BiSU

Études japonaises

Dossier

Les architectes de l'ère Heisei (1989-2019)

Rôles, statuts, pratiques et productions

coordonné par Sylvie Brosseau et Corinne Tiry-Ono

Témoignages | **Manuel Tardits** – Vivre l'architecture au Japon |
François Bizet – *Homo habitans*. Le musée de Teshima

Livres *à* lire

57
2020

L'évolution de l'architecture de Takamatsu Shin et le passage à l'ère Heisei : continuité ou fluctuation?

Benoît Jacquet & Yann Nussaume

高松伸の建築の変遷と平成への移行—連続性か揺らぎか?

ブノワ・ジャケ、ヤン・ヌソム

The Evolution of the Architecture of Takamatsu Shin and the Transition to the Heisei Era: Continuity or Fluctuation?

Benoît Jacquet & Yann Nussaume

Mots-clés : architecture, bulle spéculative, récession, Japon, monument, Takamatsu Shin

Les auteurs : Benoît Jacquet est maître de conférences à l'École française d'Extrême-Orient (EFEO) et enseignant à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette.
Yann Nussaume est professeur à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette. Il codirige l'unité « Architecture, Milieu, Paysage » MC/HESAM.

Résumé : L'architecte Takamatsu Shin a marqué les années 1980 et 1990 avec ses bâtiments machines aux formes monumentales. À l'appui d'un entretien récent, de ses écrits et bâtiments, cet article interroge l'influence de l'éclatement de la bulle financière et immobilière (1991), du séisme de Kobe (1995), ainsi que de l'aggravation des problèmes environnementaux sur son travail. Si Takamatsu recherche toujours une architecture monumentale, sa conception évolue en tenant davantage compte des contextes locaux à travers le développement d'un « espace marginal », le choix d'images métaphoriques partageables et de matériaux comme le bois. Malgré une continuité dans ses intentions, des fluctuations liées aux bouleversements socioéconomiques japonais et internationaux se font jour.

キーワード
建築、投機バブル、不況、日本、モニュメント、高松伸

著者
ブノワ・ジャケ：フランス国立極東学院准教授、パリ・ラヴィレット国立高等建築学校客員准教授。
ヤン・ヌソム：パリ・ラヴィレット国立高等建築学校教授。MC/HESAM ユニット「Architecture, Milieu, Paysage」の共同ディレクターを務める。

要旨
建築家 高松伸による巨大で機械的な建築は1980 年代と 1990 年代を特徴づけた。最近のインタビューをもとに、金融・不動産バブルの崩壊（1991 年）、神戸大震災（1995 年）、環境問題の深刻化などが作品に与えた影響を考察する。高松のデザインは、常に巨大な建築を追求しながらも、「周辺空間」の開発、共有可能なメタファー的イメージや木材などの素材の選択など、地域の環境を考慮したものとなっている。その意図は継続しているものの、日本及び国際的な社会経済の大変動に連動した揺らぎが現れている。

Keywords: Architecture, Speculative Bubble, Recession, Japan, Monument, Takamatsu Shin

The Authors: Benoît Jacquet is an associate professor at the French School of Asian Studies (EFEO) and a lecturer at the École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette (ENSAPLV).
Yann Nussaume is a professor at the ENSAPLV, and co-directs the "Architecture, Milieu, Paysage" (AMP) research unit of HESAM Université, with the support of the French Ministry of Culture.

Abstract: The architect Takamatsu Shin stood out in the 1980s and the 1990s for his machine-like buildings of monumental proportions. Drawing from a recent interview, his writings and his buildings, this article delves into the influence of the bursting of the financial and real estate bubble (1991), the Kobe earthquake (1995), and increased environmental degradation on his work. While Takamatsu's architecture is persistently monumental in its endeavours, his design evolves as it increasingly considers local contexts through the development of a "marginal space", the choice of shareable metaphorical images and materials such as wood. Despite the continuity in his intentions, the fluctuations inherent to the socio-economic upheaval in Japan and in the world are reflected.

L'évolution de l'architecture de Takamatsu Shin et le passage à l'ère Heisei : continuité ou fluctuation ?

Benoît Jacquet** & Yann Nussaume***

Introduction

1989… La première année de l'ère Heisei 平成 (1989-2019) s'inscrit, au Japon, en pleine bulle boursière et immobilière. L'effervescence socioéconomique est à son comble et les possibilités de construire semblent infinies. En architecture, les expérimentations formelles et spatiales se multiplient, encouragées par un prix de la construction modéré en comparaison de celui du foncier[1]. Toutefois, à la suite de l'éclatement de la bulle à partir de 1991, cette parenthèse d'agitation spéculative et d'optimisme s'enraye. Un sentiment de désillusion se propage et différents événements le nourrissent. Pourquoi le tremblement de terre de Kobe, le 17 janvier 1995, cause-t-il autant de victimes et de dégâts matériels ? La lenteur des secours, largement critiquée, met en cause la réactivité et les priorités gouvernementales. L'ampleur des effondrements témoigne de nombreuses malfaçons

1. Sur les causes et les conséquences de la bulle financière sur le secteur foncier et immobilier au Japon voir : Aveline-Dubach 1995 ; Bourdier & Pelletier 2000 ; Languillon-Aussel 2017.

** Maître de conférences à l'École française d'Extrême-Orient (EFEO, PSL Université).
*** Professeur à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette (HESAM Université).

inquiétantes. Elle questionne le niveau des normes en vigueur et surtout leur application. Puis, le 20 mars 1995, l'attentat au gaz sarin, commis par les adeptes de la secte Aum (Oumu Shinrikyō オウム真理教), tue treize personnes et en blesse plus de 6 000 dans le métro de Tokyo. Il révèle à la fois des tensions refoulées au sein de la société japonaise et des failles policières. Après une période de bouillonnement économique effréné, la récession s'installe. Par ailleurs, sur la scène internationale, la désagrégation du bloc de l'Est, après la chute du mur de Berlin[2], et l'accélération de la croissance de la Chine entraînent un bouleversement des équilibres géopolitiques et économiques, notamment entre les pays asiatiques. Au niveau mondial, la prise de conscience des enjeux environnementaux et climatiques grandit : la signature du protocole de Kyoto, en 1997, est porteuse d'espoir, malgré la gravité de la situation planétaire…

Takamatsu Shin* 高松伸 (né en 1948) est l'un des architectes japonais prédominants au début de l'ère Heisei. Il a eu l'opportunité de faire connaître ses projets dans différentes villes étrangères dès le début des années 1980[3]. Preuve de l'engouement pour son travail, en 1988, le Centre Pompidou a consacré une exposition sur l'« impressionnant phare » qu'il a édifié pour une marque de bière au cœur du quartier Nihonbashi à Osaka : le Kirin Plaza. En 1989, l'architecte Xavier Guillot a publié la première monographie en langue occidentale sur son œuvre[4].

Takamatsu fait partie de la génération des architectes qui a commencé à construire durant la seconde moitié des années 1970, remarqué pour des

---

2. Sur l'articulation entre l'évolution de la situation japonaise et mondiale et l'architecture au cours des années 1970 à 1990, voir l'article de l'architecte Takeyama Kiyoshi (Sey)* 竹山聖 (né en 1954) en 1999, « Architect as Prophet: Current Phases of Architectural Criticism in Japan », que l'on peut lire dans une version étendue sur le site internet de son agence :
http://www.amorphe.jp/post/157349769754/architect-as-prophet-current-phases-of
(dernière consultation le 20 mars 2019).

3. À commencer par les biennales de Paris et de Venise, en 1982.
Voir http://www.takamatsu.co.jp/_eng/profile/exhibition.html (dernière consultation le 20 janvier 2019).

4. Voir Guillot (1989 : 24-31).

---

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

bâtiments faisant l'objet de publications dans les revues professionnelles, et qui bénéficie d'une reconnaissance nationale comme internationale dans les années 1980 et 1990. Par rapport à ses confrères japonais, il se distingue par la production d'une architecture aux images puissantes, caractérisée par un désir, selon ses propres termes, de construire des monuments. En ce sens, la bulle foncière et immobilière lui donne l'opportunité de multiplier la construction de programmes commerciaux et de sièges sociaux aux formes et aux espaces que l'on pourrait qualifier de singuliers, pour une clientèle à l'affût de bâtiments emblématiques.

Dans quelle mesure le contexte socioéconomique et international de l'ère Heisei a-t-il influencé les orientations conceptuelles de Takamatsu Shin ? Cette conjoncture entraîne-t-elle des changements dans son travail et sa pensée, et préfigure-t-elle une nouvelle génération d'architectes ? Nous essaierons de répondre à ces questions à partir de l'analyse de l'évolution des écrits et des bâtiments de Takamatsu, ainsi que d'un entretien mené en 2019.

Cet article porte d'abord sur les origines du travail de l'architecte, développées dans les années 1980, à la fin de l'ère Shōwa 昭和 (1926-1989), puis sur son évolution depuis le début de l'ère Heisei. Il s'agit donc d'une micro-histoire que nous avons choisi de limiter au début des années 2000. Différentes raisons justifient le choix de cette période : l'objet même de l'article, qui est d'étudier essentiellement les impacts du contexte socioéconomique sur son architecture, d'une part, et la proximité de la fin de l'ère Heisei (en 2019) qui empêche, selon nous, d'avoir un recul scientifique suffisant, d'autre part.

I. Comment construire des monuments ?

« Je suis un architecte qui rêve toujours de créer un monument (*monyumento* モニュメント) ou quelque chose qui ait une présence symbolique (*shōchōteki sonzai* 象徴的存在) » écrit Takamatsu (Takamatsu 1990 : 90). Cette volonté, selon lui, est liée à son enfance, passée à proximité du Grand sanctuaire d'Izumo (Izumo taisha 出雲大社) et dont les souvenirs ont hanté son imaginaire créatif. « La force qui s'en dégageait était incroyable : depuis, je m'acharne à vouloir donner à mes bâtiments une puissance égale ; c'est mon ambition. Je n'y suis toujours pas parvenu » (Goulet 1989 : 7).

I. 1. Défier le contexte

La notion de monument peut prendre des sens divers et variés selon les époques et les cultures. Elle est intrinsèquement liée à la création et à une volonté de représenter un événement, soit un fait marquant de l'histoire, soit simplement la volonté d'un individu ou d'une société. Au cours du xx[e] siècle, notamment en lien avec les changements de paradigme opérés par les mouvements d'architecture moderne*, les transformations sociales, la rationalisation et l'industrialisation de la construction, le discours sur la monumentalité a évolué[5]. Pour Takamatsu, construire des monuments relève du désir de construire des bâtiments possédant une présence forte[6] : c'est une constante caractéristique de son travail, qui perdure au cours de l'ère Heisei (voir l'entretien en annexe, 2019). Il fait partie d'une génération qui a les moyens de développer une architecture détachée du discours moderniste et portée par une économie prospère. Pour comprendre les origines de son travail, il faut remonter aux années 1970. Cela permet d'étudier le contexte dans lequel son architecture a pris forme, de saisir le sens que recouvre la notion de « monument » dans son travail et d'en analyser les évolutions dans les projets des années 1990 et 2000.

Né en 1948, Takamatsu obtient son diplôme d'architecte de l'université de Kyoto en 1971 et son master en 1974. L'atmosphère des années 1970 constitue le terreau de ses années de formation et du début de son exercice professionnel. Dans le monde de l'architecture, cette décennie est fortement marquée par les réactions contradictoires à l'égard de l'Exposition universelle d'Osaka*, qui se déroule de mars à septembre 1970. Succès architectural et technologique incontestable, l'« Expo'70 » reflète d'un côté la renaissance de la puissance économique du Japon après la seconde guerre mondiale et, dans le même temps, le début d'une période de doutes à l'égard des principes qui ont favorisé son redressement (Jacquet & Takamatsu 2004). Le thème de l'exposition sur « les progrès humains et l'harmonie » (*jinrui no shinpo to chōwa* 人類の進歩と調和) est, sur certains aspects,

---

5. Sur la question de la monumentalité, on se référera notamment à Jacquet (2014 : 169-189).

6. Pour une analyse de la notion de monument chez Takamatsu Shin, on se référera à la thèse de doctorat de Yann Nussaume et en particulier au chapitre « La volonté de Shin Takamatsu : créer un monument » (Nussaume 1997 : 364-390).

loin de la réalité vécue au quotidien par la population. De nombreuses critiques soulignent les impacts négatifs de la croissance économique sur la ville japonaise et sur son environnement. Si la plupart des architectes déjà reconnus poursuivent leurs orientations, une nouvelle génération se singularise, cantonnée à construire des projets modestes, généralement des maisons individuelles, souvent introverties et rejetant l'environnement urbain. Elle est inspirée par les recherches architecturales initiées dans les années soixante par Shinohara Kazuo* 篠原一男 (1925-2005) ou par les écrits d'Isozaki Arata* 磯崎新 (né en 1931) qui, après s'être consacré au plan directeur de l'Exposition en tant qu'assistant de Tange Kenzō* 丹下健三 (1913-2005), prend ses distances par rapport à celle-ci.

L'Expo'70 véhicule une idée particulière de l'architecture et de la ville du « futur », largement orientée par la génération des architectes « métabolistes* », comme Kurokawa Kishō* 黒川紀章 (1934-2007), jeune architecte issu du Laboratoire Tange de l'université de Tokyo, déjà proche des médias, et commissionné pour la réalisation de plusieurs pavillons industriels. Quant à Takamatsu Shin, architecte originaire du Kansai, il imagine d'autres développements possibles, à l'écart des courants de l'architecture moderniste. Il constate que « pour la génération d'architectes qui émerge après l'Expo'70, le terrain laissé vacant par la critique et la destruction de l'architecture moderne est […] une "table rase" où rien ne reste, mais où tout est encore possible » (Jacquet & Takamatsu 2004 : 344).

L'ouvrage de l'architecte anglais Chris Fawcett, *The New Japanese House*, fait l'inventaire des productions et des recherches que font les architectes japonais de cette décennie. Parmi les différents bâtiments présentés, certains semblent se protéger de l'extérieur et valorisent délibérément un « enfermement » ; c'est notamment le cas de ceux, en béton brut, proposés par Andō Tadao* 安藤忠雄 (né en 1941). En opposition au désordre environnant, Andō crée des « prototypes spatiaux » aptes à inspirer des « perspectives intérieures » chez les habitants (Nussaume 2017 : 79-81). Les premiers bâtiments de Takamatsu s'inscrivent pour partie dans cette approche. Ses architectures aux façades et aux plans généralement symétriques, à l'aspect massif, jouent avec des imbrications de formes géométriques simples encoffrant des intérieurs pesants, sombres et empreints d'une atmosphère sacrée. Toutefois, et contrairement à Andō, l'architecture au caractère totémique de Takamatsu donne déjà l'impression de souhaiter défier le contexte environnant. Porté par sa volonté de construire des monuments, il poursuivra

cette orientation dans ses projets ultérieurs. Différents architectes, critiques, théoriciens, tant japonais (Miyake 1993 ; Yamamoto 1991 ; Kishi 2012) qu'occidentaux (Bognar 1993 ; Fawcett 1980 ; Goulet 1989 ; Polledri 1993 ; Stewart 1988), ont commenté sa production. Pour la saisir, l'ouvrage de Xavier Guillot (1989) comportant un entretien avec Takamatsu constitue un document précieux. À la lecture des diverses analyses de son travail, on peut distinguer, jusqu'à l'année 1990, quatre périodes qui ne sont pas sans lien les unes avec les autres sans toutefois s'inscrire dans un processus linéaire[7] : « l'architecture rituelle (1975-1982) », « les machines désirantes (1981-1984) », « les machines destructrices et la perte de sens (1984-1986) », « excès et purification (1987-1990) » (Nussaume 1997 : 273).

I. 2. Le monument comme palimpseste

Quelle est vraiment l'essence des « monuments » de Takamatsu au cours de ces périodes et d'où provient leur spécificité ? Notre analyse de son processus de conception apporte des réponses à ces questions et permet de saisir les évolutions de son architecture au cours de l'ère Heisei. Elle montre que ses investigations le poussent, dans ses premiers projets, à valoriser une production de bâtiments associant des formes singulières choisies et articulées au gré de ses inspirations. En ce sens, sa quête de monumentalité s'appuie sur le développement de nouveautés formelles et elle est, par certains aspects, le reflet des possibilités techniques, constructives et économiques de l'époque. Takamatsu est conscient d'appartenir à une génération qui succède aux derniers tenants d'une architecture moderne clairement définie. Si la génération précédente, celle de Tange Kenzō, avait « créé une image que l'on considérait comme de l'architecture » (voir entretien, 2019), portée par la volonté de former une architecture moderne japonaise, une partie de celle des années 1970 et 1980 va, en revanche, chercher à se libérer du modernisme. En ce sens, leur recherche de monumentalité est très différente de

7. Par rapport à ce découpage, Takamatsu Shin explique dans un récent entretien (plus en avant, en annexe) que selon lui, le terme d'« évolution » n'est pas pertinent et qu'il est impossible d'établir clairement une périodisation, toutefois cela ne l'empêche pas d'être d'accord avec ces termes « à consonance philosophique » pour dénommer ses changements architecturaux.

celle de Tange. Ces deux générations se réfèrent à l'architecture japonaise, mais pas aux mêmes monuments et pas dans le même but. Par exemple, Tange a notamment écrit sur Katsura et Ise, des bâtiments dont les valeurs esthétiques semblent plus proches de celles du discours moderne, alors que Takamatsu s'intéresse davantage à des bâtiments dont l'expression et les proportions sont considérées comme monumentales[8].

