BENOÎT **JACQUET** | TERUAKI **MATSUZAKI** | MANUEL **TARDITS**

LE CHARPENTIER ET L'ARCHITECTE

UNE HISTOIRE DE LA CONSTRUCTION EN BOIS AU JAPON

PRESSES POLYTECHNIQUES ET UNIVERSITAIRES ROMANDES

8 AVANT-PROPOS : HISTOIRE, HISTOIRES

— UNE HISTOIRE DE PRINCIPES

28 — DE L'AMBIGUÏTÉ EN ARCHITECTURE… JAPONAISE
32 — LES DIFFÉRENTS TYPES ARCHITECTURAUX
78 — LES ÉVOLUTIONS DU PLAN
96 — LES COMBINATOIRES CONSTRUCTIVES
104 — VERS L'ASYMÉTRIE
108 — LES INNOVATIONS DE L'ESPACE INTÉRIEUR : DU POTEAU AU TATAMI
134 — DES ESPACES IRRÉGULIERS : L'ASSOCIATION *HIROMA* ET *KOMA*
142 — NATURE ET ARCHITECTURE
162 — QUELQUES CERNES POUR CLORE

二 UNE HISTOIRE MODERNE

168 二 L'IMPORTATION DE STYLES OCCIDENTAUX À L'ÈRE MEIJI
172 二 LA CRÉATION D'UN STYLE JAPONAIS ORIENTAL
176 二 LES DÉBUTS DE L'ARCHITECTURE MODERNE JAPONAISE : L'INFLUENCE EXPRESSIONNISTE
186 二 L'ARCHITECTURE MODERNE EN BOIS : L'ÉCOLE CORBUSÉENNE
202 二 L'APRÈS-GUERRE : L'ÉPOPÉE DE TANGE
214 二 VERS UN ESPACE JAPONAIS ABSTRAIT : L'ÉCOLE SHINOHARA
230 二 LES COORDONNÉES DE L'IRRATIONALITÉ DE L'ESPACE JAPONAIS
236 二 VERS UNE ARCHITECTURE… EN BOIS
242 二 VARIATIONS SUR LE STYLE
246 二 L'ARCHITECTURE SUKIYA CONTEMPORAINE : UNE EXCEPTION À LA RÈGLE ?

☰ UNE HISTOIRE PARTICULIÈRE

266 ☰ UN EXEMPLE D'AUJOURD'HUI
270 ☰ HISTOIRE ET CULTURE
294 ☰ IDENTIFICATION D'UN CENTRE
318 ☰ PRINCIPES D'UNE ONTOLOGIE CONSTRUCTIVE
356 ☰ PASSÉ-PRÉSENT

369 POSTFACE : TRADITION QUI ES-TU ?

403 LEXIQUE

413 INDEX ONOMASTIQUE

416 INDEX TOPONYMIQUE

419 BIBLIOGRAPHIE

425 TABLE DES ILLUSTRATIONS

431 CHRONOLOGIE

432 REMERCIEMENTS



fig 1. vue du temple Shinnyodō 真如堂, depuis la colline de Yoshida, Kyoto

AVANT-PROPOS : HISTOIRE, HISTOIRES

Aujourd'hui, à l'évocation de l'architecture japonaise, les images d'un temple ou d'une pagode viennent assez naturellement à l'esprit. Certains auront également en tête des œuvres plus contemporaines : les voiles de béton brut de décoffrage, massifs et modulaires à la manière d'Andō Tadao, les architectures plus légères d'Itō Toyō, Sejima Kazuyo ou les façades ouvragées de Kuma Kengo[1], pour ne citer qu'eux. Un fossé générationnel, voire historique, assez surprenant, semble s'être creusé entre les images d'une architecture traditionnelle très emblématique où le bois est le matériau de prédilection, et celles plus actuelles de projets innovants où son usage se réduit. Au Japon, bien que le charpentier en ait longtemps été le maître d'œuvre principal, la culture architecturale contemporaine semble avoir oublié ce savoir constructif accumulé durant des siècles. Une telle constatation s'applique d'ailleurs à nombre d'autres domaines de l'art comme la musique – les enfants japonais apprennent plus volontiers le piano ou le violon que le *shamisen* ou le *koto* – la peinture et la sculpture, enseignées selon les canons occidentaux depuis la réforme de Meiji à la fin du XIX^{e} siècle. Le déclin de l'artisanat, l'industrialisation, la modernisation des savoirs et des techniques, sont des phénomènes aujourd'hui observables à une échelle globale, mais dans le cas du Japon en particulier, le contraste est saisissant, même inquiétant, entre ce qui reste d'un patrimoine ancien et ce qui se construit en majorité dans les villes japonaises.

