée à l'espace intermédiaire (entre la maison et la rue) afin de protéger au maximum la vie privée. C'est ce qui a donné naissance aux petits jardins japonais avec leurs murs d'arbres et de buissons bien taillés, de roches et de lanternes de pierre. La maison et le petit jardin sont reliés par une large véranda qui peut être fermée soit par des portes de bois coulissantes pour garder la chaleur en hiver, soit par des parois en bambou pour conserver la fraîcheur en été. Nous avons maintenant l'entrée où les chaussures sont enlevées : cette coutume est toujours observée dans les temples et les palais, c'est un signe de respect pour les endroits sacrés. C'est la limite entre le pur et l'impur, entre le formel et l'informel. Le visiteur est toujours invité à "monter" vers l'hôte et d'autre part, une demande est faite humblement en considérant qu'elle "descend" vers le demandeur.

Dans un pays soumis aux tremblements de terre, aux typhons et aux éruptions volcaniques, il est évident que les matériaux légers comme le bois et le papier offrent beaucoup d'avantages ; ils sont abondants, facilement disponibles et aisément remplaçables en cas d'incendie. Il est certain que la beauté et la variété du papier et du bois sont utilisées avec goût et avec imagination, au Japon plus que dans toute autre contrée du monde. Le *shoji*, paroi glissante faite d'assemblage délicat et léger de lattes recouvertes de papier doux et translucide, le *fusuma*, paroi plus lourde souvent peinte d'une manière subtile ou vigoureuse en harmo-

nie avec le bambou, la soie et les feuilles d'or des écrans, montrent par là l'amour profond de la nature et de ses produits. Même dans les plus petites maisons et dans beaucoup d'appartements de surface réduite, il y a toujours une pièce pour le *tatami*. C'est le cœur même de la maison, le lien avec le passé. Cette pièce est aussi à tous les usages : on y mange, on y travaille, on y dort et elle sert de chambre d'ami. Le *tatami* est un rectangle de paille bordé de tissu d'environ 176 cm sur 87 cm, représentant l'espace minimum nécessaire à un adulte pour dormir, s'asseoir et travailler. Les nattes sont placées bord à bord et la dimension d'une pièce est estimée suivant le nombre de *tatami*.

Kasuo Shinohara, architecte ultramoderne bien connu, qui s'inspire pour ses travaux de la haute technologie contemporaine (comme les avions de chasse F-14 ou le module lunaire Apollo), prévoit toujours une pièce garnie de *tatami* dans les habitations de science-fiction qu'il construit.

Traditionnellement un espace ou *irori* est prévu dans le sol — anciennement il servait d'emplacement pour chauffer la pièce au charbon de bois, maintenant remplacé par l'électricité. Au-dessus pend la crémaillère (*jizai-kagi*), toujours utilisée à la campagne pour préparer les repas. Le contrepoids pour monter et descendre les pots est en forme de carpe. C'est un talisman protecteur contre le feu et un symbole de courage et de persévérance.

L'endroit principal de la pièce de *tatami* est le *tokonoma*, légèrement surélevé par rapport au niveau du sol : c'est l'alcôve aux *kakemono* ou peintures; ici sont exposés les rouleaux et les objets d'art appartenant à la famille depuis plusieurs générations. La présentation reste simple

et subtile, la règle étant : un rouleau, un objet ou un arrangement floral, ce qui permet de suivre le progrès des saisons, les festivals, les humeurs et les événements gais ou tristes par l'aspect et l'ambiance créés. Par exemple, en hiver le rouleau peut représenter une calligraphie austère, un poème de quelques mots figeant l'hiver ou une simple peinture de traces de pas dans la neige; au printemps, une fragile branchette de fleurs de cerisier illumine l'alcôve; en automne, une branche d'érable aux riches teintes prête sa chaleur à un intérieur assombri. Devant l'alcôve, le troisième jour de mars on place les poupées du *Hina Matsuri* (le festival des poupées) en l'honneur des filles. Pour les garçons, des poupées représentant des guerriers et des héros (*Musha ningyo*) sont exposées le cinquième jour de mai.

Un meuble important de la maison est le *Butsudan* ou l'autel de Bouddha; c'est un cabinet en laque noir et or. Ouvert, il révèle en miniature un autel et les mêmes objets utilisés dans les temples, ainsi que les photos des membres décédés de la famille. Les deux religions (bouddhisme et shintoïsme) sont généralement représentées paisiblement côte à côte, car statistiquement le Japonais pratique en moyenne 2,7 religions !

Et finalement, mais pas la moindre en importance : la salle de bain. Jun'ichiro Tanizaki écrivait : "... mon ami ne pouvait supporter que la salle de bains soit carrelée et ainsi il construisit une salle entièrement en bois de cèdre odorant" —ce qui est en définitive le luxe suprême pour la maison japonaise— "... je préférerais de beaucoup le confort des appareils tant pour hommes que pour femmes, faits en bois. Le bois revêtu de laque noire brillante est ce qui me paraît le mieux; mais même un bois non revêtu, s'il s'assombrit et si le grain



devient plus subtil avec les années, acquiert une puissance inexplicable de calme et de douceur. Le luxe définitif est un urinoir en bois modèle "morning glory" rempli de branches de cèdre, ce qui est réjouissant à regarder et ne laisse pas entendre le moindre bruit."

Les maîtresses de maison superstitieuses placent toujours un petit vase de fleurs dans la toilette, en offrande pour apaiser *O-benjo-no-kami-sama*, la déesse honorable qui habite dans l'égoût !

L'appareil de toilette idéal d'après Jun'ichiro Tanizaki a conduit les japonais à inventer le siège de toilette chauffé, avec une fontaine d'eau chaude et un courant d'air chaud pour sécher. Sur les réclames géantes de ce dernier triomphe de la technologie, la délicatesse japonaise symbolise le corps humain par une splendide pêche !

Que choisirions-nous, la beauté ou la facilité ?

Madame Tanizaki raconte une histoire de feu son mari, alors qu'il avait décidé, comme cela lui arrivait souvent, de construire une nouvelle maison. L'architecte arriva et annonça avec fierté : "J'ai lu votre livre *In Praise of Shadows*, Monsieur Tanizaki, et je sais exactement ce que vous désirez !" A quoi Monsieur Tanizaki répondit : "Mais non, mais non, je ne pourrais jamais VIVRE dans une maison pareille". Il y avait autant de résignation que d'humour dans sa réplique. Ne penserions-nous pas la même chose ?

#### Note

Toutes les citations de Jun'ichiro Tanizaki reprises dans cet article proviennent de son livre *In Praise of Shadows*.

Léa BATEN

13. Coffret d'exportation de style *namban*.  
Laque sur bois avec incrustations de nacre.



# L'UTILISATION DE LA LAQUE DANS L'ARCHITECTURE

La laque est la sève de certaines sortes d'arbres d'Extrême Orient et de l'Asie du Sud-Est. Ces laquiers, qu'on appelle aussi *Sumacs* ou *Rhus* forment un groupe d'environ une centaine d'espèces dont l'exemplaire le plus intéressant est *le Rhus vernicifera* qui produit la laque utilisée en Chine et au Japon.

Bien que l'utilisation de la laque fût déjà connue au Japon dans la Préhistoire, elle ne connut son grand essor que vers le VIIe siècle. En 701 fut fondé, au sein du ministère des finances, un département pour la production de la laque. On apprenait à des familles entières où et comment elles devaient planter le laquier et elles devaient alors livrer, en guise de taxes, une quantité de laque proportionnelle au nombre de membres de la famille.

La laque s'obtient par incision horizontale de l'écorce. Elle est d'un blanc laiteux et a la consistance du sirop. En contact avec l'air, elle devient brunâtre.

Après l'avoir purifiée par de nombreux filtrages mécaniques, on en extrait l'eau en la chauffant et elle est stockée dans des tonneaux fermés hermétiquement.

La matière ainsi obtenue est une des plus exceptionnelles qui existent sur terre. Elle est toxique, mais sa toxicité disparaît complètement aussitôt qu'elle a durci. Elle devient extrêmement dure, mais elle n'est pas cassante, elle est mate quand on l'applique sur un objet, mais elle se polit à un très haut degré de brillance et elle a aussi l'étrange particularité de ne durcir que dans une atmosphère humide (80% d'humidité à 27° C).

Non seulement la laque embellit l'objet qu'elle recouvre, mais elle protège aussi efficacement le support où elle est appliquée des influences extérieures.

Le laquage est un travail extrêmement délicat qui demande énormément de temps et de maîtrise. La laque s'applique sur n'importe quelle matière mais généralement on utilise le bois. Celui-ci est recouvert de quelques couches constituées par un mélange de laque et (le plus souvent) d'argile pulvérisée. Ces couches, qui forment en fait la couche de base, sont ensuite recouvertes d'un nombre variable de minces couches de laque pure souvent colorée. Chaque couche doit subir un séchage à l'abri des poussières et un ponçage destiné à lui donner unité et brillant. L'objet ainsi préparé peut être décoré de différentes façons, les plus importantes étant — comme nous le verrons plus loin — le *Maki-e* et l'incrustation de nacre.

La formation du laqueur était soumise à des règles très précises et très dures. La qualité supérieure des laques japonais est d'ailleurs le résultat des efforts extraordinaires des laqueurs et de la surveillance systématique officielle.

Du fait que le *Rhus vernicifera* ne donne en moyenne que 30 cm<sup>3</sup> par arbre, par saison, que le durcissement et le polissage des couches successives prend tellement de temps et que la décoration est toujours très compliquée à réaliser, il est évident que l'utilisation de la laque revenait (et revient toujours ! ) très cher. Ainsi ne l'utilisait-on dans l'architecture que dans les constructions importantes, donc surtout dans les temples et les châteaux.

Quand l'échange d'ambassadeurs entre le Japon, la Chine et la Corée prit fin au milieu de la période Heian (794-1185), il se développa un style tout à fait typique. Bien que la peinture fût l'art le plus apprécié, l'art du laque joua aussi un rôle très important. L'incrustation de la nacre et le *maki-e* se développèrent de plus en

plus mais les techniques antérieures (peinture à la laque, incrustation de feuilles d'argent, ...) furent oubliées.

Dans l'architecture religieuse, les plus beaux exemples de laque -incrustée de nacre- sont le *Hôôdô* (Hall du Phénix) (1053) et le *Konjiki-dô* (Hall doré) (1124). Dans le *Hôôdô*, la statue principale, *Amida Nyorai*, est assise sur une estrade bordée de fins piliers laqués noir et incrustés de nacre. Le baldaquin est laqué or et également incrusté de nacre.

En principe l'incrustation de la nacre se fait de la façon suivante : les motifs, préalablement découpés, sont collés sur le support, ensuite on applique des couches de laque jusqu'à la hauteur des pièces et finalement le tout est poli. Dans l'architecture, cette technique aurait demandé trop de laque et on résolut le problème d'une autre manière. La forme du motif à incruster était sculptée dans le support et la pièce de nacre découpée y était collée. Le tout était ensuite recouvert de laque et poli jusqu'à ce que la nacre réapparaisse.

Malheureusement, le temps n'a pas épargné ce travail exceptionnel et une grande partie de la nacre a disparu.

Par contre, tout l'intérieur du *Konjiki-dô* brille toujours de sa laque d'or et de nacre. Il en émane une chaleur, une distinction et une beauté qui ne peuvent être rendues en mots... ni en photos! et qui devaient avoir fait forte impression sur les croyants qui venaient invoquer *Dainichi Nyorai*.

Les murs intérieurs et le plafond sont couverts d'or en feuille sur fond de laque noire. Le fait d'appliquer les feuilles d'or sur la dernière couche humide de laque noire assurait non seulement une meilleure adhésion, mais donnait aussi une certaine profondeur à l'or.



Quatre piliers ronds supportent le baldaquin, également laqué noir et incrusté, placé au-dessus de l'autel principal. Ils sont décorés de trois fois quatre médaillons exécutés en *togidashi-maki-e* sur fond or poudré très dense. Initialement on utilisait, pour faire des décorations à la laque or, de la laque à laquelle on ajoutait de la poudre d'or et on appliquait ce mélange au pinceau. Au VIII<sup>e</sup> siècle, on trouve les premiers exemples d'une technique à partir de laquelle devait se développer la *maki-e* ou "dessin semé". Elle comprend d'innombrables procédés mais le principe est que le décor était exécuté à la laque transparente dans laquelle on "semait" de la poudre d'or à l'aide d'un *tsutsu* (un tamis fait d'un tube en bambou au bout duquel est fixé de la gaze). La poudre colle dans la laque et quand le tout est sec et poli, le sujet semble avoir été plaqué d'or.

Les types les plus importants de *maki-e* sont (en ordre chronologique de leur apparition) : le *togidashi-maki-e*, le *hira-maki-e* et le *taka-maki-e*.

Le *togidashi-maki-e* ou simplement *togidashi* implique que la décoration "semée" soit complètement recouverte de quelques couches de laque colorée qui sont ensuite polies jusqu'à ce que le dessin réapparaisse. Le décor et son fond se trouvent donc à la même hauteur (dans le même plan).

Le *hira-maki-e* est beaucoup plus simple à réaliser puisque le décor est simplement recouvert d'une couche de laque transparente qui est ensuite polie.

Le *taka-maki-e*, finalement, implique que le décor soit exécuté en relief. Ce relief est obtenu par l'application du "sabi", un mélange de laque et de poudre d'argile. Quand le décor a été modelé dans cette

matière, on continue l'opération comme pour le *hira-maki-e* : on y applique donc une couche de laque humide qu'on saupoudre et qu'on polit quand le tout a bien durci.

L'application du *togidashi* sur toute la surface bombée des piliers est très spéciale et extrêmement difficile à réaliser. Afin de ne pas soumettre la décoration aux éventuelles torsions du bois massif, les piliers étaient constitués de planches circulaires qui étaient, elles, formées de segments séparés. La coupe transversale ressemble donc à celle d'une orange.

Les exemples cités ci-dessus sont tellement impressionnants qu'on a tendance à oublier d'autres temples, moins connus, il est vrai, mais comportant également de très beaux détails architecturaux laqués et incrustés.

Ainsi trouve-t-on dans le *Jōmyō-ji* une belle balustrade, dont la plus grande partie de la laque et des incrustations a hélas disparu, mais qui était décorée d'un travail de toute première qualité.

Dans le *Taima-ji*, une superbe estrade témoigne toujours de la maîtrise avec laquelle furent réalisées d'abondantes incrustations tellement belles qu'elles sont presque toujours reprises dans les ouvrages traitant de la nacre. Et il y en a d'autres...!

À la fin du XV<sup>e</sup> siècle, les arts retrouvèrent une nouvelle vitalité. Faciles à comprendre, très attractifs, généreux, excessifs même, ils abondent de richesse, de couleur et de vie. L'art du laque reflète également cet esprit et le traduit par l'usage abondant du *maki-e*.

Un des plus magnifiques châteaux japonais, le château de Fushimi, fut

construit en 1594 mais, moins de dix ans plus tard, des grandes parties en avaient déjà été démantelées et incorporées dans d'autres constructions. La plus importante est le *Mitamaya* (mausolée) qui contient les statues de Toyotomi Hideyoshi et de son épouse Kita no Mandokoro. Au centre se trouve une estrade à laquelle on accède par quatre marches flanquées de balustres. À gauche et à droite, deux tabernacles contiennent les statues des deux époux. Le tout est laqué noir et magnifiquement décoré en *maki-e*. Non seulement le travail est d'une qualité excellente, mais il est aussi très typique de son temps. Les laques réalisées en ce style s'appellent "laques Kōdai-ji" d'après le temple où sont gardées jusqu'à nos jours une trentaine de pièces de ce genre. Elles sont caractérisées par des compositions très simples de plantes d'automne associées aux chrysanthèmes, au pin, au bambou, et à la feuille et la fleur de kiri (*Paulownia imperialis*) stylisés, exécutés en *e-nashiji* et en *hira-maki-e*.

Le *nashiji* est un fond réalisé en saupoudrant des petits flocons d'or (au lieu de poudre d'or) dans de la laque transparente colorée légèrement au *shio*, un colorant végétal orangeâtre. Utilisée à l'intérieur des contours d'un dessin, la technique s'appelle *e-nashiji*.

En ce qui concerne le *hira-maki-e*, contrairement à ce qui se fait d'habitude, le polissage final est omis (*maki-hanashi*).

D'autres éléments architecturaux provenant du château de Fushimi se trouvent dans le *Tsukufusuma jinja* et dans le *Sambō-in* du *Daigo-ji*. Il s'agit de deux piliers (décorés de plantes d'automne, de chrysanthèmes et de feuilles et fleurs de kiri stylisées) et d'un élément de *tokonoma* (décoré de plantes d'automne).



Suite aux décisions imposées par les shoguns au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le Japon fut brusquement isolé du reste du monde et le pouvoir économique de la noblesse et du clergé fort réduit.

La paix et la prospérité entraînèrent l'avènement des classes moyennes - surtout des marchands- et l'usage de la laque, qui avait été jusqu'alors le monopole des classes dirigeantes, se répandit de plus en plus. On appelle d'ailleurs les cent premières années de la période Edo "l'âge d'or de l'art de la laque".

Afin de satisfaire la demande toujours plus forte, on créa de nouveaux ateliers et la laque connut un tel succès que son usage fut quelques fois limitée par des décrets gouvernementaux.

On continua à utiliser la laque là où nous utiliserions le vernis. La protection qu'elle offre est d'ailleurs telle qu'en Chine on a

retrouvé dans des fouilles les couches de laque qui entouraient les poutres, alors que les poutres mêmes avaient complètement disparu. Elle ne craint donc aucunement l'humidité, mais elle ne craint pas la chaleur non plus et comme elle résiste à de très hautes températures, on en recouvrait jusqu'aux bords de l'*irori* (brasier incorporé dans le sol). Néanmoins, dans un pays chaud et humide, un de ses plus grands atouts est le fait qu'aucun insecte ne s'attaque au bois enduit de laque; une couche bien appliquée décourage même le plus acharné des xylophages ! Les techniques utilisées dans la période Edo sont simples : application de laque transparente, noire ou, moins couramment, laque or. Les exemples sont nombreux mais, comme nous l'avons vu ci-dessus, réduits à une fonction utilitaire plutôt que décorative.

Au XIX<sup>e</sup> siècle le Japon connaît encore une importante reprise de ses laques,

mais avec le changement de siècle, la qualité baisse vraiment. Une des causes principales de cette détérioration est le fait que la classe sociale dirigeante choisit un style de vie européen au détriment de ses propres traditions. Cette aliénation entraîna, en partie du moins, la perte des techniques ancestrales et il en résulta un appauvrissement de la qualité des laques.

Les anciennes et traditionnelles techniques de décoration sont encore appliquées de nos jours, mais dans la construction on n'utilise plus que des laques synthétiques.

14. Plateau à pieds décoré avec la technique du *nashiji*. Laque sur bois.

## PIECES PRESENTEES A L'EXPOSITION

### Panneau décoratif

Laque or sur bois incrusté de nacre; 60 x 35 cm

Epoque Meiji

Pièce qui donne une excellente idée de l'effet que peut produire le *maki-e* incrusté de nacre.

Les caillies sont souvent représentées dans l'art japonais; d'habitude elles se trouvent dans un champ de millet, mais ici elles sont entourées d'hortensias, de clématites et de *susuki* (*Eulalia japonica*). Une partie des fleurs, deux papillons et une libellule sont en nacre, le fond est en or poudré mat (*kinji*) et les caillies, le reste des fleurs et les feuilles sont en *taka-maki-e*.

### Boîte de style Kodaiji

Laque sur bois; 14 x 30 x 39 cm

Copie fin période Edo

Kodaiji est le nom d'un temple où sont conservés des éléments architecturaux et des objets utilitaires réalisés dans un style qui diffère beaucoup des styles contemporains (fin XVIe siècle). Les laques conservés dans le temple même s'appellent "laques Kôdaiji", les autres "laques de style Kôdaiji".

Cette boîte est décorée de *karakusa* (arabesques formées par des vrilles de plantes grimpantes) et de feuilles de *kiri* stylisées. Celles-ci sont exécutées en *hira maki-e* et en *e-nashiji* sur fond de laque noire, techniques qui étaient propres au style Kôdaiji.

### Plateau à pieds

Laque sur bois; 14 x 54,5 x 36,5 cm

Fin période Edo

Plateau décoré de grues survolant la mer et des rochers. Le fond est

complètement en *nashiji*, les oiseaux sont en *taka-maki-e*. Les écailles de nacre sont plus tardives.

### Set à pique-nique

Laque sur bois incrustée de nacre; 40 x 40 x 23 cm

Fin période Edo

Le temps de luxe et de prospérité qu'était la période Edo vit le développement du pique-nique. Cet usage, qui se répandit parmi toutes les classes, impliquait qu'on sorte admirer les fleurs de cerisier, les feuilles d'érable, les coquillages au bord de la mer... et comme cela durait toute la journée, on emportait un casse-croûte dans des boîtes spécialement conçues à cet effet.

Le décor présente un paysage au bord de l'eau, exécuté en nacre de tons divers incrustés dans de la laque noire.

### Coffret d'exportation de style *namban*

Laque sur bois avec incrustation de nacre; 32 x 45,5 x 30 cm

Fin période Momoyama

Avec l'arrivée des Portugais au Japon, se développa une nouvelle production qui était surtout destinée à l'exportation. En ce qui concerne les laques, on distingue deux styles. Le premier est le style *namban* et implique une incrustation abondante de nacre; le deuxième s'appelle style "pictural".

Le style *namban* est caractérisé par une décoration de plantes d'automne formées par des morceaux réguliers ou irréguliers de nacre, incrustés dans de la laque noire; les bords sont formés par des motifs géométriques et les détails sont réalisés en laque or. Le tout montre un *horror vacui* fort peu japonais.

### Cabinet d'exportation de style "pictural"

Laque sur bois; 53 x 68 x 32 cm  
XVIIe siècle

Le décor représente un lac entouré de pavillons et d'arbres (pins et saule pleureur). Vers le milieu du XVIIe siècle les laques d'exportation sont caractérisées par leur style dit "pictural". Celui-ci se distingue par le fait qu'on réalisait en *maki-e* un seul sujet sur le devant d'un meuble. Ce sujet est le plus souvent un paysage où sont implantées des constructions qui peuvent donner une idée de l'architecture de ce temps. Les techniques utilisées sont le *hira maki-e* et le *taka maki-e*.

### Cabinet d'exportation de style "pictural"

Laque sur bois; 55 x 72 x 44 cm  
XVIIe siècle

Autre exemple d'un cabinet d'exportation de style "pictural".

Décoré d'un paysage avec un petit pavillon et... un dragon!

Le bord à *shippo* rouges (cercles enlacés) a été rajouté.

### Paravent

Peinture sur papier couvert de feuille d'argent; 1,72 x 3,75 m

XIXe siècle

Cette "récolte du riz" montre, sur deux des panneaux de gauche, une belle ferme typique de la période Edo.

Une telle habitation —souvent propriété d'un *daimyo* (lit. : "grand seigneur")— n'abritait pas seulement ce dernier et sa famille, mais aussi ceux qui travaillaient pour lui. Sa conception ressemble à celle d'un château dans ce sens qu'on y trouve, à l'intérieur des murs, différents blocs ou logements où vivaient les paysans, hommes armés, etc. qui étaient au service du seigneur.

Les paravents de ce style sont fort rares.

### Fauteuil

Laque sur bois; 109 x 63 x 49 cm

Angleterre

Début XVIIIe siècle

Les objets laqués obtinrent tant de succès en Europe qu'on commença à les imiter dès le XVIIe siècle. La laque fut remplacée par des vernis à base de résines tels que la sandaraque et le copal. Notons toutefois que, dans ce cas, on parle toujours de laque et d'objets laqués.

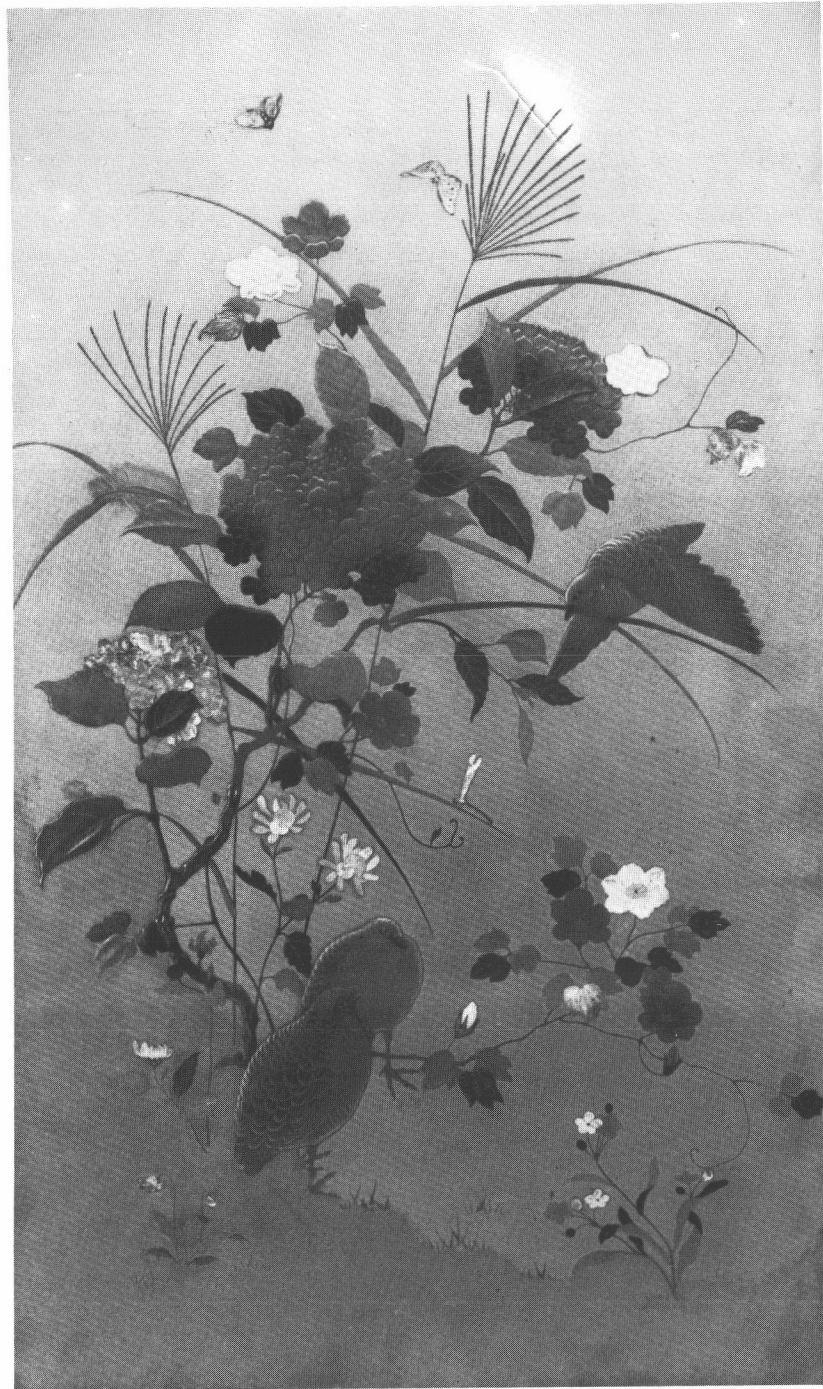
En ce qui concerne les motifs de décoration, l'artisan s'inspirait de descriptions et de récits de voyage, mais aussi des décors qui se trouvaient sur la porcelaine qui fut, pendant cette période, importée en grande quantité. Ainsi apparut la "chinoiserie" qui fut fortement influencée par l'art oriental et qui combinait des motifs orientaux et européens.

Le fauteuil de couleur ivoire que nous montrons ici est décoré de fleurs et —sur le dossier— de personnages élancés et de pavillons sur un rocher et dans un jardin. Le tout est exécuté en tons brun, rouge, vert foncé et or.

### Note

Les pièces présentées appartiennent à des collections privées.

15. Panneau décoratif exécuté en *maki-e*.  
Laque or sur bois incrusté de nacre.



# Rectavit®

RECTAVIT



*colles puissantes*

*isolation*

*hydrofuges*

*finition du bois*

Antoon Catriestraat, 39  
9810 GAND  
Tél. 091 - 26 89 41

# SECUREX

5, Avenue de la Closeraie  
4420 ROCOURT



**Législation Sociale,  
Assurances  
et Services.**

# Toitures **DOOME**

rue de Messitert, 3 Tél.: 087/ 68.77.24  
Route de Battice, 8 Tél.: 087/ 68.73.07  
**AUBEL**

*Vous qui voulez construire  
votre maison,  
quoi de plus beau et de plus  
fiable qu'une toiture en ardoises  
naturelles.*

*Pour effectuer ces travaux,  
ayez recours à une  
entreprise spécialisée de votre  
région, existant depuis  
plus de 100 ans et ayant hérité  
des connaissances  
de 3 générations de couvreurs  
dans ce métier artisanal.*

*Toitures en tous genres,  
travaux publics et privés.*

*Si vous pensez rénover votre  
maison, pensez d'abord à votre  
toiture et faites confiance aux  
**Ets H. DOOME & Fils, s.p.r.l.***





Magasin: 4000 LIEGE  
8 à 14, rue de l'Epée  
(Hotel de ville)  
Dépôt: 4020 LIEGE  
20 à 22, rue de Droixhe  
Tél.: 041/22.02.72  
Fax.: 041/22.03.53

# \*Chauffage Central \*Installations Sanitaires \*Rénovation et Transformation d'anciennes installations

Bientôt centenaire, la Maison Hardy met à votre disposition une équipe de professionnels compétents qui réalisent les études et les travaux de:

- chauffage central toutes énergies
- chauffage par rayonnement de sol à très basse température
- chauffage en monotube ou en bitube
- régulation centrale
- installation sanitaire en cuivre ou en acier galvanisé
- décharge en PVC ou en polyéthylène
- etc...

Nous réalisons ces travaux aussi bien dans de nouveaux bâtiments que dans des bâtiments existants ou à rénover.

Depuis toujours, nous essayons, avec l'Architecte, de conseiller au mieux de ses intérêts notre client commun et nous lui concevons et réalisons des installations les plus performantes. Nous assurons ainsi un service impeccable avant, pendant et après les travaux, assorti de garanties sérieuses. Pour nous, la notion de service au sens large comprend:

- un conseil clair et précis au téléphone et au bureau
- un rendez-vous précis et tenu
- une intervention rapide et efficace
- un suivi du dossier d'entretien
- une garantie de bonne fin sur le travail réalisé

C'est notre manière à nous de rendre service à l'Architecte et à son client.

**M. BAILLY, Directeur**







16. Vue de la maquette du *shoden* d'Ise en voie de réalisation.

# ISE: ASPECTS DE L'ARCHITECTURE PRIMITIVE AU JAPON

## Les hommes dans l'archipel

Vers le cinquième millénaire avant J.C., les îles de l'archipel avaient commencé à connaître de profonds bouleversements climatiques et géologiques. Les plaines basses et marécageuses, situées sous le niveau de la mer, avaient graduellement émergé; elles s'étaient finalement stabilisées à moins de 10 mètres au-dessus des eaux. Des rivières y avaient tracé leur lit et des lacs s'y étaient formés dont les eaux descendaient des nombreuses montagnes qui couvraient les trois quarts du pays et comptaient plusieurs volcans en activité.

Des hommes s'étaient établis dans ces petites plaines de quelques dizaines de kilomètres carrés, mais la région la plus peuplée était celle à l'est des montagnes du Japon central, dans l'actuel district du Kantô et la préfecture de Yamanashi, près de ces côtes du Pacifique découpées par les baies et les presqu'îles et que réchauffe le Courant Noir né entre Taïwan et les Philippines.

Cette population était composée de petits groupes de familles nomades ou fixées près des côtes et des rivières. Ces

communautés vivaient de la chasse, de la cueillette, du ramassage des coquillages et de la pêche. D'agriculture, aucune trace, mais on pense que la pêche était organisée.

\* \* \*

L'origine ethnique et la provenance de ces tribus restent, de nos jours encore, obscures. Les savants semblent cependant disposés à s'accorder sur le fait que, mis à part les Aïnu de souche caucasienne rassemblés en nombre limité dans le Hokkaïdo, les Japonais sont à considérer comme un groupe ethnique particulier. Mais l'hypothèse doit être signalée selon laquelle ces Aïnu, venus au Japon par la Sibérie, auraient été par la suite repoussés progressivement vers le nord par des peuplades venues du continent par le Détroit de Corée et provenant de quelque endroit du monde asiatique.

\* \* \*

Depuis la Seconde Guerre mondiale, de nombreux outils paléolithiques ont été mis au jour. Ces découvertes remettent en question la croyance selon laquelle le Japon n'était pas occupé par des hommes avant le Néolithique, mais elles n'autorisent néanmoins aucune certitude sur la culture d'avant le cinquième millénaire,

les objets façonnés en os ou en corne, de l'espèce de ceux que nous associons habituellement à cette période dans d'autres parties du monde, faisant ici défaut. Et dans la mesure où il n'existe pas davantage de traces de poterie, cette époque qui précède celle qu'entame notre propos est désignée sous le nom de période Pré-Céramique ou Pré-Poterie (1).

## "Jômon"

Dans la période, dite "Jômon", où nos communautés évoluent, nous ne trouvons pas, là non plus, tous les éléments communs aux cultures néolithiques de la plus grande partie du reste du monde. Ainsi, les débuts de l'agriculture et de l'élevage, le développement du tissage et l'érection de monuments utilisant des pierres massives n'apparaîtront-ils qu'à la période suivante, dite "Yayoi", 300 à 200 ans avant J.C. (1).

Cependant, la période Jômon est riche en témoins d'une industrie de la terre cuite particulièrement développée, répandue dans tout l'archipel, et dont les variations,

tant chronologiques que régionales, atteignent un degré de complexité qui doit être souligné (1).

Le mot "Jômon" a pour origine les empreintes ou traces (empreinte = jômon) laissées par une corde à la surface des poteries dans un but décoratif.

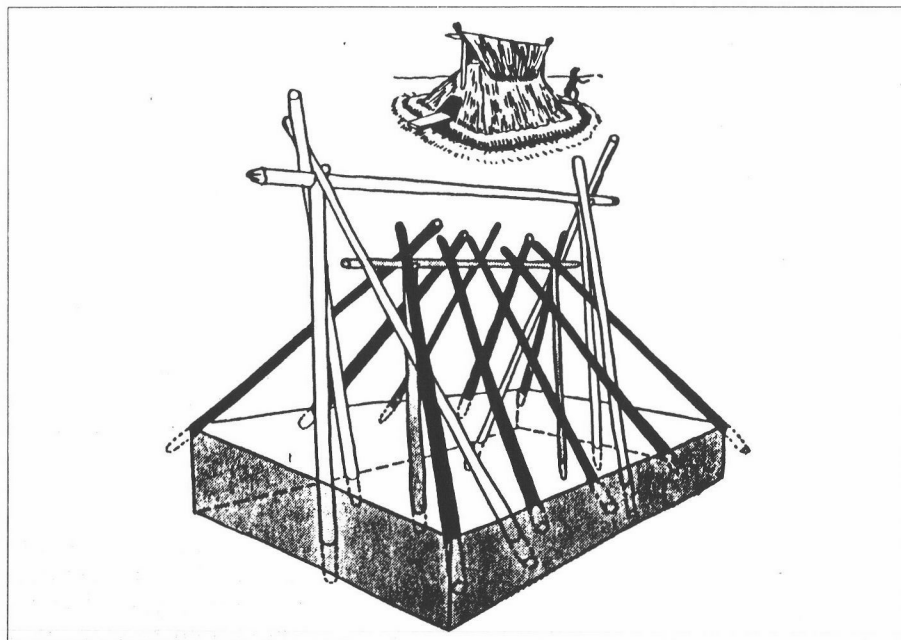
En matière d'habitation, il semble que l'on puisse distinguer deux types principaux qui se différencient par leur situation relative au niveau du terrain environnant. Le premier type se construit au départ d'un trou peu profond dont le sol est de terre battue. L'autre type se définit à partir d'une surface circulaire ou ovale, d'argile ou de pierres, au niveau-même du terrain où il s'implante. Le premier dispositif semble bien avoir été déterminé par la rigueur du climat, cependant la question que pose la définition du volume reste tributaire d'indices très minces. Des traces mises au jour lors de campagnes de fouilles révèlent la position de quatre ou

cinq gros poteaux fichés profondément dans le sol, et qui ont donné lieu à des spéculations plus ou moins fondées quant à la forme de ces constructions. Ce qui ne peut être mis en doute, c'est le principe associant une charpente sommaire à une couverture faite de roseaux assemblés. La profondeur de l'enfouissement des poteaux a vraisemblablement permis l'établissement de données ayant trait à la direction de ceux-ci. De ces éléments, associés à d'autres beaucoup moins évidents que nous signalerons plus loin, sont nées les reconstitutions que nous allons soumettre au lecteur. Elles sont l'oeuvre, néanmoins, de spécialistes sinon de savants.

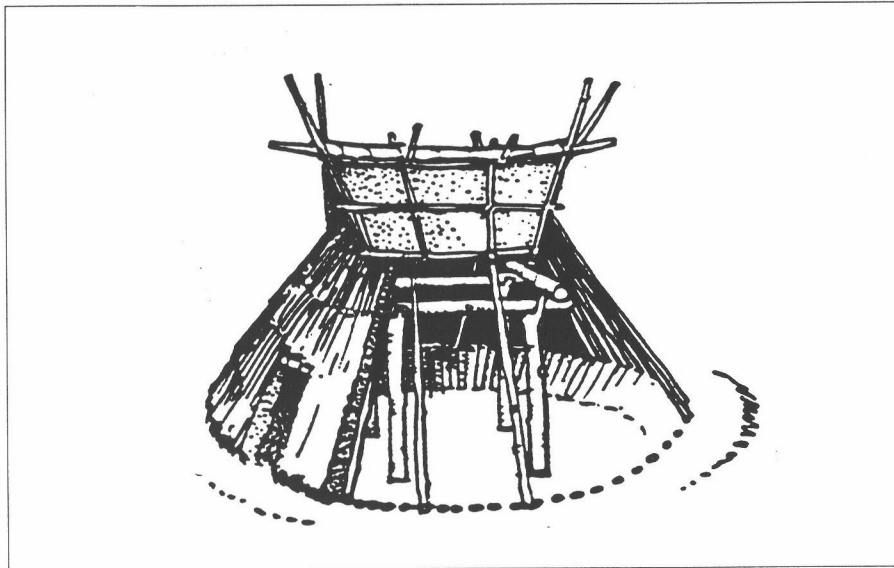
#### La tatarà

La première reconstitution ou "reconstruction théorique" est donnée par Louis Frédéric, dans son livre "Japon. Art et Civilisation", comme néolithique et portant

le nom de "tatarà". Elle concerne donc la période que nous examinons et, telle quelle, nous intéresse à plus d'un égard. Elle semble semi-enterrée et appartiendrait ainsi au premier des deux types que nous citons dans le précédent paragraphe. Son ossature, sans discussion plus poussée, est double et détermine, apparemment, une double couverture. Si elle est exacte, elle présente des analogies avec les constructions des sanctuaires d'Ise. Ce sont, avec les deux chevrons de "pignon" qui se croisent largement sur la pièce de faitage (faitière), les deux poteaux supportant cette dernière et que leur rôle isole à l'extérieur de la construction. A moins que les spécialistes, imprégnés du modèle d'Ise, n'aient voulu en trouver ici la préfiguration, l'archétype des constructions des Naiku et Geku (les deux sites d'Ise) est bien suggéré par la tatarà de Louis Frédéric. Le danger — quand on veut établir une filiation à partir d'un ancêtre connu ou encore (c'est le cas ici) faire le portrait robot d'un ancêtre à



17. Type de maison néolithique appelé *tatarà*. Reconstruction théorique. (L. Frédéric).



18. Habitation néolithique du Nord du Japon. (Shelter).

partir d'un "descendant" présumé et chronologiquement distant— le danger de tels processus réside dans les images présentes à l'esprit de ceux qui s'y livrent au point d'oblitérer toute donnée immédiate qui risquerait de faire obstacle à l'hypothèse en construction.

Je reproduis ci-contre la reconstitution de Louis Frédéric (2) (voir Fig. 17), mais l'objectivité m'oblige à soumettre simultanément une proposition un peu différente que je trouve dans "Shelter" (3) (voir Fig. 18). La reconstitution de Shelter semble concerner le second type évoqué plus haut. Son plan circulaire (ou ovale) la situe au niveau du terrain environnant dont un léger talutage la sépare. La forme résultante générale est pratiquement celle de la première reconstitution examinée, à la différence que, les deux poteaux supportant la faîtière de la seconde toiture étant absents, la structure de cette dernière est d'une conception qui n'a rien à voir avec celle de la tatarra donnée par Louis Frédéric. Ajoutons encore que la structure primaire, elle aussi, est d'une autre

inspiration : le cube central en rondins qu'elle exprime l'apparente aux structures des huttes des Indiens d'Amérique du Nord dont Shelter donne de nombreux exemples.

Poussons plus loin notre examen. Dans la tatarra de Louis Frédéric, seule l'inclinaison relative des vestiges ou des traces de poteaux a pu justifier un tel parti. Dès lors qu'on l'accepte, doit-on supposer que la première couverture n'est pas complète et que la fumée d'un hypothétique foyer s'échappait par l'espace ménagé entre les deux couvertures ? Où doit-on, plus simplement peut-être, penser qu'une seconde couverture n'était pas superflue dans une construction dont les chevrons, en se croisant généreusement pour permettre une ligature efficace, sortaient de la première couverture et en compromettaient ainsi l'étanchéité, justifiant de ce fait un surcroît de précaution (en l'occurrence, la seconde couverture) ? Enfin, ne peut-on imaginer que les chevrons de la première structure portaient sur la faîtière de la seconde, les deux

structures n'en formant ainsi qu'une seule ? Tel est bien le cas des sanctuaires d'Ise où la faîtière est unique et la couverture simple. Cette dernière remarque nous autorise à penser que la reconstitution n'est pas gratuite et que son auteur, inconnu de nous, s'appuie sur des données qui, dans l'état actuel de nos recherches, nous font cruellement défaut.

Chez les Indiens d'Amérique du Nord, les constructions présentent fréquemment un orifice dans le faitage pour l'évacuation des fumées : le dispositif se complète parfois par une protection. Toutefois, en l'absence de ce dispositif, l'étanchéité du cône terminal pose un problème technique qui peut justifier une disposition spécifique. En fait, les deux reconstitutions soulèvent la même question de la destination du dispositif de dédoublement de la couverture. Peut-être existe-t-il au Japon des ouvrages traitant de ce sujet : le fait est qu'ils ne nous sont pas connus. Cela dit, les deux solutions nous intéressent en ce qu'elles ont en commun et que nous retrouverons plus tard, quand nous en

arriverons à aborder ce qui constitue, pour tous les auteurs, le point où la première tradition dans l'art de construire se condense d'une manière extraordinairement puissante, le point où les nécessités constructive et symbolique, objective et subjective, concrète et abstraite, associées dans un processus de codification, vont aboutir à la formation —à la fixation— d'une image qui émerge à la conscience d'une nation. La nation japonaise toute entière assumera cette image et la maintiendra au niveau de sa conscience collective pour l'amener, aussi vivace qu'aux premiers jours, jusqu'à nous, en cette fin de XXe siècle, au rythme du déferlement des générations successives. Le point "Ise", ce point où soudain tout apparaît pour être aussitôt condamné à disparaître et renaître ensuite, —ce point évoque le passage d'un astre : il est cosmique par son rythme de reproduction et ce qu'il nous donne à voir est un éternel retour, une éternelle renaissance.

#### Destination : Ise

Ainsi, notre destination en ce propos est bien Ise. Ise dont nous essayons d'appriivoiser l'image dans les clairières de l'histoire hantées par les hommes; Ise dont nous guettons obstinément les formes dans l'écume des vagues des temps révolus.

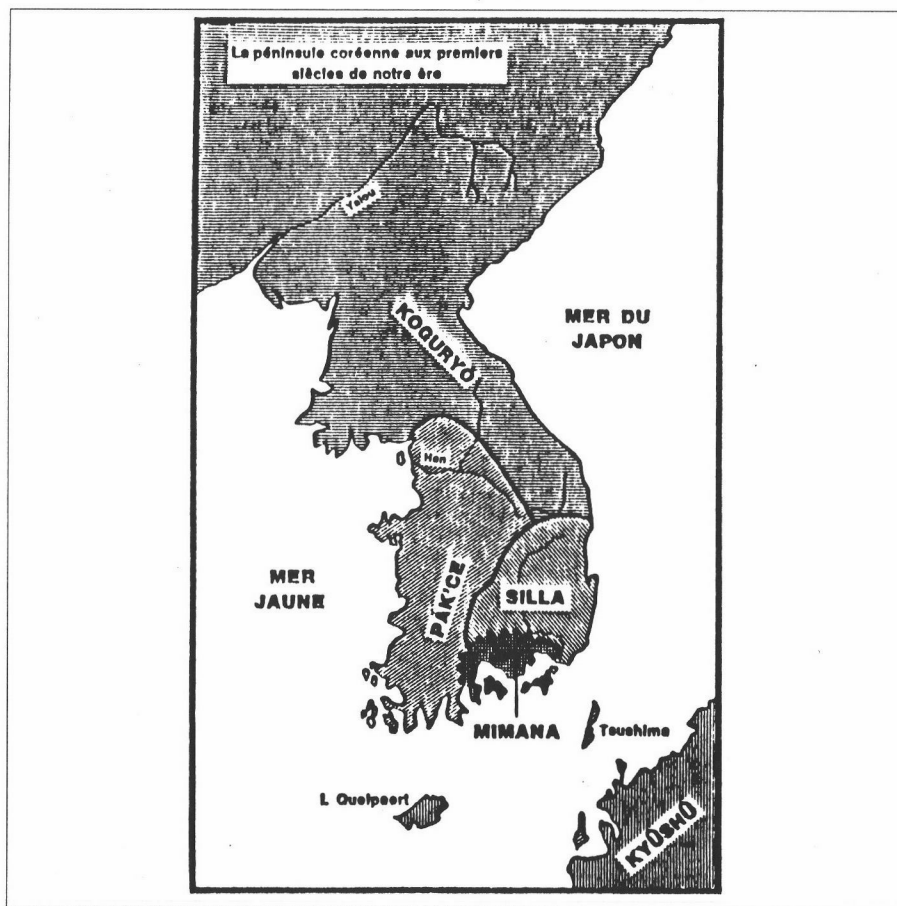
#### "Yayoi"

En 1884, dans le district de Yayoi, à Tokyo, on découvre des poteries d'un nouveau type : elles ont manifestement été cuites à des températures plus hautes que celles précédemment mises au jour, et elles sont faites au tour. Vers le 6e siècle avant J.C., déjà, les poteries dont nous parlons plus haut présentaient des

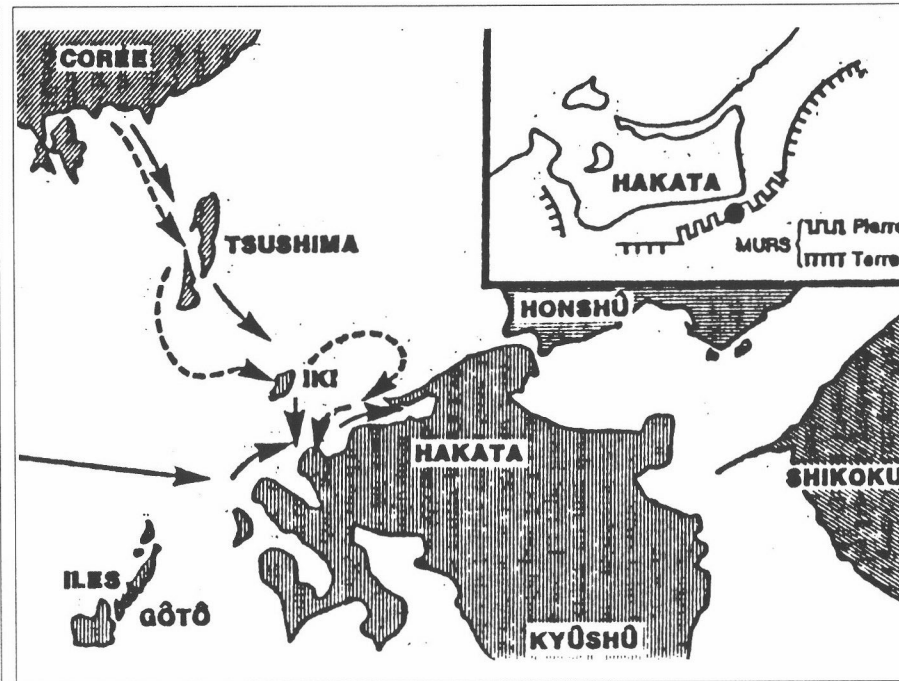
traces de glaçures d'une teinte variant du brun au vert, et les motifs cordés primitifs avaient cédé progressivement la place à des figures plus réalistes : l'histoire en marche annonçait des temps nouveaux. A Yayoi, à côté des poteries, on devait aussi découvrir des objets métalliques et les indices que ces vestiges étaient associés à la culture du riz sous eau.