Plusieurs articles abordent son processus architectural et contribuent à éclairer ses spécificités, dont celui de Paolo Polledri dans le catalogue de l'exposition de l'œuvre de Takamatsu Shin au musée d'Art moderne de San Francisco, en 1993. Il y a effectué l'analyse de quatre projets dont deux bâtiments à Kyoto – Origin (1980-1986 ; fig. 01), le siège d'un fabricant de kimonos du quartier de Nishijin 西陣, et Syntax (1989-1990 ; fig. 02), un petit espace commercial –, Kirin Plaza (1985-1987 ; fig. 03), un bâtiment commercial plurifonctionnel pour une marque de bière au cœur du quartier Nihonbashi à Osaka, et Kunibiki Messe (1990-1993 ; fig. 04), un centre d'expositions et de conférences à Shimane (Polledri 1993 : 97-130). Le texte de Paolo Polledri, accompagné des croquis de l'architecte, montre l'importance du dessin comme outil et moteur de création. Il met aussi en évidence comment se construisent les enchevêtrements de formes qui dessinent ses constructions aux apparences si particulières.

8. Sur le rapport de Tange Kenzō à la tradition et à la monumentalité, voir les études de Jacquet (2006, 2007, 2014, 2019 : 203-21).

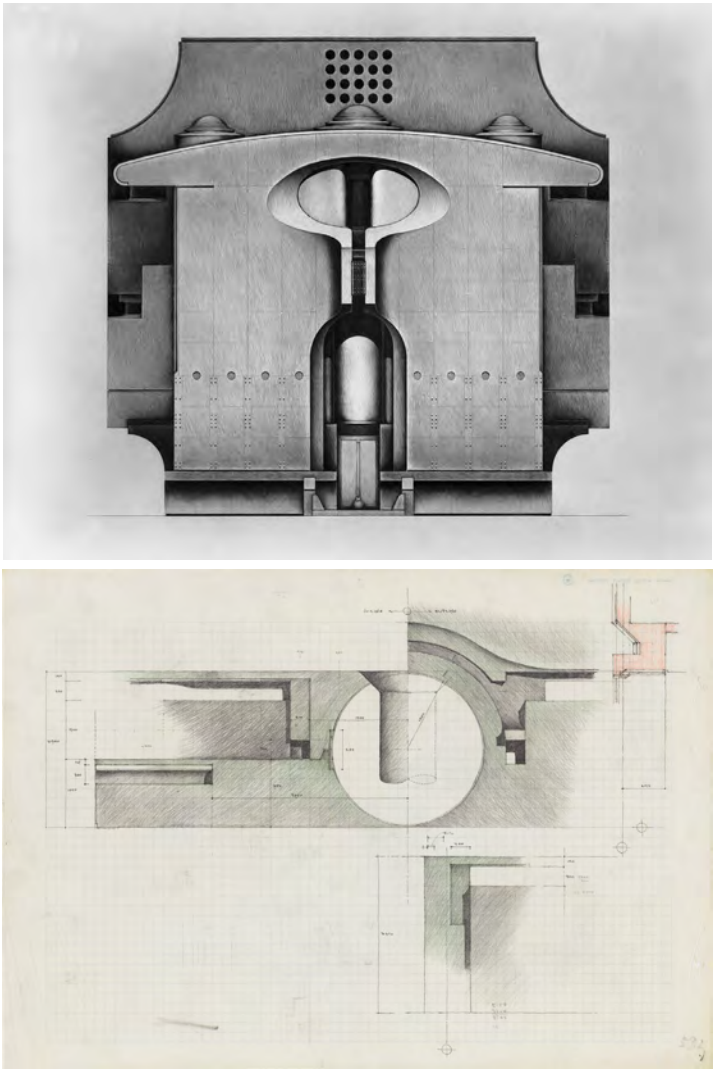


Fig. 01
Origin I, siège social de la société Hinaya (Hinaya honsha shaya, Orijin I ひなや本社社屋, 織陣 I), Kyoto, 1981, détruit dans les années 2000.
En haut : dessin au crayon (7H-7B).
En bas : croquis de détail.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

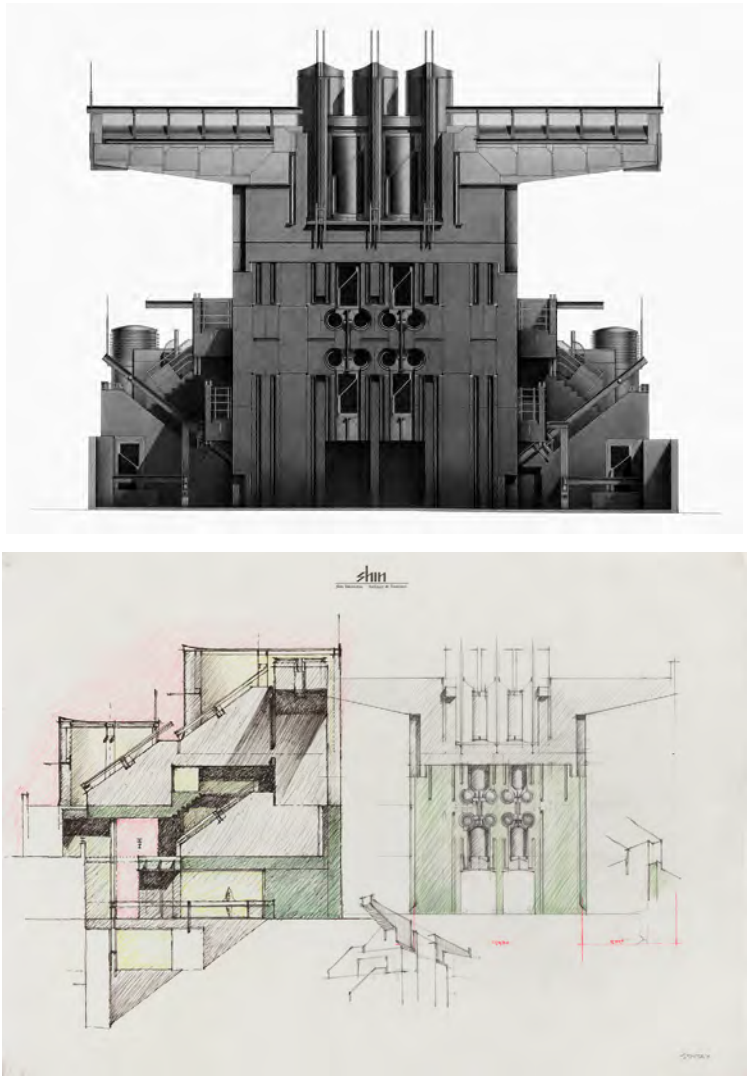


Fig. 02
Syntax, bâtiment commercial, Kyoto, 1990, détruit dans les années 2000.
En haut : dessin au crayon (7H-7B).
En bas : dessin coupe et façade.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

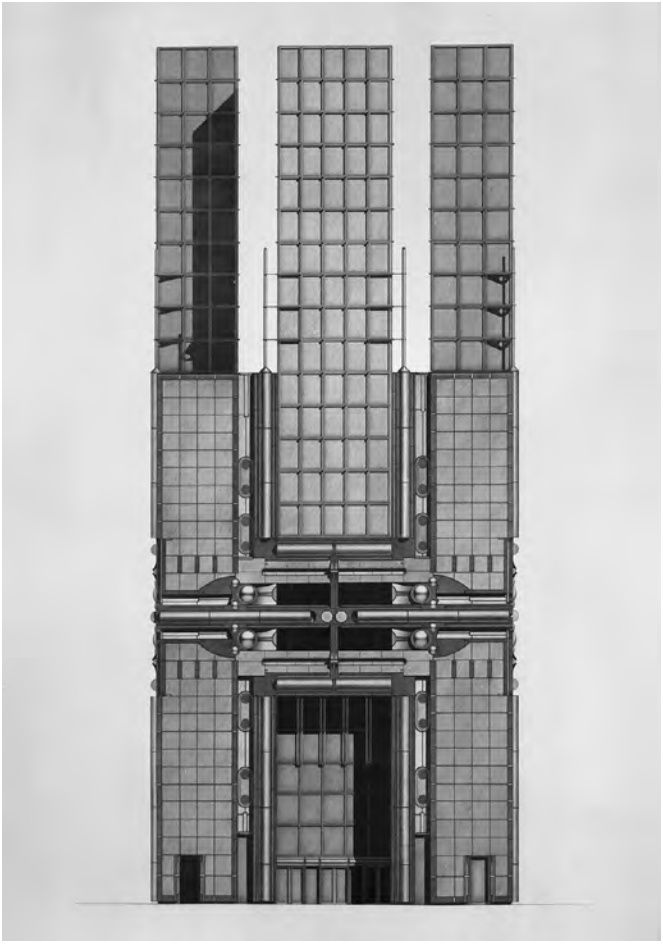


Fig. 03
Kirin Plaza Osaka (Kirin Puraza Ōsaka キリンプラザ大阪), galerie, salle polyvalente, bar et restaurant, Osaka, 1987, détruit dans les années 2000.
Dessin au crayon (7H-7B).

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.



Fig. 04
Kunibiki Messe くにびきメッセ, Centre d'exposition industrielle du département de Shimane (Shimane kenritsu sangyō kōryū kaikan 島根県立産業交流会館), Matsue, 1993.
En haut : photographie.
En bas : croquis d'étude.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

« Dessiner est une manière pour moi d'explorer divers aspects de l'architecture. Ma seule arme est un crayon, mais ce simple outil rend possibles des explorations très productives », explique Takamatsu (Miyake 1993 : 60). La multiplication de croquis jusqu'à l'épuisement, réalisés souvent la nuit en s'isolant, est une opération fondamentale de son processus de conception. Elle produit des superpositions de références assemblées selon son imaginaire. Dans la poursuite d'une architecture puissante aux formes remarquables, il tente d'échapper aux contraintes conjoncturelles liées à tout projet pour libérer son esprit créatif. En ce sens, lors d'un entretien à la fin des années 1980, il revendique d'« aller aussi loin que possible au-delà des restrictions imposées par le programme et des conditions exigées ». Pour lui, l'architecture se doit de dépasser le fonctionnalisme : « Si je dois dessiner un club de sport, je commence par esquisser un WC, ou une école, ou un restaurant ; le bâtiment doit avoir une histoire, je ne me demande jamais à quoi il doit ressembler, ni comment il doit fonctionner » (Mandrelli 1989 : 19). L'assemblage de références dans ses bâtiments, choisies au gré de ses inspirations, est un mécanisme caractéristique de l'essence de son architecture. Dans ses palimpsestes de dessins, jouant avec les compositions classiques (symétrie, proportions, ordonnancement, etc.), il entremêle formes générales et détails, provoquant des ruptures d'échelle et des effets de profondeur pour l'observateur. Imaginaire, fantasme et inconscient, références japonaises et occidentales s'y rencontrent.

Ce processus de conception original, où l'architecte se délivre des contraintes pour projeter ses intentions, conduit le psychanalyste Félix Guattari (1930-1992) à décrypter ces premiers projets « comme machine productrice d'énonciation subjective ou, en d'autres termes, productrice de transferts existentiels ». Pour concevoir ces projets dont l'objectif est que l'« édifice devienne sujet non humain, capable d'œuvrer de concert avec des segments de subjectivité humaine individuelle et collective », Guattari distingue dans le processus de création de Takamatsu trois phases : « un travail du fantasme, s'opérant essentiellement à travers le dessin ; un travail d'accouchement et de détachement quasi conjuratoire de l'objet architectural par rapport à ses racines fantasmatiques ; un travail de mise en harmonie de ses formes plastiques avec son contexte extérieur et avec ses finalités fonctionnelles internes[9] » (Guattari 1989 : 14).

---

9. Pour une analyse des machines productrices d'énonciation subjective chez Takamatsu Shin, voir la partie « L'étude du fantasme et du devenir machine chez Shin

Yamamoto Riken* 山本理顕 (né en 1945) explique ainsi que l'architecture de Takamatsu est une composition de sa mémoire (Yamamoto 1991 : 11). L'évolution des formes de ses projets est liée aux renouvellements des centres d'intérêt de Takamatsu à travers ses lectures, ses voyages et l'atmosphère de l'époque, mais également pour partie à ceux des types et dimensions des programmes (maison individuelle, lieu d'exposition, siège de société, immeuble commercial, bureaux) et aux exigences des commanditaires. La compréhension de ces données et de ses sources d'inspiration est, sans aucun doute, essentielle pour saisir les variations de sa production dans les années 1980[10].

Ses premières constructions l'amènent à s'interroger sur les rapports qu'il entretient avec la tradition. Trois bâtiments en sont exemplaires : le siège de la société de kimonos Hinaya, évoqué précédemment, Origin I (fig. 01), le temple de Saifukuji 西福寺 (1981-1982 ; fig. 05) situé dans le département de Gifu, et la Maison Yoshida (1981-1982, fig. 06) : une *ochaya* お茶屋 (maison de thé) du quartier de geishas (appelées *maiko* 舞妓 et *geiko* 芸妓 à Kyoto) de Ponto-chō. En les dessinant, Takamatsu s'appuie sur des réinterprétations de formes archaïques de la culture japonaise : s'il utilise le béton, l'acier ou la pierre agrafée, la forme des toits, les proportions et certains détails constructifs sont une interprétation créative de motifs traditionnels. Dans ces bâtiments, il s'inspire des recherches architecturales menées par l'architecte Shirai Seiichi* 白井晟一 (1905-1983), l'un des derniers architectes japonais considérés comme « expressionnistes » dans l'usage des matériaux et des formes spatiales.

Suit la réalisation de deux bâtiments surprenants, deux cliniques dentaires à Kyoto : Ark (1981-1983 ; fig. 07) et Pharao (1983-1984 ; fig. 08). L'utilisation d'éléments mécanistes – évoquant les détails des machines de la révolution industrielle – crée des effets de tensions et de contractions avec leur environnement. Ils sont considérés comme des « machines désirantes » en référence au premier chapitre de *L'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari (1972). Trois projets se succèdent ensuite, symboliques de recherches sur l'extériorisation de l'architecture et la perte de sens : le premier n'est pas un bâtiment, mais un symbole national, un *katana*, un sabre nommé Killing

Takamatsu d'après Félix Guattari et Miyake Riichi » (Nussaume 1997 : 369-389).

10. Sur l'évolution de cette production, voir Guillot (1989).

Moon en 1984[11], où il cherche à échapper à l'identité japonaise de son objet, le défi étant, comme il l'explique, « d'atteindre une "non-nationalité" pour un archétype des plus nationaux » (Guillot 1989 : 28). Il conçoit ensuite le bâtiment commercial Week (1984-1986 ; fig. 09) puis, enfin, Origin III (1985-1986 ; fig. 10), la troisième phase du siège de l'entreprise de kimonos Hinaya comprenant, entre autres, une salle d'exposition dont l'architecture incisive et colorée évoque un dragon.

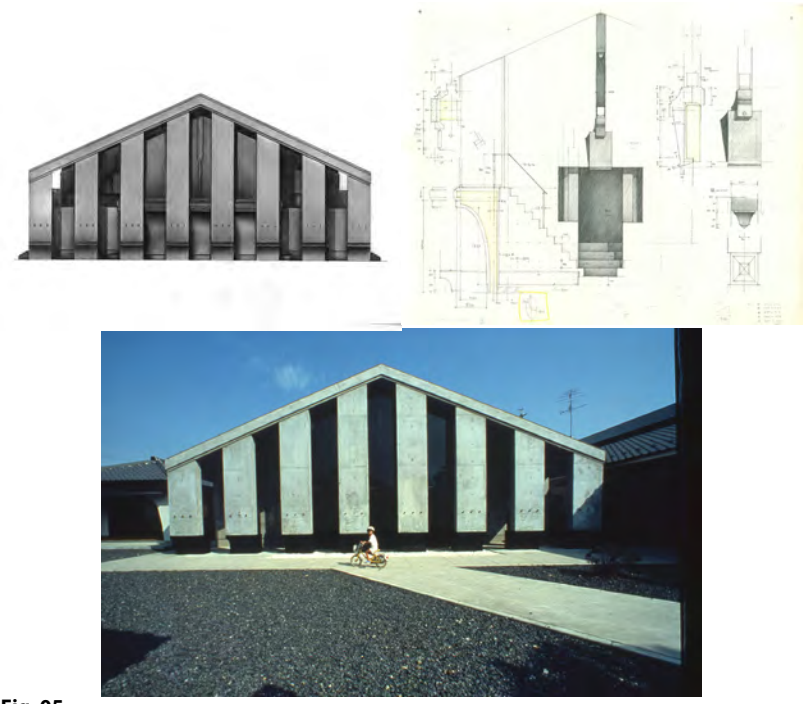


Fig. 05
Saifukuji, monastère bouddhique, Kani, département de Gifu, 1982.
En haut à gauche : dessin au crayon (7H-7B).
En haut à droite : dessin de détail.
En bas : photographie.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

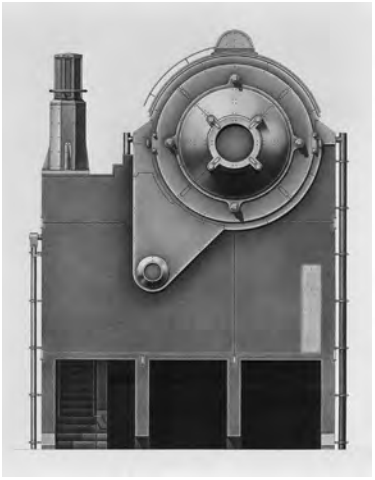
11. Le nom de ce sabre s'inspire à la fois de la chanson éponyme d'Echo & The Bunnymen (1984) et du poème « Tuons le clair de lune ! » (1909) de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), fondateur du futurisme.