L'industrie du bâtiment et la promotion immobilière sont laissées libres de détruire la majeure partie du patrimoine urbain, c'est-à-dire toute l'architecture en bois – à l'exception des monuments classés et en dehors des quelques zones historiques protégées. Que peut-on encore espérer ? En premier, il faudrait que la situation évolue vers davantage de protection du patrimoine domestique qui, parce qu'il appartient à des propriétaires privés, est entièrement soumis aux lois du marché. Mais pour être juste il faut se faire l'avocat du diable : quelles raisons pourraient inciter le possesseur d'une construction sur une parcelle urbaine à la conserver, quand par le jeu de l'augmentation légale des droits à construire, lié de fait à la spéculation immobilière, il peut démultiplier la surface à vendre ou à louer d'un nouveau bâtiment ? Les droits d'héritage très élevés sur le patrimoine, qui obligent souvent le nouveau propriétaire à redécouper sa parcelle ou à la vendre pour s'acquitter de ces derniers, et entraînent *de facto* la destruction de l'existant, ne facilitent pas non plus la préservation et la pérennité du cadre bâti. La logique économique précède le plus souvent celles de l'esthétique ou de la dimension sociale.

[1] Pour les noms japonais, nous adoptons l'usage local, le nom de famille précédent le prénom. Par exemple, dans Matsuzaki Teruaki 松崎照明, l'un des trois auteurs ce livre, Teruaki est le prénom. Nous indiquons les caractères japonais lors de leur première occurrence dans le texte ou les notes de bas de page. Les termes japonais sont également indiqués dans les index toponymique et onomastique placés en fin d'ouvrage.

Par exemple, dans une ville comme Kyoto, les maisons en bois d'une certaine ancienneté – plus de cinquante ans (avant-guerre), ce qui semble bien peu en Europe – ne sont conservées que lorsqu'un esthète s'y intéresse ou, dans la plupart des cas, lorsqu'elles sont réhabilitées pour devenir des objets d'exploitation commerciale : des petits hôtels, des restaurants, voire des maisons partagées. Tant que le gouvernement japonais et les collectivités locales n'interviendront pas davantage dans le domaine de la protection du patrimoine urbain la situation ne changera guère. En second, à un niveau plus modeste, il faudrait essayer de revitaliser la filière bois en employant des essences insulaires en plus grand nombre – aujourd'hui le bois au Japon n'est pas ou peu japonais ; seuls 15% des quantités utilisées dans la construction proviennent des forêts locales – afin de promouvoir une politique où tout le cycle de production s'inscrit réellement dans une pratique plus équilibrée de développement durable. À l'instar de ce que l'on observe récemment en Europe, notamment dans les pays méditerranéens où la maçonnerie reste le point de départ de toute construction, l'architecture en bois redevient depuis quelques années un objet d'attention. Cet intérêt récent pourrait aider à mettre en place une filière bois plus efficace.

QU'EST-CE QUE LA TRADITION ?