Les savants situèrent cette période allant du 3e ou 2e siècle avant J.C. jusqu'au 2e ou 3e siècle après J.C. avec, comme point de départ, l'île la plus méridionale du Japon mais aussi la plus proche du continent par la Corée : Kyushu et, plus

précisément, le nord de l'île. Ils appelèrent cette période "Yayoi" et évoquèrent, traversant en grand nombre le Détroit de Corée, au cours des 2e et 1er siècles avant J.C., des envahisseurs de race mongole qui apportaient avec eux l'art de cultiver le riz dans les terres inondées, celui de tisser des toiles grossières et, enfin, celui de fondre le fer pour forger des instruments et des armes rudimentaires. Sous la poussée et dans la crainte d'autres mouvements d'invasion par le Détroit, ces peuplades allaient s'étendre vers l'est et, ensuite, vers le nord, dans les plaines basses et fertiles où elles cultiveraient le riz (voir Fig. 19 et 20).



19. La péninsule coréenne aux premiers siècles de notre ère. (F. Toussaint).



20. La route des invasions mongoles. (F. Toussaint).

----- 1ère invasion  
 ——— 2ème invasion.

Dans la Chine des 3<sup>e</sup> et 2<sup>e</sup> siècles avant J.C., les dynasties des Ch'in et des Han ont déjà unifié un empire qui est entré dans l'âge du fer (1). Les faits rassemblés concourent à étayer le scénario du paragraphe précédent et l'hypothèse d'une forte influence de la Chine s'exerçant, dès cette époque, sur le Japon via la Corée. La culture du riz immergé, qui est le trait le plus important de la période Yayoi, a pu être importée de la Chine du Sud.

Des voyageurs chinois signalent, en l'an 238 de notre ère, que le Sud-Ouest de l'archipel est divisé en de multiples petits états, souvent gouvernés par des femmes. On retrouve par ailleurs cette ancienne forme de gouvernement, par intermittence, jusqu'à la fin du 8<sup>e</sup> siècle. Les femmes semblent n'être passées sous la domination complète des hommes qu'après le 15<sup>e</sup> siècle.

De cette période datent des objets rituels tels que miroirs, cloches (appelées *dôtaku*), pointes de lances et sabres. Tous ces objets sont en bronze. Les cloches que l'on trouve rassemblées, enterrées à faible profondeur —comme les lances— en des lieux élevés, restent une énigme pour les chercheurs. On pense cependant qu'il pourrait s'agir de représentations symboliques de divinités protectrices que l'on offrait à la vénération en les posant sur des poteaux en bois, à l'occasion de cérémonies religieuses. Dans le Sud-Est Asiatique, il est d'usage de coiffer d'une poterie renversée un poteau que l'on dresse au milieu des champs cultivés pour chasser les mauvais esprits.

Les établissements humains s'étaient dotés, dès le Jômon moyen (3000 à 2000 ans avant J.C.), de dispositifs intérieurs aux habitations qui définissaient l'organisation en termes de hiérarchie

familiale. Plus tard, certaines habitations semblaient avoir acquis une dimension particulière, la présence de nombreux objets rituels les désignant comme des lieux ayant pu abriter des fonctions religieuses naissantes (4). Avec l'introduction de la culture du riz immergé, de nouvelles données —économiques en ordre principal— allaient modifier les bases de l'organisation communautaire. Un site, près de Nara, apparaît comme ayant été occupé par des maisons rassemblées en petits groupes de 6 à 10 unités, auxquels on associe un grenier —parfois deux— sur pilotis où l'on conserve le grain. On accède à ces greniers à plancher surélevés par des troncs d'arbres encochés, comme celui que l'on verra au Mikeden du Geku, à Ise. Chaque groupe de maisons est entouré d'une digue, renforcée de planches et de pieux, qui le protège des inondations, fréquentes lors des pluies qui se déversent sur l'archipel

de la mi-juin à la mi-juillet et en septembre. Cette précaution venant s'ajouter à la prudence qui guidait le choix du terrain dans les basses terres facilement irrigables, autorisait la construction des habitations à même le sol. Il reste cependant que le soin apporté aux dispositifs de conservation des produits de la terre l'emportait sur le souci qu'on avait du confort de l'habitation. Un village pouvait compter jusqu'à 130, voire 200 habitations. Les champs qui l'entouraient, révélés par les traces de leurs limites, accusent des superficies variant, pense-t-on, en fonction de la taille des familles ou du niveau social de leurs propriétaires. La forêt, le plus souvent toute proche, était la réserve naturelle pour le bois de construction et celui qui servait à la fabrication des outils, instruments et autres équipements d'usage courant (2).

### La construction à plancher surélevé

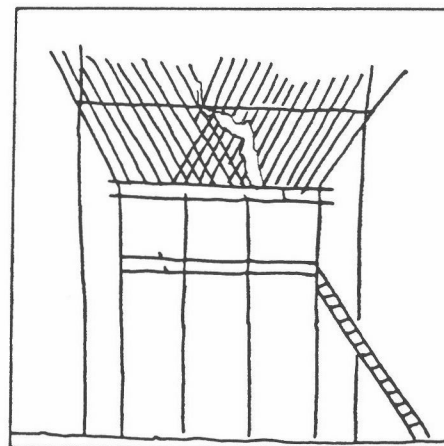
Un autre trait à signaler de l'époque Yayoi est la présence, dans ces agglomérations, de maisons comportant un étage, particularité qui leur a valu d'être attribuées à des notables et que l'on retrouve un peu plus tard, confirmée dans les figurines de terre cuite en forme de maison, les maisons *haniwa* de l'ère des Kofun (3e au 7e siècle). Telle d'entre elles nous montrera une demeure à deux niveaux, avec un grand toit à deux versants analogue à celui que l'on rencontre chez certaines peuplades du Sud-Est Asiatique. Nous reviendrons plus loin, avec plus de détails, à ces maisons *haniwa*. Ce qu'il importe de signaler ici, c'est l'apparition d'une certaine complexité qui témoigne du passage de la notion d'abri à celle d'habitat ou, si l'on préfère, du passage définitif de l'état de nature à l'état de culture.

Soulignons prudemment le fait que, en

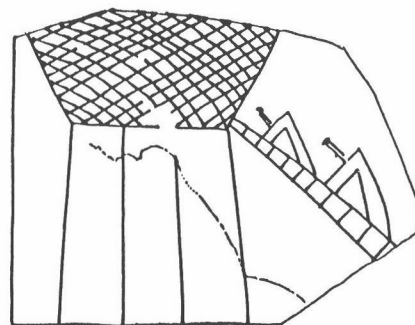
plus des deux types de constructions signalés à la très longue période Jōmon, la période Yayoi voit apparaître des structures à plancher surélevé dont la destination semble limitée à la conservation du grain. Dans les rituels funéraires, à côté des amoncellements de terre et des cercles de pierres signalant la présence de tombes, on voit quelques dolmens dont le caractère moins local pourrait indiquer une influence culturelle d'origine continentale. Les dolmens sont, à cette époque, largement répandus en Mandchourie et en Corée (1).

Nous aimerions citer ici, *in extenso*, dans une traduction que nous avons faite d'un passage de son livre, *Ise et Izumo Shrines*, le Professeur Yasutada Watanabe de l'Université Waseda à Tokyo (5).

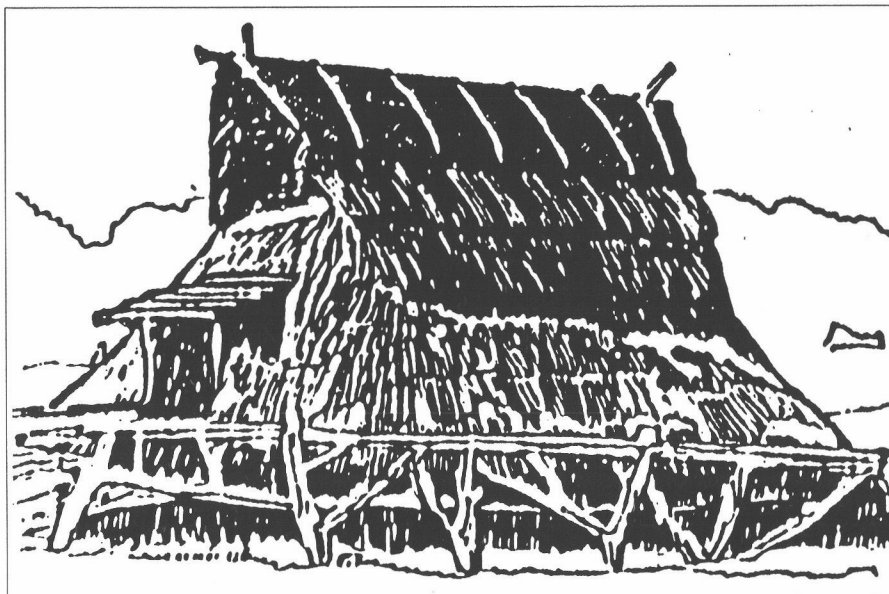
"La construction à plancher surélevé n'évolua pas, cependant, à partir de l'élévation graduelle des bas planchers en bois d'habitations construites durant la période Tumulus (c'est-à-dire des Kofun; note du traducteur), mais elle trouve son origine à une date beaucoup plus ancienne. L'existence de constructions à plancher surélevé est bien documentée au Japon. Des exemples variés de structures à plancher surélevé ont été trouvés tracés sur une cloche de cérémonie en bronze (*dotaku*) mise au jour dans la Préfecture de Kagawa à Shikoku et datant du premier ou deuxième siècle A.D. (Fig. 87); incisés sur un fragment de poterie de la période Yayoi (200 avant J.C. - 250 A.D.) datant du 2e siècle A.D. à Karako dans la Préfecture de Nara (Fig. 86); et représentés dans des découvertes préhistoriques de Toro et Yamagi (Fig. 89, 90, 91, 92), deux sites associés de la moitié de la période Yayoi dans la préfecture de Shizuoka, qui datent aussi du 2e siècle après J.C. (Note du traducteur : nous avons souligné trois



21. (Fig. 87 chez Y.W.). Construction à plancher surélevé, sur une cloche de cérémonie en bronze. Préfecture de Kagawa, 1er et 2e s. Probablement le seul témoignage graphique des poteaux supports de faîtière au Japon. (D'après photographie du livre de Y. Watanabe)



22. (Fig. 86 chez Y.W.). Construction à plancher surélevé, vue sur un tesson de poterie. Karako, Préfecture de Nara, 2e siècle. (D'après photographie du livre de Y. Watanabe)



23.(Fig. 134 chez T.I.). Reconstitution à Toro, Préfecture de Shizuoka, d'une habitation dite "enterrée". Ce type de construction évoque celui proposé par Shelter. (D'après photographie de T. Itoh).

mots pour la compréhension du texte). Des constructions à plancher surélevé sont aussi observées parmi les offrandes funéraires en forme de petites maisons faites de terre cuite et connues sous le nom de *haniwa* (littéralement : "anneaux d'argile") trouvées dans le tumulus de Chausuyama dans la Préfecture de Gumma (Fig. 106). Ces maisons d'argile datent du cinquième siècle A.D. et comprennent des constructions principales et secondaires, aussi bien que des constructions à plancher surélevé."

"Toutes les maisons *haniwa* ont à la fois portes et fenêtres, mais les constructions à plancher surélevé ont seulement des entrées, suggérant ainsi que la surface enclose était utilisée pour entreposer des choses et que les bâtiments étaient probablement des magasins. Les premières représentations de constructions à plancher surélevé trouvées en relief sur la grande *dotaku* (Fig. 87) ou restituées dans leur forme originale à Toro (Fig. 91, 92) servaient probablement de

greniers. Des habitations à sol de terre battue et les magasins à plancher surélevé apparaissent avoir été des modèles architecturaux standard au début de la période Tumulus." (La référence à des figures renvoie au livre de Y.W. Nous renvoyons nos lecteurs à la figure 21 du présent article). La dernière phrase de Y. Watanabe vient confirmer ce que nous soulignons prudemment avant de le citer.

Toutefois, pour tenter d'éclairer davantage cette période Yayoi où nous sentons que des choses déterminantes se passent, nous citerons une autre sommité, Monsieur Teiji Itoh, historien de l'architecture et critique, à qui nous nous sommes déjà référé plus haut (4).

Teiji Itoh est sensible à d'autres aspects. Qu'on en juge. "Avec le début de la période Yayoi et l'apparition concomitante de la civilisation agricole japonaise, l'habitat enterré entre dans une nouvelle phase de développement technique. Parce que l'homme du Paléolithique et celui du

Néolithique ne possédaient pas d'outils sophistiqués, ils ne pouvaient réaliser aucun assemblage architectural, de quelque sorte qu'il eût pu être, et ils s'en remettaient aux cordages ou lianes pour lier ensemble les membres d'une structure. Avec l'avènement de la période Yayoi, cependant, et les outils en fer connus de l'homme de cette époque, il devint possible de préparer correctement des tenons et des mortaises. L'importance de ce progrès dépasse de beaucoup la commodité de l'assemblage mortaisé, car il rend possible de nouveaux types de constructions avec des caractéristiques différentes et des constructions de taille beaucoup plus grande qu'il n'était auparavant possible. Les magasins, les maisons sur pilotis et celles au niveau du sol qui apparaissent durant la période Yayoi n'auraient jamais pu être construits sans le recours à des outils en fer. A partir du moment où ces outils furent utilisés davantage pour la construction de temples et de greniers que pour celle de maisons, il devenait évident que les constructions désignées pour abriter des rites et cérémonies magiques — déjà discernables, bien qu'à un stade primitif, à la période Jōmon — allaient se distinguer architecturalement de manière très nette et adopter des formes extérieures particulières durant la période Yayoi. De plus, bien que les habitations enterrées des deux époques se ressemblassent superficiellement, de nouveaux modes d'assemblages apporteraient vraisemblablement des modifications considérables dans les constructions futures".

"Les exemples classiques de l'habitation enterrée de la période Yayoi sont visibles dans les vestiges restaurés de Toro, dans la Préfecture de Shizuoka (Fig. 134-137).

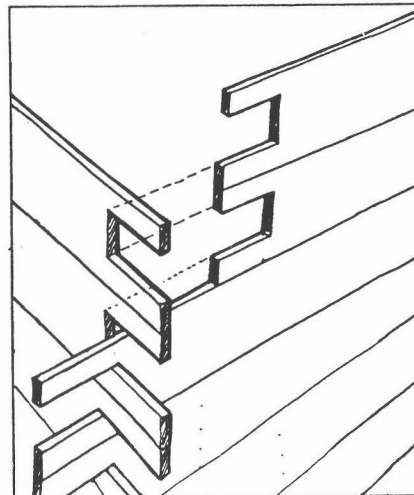
Cet établissement comportait probablement au moins vingt constructions,



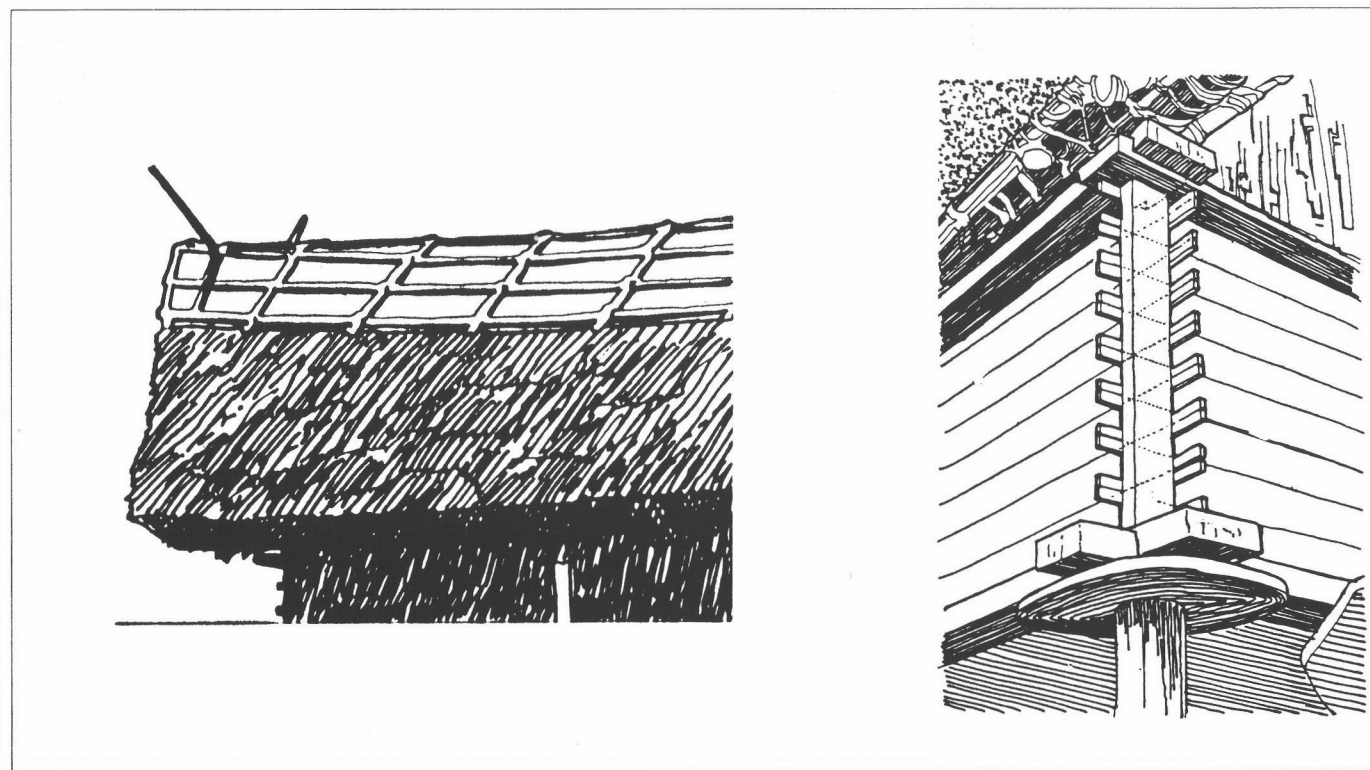
chacune de plan ovale, faisant de 5,10 m à 7,10 m suivant le grand axe et de 4,50 m à 6 m suivant le petit axe, et entourée par un mur de planches bas, d'environ 30 cm de hauteur. A la base de chacun des quatre poteaux principaux fichés en terre était fixé un panneau (ou plateau; note du traducteur) de fondation. La restauration exposée au public d'aujourd'hui est due au Professeur Masaru Sekino. Des récits d'époque indiquent que l'habitation enterrée persista jusqu'à la fin du seizième siècle et le début du dix-septième,..." (voir Fig. 23).

Teiji Itoh continue : "Un deuxième progrès important de la période Yayoi fut la séparation fonctionnelle de la maison et du magasin. Dans les premiers temps le grain avait été conservé dans l'habitation

enterrée elle-même, mais durant cette période un magasin surélevé et séparé fut mis en usage. (...) Le magasin similaire reconstruit à côté de l'habitation enterrée sur le site de Toro mentionné plus haut est basé sur des données obtenues lors de fouilles aux vestiges de Yamagi à Nirayama, Préfecture de Shizuoka. Deux aspects intéressants de ce type de construction méritent une remarque. Premièrement, dans son style architectural, le magasin surélevé ressemble au bâtiment principal du Grand Sanctuaire d'Ise qui a préservé sa forme traditionnelle à travers le temps par des reconstructions successives. Deuxièmement, le magasin requérait une utilisation beaucoup plus grande des outils en fer lors de sa construction que l'habitation enterrée" (voir Fig. 23, 24, 25 et 26).

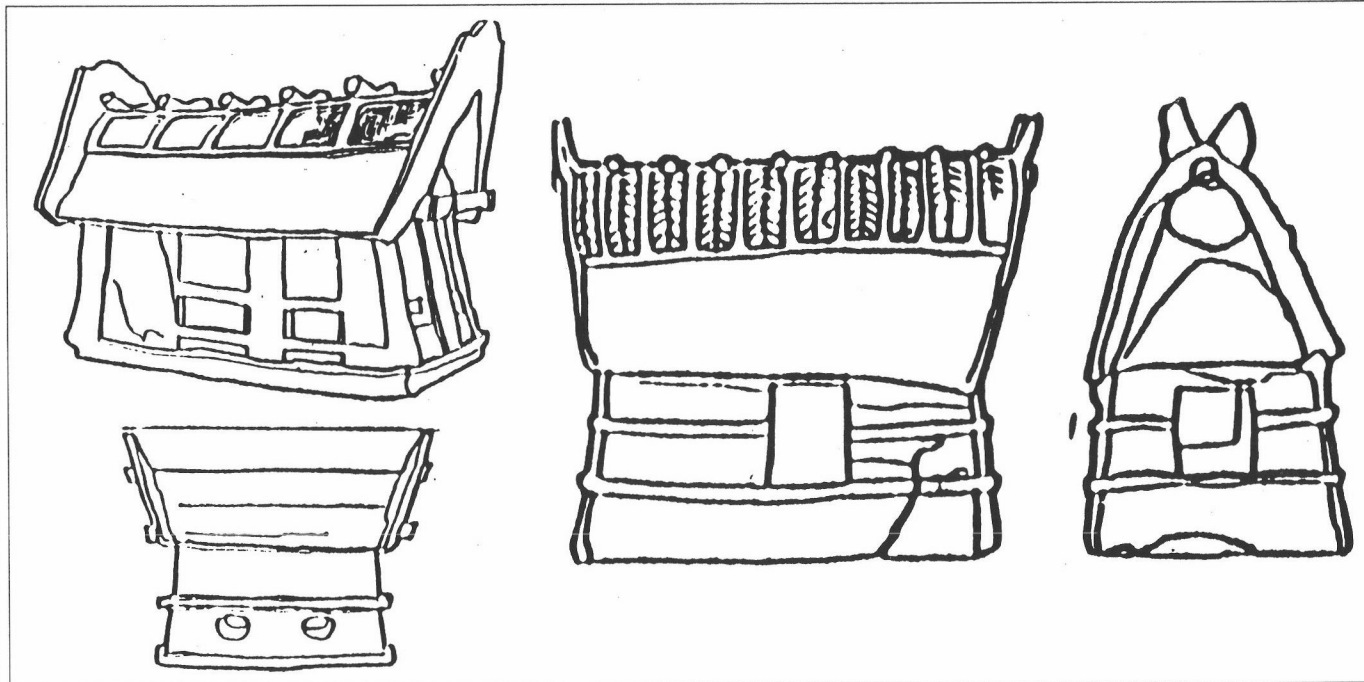


24. Explication du mode d'assemblage des murs en planches dans la reconstitution du grenier de Toro. Pour la compréhension du dessin, le poteau cornier a été omis.



25. (Fig. 91 chez Y.W.). Grenier à plancher surélevé reconstitué à Toro, Préfecture de Shizuoka. Il s'agit ici, plus particulièrement, de montrer le dispositif de selle faîtière qu'accompagnent des *chigi*. (D'après photographie de Y. Watanabe).

26. (Fig. 92 chez Y.W.). Détail du grenier restauré de Toro. (D'après photographie de Y. Watanabe).



27.(Fig. 106, a, d-f chez Y.W.). Constructions *haniwa* : habitation principale et grenier à plancher surélevé. Tumulus de Chausuyama, Préfecture de Gumma, 5e siècle. (D'après photographie du livre de Y. Watanabe).

28.(Fig. 107 chez Y.W.). Deux vues d'une construction *haniwa* avec *chigi* et *katsuogi*. Le vide sous faite évoque la *tatara* à double couverture. Fouilles de Kamiweki, Préfecture de Gumma, 5e. siècle.(D'après photographie du livre de Y. Watanabe).

Avec tout le respect dû au spécialiste qu'est Monsieur Teiji Itoh, il convient ici de préciser, en brûlant quelque peu les étapes, que ce n'est pas au bâtiment principal du Grand Sanctuaire d'Ise que ressemble le magasin reconstitué à Toro, mais bien au Mikeden du Geku du même Grand Sanctuaire. Le Mikeden du Geku est une construction remarquable qui se distingue nettement du bâtiment principal ou *shoden* par son parti constructif particulier, qu'un autre spécialiste, Monsieur Yasutada Watanabe déjà cité (5), se plaît à souligner. L'un et l'autre donnent d'ailleurs du magasin de Toro des photographies très semblables, dans leur livre respectif.

Cela étant dit, il nous faut préciser que la *tatara* de Shelter (3) est pratiquement conforme, tant dans sa forme que dans sa structure, aux vestiges et à la reconstitution de Toro.

A ce point de notre propos on pourrait nous objecter qu'il était sans intérêt de passer par Louis Frédéric et Shelter. Nous répondrons que ces ouvrages sont plus répandus chez nous et, surtout, plus accessibles à nos étudiants que ceux de MM. Watanabe et Itoh qui n'ont été traduits (à notre connaissance) qu'en américain. Par ailleurs, Shelter (en américain) a connu une grande vogue dans les écoles d'architecture des années 70, avec l'apparition d'un intérêt pour les architectures marginales.

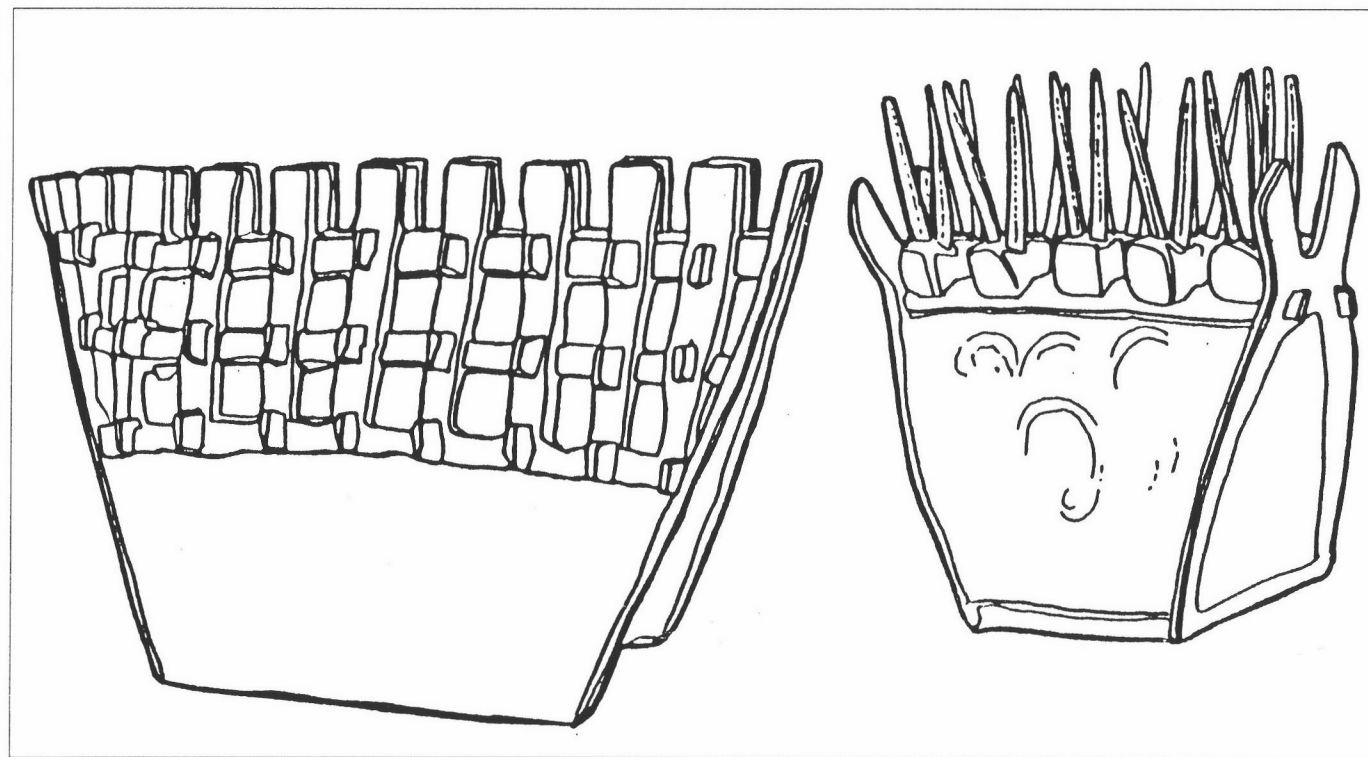
#### Faire le point

Le point des choses que nous avons acquises à ce stade de nos investigations peut aisément être fait. Retenons :

1. A la période Jōmon, il y a deux types d'habitat, le premier enterré (ou semi-

enterré), l'autre au niveau du sol environnant avec un talutage interposé. (On peut cependant se demander s'il n'y a pas confusion dans cette distinction; nous ne pouvons faire, ici, état d'exemples du premier type, auquel les auteurs veulent associer le deuxième type tel que nous le définissons d'après leurs données. Dès lors, ce qui nous fait défaut, c'est un exemple d'habitat enterré sans équivoque possible, ou un exemple d'habitat au niveau du sol et sans barrière de terre. Les *tatara* de L. F., Shelter ou Toro sont pratiquement au niveau du sol environnant, mais avec des murs naissants). D'après Teiji Itoh, certaines de ces habitations abritent des fonctions religieuses.

2. A la période Yayoi, à ces deux types s'en ajoute un troisième, le grenier à plancher surélevé; selon Y. Watanabe, ce dernier type ne résulte pas d'une évolution à partir des deux premiers types; il a son



iconographie particulière MAIS, à bien y regarder, on ne sait pas d'où il vient; ce que l'on constate, par contre, c'est qu'il est récupéré dans le Mikeden du Geku à Ise. Apparemment donc, le caractère religieux qui apparaît dans l'habitation de la période Jōmon émigrera ultérieurement, après la période Yayoi cependant, vers la construction du troisième type, le grenier à plancher surélevé.

Or, le grenier de Toro, s'il annonce le Mikeden (Fig. 51) par bien des aspects (plancher surélevé et tronc encoché pour l'accès, murs de planches avec assemblage aux angles, chevrons débordant le toit en faite de pignon, etc...), n'en possède pas la longue faîtière et ses supports indépendants extérieurs qui sont véritablement la marque d'Ise et que nous n'avons pas encore rencontrés jusqu'ici... sauf dans la tataru donnée par Louis

Frédéric, lequel, malheureusement, ne donne pas ses sources en ce qui concerne ce point précis.

D'où notre intérêt pour l'image que L.F. commente, page 51 de son livre, Fig. 12, par ces simples mots : "Type de maison néolithique appelé tataru (reconstruction théorique)".

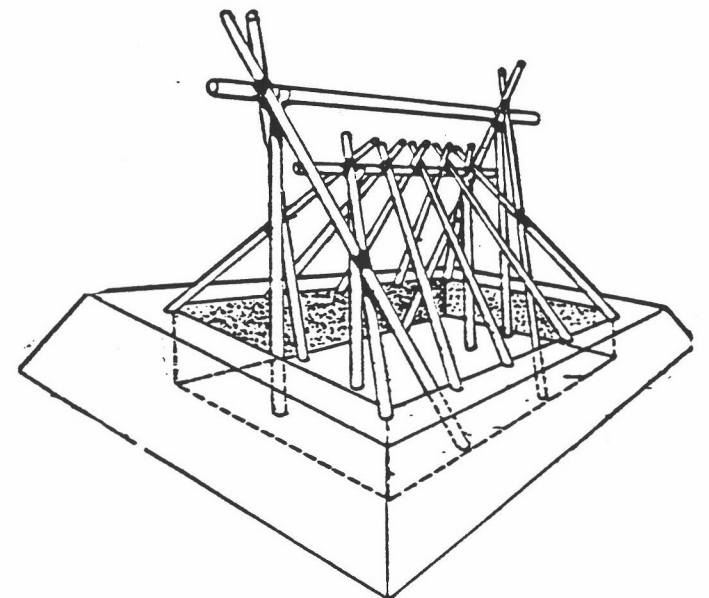
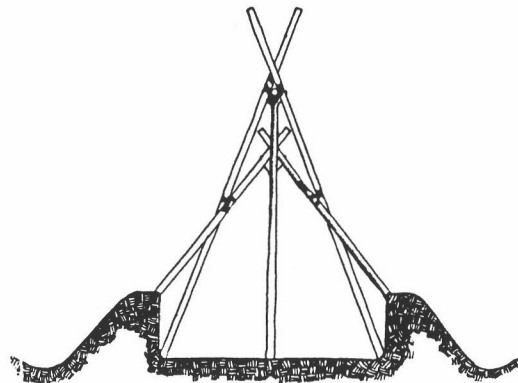
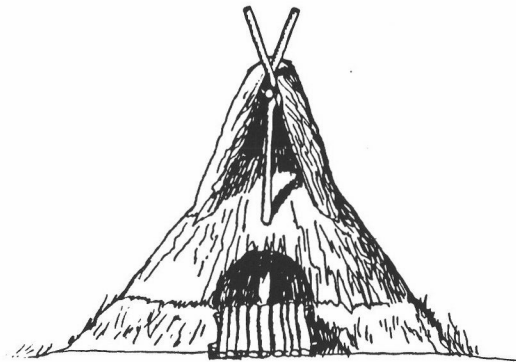
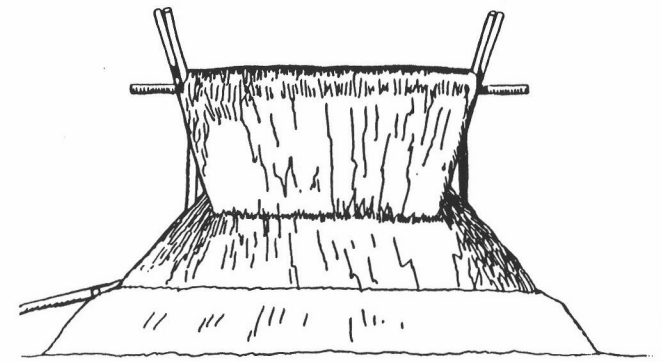
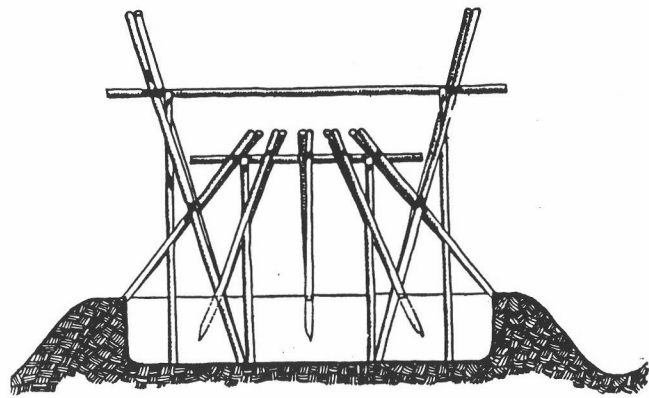
#### La question des supports de faîtière : notre objectif

Éliminons d'abord un point : la question relative à la double couverture. Les reconstitutions de Toro— et de nombreuses *haniwa* (Fig. 27 à 30)— nous montrent qu'il peut s'agir d'un des nombreux dispositifs utilisés pour résoudre le problème de l'étanchéité du faite du

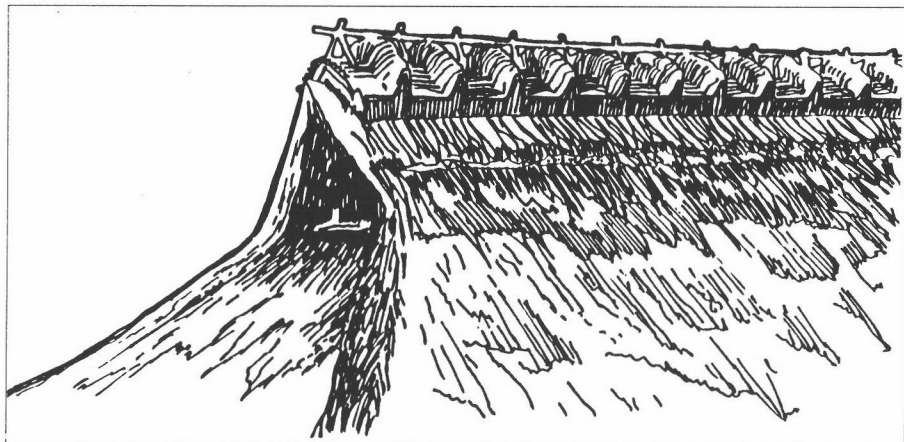
toit, là où les lits de chaume des deux versants se rencontrent en s'opposant; tous ces dispositifs sont en forme de selle, la seule forme susceptible de résoudre la question et qu'évoque, tout autant que Toro, l'image de L.F. Quant à écarter la possibilité d'une évacuation de fumées ou, plus simplement, d'une ventilation, nous nous en garderons bien; la reconstitution de Toro, plus explicite que Shelter, nous montre une sorte de grille en bois, triangulaire, entre le haut du versant de pignon et l'angle formé par les deux versants principaux : nous retrouverons cette image tout au long de l'architecture japonaise traditionnelle et, en particulier, dans le style *shoin* à Katsura. La réponse est bien japonaise dans la mesure où elle reflète la conciliation d'attitudes relatives à deux problèmes distincts.

29.(Fig. 110 chez Y.W.). *Haniwa* provenant du Tumulus de Chausuyama, 5e siècle; le dispositif faîtier est remarquable ou fortement stylisé. (D'après photographies du livre de Y. Watanabe).

30.(Fig. 109 chez Y.W.). *Haniwa* du Tumulus de Gozen-zan, Préfecture de Gumma. A remarquer : l'étonnant assemblage des *chigi* et *katsuogi*. (D'après une photographie de Y. Watanabe).



31. La *tatara* proposée par Louis Frédéric ré-étudiée d'après un modèle réduit et représentée ici en géométral et perspective. Le talus dans lequel viennent se ficher les pièces de l'ossature primaire est entouré d'un fossé de drainage. Le sol intérieur et les abords de la construction sont sensiblement au même niveau et il ne s'agit pas ici d'une habitation enterrée mais d'un dispositif où s'esquissent des murs.

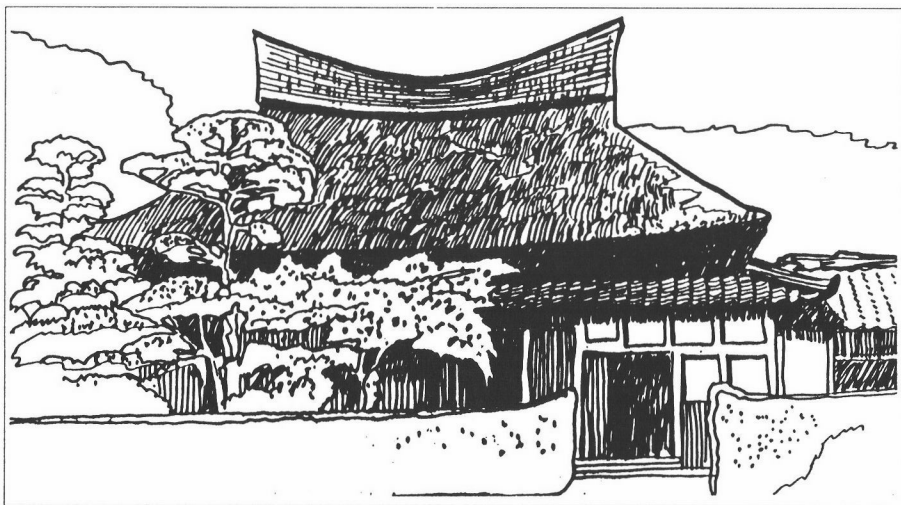


Pour conclure à propos de ce point, nous proposons à l'attention de nos lecteurs cinq exemples de dispositifs de protection du faitage, tous dessinés par nos soins d'après des photographies de T. Itoh. Empruntés aux 14e, 18e et 19e siècles, ils témoignent, avec les constructions *haniwa*, d'un constant souci de résoudre un problème précis selon le génie —la manière, si vous préférez— de l'endroit et de l'époque (Fig. 32 à 36).

C'est ce souci qu'exprimeront les constructeurs successifs d'Ise, où la solution nous apparaît dans une clarté d'abstraction qui évoque pour nous un détail de Mies van der Rohe.

Ayant ainsi répondu à la question posée par la double toiture ou, si l'on préfère, le dispositif faitier, il importe que nous tentions d'élucider les origines de la longue faitière et de ses supports extérieurs indépendants, tels que nous les rencontrons dans la *tatara* de Louis Frédéric et au Grand Sanctuaire d'Ise. Nous verrons, dans un premier temps, ce que l'iconographie à laquelle font référence les spécialistes nous réserve.

1: La cloche de cérémonie en bronze (*dotaku*), datant du 1er ou 2e siècle A.D., trouvée dans la Préfecture de Kagawa. La construction qui y est représentée a un plancher surélevé auquel on accède par une échelle; sa faitière est longue, le toit débordant largement en pignon pour protéger (sans doute) l'entrée qui s'y trouve (mais qu'on ne peut voir), et est supportée à ses extrémités par deux poteaux indépendants et très nettement représentés. Détail intéressant : comme la saillie de la toiture en pignon se résorbe à l'approche des murs d'égoût, les chevrons de la couverture qui dépassent généreusement la faitière ne sont pas perpendiculaires à celle-ci et se croisent



32.(Fig. 1 chez T.I.). Dispositif faitier sur une maison du 14e ou du 15e siècle à Yamada-cho, Kobe. Notons la forme de la toiture qui reste apparentée à celle de la *tatara*. (D'après une photographie de T. Itoh).

33.(Fig. 16 chez T.I.). Cette *minka* du 18e siècle, dans le style Izumo, à Hirata, Préfecture de Shimane, est remarquable par les relèvements du faitage aux pignons qui lui donnent une allure primitive. (D'après une photographie de T. Itoh).

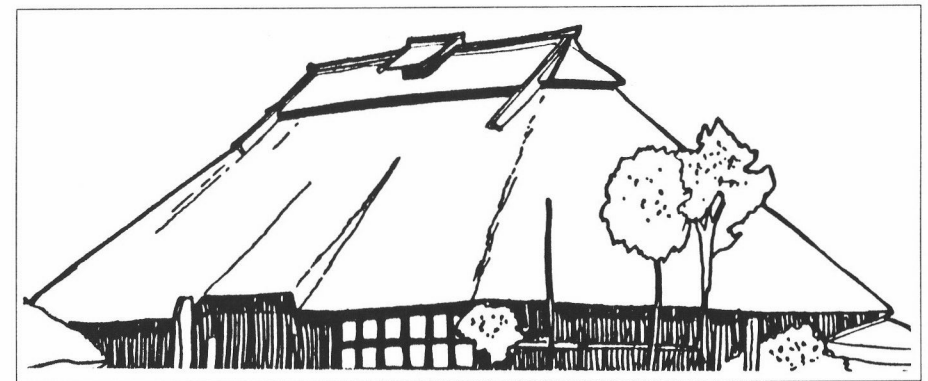
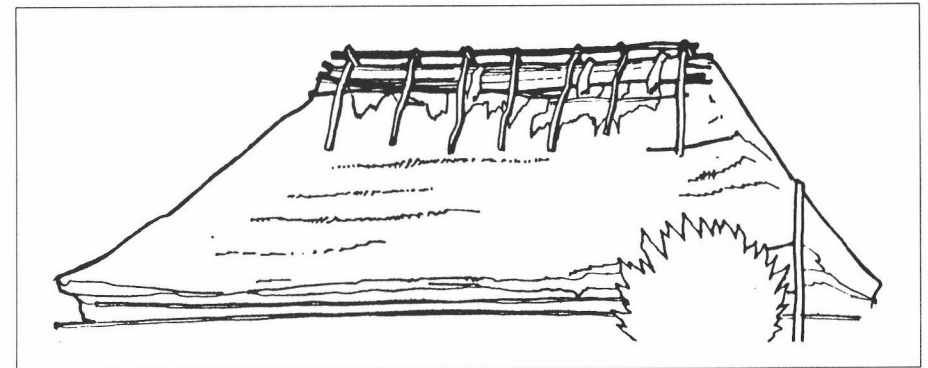
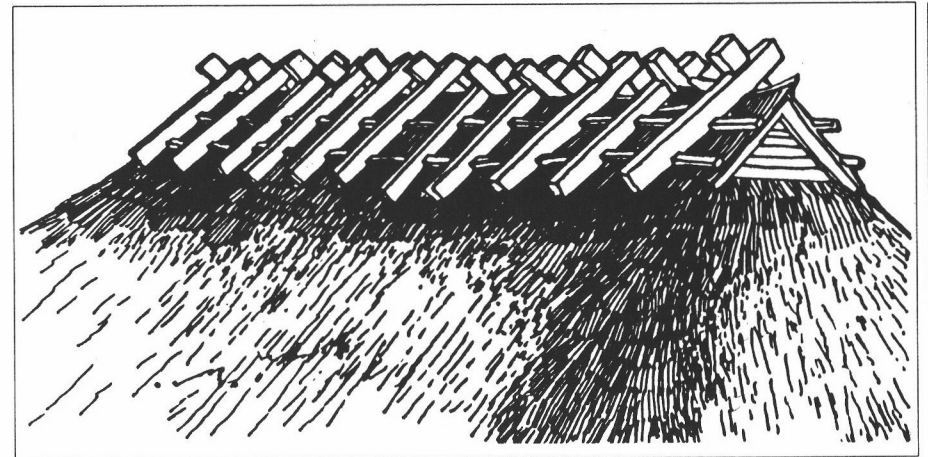
dans la travée centrale de la construction. Voici le tracé en question : nous l'avons synthétisé au trait (Fig. 21).

L'image trapézoïdale que donne la toiture en vue latérale est confirmée par beaucoup de maisons *haniwa* dans lesquelles, en dépit des fortes saillies de faîte qu'elles représentent, nous ne trouvons pas de poteaux-supports de faîtière.

2. Le fragment de poterie du 2e siècle, trouvé à Karako, nous montre, lui aussi, une construction à plancher surélevé. Le plancher est au niveau du pied de toiture, et le faîte de celle-ci débordé largement mais sans le secours de poteaux-supports. On notera encore les trois travées, comme dans le modèle précédent, et l'échelle qu'escaladent d'étranges figures. On trouvera la synthèse de cette image à la figure 22.

Tel quel, le tracé peut apparaître comme une variante simplifiée du précédent. Néanmoins, le parti constructif est fondamentalement différent.

3. Le célèbre miroir en bronze du 4e siècle trouvé dans le tumulus de Samida, Préfecture de Nara, figure probablement, nous dit-on, le patrimoine architectural d'un chef. Nous avons isolé chacune des quatre constructions qui y sont représentées. Elles sont dans un ordre de complexité croissante. La première a la même forme que la *tatara* (Toro ou Shelter); la seconde a la forme de la *tatara* montée sur un mur périphérique; la troisième reproduit, dans des proportions différentes, le tracé sur la cloche de cérémonie, mais sans les supports de faîtière; quant à la quatrième, la plus complexe, elle propose un corps à deux niveaux et une toiture du type *tatara*. Trois toitures du type *tatara* pour une de type "simple". Notre description omet



34.(Fig. 120 chez T.I.).  
Dispositif faîtier Unamori sur une *minka* de style Tamugimata, 19e siècle. Tamugimata, Village d'Asahi, Préfecture de Yamagata. (D'après une photographie de T. Itoh).