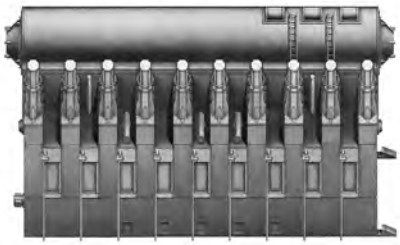




Fig. 06
Maison Yoshida, *ochaya* du quartier de Ponto-chō (Ponto-chō no ochaya 先斗町のお茶屋), Kyoto, 1982. En haut : photographie du bâtiment dans le quartier. À droite : dessin au crayon (7H-7B).
© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.







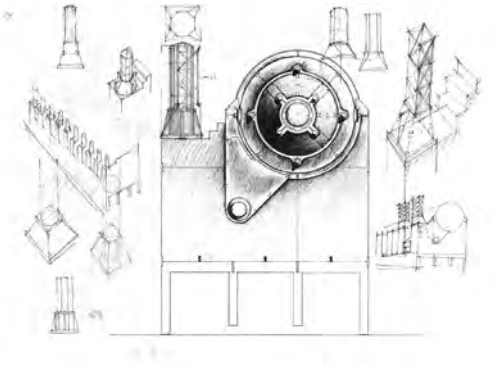


Fig. 07
Ark, clinique dentaire Nishina (Nishina shika iin 仁科歯科医院), Kyoto, 1983.
En haut : photographie.
Au milieu : dessins au crayon (7H-7B).
En bas : croquis d'étude.
© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.



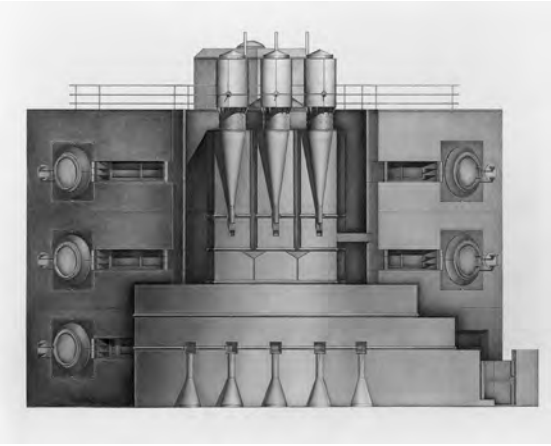


Fig. 08
Pharaoh, clinique dentaire Asano (Asano shika iin Farao 浅野歯科医院ファラオ), Kyoto, 1984.
En haut : photographie.
En bas : dessin au crayon (7H-7B).

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

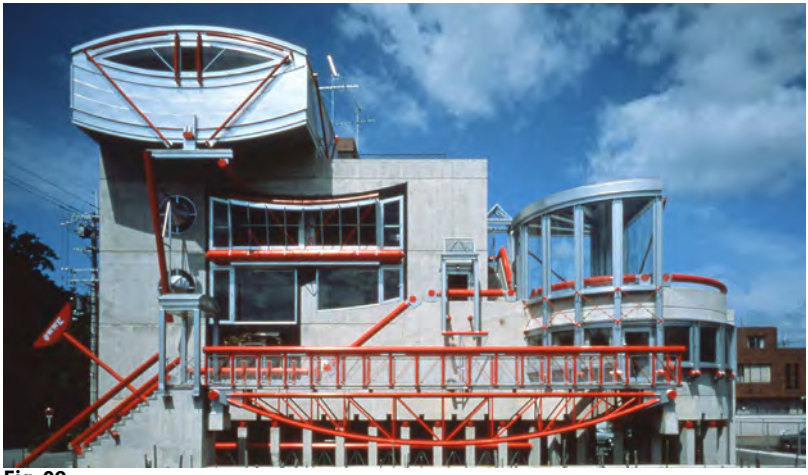


Fig. 09
Week, bâtiment commercial, Kyoto, 1986, détruit dans les années 2010.
Photographie.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.



Fig. 10
Origin III, troisième phase de construction du siège social de l'entreprise Hinaya, Kyoto, 1986, détruit dans les années 2010.
Photographie.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

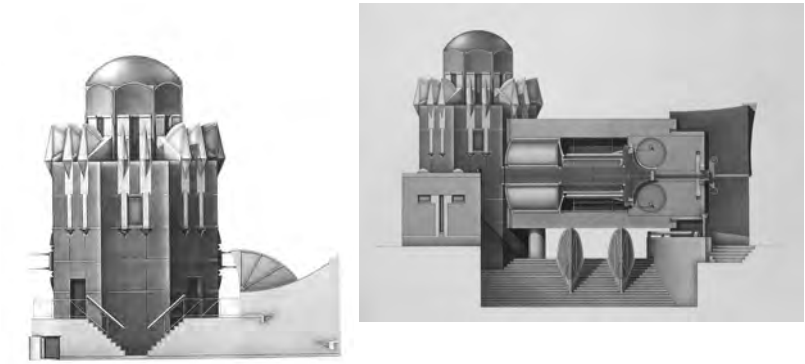


Fig. 10
Dessins au crayon (7H-7B).

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

Les évolutions architecturales de ces trois derniers bâtiments sont perçues de diverses manières par les critiques et dans les écrits de Takamatsu. Les voyages qu'il effectue à Vienne, où il s'intéresse à l'atmosphère fin-de-siècle et aux recherches artistiques et décoratives du mouvement Sécession de la capitale autrichienne, en Italie au Mausolée Brion de Carlo Scarpa (1906-1978), sont évoqués dans l'un de ses articles (Takamatsu 1985). Ces évolutions correspondent également à un changement d'attitude partagé par les architectes japonais à l'égard de leur environnement. Au cours des années 1980, l'économie japonaise, marquée par la politique Reagan-Nakasone, est florissante et, au début de l'année 1985, l'entrée dans la « bulle économique » entraîne la fin de la période d'introspection et de négativisme des architectes japonais (Takeyama 1999 : 14). Cette période, jusqu'à l'éclatement de la bulle spéculative au début des années 1990, offre à Takamatsu l'opportunité de projeter une vingtaine de constructions pour des entreprises japonaises à la recherche d'une architecture iconique. Elle se caractérise par un coût de la construction sans doute élevé, mais proportionnellement faible par rapport au prix des terrains, et par une recherche exacerbée de nouveauté de la part des maîtres d'ouvrage, propre à l'atmosphère

de cette période. « Excès et purification[12] » caractérisent les monuments conçus par Takamatsu de 1987 à 1990 : par la multiplication de détails et la simplification des formes, son architecture donne l'impression de vouloir sublimer le « chaos » de la ville japonaise. Ses bâtiments s'affirment comme des monuments se dressant de manière solennelle dans un paysage urbain peu cohérent. Deux œuvres sont particulièrement significatives de cette tendance : le bâtiment Kirin Plaza (fig. 03), avec son socle recouvert de granit noir et ses quatre tours de lumière, et Syntax (fig. 02) : un petit bâtiment commercial dont la forme évoque la tête de proue d'un navire ou, peut-être, celle d'un portique (*torii* 鳥居) voguant sur l'avenue Kitayama, nouvelle artère commerciale située dans les quartiers du nord de Kyoto.

Par rapport à ces projets, nous analyserons dans la deuxième partie de cet article, comment, au cours de l'ère Heisei, il est possible d'observer, pour les dessins de certains de ses « monuments », un choix de références moins personnelles, plus partagées, s'appuyant sur les dernières avancées techniques et structurelles ou sur la valeur symbolique des matériaux. Ces changements reflètent à la fois l'évolution du parcours professionnel de l'architecte, mais également les transformations du contexte socioéconomique international.

I. 3. Prolongement et variations

Si l'on observe des variations dans les bâtiments produits au cours des différentes périodes du travail de Takamatsu des années 1980, des constantes s'affirment : notamment leur aspect autonome qui en fait des repères particulièrement saillants dans leur environnement urbain. Son regard et ses intentions évoluent, mais cela ne remet pas fondamentalement en question son approche et son goût pour l'édification de monuments. À ses débuts, il prétend s'abstraire de l'environnement urbain et dessiner des pièces d'horlogerie. Puis il souligne l'impact de la présence somnolente de l'aura de Kyoto sur son travail, comme l'ayant poussé à produire des formes non-conceptuelles (Takamatsu 1988). Et, finalement, face à la complexité urbaine, on peut ressentir sa volonté de la défier en conservant un regard négatif sur ses

---

12. L'utilisation de cette expression fait un écho à son usage par Takamatsu dans l'article « Toward Imminent Space » (Takamatsu 1991 : 10).

espaces (Takamatsu 1991). Par exemple, la demande du maître d'ouvrage du bâtiment Origin (fig. 1-3) de dessiner « une architecture avec un grand A » sans se préoccuper de son utilisation (Takamatsu 1990 : 22) semble définir son travail où les fonctions découlent davantage des formes et des espaces qu'inversement. Une telle caractéristique amène d'ailleurs l'architecte Kishi Warō* 岸和郎 (né en 1950) – son collègue à l'université de Kyoto à la fin des années 2000 – à s'interroger sur les qualités des espaces ainsi créés (2012 : 8). Ce sont des espaces qui, selon lui, oscillent entre un primitivisme comparable à l'architecture des monuments de Nara[13] et un simple utilitarisme apte à répondre aux besoins du programme de l'édifice. De telles orientations ne signifient pas pour autant que les espaces intérieurs des bâtiments de Takamatsu n'ont pas de qualités spatiales, mais celles-ci se différencient des recherches propres à l'architecture moderne. En ce sens, les travaux de cette période se distinguent fondamentalement des projets à venir de nombreux architectes de l'ère Heisei qui, souvent inspirés par l'architecture traditionnelle japonaise, travaillent sur une fluidité des espaces et leurs relations avec l'extérieur.

Des changements auxquels, comme nous l'aborderons dans la partie suivante, l'architecture de Takamatsu ne sera toutefois pas fermée : son travail évoluant, selon ses dires, depuis une « "absence d'espace" (*kūkan no fuzai* 空間の不在) vers un "espace qui n'existe pas" (*sonzai shinai kūkan* 存在しない空間) », que l'on pourrait comprendre comme une recherche de fluidité des espaces (voir l'entretien en annexe, 2019). Ces changements s'inscrivent néanmoins en lien avec sa pensée, les rapports espace/fonction de ses bâtiments, et à une devise qu'il a faite sienne sur le site actuel de l'agence : « la belle architecture est fonctionnelle (*utsukushii kenchiku wa kinōteki de aru* 美しい建築は機能的である) », dans le sens où cette architecture nourrit le désir, la compassion, la prière, l'amour mais aussi le regret[14].

---

13. Sur ce rapport, voir Kishi (2012 : 9).

14. Voir le site de l'agence : http://www.takamatsu.co.jp/_eng/profile/philosophy.html. On remarquera que cette devise était également celle de l'architecte Tange Kenzō qui, au début de sa carrière, a considéré que « seule la beauté est fonctionnelle » (Tange 1955 : 18).

II. Vers une architecture plus substantielle, l'« après bulle »

> Déjà, vers la fin des années 1980, on avait la conviction que l'accélération de la croissance économique[15] n'allait pas pouvoir continuer comme ça, et l'on a commencé à cibler nos projets afin de passer peu à peu de la commande privée à la commande publique. Lorsque la bulle a éclaté, nous étions dans une situation où 70 % de nos projets étaient de l'architecture publique. Ce qui fait que la récession a eu relativement peu d'influence et l'on n'a pas connu de changement soudain dans la taille ou le nombre de projets. (Entretien en annexe, 2019)

II. 1. Récession et adaptation

La crise économique qui correspond à la décennie perdue (1992-2004) n'interrompt pas le travail de Takamatsu. En 1991, il a 43 ans, et il est déjà un architecte expérimenté. On peut mettre en parallèle les suites de l'Expo'70 et celles de la fin de la période de la bulle immobilière et financière, deux événements situés au tournant d'une décennie. De nature différente, ils initient cependant des questionnements inédits par rapport à l'orientation architecturale de l'époque et stimulent l'émergence de générations d'architectes aptes à capter les nouvelles attentes de la société et des commanditaires. Ces changements s'inscrivent par ailleurs dans un renouvellement des courants architecturaux internationaux. Comme l'écrit son collègue de l'université de Kyoto, Takeyama Kiyoshi (Sey), « le soi-disant style postmoderne ostentatoire a disparu avec l'effondrement de l'économie de la bulle. Le soi-disant style déconstructiviste* a été moqué par les bâtiments détruits lors du tremblement de terre de Kobe[16] ». La génération des années 1960 trouve du travail après l'Expo'70, et celle de Takamatsu continue à accéder à des commandes importantes au début des années 1990. Elles sont favorisées par la politique de décentralisation du pouvoir, qui s'accompagne de la construction de bâtiments publics par les administrations régionales. Takamatsu est sollicité, entre autres, dans le

---

15. Selon les économistes, la période des années 1980 correspond à une période de stabilité, avec une croissance autour de 5 % (10 % pendant la décennie précédente). Il est donc erroné de parler d'accélération de la croissance économique. (N.D.L.R.)

16. Voir http://www.amorphe.jp/post/157349769754/architect-as-prophet-current-phases-of (dernière consultation le 20 mars 2019).

département de Shimane et sa province natale d'Izumo. Grâce à sa renommée professionnelle, il accède aussi à des projets à l'étranger. Alors que la stagnation de l'économie japonaise entraîne une raréfaction du travail, à l'international, de nouvelles opportunités liées aux conjonctures géopolitiques se présentent. Si dans les décennies précédentes, seuls des architectes tels que Tange Kenzō, Kurokawa Kishō, Maki Fumihiko* 槇文彦 (né en 1928) ou Isozaki Arata ont eu la possibilité de s'exporter hors de l'archipel, l'ère Heisei est sans doute caractéristique d'une augmentation de l'activité des architectes japonais dans le monde. L'accélération des moyens de communication, avec le développement de l'Internet et la conception assistée sur ordinateur, facilitent ces potentialités.

Durant les années 1990 et 2000, Takamatsu édifie des projets en Allemagne à Berlin (le bâtiment de bureaux et d'espaces commerciaux Quasar 1991-1993 ; fig. 11), à Taiwan (le bâtiment de bureaux Black Pearl 1999-2002 à Taipei ; fig. 12), en Chine (le musée de Tianjin, 2004 ; fig. 13), en Géorgie (le centre d'affaires de Tbilissi, 2001-2007 ; fig. 14). Certains de ces projets sont des commandes directes, d'autres font suite à des concours. Dans l'objectif de construire des projets hors du Japon, il établit en 1992 Takamatsu and Lahyani Architects & Associates avec des bureaux installés à Berlin et à Genève, puis crée en 2000, à Taiwan, une filiale de son agence de Kyoto : Shin Takamatsu Architects & Associates Taipei.

L'agence de Takamatsu est aujourd'hui composée de deux pôles, avec éventuellement un troisième au Vietnam en début d'implantation. Par rapport à ces expériences à l'étranger, Takamatsu ne revendique aucune stratégie internationale. Il n'hésite pas à expliquer que l'ouverture du bureau de Taipei résulte de la conviction et de la persuasion d'un de ses employés taïwanais à Kyoto. Cependant, il note que s'il y a eu des hauts et des bas entre l'agence de Kyoto et celle de Taipei, à présent, la relation s'est stabilisée et il n'y a pas vraiment de différences dans la manière de travailler dans les deux agences – qui emploient une vingtaine de personnes en tout (entretien en annexe, 2019).



Fig. 11
Quasar (Kuēsā クェーサー), bâtiment commercial, Berlin, quartier de la Frankfurter Allee, 1994.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.