Aborder l'architecture en bois au Japon oblige au préalable d'évoquer la tradition. Mais qu'entendons-nous donc par là ? Ce terme n'a pas d'existence en soi ; il ne représente rien d'inné, qui aurait toujours existé et se perpétuerait naturellement comme un patrimoine génétique. Au contraire, il est le fruit d'un travail, de coutumes et de rituels qui évoluent et se transforment même parfois au cours du temps[2]. L'essence de la tradition tient dans cette transmission de savoirs et de techniques. Certains disparaissent car ils ne sont plus transmis, tandis que d'autres apparaissent qui sont au contraire pratiqués, reconnus, respectés et suivis. L'historien aura tendance à aller chercher l'origine d'une tradition dans les monuments, construits en bois ou décrits sur du papier, dans le patrimoine matériel et dans les documents d'archives. L'anthropologue étudiera davantage les productions des hommes et la façon dont les coutumes se transmettent au travers des comportements et des manières de vivre. Il ira sur le terrain pour interroger ceux qui connaissent, définissent et perpétuent la tradition. Le géographe, le philosophe ou le sociologue, auront des approches théoriques et pratiques encore différentes, ayant aussi parfois recours à l'histoire écrite ou orale. L'architecte, pris entre plusieurs champs disciplinaires, s'inspire de certains aspects d'une tradition qu'il sélectionne dans la production passée de dessins et d'objets construits.

La thèse du premier architecte à obtenir un doctorat au Japon, en 1898, concerne ce sujet de manière quasi prémonitoire. Pionnier dans son domaine, Itō Chūta, qui étudie alors l'architecture du Hōryūji[3], un monastère bouddhique situé près de Nara, part du principe que l'étude précise de ses proportions et de ses détails constructifs peuvent l'aider à en décrire l'histoire et l'originalité. Certains des édifices qui datent du VII[e] siècle sont aujourd'hui considérés comme les plus anciens bâtiments en bois du monde. Itō cherche ainsi à définir, à travers l'étude des principales constructions de ce monastère, la formation d'un style architectural « japonais ».

[2] Sur ce point, on se référera à Gérard Lenclud, « Qu'est-ce que la tradition ? », dans *Transcrire les mythologies*, éd. Marcel Detienne, Paris, Albin Michel, 1994, p. 25-44.

[3] L'étude d'Itō Chūta 伊東忠太 (1867-1954) est d'abord publiée sous forme d'article, « Hōryūji kenchikuron » 法隆寺建築論 (Une étude architecturale du Hōryūji), *Kenchiku zasshi* 建築雑誌, novembre 1893, vol. 7, n° 83, p. 317-350.

Ambition complexe, puisqu'une des caractéristiques principales de l'architecture de ce pays est que ses origines sont en partie continentales. Et s'il existe à l'évidence des différences entre les typologies et les techniques des charpentiers chinois, coréens et japonais, ces derniers, tout en développant leurs propres outils et des solutions originales, ont aussi beaucoup copié leurs voisins. La « copie », loin d'être un défaut de novice, est d'ailleurs considérée comme un passage obligé à toute transmission dans les arts traditionnels japonais. À l'époque de Nara, au VIII^e^ siècle, l'architecture bouddhique insulaire est ainsi encore très « chinoise », venue du continent avec cette religion et de nombreux autres caractères culturels, empruntés à la civilisation de la dynastie Tang alors à son apogée. Même le grand sanctuaire d'Ise, qui célèbre pourtant le shintō, la religion locale, montre des influences dans son plan, comme l'axialité typique des monuments chinois. Autant dire que l'entreprise d'Itō est fondatrice à plusieurs niveaux : montrer l'importance historique de l'apport japonais dans l'architecture mondiale, et tenter de définir la japonité, deux sujets toujours d'actualité.