35.(Fig. 84 chez T.I.).  
Dispositif faîtier sur une *minka* à Takachiho, Préfecture de Miyazaki, du 19e siècle. Le problème de l'étanchéité du faîtage est une préoccupation de toutes les régions à toutes les époques. Le génie local a donné lieu à des solutions très variées. (D'après une photographie de T. Itoh).

36.(Fig. 23 chez T.I.).  
Dispositif faîtier sur une *minka* à Hirosaki, Préfecture d'Aomori, 19e siècle. On combine étanchéité et ventilation avec cette "coiffe" apparemment amovible. (D'après une photographie de T. Itoh).

volontairement des détails qui, à ce stade d'investigation, sont superflus. Insistons cependant sur l'absence, dans les 4 cas, de supports de faîtière.

Soulignons aussi qu'avec cette pièce nous sommes à la période suivante, celle des Kofun, ou période Tumulus (du 3e au 7e siècle).

Y. Watanabe, quand il parle du miroir en bronze de Samida, estime pouvoir le dater de la fin du troisième siècle. Il précise que les structures qui y sont représentées apparaissent clairement comme n'étant pas des magasins, tout en affirmant que les habitations à plancher surélevé ne se manifestent pas avant la période Tumulus. Ce qui nous permet de confirmer que le miroir de Samida n'est pas un témoin de la période Yayoi.

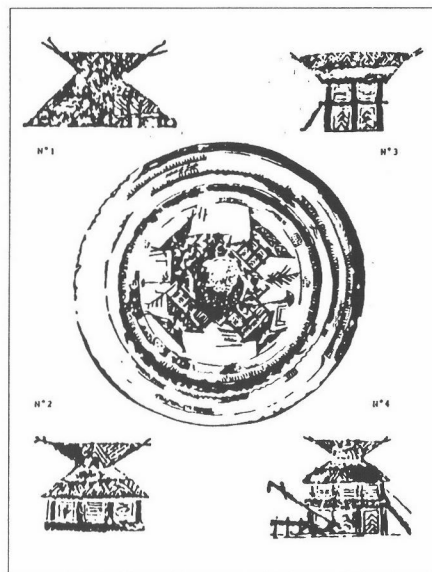
#### Des savants et des hommes (L'avis de Monsieur Watanabe)

Ence qui concerne les supports de faîtière, *munamochi-bashira*, nécessaires pour étayer la faîtière projetée qui supporte le toit, ils ne sont présents de manière indiscutable, à la période Yayoi, que sur la figure de la cloche de Kagawa, du 2e siècle. Y. Watanabe, qui voit dans ce tracé une construction assemblée au moyen de cordes, en déduit que les supports de faîtière ne furent utilisés que dans ce type de construction rattaché à d'anciennes techniques; avec le développement de méthodes de construction plus avancées —où l'on rencontre des murs en poteaux et planches— la nécessité des supports de faîtière disparut. Y.W. évoque, à l'appui de ce qu'il avance, les maisons *haniwa* (4e et 5e siècles) dont les toitures sont aussi débordantes "selon un angle plutôt aigu" ... et où les supports de faîtière sont

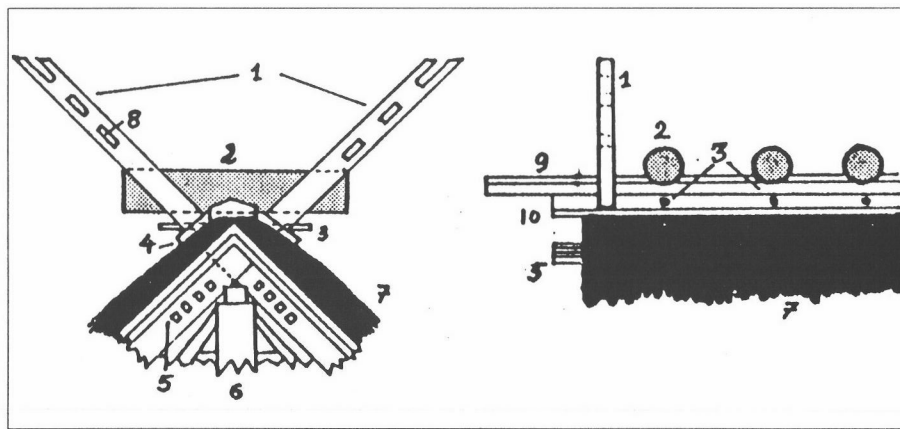
absents. Cependant, pour mieux comprendre sa pensée, abandonnons-lui, une fois encore, la parole :

"Ce type de construction (celui de la cloche de Kagawa : note du traducteur) est très répandu parmi les cultures aborigènes au sud du Japon, ce qui a conduit plusieurs savants à croire que les constructions à plancher surélevé, comme celle de la "dotaku", ont une origine méridionale et se diffusèrent en direction du nord, vers le Japon, en même temps que la culture du riz immergé. L'opinion la plus largement répandue sur l'origine du support de faîte est qu'il faisait partie d'un ensemble culturel localisé au sud du Japon et qui atteignit celui-ci via le Courant Noir (Kouro Shivo : note du traducteur). Cette hypothèse, cependant, appelle un ré-examen sérieux."

"Nous mentionnions plus haut que la culture du riz en rizière fut probablement introduite au Japon au départ du continent chinois, mais ce fait mérite d'être répété pour dissiper les notions de culture méridionale et de Courant Noir. Des exemples de toitures débordantes en pignon, connues en japonais sous le nom de *karobi* (littéralement, "en pente"), sont rencontrés dans les cultures méridionales (Fig. 93)(la figure 93 de Y.W. représente



un grenier surélevé à Sumatra. Cette construction à toiture débordante en pignon ne présente pas de supports de faîtière comparables à ceux d'Ise; note du traducteur), mais il n'y a aucune raison de penser à ces choses comme étant nécessairement reliées au type de toiture *Karobi* qui se développa au Japon. Le fait que le Courant Noir baigne les côtes de la Péninsule d'Ise n'est pas une évidence suffisante pour garantir un lien spécial



37. Le miroir en bronze du tumulus de Samida, 4e siècle, Préfecture de Nara. (D'après une photographie de Y. Watanabe).

38. Système faîtier. (Dessins de L. Frédéric).

Légende :

1. *Chigi*
2. *Katsuo-gi*
3. *Hinuki*
4. *Afuri-ita*
5. *Muchikake*
6. Pilier médian
7. Chaume
8. *Kazu-kiri*
9. *Iraka-ôji*
10. *Afuri-ita*



entre les sanctuaires d'Ise et l'origine (méridionale : note du traducteur) des supports de faîtière.”

Ces extraits figurent aux pages 113 et 114 du livre dans lequel il écrit, quelques pages avant (p. 105) :

“Habitations privées et magasins furent construits les unes et les autres de manière très différente, et même de nos jours, des magasins à plancher surélevé sont toujours observés dans quelques îles éloignées de l'archipel Japonais, comme Hachijo Island (Fig. 95), à quelque 300 km au sud de Tokyo; comme Amami Oshima (Fig. 93), une île au sud de Kyushu; comme quelques unes des îles Okinawa encore plus au sud. Les maisons des tribus de

Sumatra (Fig. 93), de Nouvelle Guinée, et autres régions tropicales sont aussi du genre à plancher surélevé. Ceci a amené quelques savants à supposer que les greniers à plancher surélevé accompagnaient la diffusion de la culture du riz en rizière à partir du sud en direction du nord via le Courant Noir, qui coule vers le nord le long des côtes du continent asiatique, longeant la côte orientale du Japon. Cependant, la variété particulière de riz associée à l'agriculture japonaise primitive n'appartient pas à des variétés du sud mais à des variétés de la Chine continentale. Donc, même en supposant que la culture et le mode de vie des anciens Japonais aient eu un caractère fortement marqué par le Sud, nous ne

devrions pas perdre de vue le fait qu'une telle influence du Sud se répandit dans le Japon à travers une culture continentale florissante.”

Nous avons cité longuement Monsieur Watanabe comme il convient de citer un spécialiste dans un domaine auquel on est culturellement étranger. A lui seul, il reflète bien l'opinion —très partagée, on le voit— des spécialistes de la question. Néanmoins, nous comprenons mal sa détermination à écarter l'influence du Sud en ce qui concerne le support de faîtière, alors qu'il est beaucoup plus nuancé sur la question du plancher surélevé. Si nous avons les sources de Louis Frédéric quand il propose sa reconstitution de la tatara, nous pourrions envisager de renoncer à la culture du Sud. Mais en l'absence de ces sources —que Monsieur Watanabe ne semble pas connaître : s'il les connaissait il en tirerait argument pour son propre propos— nous en sommes réduits à évoquer le Sud, dont les images, comme on le verra, sont particulièrement intéressantes.

#### Un regard vers le sud

Fort de l'appartenance du support de faîtière à la période Yayoi, et avant d'aborder la période Tumulus afin de tenter d'évaluer son impact sur Ise, nous proposons de voir ce qu'est, dans le Sud, ce support de faîtière qui nous préoccupe. Il y a quelques années, alors que l'architecture japonaise nous intéressait déjà, nous fîmes l'acquisition chez un brocanteur d'une maquette en bois peint représentant une construction qu'il nous dit venir d'Océanie. Cette dernière indication était peu précise, aussi peu précise que celle de Monsieur Watanabe quand il parle du “Sud”, à propos de nos fameux supports. Plus tard, nous



identifiâmes la maquette comme représentant le type des habitations que l'on trouve à Nanggala sur l'île de Sulawesi (Célèbes). Nos recherches nous amenèrent à prendre contact avec une architecture où nous retrouvons des thèmes qui ne nous étaient pas étrangers, et les modèles réduits avec lesquels la poterie *haniwa* nous avait familiarisée étaient ici présents, au 20<sup>e</sup> siècle, sous forme de maquettes de grandeur variable, réalisées en bois.

Et nous voici arrivés en un point capital de notre propos. Chronologiquement, nous sommes prêts à aborder la période Kofun ou Tumulus. Analytiquement, notre intérêt pour les supports de faïtière s'est précisé

—le lecteur s'en sera rendu compte— bien que d'autres éléments aient, au passage, retenu notre attention, par exemple les *chigi* et *katsuogi* ou, d'une manière plus globale, ce qui intervient dans le dispositif faïtier à travers ses multiples variations qui le définissent bien comme une préoccupation constante à travers les époques et au-delà de tout régionalisme.

#### Un vocabulaire architectural pour Ise

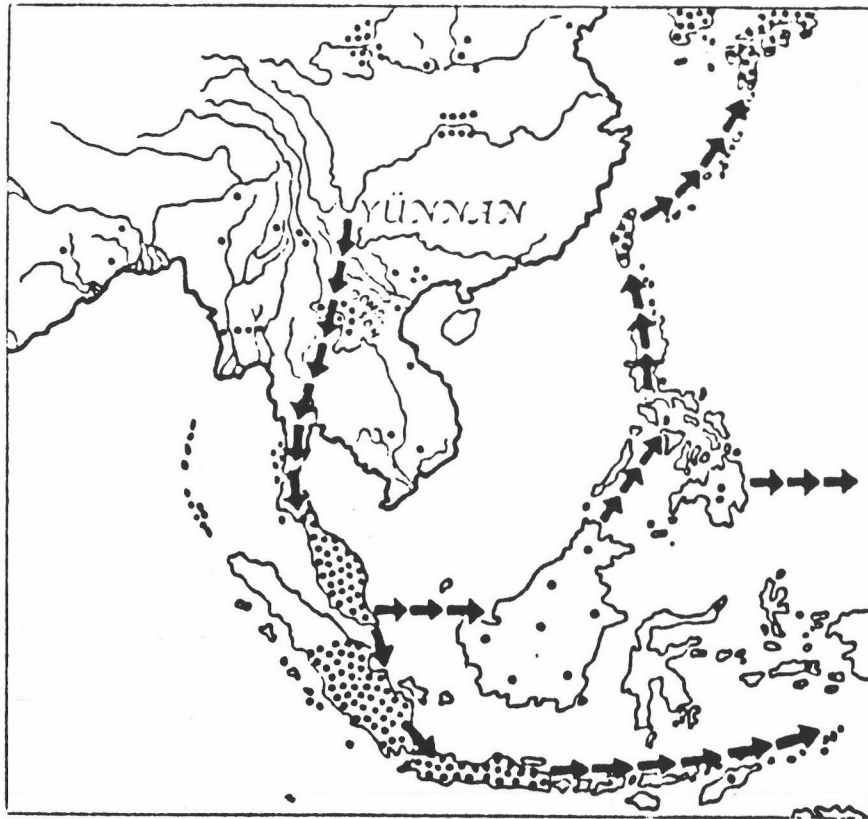
La période Tumulus est celle durant laquelle on s'accorde à considérer que le Sanctuaire d'Ise a atteint le statut d'institution nationale. Historiquement,

nous en dirons peu de choses, tant il est vrai qu'avant le 5<sup>e</sup> siècle de notre ère, tout au Japon est légende ou presque. Cela, ce n'est pas nous qui l'avons dit. Avant toute chose, nous relèverons ce que les auteurs tiennent habituellement pour éléments caractéristiques du style "Ise". En disant "style Ise", nous dérogeons un peu aux conventions d'appellation en usage : notre but ici n'est pas de refaire un chapitre de l'histoire de l'Art japonais mais d'intéresser nos lecteurs à un aspect particulier d'un produit de l'Art japonais à travers lequel nous entrevoyons la manifestation —unique au Japon— d'un phénomène dont l'originalité pourrait se nuancer si nous acceptions, au risque de ne plus suivre les spécialistes japonais déjà cités, de considérer un champ d'investigation élargi à tout le Sud-Est Asiatique.

Remettons nos pas dans ceux de Louis Frédéric et prenons, un par un, ces traits du visage d'Ise.

Les *chigi* sont ces grands chevrons qui se croisent aux extrémités de la toiture largement débordante en pignons. Les *kazu-kiri* sont les percements rectangulaires pratiqués dans les *chigi*, dans la partie supérieure de ceux-ci; au Naiku, chaque *chigi* présente deux percements plus un demi qui en "ouvre" l'extrémité; au Geku, chaque *chigi* n'offre que deux percements. C'est là un moyen commode pour identifier une construction de l'un ou l'autre des deux Sites Sacrés.

Les *katsuogi* sont les gros rouleaux qui paraissent lester la pièce faïtière, laquelle porte le nom de *iraka-oi*. Les planches flanquant la pièce faïtière s'appellent les *afuri-ita*; elles sont reliées l'une à l'autre, au droit de chaque *katsuogi*, par une baguette appelée *hinuki*. Quant aux quatre baguettes qui saillent des *chigi* de part et d'autre de la faïtière (il ne s'agit pas ici de



40. L'itinéraire de propagation de la hache de poing rectangulaire à partir du Yünnan. (D'après R. von Heine-Geldern).

la pièce faîtière ou *iraka-oi* mais de la poutre faîtière que supportent nos fameux poteaux, ou "piliers médians" selon L.F.) ce sont les *muchikake*.

Tels que nous les trouvons à Ise, ces "traits" contribuent à définir le style que L.F. dit "Style Shimmei".

Ils nous apparaissent un peu comme ceux d'un visage et s'ils nous permettent une identification, ils nous disent peu de choses —sinon rien— sur leur origine. Comme tels, ils sont cependant les éléments qui témoignent de la façon la plus évidente de l'existence d'un processus de codification, d'une volonté de fixer une image et de la reconduire à travers la "vicissitude de lumières et de ténèbres" de l'histoire, pour témoigner de la capacité de l'esprit humain à mettre en oeuvre la nature selon des lois originales et spécifiques, qui ne s'accomplissent —se "parforment" (XVIe)— qu'au terme d'un long et patient travail sans cesse remis en question. Ici la ressource et l'outil ont structuré le cerveau humain; et l'artisan —l'Homme— reconnaissant immortalise dans la forme un passage privilégié. *Chigi*, *katsuogi* et autres *muchikake* sont aux artisans du Japon des origines ce que triglyphes et métopes étaient aux architectes du Parthénon. La mémoire humaine se survit dans la forme qu'elle donne aux choses, autant que dans la conscience désormais perdue des gestes sans cesse recommencés. Etrange paradoxe de l'esprit humain qui s'attache chaque jour davantage à ce que, chaque jour, il comprend un peu moins.

### Le modèle des Célèbes

Ayant ainsi répertorié les traits les plus saillants de la physionomie d'Ise, après nous avoir intéressés à la tataru qui pourrait

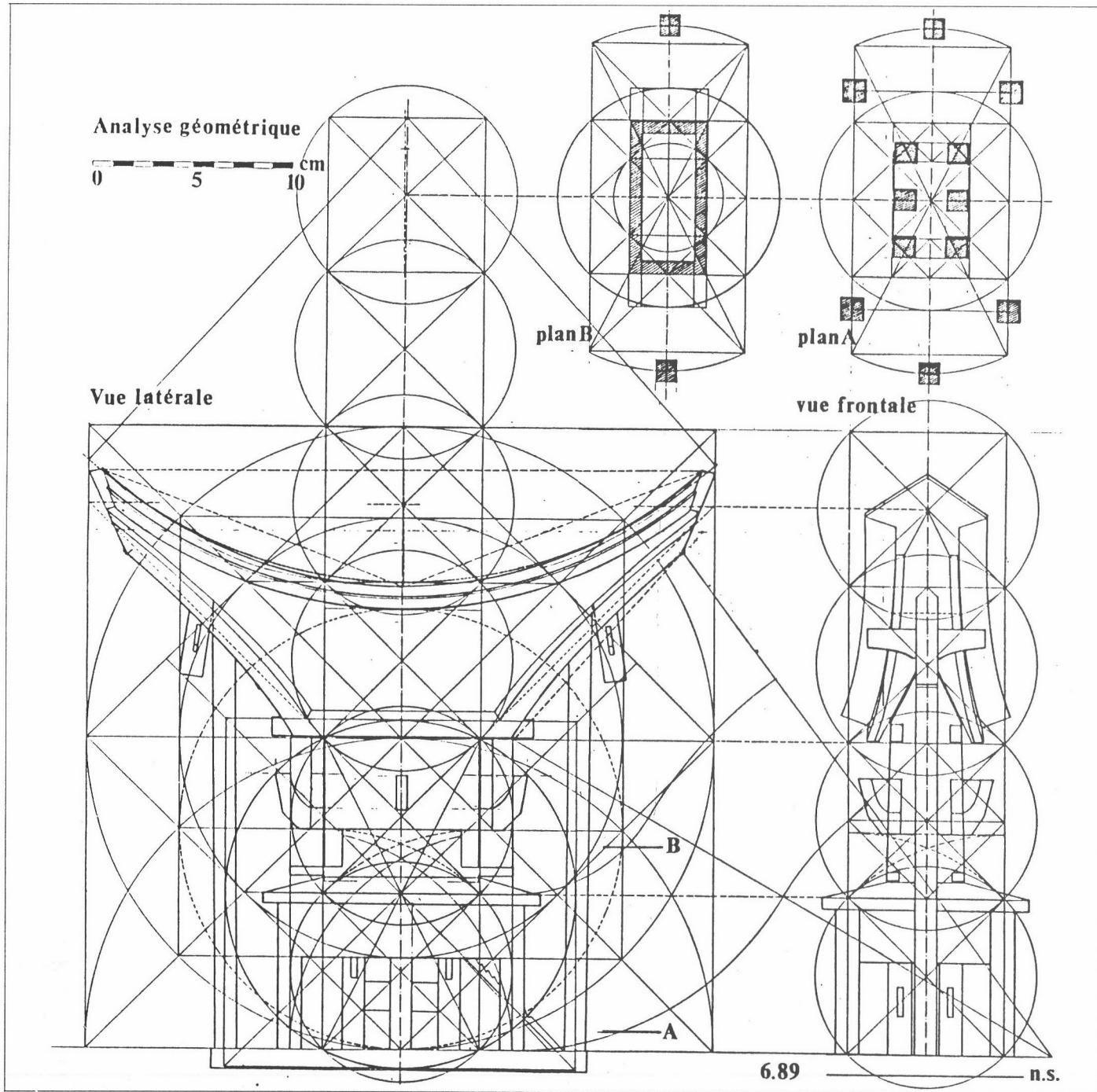
bien être, en dépit de reconstitutions assez confuses, l'image archétypique que recherchent ceux —dont je suis— qui s'obstinent à traquer ce schéma préconçu que l'homme applique à ses oeuvres soit qu'il les réalise ou tente de les expliquer, Louis Frédéric nous abandonne à notre curiosité, ne paraissant pas autrement préoccupé par ces supports de faîtière dans la considération desquels nous nous absorbons. Ainsi, dans l'ignorance des éléments qui nous eussent permis d'apprécier la manière dont on administrait les arguments d'une reconstitution, sommes-nous allés voir ailleurs, avec, pour tout bagage, l'image, tant citée parce qu'unique, de la *dotaku* de la Préfecture de Kagawa. Empruntant à François Toussaint (13) ses itinéraires des migrations humaines vers l'archipel Japonais, et à Hans Helfritz ceux de la dispersion de la hache de poing rectangulaire du Néolithique (d'après R. von Heine-Geldern) (Fig. 40 et 41), nous nous sommes mis à considérer avec une attention remotivée notre modèle de Sulawesi.

La découverte de ce modèle était fortuite. Aussi était-il important de voir, parmi les nombreux modèles répertoriés par les savants dans cette partie du monde, ceux qui pouvaient offrir quelque similitude avec Ise, en dépit de l'attitude déjà soulignée d'auteurs japonais contemporains, partisans convaincus d'une culture continentale, par opposition à une influence culturelle du Sud-Est Asiatique —ou de l'Océanie— à laquelle ils ne concèdent que peu d'intérêt.

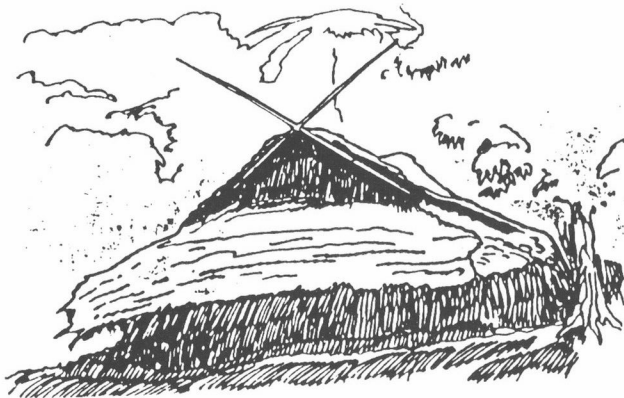
La carte de François Toussaint rassemble une série de mouvements possibles, celle de von Heine-Geldern figure un itinéraire qui atteint le Japon, à partir du Continent, via la Malaisie, Bornéo, les Philippines, Taïwan et les Iles Rioukiou, et qui s'éloigne



41. Les îles et les hommes.  
(D'après F. Toussaint).
1. Thaïlande, Cambodge, Vietnam.
  2. Kalimantan (Bornéo).
  3. Sumatra.
  4. Sulawesi (Célèbes).
  5. Java.
  6. Nouvelle-Guinée.
  7. Philippines.
  8. Japon.



42. Etude d'une maison de Sulawesi.



43. Maison des hommes (Mélanésie). A remarquer ici le toit du type *shoin* associé à des *chigi* manifestement signalétiques. (D'après une photographie de E. Guidoni).

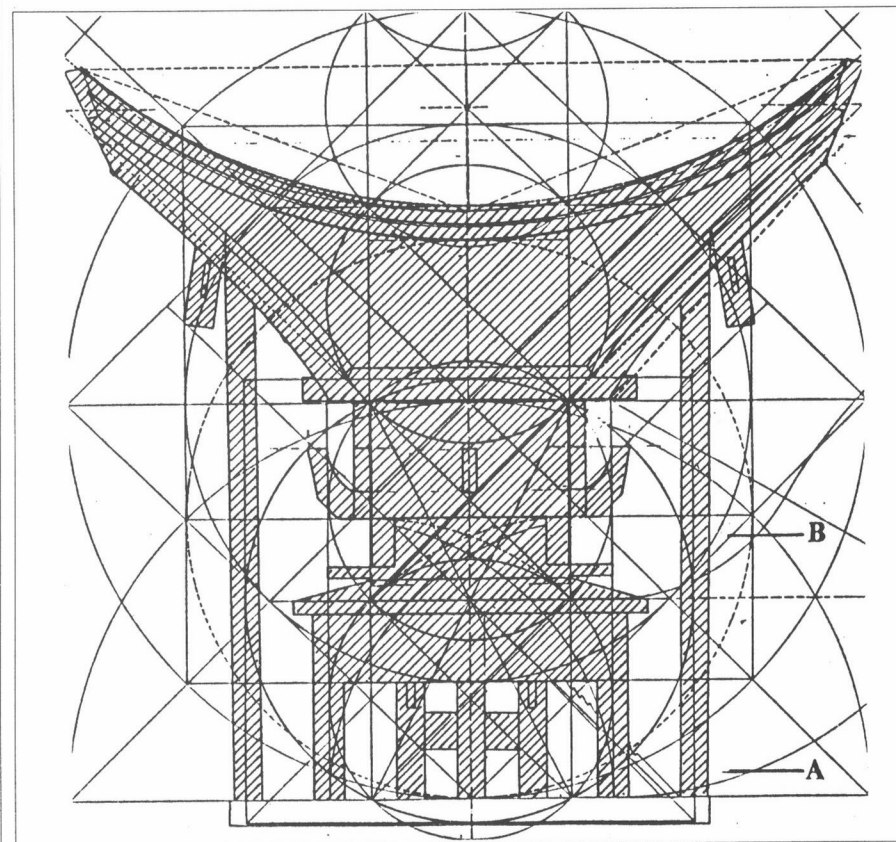
44. Etude d'une maison de Sulawesi. Pour la bonne compréhension, nous avons hachuré la silhouette de la maison vue latéralement dans la figure précédente.

vers l'Est par les Iles de la Sonde et les Philippines. Cet itinéraire —celui de la hache rectangulaire de poing— est néolithique et présente des zones à faible concentration de traces, comme Bornéo et les Philippines qui font figure de passages obligés. Paradoxalement — nous devons à l'objectivité de le souligner— les Célèbes et les Moluques apparaissent "hors circuit". Rappelons qu'il s'agit de la hache de pierre polie et non d'un de ces outils en fer auquel Teiji Itoh fait allusion dans le texte qui fait l'objet d'une citation page 47.

Maurizio Leigheb, dans "Indonésie et Philippines" (Editions Atlas, Paris, 1977)

(14) précise :

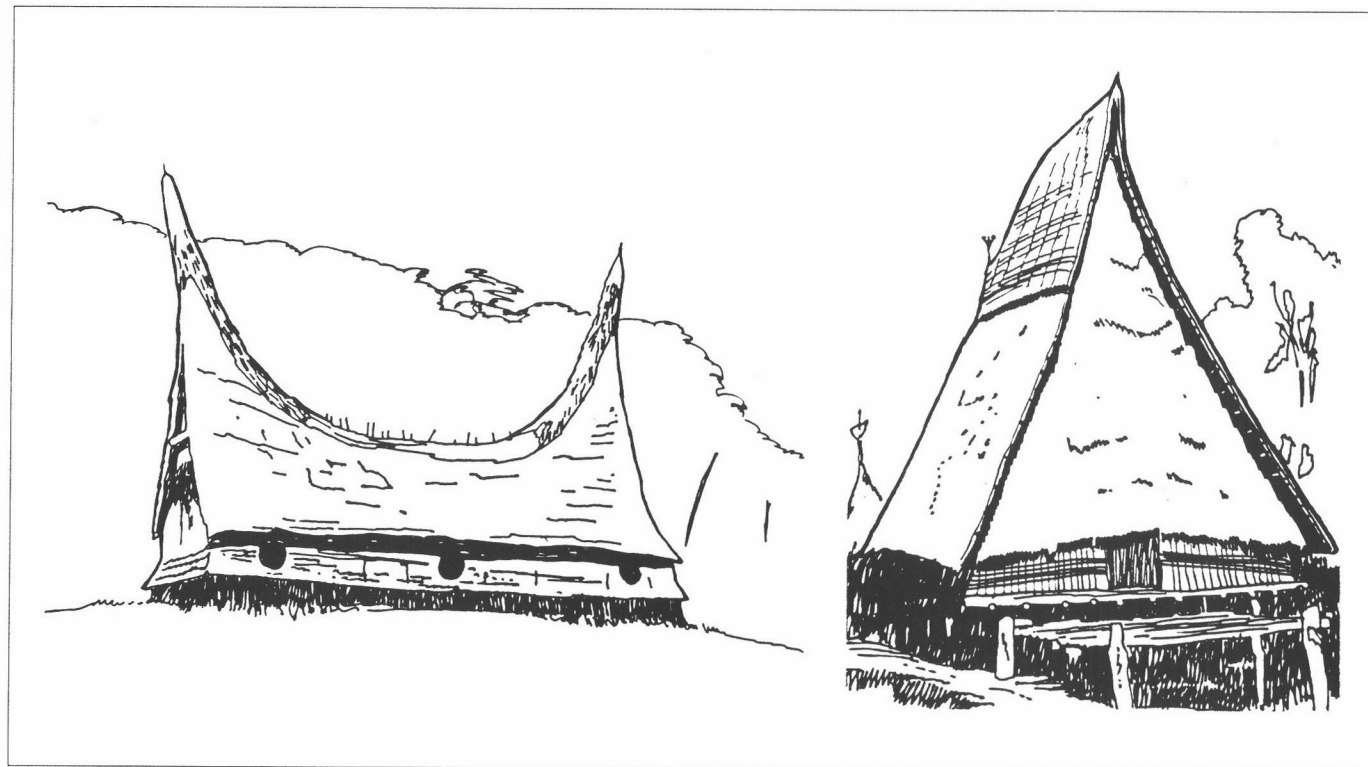
"Les découvertes archéologiques ont projeté un nouvel éclairage sur le développement des cultures des îles et ont permis d'identifier avec le Néolithique l'apogée de leur vitalité et de leur activité. Les fabricants de haches plates, rectangulaires ou pointues de la presqu'île de Malacca, de Java et de Sumatra furent, selon l'ethnologue Heine-Geldern, les Austronésiens qui, sur le parcours de l'Inde au Japon, introduisirent dans l'archipel la culture du riz, l'élevage des bovins et les monuments de type mégalithique. Avec la culture mégalithique, expression dynamique du Néolithique à son plus haut degré de maturité, se



développèrent diverses formes d'une organisation politique complexe, un art de la navigation véritablement évolué et un système très efficace d'irrigation des champs. D'après des témoignages historiques, quelques régions de l'archipel restèrent plongées dans la culture néolithique presque jusqu'à la fin du XVIIIe siècle."

Et Hans Helfritz (7) insiste :

"A Java et Sumatra, on trouve encore, en dehors des haches de poing, des haches avec un trou, dans lequel on peut introduire un manche; on en a même trouvé des exemplaires de différentes dimensions. Sans doute possible certaines d'entre elles furent utilisées pour le travail du bois, de telle sorte que l'on peut admettre sans inconvénient que les hommes du Néolithique étaient déjà très habiles dans le travail du bois. Naturellement des objets



réalisés dans un matériau aussi périssable que le bois n'ont pas survécu à l'épreuve du temps." Enfin, il dira encore qu'en ce qui concerne la hache ovale, elle suivit un autre chemin, celui de tribus mongoles primitives allant du Japon vers la Chine, en passant par Taïwan et les Philippines, et de celles-ci vers le Nord des Célèbes et les Moluques, d'où enfin elles auraient atteint la Mélanésie via la Nouvelle-Guinée.

Ces informations —assez confuses, reconnaissons le— décourageraient le chercheur en quête d'un processus de filiation. Pour nous, tel n'est pas notre but : il tiendrait plutôt dans le désir de nuancer des références trop ostensiblement recherchées et voulues, et qui, dans le cas qui nous occupe, se révèlent n'être d'aucun secours.

#### **La structuration du cerveau, l'esprit de géométrie et la nécessité symbolique**

Les hommes, à la surface du globe terrestre, ne sont pas différemment structurés mentalement au point que, mis en face de ressources semblables, ils ne réagissent pas semblablement, quels que soient l'endroit et le moment. La confrontation homme-végétal est une des constantes dont l'histoire de l'humanité accumule les témoignages et où les exceptions sont rares.

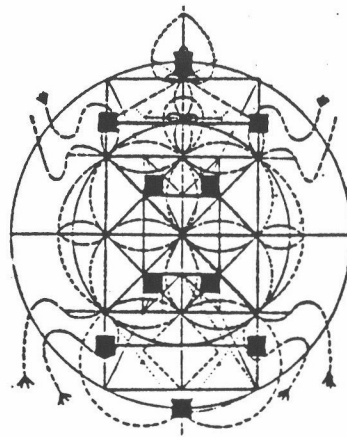
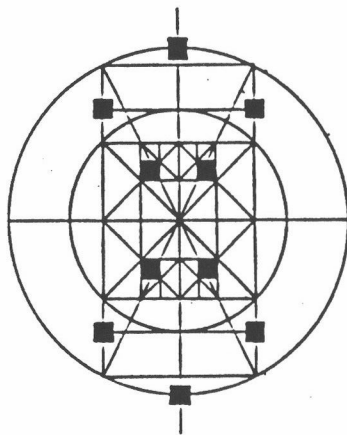
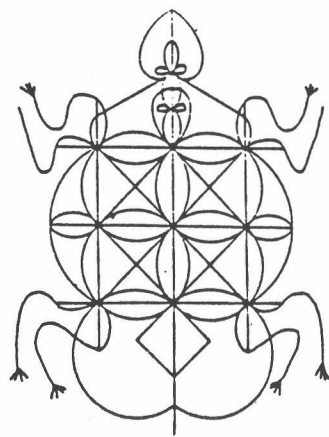
"Qu'est-ce qu'un coin, dis Papa ? " était la phrase qu'un humoriste mettait dans la bouche d'un petit Esquimau interrogeant son père dans la tiédeur de leur igloo. C'était aussi, adroitement exprimé, le constat d'absence d'une inscription mentale dont les facteurs circonstanciers

du milieu n'ont pas favorisé l'apparition.

Ce que nous aimerions mettre en évidence, à la faveur de cette approche des Sanctuaires d'Ise, c'est l'émergence d'un schéma mental incontournable parce que, précisément, lié étroitement aux ressources que la nature met à la disposition des hommes, et se manifestant comme l'expression de la mise en oeuvre de la première par les seconds. Ce qui n'exclut nullement que "les correspondances établies en permanence entre l'architecture, le corps humain et le milieu naturel garantissent la valeur sémantique du tout et des parties, en même temps qu'elles contribuent à fournir l'explication historique des transformations et de l'accentuation de certains aspects particuliers." (6) Les figures 43, 45 et 46 que nous empruntons à Enrico Guidoni,

45. Maison communautaire au Sud-Vietnam. A remarquer ici la construction à plancher surélevé et le dispositif de protection faîtier. (D'après une photographie de E. Guidoni).

46. Maison des hommes avec toit ensellé à double flèche (Nouvelle-Guinée). A remarquer ici le "relèvement" du faîte en pignon très fréquent dans les modèles de maison *haniwa*. (D'après une photographie de E. Guidoni).



47. Dessin dans le sable, Nouvelles-Hébrides.  
(Dessin de E. Guidoni).

48. Géométrie du plan du modèle de maison  
Toradja, Sulawezi.

49. Superposition des figures 47 et 48.

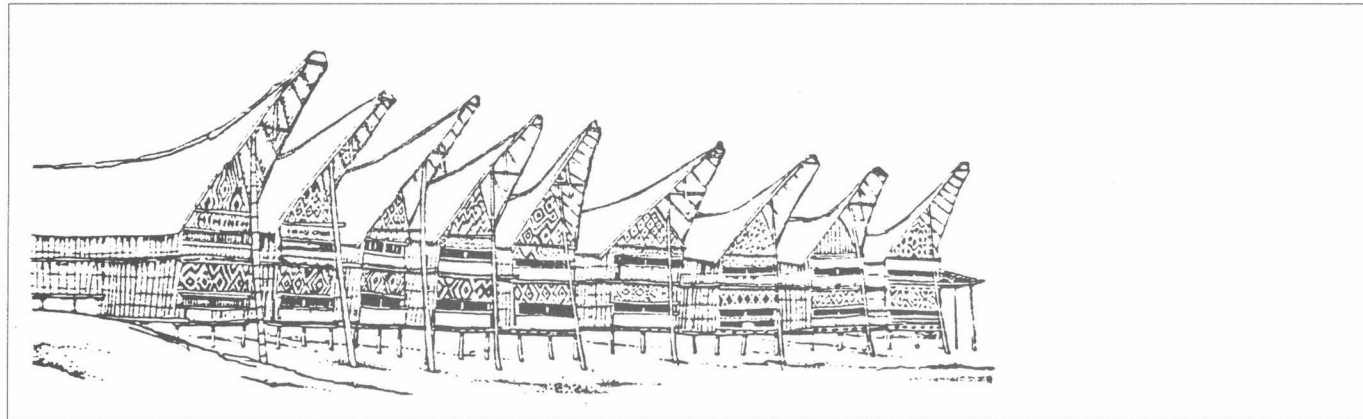
50. Vue du sanctuaire d'Ise.

sont les illustrations de dérives qui alimentent des codes de construction liés à des espaces-temps donnés. "Si l'architecture primitive doit répondre à des besoins sociaux, elle est un domaine ouvert aux interprétations symboliques et cosmiques; et même (...) elle occupe le centre du réseau ordonné des relations entre les différentes composantes du milieu physique et de l'ensemble social (6)."

Aux Nouvelles-Hébrides, en Mélanésie, les indigènes tracent sur le sable des dessins géométriques. Un de ces dessins, d'allure zoomorphique, est complexe :

Enrico Guidoni le reproduit dans son livre (6) et, à notre tour, nous le soumettons aux lecteurs de notre propos (Fig. 47). Le schéma planimétrique issu de l'étude de notre modèle des Célèbes (Sulawezi) nous a frappé par la parenté qu'il offrait avec le dessin de Guidoni. Nous l'avons donc repris (Fig. 48) et superposé au premier (Fig. 49). Nous livrons tel quel le résultat inattendu de cette confrontation. L'abstraction géométrique écarte ici toute objection que pourrait soulever le dimensionnement des choses en présence. Ce qui est en cause ici c'est la parenté de deux schémas mentaux : celui du dessinateur sur le sable et celui du





constructeur ordonnant la maison Toradja (E.G. nous donne une excellente photographie d'un modèle similaire à celui en notre possession, figure 289 de son ouvrage (6). Les Toradja sont, à notre connaissance, le seul groupe humain à mettre en oeuvre les supports de faîtière, d'une manière qui évoque celle utilisée à Ise. Maurizio Leigheb nous le confirme lorsqu'il nous propose, parmi de nombreux dessins des constructions rencontrées dans son champ d'investigation, les maisons Toradja. Cependant, il semble que les supports de faîtières ne soient pas ici généralisés : ils ne le sont d'ailleurs pas davantage à Ise, où les constructions-portes dans les enceintes successives n'en comportent pas. Certaines constructions Toradja se distinguent encore par la présence de plusieurs supports de faîtière (Fig. 51 et 52).

Que les supports de faîtière répondent à une nécessité constructive, cela ne fait aucun doute, que ce soit à Sulawezi, au Japon ou ailleurs, mieux incorporés aux constructions. L'abri des Guato, dans le Mato Grosso (Brésil) est fait de deux poteaux supportant une pièce faîtière sur laquelle reposent les "chevrons" de la toiture. La façon la plus efficace de faire une tente part des mêmes prémices : il

reste à tendre la toile en lui faisant chevaucher la faîtière. Si l'accès de la construction est dans le pignon et si l'on entend en protéger le dispositif, il est logique que le toit présente un surplomb et que ce surplomb soit soutenu. Ces considérations, cependant, nous les réserverons pour terminer notre exposé, préférant aborder maintenant l'aspect culturel du dispositif.

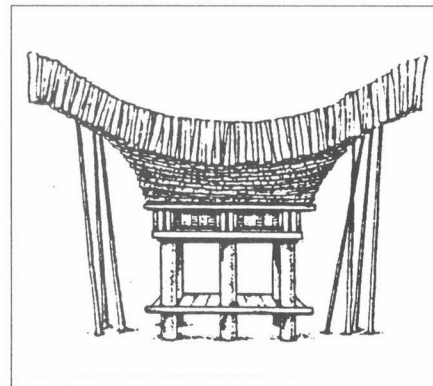
Enrico Guidoni (6), lorsqu'il parle des "Clan et Village en Mélanésie", aborde l'aspect "maison des hommes et symboles de prestige" aux Nouvelles-Hébrides. Contre toute attente, il y fait allusion aux poteaux supports de faîtière, alors qu'il ne nous donne pas d'exemple de ce dispositif dans cette région du monde.

Selon Enrico Guidoni, le prestige personnel de l'individu faisant partie d'un clan trouve matière à s'exprimer, sans affecter "la structure fondamentale de la propriété du sol", selon un code "artistique et superstructural" qui régit l'usage des "emblèmes de prestige".

Dans l'île d'Ambrym (Nouvelles-Hébrides) les degrés sociaux font appel à des éléments architecturaux essentiels soumis "aux limites de certains modèles". Ils sont

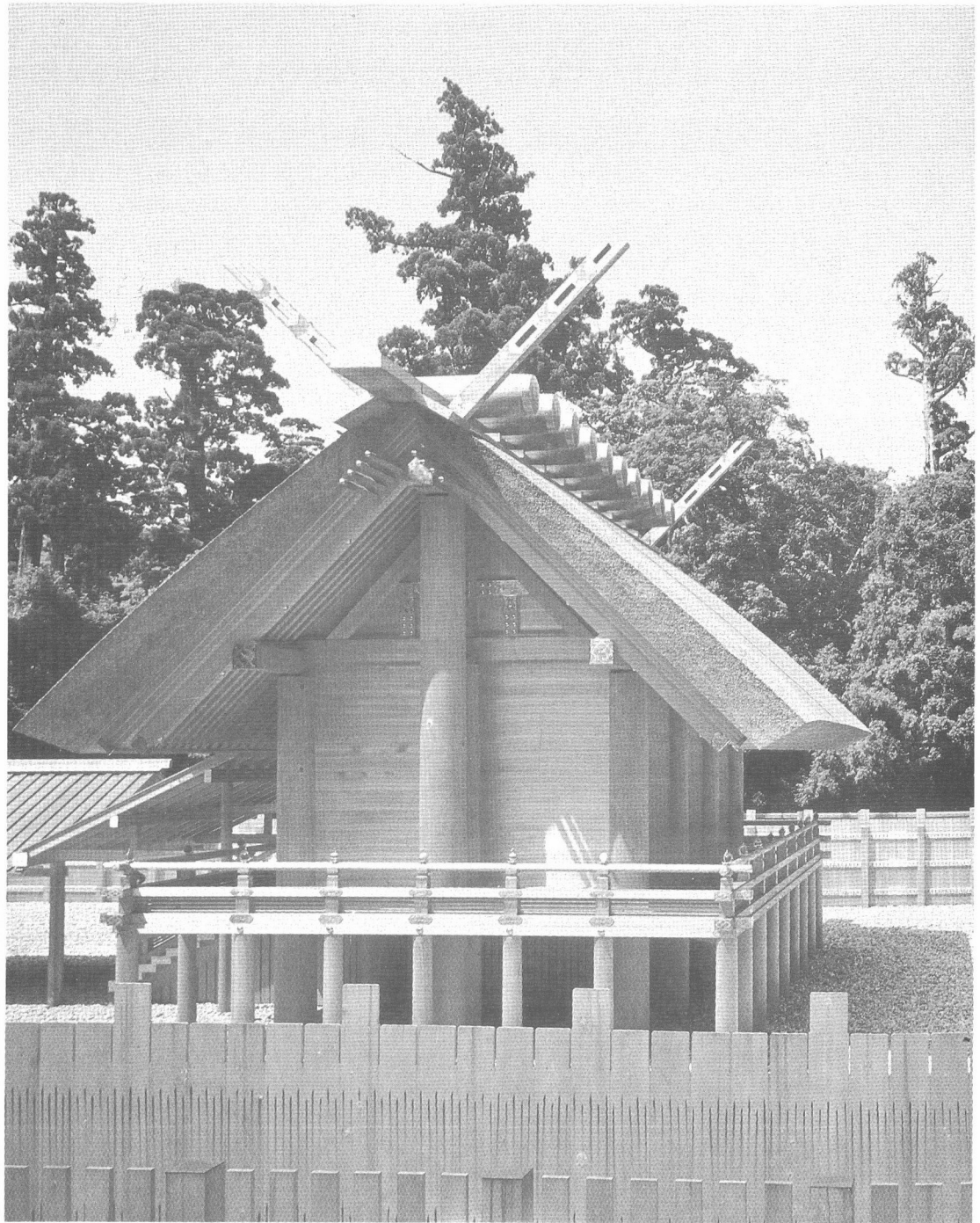
au nombre de treize et c'est précisément le degré le plus élevé qui nous intéresse dans son expression autorisée. Le douzième degré admet la construction (à proximité de l'habitation ?) d'un "rectangle de pierres avec une pierre plus grande en position axiale"; le treizième degré permet d'ajouter au dispositif précédent "deux poteaux sculptés qui soutiennent une poutre faîtière portant l'image d'un faucon, et la pierre plus grande qui représente la porte; il s'agit de la reproduction en taille réduite de la 'maison des hommes'".

Enrico Guidoni nous montre une photographie (p. 131) où nous voyons des autels personnels surmontés d'oiseaux en bois; ces oiseaux ornent,



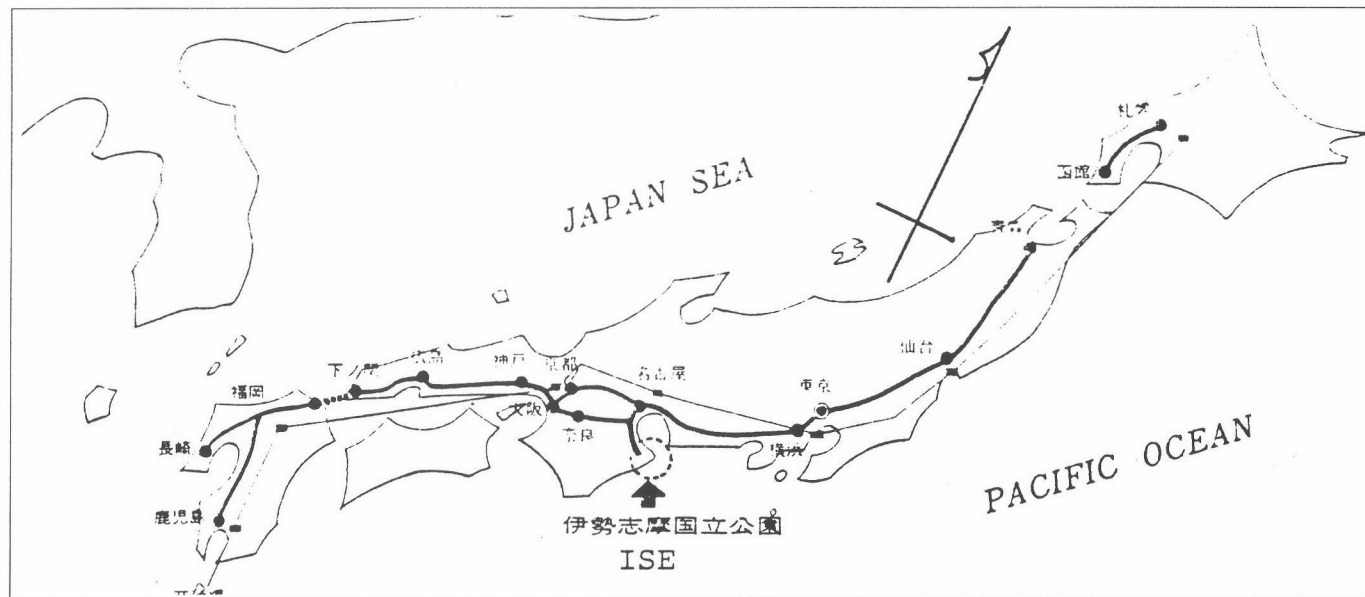
51. Maisons Toradja. (D'après M. Leigheb).