Fig. 12
Black Pearl, tours jumelles de bureaux à Taipei (Taiwan tsuin tawā Burakku Pāru 台湾ツインタワーブラック・パール), Taiwan, 2002.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

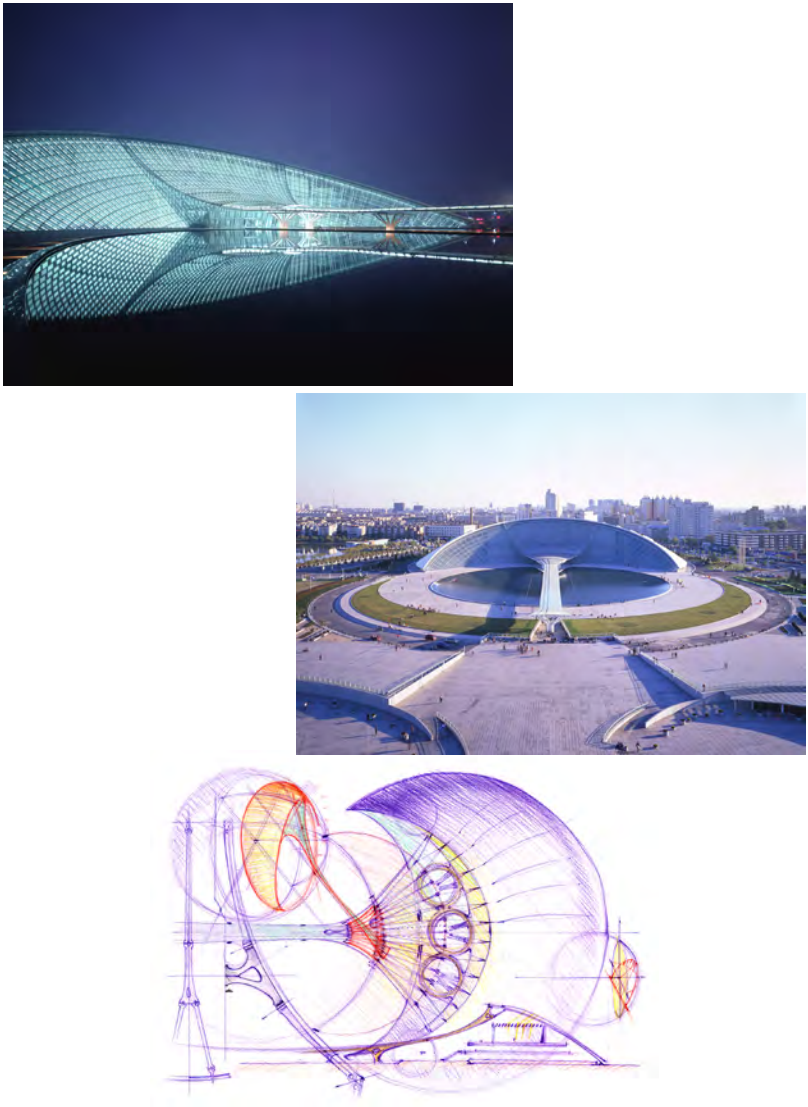


Fig. 13
Musée de Tianjin (Tenshin hakubutsukan 天津博物館), Tianjin, Chine, 2004.
En haut et au milieu : photographies.
En bas : croquis d'étude.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.



Fig. 14
Centre d'affaires de Tbilissi, Géorgie, 2007.
Photographies.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

À l'aune des changements socioéconomiques du début des années 1990, l'observation du travail de Takamatsu montre que, si les bouleversements contextuels jouent sur l'activité d'un architecte, que ce soit par les transformations des attentes de la société ou par le nombre et l'ampleur des projets auxquels il peut avoir accès, pour autant l'interaction n'est pas systématique. Elle dépend de nombreuses conditions : la personnalité de l'architecte, sa renommée, les types de bâtiments qu'il produit, ses objectifs professionnels, l'importance de son réseau relationnel lui permettant d'accéder à des contrats, ainsi que sa capacité à répondre aux diverses évolutions socioéconomiques. L'analyse des commandes de Takamatsu, à partir des années 1990, illustre bien cette alchimie complexe et invite à ne pas tirer de conclusions trop hâtives sur sa production architecturale. Cette remarque est d'autant plus importante que, contrairement aux années 1980 où tous ses bâtiments étaient dessinés dans un contexte économique similaire, les programmes et les lieux de construction des projets se diversifient à partir des années 1990 et 2000. Chacun d'eux est un cas unique qui dépend de la force de l'architecte à capter des clients aventureux et à les convaincre, mais aussi de sa réactivité face à des commandes publiques ou privées très diverses : espaces commerciaux, bureaux, musées, logements.

II. 2. L'espace marginal actif

Au cours de cette nouvelle période, le travail de Takamatsu se poursuit selon une certaine continuité, tout en laissant la place à des changements significatifs. Certains s'expliquent par l'ampleur accrue des projets qu'il est amené à traiter et à leur localisation. Alors que sa recherche de production de « monument » était jusqu'alors conçue, entre autres, en défi à l'environnement urbain chaotique qui entourait ses bâtiments, ce besoin va évoluer. Si leur volumétrie – devenue plus imposante – leur confère de fait une importance dans les lieux où ils sont construits, la question de savoir comment concevoir un bâtiment original demeure néanmoins. Dans son article « From City Space to Marginal Space » (Takamatsu 1993 : 12-13), il apporte une première réponse en théorisant la notion d'espace « marginal » – *yohaku* 余白 désignant l'espace blanc, la « marge » non peinte dans la peinture ou la calligraphie – ou d'« espace marginal actif » (*sekkyokuteki naru yohaku* 積極的なる余白) qu'il met en œuvre dans le dessin du Kunibiki Messe (fig. 04), un programme public associant un espace de conférence

et des bureaux construit dans le département de Shimane. Limitant les dimensions des différents espaces demandés par le programme, l'architecte donne une place prépondérante à un volume non prévu, composé comme un paysage de formes et de vides qu'il insère tel un écran symbolique au cœur de la façade de son bâtiment. Si l'idée de valoriser des espaces marginaux existait à l'état embryonnaire dans certaines constructions précédentes – dans les tours de lumière du Kirin Plaza (fig. 03), par exemple –, elle est ici poussée à l'extrême. Certains projets suivants déclinent cette idée. Par exemple, dans le Jardin symphonique de Sakaiminato (1992-1994 ; fig. 15) près de Tottori, au lieu de se concentrer sur la salle de concert de 400 places, Takamatsu donne de l'importance à un jardin d'eau à l'extérieur. Dans ce projet, ce n'est pas la façade qui exprime la monumentalité, le visiteur la ressent durant le temps de la promenade et de la découverte des lieux.

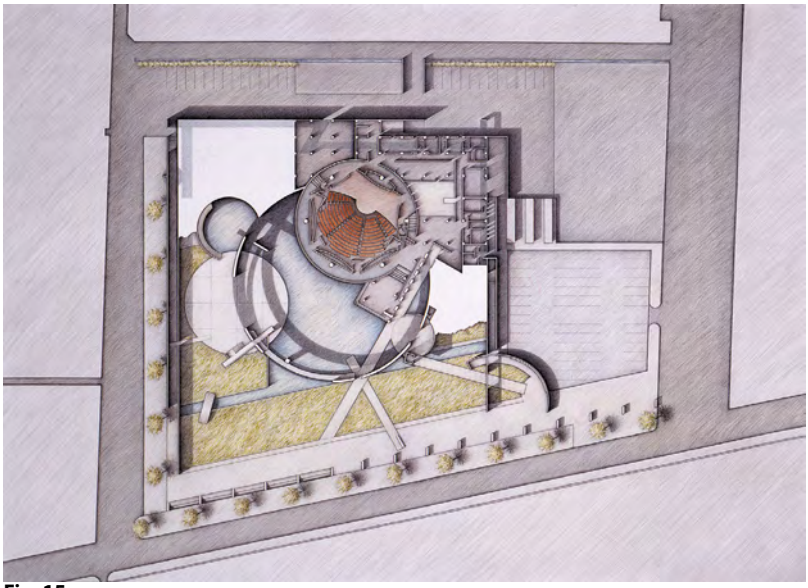


Fig. 15
Symphony Garden, centre culturel de la ville de Sakaiminato (Sakaiminato-shi bunka hōru shinfonī gāden 境港市文化ホールシンフォニーガーデン), Sakaiminato, département de Shimane, 1994. Dessin en plan.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

Un changement s'opère : la période de la bulle nécessitait de capter l'esprit du public instantanément, alors que dans les bâtiments publics l'échelle est plus importante et les attentes différentes (Nussaume 1997 : 316). Ce serait « un développement latent de la notion de monument, compris comme "un instant d'architecture" puis comme "une architecture du temps" » (entretien en annexe, 2019). Conjointement, comme le note l'architecte Kishi Warō, l'usage du verre devient plus courant dans les façades des bâtiments de Takamatsu (Kishi 2012 : 8). Ce choix est à associer, pour Takamatsu, au développement de l'« espace marginal ». « Pour moi, l'"espace marginal" est l'antithèse de cette tendance à "disparaître". Je perçois le verre comme un matériau qui véhicule une intense présence physique, et non pas comme quelque chose qui aurait comme effet de "disparaître" ou de "devenir transparent", ou comme un matériau qui permettrait de servir de camouflage. D'ailleurs, je dirais même plutôt que grâce au verre l'"espace marginal" devient un "espace marginal profond" » (entretien en annexe, 2019).

II. 3. La métaphore comme moteur de conception

Au cours des années 1990, la modification des sources d'inspiration qui composent les dessins, lors du processus de conception évoqué dans la partie précédente, marque aussi une évolution significative. La taille des réalisations est probablement en lien avec ce changement. Si, auparavant, ses projets résultent, comme nous l'avons expliqué, d'un palimpseste de références choisies d'une manière très personnelle multipliant les détails à l'excès, dans cette nouvelle période, la nécessité de convaincre pour accéder à des commandes plus importantes conduit au choix de formes plus évidentes – circulaires, pyramidales, coniques, cubiques – et à une simplification des détails. Au cours de l'ère Heisei, on peut le constater dans des bâtiments dont les formes évoquent des motifs inspirés par les programmes ou parfois par les sites.

Par exemple, lors de la création du musée du Sable à Nima (1989-1990 ; fig. 16), Takamatsu dessine une composition de pyramides. Dans ce cas précis, le choix de la pyramide est suggéré par le maire de la ville (Takamatsu 2012 : 72). Pour le centre balnéaire de la rivière Tamayu à Shimane (1993-1996 ; fig. 17), il suspend un hémisphère de 41 mètres de diamètre qu'il fait tenir fixé sur un long mur. Faut-il percevoir dans cette forme un bassin en

lévitation ? Dans Meteor Plaza (1994-1995 ; fig. 18) – un complexe construit à Shimane, regroupant un terminal de ferry, un centre de thalassothérapie et un espace muséal pour exposer une météorite –, le point d'orgue du dessin du bâtiment est un ovoïde tronqué, ancré à un cône, paraissant suspendu sur la toiture du bâtiment. Dans le Hall de prière du temple Nose Myōkensan (1995-1998 ; fig. 19) situé dans le département de Hyōgo, Takamatsu dessine une tour de cristal, icône de la montagne sacrée où le temple est situé. Sa forme symétrique en bois, verre et métal est tenue par une structure composée de troncs d'arbres centenaires originaires du site. La métaphore comme moteur de composition se retrouve de même dans le musée de Tianjin en 2000-2004 (fig. 13). Dans le résumé de présentation du projet, il explique qu'en l'absence de programme et d'un site défini, il avait surtout retenu l'idée que le bâtiment devait incarner la dignité de Tianjin ; il avait été inspiré par le vol d'un oiseau dans le ciel gris de la ville (Takamatsu 2012 : 162). Remarquons que ces projets s'appuient aussi sur des recherches constructives et les possibilités des matériaux qui nourrissent son imaginaire et contribuent à la monumentalité de ses bâtiments.

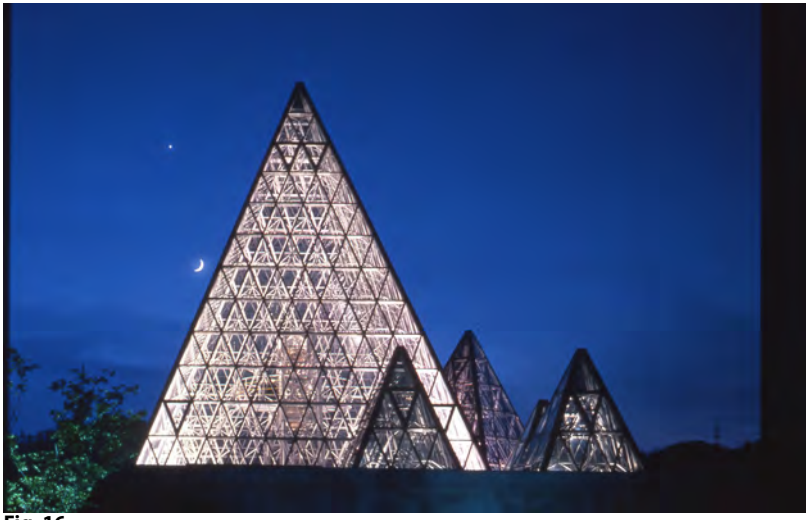


Fig. 16
Musée du Sable de Nima (Nima sando myūjiamu 仁摩サンドミュージアム), Ōta, département de Shimane, 1990.
Photographie.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

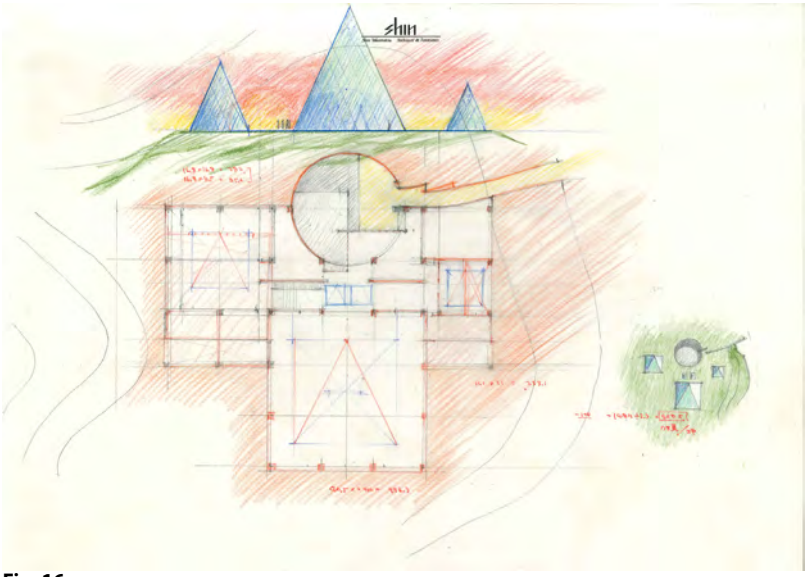


Fig. 16
Croquis d'étude.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

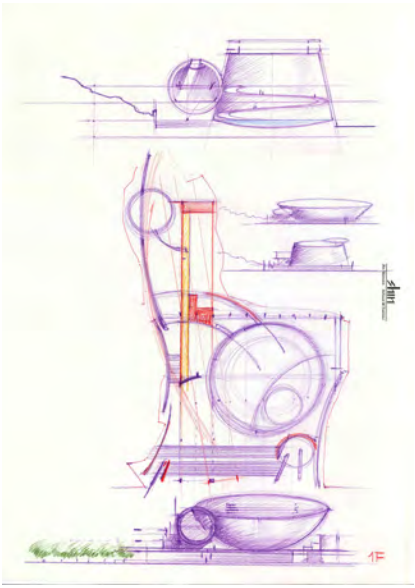


Fig. 17
Yuyu, centre balnéaire de Tamayu (Tamayu-chō kenkō zōshin shisetsu – yu～yu 玉湯町健康増進施設・ゆ～ゆ), Matsue, 1996.
Croquis d'étude.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

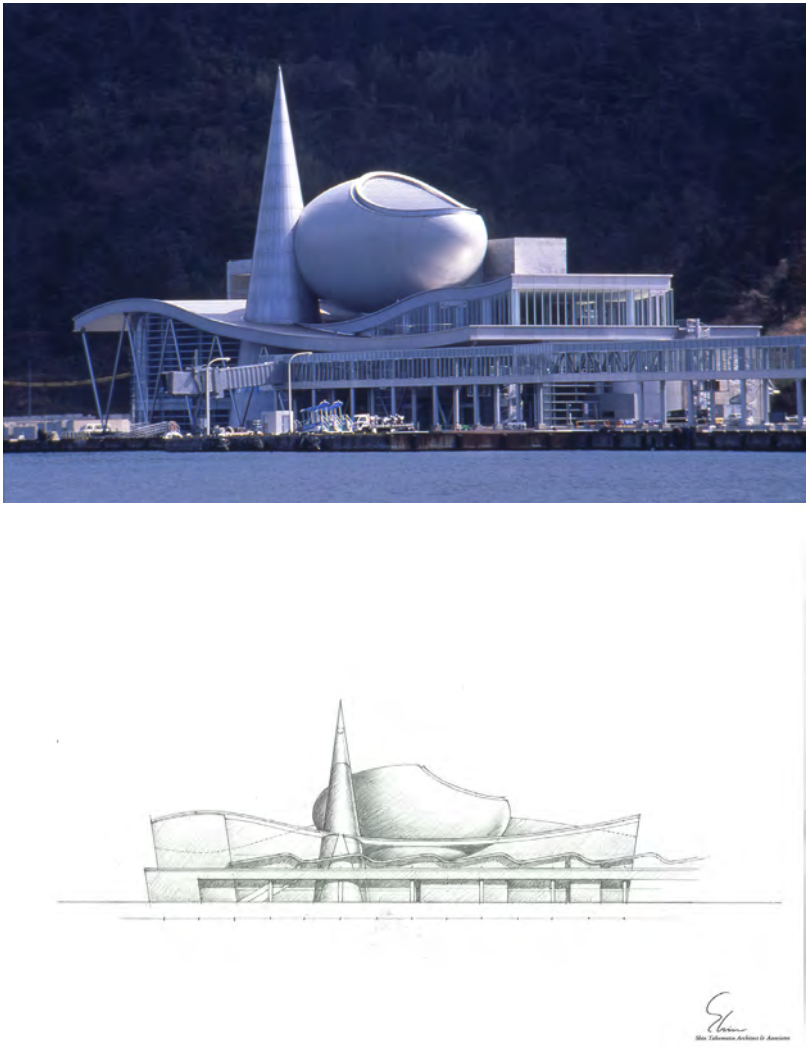


Fig. 18
Meteor Plaza, Centre communautaire et de thalassothérapie de Mihonoseki (Mihonoseki-chō umi no gakuen furusato sōseikan Meteo Puraza 美保関町海の学苑 ふるさと創生館 メテオプラザ), Matsue, 1995.
En haut : photographie.
En bas : dessin au crayon.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.