Des techniques, des matières et des essences, des dispositifs puis des espaces particuliers vont commencer à donner corps à l'architecture japonaise. Puis, au cours des siècles, des manières de construire, pour ne pas dire des styles, vont ainsi former une culture et une tradition architecturales, elles-mêmes dépendantes des ressources locales. Le bois y joue le rôle principal, presque unique, même si aujourd'hui de nombreux créateurs locaux l'ignorent ; ce dernier ne correspondant pas au vocabulaire de l'architecture contemporaine hérité d'un modernisme qui s'exprime d'abord en métal, en verre et en béton. Quoique la situation récente semble évoluer, le bois, comme la pierre en Europe, est un matériau du passé que la plupart des architectes n'emploient souvent que pour des raisons économiques ou afin de faire couleur locale, japonaise en l'occurrence. Il en est ainsi du domaine domestique, de celui de la rénovation des bâtiments anciens en bois, ou encore de la construction d'édifices de type « japonais », telles les auberges traditionnelles (*ryokan* 旅館). Dans le milieu de la construction en bois, les différents corps de métiers – charpentiers, menuisiers et ébénistes – restent les véritables gardiens d'un temple, en bois si l'on ose dire, où officient tous les autres acteurs de cette filière – pépiniéristes, bûcherons et négociants – qui continuent eux aussi de transmettre une culture traditionnelle liée à ce matériau.

UNE PASSION LOCALE POUR LE BOIS

Le Japon est un pays encore très boisé, les deux tiers de son territoire étant recouverts de forêts – boréales à Hokkaidō et au nord-est, tempérées sur les îles de Honshū et de Shikoku et subtropicales à Kyūshū, au sud-ouest. De nombreux villages vivent de l'agriculture forestière, les coopératives villageoises stockent des poteaux, des poutres de différentes sections et des planches de bois, pour le marché de la construction. Cependant, plus de 70% des bois consommés (construction, papeterie ou chauffage) sont aujourd'hui importés d'Asie et du Pacifique, mais aussi d'Amérique, de Russie et de Scandinavie. Les exploitations forestières sont devenues obsolètes, peu nombreuses, trop petites pour être rentables, et difficiles d'accès dans les vallées montagneuses. Les populations villageoises sont vieillissantes et les métiers de la sylviculture attirent peu de jeunes et de néo-ruraux.

Un exemple typique de nombre de ces terroirs contrastés, liés à l'économie du bois, est celui des montagnes du nord de Kyoto, où nous avons pu observer différents acteurs de la filière bois (fig. 2). Ici coexistent deux grands types de paysages sylvicoles : celui des montagnes



fig 2. paysage du plateau de Keihoku 京北, au nord ouest de Kyoto, 2016


HITACHI
HITACHI
HITACHI
HITACHI

et des vallées, où l'on plante, depuis plus de 400 ans, des arbres destinés à la construction, et un peu plus au nord, celui des plateaux où l'on trouve les hangars des coopératives agricoles, les grands entrepôts de bois et des usines de « pré-découpe » (de l'anglais-japonais *precut* : *prekatto*) des diverses pièces de bois surtout destinées à des projets de maisons individuelles. Ces usines récentes, entièrement robotisées, produisent poteaux et poutres avec des découpes précises liées à leur position et leur numérotation dans l'algorithme structurel de l'édifice. La structure en bois d'un bâtiment est ainsi décomposée, découpée, numérotée puis livrée sur chantier pour être montée en quelques jours (fig. 3). Selon le gérant de l'usine de Keihoku, les machines tournent 22 heures par jour et pratiquement 360 jours par an, mais plus de 90% du bois qu'elle traite est importé. À côté, on constate qu'une scierie, qui semble à l'abandon, sert à couper le bois d'origine domestique : principalement du cèdre (*sugi* 杉), du cyprès (*hinoki* 檜) et du pin (*matsu* 松). Triste et récurrent contraste que ce succès des bois étrangers et le sort réservé aujourd'hui aux essences qui firent, et font encore, la beauté des édifices du passé.

QU'EST-CE QU'UN « CRYPTOMÈRE » ?

Cette seule question évoque la relation entre une architecture et son écosystème. Quels bois locaux occupent-ils donc si peu les scieries et quelle importance ont-ils pour notre propos ? Ce sont essentiellement le cyprès japonais (*hinoki*) et le cèdre japonais (*sugi*), *cryptomeria japonica* de son nom scientifique, les deux principales espèces qui servirent à réaliser peu ou prou l'ensemble du patrimoine en bois. À ce titre, grâce à leurs propriétés mécaniques et esthétiques, ils participent, avec d'autres essences insulaires moins emblématiques, à définir la tradition.