52. Maison Toradja. (D'après M. Leigheb).



53. Vue du *shoden* au sanctuaire d'Ise.





semble-t-il, les faîtières de structures élémentaires qui, détail intéressant, ont des toitures dont les chevrons débordent en *chigi*, c'est-à-dire largement, exagérément pour tout dire. Teiji Itoh, lui aussi, de son côté, fait état d'une photographie d'une maison du dix-huitième siècle à Shiojiri, Préfecture de Nagano, où le faîte est orné, en rive de pignon, d'un motif dit *Suzume-odori*, "la danse du passereau" (Fig. 121, page 121).

Deux aspects émergent à travers ces faits. Nous les soulignons sous forme de questions. La première concerne les *chigi* : la reconduction qu'ils font d'un élément à l'origine constructivement justifié a-t-elle une connotation qui se préciserait dans l'image de l'oiseau ? La seconde, plus fondamentale, nous ramène à nos supports de faîtière : la "phrase architecturale" constituée du vocabulaire le plus élémentaire, à savoir les poteaux ou colonnes/piliers et la poutre ou linteau qu'ils supportent, ne nous ramène-t-elle pas à l'origine (la "maison des hommes"

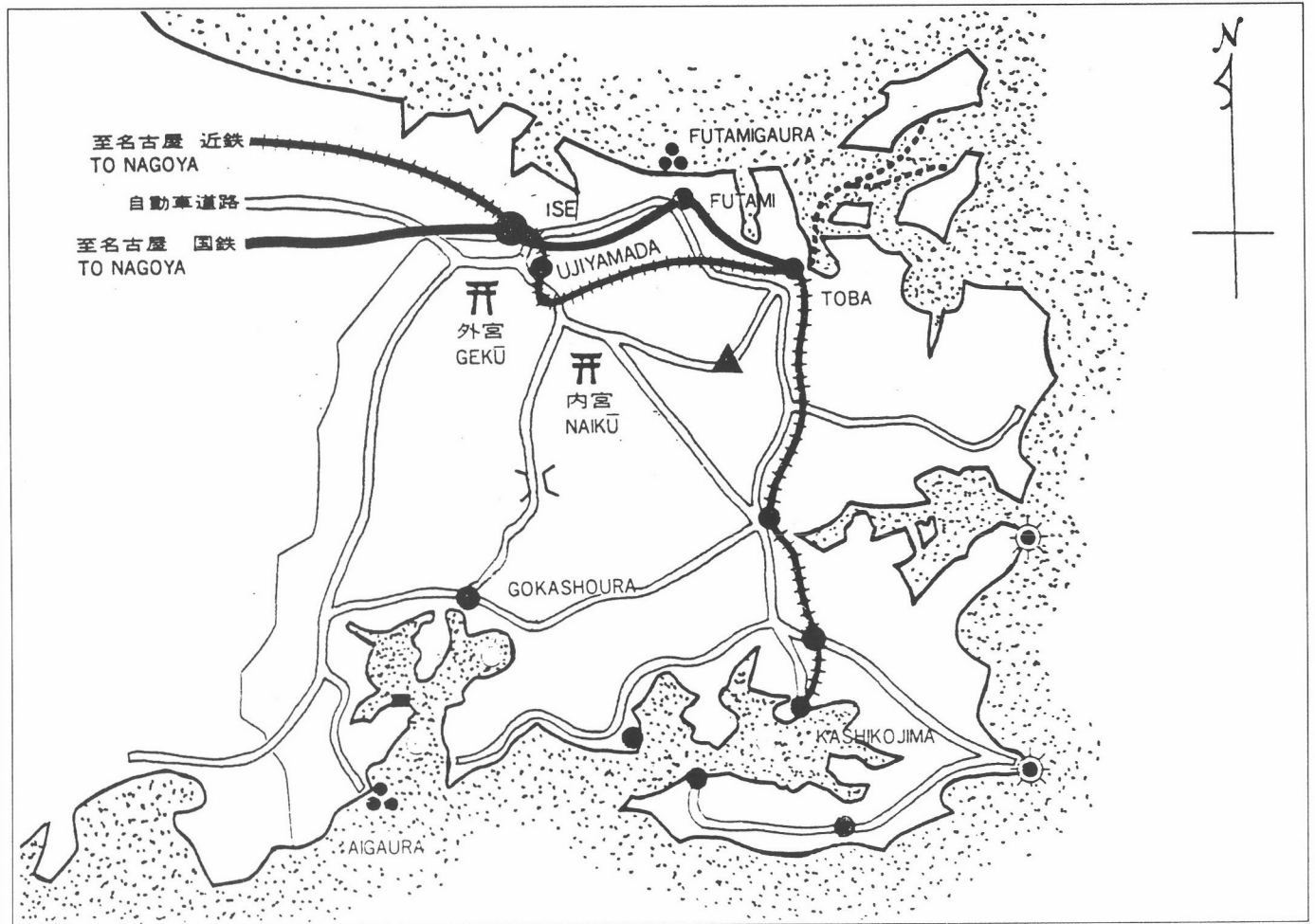
pour E.G.), au geste initial du constructeur que nous signalions plus haut, ou mieux encore, à la tradition mégalithique dont nous avons déjà parlé ? Question fondamentale pour nous et qui mériterait, à elle seule, une investigation que nous ne pourrions mener ici.

Mais c'est encore à Ambrym que nous trouvons les dessins sur le sable déjà cités : les indigènes y excellent et organisent des compétitions entre ceux qui les exécutent. La géométrie de ces figures s'organise en structures zoomorphiques — à moins qu'elles ne soient anthropomorphiques — et serait-il audacieux d'envisager le recours à de telles pratiques étendu à d'autres activités (l'architecture p.e.), aux Nouvelles-Hébrides ou ailleurs ? Les peuples de ces îles sont d'intrépides navigateurs, et la distance de Gibraltar à Suez suffit amplement pour servir de rayon à un cercle qui couvre toute la zone de notre intérêt.

Cela dit, il est nécessaire ici de revenir à Teiji Itoh — à tout seigneur, tout honneur — qui distingue, dans la construction de la *minka* (maison japonaise traditionnelle) deux aspects fondamentaux attachés à la seule structure. Selon Teiji Itoh, cette structure est double. Ce qu'il appelle la structure primaire assure la stabilité de la construction et ne peut, pour cela, être modifiée; ce qu'il appelle la structure secondaire et qui complète la première, est celle sur laquelle on intervient pour modifier l'espace de la maison. La structure primaire restreint la liberté du constructeur et, simultanément, fournit des directions dans l'organisation du plan, dont elle est le schéma de base. Ajoutons que la structure primaire est essentiellement constituée de poteaux et de poutres et qu'elle obéit à des partis simples. Teiji Itoh dit encore :

"Parler de l'espace autour d'une colonne isolée prend peut-être un sens en poésie, mais pas en théorie pratique, dès lors qu'on admet qu'un espace doit être borné

54. Ise situé dans le Japon. (D'après un document touristique).



55. La péninsule d'Ise. (D'après un document touristique).

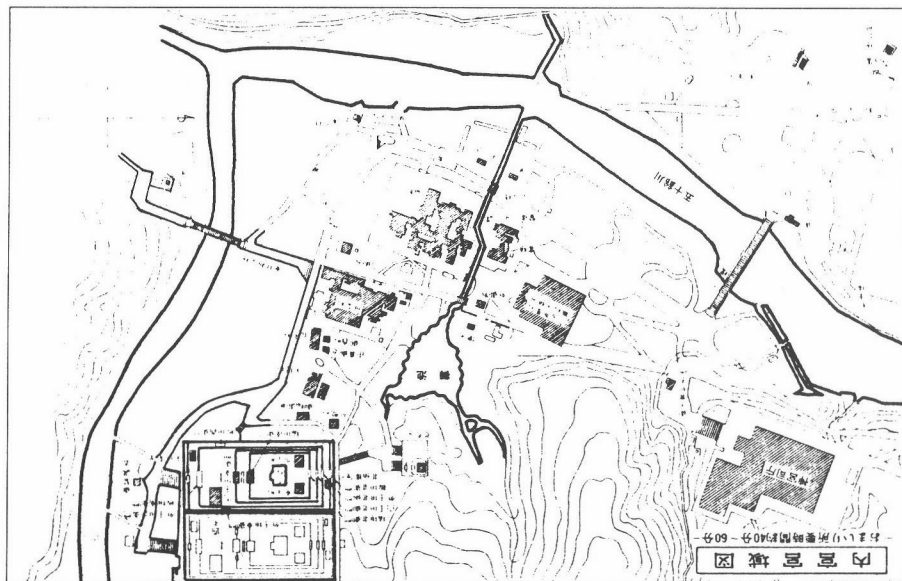
par des limites physiques. Néanmoins, la notion qu'un poteau isolé est entouré d'un certain espace est claire, au sens littéraire, par le fait qu'il est possible d'imaginer un tel espace même si on ne le voit pas. Cette notion, à son tour, révèle clairement le symbolisme spatial. Les poteaux sacrés du fameux Sanctuaire Kasuga à Nara et du Sanctuaire Hachiman Iwashimizu dans la Préfecture de Kyoto sont les symboles des déités, et pour cela les gens se gardent de les approcher de trop près par crainte d'un châtement divin. Le Japonais utilise

souvent le mot *ma* pour désigner le type d'espace abstrait symbolisé par le poteau isolé. Les poteaux primaires de la *minka* symbolisent le *ma*, ou espace abstrait, du bâtiment, et les poteaux secondaires ainsi que les dispositifs les reliant donnent à cet espace forme visible."

Voilà qui est clair et qui pourrait, nous apparaît-il, s'appliquer tant à la *tatara* de L.F. et aux constructions des Sanctuaires d'Ise, qu'à la *minka* dont nous parle Teiji Itoh. Cependant, plus loin dans son

analyse, Teiji Itoh vient à des considérations plus pragmatiques et qui nous ramènent aux préoccupations des insulaires des Nouvelles-Hébrides.

"Un document appelé le Kasuga-jinga Monjo, datant de la période Muromachi, dit que la longueur de la faitière d'une maison indique la position et le statut de l'occupant et que l'impôt est perçu en rapport avec cette longueur... Des exemples similaires d'éléments architecturaux servant de symboles



visuels de la structure sociale féodale peuvent être cités partout au Japon.”

### "Kofun"

Vers l'an 250 après J.C., de farouches cavaliers-archers, poussés sans doute par l'explosion des populations asiatiques jusqu'en Corée, traversent le Déroit. Les populations rurales ne semblent pas avoir été affectées par ces nouveaux venus; mieux, elles paraissent même y avoir trouvé leur compte. En effet, ces cavaliers, bien que peu nombreux, étaient organisés en clans et devaient apporter à la société Japonaise des structures nouvelles. Devenus la nouvelle aristocratie du pays, c'est une de leurs familles qui règne encore sur le Japon d'aujourd'hui par un miracle de continuité. Légendes et mythes d'Asie se mêlent aux légendes autochtones et, avec l'établissement sur des bases concrètes d'une religion dont les sources existaient dès le début de la période Yayoi, apparaissent sans doute les premiers

sanctuaires shintô. C'est la période Kofun ou Tumulus, durant laquelle rien ne change fondamentalement jusqu'en 552. Cette année-là, le roi Coréen de Paekche sollicite l'aide des Japonais pour vaincre ses ennemis... et la civilisation occidentale fait son entrée au Japon, où elle est d'emblée favorablement accueillie. Le Bouddhisme est introduit et instauré par opportunité politique, cependant que des luttes fratricides opposent partisans de la nouvelle religion et ceux de la religion indigène. La cour impériale va patronner la construction de monastères bouddhiques mais, paradoxalement, va protéger les établissements dédiés aux divinités tutélaires, le long des voies de communication stratégiques.

Ainsi, les choses se fixent-elles dans une période extrêmement confuse. La codification des éléments de l'architecture shintô s'opère vraisemblablement sous l'influence d'un contexte où tout tend à se mettre en place; on ne peut exclure l'exemple donné par les constructeurs de

monastères bouddhiques : ils ont dû compter des disciples parmi ceux à qui incombaient la réalisation des sanctuaires indigènes. Mais l'imitation vise l'administration des choses, celles-ci restant telles que la tradition les reconduit, formellement fidèles à leur image.

Dès lors, nous avons la tentation de dire qu'Ise nous vient de la nuit des temps, et qu'il surgit d'un espace que nous ne pouvons nous permettre de réduire à l'archipel nippon, parce qu'il fait corps avec une aire très vaste de dispersion culturelle, qui, sans être coupée du Continent Asiatique, se définit aussi et surtout dans les manifestations néolithiques tardives d'un Sud-Est Asiatique qui résistera longtemps — et qui résiste encore — au raz de marée rationaliste de l'Occident.

Au-delà de l'image d'Ise — que nous réservons pour la fin de notre propos — il y a les balbutiements de l'Architecture telle que la reconnaît Viel de Saint-Maux :

56. Le site de Naiku à Ise Jingu. (D'après un document touristique).

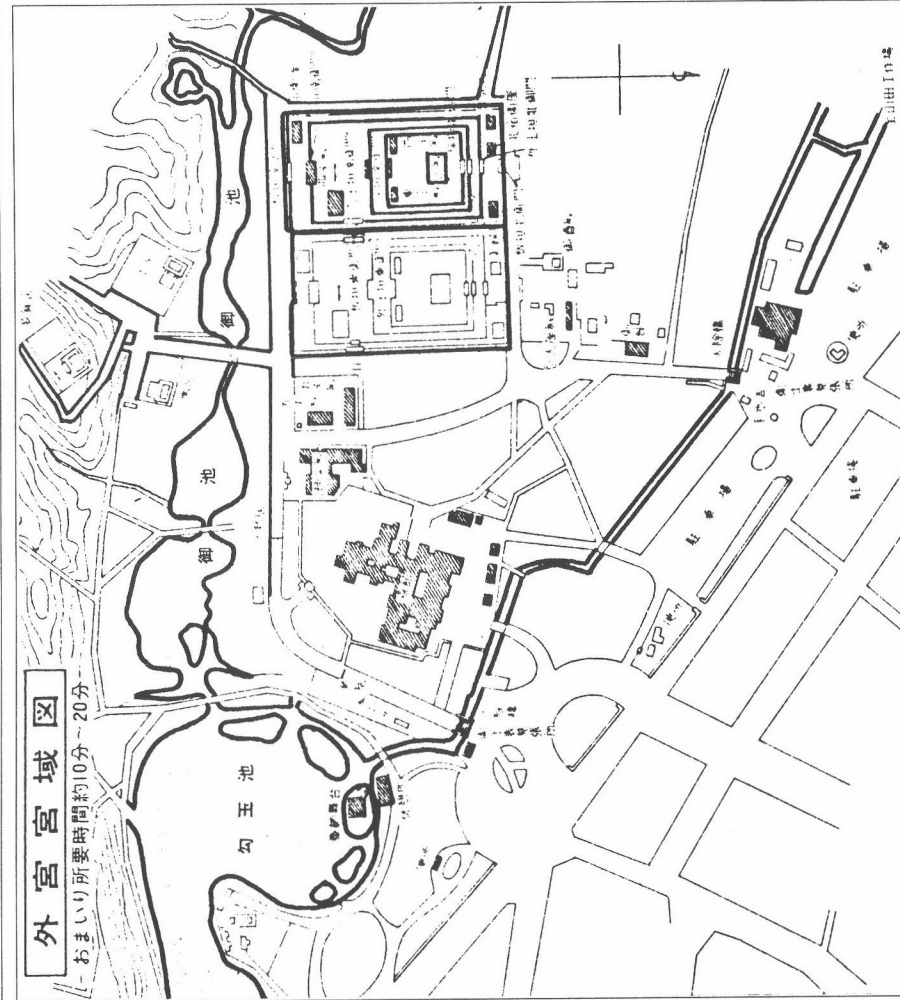
nécessairement abstraite parce que ne devant rien à l'imitation d'une Nature que l'Homme se borne à mettre en oeuvre au terme d'une longue confrontation dont son cerveau sortira structuré. Ainsi le style d'Ise n'imité-t-il que lui-même, —n'est-il que la fixation de sa propre image, consacrée dans l'opération sans cesse recommencée, tous les vingt ans, depuis sa création.

### Conclusion

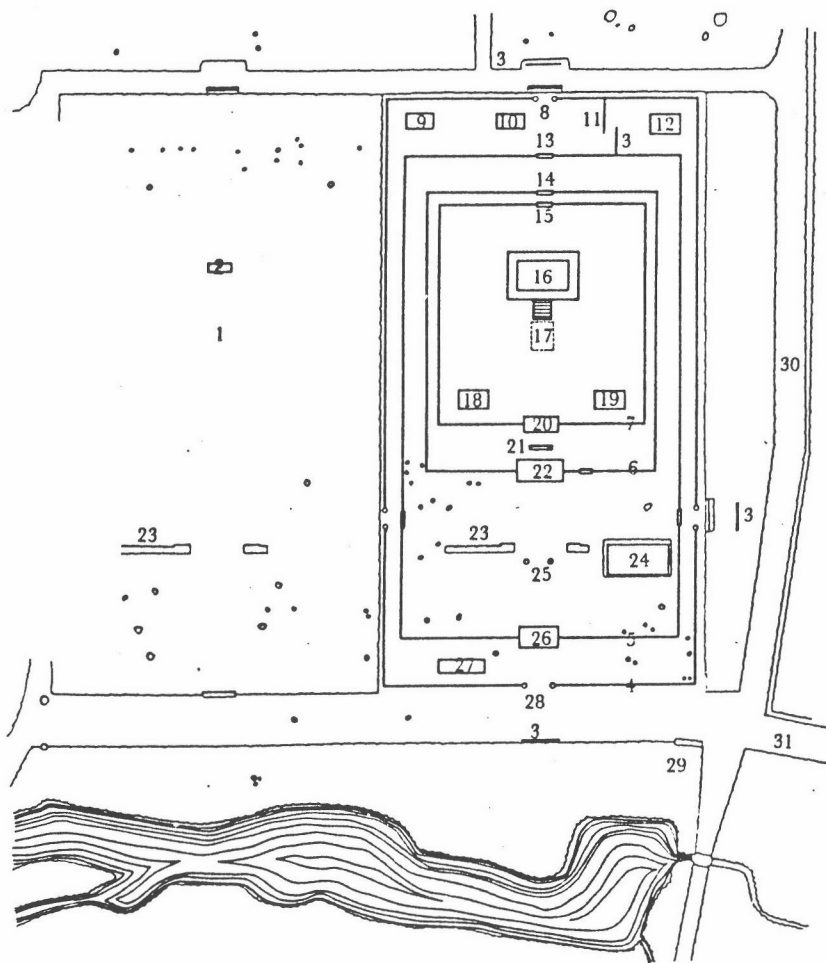
Deux faits émergent, que nous aimerions reprendre en conclusion d'un propos qui aura pu paraître confus tant est complexe l'approche de tels phénomènes.

Le premier est l'apparition d'un vocabulaire élémentaire, essentiellement sorti de la mise en oeuvre de la nature, et qui a contribué à structurer nos modes d'agir et de penser. C'est en interprétant Raymond Dart, cité par Robert Ardrey (17), que je soulignai le fait, il y a dix ans (le 9 février 1979), lorsque je fis une conférence à la demande du C.S.T.C. Ce vocabulaire élémentaire —colonnes et linteau ou poteaux et poutre— est vraiment ce qui a permis d'écrire la première phrase architecturale connue, celle dont on croit pouvoir dire qu'elle fut d'abord exprimée avec les ressources végétales, avant d'être léguée aux générations futures dans l'indestructible ressource du minéral, dans ces pierres que l'on ne déplace qu'au prix d'efforts gigantesques, c'est-à-dire dans les monuments mégalithiques.

Le second est l'apparition conjointe de l'esprit de géométrie, que nous croyons issu du précédent en ce qu'il apparaît comme facteur structurant le premier discours architectural et, simultanément, ou plus tardivement, pictural.



57. Le site du Geku à Ise Jingu. (D'après un document touristique).



Au début, le discours architectural reste entièrement dépendant du sol sur lequel il se développe en y prenant ressource et appui. La pierre levée est en position d'équilibre par son poids propre et son assise; le plus souvent, pourtant, elle est partiellement enterrée pour pallier l'insécurité d'une telle mise en oeuvre ou, plus simplement, en place. Quant au linteau reposant, comme à Stonehenge, sur deux pierres levées, la durée de sa position reste tributaire de la surface de repos offerte par ses supports.

Dans l'architecture en bois, la chose est plus évidente encore : on doit enfouir le pieu ou le poteau pour l'établir et le maintenir dans la verticale du lieu qui est sa position d'équilibre; pour la poutre qui y trouve appui, sa stabilité est le plus souvent "artificiellement" obtenue par des dispositifs tels que fourche en tête de poteau ou ligatures diverses.

Avec l'introduction, au 6<sup>e</sup> siècle de notre ère, de l'architecture bouddhique au

Japon, la relation avec le sol se modifie. L'enfouissement cesse d'être garant de l'équilibre de la construction et de son indéformabilité : indépendante du sol, celle-ci ne fait que s'y poser. Cette nouvelle manière de s'établir exige que son équilibre et sa rigidité lui appartiennent en propre. Elle est, à l'image de la chaise ou de la table, cohérente, indéformable et, par définition et a priori, stable. Une certaine idée de mobilité s'insinue dans l'esprit des constructeurs familiarisés jusque là avec le concept d'immeuble-par-nature (sol et bâtiments).

Du coup, les articulations, les relations entre les mots du vocabulaire entrant dans la composition de la phrase trouvent une nouvelle définition. Une syntaxe naît et se précise progressivement, impliquant les mots comme tels et non plus comme étant d'abord assujettis aux lois universelles d'équilibre. La relation entre constituants devient aussi —sinon plus— importante que les constituants eux-mêmes : nous la verrons culminer dans l'exceptionnelle complexité du répertoire des assemblages à la façon des charpentiers japonais.

Désormais, la maison est un corps constitué —un système— dont la bonne tenue dans le temps tient d'abord à la définition des relations associant ses constituants.

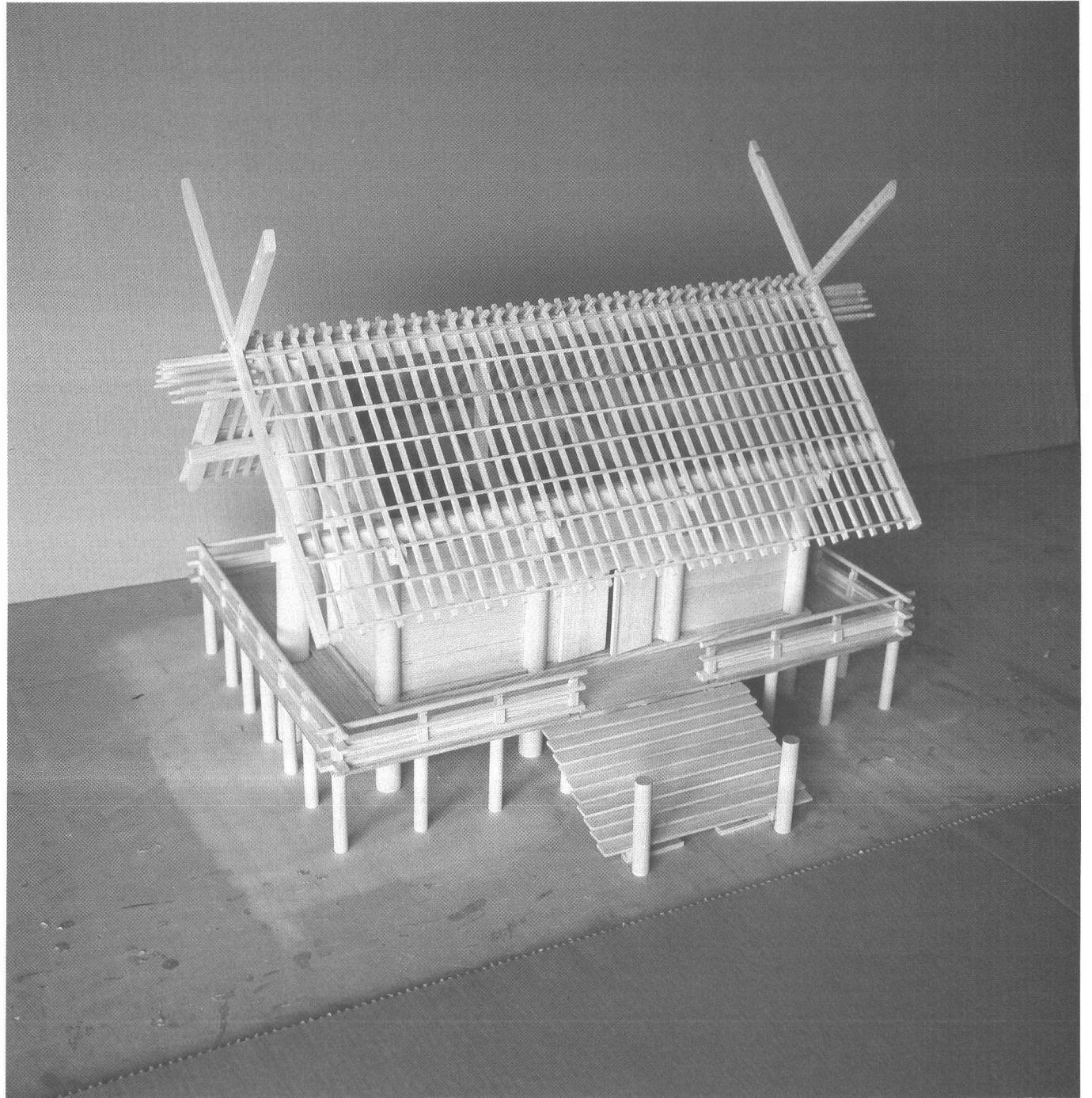
Cefaisant, l'Architecture franchit un degré supplémentaire dans la voie de l'abstraction. A l'origine, le "U" renversé du portique, tributaire du sol (et dont le torii est l'illustration la plus frappante), figure un "carré" dont la terre reste le quatrième et indispensable côté. Maintenant, avec l'art du charpentier, le carré a conquis ses droits à l'autonomie, et la géométrie, à ce moment-là, libérée du sol de référence, est peut-être apparue dans toute son abstraction. Construction

58. Le complexe du Geku avec, à gauche, l'établissement alternatif. (D'après Y. Watanabe).

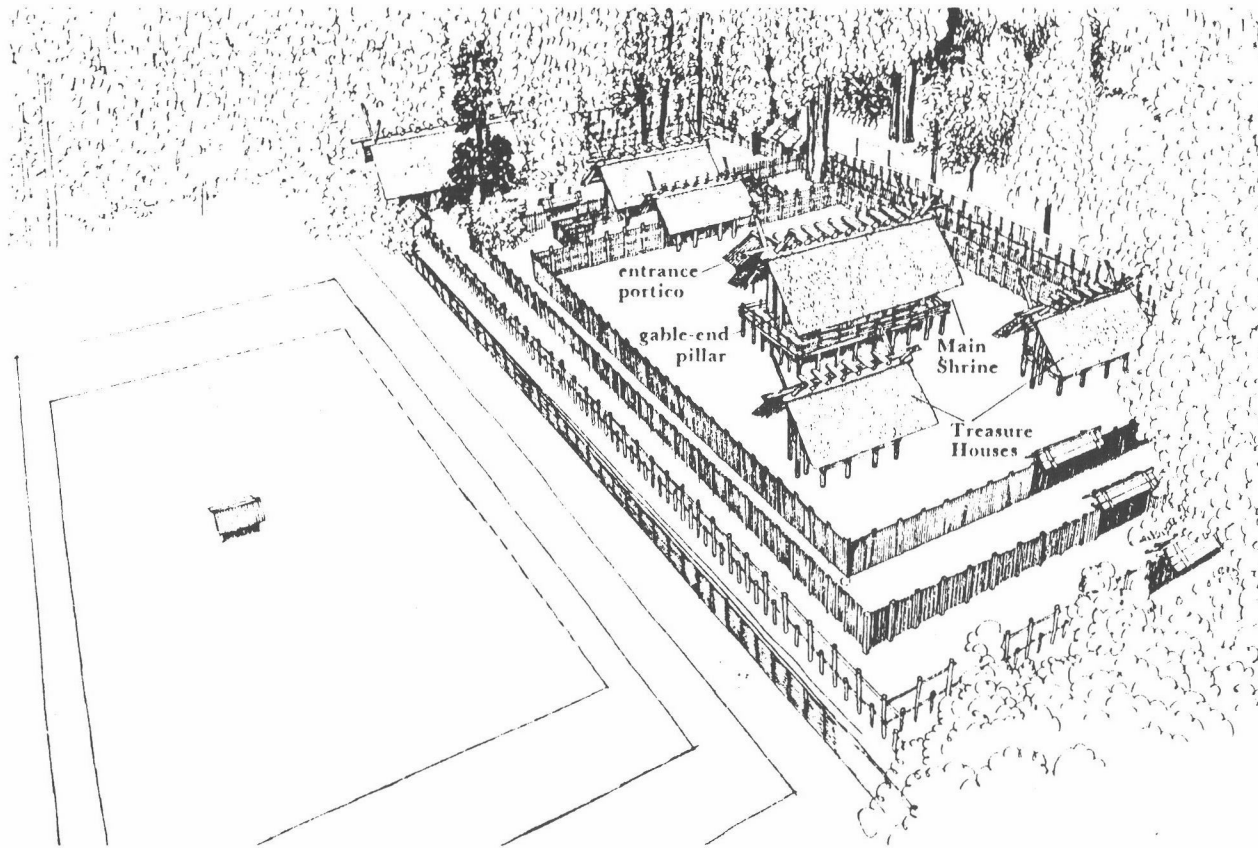
#### Légende

Complexe du Geku  
(Reconstruction de 1953).

1. Site du sanctuaire précédent (*kodenchi*).
2. Poteau central (*shin no mihashira*).
3. Ecran en bois.
4. Itagaki.
5. Tono Tamagaki.
6. Uchi Tamagaki.
7. Mizugaki.
8. Porte Nord dans l'Itagaki.
9. Geheiden.
10. Maison des Gardes Nord (*shikueiya*).
11. Inugaki.
12. Mikeden.
13. Porte Nord dans le Tono Tamagaki.
14. Porte Nord dans l'Uchi Tamagaki..
15. Porte Nord dans le Mizugaki.
16. *Shoden*.
17. Baldaquin.
18. Trésor Ouest.
19. Trésor Est.
20. Porte Sud dans le Mizugaki.
21. Porte Bandaki.
22. Porte Sud dans l'Uchi Tamagaki.
23. *Ishi-tsubo*.
24. Shijoden.
25. Nakanoe *torii*.
26. Porte Sud dans le Tono Tamagaki.
27. Maison des Gardes Sud (*shukueiya*).
28. Porte Sud dans l'Itagaki.
29. Endroit pour honorer à distance les sanctuaires affiliés (*betsugu*).
30. Approche arrière du Geku (*ura sando*).
31. Approche frontale du Geku (*omote sando*).



59. Vue de la maquette du *shoden* d'Ise en voie de réalisation.



et spéculation géométrique sont devenues indissociables : ce sont des aspects d'un même acte.

Condamné, d'une certaine manière, à n'utiliser que le bois —les mégalithes sont plutôt rares au Japon— l'homme de l'archipel nippon n'a pas voulu renoncer à la phrase initiale, primordiale, —la phrase qui le "relie" à la Terre-mère— et dont tout, en Architecture, découle.

C'est pour cela qu'il a reconduit à travers le temps le discours primitif d'Ise, l'effaçant inlassablement pour le réécrire, en ritualisant l'écriture qui, sans cela, serait depuis longtemps perdue. Le Japonais a compris que l'architecture bouddhique le

reliait au Ciel et lui permettait, comme le contenu philosophique de sa religion, d'échapper au monde des apparences au prix du renoncement à la Terre nourricière. Dès lors, il a renouvelé son pacte avec celle-ci en lui consacrant les premiers balbutiements d'un art où il est passé maître depuis ces lointains débuts. Le Ciel : oui, mais pas sans la Terre !

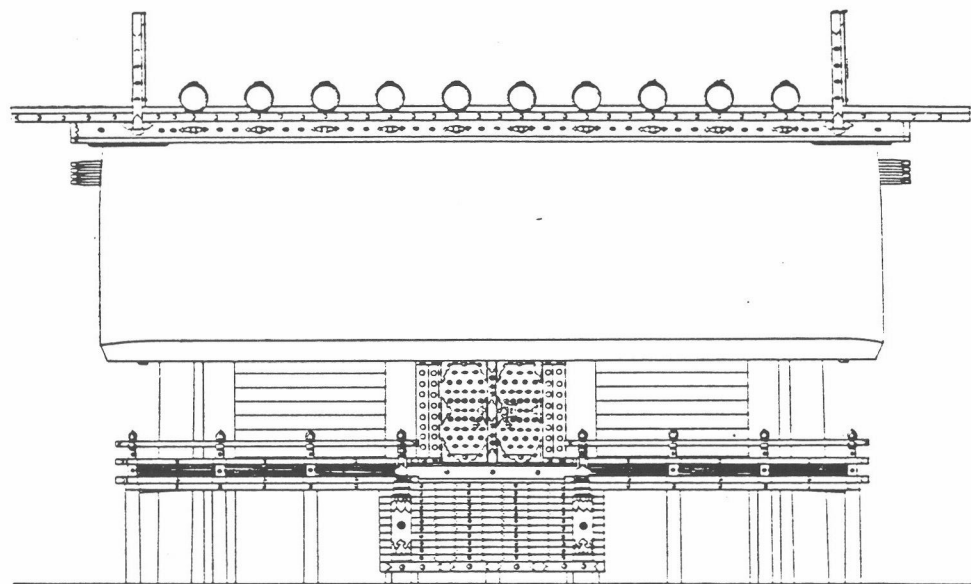
Pour nous, l'architecture d'Ise reste celle d'avant la naissance de ce constructeur acquis aux méthodes du Continent. C'est l'architecture des îles, où l'homme reste comme en gestation continuée dans le sein de sa Mère-Nature, confondu avec elle dans une même définition. Ise, pour nous, c'est toujours, au sens sacré de

l'expression, l'Etat de Nature. C'est pour cela que les Japonais —et les hommes des îles— reconduisent de tels modèles. Pour mémoire, certes, mais une mémoire qui les tient en vie sur la Terre, qui est bien leur première certitude.

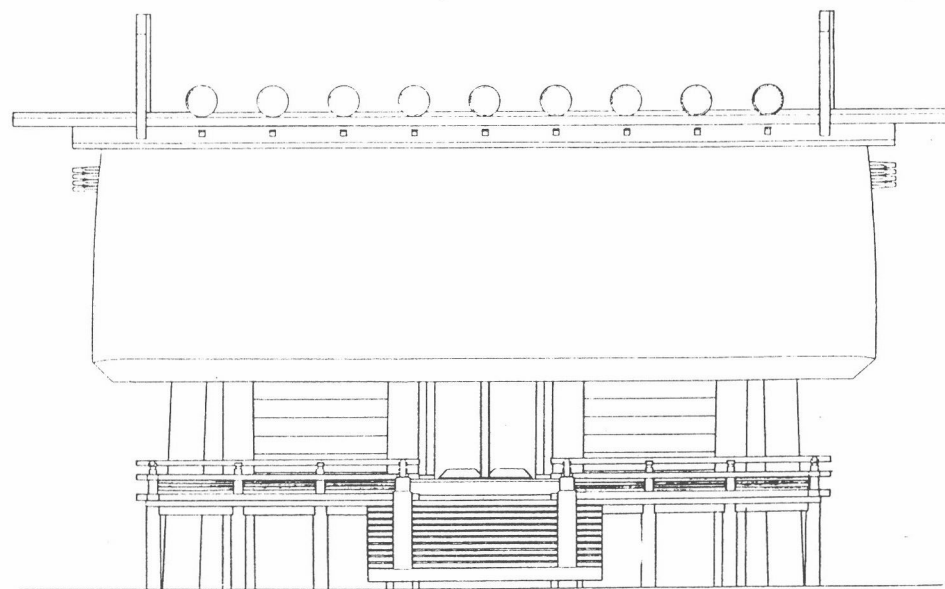
#### ANNEXE

Le lecteur trouvera —enfin— ci-après des vues du Sanctuaire d'Ise, où voisinent les sites distincts du Naiku et du Geku. Une note d'intérêt général introduira ces images. A la suite de cela, une approche géométrique du Shoden (bâtiment principal) du Geku lui sera proposée (Fig. 50).

60. Ise Jingu, le Naiku. (D'après Kazuo Nishi et Kazuo Hozumi).

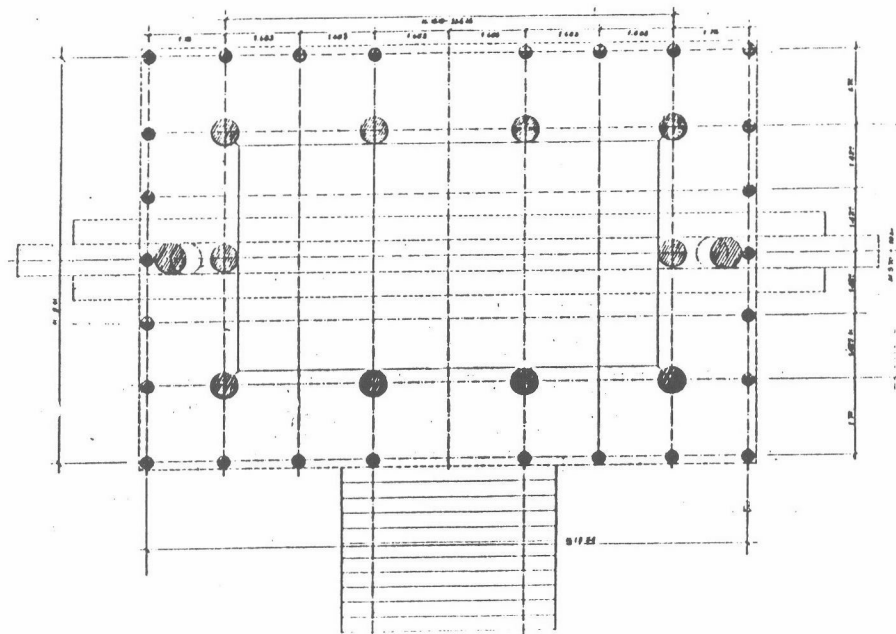


61. Ise Jingu, Naiku, Shoden. Reconstruction de la façade sud comme elle était durant la période Meiji (1868-1912). L'ornementation surabondante sur le faîte, les portes et l'escalier, ajoutée durant la dite période, fut enlevée lors de la reconstruction de 1973. (Dessin d'Asahi Shimbunsha).



62. Ise, Jingu, Geku, le Shoden : façade principale.





### Avertissement

Lors des nombreuses reconstructions successives, de "petites" modifications ont été introduites, par les constructeurs successifs, dans les bâtiments. D'où il résulte que des influences extérieures ne sont pas à exclure, -que notre approche géométrique, dans notre désir de l'associer à celle du modèle Toradja, n'est peut-être qu'une illusion. Un fait, cependant, vaut d'être signalé; le voici.

### A propos de nombres

Le Shoden du Naiku fait, dans l'axe de ses poteaux extérieurs, 36 *shaku* (pieds) sur 18, soit un double carré parfait.

Le Naiku jouit d'une incontestable priorité sur le Geku et cela nous autorise à croire que les dimensions du Shoden du Geku,

n'étant pas moins conscientes dans l'esprit des constructeurs que celles du Naiku, relèvent d'une intention particulière, elles aussi. Les dimensions du Shoden du Geku sont 33,6 *shaku* sur 19. De valeur 2 au Naiku, le rapport "tombe" à la valeur, légèrement inférieure, de 1,77 au Geku !

Le Shoden du Naiku est un parfait double carré; un double carré pour le sanctuaire principal.

Le Shoden du Geku n'est pas un double carré parfait; le rapport de ses côtés est, exactement, 1,76842... Arrondissons-le à 1,77. Que représente cette valeur ?

Nous avons une réponse. Une réponse déconcertante. Le rapport d'entiers le plus proche est 16 : 9 ou  $2 \times 8/9$  ou  $2 : 9/8$ , c'est-à-dire 2 divisé par le ton majeur (sa valeur  $9/8$ ).

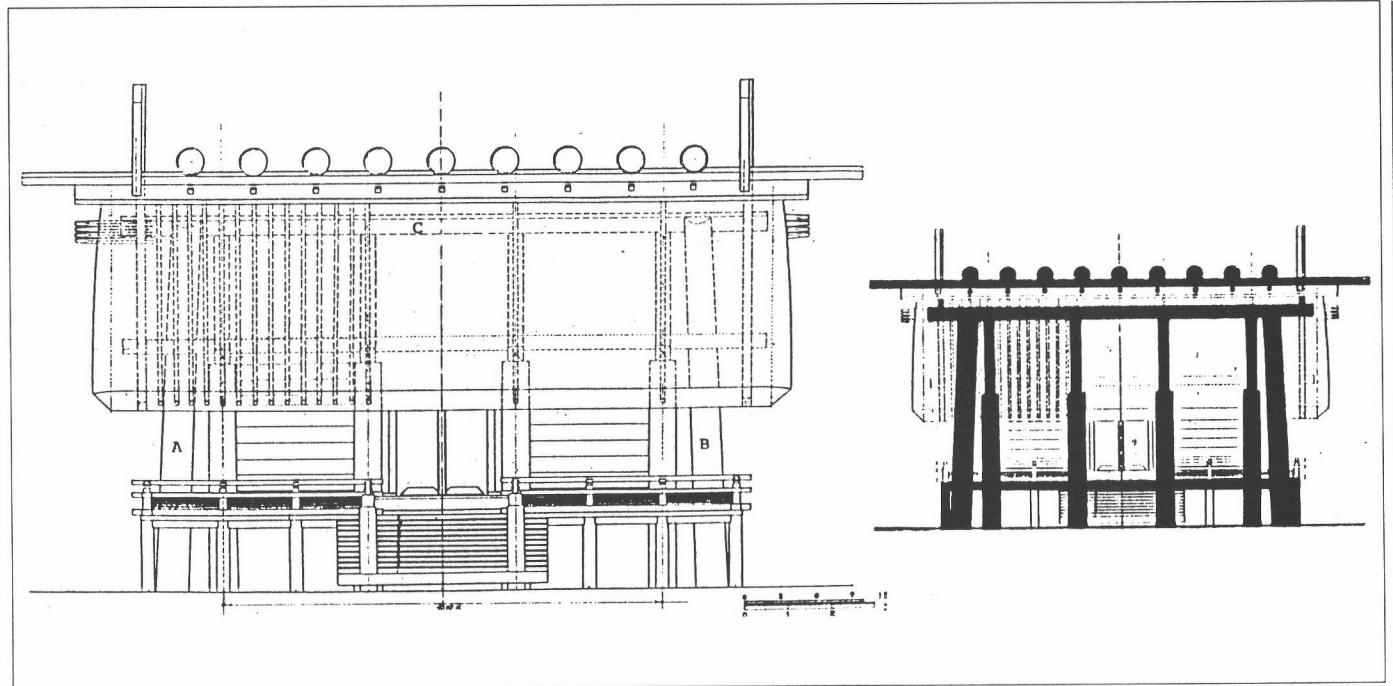
Ainsi en supposant que les dimensions du Shoden du Naiku soient rapportées à l'octave, celles du Shoden du Geku seraient rapportées à une valeur inférieure d'un ton majeur, c'est-à-dire au "si" de l'échelle musicale ! "Do" pour le Naiku, "si" pour le Geku.

### Une autre histoire et une autre question

Mais la vraisemblance d'une telle hypothèse, qui se fonde sur la théorie harmonique de "notre" Renaissance, reste à prouver, même s'il est une autre histoire, non moins déconcertante, que nous pouvons évoquer. Dans *Architecture Japonaise*, notes que nous rassemblions en 1976, nous signalions :

"Le moment est ici venu pour moi de faire mention d'une découverte que j'ai faite au hasard de mes investigations. Dans

63. Le plan du Shoden.



64. La façade du sanctuaire principal du Geku, le Shoden. On y fait figurer en pointillé certaines pièces parmi celles que la couverture cache, notamment les supports de faîtière (C), A et B.

65. Système ou parti faîtier.

*Architecture without architects*, Bernard Rudofsky nous montre, aux figures 90, 91, 92, 93 et 94, des constructions étonnantes qu'il qualifie de "quasi-sacral architecture". Il s'agit, dans la province espagnole de Galicie, au nord-ouest de la péninsule ibérique, dont les habitants descendent des Celtes qui envahirent le continent aux environs de 500 avant Jésus-Christ, de greniers à céréales construits en pierre, sur pilotis. Alors que les huttes circulaires des Celtes peuvent encore être trouvées dans les districts montagneux, ici, la construction est très élaborée et fait penser irrésistiblement à une chapelle. Les pilotis attirèrent d'abord mon attention : ils se terminaient par un large entablement circulaire, comme certaines constructions archaïques du Japon que j'avais vues dans les livres. Mais, plus que les pilotis, la conception du grenier supportait un parallèle avec le Shosoin et les greniers de l'époque Yayoi : les lames

de pierre de certains des greniers hispano-celtes étaient posées horizontalement, entre des montants verticaux, et ajourées. Une véritable transposition en pierre du Shosoin (Shosoin : construction pour la conservation des trésors à Nara). Peut-on penser à une influence celte dans le Japon des origines ? Cela ferait certes un beau sujet de thèse pour un anthropologue. Par ailleurs, nous ne pouvons ignorer que les Portugais, ces autres occupants du nord-ouest de la péninsule ibérique, allèrent au Japon vers 1542 : mais ce fait, à mon humble avis, ne peut être retenu, les origines lointaines de l'un et l'autre type de constructions remontant manifestement bien au-delà du 16<sup>e</sup> siècle, avant l'ère chrétienne."

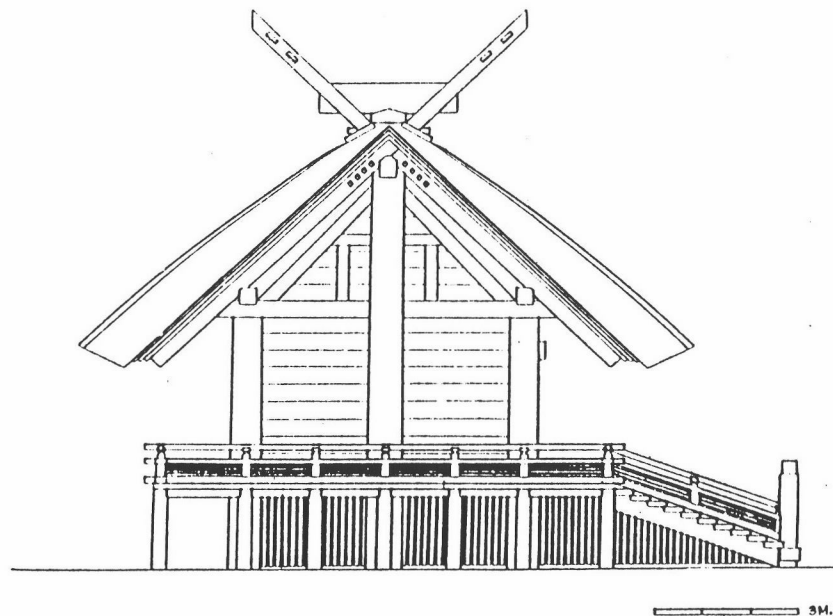
#### Notes d'intérêt général

##### *Les Sanctuaires d'Ise.*

Ise, dans l'actuelle province de Mie, est accessible à partir de Kyoto dont il est distant de 100 km à vol d'oiseau; il est aussi à proximité directe de la baie qui porte son nom.