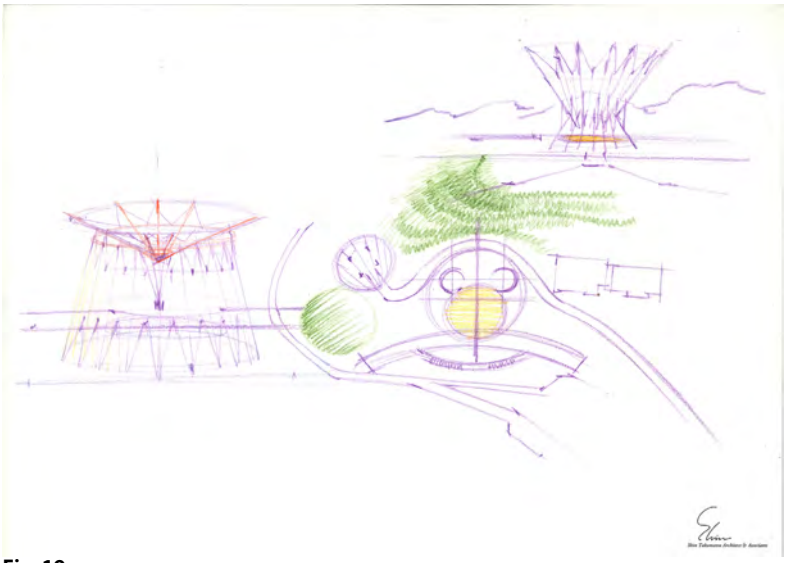


Fig. 19
Seirei, salle de prière du monastère Nose Myōkensan (Nose Myōkensan shinto kaikan « Seirei » 能勢妙見山信徒会館「星嶺」), Kawanishi, département de Hyōgo, 1998.
En haut : photographie.
En bas : croquis d'études.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

Si les évolutions du contexte socioéconomique, mais aussi les types et la dimension des commandes poussent Takamatsu à limiter les détails et à utiliser des images métaphoriques pour certains d'entre eux, les transformations de la situation japonaise à elles seules ne justifient que partiellement ces nouvelles orientations. Des approches renouvelées de l'architecture se mettent en place au niveau international, auxquels il peut avoir été sensible. Au cours de ces décennies, de nombreux architectes étrangers évoluent d'une architecture aux élans post-modernes à une simplification et à un surcroît de soins à l'égard de préoccupations paysagères. Celles-ci transparaissent dans plusieurs écrits d'Andō qui, comme Takamatsu, se retrouve souvent dans les années 1990 à construire des bâtiments imposants. Par exemple, dans un texte paru en 1990 et intitulé « Composition spatiale et nature », Andō explique l'importance de répondre aux « revendications posées par le site » ; dans celui de 1993, « Partir de la topographie », il énonce les fondements du lieu comme une priorité (Nussaume 2017 : 135) et dans celui de 1994, écrit pour la conférence « Anywhere* » portant sur les sites d'intervention, il rédige une ode à la gloire du *genius loci* et de la nature (Andō : 1994). Ce changement n'est peut-être pas étranger à la situation japonaise où un architecte comme Kuma Kengo* 隈研吾 (né en 1954) explique avoir ressenti, à la suite de l'éclatement de la bulle économique, une « haine contre l'architecture », et avoir cherché à cette époque à « effacer » son architecture. « J'ai alors commencé à dessiner des projets de bâtiments enfouis dans la verdure » (Kuma : 2018).

Si les horizons architecturaux de Takamatsu sont très différents de ceux d'Andō, ses préoccupations contextuelles s'expriment dans le choix des évocations métaphoriques qu'il utilise dans ses projets et l'emploi de certains éléments architecturaux : escaliers jouant avec la topographie du terrain ou bassins d'eau captant le ciel, par exemple. On ressent sa volonté d'ancrer davantage ses bâtiments dans les particularités des lieux, mais l'intention qui l'anime de construire des architectures singulières et expressives perdure. Dans les dessins et les formes, on constate également une multiplication de l'emploi de formes circulaires, mais aussi des recherches sur les surfaces courbes qui évoquent des travaux d'autres architectes comme Zaha Hadid* (1950-2016) et dont la conception est favorisée par le développement des programmes informatiques – même si Takamatsu continue de revendiquer un certain conservatisme par rapport aux outils de conception. Il rappelle cependant que dès la fin des années 1980, il a utilisé l'informatique pour

produire des animations, ce qui était plutôt précoce par rapport à d'autres agences, mais il cantonne son utilisation à un outil permettant de rationaliser l'efficacité de la démarche de conception, et il continue à maintenir une manière classique de travailler, car « c'est "à la main" que l'on dessine, puis que l'on crée. Pour les maquettes, c'est la même chose : on fabrique "à la main", puis l'on crée » (entretien en annexe, 2019).

Cette vision de l'architecture et de sa création se retrouve d'ailleurs, à la fin des années 1990 et au début des années 2000, dans les activités d'enseignement et de recherche menées par Takamatsu au sein de son laboratoire de conception architecturale (*kenchiku sekkei* 建築設計) à l'université de Kyoto. Celles-ci vont faire d'ailleurs l'objet de plusieurs publications. En tant qu'enseignant, l'un de ses souhaits est de permettre à ses étudiants de pouvoir développer leur créativité, notamment à travers la pratique du dessin. De la même manière qu'il forme ses jeunes collaborateurs dans son atelier au sud de Kyoto, l'un des premiers exercices donnés aux étudiants est la réalisation de dessins d'architecture à la main, de croquis et d'épures au crayon. L'initiation à l'architecture passe alors par un rapport « physique » à la création et par l'usage de « la main » comme un moyen plus essentiel de représenter la création architecturale. À l'heure du numérique et de la dématérialisation des représentations architecturales, cette manière de concevoir l'architecture reste étonnamment « traditionnelle ». Il insiste par ailleurs sur la nécessité de bien observer comment travaillent et discourent les grands maîtres de l'architecture : on étudie leur manière de dessiner, leurs écrits autant que leurs bâtiments. Aux Presses de l'université de Kyoto, Takamatsu publie ainsi en 2003 un carnet de croquis des œuvres emblématiques de l'architecture moderne.

Preuve que l'enseignement de l'architecture doit, autant que faire se peut, profiter d'être au contact des architectes praticiens, il invite également ses collègues à venir présenter leurs œuvres lors de conférences mensuelles organisées sur le thème de « l'architecture et moi » (*Kenchiku to watashi* 建築と私 ; Takamatsu 2001-2002) ou lors d'ateliers trimestriels. Grâce à sa renommée et à son réseau, il offre une tribune à des grands noms de l'architecture. Il invite des architectes de sa génération, comme Itō Toyō* 伊東豊雄 (né en 1941), Yamamoto Riken, Naitō Hiroshi* 内藤廣 (né en 1950), de la suivante – notamment Sejima Kazuyo* 妹島和世 (née en 1956) ou Fujimoto Sōsuke (Sou)* 藤本壮介 (né en 1971) –, ainsi que celle d'avant, comme Kurokawa Kishō, Maki Fumihiko ou même le photographe et

éditeur Futagawa Yukio 二川幸夫 (1932-2013). Ses années d'enseignement s'achèvent d'ailleurs en 2013 avec la parution d'un mélange offert par les membres de son laboratoire sur le thème de l'origine de l'architecture – « origine » étant orthographié comme sa première œuvre réalisée à Kyoto, Origin –, un ouvrage qui reprend des dessins et des projets d'architecture réalisés sous sa direction (Takamatsu & Originators 2013).

Takamatsu n'est pas un iconoclaste, il considère l'architecture comme une « icône » et ses monographies font la part belle aux images – tel le livre qu'il publie avec le photographe Murai Osamu 村井修 (1928-2016) en 2001. Cependant, en 2002, il rédige un livre blanc, sans illustrations, intitulé « Rêver au gré du rêve » (Takamatsu 2002) et constitué de cinq chapitres écrits « au gré » du temps, du rêve, de la pensée, de la ville et de l'homme. Il y reprend plusieurs de ses écrits publiés depuis 1985 dans divers journaux et revues, exposant ainsi un large éventail de ses réflexions sur l'architecture et l'urbanisme. Entre ses expériences de concours et ses visites d'architecture, on y trouve en outre quelques pistes de réflexion qui permettent de comprendre ses positions en tant qu'architecte et enseignant.

Même s'il ne cite pas, ou peu, ses illustres prédécesseurs, à commencer par Morita Keiichi 森田慶一 (1895-1983), traducteur du traité d'architecture de Vitruve (Morita 1943) et l'un des représentants du mouvement sécessionniste japonais, Bunriha 分離派[17], il est évidemment conscient du poids de la tradition architecturale dans le département d'architecture de son université, et il prend parti pour un enseignement fondé sur la pratique du dessin plutôt que sur la théorie. Par exemple, dans l'article « Kuden[18] » 口伝 (La transmission orale), il explique le rapport compliqué qu'il entretient avec la « théorie architecturale » (*kenchikuron* 建築論) qu'il est chargé d'enseigner. Sur ce point, il écrit que « la théorie architecturale est une "théorie" (*ron* 論), elle n'est ni une "technique" (*jutsu* 術) ni une "loi" (*hō* 法). Dans la mesure où il s'agit d'une "théorie", il faut la relater avec des mots, ce qui est plutôt difficile, car l'architecture est finalement une chose (*mono* 物). C'est pour

17. Sur Morita Keiichi, voir Nicolas Fiévé & Benoît Jacquet, « De l'architecture et du paysage : échanges artistiques et intellectuels entre le Japon et le monde occidental » dans Fiévé & Jacquet (2013 : 12-14).

18. Texte dans une série d'articles hebdomadaires publiés par le *Tōkyō shinbun* 東京新聞 entre juillet et décembre 2000 (Takamatsu 2002 : 35).

cette raison qu'elle devient un "récit" (*monogatari* 物語) ». Takamatsu confie la difficulté qu'il éprouve à parler de cette chose qu'est l'architecture et qu'il doit transmettre avec des mots, mais, en observant le discours de ses confrères, il a pris conscience que l'architecture n'est peut-être à l'origine que des « mots », qu'un « récit » ou que de la « poésie » et que, dans ce sens, la théorie architecturale doit être comprise comme une « transmission orale ». Et cette forme particulière d'enseignement est donc intrinsèquement liée à une pratique, artistique ou artisanale, qui engage une présence physique *in situ*, sur le lieu de création. Ceci nous explique également la difficulté rencontrée par l'architecte pour transmettre, en dehors de la pratique, sa manière de concevoir l'architecture ; et c'est pour cette raison qu'il a souhaité que ses étudiants puissent être au contact de nombreux architectes praticiens, même au sein de l'université.

II. 4. Préoccupation environnementale et fluctuation de pensée

> Je crains que cela puisse entraîner une incompréhension, mais je dirais que « je n'ai pas » de position à propos des problèmes environnementaux. En d'autres termes, « je n'ai pas » de réflexion sur une architecture fondée sur une position particulière en relation avec l'environnement. J'essaie toujours d'avoir une manière de pensée flexible. Cependant, s'il est possible d'interpréter la question de « l'environnement » au sens large, l'architecture en est également un, je pense que dans la relation entre un certain environnement et l'architecture, la « fluctuation » (*yuragi* ゆらぎ・揺らぎ) de pensée générée par l'émergence d'un environnement complètement nouveau est un élément persistant. (Entretien en annexe, 2019)

Si, dans les années 1990 et 2000, l'architecture de Takamatsu tend toujours à une certaine monumentalité, elle semble, pour certains projets, moins soucieuse de défier son environnement, même si la singularité de chaque projet doit nous garder des généralisations. Le choix de décliner les projets selon les situations et les programmes est d'ailleurs largement affirmé sur le site Internet actuel de l'architecte, qui souligne la nécessité de faire des dessins personnalisés en fonction des attentes des clients et des

lieux de construction[19]. Cette diversité se lit dans les réponses proposées. Par exemple, pour le Théâtre national d'Okinawa (1998-2003 ; fig. 20), il propose en façade une réécriture contemporaine des murs extérieurs traditionnels et des haies en bambou tressé – appelées *chinibu* チニブ dans la langue locale d'Okinawa ou *takegaki* 竹垣 « haie de bambou » –, que l'on peut rencontrer dans cette région, et qui manifestent à la fois des vertus bioclimatiques et une esthétique proche du milieu (*fūdo* 風土), de l'atmosphère et de l'esthétique locale (Takamatsu 2012 : 150). En revanche, dans le projet « Lumière » pour l'école de coiffure Ōmura (1996-1998 ; fig. 21), situé dans la ville de Fukuoka, il propose un bâtiment plutôt expressif où il explique avoir cherché à mettre en valeur l'initiale « O » du nom comme étant le cœur de la composition de la façade (Takamatsu 2012 : 138). La salle de réception du monastère Higashi Honganji (1995-1998 ; fig. 22) dans le centre-ville de Kyoto, tributaire d'un manque d'espace, est, quant à elle, complètement enterrée, ce qui lui permet également de disparaître au sein de ce grand monastère.



Fig. 20
Théâtre national d'Okinawa (Kokuritsu gekijō Okinawa 国立劇場おきなわ), Urasoe, Okinawa, 2003.
Photographie.
© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

19. http://www.takamatsu.co.jp/_eng/company/about_us.html (dernière consultation le 20 mars 2019).

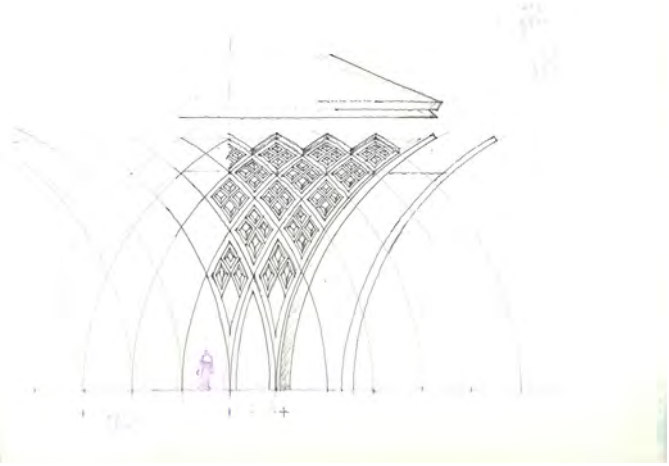


Fig. 20
Croquis de détail.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

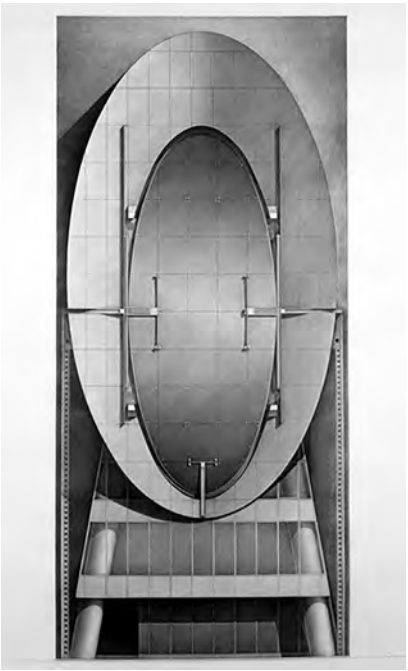


Fig. 21
« Lumière », école de coiffure Ōmura (Ōmura biyō senmon gakkō Rumieru 大村美容専門学校ルミエル), Fukuoka, 1998. Dessin au crayon (7H-7B).

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

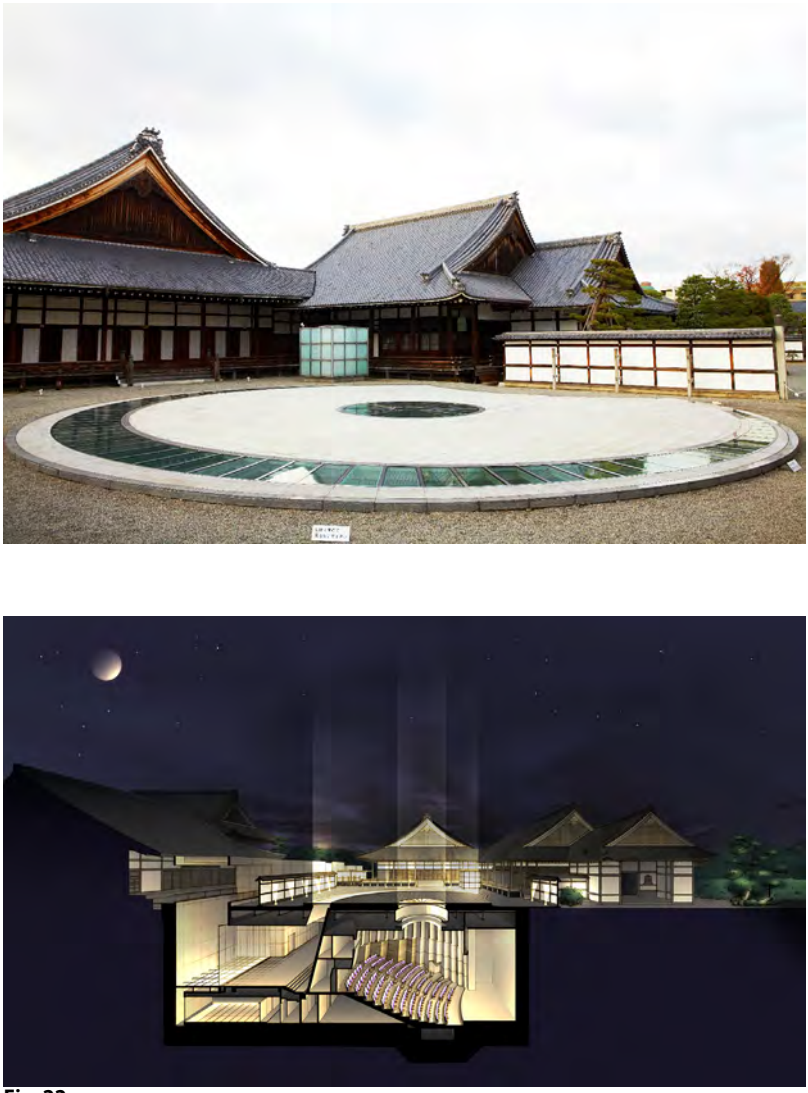


Fig. 22
Salle de réception de l'école du bouddhisme Shinshū d'Ōtani, Higashi Honganji (Shinshū Ōtaniha [Higashi Honganji] sanpai settaisho 真宗大谷派(東本願寺)参拝接待所), Kyoto, 1998.
En haut : photographie.
En bas : dessin CAO.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

Si les préoccupations environnementales grandissantes au niveau mondial ne paraissent pas avoir entraîné des évolutions majeures dans le développement conceptuel du travail de Takamatsu, elles ont joué sur l'évolution de la nature des enveloppes de certains de ses édifices et sur l'utilisation du bois dans plusieurs de ses projets.

Dans la présentation du siège social Marumi Sangyō (2006-2008 ; fig. 23) à Nagoya, il révèle d'ailleurs son intérêt renouvelé pour ce matériau (Takamatsu 2012 : 184). Il l'avait utilisé dans le Hall de prière du temple Nose Myōkensan (1995-1998 ; fig. 19) évoqué précédemment, mais surtout dans ses propositions « futuristes » de structures imposantes en bois pour Kyoto tels que ces deux projets créés à l'occasion d'une exposition d'architecture dans le monastère Tōji en 2005 : le sanctuaire du Grand Lotus (Dairengū), un bâtiment de 91 mètres de côté et de 38 mètres de hauteur, composé de 5 000 pièces de bois ; et une tour (pagode) de 100 mètres de haut baptisée Henjyōtō (fig. 24), la tour de l'Illumination éternelle, par le moine supérieur de ce monastère connu pour sa pagode – une tour à cinq niveaux (*gojūnotō* 五重塔) et 57 mètres de haut (la plus haute du Japon). Dans les années 2000, il propose enfin de construire un nouvel hôtel de ville pour Kyoto qui soit un immeuble de très grande hauteur (80 mètres) en bois (fig. 25). Takamatsu justifie son projet par le fait que « Kyoto est une ville construite en bois » (*mokuzō toshi* 木造都市) qui possède un patrimoine architectural unique en son genre. Il s'appuie alors sur les recensements établis par les services urbains de la municipalité (en 2000) et remarque que « parmi les 37 769 maisons en bois des quatre arrondissements centraux de la ville de Kyoto, environ 85 % de ces bâtiments de structure bois conservent l'apparence des "*machiya* 町家[20] de Kyoto" (*kyō-machiya* 京町家) » et constituent « l'habitat populaire traditionnel » (*dentōteki shūmin jūtaku* 伝統的衆民住宅) ». Son projet est de réaliser un bâtiment qui sublime cet héritage par des dimensions extraordinaires. De la même manière que la pagode du monastère Hosshōji 法勝寺, qui émergeait à 80 mètres de

20. La *machiya* est une maison urbaine construite en bois, avant la réforme de la loi de 1950 sur les standards constructifs. Voir sur ce sujet l'exposition « Machiya Vision » organisée par Kyotographie et le Centre pour le paysage et le développement des communautés urbaines de la ville de Kyoto : http://kyoto-machisen.jp/machiya-vision/ (3-30 septembre 2020).

hauteur, a représenté au XIe siècle le plus haut bâtiment en bois construit au Japon, Takamatsu propose que le nouvel hôtel de ville soit le plus haut bâtiment en bois au monde[21].

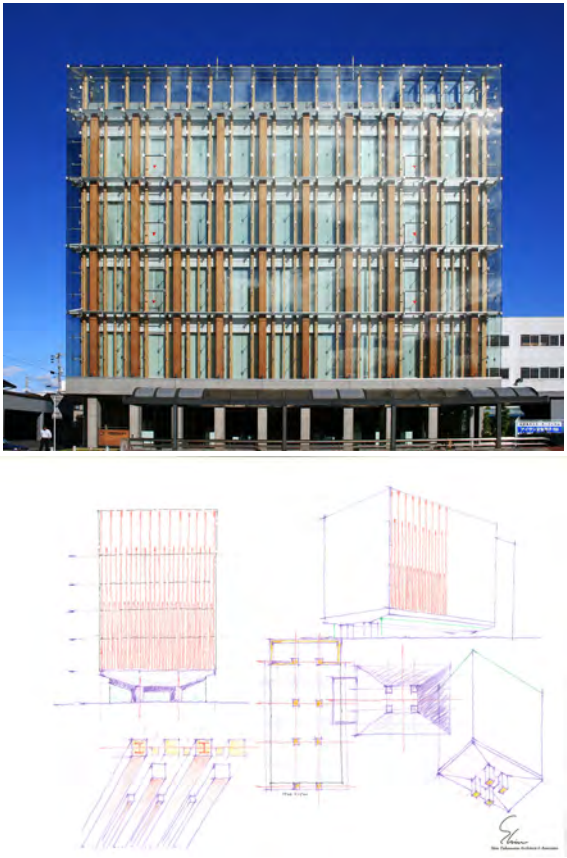
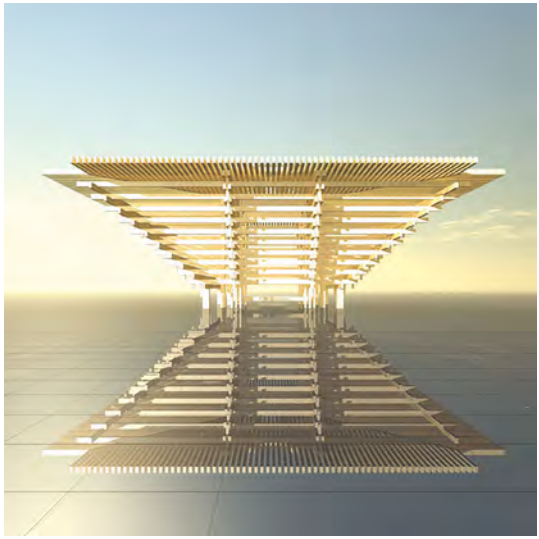


Fig. 23
Marumi sangyō honsha shaya 丸美産業本社社屋, siège social, Nagoya 2008.
En haut : photographie.
En bas : croquis d'étude.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

21. « Kyōto : ki no shichōsha » 京都・木の市庁舎 (Kyoto : un hôtel de ville en bois), texte dans une série d'articles quotidiens publiés par le *Yomiuri shinbun* 読売新聞 entre le 8 et le 22 février 2000 (Takamatsu 2002 : 48-49).





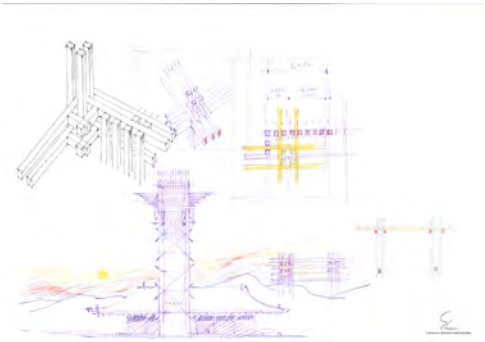


Fig. 24
Dairengū 大連宮 (sanctuaire du Grand Lotus) et Henjōtō 遍照塔 (tour de l'Illumination éternelle), projets de pavillon et de pagode pour l'exposition d'architecture « Kokoro no kenchikuten » こころの建築展 (Exposition d'architecture de cœur), monastère de Tōji, Kyoto, 2005.
En haut : Dairengū, dessin CAO.
En bas à gauche : Henjōtō, dessin CAO.
En bas à droite : Henjōtō, croquis de détail.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.



Fig. 25
Projet pour l'hôtel de ville de Kyoto, années 2000.
Proposition pour un immeuble de grande hauteur construit en bois (*Daikibo kōsō mokuzō kenchiku kōsō* 大規模高層木造建築構想 « Wood architecture project »), un sous-sol et 13 niveaux, 85 300 m² de plancher.
Dessin CAO.

© Shin Takamatsu Architect and Associates Co., Ltd.

Par rapport à cette utilisation du bois dans ces projets emblématiques pour Kyoto, Takamatsu évoque d'abord son attachement à l'architecture monumentale de son département natal, Shimane, où se situe le Grand sanctuaire d'Izumo, mais encore la nécessité de valoriser au Japon, pays largement boisé, la construction employant ce matériau. En ce sens, il considère ses propositions comme des tentatives pour reconnaître l'importance du bois et le maintenir en tant que patrimoine. Pour autant, dans son attachement à ce matériau « millénaire », générateur de techniques, il insiste sur le fait qu'il ne cherche pas à « rénover » l'architecture ancienne, mais plutôt à comprendre cette tradition pour créer de l'architecture contemporaine (voir entretien en annexe, octobre 2019).

Conclusion : la nature comme référent

> Dans une logique extrême, je pense qu'à partir de l'époque moderne il y a deux principaux courants d'architecture : « l'architecture qui recherche la vérité » et « l'architecture qui recherche l'expression ». À l'origine, il n'existait pas nécessairement de séparation claire entre ces deux formes de pensée, et dans la pratique du travail architectural ces deux modes de pensée sont toujours, de manière omniprésente, largement (soit parfois plus modestement) mises en œuvre. De fait, si vous me demandez ce qu'il en est de l'état de la pensée autour de mon architecture, je n'ai rien d'autre à dire qu'elle continue de dériver au voisinage d'une frontière qui n'existe pas. (Entretien en annexe, 2019)

Dans *Le Sauvage et l'Artifice*, Augustin Berque argumente qu'il n'existe pas dans le milieu japonais de dualisme entre une société sujet et une nature objet. Cela aurait conduit à une attitude ambivalente de la société japonaise sous les effets de la modernité, laissant place à des bouleversements radicaux tout en faisant de la nature son « référent suprême » (Berque 1986 : 176), des situations au premier abord antagonistes, mais que l'on retrouve peut-être, toute proportion gardée, avec l'émergence simultanée dans l'archipel du travail des architectes Takamatsu Shin et Andō Tadao. Favorisés par le développement des possibilités constructives et, par la suite, par les opportunités qu'offrait la période de la bulle immobilière et financière, les « monuments » de Takamatsu s'écartent des contraintes fonctionnelles et contextuelles pour défendre la conception d'une architecture totémique, monumentale, autonome, expressionniste (ou transcendantale) à l'égard des environnements. Inspirés par la

culture japonaise, mais également par l'architecture et la pensée modernes, les espaces d'Andō et ses bâtiments plutôt immanents plaident pour une prise de conscience et une réconciliation ultime de l'homme avec une nature rendue abstraite (Nussaume : 1997). Deux orientations conceptuelles très différentes, dont la reconnaissance nationale et internationale entraîne respectivement leur nomination en 1997 dans les deux universités les plus prestigieuses du Japon : Takamatsu à l'université de Kyoto et Andō à l'université de Tokyo.

Pour autant, si, comme nous l'avons montré, les années passant, Takamatsu a continué à développer son travail et à construire des bâtiments importants – voire de très grandes dimensions, avec les achèvements du musée de Tianjin en 2004 (environ 34 000 m^2 de surface de plancher ; fig. 13) ou le collège international de Dōshisha à Kyoto en 2008-2011 (7 400 m^2) –, les revues et les critiques, ne semblent plus lui avoir prêté la même attention qu'auparavant, contrairement à Andō. Au Japon, la longue période de stagnation économique, le séisme de janvier 1995, celui de mars 2011 et ses répercussions (tsunami et accident nucléaire), de même que les préoccupations paysagères et environnementales, ont progressivement déplacé les centres d'intérêt et les préférences esthétiques. Perméable à ces changements, l'architecture de Takamatsu Shin a révélé des évolutions que nous avons explorées dans cet article. S'il est évident que le changement de contexte socioéconomique a largement modifié la production architecturale japonaise, en général, celle de l'agence Takamatsu a dû également s'adapter, afin, d'une part, d'obtenir davantage de commandes publiques au Japon et, d'autre part, de conquérir des marchés à l'étranger.

Au regard de l'histoire de l'architecture contemporaine japonaise au XX^e^ siècle, on devrait probablement considérer Takamatsu comme l'un des derniers représentants du mouvement expressionniste. À l'entrée dans le XXI^e^ siècle, nous pouvons observer que son intérêt pour la monumentalité demeure l'une des caractéristiques de son œuvre, mais l'essence de cette monumentalité évolue vers des expressions moins personnelles, plus partageables. Ses dessins prennent en compte la montée en puissance de nouvelles problématiques (paysagères et environnementales), mais aussi le renforcement de la mondialisation et l'évolution des outils de la conception architecturale. Ils s'appuient sur les progrès constructifs et puisent leurs inspirations dans les programmes et les contextes.

Toutefois, comme certains peuvent le noter sur son site Internet, à travers ces développements, le travail qu'il effectue au Japon mais aussi dans

différents pays, peut apparaître au cours des années comme moins empreint de ce qui faisait sa singularité. L'époque actuelle est probablement plus austère, moins propice à une recherche sur l'expression des matériaux, des formes et des couleurs. Dans le même temps, au cours de l'ère Heisei, des architectes japonais tels Itō Toyō, Kuma Kengo, Ban Shigeru* 坂茂 (né en 1957), Sejima Kazuyo et Nishizawa Ryūe* 西沢立衛 (né en 1966), Fujimoto Sou, Ishigami Jun.ya* 石上純也 (né en 1974), se distinguent et confortent ou gagnent une reconnaissance internationale. Se défiant d'une certaine autonomie des bâtiments modernes, poursuivant des directions théoriques diverses, ils affirment des orientations architecturales préoccupées par l'évolution des matériaux et leur mise en œuvre, la transparence des espaces, la redéfinition des rapports entre habitants, espaces et fonctions, la régénération des interactions intérieurs/extérieurs dans des constructions aux structures souvent légères. Ils sont soucieux également de favoriser le rôle des habitants dans les processus de projet, tout en redonnant à la nature un rôle de référent et en proposant, pour la génération la plus récente, des bâtiments que l'on pourrait considérer comme anti-monumentaux.

Si le discours, les dessins et l'architecture de Takamatsu, tels qu'ils ont obtenu la reconnaissance depuis la fin des années 1980, restent emblématiques de l'architecture japonaise contemporaine de la fin de l'ère Shōwa et du début de l'ère Heisei, c'est lors des décennies suivantes, pendant l'ère Heisei, que son agence aura l'occasion de réaliser ses bâtiments les plus importants. On peut notamment remarquer l'évolution entre le moment où il reçoit, pour la première fois, le prix de l'Institut d'architecture du Japon* décerné en 1987 au Kirin Plaza – qui a longtemps été l'un des bâtiments phares du quartier central de Nanba à Osaka – et sa seconde distinction, à ce même prix, en 2003, pour le Théâtre national d'Okinawa. Dans les deux cas, l'architecture se distingue par une attention particulière au dessin des détails, au choix et au sens des matériaux autant qu'à la forme générale du bâtiment, mais il s'agit de commandes et de programmes diamétralement opposés. Pendant l'ère Heisei, l'agence de Takamatsu s'est adaptée à l'évolution du marché, comme ont su le faire les autres grandes agences d'architecture – telles que l'atelier d'architecture et d'urbanisme de Tange Kenzō à partir des années 1970, et celle de Kuma Kengo aujourd'hui –, et comme d'autres architectes dont l'architecture se veut représentative de leur époque, de l'expression de ses dérives et fluctuations.

Bibliographie

Aveline-Dubach Natacha 1995
La Bulle foncière au Japon, Paris, ADEF.

Andō Tadao 1994
« Genius Loci », *in* Asada Akira & Isozaki Arata, *Anywhere*, Tokyo, NTT shuppan NTT出版 : 108-109.

Berque Augustin 1986
Le Sauvage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature, Paris, Gallimard.

Bognar Botond 1993
« Monuments in Search of Meaning: The Work of Shin Takamatsu », *Shin Takamatsu*, JA Library 1, Tokyo, Shinkenchikusha 新建築社 : 126-149.

Bognar Botond 2009
Beyond the Bubble: The New Japanese Architecture, Londres, Phaidon Press.