Les deux grands sanctuaires (Intérieur et Extérieur) et les 120 sanctuaires satellites de moindre importance portent le nom générique de *Jingu*, plus communément *Ise Jingu* ou Le Grand Sanctuaire à Ise.

Kotaijingu, consacré à Amaterasu-Omikami, est appelé *Naiku* ou Sanctuaire Intérieur. Amaterasu-Omikami, divine fondatrice de la lignée de la maison impériale, est la déesse qui procure bénédiction à tous les humains et choses vivantes; comme le soleil, comme la source de tout Amour, elle occupe la



première place dans le panthéon shintoïste.

Toyouke-Daijingu, consacré à Toyouke-Omikami, est appelé *Geku* ou Sanctuaire Extérieur. Toyouke-Omikami est la déesse qui préside aux matières comestibles (particulièrement les céréales), aux vêtements et aux choses de l'habitat, toutes nécessités fondamentales de la vie humaine.

#### *La Fondation de Kotaijingu ou Naiku*

Quand, il y a très longtemps, Amaterasu-Omikami envoya son petit-fils Ninigi-nomikoto pour régner sur le pays du Japon, elle lui présenta un Miroir Sacré et lui dit : "Quand vous regarderez ce miroir, faites comme si vous me regardiez." Depuis ce temps lointain, des générations successives d'empereurs, observant cette injonction de la déesse, ont placé le miroir sacré au lieu le plus intime de leurs

demeures et l'ont vénéré comme la manifestation d'Amaterasu-Omikami. Cependant, durant son règne, le 10<sup>e</sup> empereur, Sujin, décida que le culte rendu à la déesse serait désormais organisé en une place distincte du palais, au village tout proche de Kasanui-no-mura (la résidence impériale étant alors au sud de la plaine de Nara), et il commanda à une princesse impériale de servir la déesse et de le représenter dans ce service. Si grande, selon lui, était la gloire de la déesse qu'une construction séparée, en dehors du palais, était nécessaire si on voulait assumer correctement la terrible responsabilité du culte à lui rendre. Sous le règne suivant, le culte incombait à une autre princesse, qui se mit en quête d'un lieu où la déesse pourrait être vénérée de façon permanente; de longues journées de recherches conduisirent cette princesse devant la rivière Isuzu et là, en accord avec un message divin de la

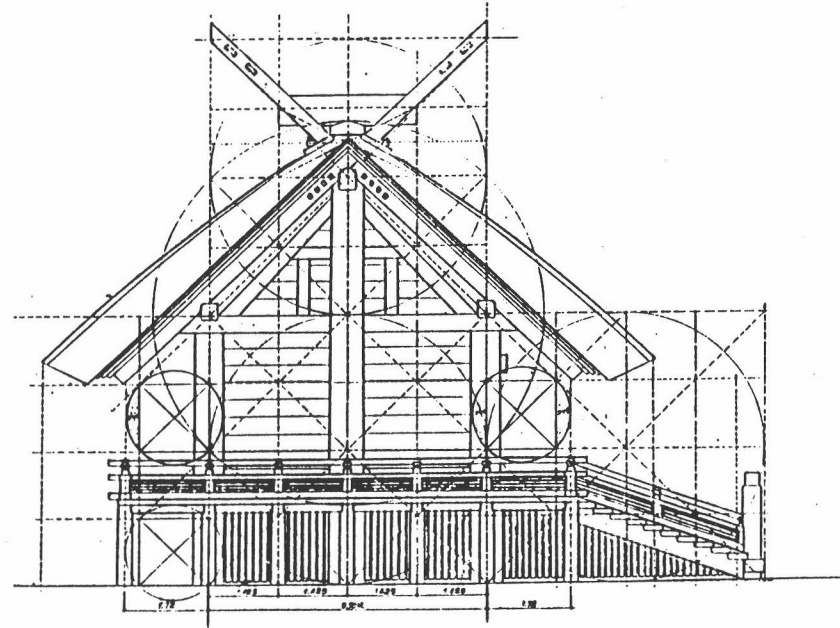
déesse, elle fit ériger le sanctuaire à l'emplacement actuel de Kataijingu. Le message de la déesse était ainsi libellé : "Depuis que ce pays d'Ise est un lieu où ne souffle aucune tempête violente, un lieu paisible où le son sec de l'arc et le sifflement de la flèche ne sont plus entendus, je désire y établir ma demeure."

La fondation du temple est traditionnellement fixée en l'an 4 avant Jésus-Christ. Elle coïnciderait ainsi grossièrement avec l'époque à laquelle la cour du Yamato — cour ancestrale de la Maison impériale — acquit le contrôle du pays tout entier et réalisa l'unification de la nation.

#### *La Fondation de Toyouke-Daijingu ou Geku*

Dans la vingt-deuxième année du règne de Yuraya-ku, de 21<sup>e</sup> empereur (vers 478), le sanctuaire de Toyouke-Omikami

65. Pignon du Shoden.



67. Recherche dimensionnelle en vue de la réalisation de la maquette de : Ise, Geku, le Shoden : façade latérale ou pignon.

Le module de base est 5,70 m/4 ou 1,425 m; le module associé est 1,72 m; on l'obtient par la circonférence circonscrite au carré formé avec le module de base. La formule est :

$$\frac{\sqrt{2} + 1}{2} \times 1,425 \text{ ou } 1,207 \times 1,425$$

On peut remarquer, sur la façade frontale, que les deux travées d'extrémité de la véranda sont légèrement plus larges que les autres, celles-ci valant 10,10 m/6 ou 1,683. On va donc jouer avec les trois valeurs :

- 1,425 pour le pignon,
- 1,683 pour la façade d'entrée,
- 1,720 pour les deux façades.

fut déplacé d'un village au nord-ouest de l'actuelle préfecture de Kyoto, vers son site actuel, où il fut érigé à la requête spéciale d'Amaterasu-Omikami, qui professait un grand respect pour les vertus divines de Toyouke-Omikami en même temps qu'elle manifestait son souci de l'évolution matérielle de la nation et de pourvoir aussi aux nécessités de la vie humaine.

#### *Le KodENCHI ou Site Alternatif du Sanctuaire*

C'est l'endroit sur lequel le sanctuaire sera reconstruit quand il sera déplacé à la fin de l'actuelle période de vingt années. Les dimensions réglementaires (qui sont aussi celles du site actuel) sont de 53 mètres en largeur et de 126 en profondeur. Les deux sites sont adjacents, à l'est et à l'ouest l'un de l'autre. Les arbres alentour sont tous des cryptomères dont certains ont plus de mille ans.

#### *La Dédicace Périodique de Nouveaux Sanctuaires et l'Architecture du Grand Sanctuaire. Cérémonies de dédicaces des nouveaux sanctuaires tous les vingt ans.*

Les deux sanctuaires principaux et leurs quarante sanctuaires affiliés sont reconstruits tous les vingt ans. Les déités sont conduites aux nouveaux sanctuaires au cours de cérémonies solennelles connues sous le nom de *Shikinen-Sengu*. L'institution de ce système remonte au règne du quarantième Empereur, Tenmu, et le premier *Shikinen-Sengu* prend place à la fin du septième siècle, sous le règne du quarante-et-unième souverain, l'impératrice Jitô. Le cinquante-neuvième *Shikinen-Sengu* fut observé en 1953; les sanctuaires actuels furent construits en 1973.

La dédicace périodique signifie, outre la reconstruction des sanctuaires principaux, l'approvisionnement en nouveaux trésors

et vêtements sacrés, exactes répliques des anciens, témoignant de l'excellence des artisans toujours égale à elle-même depuis l'époque où furent exécutés les originaux.

De cette façon, non seulement l'esprit divin est enchâssé dans une nouvelle construction, mais la grâce divine brille avec un éclat renouvelé. C'est la signification de *Shikinen-Sengu*.

Le style architectural du Grand Sanctuaire est connu comme "Le style Unique Divin" ou *Yuiitsu-Shinmei-Zukuri*. C'est un style propre au Grand Sanctuaire. La composition est rationnelle mais le rituel dont les origines se perdent dans la nuit des temps confère à certains éléments de "l'écriture architecturale" un caractère insolite. La structure inspire la sérénité par ses pièces largement dimensionnées, et l'épaisseur des couvertures en chaume

à larges surplombs contribue à l'affirmation du symbolisme de l'abri primitif. Simplicité et pureté ont ici une signification hors du temps ; elles sont comme l'expression de la Terre-Mère en gestation. Et il se pourrait que ce que nous qualifions d'insolite, faute de mieux, soit tout simplement cosmique...

On peut comprendre l'artisan. Mais l'inspirateur ?

On a pu déduire que les bâtiments originaux d'Ise étaient faits d'épaisses planches horizontales superposées et encastrées les unes dans les autres aux angles. Ce procédé était réservé à de petits édifices ; plus tard, l'édifice fut agrandi —selon certains auteurs— par adjonction d'un poteau soutenant la panne faîtière devant le pignon. C'est bien là un des caractères principaux que nous retrouvons dans la composition des bâtiments actuels d'Ise. Et cependant, je pense qu'un examen attentif de la structure de la hutte dite "tatara" peut apporter une explication plus satisfaisante. La double structure de toiture, avec ses deux poteaux extérieurs et ses chevrons débordants, préfigure bien mieux qu'une spéculation d'ordre évolutif les caractères fondamentaux du style unique d'Ise.

Tous les temples shintoïstes appartiennent à des styles dérivés du prototype d'Ise. Quand un des versants de la toiture se prolonge pour abriter l'escalier d'entrée, le temple est dit de style *Nagare*. Dans le style *Kasuga* un troisième versant abrite l'escalier qui se trouve en pignon de la construction. De plus, Kasuga est peint en rouge comme les temples bouddhistes. Le style *Hachiman*, lui, comporte un espace extérieur abrité, devenu hall de prière, dont la toiture est indépendante.

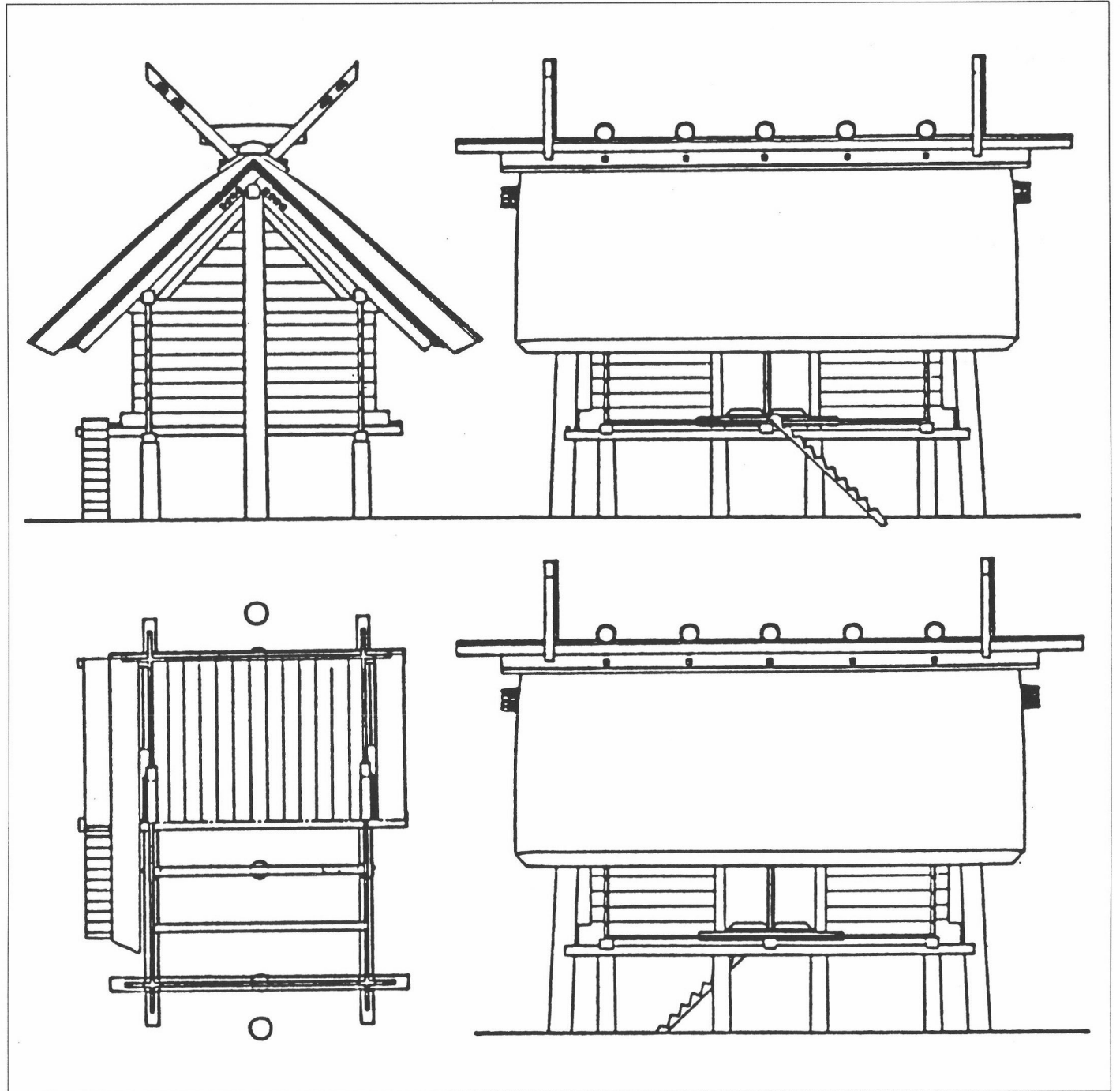
Nicolas SIMON

### Remarque

La maquette du sanctuaire d'Ise présentée à l'exposition a été réalisée par la classe de 3<sup>e</sup> année de l'Institut Supérieur d'Architecture Saint-Luc de Liège : Patrice Berlemont, Françoise Briot, Nasser Chemays, Francine Colin, Marie-Pierre Collard, Hugues Colson, Marc Colson, Baudouin Delcour, Nathalie Deltenre, Fabienne Demonty, Guy Deneffe, Dominique Denoël, Françoise Drisket, André Ehx, Ravi Eicher, Xavier Falmagne, Isabelle Galasse, Anne Gilkinet, Valérie Goor, Philippe Groulard, Amer Hbali, Damien Henry, Christian Jehaes, Bagher Karimi, Frédérique Laumont, Didier Marischal, Jean-Luc Marrini, Sabine Mennicken, Lionel Missaire, Chantal Renard, Jean Robeerst, Bernadette Royer, Luc Schroeder, Eric Stevens, Luc Vujasin, Ahmad Samer Zahabi.

### BIBLIOGRAPHIE

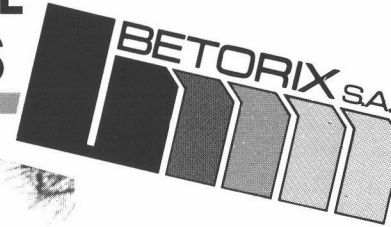
- 1 *Japan*, in *Encyclopædia Britannica-Macropædia*, vol. 10, 15<sup>e</sup> éd., (s.l.), 1982.
- 2 FREDERIC, Louis, *Japon. Art et civilisation*, Paris, 1969.
- 3 *Shelter Publications*, Bolinas (California), 1973.
- 4 ITOH, Teiji, *Traditional Domestic Architecture of Japan*, 2<sup>e</sup> éd., New York, Tokyo, 1974.
- 5 WATANABE, Yasutada, *Shinto Art : Ise and Izumo Shrines*, New York, Tokyo, 1974.
- 6 GUIDONI, Enrico, *Architecture primitive*, Paris, 1980.
- 7 HELFRITZ, Hans, *Indonesië*, 4<sup>e</sup> éd., (s.l.), 1986, (*Col. Cantecler Kunst-Reisgidsen*).
- 8 SIMON, Nicolas, *Architecture japonaise*, Saint-Luc, Liège, 1976.
- 9 DUNZHEN, Liu, *La Maison Chinoise*, Paris, 1980.
- 10 ARDEN, Harvey, *A Sumatran Journey*, in *National Geographic*, mars 1981.
- 11 MARDEN, Luis, *Bamboo. The Giant Grass* in *National Geographic*, octobre 1980.
- 12 KOZYREFF, Chantal, *Le Japon*, in *Le Grand Atlas de l'Architecture Mondiale*, Encyclopædia Universalis, (s.l.), 1981.
- 13 TOUSSAINT, François, *Histoire du Japon*, Paris, 1969.
- 14 LEIGHEB, Maurizio, *Indonésie et Philippines*, Paris, 1977.
- 15 VIEL de SAINT-MAUX, *Lettres sur l'Architecture des Anciens et celle des Modernes*, Paris, 1787.



68. Ise Jingu, Geku, Mikeden : quatre vues. De gauche à droite, au-dessus : pignon et façade principale; au dessous : plan et façade arrière.

**BËTORIX,  
UN PRODUIT  
DE QUALITÉ  
RECONNU**

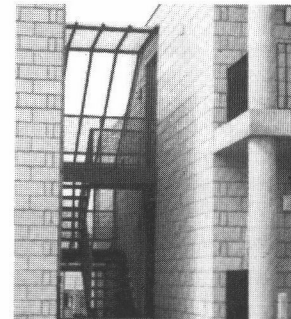
**CONSTRUIRE  
AVEC  
LA MATIÈRE  
QUI DÉFIE  
LE TEMPS**



**CONSTRUIRE  
AVEC BËTORIX  
C'EST...**



**CONSTRUIRE  
AVEC SON  
TEMPS POUR  
LONGTEMPS.**



**BETORIX S.A.**

Rue de l'Île Monsin 4020 LIEGE

Tél. (041) 64.64.27

Télex 42.193

# DAMBOIS

**Sanitaire  
Cuisines - Chauffage  
Traitement de l'eau  
Métaux**

Salle d'exposition, Bureaux et magasin:  
**Quai de Coronmeuse, 39 - 4000 Liège**  
**Tél.: 041/ 27.48.00 - Fax: 041/ 27.22.37**

Libre-service:

BATIMAX Liège, rue aux Chevaux, 14  
Tél.: 041/27.48.00

VAM NAMUR, av. Albert 1er, 5000 Namur  
Tél.: 081/ 23.06.97

VAM SERAING, quai des Carmes, 42, 4220 Jemeppe  
Tél.: 041/ 33.13.13

VAM PETIT-RECHAIN, Zone Ind. rue Gelée, 4655 Chaineux  
Tél.: 087/ 33.78.71

Comptoir de dépannage:

rue du Rivage, 7,4070 Aywaille - Tél.: 041/ 84.53.27

Bientôt: Ouverture d'un magasin  
VAM, rue du Fourneau, 4030 Grivegnée





# British House

2, rue du pot d'or  
4000 LIEGE

Mrs. Pirotte

15, rue Charles Magnette  
4000 LIEGE



# L'ARBRE DE VIE

4, rue de la Baume  
4400 Herstal  
Tél.: 64.54.16

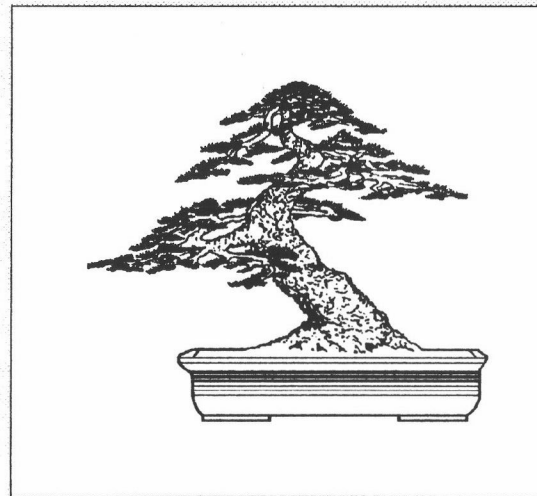
分  
屋  
栽

## l'Arbre de Vie

Bonsaï d'intérieur  
Bonsaï d'extérieur

Jeunes plants  
Conseils gratuits

- \* Soins
- \* Garde pour vacances
- \* Outils, poteries d'origine
- \* Service après vente



Ouvert de 9 h. à 12 h.  
et de 14 h. à 18 h.  
Fermé le dimanche



### Avant-propos

Il n'est pas possible à un Occidental d'écrire sur Katsura sans faire de multiples et d'incessantes références à des auteurs mieux informés autant que mieux placés. Aussi le texte qui suit a-t-il été rédigé d'après Tadashi Ishikawa, directeur à Kyoto des bureaux de l'Impérial Household Agency et auteur de *Palaces of Kyoto* et de *Imperial Villas of Kyoto*. Nous lui adressons nos remerciements enthousiastes et regrettons de n'avoir pu le joindre pour solliciter son approbation. Nous n'avons d'autre but ici que de faire connaître une oeuvre et un savant.

(Référence : Tadashi ISHIKAWA, *Imperial Villas of Kyoto*, Kodansha International Ltd, Japon, 1970).

69. Villa impériale de Katsura. Pavillon de thé Shôkintei.

# LA VILLA IMPERIALE DE KATSURA

La villa Katsura a été construite par le prince Toshihito durant la première moitié du 17<sup>e</sup> siècle. Destinée aux membres de la famille impériale, elle affirme de façon tangible le goût de la noblesse de cour à maintenir les traditions culturelles élégantes et tranquilles de la période Heian. Cette noblesse a perdu son ancienne autorité et est en secrète révolte contre le despotisme du shogunat souverain des Tokugawa.

La construction fait usage des meilleurs matériaux et la décoration y est réduite au minimum tandis que le style architectural s'harmonise avec le paysage environnant. Elle contraste avec deux autres constructions : le château Nijo à Kyoto et le sanctuaire Toshogu à Nikko. Ces deux oeuvres, décorées de façon extravagante, furent édifiées à l'initiative des Shoguns, la dernière en l'honneur du premier Shogun Tokugawa, Yeyasu. Bruno Taut dit bien que château et sanctuaire reflètent le goût des shoguns, tandis que les deux

villas de Kyoto, la villa Katsura et le Shûgaku-in, témoignent du goût raffiné de la cour impériale.

Les deux villas ont échappé, l'une et l'autre, aux ravages de longues guerres et demeurent intactes.

Aussi courte que soit la visite à Katsura, on sera frappé par la connaissance profonde du dessin qui se dégage d'un tracé dont l'actualité confond.

Première impression après le grand Pont : la haie de bambous, le long du sentier, à gauche. Pour la réaliser, il a fallu mettre en forme et ligaturer les tiges de bambou vives : la densité du feuillage et la course ondulante de la haie procure une puissante sensation de volume.

Après 250 mètres le long de la Katsura, la haie se transforme en un écran de pieux de bambou épais entrelacés de tiges plus fines.

La superficie totale est de 57 947 m<sup>2</sup> dont 7 065 m<sup>2</sup> sont des terrains de culture et, vers le nord, 4 400 m<sup>2</sup> de forêts. L'étang prend la moitié environ de la superficie de la propriété : cinq petites îles y ont été aménagées et un pont de terre les relie à la rive proche. Au sud et à l'est, des collines artificielles et, à intervalles convenables, des pavillons de thé. A l'ouest, s'étendant de nord-est en sud-ouest, sont l'Old Shoin (la vieille demeure), le Middle Shoin et le New Goten.

Durant la période Heian (794-1185), dans ce même district, appelé alors Shimo-Katsura, où la villa allait être construite plus tard, se trouvait la retraite de Fujiwara Michinaga. Le héros fameux des contes de Madame Murasaki, Hikaru-Genji, y vint pour y jouir du spectacle de la lune et des fleurs.

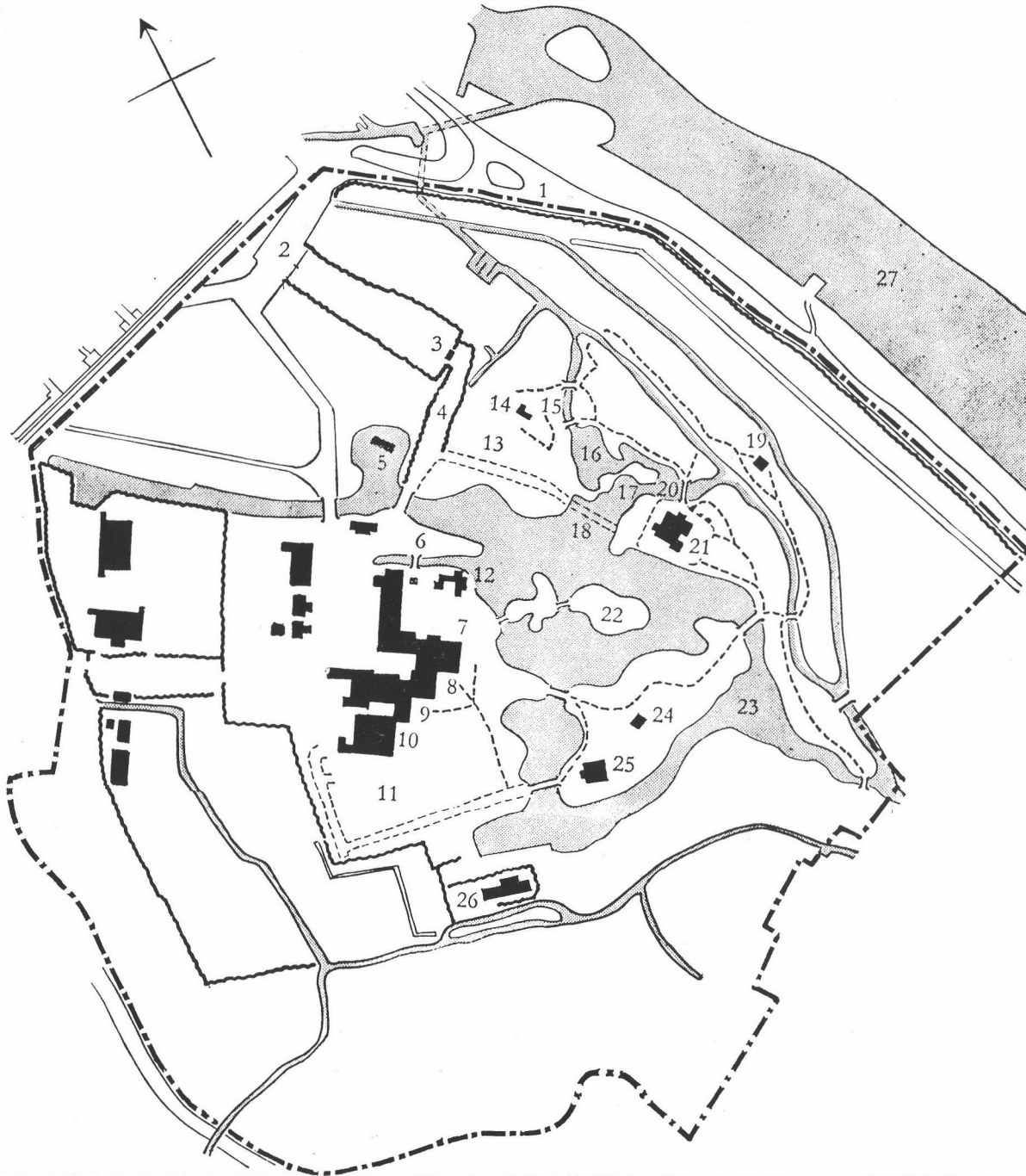
Plus tard, durant la période Kamakura (1185-1333), ce même district devait passer aux mains de la famille Konoe, une des cinq familles du pays dans lesquelles régents et conseillers principaux de l'empereur étaient choisis. Après, en 1610, avec cinq autres villages des alentours, elle devint propriété de la famille du prince Hachijo, dont le titre avait été créé en 1590. Ce titre fut changé en prince Kiogoku en 1699 et devint prince Katsura en 1810, pour prendre fin à la mort de la princesse Toshiko en 1881. Deux ans plus tard, la villa passait à l'agence de gestion de la maison impériale dont les soins ont contribué à la maintenir dans le parfait état de conservation qu'on lui connaît aujourd'hui.

C'est le prince Hachijo Toshihito qui dirigea la construction. C'était, à l'origine, une simple retraite campagnarde où les hôtes pouvaient jouir du clair de lune, de la musique et de la cérémonie du thé, autant que des sports tels que tir à l'arc, jeu de balle, équitation et canotage dans la chaleur des étés de Kyoto. A la mort du prince en 1629, la villa fut abandonnée durant une décade, mais le fils du prince défunt, Noritada, entreprit de la rénover complètement et selon son goût; cette opération devait durer jusqu'en 1650. La villa que nous voyons aujourd'hui est virtuellement celle que reconstruisit le prince Noritada. C'est un exemple rare d'art japonais.

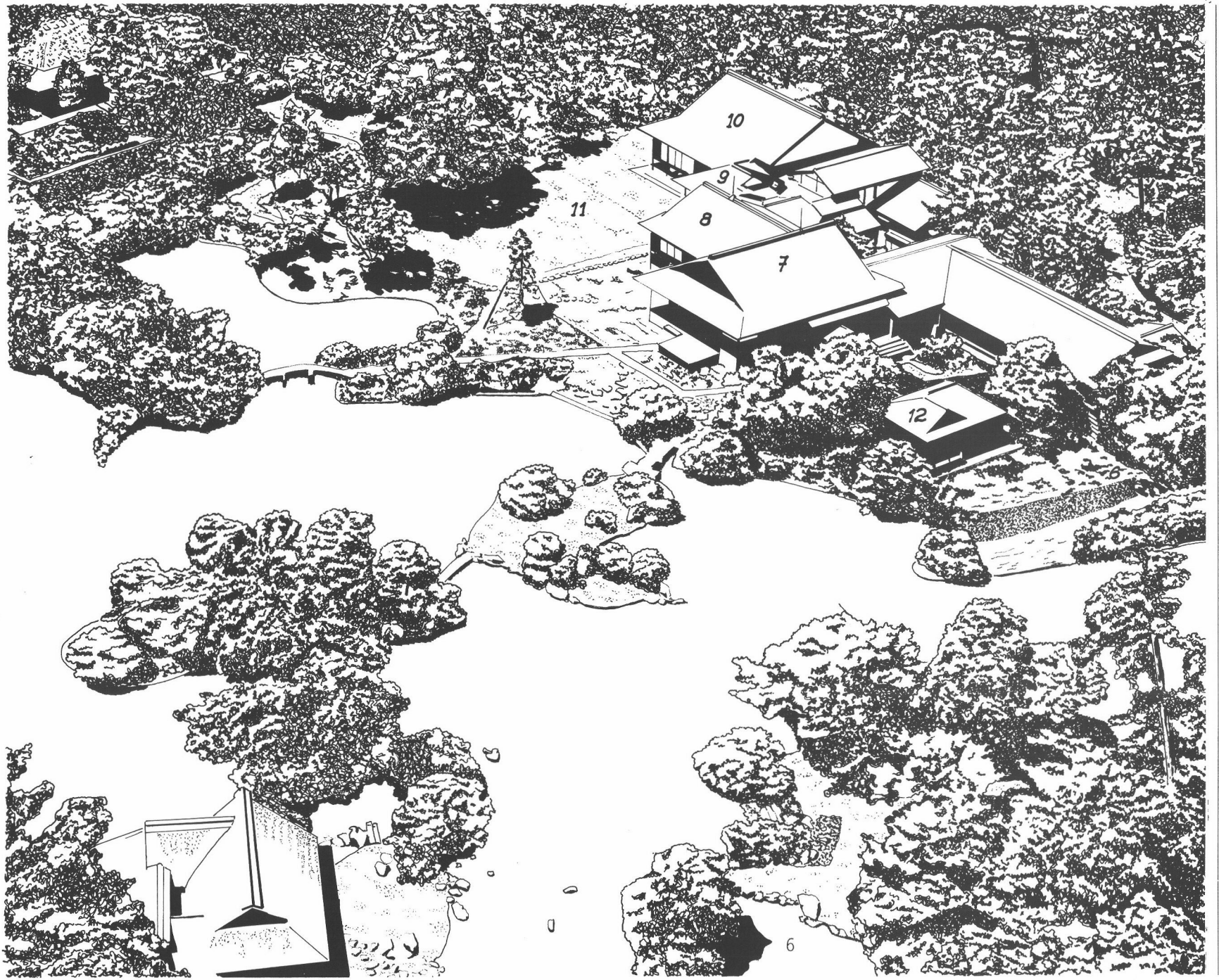
## La construction de Katsura

Selon l'histoire personnelle du prince Toshihito, ce fut le 27 juin 1616, après que Shimo-Katsura et les cinq villages environnants (y compris le temple Sensho-ji) furent devenus sa propriété, que le prince visita Sensho-ji afin d'y voir les

PLAN DE LA VILLA IMPERIALE  
DE KATSURA



1. Katsura-gaki ou clôture de bambou.
2. Porte avancée.
3. Miyuki-mon ou Porte Impériale.
4. Miyuki Path (sentier).
5. Hangar à bateau.
6. Naka-mon ou Porte du Milieu.
7. Old Shoin ou Vieille Demeure.
8. Middle Shoin ou Demeure du Milieu.
9. Salle de musique.
10. New Goten ou Nouvelle Demeure.
11. Terrain d'équitation Sakura.
12. Gepparô, pavillon de thé.
13. Colline des Palmes Sago.
14. Machiai ou Pavillon d'Attente.
15. Chute d'eau.
16. Promontoire de Cailloux.
17. Ama-no-hashidate.
18. Ruine du Grand Pont.
19. Nanji-tei.
20. Nagare-no-chôzu.
21. Shôkin-tei ou Pavillon de thé.
22. Naka-no-shima ou Ile du Milieu.
23. Vallée des Lucioles.
24. Shôka-tei ou Pavillon de thé.
25. Enrindô.
26. Shô-ken, pavillon de thé.
27. Katsura - La Rivière.



champs où les melons poussent en abondance, et de déguster ces fruits dont c'était alors la saison. Avec lui, le prince emmena nombre de poètes et d'acteurs et, après avoir goûté leurs représentations, il se promena, dit-on, le long des bancs de la rivière Katsura pour admirer à son aise le paysage. Deux jours plus tard, selon l'histoire, le conseiller de l'empereur Goyozei (frère aîné du prince Toshihito) visita aussi le Sensho-ji et le village de Katsura. S'il est raisonnable de penser qu'en ce temps-là de simples maisons de thé existaient dans les champs de melons, il pourrait paraître exagéré d'imaginer que le prince considérait déjà l'idée de construire une retraite campagnarde dans le district.

Quatre années plus tard, le 18 juin 1620, on lit dans l'Histoire Personnelle du prince que la maison de thé de Shimo-Katsura est achevée et que les hôtes y sont nombreux et fréquents. L'histoire semble indiquer que la construction de bâtiments sur le site a eu lieu dans un délai rapide et sur une large échelle. Cette évidence est accréditée plus tard par le fait que, selon le Rapport sur le Projet Spécial de Katsura, le fils de l'empereur lui-même fut invité à la maison de thé, au milieu des champs de melons, le 4 juillet 1620.

En 1624, aux environs de la mi-juin, le prêtre Kentaku du temple Shokoku-ji fut invité à Shimo-Katsura. Dans son journal, il écrit : "Des collines ont été créées dans le jardin et un étang a été creusé sur lequel des bateaux ont été mis à flot. Il y a des ponts et des maisons de thé. La vue que l'on a de ces maisons est superbe."

L'année suivante, en 1625, au mois de septembre, Konchiin Sûden, abbé du temple Nanzen-ji, fut invité par le prince Toshihito à la villa. Dans le compte-rendu de sa visite, l'abbé loue le caractère et les

réalisations du prince. Quant au pavillon de thé il écrit : "Le prince a mobilisé des centaines d'artisans et de charpentiers. Il a détourné la rivière qui coule maintenant à travers le jardin. Il a créé des collines et construit de beaux pavillons". De cela il semble découler que, en plus de l'Old Shoin, le Shokin-tei et le Gepparô (pavillons de thé) étaient déjà achevés, comme l'étaient les jardins avec les collines et l'étang. Le premier stade du projet était donc passé.

Bien qu'exagérées, les descriptions du journal sont extrêmement détaillées. Si l'on en juge sur ces descriptions, il apparaît que l'architecture des constructions et l'aspect des jardins à ce stade étaient sensiblement différents de leur aspect actuel. Les constructions apparaissent avoir été construites pour ménager une bonne vue dans toutes les directions. Le journal, par exemple, dit peu de choses concernant l'intérieur des constructions, mais beaucoup par contre sur le paysage environnant : à l'est, le mont Hiei, la cité de Kyoto, etc., au nord, le temple Ryoân-ji, et ainsi de suite... Il mentionne encore le Banka-dai —site primitif du Chikurin-tei— sous lequel coule un fleuve charriant des bateaux chargés de légumes et de poissons.

Sur la base de ces descriptions, il n'est pas trop difficile d'imaginer à quoi ressemblait cette première villa. L'étang était apparemment centré vers l'Old Shoin, le Gepparô et le Shokin-tei, et s'étendait vers la section nord où sont actuellement amarrés les bateaux. L'eau du fleuve, qui coulait sous le Banka-dai, provenait de la rivière Katsura. Sur la colline se dressait une maison de thé appelée Sanjô-tei (Pavillon du Sommet de la Colline), sur le site de l'actuel Shoka-tei et donnant la même vue splendide sur le pays environnant.

Le prince Toshihito, fondateur de la famille Hachijo, mourut en avril 1629 à l'âge de 51 ans. Son fils et successeur, le prince Noritada, avait 11 ans à l'époque et était de santé fragile, vivant la plupart du temps dans la résidence principale de la famille à Imadegawa, près du Palais Impérial de Kyoto. La villa Katsura, peu fréquentée désormais, fut laissée à l'abandon. En 1631, quand le prêtre Kentaku y revint, il vit son état de délabrement et en fit mention dans son journal. L'information ici semble objective et il en ressort qu'une métamorphose totale s'est opérée après la mort du prince Toshihito. Mais parmi les autres causes du déclin, on trouve une série de cataclysmes naturels : le tremblement de terre de juillet 1629, un ouragan dévastateur en septembre 1630, une autre tempête en août 1631 qui affecte l'actuelle région d'Osaka - Kyoto - Kobe et y provoque des inondations, et, en mai 1635, un typhon qui fait sortir de son lit la rivière Kamo et détruit le grand pont sur le Yodo. Dès lors, l'attraction de la villa devint une chose du passé : la splendeur de ses constructions avait disparu.

Le prince Noritada visita Katsura pour la première fois en 1641, utilisant l'Old Shoin comme demeure temporaire. Par la suite, il y fit de fréquentes visites, continua à utiliser le Old Shoin et vit sa santé s'améliorer.

Joshoin, la veuve de Toshihito, et la princesse Ume (cadette de Noritada) l'encouragèrent à entreprendre la rénovation de la villa. Ce qui fut fait. Entre 1641 et 1647, on remarque de nouvelles constructions parmi lesquelles : le Middle Shoin, le New Goten, le Shoka-tei, le Enrin-dô, le *machiai* ou place d'attente, le Manji-tei et le Shokin-tei.

Les travaux progressèrent rapidement, particulièrement après le mariage, en

1643, de Noritada avec la fille du puissant seigneur féodal Maeda. Une assistance financière fut alors donnée, non seulement par le Shogun, mais aussi par la famille Maeda.

En 1658, un nouveau projet pour la villa voit le jour dans l'intention de recevoir l'empereur Gomizuno-o. Le sentier appelé le Miyuki-michi, la porte Miyuki, l'avant-cour de repos du palanquin de l'Old Shoin, et le Ichi-no-ma (première chambre) du New Goten furent remis à neuf et les jardins refaits à cette occasion.

Cet empereur devait encore faire deux visites à la villa —en mars et novembre 1663— à l'époque où le prince Yasuhito, successeur de Noritada, était le chef de la famille Hachijo.

Pendant une période de 40 ans, les bâtiments et jardins de la villa devaient être tour à tour remodelés et améliorés. Au terme de cette période — correspondant à deux générations de la famille Hachijo— ils avaient atteint le stade définitif que nous leur connaissons aujourd'hui.

#### **Le prince Toshihito et le prince Noritada, créateurs de la Villa Katsura**

Toshihito, premier créateur de Katsura, était le plus jeune frère de Goyozei, le 107<sup>e</sup> empereur du Japon. Né en 1579, le prince était connu enfant sous le nom de Kosamaro. A l'âge de 10 ans, il fut adopté par Toyotomi Hideyoshi, premier conseiller de l'empereur; mais quand, l'année suivante, le propre fils de Hideyoshi, Tsurumaru, naquit, l'adoption fut annulée. En 1590, la principauté de Hachijo fut établie pour Toshihito et devint fief à trois mille *koku* de riz par an (un *koku* représentait l'équivalent de cinq boisseaux

et était l'unité de revenu des seigneurs). Le prince, alors âgé de 12 ans, prit résidence à Imadegawa Gomon, dans la partie nord des Jardins Impériaux de Kyoto.

C'était un garçon intelligent et, durant sa jeunesse, il étudia le Kokinshû (anthologie de poésie primitive) sous la direction d'un maître fameux, Hosokawa Yûsai. En 1600, à 22 ans à peine, il obtint le titre de Kokin-Denju, la plus haute distinction donnée pour la maîtrise des secrets de Kokinshû, et sous le règne de son frère, l'empereur Goyozei, qui était un maître distingué en littérature japonaise, le jeune homme étudia les Contes de Genji et les Contes d'Ise. Aussi bien informé en littérature chinoise qu'en littérature japonaise, le jeune prince devait composer de nombreux poèmes en langue chinoise. Il admirait particulièrement le poète chinois Po Chû-i, et la description des étangs et pavillons de la région de Ch'ih-t'ing-chi' tirée d'un recueil du poète, l'influença de toute évidence quand il entreprit de dessiner les jardins de Katsura.

Le prince excellait encore en calligraphie et en peinture, dans l'art d'arranger les fleurs et dans la cérémonie du thé, en musique et dans des sports tels que football, équitation et tir à l'arc. En tout cela, il était influencé par son maître, Hosokawa Yûsai, qui n'était pas seulement un homme de grande culture mais aussi un éminent samourai. Un grand nombre des oeuvres du prince sont parvenues jusqu'à nous.

La cérémonie du thé, populaire dès la fin de la période Momoyama (1586-1615) et durant la période Edo (1615-1867), était apparemment beaucoup appréciée par le prince. Déjà en 1602, à Imadegawa, il construisait une maison de thé où il recevait fréquemment ses hôtes. En 1619, il

construisait une chambre, appelée Kusari-no-ma, dans le style *Sukiya* (ce style affectionnait les matériaux bruts, sans ornementation, à l'instar des maisons ordinaires de l'époque). Il eut recours à Kobori Enshû pour juger de la qualité des boîtes à thé et pour obtenir des bols à thé ainsi que d'autres ustensiles. Au pavillon Kusari-no-ma il invita alors des *daimyos* ("seigneurs") réputés pour participer aux cérémonies du thé : on peut en déduire que la construction de Katsura ne fut pas entreprise avant 1619.

Le shogunat avait à cette époque consolidé sa position et exerçait une pression considérable sur la noblesse de cour aussi bien que sur la famille impériale elle-même; sous le prétexte le plus futile, on condamnait à l'exil les membres de l'une ou l'autre. Il devait en résulter une détérioration rapide des relations entre le shogunat et la famille de l'empereur.

Ainsi, sous le premier shogun, Tokugawa Ieyasu, fut-il décidé de marier l'empereur Gomizuno-o à la fille de Tokugawa Hidetada et d'en faire son impératrice. Cependant, avant la cérémonie du mariage, une dame de la cour, soeur d'un courtisan, donna naissance à deux enfants dont l'empereur revendiqua la paternité : le mariage fut différé. Mais les relations entre l'empereur et le shogun étaient détériorées au point que l'empereur décida d'abdiquer. On pense que le prince Toshihito et son neveu, ministre de la Justice, durent, non sans difficultés, persuader l'empereur de renoncer à abdiquer et de poursuivre les préparatifs de mariage avec la fille de Tokugawa, Kasuko : le 18 juin 1620, elle devenait Impératrice du Japon. Au même moment, le prince Toshihito fut relevé de ses responsabilités à la cour; cela lui permit d'accorder plus de temps à la construction de pavillons de thé dans son fief de Shimo-





Katsura. Au mépris du shogunat, il se consacra à la cérémonie du thé et à la contemplation de la nature : les mesures prises dans la villa pour favoriser cette communion avec la nature sont liées à cette disposition d'esprit du prince.

Depuis qu'il était entré en possession de Shimo-Katsura, le prince avait été fasciné par les descriptions de constructions et de jardins des Contes de Genji et par les réflexions sur la nature exprimées dans ce livre. Assez naturellement, il éprouva un profond désir d'incorporer des paysages et des constructions Heianesques (de Heian) aux jardins et bâtiments de Katsura. Avant son mariage en 1616, le prince séjourna dans la province de Tango (dont la partie nord est l'actuelle préfecture de Kyoto) et visita Ama-no-hashidate, considéré comme un des trois plus beaux sites du Japon, avec les bras de mer de Wakasa Bay. Il n'est pas surprenant dès lors que le jardin-étang qu'il installa dans sa villa fut la réplique d'Ama-no-hashidate.

En 1616, le prince épousa Tsuneko, la fille de Kyôgoku Takatomo, seigneur du clan Miyazu; après la mort de Toshihito, sa veuve prit le voile et le nom bouddhiste de Jôshôin, sous lequel elle est mieux connue. Comme tutrice du prince Noritada, elle eut une influence considérable. Les lettres qu'elle adressa au prince, comme celle de la princesse Ume (soeur cadette de Noritada et épouse de l'abbé Ryôjô du Nishi-Hongan-ji), fournissent de précieuses descriptions de la famille Hachijo et des travaux réalisés à Katsura.