Bourdier Marc & Pelletier Philippe 2000
L'Archipel accaparé. La question foncière au Japon, Paris, éditions de l'EHESS.

Daniell Thomas 2008
After the Crash: Architecture in Post-Bubble Japan, New York, Princeton Architectural Press.

Deleuze Gilles & Guattari Félix 1972
L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie, Paris, Minuit.

Fawcett Chris 1980
The New Japanese House: Ritual and Anti-Ritual Patterns of Dwelling, New York, Harper & Row.

Fiévé Nicolas & Jacquet Benoît 2013
« De l'architecture et du paysage : échanges artistiques et intellectuels entre le Japon et le monde occidental », *in* Fiévé Nicolas & Jacquet Benoît (dir.), *Vers une modernité architecturale et paysagère : modèles et savoirs partagés entre le Japon et le monde occidental*, Paris, Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises, Collège de France : 12-14.

Goulet Patrice 1989
« L'homme en dehors/the outsider », *in* Guillot Xavier, *Shin Takamatsu : Projets d'architectures/Architectural Works (1981/1989)*, Paris, Electa Moniteur : 7-15.

Guattari Félix 1994 [1989]
« Les machines architecturales de Shin Takamatsu », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, 21 : 1-15 (avec une introduction de Christian Girard), catalogue de l'exposition « Europalia 89, Japan in Belgium, Transfiguration », Centre belge de la bande dessinée, Bruxelles, anciens magasins Waucquez : 99-104.

Guillot Xavier 1989
Shin Takamatsu : Projets d'architectures/ Architectural Works (1981/1989), Milan-Paris, Electa-Moniteur : 24-31.

Isozaki Arata 磯崎新 1997
Kenchiku no kaitai : 1968 nen no kenchiku jōkyō 建築の解体：1968年の建築情況
(La démolition de l'architecture : la

situation de l'architecture en 1968), Tokyo, Kajima shuppankai 鹿島出版会.

Jacquet Benoît 2006
« Principles of Latent Monumentality in Tange Kenzō's Concepts of Tradition and Creation: Study of the formation of Tange Kenzō's architectural discourse », *Nihon kenchiku gakkai keikakukei ronbunshū* 日本建築学会計画系論文集 *Journal of Architecture and Planning*, 601, mars : 211-216.

Jacquet Benoît 2007
« Les principes de monumentalité dans l'architecture moderne : analyse du discours architectural dans les premières œuvres de Tange Kenzō (1936-1962) », thèse de doctorat sous la co-direction de Jean-Louis Cohen et Nicolas Fiévé, Paris 8, Institut français d'urbanisme.

Jacquet Benoît 2014
« Les mots et les discours sur la monumentalité japonaise », *in* Bonnin Philippe, Jacquet Benoît & Nishida Masatsugu (dir.), *Dispositifs et notions de la spatialité japonaise*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes : 169-189.

Jacquet Benoît & Takamatsu Shin 2004
« L'Expo'70 comme achèvement de l'architecture moderne japonaise », *in* Nussaume Yann (dir.), *Un siècle de théories architecturales japonaises : une anthologie critique. Milieu et internationalisation*, Bruxelles, Ousia : 335-344.

Jacquet Benoît, Matsuzaki Teruaki & Tardits Manuel 2019
Le charpentier et l'architecte : une histoire de la construction en bois au Japon, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes.

Kishi Warō 2012
« Towards Nirvana of Architecture », *Shin Takamatsu*, Milan, Electa Architettura : 7-9.

Kuma Kengo 2018
« L'architecture post-globalisation : de l'*art economy* à la *share economy* », trad. Sakai Cécile, *Ebisu. Études japonaises*, 55 (La fabrique des villes japonaises contemporaines) : 185-198. https://journals.openedition.org/ebisu/2897 (dernière consultation le 10 mars 2020).

Languillon-Aussel Raphaël 2017
« La bulle spéculative des années 1985-1991 au Japon, à l'origine des formes urbaines actuelles ? », *Géoconfluences*, octobre. http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-regionaux/japon/corpus-documentaires/bulle-speculative (dernière consultation le 20 mars 2019).

Mandrelli Doriana 1989
« Meeting Shin », *in* Furudate Aki, *Shin Takamatsu*, Rome, Carte segrete : 19.

Miyake Riichi 1993
« An Interview with Shin Takamatsu by Riichi Miyake », *Shin Takamatsu*,

San Francisco Museum of Modern Art, New York, Rizzoli : 59-72.

Morita Keiichi 森田慶一 1943
Vitorūvius kenchikusho ウィトルーウィウス建築書 (Vitruve, traité d'architecture), traduction de *Vitruve, De architectura*, livre 10, première édition, Tokyo, Seikatsusha 生活社.

Nussaume Yann 1997
« Tadao Andō et Shin Takamatsu face au désordre de la ville japonaise : sens de leur architecture, relation à la ville et à la tradition. Réflexion sur l'importance du milieu en architecture », thèse de doctorat sous la direction d'Augustin Berque, EHESS.

Nussaume Yann 2000
Tadao Andō et la question du milieu, Paris, Le Moniteur.

Nussaume Yann (dir.) 2004
Un siècle de théories architecturales japonaises : une anthologie critique. Milieu et internationalisation, Bruxelles, Ousia : 335-344.

Nussaume Yann 2017
Regard sur l'architecture de Tadao Andō, Paris, Arléa.

Polledri Paolo 1993
« Four Buildings: Origin, Kirin Plaza Osaka, Syntax, Kunibiki Messe », *Shin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, New York, Rizzoli : 97-130.

Stewart David B 1988
The Making of a Modern Japanese Architecture: 1968 to the Present, Tokyo/New York, Kodansha International.

Takamatsu Shin 1985
« A Holy Slaughter Spot. The Cemetery Brion-Vega in Winter », *A+U*, octobre : 213.

Takamatsu Shin 高松伸 1988
« Hikōsō no keishiki…… Kyōto kara » 非構想の形式……京都から The Kyoto Origins of Non-Conceptual Form, *Supēsu Dezain* スペースデザイン (Space Design), 280, janvier : 57-62.

Takamatsu Shin 1990
Shin Takamatsu, GA architect 9, Tokyo, A.D.A. Edita, 1990.

Takamatsu Shin 1991
« Toward Imminent Space », *Shin Takamatsu: Drei Projekte*, Berlin, catalogue de l'exposition, Aedes Gallery, septembre-octobre : 3-10.

Takamatsu Shin 1993
Shin Takamatsu, JA Library 1, Tokyo, Shinkenchikusha.

Takamatsu Shin 2002
Yume no mani mani yume o miru 夢のまにまに夢を見る (Rêver au gré du rêve), Tokyo, TOTO shuppan TOTO出版.

Takamatsu Shin 2005
Design Essence from Sketchbook – Kenchiku sekkei no tame no kyōkasho 建築設計のための教科書 (Un carnet pour la conception de l'architecture), Kyoto,

Kyōto daigaku gakujutsu shuppankai 京都大学学術出版会.

Takamatsu Shin 2012
Shin Takamatsu, Milan, Electa Architettura.

Takamatsu Shin (dir.) 2001-2002
Kenchiku to watashi 建築と私 (L'architecture et moi), vol. 1-2, Kyoto, Kyōto daigaku gakujutsu shuppankai.

Takamatsu Shin & Murai Osamu 村井修 2001
Kingdom : Ōkoku : kunrin suru kōgaku, taikan suru kūkan 王国：君臨する光学 戴冠する空間 (Un royaume : règne de l'optique et couronnement par l'espace), Kyoto, Seigensha 青幻舎.

Takamatsu Shin & ORIGINATORS 2013
Kenchiku no Origin : sekkei o meguru shikō 建築のORIGIN：設計を巡る思考 (L'origine de l'architecture : une pensée qui dessine), Kyoto, Kyōto daigaku gakujutsu shuppankai.

Tange Kenzō 丹下健三 **1955**
« Genzai Nihon ni oite kindai kenchiku o ika ni rikai suru ka : dentō no sōzō no tame ni » 現在日本において近代建築をいかに理解するか：伝統の創造のために (Comment comprendre l'architecture moderne dans le Japon d'aujourd'hui : pour une création de la tradition), *Shinkenchiku* 新建築, janvier : 18.

Takeyama Kiyoshi (Sey) 1999
« The Architect as Prophet », *Archis*, mai : 10-17.

Yamamoto Riken 1993
« Composition of Memory », *in* Polledri Paolo, *Shin Takamatsu*, San Francisco Museum of Modern Art, New York, Rizzoli : 11.

ANNEXE

Entretien avec Takamatsu Shin (mai-octobre 2019)

Pour les besoins de cet article, un contact préliminaire avec l'agence d'architecture de Takamatsu Shin a été établi par internet et par téléphone au mois de mai 2019. Afin de répondre dans les meilleurs délais à notre demande d'entretien, il nous a d'abord été demandé d'envoyer la liste des questions que nous souhaitions poser à Takamatsu Shin. Dans un premier temps (première partie de l'entretien), l'architecte a répondu à ce questionnaire par écrit, ce qui nous a d'abord permis d'obtenir de nouvelles informations. Après avoir complété l'article, nous avons demandé à rencontrer Takamatsu Shin pour lui poser d'autres questions, plus concrètes, et nous avons enfin pu le rencontrer le 15 octobre 2019 (deuxième partie), dans son agence de Kyoto. Cet entretien a été conduit en japonais.

Lors d'un entretien, les visiteurs sont accompagnés dans une salle de réception semi-enterrée dans laquelle sont exposées des maquettes en bois. Avant la rencontre, une vidéo, intitulée « l'architecture est une icône », présentant les réalisations de l'agence – sous forme de photographies, d'images de synthèse et de dessins – est projetée sur un écran situé au fond de la salle.

Première partie (mai-juin 2019)

Le symbolisme

Auteurs : Dans plusieurs de vos textes, vous avez expliqué votre désir de créer des monuments ou des œuvres qui ont une présence symbolique. Ce désir est lié à votre enfance passée à proximité du Grand sanctuaire d'Izumo (Izumo taisha 出雲大社*), un bâtiment puissant dont le souvenir aurait hanté votre imagination créative. Dessinez-vous toujours avec ce même désir de symbolisme ?*

Takamatsu Shin (TS) : Si je devais prendre comme point de vue une certaine forme de symbolisme pour symboliser quelque chose (*nani mono ka* 何物か) en particulier, alors je ne pourrais vous dire ce qu'il

ANNEXE

y a de particulier dans ma relation au symbolisme. En tout cas, il est certain que, en tant qu'architecte, l'expérience fascinante que j'ai eue vis-à-vis du Grand sanctuaire d'Izumo s'est propagée pour entrer profondément en résonance dans mes créations.

La monumentalité

Auteurs : Dans votre œuvre, à partir des années 1990, il semble que vous recherchiez la monumentalité à partir de développements techniques. Par la suite, on a l'impression que vous avez essayé d'explorer la possibilité de concevoir des structures à partir de matériaux comme le bois ou le métal. En d'autres termes, vous parlez également d'architecture « faible » ou « forte ». Pourriez-vous nous expliquer comment vous définissez ces différences ?

TS : Ma réponse est liée à la question précédente, si la monumentalité consiste à graver quelque chose de particulier dans l'histoire, alors je ne pourrais pas non plus vous dire ce qu'il y a de particulier dans ma relation à la monumentalité. Franchement, je peux affirmer que, quelle que soit la chose, j'ai toujours pensé à la gravité (*genzen* 厳然) et à l'existence (*sonzai* 存在) de l'architecture en tant qu'elle est une chose réelle (*jitsuzai* 実在). Finalement, on peut dire que lorsque nous prenons connaissance/conscience (*shiru* 知る・識る) de quelque chose, alors nous sommes mis au défi des limites de notre langage (*kotoba no kekkai* 言葉の結界). Le langage, en fonction de ce dont on parle, garde une distance infranchissable vis-à-vis des valeurs de ce qui n'est pas dicible. Le terme de « puissance » (*kyōdo* 強度), je l'utilise pour mesurer la manifestation des choses qui ne sont pas dicibles dans l'architecture, c'est d'abord un indice (*shihyō* 指標). Mon essai avec « l'architecture en bois » n'avait pas d'autre but que de matérialiser quelque chose d'indicible en utilisant cette technique marquée par presque tout ce que l'Histoire (la violence du langage) a déjà pu dire.

ANNEXE

La démarche de conception

Auteurs : Comment la démarche de conception des projets dans votre agence a-t-elle évolué pendant les dernières décennies ?

Dans les années 1980, pendant la phase de développement de vos projets, vous dessiniez de nombreux croquis. Est-ce toujours le cas ?

Dans les années 1990, les employés de votre agence dessinaient toujours les plans des bâtiments à la main. Cependant, vous faisiez déjà des simulations informatiques. Comment avez-vous intégré le dessin informatique pour dessiner, depuis quand et de quelles manières ? Quel est aujourd'hui le rôle de la maquette dans cette démarche ?

TS : Dans mon agence, à part l'informatique que nous utilisons en tant qu'outil permettant de rationaliser l'efficacité de la démarche de conception, depuis plus de quarante ans, nous avons pratiquement maintenu une manière classique de travailler. C'est-à-dire que c'est « à la main » que l'on dessine, puis que l'on crée. Pour les maquettes, c'est la même chose : on fabrique « à la main », puis l'on crée. Bien que cela puisse paraître redondant, je me souviens que nous avions introduit l'informatique de manière particulièrement précoce, en comparaison avec les agences d'autres architectes. Dès la fin des années 1980 nous produisions déjà des animations 3D dans notre agence.

L'environnement

Auteurs : À votre avis, l'accélération des problèmes environnementaux depuis les années 1990 et 2000 a-t-elle changé la conception de vos projets, à travers l'emploi de matériaux renouvelables, ou la prise en considération des questions énergétiques dans vos bâtiments ? Imagineriez-vous utiliser des panneaux solaires ou des terrasses végétales ? Quelle est votre position sur l'environnement (kankyō 環境) et sur l'architecture environnementale ?

TS : La question environnementale est inséparable de celle du développement technologique. De plus, l'évolution des technologies est elle-même intrinsèquement liée à la potentialité de l'architecture. C'est pour ces raisons évidentes que, dans tout type de projet, nous

ANNEXE

devons toujours porter une attention méticuleuse aux technologies les plus avancées. Et parmi celles-ci, on inclut les systèmes de cellules photovoltaïques et les terrasses plantées. Je crains que cela puisse entraîner une incompréhension, mais je dirais que « je n'ai pas » de position à propos des problèmes environnementaux. En d'autres termes, « je n'ai pas » de réflexion sur une architecture fondée sur une position particulière en relation avec l'environnement. J'essaie toujours d'avoir une manière de pensée flexible. Cependant, s'il est possible d'interpréter la question de l'« environnement » au sens large, l'architecture en est également un, je pense que dans la relation entre un certain environnement et l'architecture, la « fluctuation » (*yuragi* ゆらぎ) de pensée générée par l'émergence d'un environnement complètement nouveau est un élément persistant.

L'après « bulle économique »

Auteurs : Si l'on revient aux années 1990, pensez-vous avoir été affecté par l'éclatement de la bulle économique ?

Est-ce que cela a eu une influence sur la taille ou le nombre de vos projets ?

TS : Déjà vers la fin des années 1980, on avait la conviction que l'accélération de la croissance économique n'allait pas pouvoir continuer comme ça, et l'on a commencé à cibler nos projets afin de passer peu à peu de la commande privée à la commande publique, et lorsque la bulle a éclaté nous étions dans une situation où 70 % de nos projets étaient de l'architecture publique. Ce qui fait que la déflation a eu relativement peu d'influence et l'on n'a pas connu de changement soudain dans la taille ou le nombre de projets.

ANNEXE

Le fait de travailler à l'étranger

Auteurs : Vous avez ouvert un bureau à Berlin et à Genève en 1992, et en 2000, une autre agence à Taiwan. Quelles en ont été les raisons ? Quels sont les liens entre votre agence à Taiwan et celle de Kyoto ? Voyez-vous une différence entre votre manière de travailler à Taiwan et à Kyoto ?
TS : Ce n'est pas dû au fait que depuis que j'ai souhaité être architecte j'ai toujours eu le désir de faire des projets à l'étranger. Je n'ai pas eu de stratégie concrète dans ce sens. Ceci dit, lors d'une visite à Paris, j'ai été pris par « la chute du mur de Berlin »[1], je me souviens avoir eu comme une révélation et j'ai pris la décision de partir les mains vides ouvrir un bureau à Berlin. En ce qui concerne le bureau de Taipei, c'est dû à la ferme intention et à la persuasion d'un employé taiwanais de l'agence de Kyoto. Entre l'agence de Kyoto et celle de Taipei, il y a eu des hauts et des bas, mais à présent la relation entre la société locale et la société japonaise est devenue stable. Il n'y a pas de différences entre la manière de faire des affaires à l'agence de Taipei ou à l'agence de Kyoto.