Le prince Noritada naquit en 1619. En 1624, il fut adopté par son oncle, l'empereur Gomizuno-o, et élevé à la dignité de chef d'un des 8 ministères. En 1629, à la mort de son père, il devint le second chef de la famille Hachijo. Il avait

70. Vue des façades du sud-est.

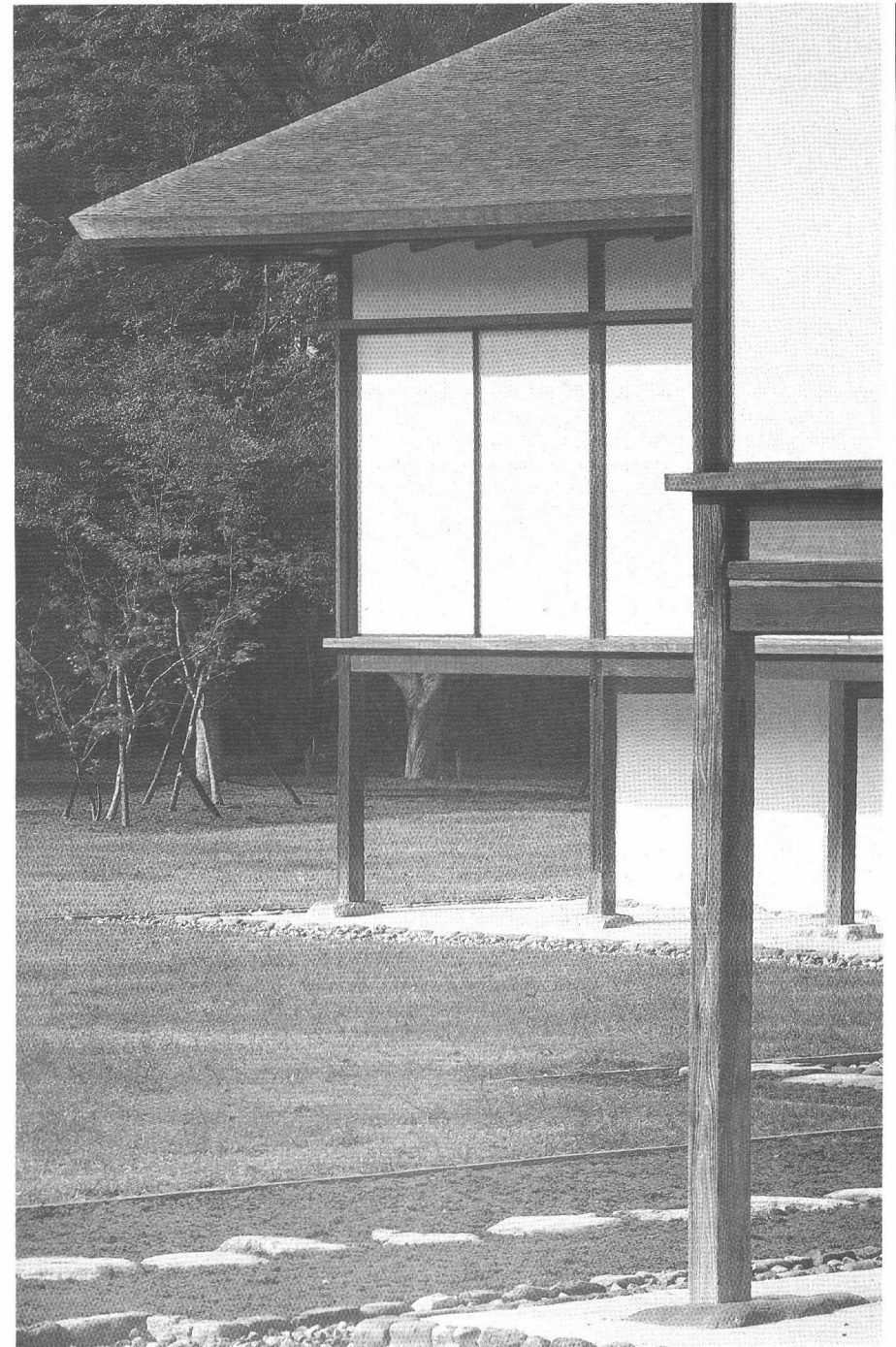
alors 10 ans (11 selon le comptage japonais qui considère les neuf mois de gestation).

Comme son père, le prince était à la fois talentueux et studieux. Suivant fidèlement les préceptes de son père, il étudia avec des maîtres que celui-ci avait choisis. L'un d'eux lui enseigna la poésie Waka : le prince y excellait tellement que cela lui valu d'être, à plusieurs reprises, invité à la cour. Un autre de ses maîtres, le prêtre Jishōin Kentaku du temple Shokoku-ji, lui reconnaissait des talents bien au-dessus du commun. De santé plutôt délicate pour un garçon, le prince se mit aux ordres du maître Asukai Masaaki, avec qui il pratiqua des activités physiques qui devaient bientôt améliorer son état.

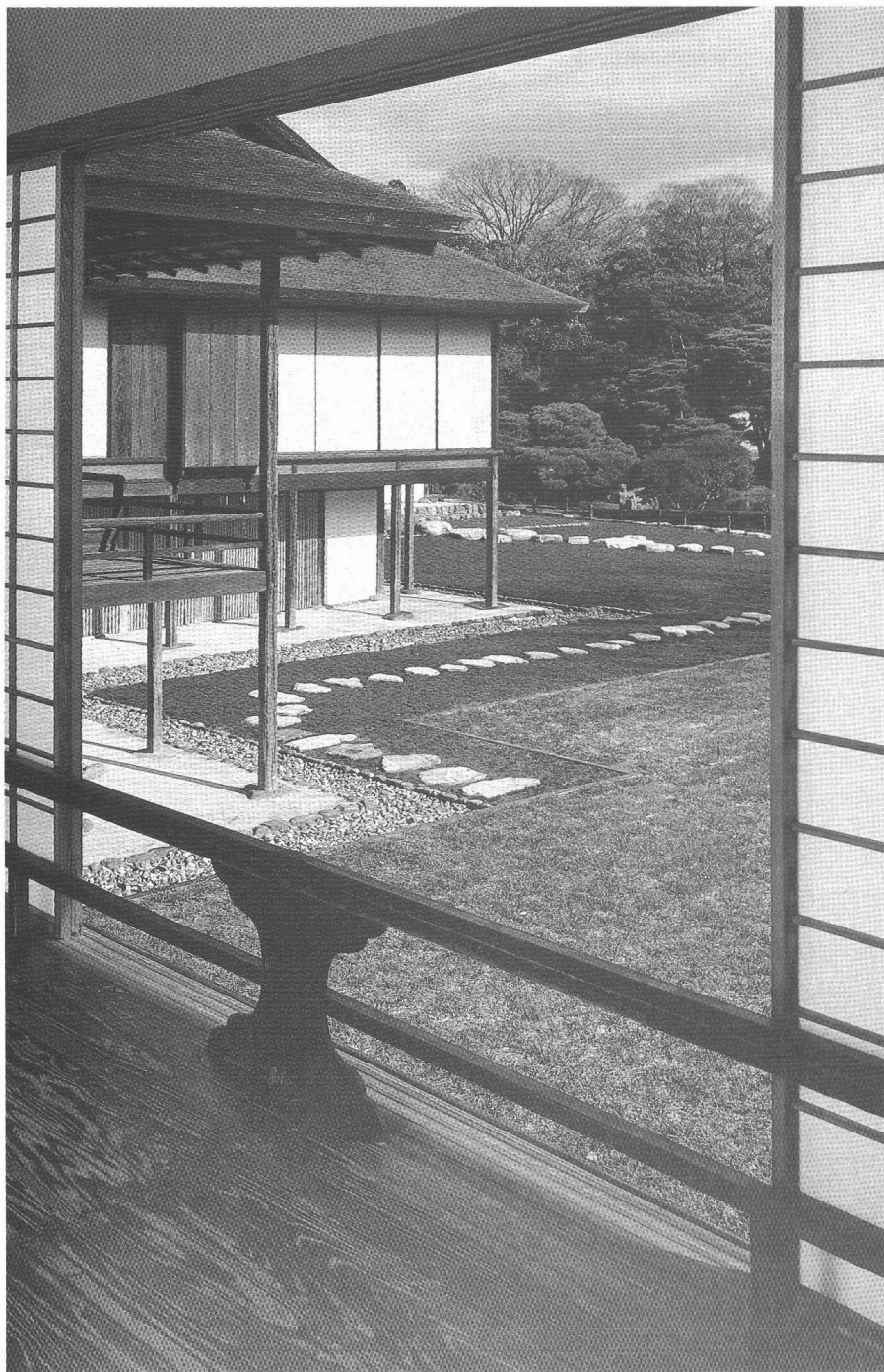
Parmi les sources d'information sur Katsura, nous avons cité plus haut la correspondance de la princesse Ume, soeur de Noritada et épouse de l'abbé Ryōjō. L'abbé, qui avait dessiné de nombreuses maisons de thé et des constructions dans le style *Sukiya* et composé plusieurs jardins, fut un jour invité à Katsura. Les lettres de son épouse traduisent des réactions enthousiastes.

Fasciné par la cérémonie du thé, Noritada était lié avec Sen Sōtan, le petit-fils du fameux maître du thé, Sen no Rikyū. Il éprouvait pour ce dernier une admiration sans bornes et avait visité, près d'Osaka, des salons de thé dont Rikyū était l'auteur. Shōan, père de Sōtan, avait lui, construit au Kokedera —le célèbre jardin des mousses— un pavillon de thé, le Shōnan-tei. Cela aussi influença Noritada.

Quand il décida de reconstruire Katsura, le prince avait deux choses en vue : retrouver sa santé et s'entourer d'un environnement nouveau. Sa mère et sa soeur l'encouragèrent : elles craignaient



71. L'angle sud du nouveau palais.



pour sa santé et espéraient que la villa campagnarde lui procurerait l'atmosphère adéquate pour son rétablissement.

En 1641, le prince vint résider à Katsura, à l'Old Shoin qui avait été construit sur le premier site de Katsura-tei, et là, il entama son projet de reconstruction. Des lettres de sa mère l'invitèrent à entreprendre la rénovation suivant ses propres goûts, en utilisant ses propres dessins.

L'essayiste Sano Shōeki's devait écrire dans ses Nigiwai Gusa : "Une résidence temporaire fut construite dans la retraite montagneuse de Katsura du vivant du prince Toshihito, et le prince Noritada en était un visiteur assidu. Le prince Noritada à réuni un grand nombre d'artisans et de charpentiers pour construire des pavillons de thé, mettre en place des collines et réaliser des ouvrages en pierres. Il a amené l'eau de la rivière à l'intérieur du domaine."

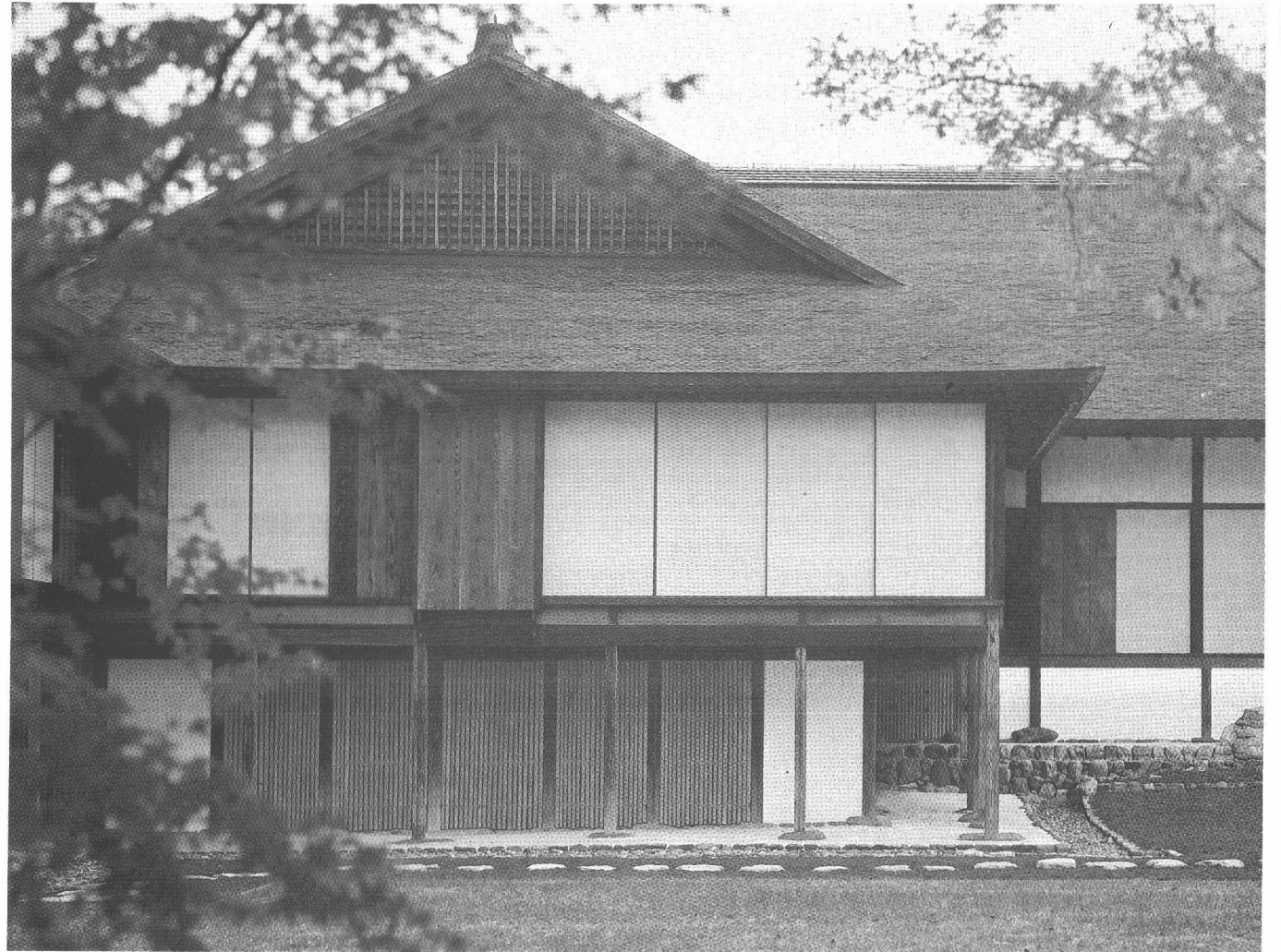
Sur la base de cette remarque, on peut supposer que Noritada obtint l'aide technique d'Enshū, réputé pour ses jardins paysagers.

Il était devenu essentiel de compléter la construction du Middle Shoin avant septembre 1642, date à laquelle Noritada devait épouser Tomi, la fille de Maeda Toshitsune, seigneur de Kaga.

Avant son mariage, Tomi avait été adoptée par la fille du shogun Tokugawa Hidetada. Par ce mariage, la famille Hochijo s'alliait au riche clan Kaga et améliorait du même coup ses relations avec la famille Tokugawa. Cette dernière devait intervenir de ses deniers —et pour une très grande part— dans l'opération de reconstruction : dès lors, celle-ci évolua dans des conditions de liberté plus favorables. Il est plus que vraisemblable qu'Enshū supervisa la réalisation et que ce sont ses

72. Vue vers l'est depuis le nouveau palais.

73. Façade sud-ouest du New Shoin.



ouvriers qui complétèrent la villa telle que nous la voyons aujourd'hui. Cela advint après le mariage de 1642.

### Les artisans qui rebâtirent la villa

Les jardins et bâtiments de la villa sont la création du prince Toshihito et de son fils, le prince Noritada : cela ne fait aucun doute. Les deux hommes étaient des poètes doués et tous deux étaient initiés aux classiques japonais. En créant Katsura, ils imaginèrent un lieu où ils pourraient à loisir mener la vie des nobles de cour de la période Heian, telle que décrite dans la littérature classique qui leur était si familière. La villa était, dès lors, la réalisation d'une vision.

Un grand effort fut fait pour donner forme aux aspects tant esthétiques que pratiques de la cérémonie du thé, à la mode à l'époque. La perfection fut atteinte par l'utilisation du style *Sukiya* dans tous les bâtiments, par la répartition judicieuse des pavillons de thé, et par les nombreux petits itinéraires empierrés qui encerclent l'étang et les autres zones du jardin.

Quand on se promène le long de ces sentiers, la scène change constamment sans la moindre trace de répétition : c'est un exemple suprême de jardin dessiné pour être parcouru dans la sérénité et la paix.

L'opinion est divisée quant à dire qui supervisa la réalisation du projet. Certains érudits disent que ce fut Kobori Enshû, d'autres, Nakanuma Sakyô. Cependant, selon le Katsura Gobetsug yô Ki (un ouvrage de la bibliothèque de la Diète Nationale qui fait autorité) et d'autres écrits valables, Enshû apparaîtrait comme étant le candidat le plus vraisemblable. Voici pourquoi.

Le Katsura Gobetsug yô Ki est un rapport d'une inestimable valeur écrit par un employé de la famille Hachijô après la reconstruction du Manji-tei en 1805. Ce rapport fait les constatations suivantes :

1. Les bâtiments construits du vivant du prince Toshihito sont l'Old Shoin —la maison de thé dans le champ de melons— et le Gepparô aussi appelé le Ume-no-chaya ou le Tsuki-ume-no-chaya.
2. Les autres bâtiments datent du temps du prince Noritada.
3. Kobori Enshû (connu aussi sous le nom de Sohô), magistrat du district Fushimi à Kyoto, avait l'habitude de venir tous les jours pour superviser l'aménagement des jardins.
4. Pour l'aider dans sa tâche, Enshû utilisait des membres de son groupe d'artisans, dont Hirata Motoari et Yamashima Izumo-no-Kami Masanao.
5. Parmi eux, le jardinier paysagiste le plus adroit était un prêtre nommé Gyokuenbô, du temple Myôen-ji, qui créa le jardin du temple et les seize pierres *arhat* dans le jardin Zôge-in du Myôshin-ji.

De plus, ce même document mentionne les détails du jardin ci-après, tous réputés caractéristiques du goût d'Enshû :

1. l'arrangement fameux et traditionnel des pas de pierre en face du repos du palanquin de l'Old Shoin, ainsi que la grande dalle sur laquelle les chaussures devaient être déposées avant d'entrer dans le pavillon;
2. les étagères traditionnelles dans le New Goten;
3. les fleurs de prunier dessinées sur la fenêtre dans l'alcôve du Ni-no-ma (deuxième chambre) du New Goten;
4. les nombreuses fenêtres rondes dans le Shôï-Ken;
5. le ruisseau qui coule à côté du pont de

Pierre et qui était utilisé par les hôtes pour se laver les mains;

6. les 4 bancs au Manji-tei;
7. et les toilettes de sable dans la surface d'attente extérieure.

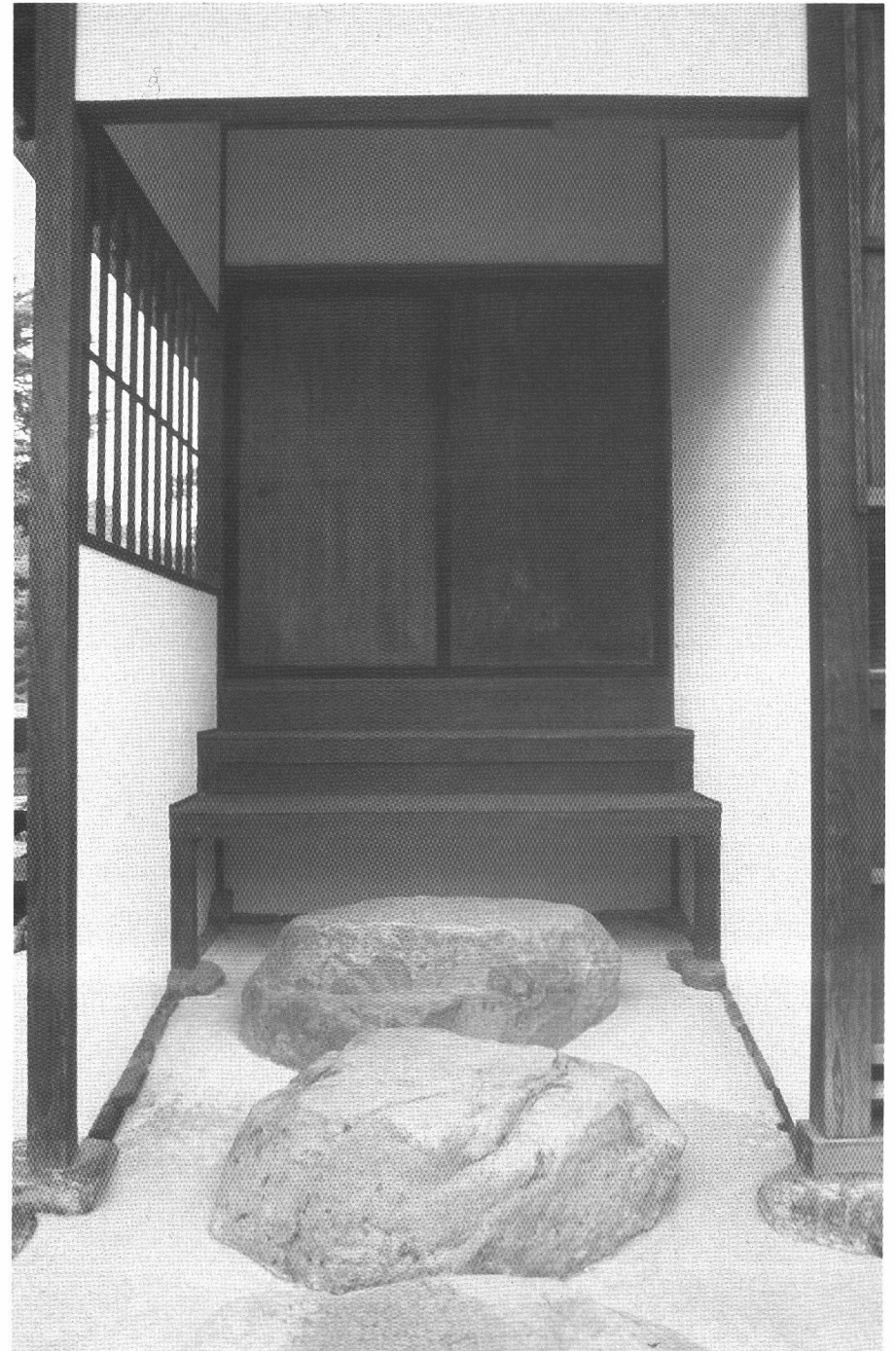
Kobori Enshû était un *daimyo* mineur du district dans lequel aujourd'hui se trouve la préfecture du Shiga; il recevait comme traitement annuel douze mille *koku* de riz seulement. Cependant, durant l'époque Kan'ei (1624-1644), il joua un rôle essentiel dans la construction de nombreux bâtiments importants, comme le Palais Impérial et le Palais Sentô o Kyoto. Dans la construction du château Nijo et du château d'Osaka (qui étaient sous la juridiction directe du shogunat), il fut responsable de l'organisation et de la direction des charpentiers et autres artisans. Avant sa mort en 1647, il travailla un moment à Edo, le siège du gouvernement du shogun. On peut affirmer à cause de cela-même qu'il fut un homme extrêmement occupé et qu'il n'avait pas le temps de s'intéresser à des projets privés comme la reconstruction de la villa Katsura. De plus, les fonctionnaires qui travaillaient alors pour le shogunat avaient tendance à éviter la noblesse de cour. Pour ces raisons, et bien que plusieurs dessins de bâtiments et de jardins de Katsura soient typiques du goût d'Enshû, l'opinion la plus répandue veut que ce n'était pas lui-même qui supervisait le travail de reconstruction, mais plutôt un de ses élèves—acquis aux mêmes règles de goût— et en particulier Nakanuma Sakyô. Celui-ci, qui était architecte et maître du thé, était aussi un parent éloigné d'Enshû.

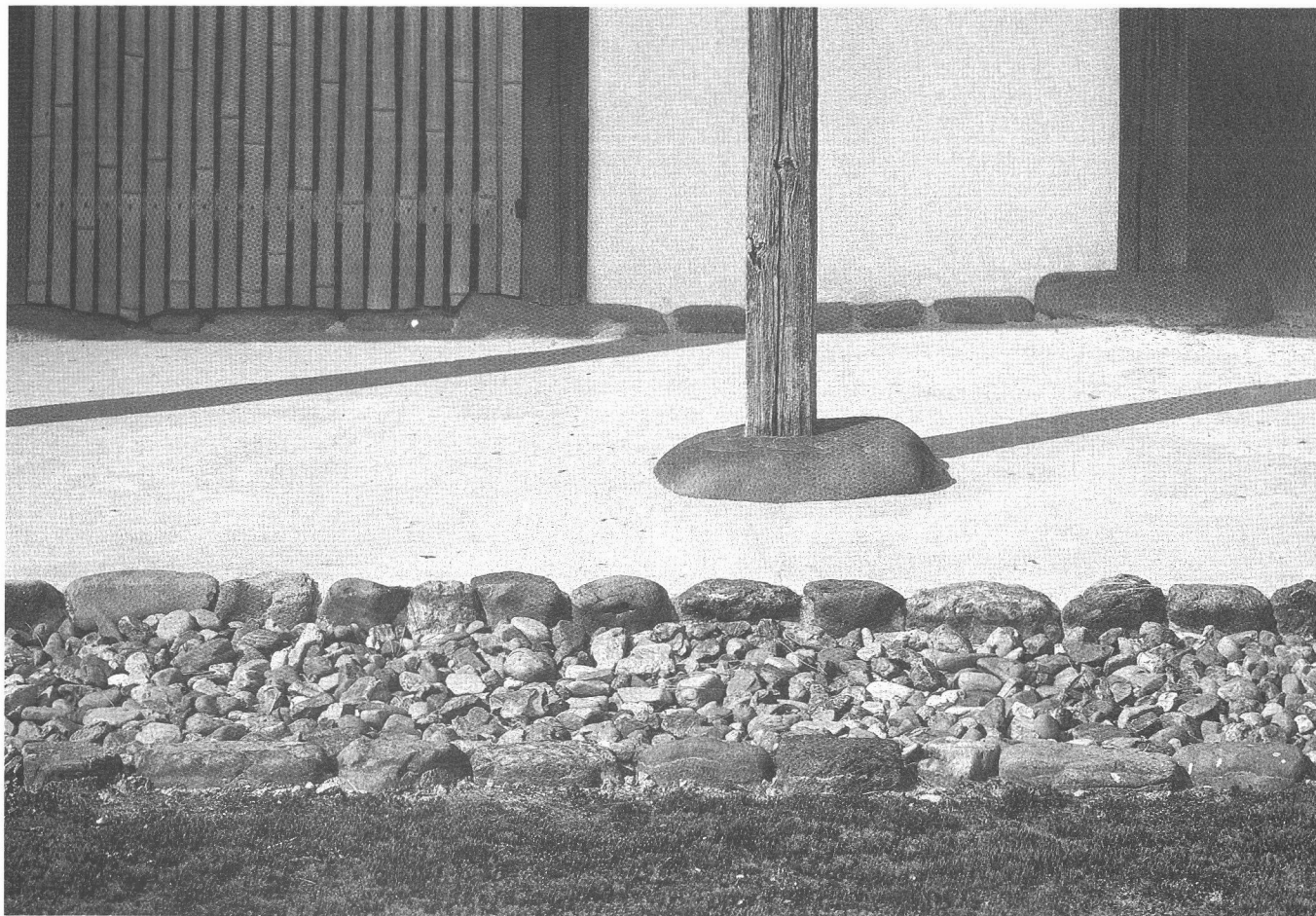
Cependant, après une étude serrée, non seulement du Katsura Gobetsug yô Ki mais aussi des lettres écrites par Joshôin et celles adressées au prince Noritada par sa soeur Ume, il semble évident que

le surveillant des travaux fut bien Enshû lui-même. En décembre 1623, il fut appointé comme magistrat du Fushimi — où se trouvait Katsura — mais avant cela, du vivant de Toshihito, il avait l'habitude de fréquentes visites à Imadegawa pour y donner son avis sur les boîtes à thé et apporter les ustensiles à thé qu'il avait récoltés pour la famille. De plus, en matière de cérémonie du thé, il intervint comme conseiller auprès de Maeda Toshitsune de Kaga, le père de Tomi, l'épouse du prince Noritada; il fut encore le tuteur des trois fils de Toshitsune. Le fait que Tomi fut membre de la famille Hachijo aurait stimulé l'enthousiasme d'Enshû pour la reconstruction de Katsura. Plusieurs autres sources, encore, produisent des éléments susceptibles d'étayer l'hypothèse d'Enshû à Katsura. Parmi elles, nous citerons les poèmes écrits par le septième chef de la famille Hachijo, le prince Yakahito, une collection d'essais d'un magistrat de Kyoto datant de 1780, et enfin, les "Chroniques de la Villa Katsura" appartenant à la famille Kyôgoku (anciennement Hachijo).

Enshû naquit en 1579, l'année-même de la naissance du prince Toshihito. Nommé gouverneur de la province de Tôôtômi en 1608, Enshû prit le nom sous lequel il nous est connu et qui est celui d'un lieu de l'actuelle préfecture de Shizuoka. En 1623, à l'âge de 45 ans, on lui confia le poste de magistrat de Fushimi, où il prit surtout en charge des travaux publics et des projets de construction. Il occupa ce poste pendant 25 ans.

Durant ce temps, il étudia la cérémonie du thé avec Furuta Oribe. Prenant alors le nom de Soho, Enshû montra un extraordinaire talent d'artiste et fut aussi connu, bien qu'occasionnellement, comme un des trois grands maîtres du thé depuis la période Momoyama. C'est aussi





75. Détail du soubassement au New Shoin.

à ce titre qu'il fut un hôte assidu des familles Hachijo, Konoe et Maeda. Dans sa jeunesse, Enshû avait étudié le Bouddhisme Zen et développé une philosophie personnelle de la vie qui était à la fois profonde et audacieuse.

Il était entouré par une équipe très compétente de jardiniers-paysagers, de peintres, d'artisans et d'architectes; cela donne à penser que sa charge de magistrat était un poste à grandes responsabilités.

Il n'y a pas d'indication précise quant au moment où Enshû prit part aux travaux de Katsura.

Cependant, des rapports variés portent à croire qu'il fut engagé autour d'août 1640 jusqu'en avril 1642, et encore entre 1645 et sa mort, à l'âge de 68 ans, en 1647. Aidé de son armée d'artisans, il aurait finalement trouvé relativement facile de compléter Katsura, alors qu'il surveillait la construction de palais et de châteaux parmi lesquels le Palais Impérial de Kyoto,

le Palais Sento, le château d'Osaka et le Palais Nijo.

#### **Dessin de la Villa Katsura**

Les caractéristiques essentielles résident dans l'harmonie achevée entre bâtiments et jardins. Les piliers de la structure sont des troncs d'arbre à l'état naturel, soit avec l'écorce, soit sans celle-ci; les pavillons de thé sont aussi très simplement



dessinés dans un goût rustique. De nombreux sentiers les relient les uns aux autres à travers le grand jardin dont le centre est l'étang. Autres caractéristiques : les murs de plâtre blanc, les toitures en bardeaux ou en chaume, les portes de papier coulissantes et les volets coulissants de bois sombre. Toute couleur ou décoration non-essentielle a été volontairement bannie afin de ne retenir que les seuls matériaux bruts employés en d'harmonieuses proportions.

Comme la villa était supposée être un refuge pour les personnes cherchant à échapper à la chaleur de l'été japonais, les planchers ont été surélevés pour prévenir toute propagation de moisissure à partir du sol et activer la ventilation de la structure inférieure cachée. Les fenêtres sont grandes et le cloisonnement des chambres a été simplifié afin de procurer un espace adéquat en cas de besoin et aussi pour permettre aux brises fraîches de l'étang de souffler à travers les cham-

bres. De plus, pour éviter les rayons directs du violent soleil d'été, les débordements des toitures ont été élargis et de grandes vérandas ont été créées.

Le district de Katsura a de tout temps été fameux en tant qu'endroit privilégié pour observer la lune. Le fait est rapporté dans les Contes de Genji de la période Heian et, au temps des Fujiwara, il existait déjà un pavillon, appelé Pavillon de la Lune, spécialement destiné à la contemplation



de l'astre nocturne. Les actuelles constructions du Shoin (Old Shoin, Middle Shoin et New Goten) sont disposées obliquement de Nord-Est à Sud-Ouest, la direction dans laquelle ils regardent a été calculée pour jouir d'une vue parfaite de la lune montante. De même, le Gepparô est placé de telle sorte qu'il offre une image de la lune se réfléchissant dans les eaux de l'étang. Par cette exposition vers le Sud-Est, les bâtiments captent encore la lumière solaire en toute saison de l'année.

A l'origine, la villa était par destination un pavillon de thé (les premiers noms qu'elle a portés le prouvent) dont le but était de donner un support à la forme et à l'esprit de la cérémonie du thé, qui a toujours été partie intégrante de la vie quotidienne des Japonais de toute condition. Le pavillon de thé est typifié dans le Shokin-tei qui offre toutes les caractéristiques architecturales citées plus haut. Sous les toitures fortement débordantes, le sol est en terre battue avec, dans un coin, les trous creusés pour les foyers. La cuisine — tout au moins ce qui équivaut à la cuisine — est disposée en face de la chambre, de telle sorte que le maître de maison puisse préparer la nourriture ou le thé en face de ses hôtes. Ceci était considéré comme étant la façon la plus hospitalière de traiter ses hôtes.

Le même arrangement existe dans le Gepparô et le Shoka-tei. Dans ce dernier pavillon, il est intéressant de noter les persiennes très communes dont le créateur a fait usage : c'est un symbole de la vie quotidienne du peuple. Un autre élément suggère le goût personnel de l'auteur concernant la cérémonie du thé : les larges bassins à ablutions placés en face des pavillons et salles d'attente.

Les marches, sentiers de pierre, lanternes : autant de choses dessinées avec beaucoup d'imagination servant à jalonner les itinéraires des visiteurs enthousiastes

de la cérémonie.

Les bâtiments du Shoin sont arrangés côte à côte comme un vol d'oies sauvages. L'Old Shoin est bâti sur une butte de terre; le plancher du Middle Shoin est situé une marche plus haut tandis que ceux de la salle de musique et du New Goten sont tous deux légèrement plus bas que celui du bâtiment ancien. En plus des raisons citées plus haut, il faut ajouter ici que la rivière sortait fréquemment de son lit, justifiant l'usage de pilotis.

Les bâtiments du Shoin n'ont pas de gouttières aux toitures : des drains empierrés ont été ménagés au sol, à l'aplomb des pieds de versants. Ces drains sont soulignés par des bordures de pierres et de larges surfaces de mousse, au-delà desquelles de l'herbe a été semée. Des pas de pierre parcourent la mousse tandis qu'une nouvelle bordure marque la séparation de la mousse et de l'herbe.

Bruno Taut, l'éminent architecte allemand qui fit connaître au monde la beauté de Katsura, vint au Japon pour la première fois en 1933. Il visita la villa et fut impressionné au point qu'il rédigea un essai intitulé : "Une chose éternelle : la Villa Impériale de Katsura". Walter Gropius, à son tour, eut des paroles élogieuses :

"Comme partie intégrante du long développement d'un mode de vie établi, le modèle architectural de la demeure japonaise devint fixe dans ses bases. A la fin, il atteignit un tel degré de perfection que les architectes concentrèrent leurs efforts sur la subtilité des détails, sans faire aucune tentative pour changer l'approche de base. Les potentialités artistiques infinies offertes par la flexibilité parfaite du système et son esprit lui donne une permanence inégalée que personne n'oserait contester."

### Quelques observation de Kenzo Tange

(Voir son livre *Katsura*, Yale University Press, 1972, que nous recommandons à nos lecteurs.)

Considérons d'abord les proportions des éléments de la structure — la composition modulaire appelée *kiwari* en Japonais. La technique du *kiwari* consiste à adopter un module de base (la distance entre poteaux prise d'axe en axe) et d'en déduire toutes les relations proportionnelles entre poutres, chevrons, linteaux et autres pièces visibles de la charpente. Cette technique fut perfectionnée durant les périodes *Muromachi* et *Momoyama*. C'est un des grands accomplissements de l'architecture japonaise mais, comme je le souligne à propos d'Ise, les principes de proportion ne furent pas basés sur des considérations d'ordre structural. Ils n'évoluèrent pas, comme c'est le cas pour les théories actuelles de modulation, à partir d'une nécessité de standardisation et d'économie; ils étaient basés presque entièrement sur des choix ou des préférences esthétiques. Le concept d'équilibre formel visible dans les constructions japonaises primitives était d'abord l'expression visuelle d'un sens particulier de la dignité; c'est seulement plus tard qu'il devint une technique appliquée, celle du *kiwari*. De plus, cette technique n'appartient pas aux constructions japonaises en général, mais à celles construites par les classes dirigeantes. Le *kiwari* au sens traditionnel du mot fut, dès lors, un aspect particulier de l'approche Yayoi de la beauté.

Durant la période *Muromachi*, les mensurations standardisées du *kiwari* donnèrent lieu à la légèreté et à la délicatesse de la structure qui reflètent l'atmosphère de la cour de Heian, tandis que durant la période *Momoyama*, elles se modifièrent pour servir l'emphase de l'autocratie du shogunat quant au rang et à la dignité. Bien que poteaux et poutres deviennent plus épais et plus expressifs, le principe caché du *kiwari* ne change pas. Les éléments de la structure de la Villa Katsura sont plus minces et plus

légers que ceux du *Shoin* typique de l'époque, et ce sont précisément ces éléments que relèvent ceux qui pensent que la villa se réfère aux standards *kiwari* de la période *Muromachi*. Je ne crois pas que cela soit vrai. En fait, *je ne crois pas que le kiwari puisse être découvert dans la Villa Katsura*. Les proportions structurelles de la plupart des constructions sont excessivement libres. Ceci signifie, en conséquence, que la structure des constructions est plus logique ou économique que celle de bâtiments réalisés à partir de la méthode *kiwari*. Au contraire, l'approche reste visuelle et esthétique. Néanmoins, la distribution des piliers ne montre aucun asservissement évident aux règles formalistes du *kiwari*. L'espace entre poteaux diffère d'une place à une autre, et il est difficile de découvrir un quelconque intervalle fixe qui pourrait servir de base de calcul. A mon avis, les proportions libres qui actuellement relient poteaux, poutres et linteaux de la villa sont plus belles que celles découlant de l'application de la méthode *kiwari*. Dans le *Middle Shoin*, par exemple, trois poteaux le long de la façade ont été omis en faveur d'une longue surface blanche de portes en papier, interrompue horizontalement par les seules lignes très fines de l'ossature de porte. Libérés aussi de toute méthode sont les espaces et proportions résultant des niveaux de planchers, linteaux et poutres.

Monsieur Teiji Itoh, un historien de l'architecture japonaise, a fait la preuve définitive que la méthode *kiwari* n'était pas employée dans les maisons des fermiers et celles du peuple des villes. La présence de cette méthode est un des faits qui distinguent l'architecture des dirigeants de celle des dirigés. Dans les maisons du commun, un système différent se développait. Grâce à la commercialisation graduelle des matériaux de construction, les artisans commencèrent à adopter des dimensions

standardisées pour les poteaux et poutres, aussi bien que pour les *tatamis* et les produits travaillés en bois. La standardisation des parties signifie la standardisation de l'ensemble, c'est-à-dire, dans le cas présent, de la maison elle-même. Le changement fut accéléré en grande partie par le fait que les chambres avec *tatamis* — nattes de sol en paille — commençaient à apparaître dans les habitations des classes inférieures. Le *tatami* fut bientôt produit sur une échelle commerciale et ses dimensions furent régularisées. Ce fut particulièrement le cas dans les districts autour de Kyoto, Nara, Osaka et Sukai (l'agriculture y était en plein essor), où le *tatami* standard était approximativement de 6,3' x 3,15'. L'intervalle libre entre poteaux fut dimensionné pour coïncider avec ces mesures. Cette méthode de fixer les proportions était très différente du système *kiwari*, dans lequel les dimensions sont prises de centre à centre. L'usage de la dimension libre entre poteaux fit beaucoup pour promouvoir la diffusion du *tatami*, mais aussi des pièces standardisées.

Comme la villa n'est pas construite selon la méthode *kiwari*, elle ne peut être considérée comme une construction purement aristocratique. Il faut noter aussi que les colonnes ont environ 4 *sun* carré (1 *sun* = 1,2 pouces) en section, ce qui est beaucoup moins que les dimensions usuelles dans le *Shoin*, mais trop justement apprécié pour avoir été utilisé dans les maisons du commun. Le fait que d'autres mesures sont calculées à partir de cette section met la construction en marge des autres *Shoin* de l'époque et lui donne une touche nettement plébéienne. Cependant, bien que la villa évite la technique *kiwari* des classes supérieures, elle ne fait pas davantage usage des dimensions standardisées libres entre poteaux, qui, peu après, devint la technique habituelle pour la construction des maisons urbaines.

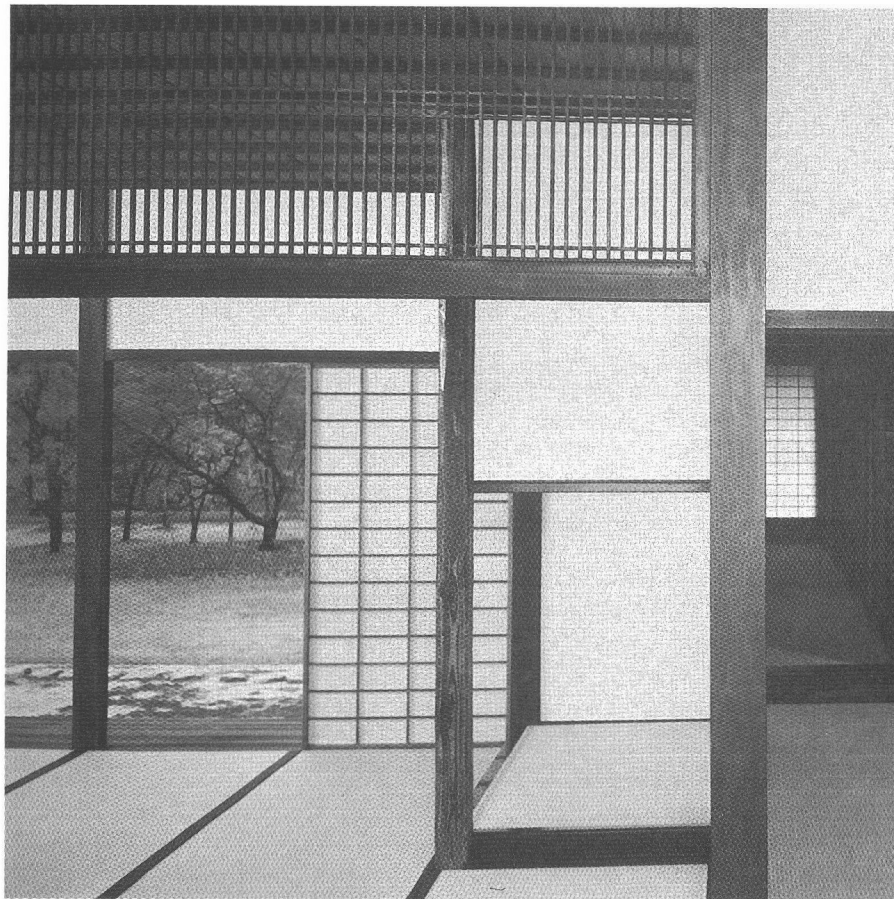
## Conclusions, par Nicolas Simon

La villa Katsura est unique en ce qu'elle exprime une rupture avec la technique traditionnelle de construction. Elle n'appartient pas à l'architecture de l'aristocratie et le peuple ne peut pas davantage la revendiquer dans son patrimoine architectural. C'est l'oeuvre d'un homme qui s'est mis hors la loi. D'un homme qui ne se reconnaît aucune affinité avec le contexte de son époque et que sa nostalgie du passé va pousser à un geste de compensation. Le rêve, a dit quelqu'un, appartient au mécanisme de compensation : à certains, le rêve qui vient avec le sommeil suffit; à d'autres, il faut encore le rêve à l'état de veille. Le prince Toshihito et, après lui, son fils Noritada ont rêvé éveillé. C'est merveilleux et tragique à la fois. C'est merveilleux parce que c'est le résultat tangible et non équivoque d'une intention humaine, c'est tragique dans la mesure où cette intention n'a pas trouvé à s'exprimer en fonction directe de son contexte. Tout ici semble être le contre-pied de quelque chose appartenant à l'époque. C'est une oeuvre de contestation et par cela-même, de passion. C'est l'acte de foi d'un père assumé dix ans plus tard par son fils. Acte de foi en soi, mais aussi acte de désespoir profond devant la société. Une autre façon de faire hara-kiri.

### Note

La première rédaction de ce texte date de 1976. Nous y avons changé peu de choses, dans notre souci de respecter les auteurs auxquels nous nous référons.

Nicolas SIMON

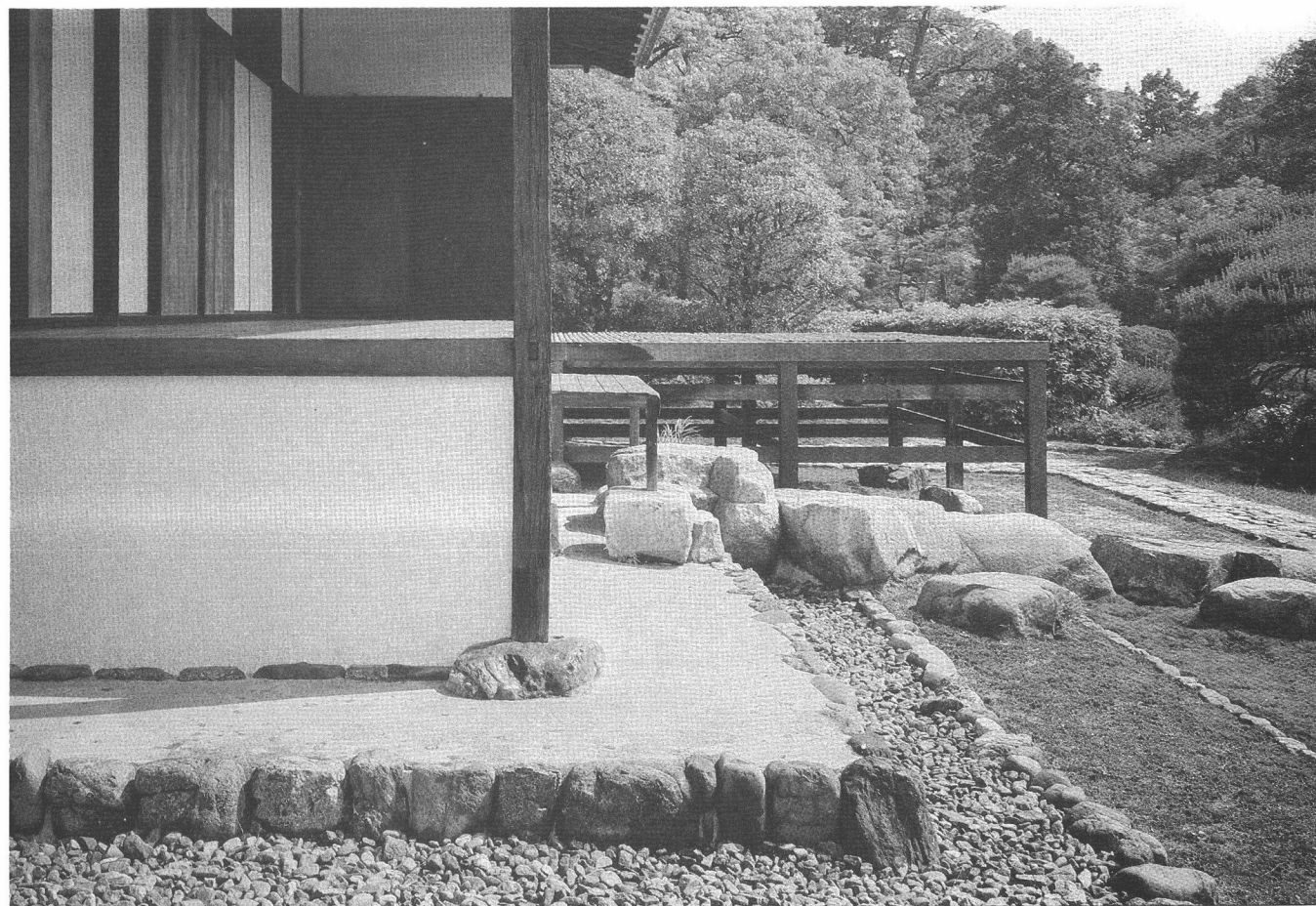


77. Intérieur de l'Old Shoin.

### Remarque

La maquette de Katsura présentée à l'exposition a été réalisée par des étudiants de 2<sup>e</sup> année de l'Institut Supérieur d'Architecture Saint-Luc à Liège (Laurent Berhaut-Streel, Nathalie Crucifix, Philippe Golinvaux, Cécile Habets, Cécile Hamoir, Anne Jacobs, André Keldenich, Laurence Leclercq, Françoise Lecomte, Philippe Meilleur, Vinciane Piret).

78. Old Shoin. Grande véranda et plate-forme pour "admirer le jardin au clair de lune".





# ARCHITECTURE URBAINE AU JAPON

## L'AVANT-GARDE DES ANNEES 80

A l'échéance de ce siècle et de ce millénaire, l'architecture japonaise nous apparaît tout à la fois assurée d'un long passé, riche d'histoire, et forte d'un passé proche, plein d'événements tumultueux et controversés. A l'heure actuelle, par delà son talent d'auto-rénovation et sa maturation, elle révèle des qualités et des sensibilités dégagées de son statut singulier d'"insularité japonaise" et de "curiosité exotique".

Activement engagés dans des développements architecturaux, culturels, économiques et sociaux à l'échelle du monde, beaucoup d'architectes japonais sont aptes à formuler des solutions critiques très actuelles, de portée universelle ou internationale, et cela dans la mesure où la problématique japonaise est similaire —voire identique— à celle qu'affronte aujourd'hui la plupart des pays capitalistes du monde occidental. Les interventions critiques représentent assurément les aspects les plus provoquants de l'architecture japonaise et ceux qui retiendront le plus notre attention.

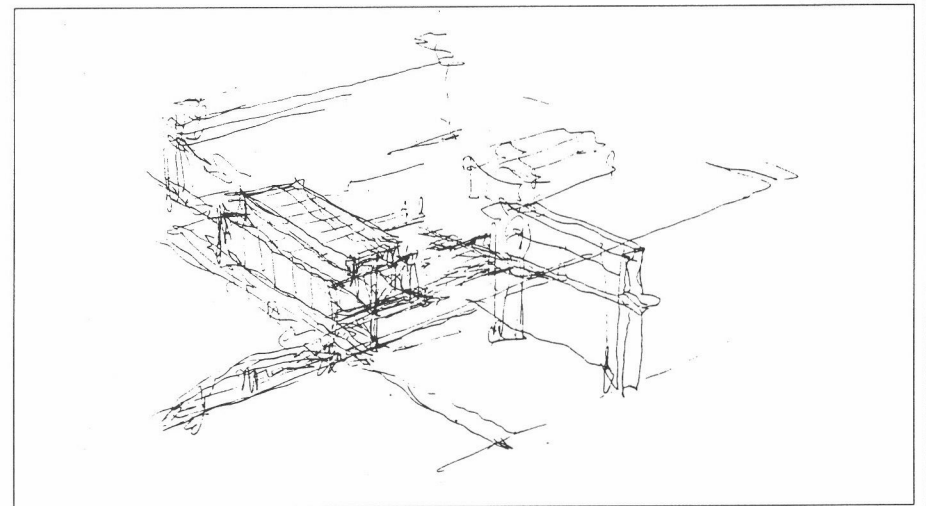
79-80. **Fumihiko MAKI**  
Musé d'Art moderne.  
Kyôto, 1983-1986.

Bâtiment situé dans le parc d'Okazaki où sont regroupés les institutions culturelles de la ville. Le peu d'espace disponible justifie la forme rectilinéaire simple, marquée aux quatre angles par les tours d'escaliers. (Maquette réalisée par Daniel Schulpfen, Eric Meekers, Didier Henrotin).

Par conséquent, les constructions dont il est question dans les pages suivantes ont été sélectionnées dans le but de vous faire découvrir, dans le cadre de ce catalogue et de cette exposition, un large éventail d'exemples récents représentatifs de cette approche. Alors que ces architectures embrassent une grande variété d'intentions, de sensibilités et de propos qui peuvent paraître aussi différents que les exemples sont dissemblables, elles ont toutefois deux aspects significatifs en commun : d'abord, toutes, d'une façon ou d'une autre, émettent un commentaire critique ou représentent un dérivatif par rapport aux conditions urbaines et culturelles du Japon d'aujourd'hui; ensuite, elles présentent un caractère fragmentaire qui leur interdit de s'intégrer à des ensembles répétitifs, unifiés, continus. Dans cette architecture, ainsi que dans le paysage urbain et culturel pour lesquels ces travaux ont été conçus, les éléments dispersés, les matériaux et les motifs incongrus, les surfaces disjointes et les espaces labyrinthiques sont perçus comme des signes libérateurs, des symboles. Cependant dans les meilleurs exemples, grâce à un grain de magie ou

d'alchimie, les éléments et leur distribution sans relation apparente, et même parfois d'aspects contradictoires, se marient particulièrement bien; ils sont alignés selon un ordre unique, *une intégration sans synthèse* où n'apparaît jamais ni opposition ni réconciliation.

En regardant et plus encore en expérimentant ces oeuvres, il devient particulièrement évident que l'avant-garde de l'architecture japonaise de cette fin de siècle progresse à une allure stupéfiante dans une voie qui critique et interpelle le mode dominant de pensée occidental (bourgeois) sur sa définition et sa compréhension de l'espace, de la forme et de l'architecture. En réinterprétant certains thèmes architecturaux typiquement japonais, ces architectes engagent un processus de "déconstruction" de la rationalité et de la logique de l'ordre classique occidental et de sa métaphysique. De cette conception —la seule concevable selon le mythe de lois immuables et contraignantes— découle au nom d'une indispensable globalité, l'absolue nécessité d'un univers où les éléments hétérogènes perturbateurs sont systématiquement exclus.



La nouvelle architecture de cette fin de siècle est donc en train de se modeler à égale distance de la pensée contemporaine post-structuraliste ou de la critique déconstructionniste (la conscience japonaise et orientale d'un "monde mouvant") et de notre culture de consommation omniprésente, insidieusement proliférante et largement manipulée, tandis qu'elle s'engage dans ce qu'on pourrait appeler, dans un sens foucardien, "une archéologie de la conscience humaine".

Botond BOGNAR



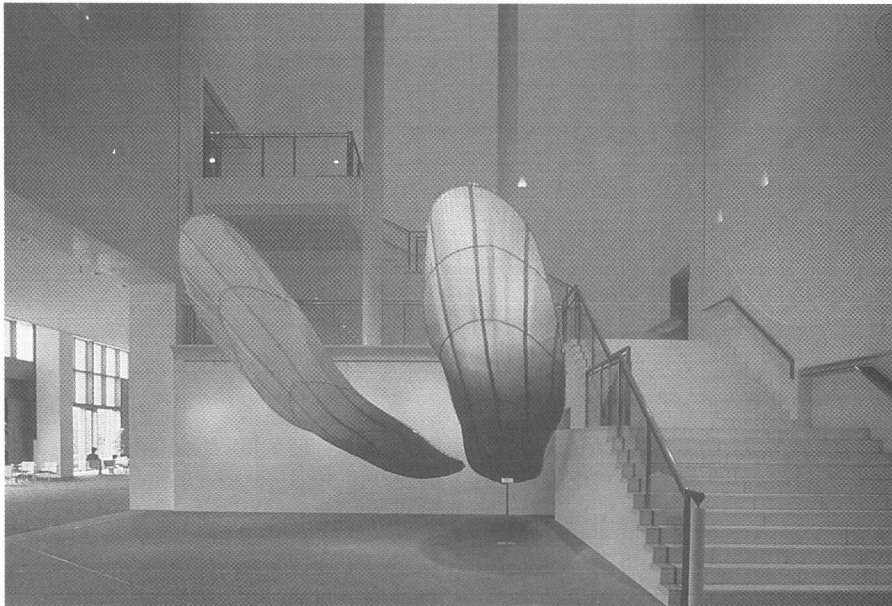
81-82. **Fumihiko MAKI**  
*Musée d'Art Moderne*  
(suite)

Maquette présentée à l'exposition et  
vue d'un hall.

#### Notes

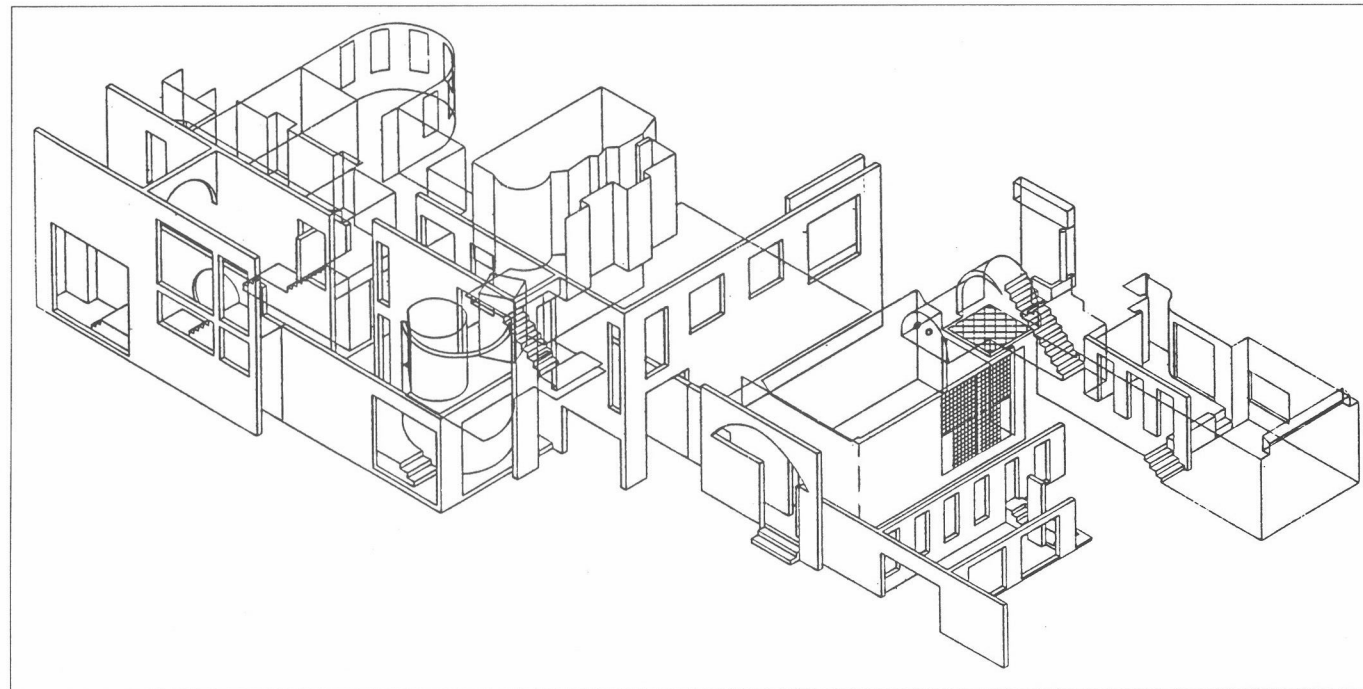
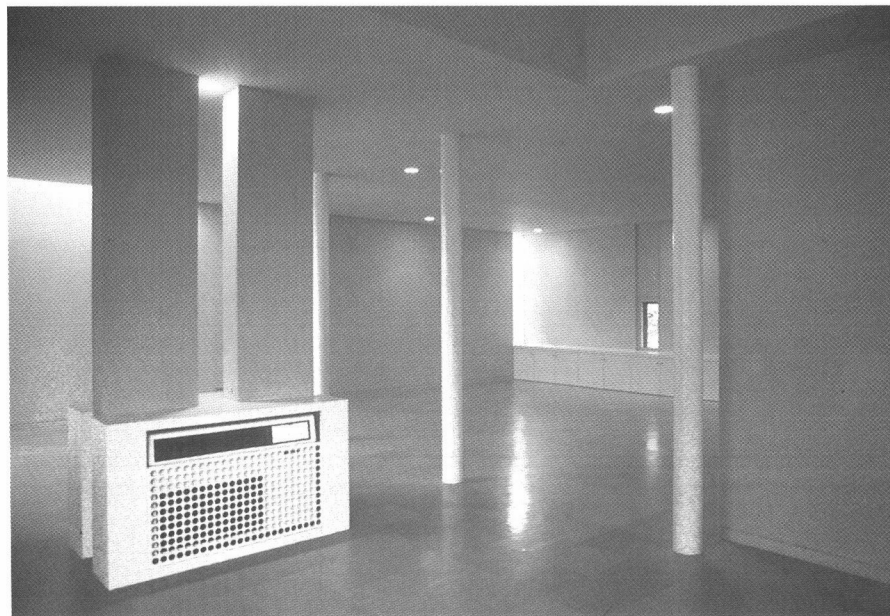
Article traduit de l'anglais par André Verhulst. Toutes les photos publiées ont été réalisées par le Professeur Bognar, enseignant à l'Université de l'Illinois (U.S.A.), auteur de nombreux articles et ouvrages concernant l'architecture japonaise.

Les maquettes d'architecture contemporaine présentées à l'exposition ont été réalisées par des étudiants en architecture de 2e année, dans le cadre de cours de Nicolas Simon.

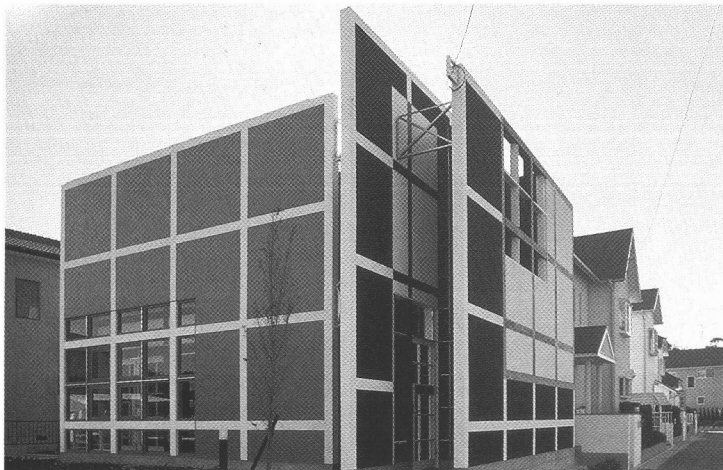


83-85. Kunjiko HAYAKAWA  
*Trois maisons à Seijo*  
Tokyo, 1982-1983.

Groupement de trois habitations individuelles.  
(Maquette réalisée par Rafik Bachour, Christine Legros, Anne Ponthier).







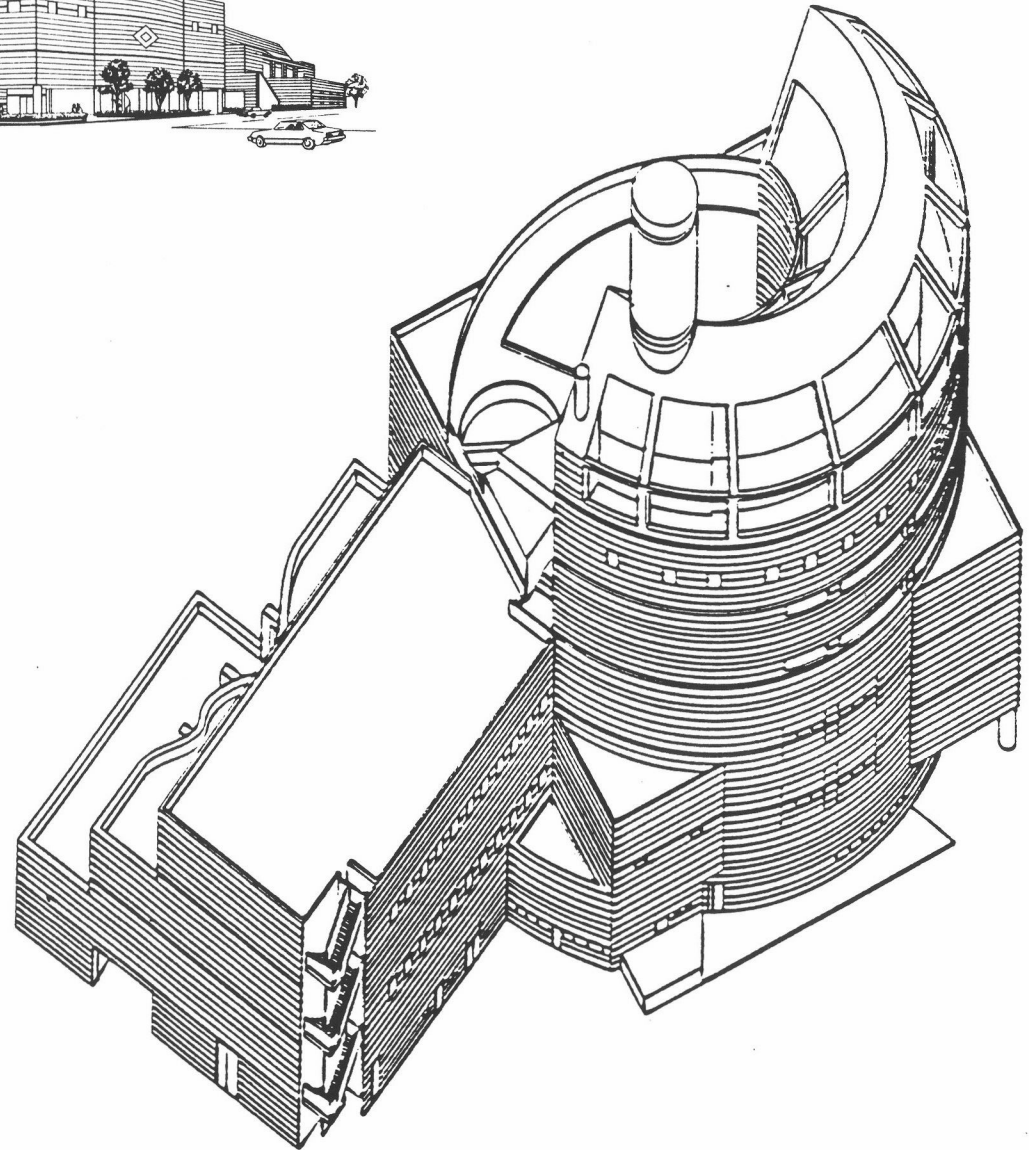
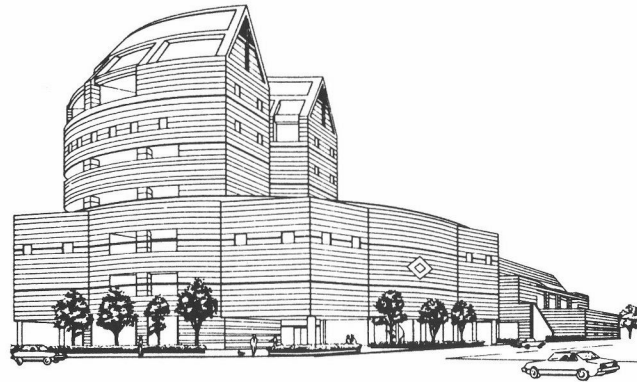
86-87. **Hiromi FUJII**  
*Maison Mizoe (ou Mizuno)*

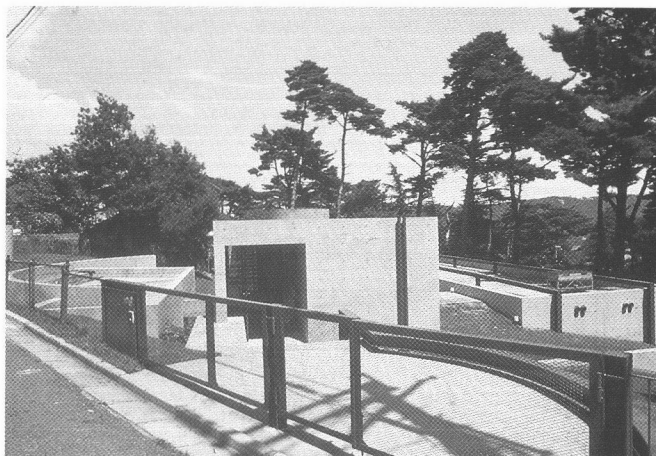
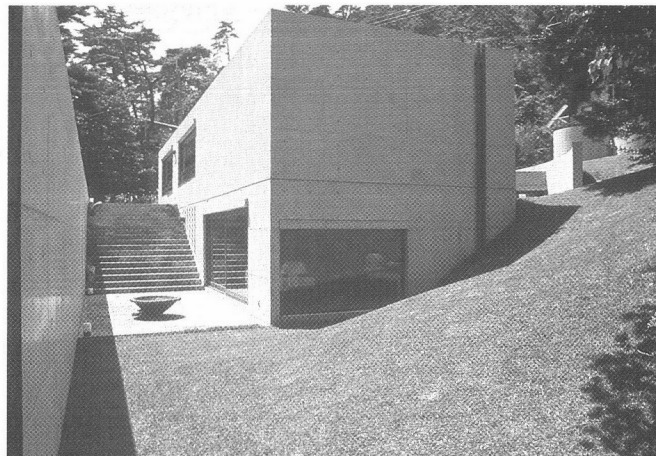
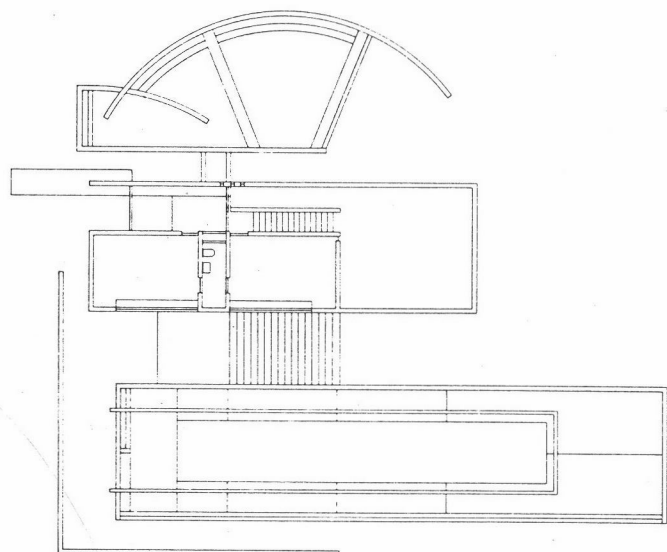
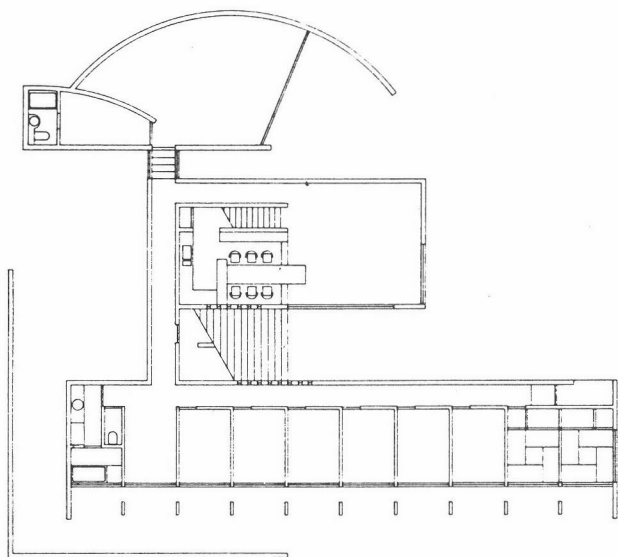
Habitation privée en milieu urbain. (Maquette réalisée par Isabelle Aussems, Benoît Grandjean).



88-89. **Kisho KUROKAWA**  
*Centre Koshi Kaikan*  
Toyoama, 1986.

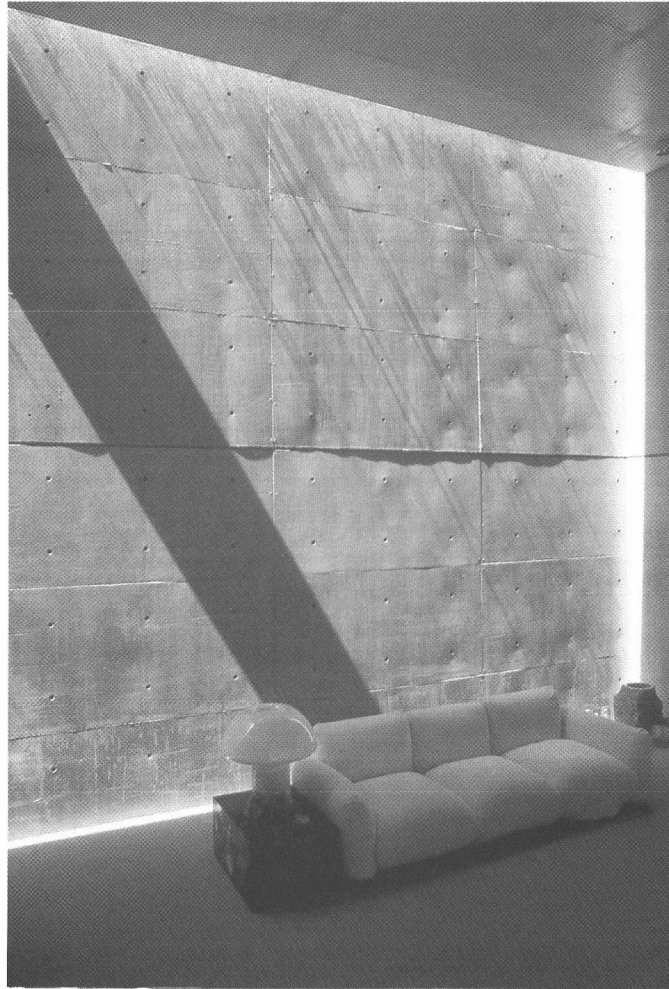
Construit sur sept niveaux, le bâtiment est à la fois un lieu de rencontre et un signal au cœur de la ville. Il abrite hôtels, théâtres, salle de fête, galerie commerciale, restaurant... (Maquette réalisée par Valérie Dewandre, Martine Charlier, Sabine Reynders, Maria Levi, Katrien Windeshausen).





90-95. **Tadao ANDO**  
*Maison Koshino et son extension*  
 Ashiya, 1981 et 1984.

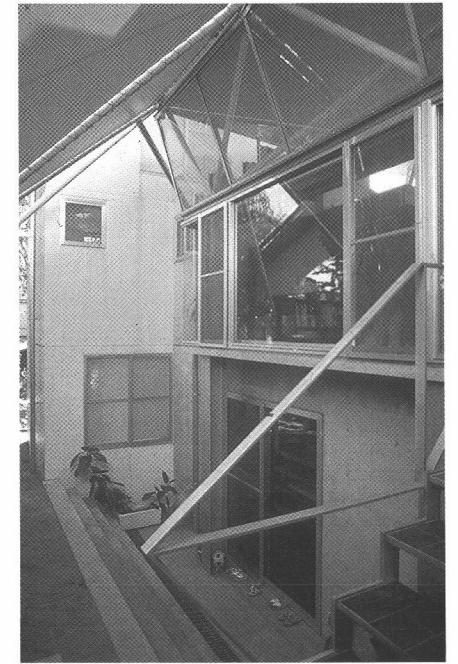
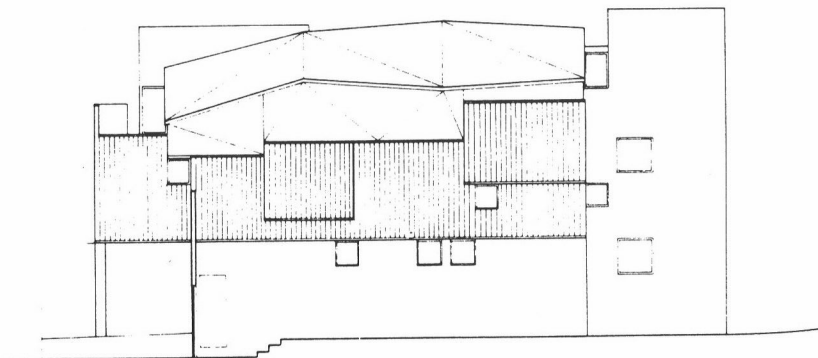
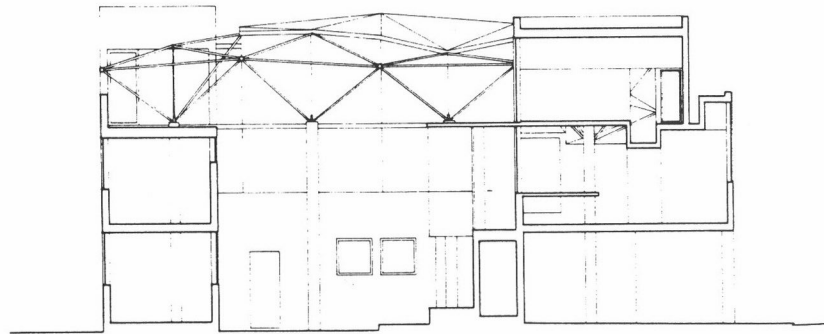
Bâtiment composé de deux blocs en béton disposés parallèlement autour d'un espace-cour; placé dans le terrain en pente d'un parc national, l'ensemble est semi enterré. (Maquette réalisée par Ricki Delfini, Niels Antoine, Olivier Hess).

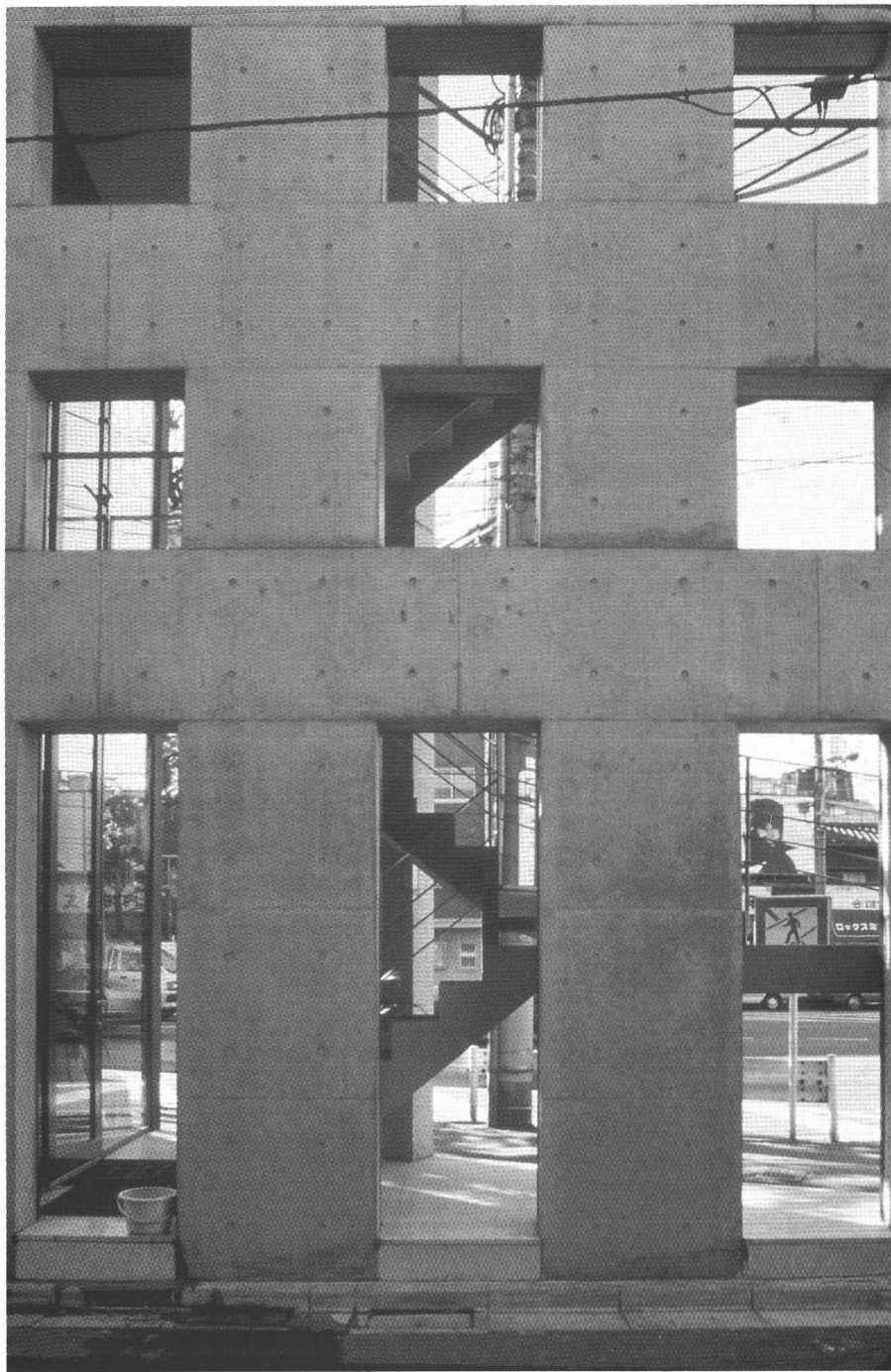


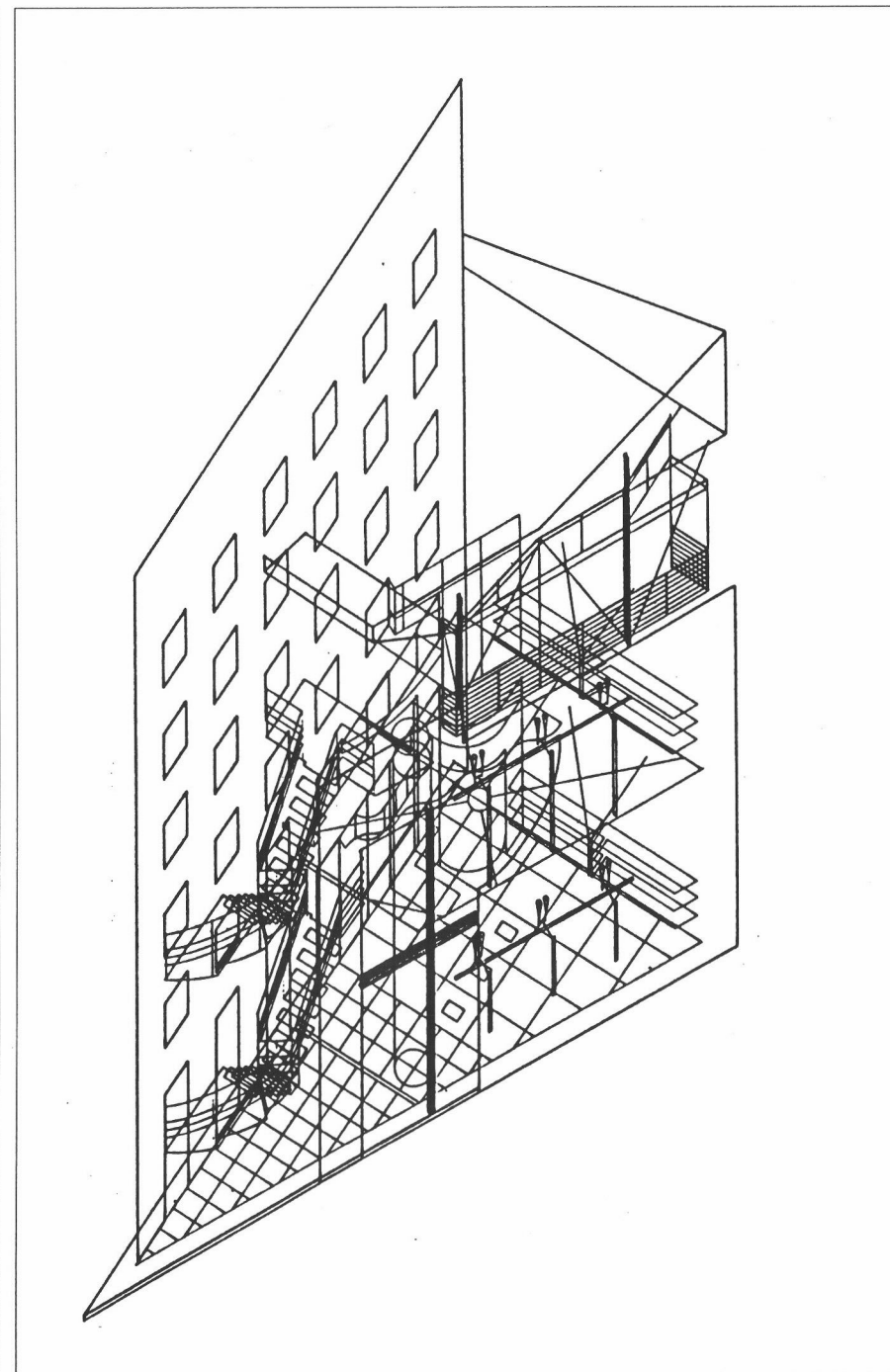


96-100. Kazunari SAKAMOTO  
*Projet F.*  
Tokyo, 1985.

Habitation construite dans une zone résidentielle avec la volonté de rendre, avec la grande verrière de l'étage supérieur, l'espace ouvert et lumineux. (Maquette réalisée par Christophe Londot, Véronique Morin, Maziar Khavari).



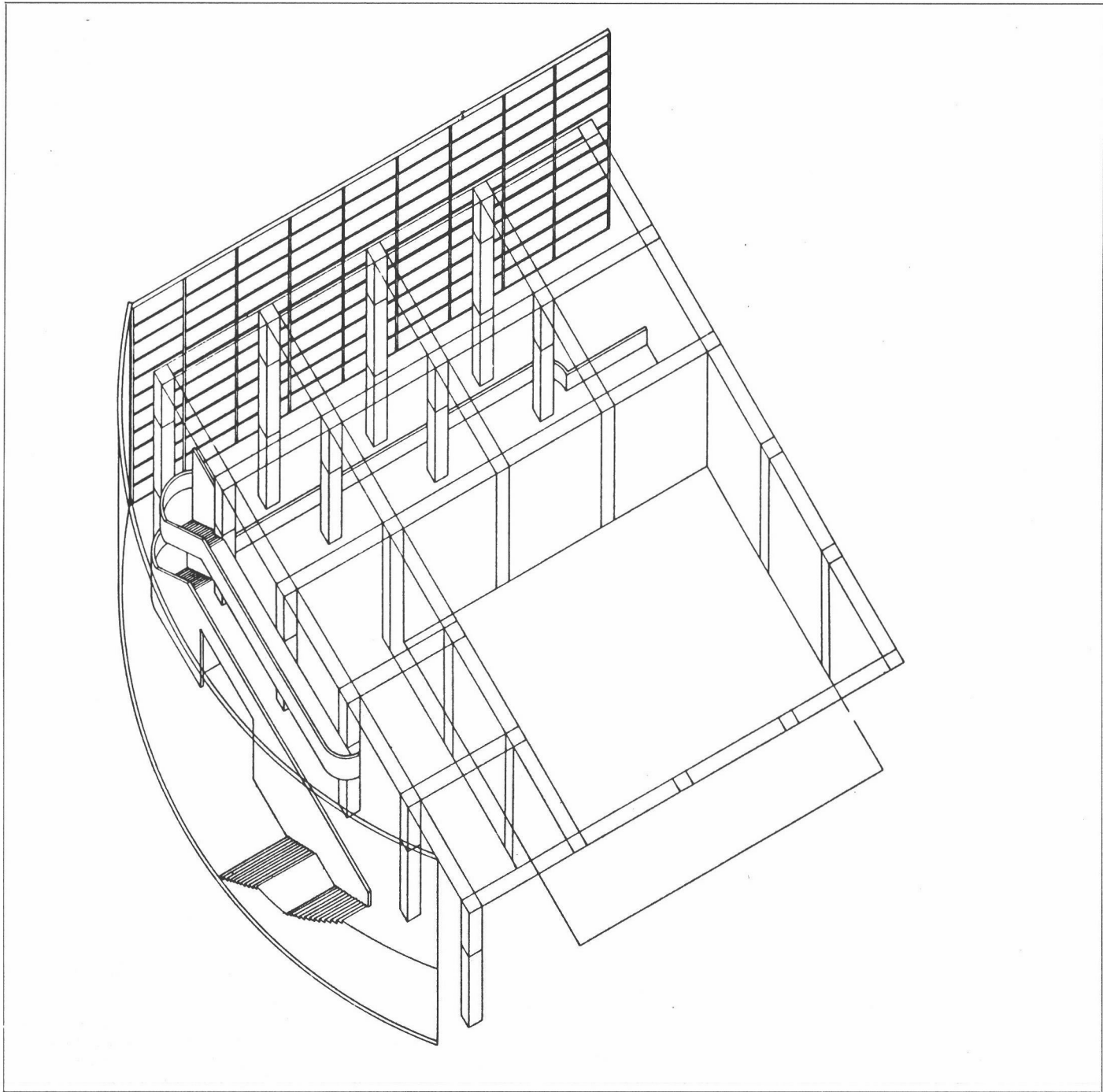


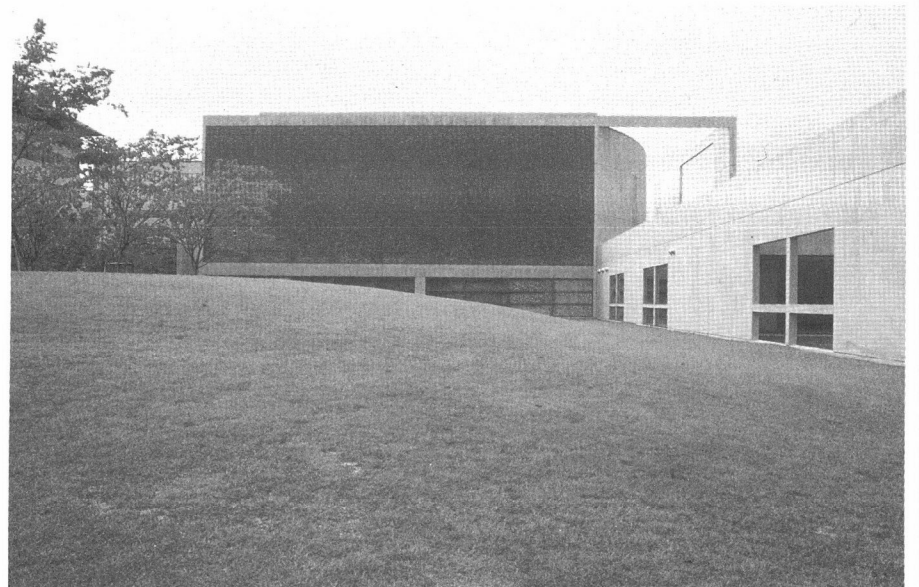
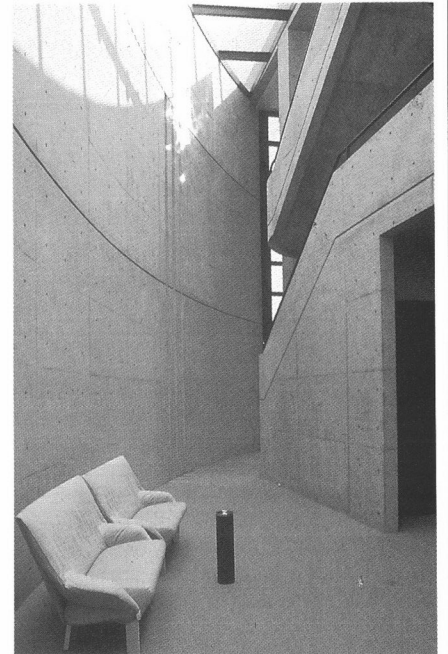
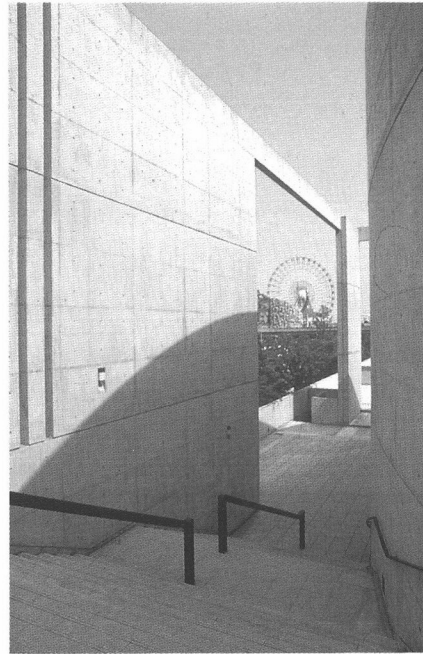
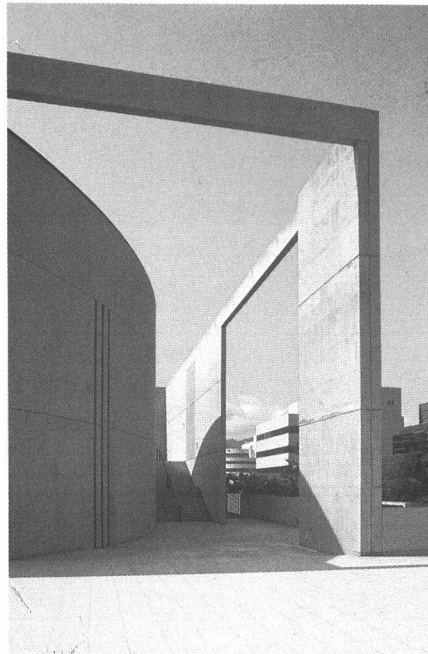


106-108. Hajime YATSUKA  
*Angelo Tarlazzi Building*  
Tokyo, 1987.

Bâtiment d'angle construit, à la demande d'un couturier italien, pour devenir une boutique-pilote. (Maquette réalisée par Christine Meys, Simone Geimer, Nathalie Nitelet).







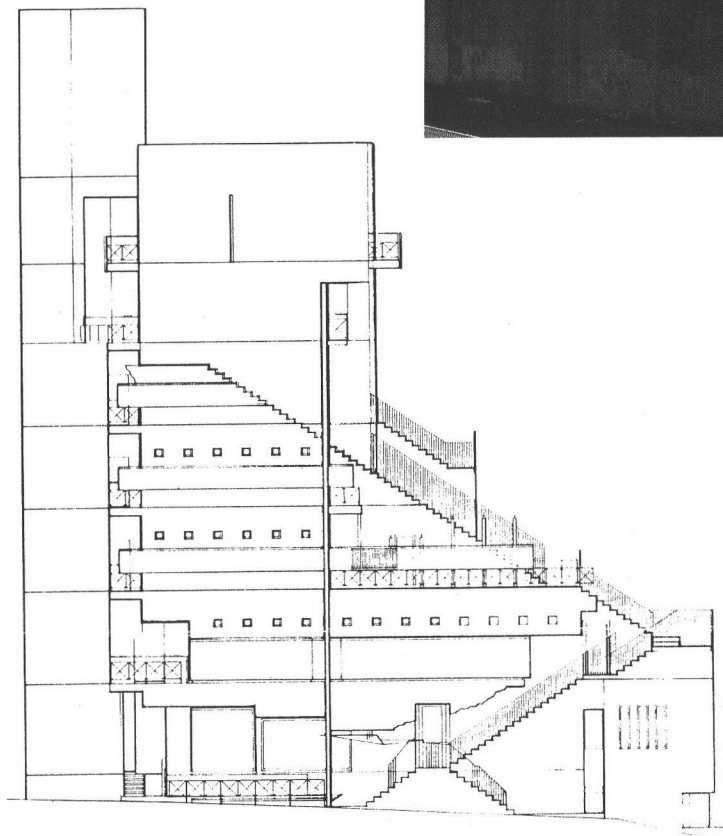
109-113. **Tadao ANDO**  
*Jun Port Island Building*  
Kobe, 1985.

Immeuble à fonction de bureau, pour un couturier, situé dans une zone en voie d'urbanisation. (Maquette réalisée par Emmanuel Herchy, Dominique Leriche, Emmanuel Saggiorato).