L'évolution de l'œuvre

Auteurs : Selon certains historiens et critiques d'architecture, il y a certaines périodes dans l'évolution de votre architecture qui coïncident avec une certaine évolution de vos sources d'inspiration. Évidemment, ces périodes se superposent parfois. Parmi les noms qu'on leur a donnés, on trouve « l'architecture rituelle » (1975-1982), « les machines désirantes » (1981-1984), « les machines destructives et la perte de sens » (1984-1986), « excès et purification » (1987-1990), etc. Considérez-vous qu'il y a également plusieurs périodes dans votre œuvre après les années 1990 ?
TS : Je ne prendrai pas le parti de considérer si le terme d'« évolution » est pertinent, il est impossible d'établir clairement une périodisation, mais même si je crains que l'on puisse penser que les expressions « l'architecture rituelle », « les machines désirantes », « les machines

1. Les guillemets sont de l'architecte.

ANNEXE

destructives et la perte de sens », « excès et purification » ne soient que des termes philosophiques, je suis tout à fait d'accord avec cette dénomination.

Les notions d'espace marginal et de temps

*Auteurs : À partir des années 1990, nous remarquons certaines évolutions dans votre œuvre, telle que la notion d'« espace marginal » (*yohaku 余白*) ou d'« espace marginal actif » (*sekkyokuteki naru yohaku 積極的なる余白*) représentée par le projet Kunibiki Messe.*

Dans le projet de Jardin symphonique à Sakaiminato (1992-1994), on remarque également l'importance de la prise en compte du « temps » en lien avec la notion de monument. Vous avez mentionné ces développements dans un article paru en 1993, « Toshi kara yohaku e » 都市から余白へ *(From City Space to Marginal Space,* JA Library*). Quelle influence ces discours ont-il eu sur votre architecture ?*

TS : Sans forcément reprendre les dénominations radicales mentionnées dans la question précédente, « l'espace marginal » est une expression qui est née d'un processus de transition entre une architecture désirante qui serait « une architecture qui satisfait par elle-même le sens qu'elle évoque » vers « une architecture qui incarne par elle-même le sens de la création ». Dès l'origine, ce processus est un développement latent de la notion de monument, compris comme « un instant d'architecture », puis comme « une architecture du temps ».

La métaphore

Auteurs : À partir des années 1990, il semble que l'accès à des commandes de grands projets vous a amené à dessiner des formes plus précises et des détails plus simples. On y voit davantage de recours à la métaphore. Il apparaît que ces métaphores sont plus partagées et également plus liées au programme ou au site d'où elles sont nées. En d'autres termes, avez-vous évolué d'une architecture composée à partir de votre mémoire vers une architecture qui provient davantage de votre mémoire des lieux ? Est-ce

ANNEXE

que cette évolution vers la métaphore était nécessaire pour accéder à des projets plus importants ?
TS : Pour continuer sur la question précédente, dans la mesure où l'on conçoit une architecture consacrée à un exercice qui consiste à créer du sens, il n'est pas possible de ne pas avoir une méthode métaphorique. Par conséquent, il est inévitable qu'émergent des sujets comme la mémoire, le paysage (*fūkei* 風景), le milieu (*fūdo*) ou l'histoire, car ils sont liés à la notion de métaphore.

Le lieu

*Auteurs : Dans les années 1990, la nature et le paysage sont devenus des sujets particulièrement importants. Les notions de « génie du lieu » et de lieu (*ba 場, basho 場所*) étaient à la mode. Certains architectes considéraient même que leur architecture devait disparaître dans la nature.*

Comment avez-vous pris en considération cette tendance à rechercher le potentiel d'un lieu ?

Pensez-vous que votre architecture a évolué eu égard à cette notion ? Est-ce que votre architecture aurait tendance à célébrer un lieu ?
TS : Le « lieu » (*basho*) est une importante métaphore, et je me référerai donc à ce que je viens de dire sur ce sujet.

Les matériaux

Auteurs : Sur les matériaux, Kishi Warō, dans son article intitulé « Towards Nirvana of Architecture », a remarqué que, comparé à vos premiers projets, vous avez progressivement utilisé davantage de verre. C'est une évolution de l'architecture japonaise dans les années 1990. Quels sont les commentaires que vous inspire cette évolution ? Est-ce que cela exprime une relation particulière que vous souhaiteriez créer en relation avec le lieu où vos projets sont localisés ? Dans les années 1990 et 2000, il y avait une tendance à faire disparaître l'architecture, quel intérêt portez-vous à la transparence ?

ANNEXE

TS : Dans mes créations, le matériau du verre est lié à l'« espace marginal » dont on a parlé précédemment. Pour moi, l'« espace marginal » est l'antithèse de cette tendance à « disparaître ». Je perçois le verre comme un matériau qui véhicule une intense présence physique, et non pas comme quelque chose qui aurait comme effet de « disparaître » ou de « devenir transparent », ou comme un matériau qui permettrait de servir de camouflage. D'ailleurs, je dirais même plutôt que grâce au verre l'« espace marginal » devient un « espace marginal profond ».

L'espace non-existant

Auteurs : Kishi considère que vos espaces sont, d'une manière ou d'une autre, liés à l'architecture de l'époque de Nara, qu'en pensez-vous ? Il parle d'« espace non existant ». Êtes-vous d'accord avec cela ? Depuis les années 1980, y a-t-il une évolution dans votre manière de créer des espaces ?

TS : Je pense que la réelle intention de la critique de M. Kishi est probablement de mentionner une « absence d'espace » (*kūkan no fuzai* 空間の不在). Quant à la référence à l'architecture de l'époque de Nara, si on la comprend comme quelque chose qui naît naturellement de ce contexte alors, de ce point de vue, je suis d'accord avec lui. Pour ce qui est de l'évolution (*shinka* 進化), de la transformation (*henka* 変化), depuis les années 1980 jusqu'à aujourd'hui, on peut dire qu'il y a eu une évolution depuis cette admirable « absence d'espace » vers un « espace qui n'existe pas » (*sonzai shinai kūkan* 存在しない空間).

L'expressionnisme et l'immanence

Auteurs : Dans l'architecture japonaise, on peut observer, à différentes époques, deux formes d'architecture : l'une qui serait expressionniste (ou transcendantale ; chōetsu 超越*) ; et l'autre qui serait plutôt immanente (*naizai 内在*). Comme pourriez-vous décrire votre relation à l'architecture*

ANNEXE

japonaise ? Considérez-vous que votre architecture a une tendance à l'expressionnisme ?
TS : Dans une logique extrême, je pense qu'à partir de l'époque moderne il y a deux principaux courants d'architecture : « l'architecture qui recherche la vérité » et « l'architecture qui recherche l'expression ». À l'origine, il n'existait pas nécessairement de séparation claire entre ces deux formes de pensée, et dans la pratique du travail architectural ces deux modes de pensée sont toujours, de manière omniprésente, largement (soit parfois plus modestement) mises en œuvre. De fait, si vous me demandez ce qu'il en est de l'état de la pensée autour de mon architecture, je n'ai rien d'autre à dire qu'elle continue à dériver au voisinage d'une frontière qui n'existe pas.

Deuxième partie (septembre-octobre 2019)

L'ère Heisei

Auteurs : D'une manière générale, de quelle manière pensez-vous que l'architecture a évolué pendant les trente dernières années, c'est-à-dire pendant l'ère Heisei ?
TS : L'ère Heisei, ça c'est terminé quand ? Cette année ? On manque un peu de recul pour l'analyser… En tout cas, il y a trente ans, l'image de l'architecture était fixe, sans variation, dans l'état donné par le modernisme japonais, qui, depuis que le « moderne » (*kindai* 近代) a été adopté, peu à peu, à force de travail, a formé une image que l'on considérait comme étant de l'architecture. Depuis trente ans, cette image a été progressivement diffusée, cassée, démantelée, démontée ou « démolie » (*kaitai* 解体), pour reprendre l'expression d'Isozaki Arata (Isozaki 1997). C'est à partir de ce moment qu'on a commencé la « démolition » (*kaitai*) de l'architecture moderne. Maintenant si l'on se demande ce qu'est l'architecture, on ne peut pas définir une image précise, mais c'est aussi parce qu'on ne peut pas le faire qu'on est probablement libre. Les personnes qui veulent faire de l'architecture sont finalement, au contraire, entrées dans une période de liberté.

ANNEXE

La transmission de l'architecture

*Auteurs : Dans le milieu de l'architecture, vous êtes surtout considéré comme un architecte qui « fait » (*tsukuru つくる*) de l'architecture, et les bâtiments conçus par votre agence d'architecture sont des produits de la plus haute qualité. Cependant, vous ne limitez pas votre activité à la pratique, vous avez longtemps enseigné à l'université, et vous publiez également de nombreux livres. Par exemple, en 2002, dans votre recueil de textes intitulé* Rêver au gré du rêve *(Takamatsu 2002), vous évoquez la notion de « transmission orale » (*kuden*) et la question du « récit » (*monogatari 物語*) pour parler de la difficulté de transmettre la pratique architecturale. Est-ce que cette « transmission orale » de l'architecture aurait ainsi une relation avec cette même conception de la transmission que l'on retrouve chez les maîtres charpentiers (*tōryō 棟梁*) et dans les arts traditionnels, ou alors, au contraire, c'est pour vous quelque chose de complètement différent ?*

TS : Il y a une trentaine d'années, lorsque j'ai commencé à faire de l'architecture, il n'y avait pas beaucoup de différence entre ce que les gens essayaient de faire, on essayait de se comprendre soi-même. Je pense que la manière de faire de l'architecture part de la question du « corps » (*shintai* 身体), et de comment créer de l'architecture à travers cette notion. Concrètement, c'est à travers l'œil et la main que l'on va chercher à savoir quelle architecture il est possible de fabriquer. Depuis une trentaine d'années les architectes ont donc commencé à explorer ce « corps » qu'est l'architecture. À ce moment on partageait encore probablement la même conception de ce qu'était le corps de l'architecture, ce qui n'est probablement plus le cas maintenant. Personnellement, pour créer de l'architecture je m'appuie sur une certaine corporalité (*shintaisei* 身体性) et, à travers mon œil et ma main, j'essaie de voir quelle architecture il est possible de construire. Quant à la question de la transmission de cette manière de faire de l'architecture, pour moi la seule manière de transmettre l'architecture est de transmettre son corps ; et cela est seulement possible à partir du corps qui a été transmis et des mots qui naissent de cette transmission. Pour transmettre ce corps on fait des croquis, et pour transmettre la

ANNEXE

forme qui a été ainsi transmise nous n'avons que des mots. J'ai parlé de transmission orale (*kuden*), en fait la transmission de l'architecture est un récit (*monogatari*). Ce récit est comme un moyen « parallèle » (*parareru* パラレル), on emploie divers mots pour créer un récit.

À l'université on commence par transmettre un corps, que personne ne connaît encore, avec des mots ; on transmet l'architecture avec des mots afin que que nos successeurs puissent créer leur propre récit. Un maître charpentier qui crée un corps, au cours du temps, va aussi utiliser des mots pour le transmettre, en ce sens c'est similaire. Au final, le système est le même. Mais il y a aussi des éléments qui ne s'intègrent pas dans un système, comme la technique propre à un charpentier, sa connaissance des qualités et des propriétés d'un bois, ce qu'il sait de l'histoire du bois. Il crée des formes en assemblant des pièces de bois. Ce sont des choses que l'on ne peut pas gérer par ordinateur. Il y a un système propre à un maître charpentier qui ne peut pas être systématisé par un ordinateur. Le charpentier va utiliser un corps et des mots pour transmettre son art de construire. De même, je ne connais pas d'autre manière de transmettre la manière de faire de l'architecture.

Kyoto et le projet d'Hôtel de ville en bois

Auteurs : Vous avez proposé un projet d'Hôtel de ville en bois pour Kyoto (fig. 25). Vous travaillez à Kyoto depuis plusieurs dizaines d'années, comment vous est venue cette idée ?

TS : En ce qui concerne ma relation avec l'architecture en bois, comme vous le savez, je suis né dans le département de Shimane et, comme architecte, de mon vécu, ma première impression de l'architecture provient de l'idée que je me suis faite à partir de l'architecture en bois du sanctuaire d'Izumo. Même maintenant, je ne peux pas décrire l'architecture en bois du sanctuaire d'Izumo avec des mots, mais je garde en moi l'émotion de cette première impression, et j'ai toujours souhaité créer une architecture contemporaine avec du bois. Quand on a commencé à discuter de la construction d'un nouvel Hôtel de ville pour

ANNEXE

Kyoto – l'idée est déjà venue de l'administration –, j'ai considéré que, Kyoto étant une ville de bois, il était impératif de construire ce bâtiment en bois, et j'ai donc fait une proposition. Fondamentalement, le Japon est, à environ 70 % de sa superficie, couvert de forêts, mais ce bois, que l'on cultive, on n'en utilise même pas un tiers, ce qui est très dommageable car si cela continue de la sorte le Japon ne sera plus un pays de forêts. C'est une histoire un peu triste mais si l'on emploie davantage de bois on peut contribuer à modifier cette vision du futur. Pour un grand projet d'Hôtel de ville en bois on pourrait utiliser un tiers des stocks de bois produits à Kyoto. Si l'on pouvait réaliser une architecture industrielle et de grands bâtiments en bois à Kyoto on arriverait à consommer les réserves forestières non utilisées. C'est une question politique, il y avait de bonnes intentions et des critiques, et le projet n'a pas été réalisé. Évidemment cela aurait été difficile à faire, mais c'est quelque chose que j'ai essayé de faire.

La rénovation de l'architecture en bois

Auteurs : Récemment, les architectes de Kyoto font beaucoup de rénovation de machiya *et de* ryokan 旅館 *(auberge). Votre agence réalise des bâtiments de plus grandes dimensions, que pensez-vous de ces projets d'architecture en bois ? D'une manière générale, pas seulement au sujet des* machiya*, que pensez-vous de la rénovation de l'architecture ? En tant qu'architecte, que pensez-vous des traditions de charpenterie, par exemple de la tradition laissée par un maître charpentier comme Nakamura Sotoji* 中村外二 *(1906-1997) ?*

TS : L'origine de la construction en bois est probablement millénaire et, fondamentalement, je pense que le fait de l'utiliser, de revitaliser et de perpétuer des techniques anciennes, de continuer à essayer d'innover, est quelque chose de très significatif. Je pense que c'est très important que de jeunes architectes se réfèrent à cette tradition. L'emploi du béton et du fer remonte à une centaine d'années, tandis que le bois est millénaire, il est utilisé depuis l'origine de l'architecture et je pense que le fait que de jeunes architectes prolongent éternellement

ANNEXE

cette manière de construire, à travers leurs travaux de rénovation, est quelque chose de très valorisant. Ceci dit, il y a de nombreux projets divers et variés et il y a un discours sur le fait de « rénover » (*rinobēto* リノベート) qui tient également d'une « mode », et là c'est quelque chose de différent, comme, par exemple, quand on rénove une *machiya* pour en faire une boutique. C'est une architecture où il est possible de réaliser de beaux détails et l'on peut observer de très belles réalisations, mais les détails de cette architecture en bois sont parfois ignorés ou détruits et je pense que l'on devrait faire plus attention, bien étudier les techniques et apprendre de l'histoire. Tout en apprenant, il doit être possible de créer de nouveaux espaces et de produire de nouvelles recherches sur la *machiya* ; c'est ce que j'aimerais qu'il se fasse. De mon côté, je n'ai pas l'occasion de faire des projets de rénovation car je suis déjà bien occupé.

Au sujet de Nakamura Sotoji, je pense que son architecture était quelque chose de nouveau. Il n'a pas seulement réussi à maîtriser les techniques traditionnelles de Kyoto, il les a surpassées, par ses créations, par sa propre activité de conception, et c'est quelque chose que ceux qui font de la rénovation devraient apprendre. L'architecture en bois qu'il a créée est magnifique. Lorsque l'on observe sa connaissance du bois, de l'origine des essences choisies, de l'histoire, des potentialités de ce matériau, il apprend de ce corps qu'il crée et renouvelle et, au-delà, il va développer sa propre créativité : il y a de nombreuses choses à apprendre de lui. J'ai appris beaucoup de choses de son architecture et j'en apprends encore. De sa manière de dessiner, ce qui me touche le plus c'est son souci du détail, l'échelle de ses détails. Dans la conception, le détail est quelque chose que l'on définit de centimètre en centimètre, et ce que Nakamura nous enseigne c'est cette échelle des détails.

Le travail actuel de l'agence d'architecture de Takamatsu Shin

Auteurs : En ce moment votre agence emploie combien de personnes, vous travaillez sur quels types de projet ?

ANNEXE

TS : Je viens d'ouvrir une agence au Vietnam. Entre les agences de Kyoto, de Taiwan et du Vietnam, nous employons une vingtaine de personnes. Au Vietnam, ça vient juste de commencer, c'est un projet de site touristique construit sur une montagne.

Feature

The Architects from the Heisei Era (1989–2019)
Roles, Status, Practices and Productions

Funo Shūji – Diffractions of the Architect: Artist, Archi-Technocrat, or Community Architect? | **Kuwahara Yūki (dir.)** – The Heisei Era and Architecture | **Benoît Jacquet & Yann Nussaume** – The Evolution of the Architecture of Takamatsu Shin and the Transition to the Heisei Era: Continuity or Fluctuation? | **Olivier Meystre** – Lines and Lineage: Reflections on the Graphic Representation by the Heirs of Itō Toyō | **Salvator-John Liotta & Aya Jazaierly** – Japanese Architects in France: An Analysis of the Works of Ban Shigeru, Kuma Kengo, Fujimoto Sou and Tane Tsuyoshi

Book reviews

Abstracts

57 / 2020

Institut français de recherche sur le Japon
à la Maison franco-japonaise

ISSN : 2189-1893
DOI : 10.4000/ebisu