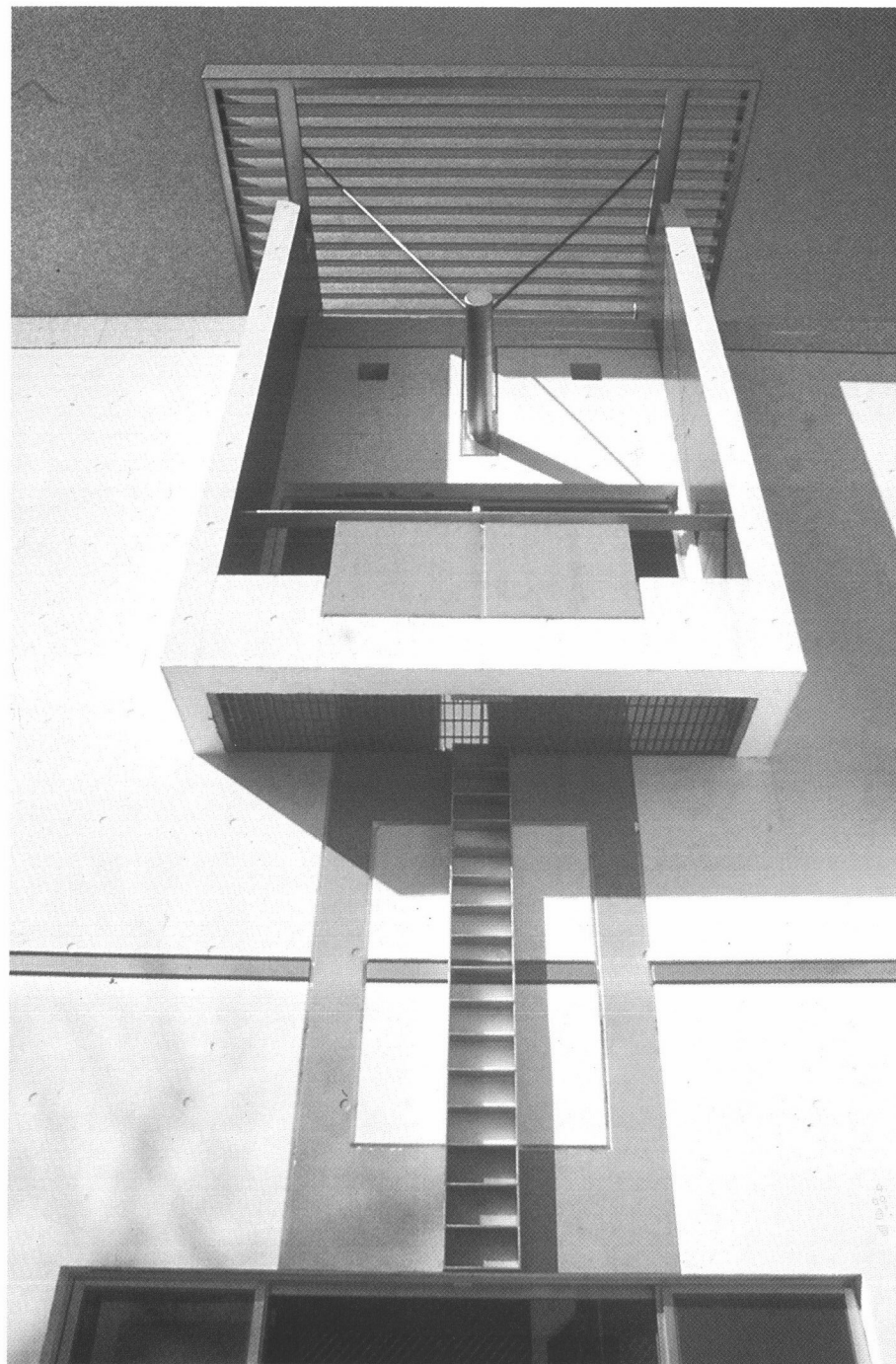
114-116. **Rioji SUZUKI**  
*Azabu Edge*  
Tokyo, 1986-1987.

Immeuble à usage de bureaux et de commerces. (Maquette réalisée par Eric Van Vlasselaer, Emmanuelle Letecheur, Benoît Franssen).



117. Hajime YATSIKA  
*Yatsuka Residence*  
Tokyo, 1988.

Habitation personnelle de l'architecte.  
(Maquette réalisée par Anne Jacobs, Marianne  
Rensonnet, Liliane Hay).





118-119. Hajime YATSIKA  
*Yatsuka Residence*  
(suite).

## BIBLIOGRAPHIE

En complément aux bibliographies succinctes des articles du catalogue, nous avons jugé intéressant de signaler les articles de périodiques et monographies d'architectes disponibles en nos bibliothèques, à l'Institut d'Architecture Saint-Luc et à l'Atelier de Documentation du G.A.R. à Liège.

Il ne s'agit pas d'une bibliographie exhaustive, nous nous limitons aux années quatre-vingts pour les revues suivantes : *A Plus*, *Architectural Design*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Global Architecture Houses*, *Techniques et Architecture*.

Michelle BERGER

## Tsutomu ABE

### PERIODIQUES

#### Maison individuelle

Suzuki house, Toshima, Tokyo, 1979-80. - pp. 76-79 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

## Takefumi AIDA

### PERIODIQUES

#### Maison individuelle

Kitakaruizawa residence, Gumma prefecture, Japon, 1983-84. - pp. 30-33 : photographies, plans, *in* Architectural design, GBR, n°56, december 1986.

Toy block house I : Hofu dental office, Yamaguchi, 1977-78. - pp. 95-99 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Maison blocs n°1, Hofu, préfecture de Yamaguchi, 1979. - pp. 8-9 : photographies, plans, *in* Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°226, avril 1983.

Toy block house 1, 1979. - pp. 92-95 : photographies, plans, *in* Architectural design, GBR, n°5/6, 1980.

Toy block house III, Nakano, Tokyo, 1980-81. - pp. 100-102 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Toy block house IV, Suginami, Tokyo, 1980-82. - p. 103 : plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Toy block house VII, Meguro, Tokyo, 1982-83. - pp. 104-105 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Toy block house VIII, Shibuya, Tokyo, 1982. - pp. 106-107 : plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

#### Prix d'architecture

Dolls'houses. - pp. 76-77 : ill. coul., *in* Architectural design, GBR, t. 53, n°3/4, 1983.

## Tadao ANDO

### MONOGRAPHIES

ANDO (Tadao), Minimalisme, Paris, Electa Moniteur, 1985.

SALAT (Serge), LABBE (Françoise), Créateurs du Japon : le pont flottant des songes, Paris, Hermann, 1986.

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### PERIODIQUES

#### Approche critique

ANDO (Tadao), Représentation et abstraction. - pp. 28-30 : photographies, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°255, février 1988.

BOGNAR (Botond), Tadao ANDO : a redefinition of space, time and existence. - pp. 25-34 : photographies, plans, *in* Architectural design, GBR, vol. 51, n°5, 1981.

CHASLIN (François), Les Temps modernes, le temps perdu et le temps retrouvé. - pp. 24-27 : photographies, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°255, février 1988.

CIRIANI (Henri), Volonté d'architecture, architecture de volonté. - pp. 36-38 : ill., *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°255, février 1988.

FRAMPTON (Kenneth), Une synthèse des contraires. - pp. 31-35 : photographies, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°255, février 1988.

IIJIMA (Yoichi), Théâtre du secret. - pp. 86-90 : ill., *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°255, février 1988.

SALAT (Serge), LABBE (Françoise), Ce que le terrain nous raconte : entretien avec Tadao Ando. - pp. 46-49 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°250, avril 1987.

#### Appartement

Appartements Rokko : 2e phase, Kobe, 1987. - pp. 42-43 : plans, maquette, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°250, avril 1987.

#### Immeuble

Immeubles time's de Kyoto. - pp. 56-61 : ill., *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°255, février 1988.

Logements Rokko à Kobe. - pp. 39-47 : ill., *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°255, février 1988.

#### Maison individuelle

Ishii residence, Hamamatsu, Shizuoka 1980-82. - pp. 174-179 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Maison Kidosaki à Setagaya à Tokyo. - pp. 66-73 : ill., *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°255, février 1988.

Maison Koshino à Ashiya et son extension. - pp. 62-65 : ill., *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°255, février 1988.

Koshino residence, Ashiya, Hyogo, 1979-81. - pp. 168-173 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Maison Onishi, Tezukayama, banlieue sud d'Osaka, 1979. - pp. 10-11 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°226, avril 1983.

Matsutani house, Fushimi, Kyoto, 1978-79. - p. 167 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Résidence Matsumoto, Japon. - p. XXVIII : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°211, octobre 1980.

Sato residence, Okayama, Japon. - p. 91 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°219, février 1982.

Ueda house, Soja, Okayama, 1978-79. - p. 166 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

#### Hôtel

Hôtel à Shiobara, Japon : un toit qui serpente dans la montagne. - p. 97 : photographies, plans, *in* Techniques et architecture, FRA, n°346, mars 1983.

#### Bâtiment commercial

Centre commercial dans le quartier Shibuya à Tokyo. - pp. 84-85 : ill., *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°255, février 1988.

Magasin STEP, Takamatsu, Japon. - pp. 60-61 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°210, septembre 1980.

#### Bâtiment culturel

Chapelle du Mont Rokko, Kobe, 1986. - pp. 44-45 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°250, avril 1987.

Chapel on Mt Rokko. - pp. 24-29 : photographies, plans, *in* Architectural design, GBR, n°56, december 1986.

Deux chapelles au Mont Rokko et à Hokkaido. - pp. 48-55 : ill., *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°255, février 1988.

Chapelle et théâtre sur l'eau. - pp. 76-85 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°262, avril 1989.

#### Bâtiment culturel

Chapelle et théâtre sur l'eau. - pp. 76-85 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°262, avril 1989.

Théâtre Karaza : une boîte magique et mobile. - pp. 86-87 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°259, octobre 1988.

#### Restaurant-Café

Deux cafés à Kyoto et Rokko. - pp. 74-83 : ill., *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°255, février 1988.

#### Prix d'architecture

Dolls'houses. - pp. 31-33 : croquis, plans, *in* Architectural design, GBR, vol. 53, n°3/4, 1983.

## Mamoru ARAI

### PERIODIQUE

#### Prix d'architecture

Dolls'houses. - p. 104 : ill., *in* Architectural design, GBR, vol. 53, n°3/4, 1983.

## Yoshinobu ASHIHARA

### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.



120-121. Hajime YATSIKA  
*Yatsuka Residence*  
(suite).



## **Takamitsu AZUMA**

### **PERIODIQUES**

#### **Maison individuelle**

House at Hanegi, Setagaya, Tokyo, 1980-82. - pp. 44-47 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n° 14, 1983.

Okahata House, Sakai, Osaka, 1977-81. - pp. 48-51 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

## **Eiji EBIHARA**

### **MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### **PERIODIQUE**

#### **Maison individuelle**

K.W. House, Izu, Shizuoka, 1976-80. - pp. 227-231 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

## **Hiroshi FUJII**

### **MONOGRAPHIE**

FUJII (Hiroshi), Architecture and projects *in* the '70-'80, Bruxelles, Ciauud-Icasd, 1981.

### **PERIODIQUES**

#### **Approche critique**

KIECKENS (Christian), Timeless space beyond conception and perception. - pp. 68-71 : dessins, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

SALAT (Serge), Le Jeu des fictions et des simulacres. - pp. 22-25 : photographies, croquis d'architecture. - Références en note, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°250, avril 1987.

#### **Maison individuelle**

Maison Todoroki, Ichikawa, préfecture de Chiba, 1974-75, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°226, avril 1983.

Miyata residence, Chofu, Tokyo, 1977-80. - pp. 72-75 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

#### **Bâtiment sportif**

Gymnase, Shibaura, 1985. - pp. 36-38 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n° 250, avril 1987.

**Exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987**

Japon des avant-gardes. - pp. 40-51 : photographies, *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

## **Ryoichi FUNATO**

### **PERIODIQUE**

#### **Prix d'architecture**

Dolls'houses. - pp. 62-64 : photographies, *in* Architectural design, GBR, vol. 53, n°3/4, 1983.

## **Hiroshi HARA**

### **MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### **PERIODIQUES**

#### **Approche critique**

CAPRON (Jean-Luc), Pluralité japonaise : la ville subsumée. - pp. 50-53 : photographies, plans, *in* A Plus, BEL, n°101, 4/1988.

SALAT (Serge), LABBE (Françoise), Créateurs du Japon : le pont flottant des songes, Paris, Hermann, 1986.

#### **Maison individuelle**

Maison Kuragaki "une maison-miroir", Tokyo, 1976-1977.

Maison Nakatsuga : le théâtre des rêves, Izu, 1980-1982. - pp. 14-19 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°226, avril 1983.

Nakatsuka House : the stage of dreams, Ito, Shizuoka, 1981, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

#### **Bâtiment culturel**

Musée d'art Tazaki, Nagano, 1986. - pp. 50-52 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°250, avril 1987.

## **Itsuko HASEGAWA**

### **PERIODIQUES**

#### **Approche critique**

HEMERY (Annick), Une architecture face à la ville. - pp.52-55 : ill., *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

Variations pour un espace sensoriel. - pp. 56-63, *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

#### **Appartement**

Des colonnes-portes : un appartement dans l'immeuble Aono, Matsuyama, Ehime. - pp. 38-39 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°239, juin 1985.

#### **Immeuble**

Aono-building, Matsuyama, Ehime, 1980-81. - pp. 188-193 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Un immeuble pour célibataires, Nakano, Tokyo, Japon. - pp. 40-41 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°239, juin 1985.

Une résidence d'étudiants : bizan hall, Shizuoka, Japon. - pp. 64-67 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, n°239, juin 1985.

#### **Maison individuelle**

House in Kuwabara-Matsuyama Ehime, 1979-1980. - pp. 184-187 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Maison de M. M., Tokyo, 1982. - pp. 20-23 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°226, avril 1983.

## **Fumiitaka HASHIMOTO**

### **PERIODIQUE**

#### **Maison individuelle**

The Ceramic house, Shinjuku, Tokyo, 1978-79. - pp. 114-116 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

## **Kunihiko HAYAKAWA**

### **PERIODIQUES**

#### **Approche critique**

CAPRON (Jean-Luc), Pluralité japonaise : la ville subsumée. - pp. 50-53 : photographies, plans, *in* A plus, BEL, n°101, 4/1988.

#### **Immeuble**

"Steps", Kunitachi, Tokyo, Japan 1985-87. - pp. 182-185 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°23, 1988.

#### **Maison individuelle**

House at Minami-Aoyama, Minato, Tokyo, 1980-81. - pp. 180-183 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

## **Kenji HIROSE**

### **MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

## **Sutemi HORIGUCHI**

### **MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### **PERIODIQUE**

**Exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.**

Japon des avant-gardes. - pp. 40-51 : photographies, *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

## **Masahiko IBUKA**

### **PERIODIQUE**

#### **Prix d'architecture**

Dolls'Houses. -p. 104 : ill., *in* Architectural design, GBR, vol. 53, n°3/4, 1983.

## **Kiyoshi IKEBE**

### **MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

## **Yoshiro IKEHARA**

### **MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

## **Kenji IMAI**

### **MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Toyo IOTO****PERIODIQUE****Approche critique**

CAPRON (Jean-Luc), Pluralité japonaise : paradis intérieurs. - pp. 38-40, photographies, *l'N A Plus*, BEL, n°100, 3/1988.

**Kazuhiro ISHII****PERIODIQUES****Approche critique**

CAPRON (Jean-Luc), Pluralité japonaise : autour de la tradition. - pp. 14-17, *l'N A Plus*, BEL, n°98, 1/1988.

**Maison individuelle**

Farm House, Okayama, 1979-80. - pp. 218-221 : photographies, plans, *l'N GA Houses*, JAP, n°14, 1983.

Mukawa and Asakawa House, Nakano, Tokyo, 1981-82. - pp. 222-223 : photographies, plans, *l'N GA Houses*, JAP, n°14, 1983.

**Kikuji ISHIMOTO****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), *Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Osamu ISHIYAMA****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), *Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**PERIODIQUES****Approche critique**

CAPRON (Jean-Luc), Pluralité japonaise : autour de la tradition. - pp. 14-17 : photographies, plans, *l'N A Plus*, BEL, n°98, 1/1988.

**Maison individuelle**

Habitation "le vaisseau terrestre", Kannamicho, Shizuoka préfecture. - pp.68-71 : photographies, plans, *l'N L'Architecture d'aujourd'hui*, n°239, juin 1985.

**Arata ISOZAKI****MONOGRAPHIES**

SALAT (Serge), LABBE (Françoise), Créateurs du Japon : le pont flottant des songes, Paris, HERMANN, 1986.

SPEIDEL (Manfred), *Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**PERIODIQUES****Maison individuelle**

Aoki House, Minato, Tokyo, 1977-79. - pp. 34-37 : photographies, plans, *l'N GA Houses*, JAP, n°14, 1983.

Country club house, Fujimi, Japon - pp. 75-77 : photographies, plans, *l'N L'Architecture d'aujourd'hui*, FRA, n°213, février 1981.

Hayashi House, Nishi, Fukuoka, 1976-1977. - pp. 27-33 : photographies, plans, *l'N GA Houses*, JAP, n°14, 1983.

Kaijima House, Musashino, Tokyo, 1976-77. - pp. 24-26 : photographies, plans, *l'N GA Houses*, JAP, n°14, 1983.

Nakagami House, Katsuyama, Fukui, 1982-83. - pp. 38-43 : photographies, plans, *l'N GA Houses*, JAP, n°14, 1983.

**Bâtiment culturel**

Musée d'art graphique Okanoyama. - pp. 100-101 : photographies, plans, *l'N Techniques et architecture*, FRA, n°368, novembre 1986.

**Architecture japonaise****Espagne**

Hall des sports pour les jeux olympiques de 1992, Barcelone, Espagne. - pp. 20-21 : croquis d'architecture, *l'N L'Architecture d'aujourd'hui*, FRA, n°250, avril 1987.

**Etats-Unis**

Fondation Daniel Templon Valbonne, 1989. - pp. 18-19 : dessins, plans, *l'N L'Architecture d'aujourd'hui*, FRA, n°250, avril 1987.

Musée d'art contemporain, M.O.C.A. Los Angeles, 1986. - pp. 14-17 : photographies, plans, *l'N L'Architecture d'aujourd'hui*, FRA, n°250, avril 1987.

M.O.C.A. : Musée d'art contemporain, Los Angeles. - pp. 92-99 : photographies, plans, *l'N Techniques et architecture*, FRA, n°368, novembre 1986.

**République Fédérale d'Allemagne**

Housing near the Berlin Museum, southern Friedrichstadt, Berlin, 1982-86. - pp. 102-103 : photographies, plans, *l'N GA Houses*, JAP, n°23, 1988.

**Prix d'architecture**

Concours city hall Tokyo : un projet alternatif. - pp. 113-117 : photographies, plans, *l'N Techniques et architecture*, FRA, n°369, janvier 1987.

The Phoenix competition projects. - pp. 50-56 : ill., *l'N Architectural design*, GBR, vol. 57, n°9/10, 1987.

Phoenix government centre. - pp. 12-19 : ill., plans, *l'N Architectural design*, GBR, vol. 56, n°3, 1986.

Concours pour l'aménagement de Tegel ville du nord-ouest de Berlin. - pp. 56-61 : croquis, plans, *l'N Architectural design*, GBR, n° spécial International Bauausstellung, Berlin, 1984.

**Chuta ITO****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), *Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Toyo ITO****PERIODIQUES****Approche critique**

HEMERY (Annick), Une architecture face à la ville. - pp. 52-55 : ill., *l'N Techniques et architecture*, FRA, n°369, janvier 1987.

ITO (Toyo), Un abri dans la cité moderne. - pp. 76-89 : photographies, plans, *l'N Techniques et architecture*, FRA, n°369, janvier 1987.

**Maison individuelle**

House at Kasama, Ibaraki, 1980-81. - pp. 142-147 : photographies, plans, *l'N GA Houses*, JAP, n°14, 1983.

Maison à Kasama, préfecture d'Ibaragi, 1981. - pp. 24-26 : photographies, plans, *l'N L'Architecture d'aujourd'hui*, FRA, n°226, avril 1983.

**Hôtel**

Le rythme des espaces : hôtel "D" à Sugadaira, Japon. - pp. 83-86 : photographies, plans, *l'N Techniques et architecture*, FRA, n°346, mars 1983.

**Kuniaki ITOH****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), *Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Kan Yutaka IZUE****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), *Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Ituo KAMIYA****PERIODIQUE****Bâtiment culturel**

Bibliothèque municipale et musée d'ethnographie, Japon. - p. X : photographies, plans, *l'N L'Architecture d'aujourd'hui*, n°229, octobre 1983.

**Tokuma KATAYAMA****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), *Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Kiyonori KIKUTAKE****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), *Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Groupe KOMAGURA****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), *Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Atelier KOYAMA****PERIODIQUE****Approche critique**

CAPRON (Jean-Luc), Pluralité japonaise : habiter, universaux et spécificité. - pp. 8-11 : photographies, plans, *l'N A Plus*, BEL, n°99, 2/1988.



# ballegeer

contemporain s.a.

quai de gaulle, 23/24, 4020 liège, tél. (041) 43 14 08

122. WINK

**Toshiyuki KITA**

CASSINA

**Yasufumi KIJIMA****PERIODIQUE****Maison individuelle**

The Returne house, Nishiyamadai, Nagasaki, 1980-81. - pp. 92-94 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

**Kiyonori KIKUTABE****PERIODIQUE****Exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.**

Japon des avant-gardes. - pp. 40-51 : photographies, *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

**Atshushi KITAGAWARA****PERIODIQUES****Maison individuelle**

House of Nadja, Setagaya, Tokyo, 1977-78. - pp. 288-291 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

S Residence, Kamakura, Kanagawa, 1979-80. - pp. 292-295 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

**Shiro KURAMATA****PERIODIQUES****Bâtiment commercial**

Boutique Issey Miyake à Tokyo. - pp. 136-137 : photographies, plans, *in* Techniques et architecture, FRA, n°372, juin-juillet 1987.

**Exposition, Paris, Yves, Gastou, décembre 1986.**

Shiro Kuramata s'installe chez Yves Gastou jusqu'au 24 décembre, Paris. - p.152, photographies, *in* Techniques et architecture, FRA, n°368, novembre 1986.

**Kisho KUROKAWA****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**PERIODIQUES****Approche critique**

SALAT (Serge), Le jeu des fictions et des simulacres. - pp. 22-25 : photographies, croquis d'architecture. - Références en note, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°250, avril 1987.

**Immeuble**

Daido insurance building, Tokyo. - pp. 49-51 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°207, février 1980.

**Maison individuelle**

Shoto club house, Tokyo. - pp. 92-94 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, n°219, février 1982.

**Hôtel**

Centre Koshi Kaikan, Toyama préfecture. - pp. 26-29 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°250, avril 1987.

**Bâtiment culturel**

Musée d'art municipal, Nagoya, 1987. - pp. 30-31 : plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°250, avril 1987.

**Exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.**

Japon des avant-gardes. - pp. 40-51 : photographies, *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

**Tetsuro KUROKAWA****PERIODIQUE****Maison individuelle**

Kiki Kirin's House : Translucent House, Minato, Tokyo, 1978-79. - pp. 208-211 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

**Kunio MAEKAWA****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Fumihiko MAKI****MONOGRAPHIES**

SALAT (Serge), LABBE (Françoise), Créateurs du Japon : le pont flottant des songes, Paris, Hermann, 1986.

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**PERIODIQUES****Centre multifonctionnel**

Makuhari Messe : Chiba, 1986-1989. - pp. 12-13 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°250, avril 1987.

La spirale : Wacoal media center, Tokyo - pp. 100-107 : photographies, plans, *in* Techniques et architecture, FRA, n° 369, janvier 1989.

**Bâtiment culturel**

Musée d'art moderne à Kyoto : Sakyo, Kyoto, 1983-86. - pp. 8-11 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°250, avril 1987.

**Hiromichi MATSUI****PERIODIQUE****Prix d'architecture**

Consultation internationale pour l'aménagement du quartier des Halles à Paris : projet n°657. - pp. 56, 58 : ill., *in* Architectural design, GBR, n° 9/10, 1980.

**Kazuhiko MIWA****PERIODIQUE****Prix d'architecture**

Dolls' Houses. - pp. 62-64 : photographies, *in* Architectural design, GBR, vol. 53, n° 3/4, 1983.

**MOTOKURA****PERIODIQUE****Maison individuelle**

Takahashi, Tokyo, 1981-82. - pp. 246-254 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

**Monta Kikoh MOZUNA****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**PERIODIQUES****Maison individuelle**

Yatagai House : Shobara, Hiroshima, 1979-80. - pp. 158-161 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Yosue House : Mirror Hall, Niiza, Saitama, 1978-79. - pp. 162-165 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

**Toru MURAKAMI****PERIODIQUE****Maison individuelle**

House at Koi, Hiroshima, 1979-80. - pp. 284-287 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

**Togo MURANO****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**PERIODIQUE****Exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.**

Japon des avant-gardes. - pp. 40-51 : photographies, *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

**Jiro MUROFUSHI****PERIODIQUES****Appartement**

Duplex in Kitamine, Tokyo, 1978-79. - pp. 72-75 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°8, may 1981.

**Maison individuelle**

House at Saginomiya, Nakano, Tokyo, 1981-82. - pp. 132-137 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

House at Sengoku, Bunkyo, Tokyo, 1981-82. - pp. 138-141 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

House in Itabashi-Honcho, Tokyo, 1979-80. - pp. 76-81 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°8, may 1981.

House in Kita-Karasuyama, Tokyo, 1979-80. - pp. 66-71 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°8, may 1981.

**Kiyoshi NAKAGOME****PERIODIQUES****Maison individuelle**

Architect's own house '77, Shinagawa, Tokyo, 1976-77. - pp. 260-262 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

M and H house '78, Ichikawa, Chiba, 1977-78. - pp. 263-265 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

### Sotoji NAKAMURA

#### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### Kazuhiko NAMBA

#### PERIODIQUES

##### Maison individuelle

Machiya House : Kai-Workshop in Yanai, Yamaguchi, 1979-80. - pp. 255-259 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Transformation d'une maison machi-ya, Yanai, préfecture de Yamaguchi, 1979. - pp. 27-29 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°226, avril 1983.

### Hiroshi OE

#### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### Osamu OGASAWARA

#### PERIODIQUE

##### Prix d'architecture

Concours pour le nouveau théâtre national, Tokyo, Japon. - p. XV : ill., *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°246, septembre 1986.

### Riichiro OGATA

#### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### Shinichi OKADA

#### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### Masato OTAKA

#### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### Sachio OTANI

#### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### Kijo ROKKAKU

#### PERIODIQUES

##### Maison individuelle

Ishiko House, Edogawa, Tokyo, 1981-82. - pp. 154-157 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Tsukada House, Numata, Gunma, 1979-80. - pp. 150-153 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

##### Objet

Ka-Gu Mnemonic Furniture. - pp. 148-149 : photographies, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

### Junzo SAKAKURA

#### MONOGRAPHIES

ALTHERR (Alfred), Three japanese architects = Drei japanisches Architekten : Mayekawa, Tange, Sakakura, Teufen, Verlag Arthur Niggli AG, 1986.

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

#### PERIODIQUE

Exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

Japon des avant-gardes. - pp. 40-51 : photographies, *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

### Kazunari SAKAMOTO

#### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

#### PERIODIQUES

##### Approche critique

HEMERY (Annick), Une architecture face à la ville. - pp. 52-55 : ill., *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

##### Maison individuelle

Maison à Soshigaya Setagawa ward, Tokyo, 1981. Maison VIII Imajuru, Yokohama, préfecture de Kanagawa, 1978. Maison VI Nago, Chigasaki, préfecture de Kanagawa, 1978. - pp. 30-33 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°226, avril 1983.

Work X house at Soshigawa. Setagaya, Tokyo, 1980-81. - pp. 212-217 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

### Takeo SATO

#### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### Kiyoshi SEIKE

#### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### Mitsuru SENDA

#### PERIODIQUE

##### Maison individuelle

Banana House-Matsunaga Villa, Yamanakako, Yamanashi, 1979-82. - pp. 194-197 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

### Kisuke Kiyonori SHIMIZU

#### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### Kazuo SHINOHARA

#### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

#### PERIODIQUES

##### Approche critique

CHIRAT (Sylvie), Construire dans le chaos. - pp. 32-41 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°259, octobre 1988.

Une réalisation. Un projet. - pp. 68-76 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°243, février 1986.

##### Maison individuelle

Maison n°4 Hanamaya, Kobe, préfecture de Hyogo 1980. Maison dans une ligne à haute-tension, Setagaya ward, Tokyo, 1981. - pp. 38-43 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°226, avril 1983.

Une machine à exprimer le bruit : projet de maison à Yokohama, Japon. - pp. 24-27 : ill., plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°235, octobre 1984.

##### Bâtiment culturel

Musée de gravures Ukiyo-e à Matsumoto. - pp. 42-49 : ill., plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, n°228, septembre 1983.

##### Exposition, Paris, La Villette, 1988.

Exposition à La Villette 1988. - p. 55 : photographies, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°257, juin 1988.

### Seiichi SHIRAI

#### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### Field SHOP

#### PERIODIQUE

##### Approche critique

CAPRON (Jean-Luc), Pluralité japonaise : habiter, universaux et spécificité. - pp. 8-11 : photographies, plans, *in* A Plus, BEL, n°99, 2/1988.

### Koichi SONE

#### PERIODIQUE

##### Bâtiment hospitalier

Clinique ophtalmologique Yamamoto, Japon. - pp. XXIX-XXX : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°215, juin 1981.

# ballegeer

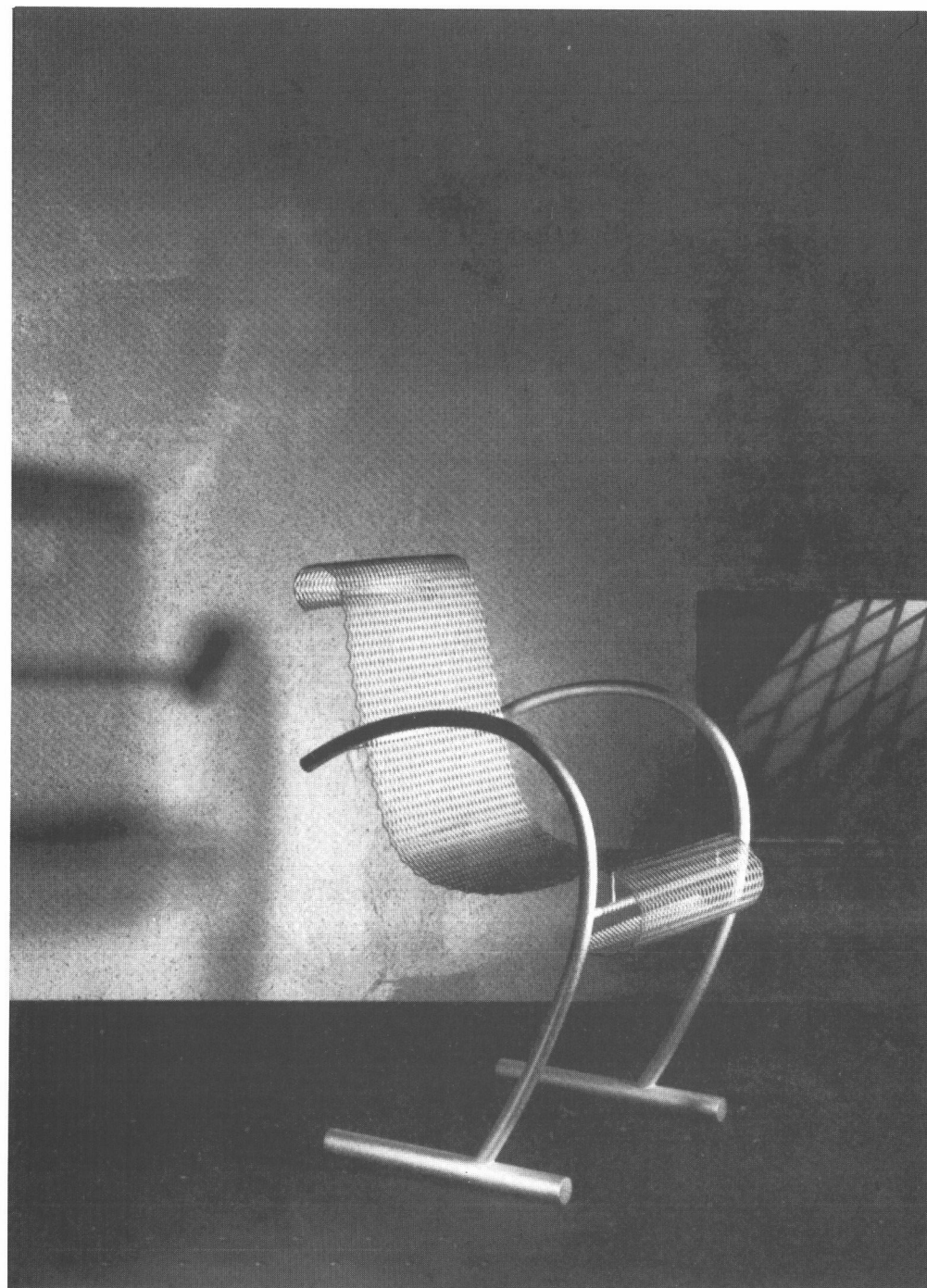
contemporain s.a.

quai de gaulle, 23/24, 4020 liège, tél. (041) 43 14 08

123. SING SING SING

**Shiro KURAMATA**

PASTOE



## Hajime SUGAYA

### PERIODIQUE

#### Prix d'architecture

Dolls'houses. - p. 104 : ill., *in* Architectural design, GBR, vol. 53, n°3/4, 1983.

## Tosiro SUGIE

### PERIODIQUE

#### Prix d'architecture

Dolls'houses. - pp. 62-64 : photographies, *in* Architectural design, GBR, vol. 53, n°3/4, 1983.

## Makoto SUZUKI

### PERIODIQUE

#### Maison individuelle

Hah-House at Narashino, Chiba, 1977-79. - pp. 65-67 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

## Rioji SUZUKI

### PERIODIQUES

#### Approche critique

CHOSSEGROS (Pascal), L'Art de la fragmentation. pp. 90-91 : ill., *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

CHOSSEGROS (Pascal), Le Retour à la dérive situationniste. - pp. 24-29 : photographies, plans, *in* Techniques et architecture, FRA, n°375, décembre-janvier 1988.

CHOSSEGROS (Pascal), Une architecture du fantastique. - pp. 92-94 : photographies, plans, *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

Un retour avant l'histoire. - p. 95 : photographies, *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

## Takayuki SUZUKI

### PERIODIQUE

#### Maison individuelle

Habitation "Le vaisseau terrestre", Kannamicho, Shizuoka préfecture. - pp. 68-71 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°239, juin 1985.

## Shin TAKAMATSU

### PERIODIQUES

#### Approche critique

GOULET (P.), L'Imaginaire est le point de convergence de la réalité : autrement dit, toute chose n'est véritablement réelle qu'en tant qu'elle est imaginaire. - pp. 70-79 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°224, décembre 1982.

SALAT (Serge), Le jeu des fictions et des simulacres. - pp. 22-25 : photographies, croquis d'architecture. - Références en note, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°250, avril 1987.

#### Maison individuelle

Cube II, Amagasaki, Hyogo, Japan, 1986-87. - pp. 186-189 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°23, 1988.

House at Shugakuin, Sakyo, Kyoto, 1980-81. - pp. 274-279 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Maison Kinoshita, Shugakuin, 1985. - pp. 32-33 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°250, avril 1987.

Maison Yoshida, Kyoto 1981-82. Maison Miyahara, Kyoto 1981-82. Maison avec vallée, Jowyow-Shi-Kyoto 1982-83. - pp. 44-49 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°226, avril 1983.

Shangri-la pavilion, Jyoyo, Kyoto, 1982-83. - pp. 280-283 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

#### Bâtiment hospitalier

Clinique dentaire et habitation, Kyoto, Japon. - pp. 72-75 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°239, juin 1985.

#### Bâtiment de bureaux

Troisième phase de la construction des bureaux, ateliers et hall d'exposition de la société Hinaya, Kyoto, 1986. - pp. 34-35 : photographies, dessins, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°250, avril 1987.

## Okumura TAKASHI

### PERIODIQUE

#### Prix d'architecture

Consultation internationale pour l'aménagement du quartier des Halles à Paris : projet n°340. - pp. 61-62 : ill., *in* Architectural design, GBR, n°9/10, 1980.

## S. TAKASUGA

### PERIODIQUE

#### Maison individuelle

Maison communautaire, péninsule d'Izu, Japon. - pp. 156-169 : photographies, plans, *in* Techniques et architecture, FRA, n°347, mai 1983.

## Touemon TAKENAKA

### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

## Minoru TAKEYAMA

### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### PERIODIQUES

#### Maison individuelle

A composer's house, Chuo, Sapporo, 1980-81. - pp. 56-59 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

A dentist's house, Toyohira, Sapporo, 1979-80. - pp. 52-55 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

## Mayumi TAKIZAWA

### PERIODIQUE

Exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

Japon des avant gardes. - pp. 40-51 : photographies, *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

## Kenzo TANGE

### MONOGRAPHIES

ALTHERR (Alfred), Three japanese architects = Drei japanisches Architekten : Mayekawa, Tange, Sakakura, Teufen, Verlag Arthur Niggli AG, 1968.

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

### PERIODIQUES

#### Approche critique

VINCE (Agnès), Une ville, un architecte, Tango urbain place d'Italie. - pp. 15-20 : ill., *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°253, octobre 1987.

#### Hôtel

Prince hôtel à Akasaka : un prisme dans le ciel de Tokyo. - pp. 61-63 : photographies, plans, *in* Techniques et architecture, FRA, n°346, mars 1983.

Exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

Japon des avant gardes. - pp. 40-51 : photographies, *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

#### Prix d'architecture

Concours city hall Tokyo. - pp. 108-111 : photographies, plans, *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

## Yoshio TANIGUCHI

### MONOGRAPHIE

SALAT (Serge), LABBE (Françoise), Créateurs du Japon : le pont flottant des songes, Paris, Hermann, 1986.

## Kingo TATSUNO

### PERIODIQUE

Exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

Japon des avant gardes. - pp. 40-51 : photographies, *in* Techniques et architecture, FRA, n°369, janvier 1987.

## Seiju TATEISHI

### MONOGRAPHIE

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

## Yusaku TERRAYAMA

### PERIODIQUE

#### Prix d'architecture

Dolls'houses. - p. 104 : ill., *in* Architectural design, GBR, vol. 53, n°3/4, 1983.

**Shin TOKI****PERIODIQUE****Bâtiment hospitalier**

Clinique à Togane, Japon. - pp. 48-50 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°214, avril 1981.

**Yuzuru TOMINAGA****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**PERIODIQUES****Maison individuelle**

House of Kyodo, Setagaya, Tokyo, 1980-81. - pp. 201-203 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

House at Musashishinjo, Kawasaki, Kanagawa, 1979-80. - pp. 199-200 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

House at Susono, Shizuoka, 1982-83. - pp. 204-207 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Maison pour des jeunes mariés, Odawara, préfecture de Kanagawa, 1979. Maison à Musashishinjo, Kawasaki, préfecture de Kanagawa, 1980. - pp. 50-55 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°226, avril 1983.

**Shozo UCHII****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Hisao WAKAMATSU****PERIODIQUE****Prix d'architecture**

Concours pour le nouveau Théâtre national, Tokyo, Japon. - p. XV : ill., *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°246, septembre 1986.

**Setsu WATANABE****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Toyokazu WATANABE****PERIODIQUES****Immeuble**

Inoue building, Uji, Kyoto, 1979-82. - pp. 112-113 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

**Maison individuelle**

Maison standard 001, Takarazuka, préfecture de Hyogo 1979. - pp. 56-57 : photographies, plans, *in* Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°226, avril 1983.

"Standard house 001", Nakano House Takarazuka, Hyogo, Japan, 1978-79. - pp. 82-85 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°8, may 1981.

Okamuro house, Yamato-Kohriyama, Nara, Japan, 1980-81. - pp. 92-96 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°8, may 1981.

Sugiyama house, Higashi-Osaka, 1978-80. - pp. 86-91 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°8, may 1981.

Yoshimura house, Ayameike, Nara, 1981-83. - pp. 109-111 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

**Mamoru YAMADA****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Bunzo YAMAGUCHI****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Riken YAMAMOTO****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**PERIODIQUES****Approche critique**

CAPRON (Jean-Luc), Pluralité japonaise : habiter, universaux et spécificité. - pp. 8-11 : photographies, plans, *in* A Plus, BEL, n°99, 2/1988.

**Maison individuelle**

Fujii house, Asahi, Yokohama, 1981-82. - pp. 240-245 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Ishii house, Kawasaki, Kanagawa, 1977-78. - pp. 236-239 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Kubota house, Ota, Tokyo, 1977-78. - p. 235 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Maison des tours, Tokyo, 1978. - pp. 58-59 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°226, avril 1983.

Yamakawa cottage, Minami-Saku, Nagano, 1976-77. - p. 234 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Yamamoto house, Kanagawa, Yokohama, 1978. - pp. 232-233 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

**Kazumasa YAMASHITA****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**PERIODIQUES****Maison individuelle**

Kubo house, Musashino, Tokyo, 1979-80. - pp. 90-91 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Tanabe house, Fuchu, Tokyo, 1980-81. - pp. 86-89 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

**Takahiko YANAGISAWA****PERIODIQUE****Prix d'architecture**

Concours pour le nouveau théâtre national, Tokyo, Japon. - p. XV : ill., *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°246, septembre 1986.

**Ishimoto YANAGUCHI****PERIODIQUE****Exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.**

Japon des avant-gardes. - pp. 40-51 : photographies, *in* Techniques et Architecture, FRA, n° 369, janvier 1987.

**Morihiko YASUHARA****PERIODIQUES****Maison individuelle**

Honma house at Kamegasaki, Sakata, Yamagata, 1981-82. - p. 224 : photographies, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Kasuya house at Takamidai, Sakata, Yamagata, 1981-82. - pp. 225-226 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

**Shoei YOH****PERIODIQUES****Maison individuelle**

Glass house with breathing grating, Ube, Yamaguchi, 1983. - p. 131 : photographie, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Stainless steel house with light lattice, Higashi-Machi, Nagasaki, 1979-80. - pp. 120-125 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Y-court houses with lattice frame, Suido-Cho, Kumamoto, 1979-80. - pp. 126-130 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

**Bâtiment hospitalier**

Clinique Kinoshita, Fukuroka-Shi, Japon. - pp. 89-91 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°210, septembre 1980.

**Restaurant-café**

Café Ingot, Kitakyushu-Shi, Japon. - pp. 92-93 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°210, septembre 1980.



**Isoya YOSHIDA****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Tetsuro YOSHIDA****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Yasuo YOSHIDA****PERIODIQUES****Maison individuelle**

Shimizu house, Sakai, Osaka, 1978-81. - pp. 268-269 : photographies, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

Taki house, Nishi, Osaka, 1975-76 (phase I), 1979-81 (phase II). - pp. 270-273 : photographies, plans, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

**Objet**

Desk objects : Architecture 1982, Timepiece 1983. - p. 267 : photographies, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

**Exposition, Osaka, 1981.**

Osaka Reincarnation exhibition 1981. - p. 266 : photographies, *in* GA Houses, JAP, n°14, 1983.

**Takamasa YOSHIZAKA****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**Team ZOO****MONOGRAPHIE**

SPEIDEL (Manfred), Japanische Architektur Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983.

**PERIODIQUES****Approche critique**

GOULET (P.), Quand on cherche, on rencontre la vie, les gens... mais il faut marcher en ville et oublier les statistiques. - pp. 18-27 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°224, décembre 1982.

**Maison individuelle**

Villa coucou, Karuizawa, Nagano, 1977. Maison Ameku, Okinawa, 1979. Domo balen Yokohama, préfecture de Kanagawa 1979. - pp. 60-67 : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, avril 1983.

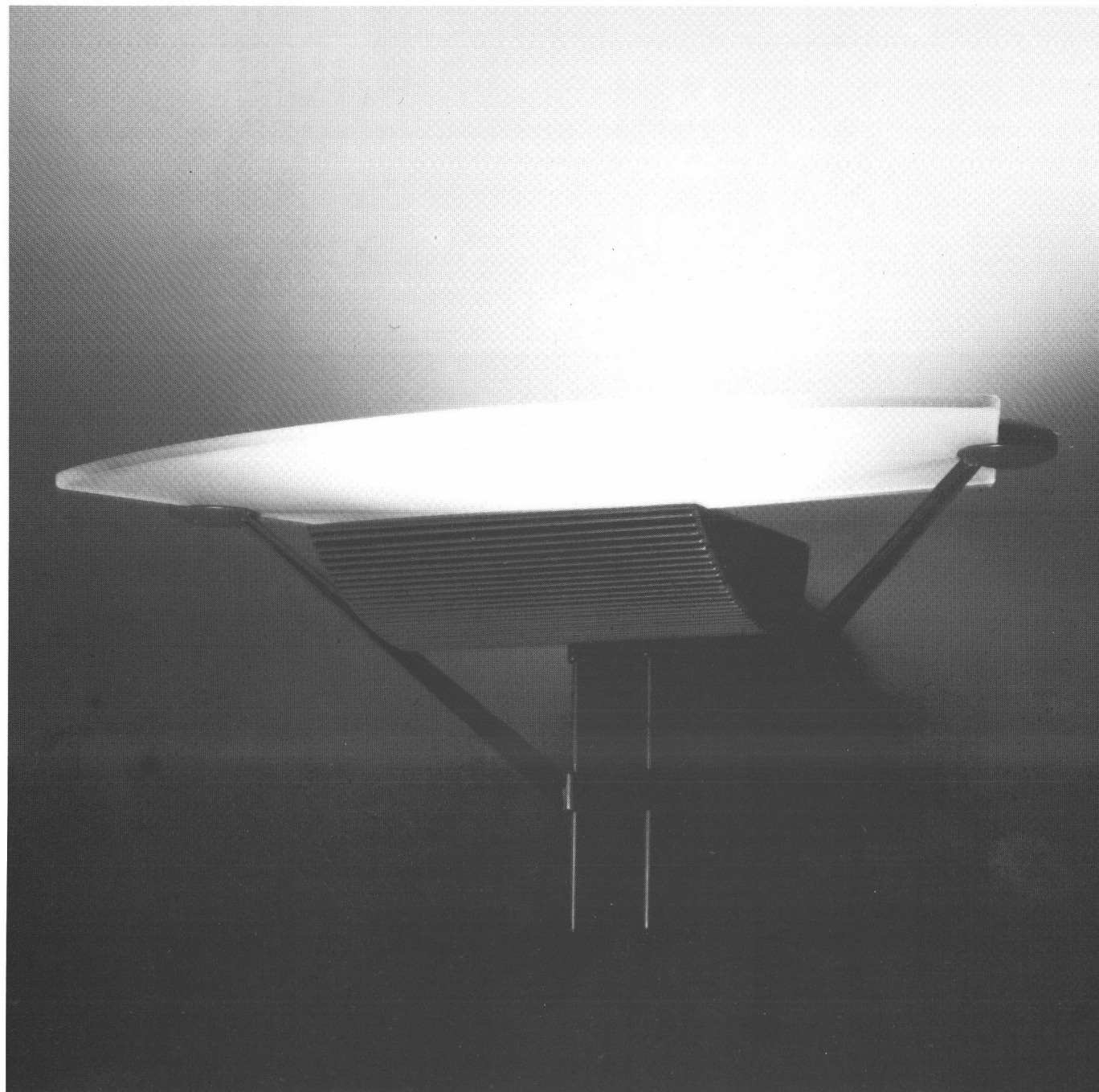
**Bâtiment scolaire**

Ecole primaire Tobudobutsukoen. Tokyo, Japon, pp. XIX-XXVII : photographies, plans, *in* L'Architecture d'aujourd'hui, FRA, n°221, juin 1982.

# ballegeer

contemporain s.a.

quai de gaulle, 23/24, 4020 liège, tél. (041) 43 14 08



124. ACADEMIA

**Sigheaki ASAHARA**

LUCI



## TABLE DES MATIERES

4	AVANT-PROPOS de MM. G. Namotte, M. Wathelet, J.-P. Grafé, A. Liénard, H. Magotte.
11	INTRODUCTION de M. A. Verhulst
19	NOTES SUR L'ARCHITECTURE ET L'HISTOIRE DU JAPON par X. Folville
27	QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA MAISON JAPONAISE PAR UNE NON INITIÉE par L. Baten
31	L'UTILISATION DE LA LAQUE DANS L'ARCHITECTURE par W.G. De Kesel
41	ISE : ASPECTS DE L'ARCHITECTURE PRIMITIVE AU JAPON par N. Simon
83	LA VILLA IMPÉRIALE DE KATSURA par N. Simon
101	ARCHITECTURE URBAINE AU JAPON. L'AVANT-GARDE DES ANNÉES 80 par B. Bogнар
119	BIBLIOGRAPHIE par M. Berger

Achevé d'imprimer  
le 30 septembre 1989

\*

Composition : MacBuro  
Liège

\*

Photogravure : J.J. Symul  
Liège

\*

Dépôt légal D/1989/5118/1

\*