L'emploi même de ces arbres était régi par des règles fondées sur leurs qualités, l'usage et l'esthétique. Si le cyprès était surtout réservé à la structure principale apparente – quand les poutres étaient masquées par un faux-plafond, d'autres essences moins coûteuses faisaient l'affaire –, le cèdre était très utilisé dans les intérieurs. Citons en particulier le « cryptomère des montagnes du nord » (Kitayama sugi) élevé et cultivé traditionnellement au nord de Kyoto (fig. 4, 5). Célèbre pour sa pâleur, il était très prisé de la noblesse et de la bourgeoisie pour les poteaux d'angle, non-structurels, des alcôves ornementales (*tokonoma* 床の間) qui sont apparues dans les pièces de réceptions à tatamis des résidences de styles Shoin 書院 et Sukiya 数寄屋 au XVI^{e} siècle. Ce style se perpétuant de nos jours, ces arbres sont toujours réputés même si une moindre demande met sa production en difficulté.

Omniprésents dans le paysage montagneux cloisonné du Japon central, cyprès et cèdres recouvrent les flancs des reliefs qui, bien que peu élevés, sont souvent très abrupts. Le cèdre y pousse vite et droit, même dans l'ombre des vallées. Après la Seconde Guerre mondiale, lors d'une politique publique mal planifiée, il a été massivement planté autour des grandes villes pour servir de bois de construction, jusqu'à modifier l'écosystème. D'ailleurs, ses périodes de pollinisation, à partir de la mi-mars, sont à l'origine du rhume des foins qui handicape près de 20% de la population japonaise. Le « cryptomère de Kitayama » quant à lui est « né » dans le village de Nakagawa, aujourd'hui devenu un quartier de l'arrondissement nord (Kita-ku) de la ville de Kyoto, il y a environ 500 ans, au moment de la naissance de ce style Sukiya que nous venons de mentionner. Ce hameau a également été rendu célèbre par le roman de Kawabata Yasunari sur Kyoto, *Koto* (La vieille capitale), publié en 1962 et adapté trois fois au cinéma et à la télévision (en 1963, 1980 et 2005). Le chapitre sur « Les cryptomères de Kitayama » dépeint la situation de ce village construit le long d'une rivière : « De part et d'autre de la rivière, la montagne



fig 3. pièces prédécoupées, numérotées (étage par étage), livrées sur chantier EFEO, Kyoto, 2014



fig 4. au début de la coupe traditionnelle (*honjikomi* 本仕込み) des cèdres de Kitayama (Kitayama sugi), un bûcheron coupe l'arbre à sa base tandis qu'un autre le tire pour le faire basculer sur la poterne où il pourra ainsi sécher. Kyoto, août 2016



fig 5. écorçage du Kitayama sugi, Kyoto

s'abattait en une vallée encaissée. Les pluies sont nombreuses et le soleil ne frappe guère ; c'est là, dit-on, une des raisons de la croissance des arbres fameux que sont les cryptomères de ces futaies.[4] » La célébrité du lieu et de son cèdre n'empêche nullement, comme pour les scieries déjà citées, une certaine décrépitude des maisons, illustration des rapports ambigus entretenus avec le passé.

LA CULTURE DU CHARPENTIER

Les poteaux de « cryptomère de Kitayama » sont essentiellement utilisés par des charpentiers aux ateliers spécialisés dans le style Sukiya[5] né au XVI[e] siècle. À Kyoto, autrefois nombreux, il n'en reste principalement que trois qui sont chargés de la restauration patrimoniale – pavillons de thé, temples bouddhiques et sanctuaires shintō, anciens palais – ou parfois aussi de réaliser de nouvelles constructions (essentiellement des résidences de luxe). Ces ateliers sont liés à une certaine éthique de travail : la formation d'un maître charpentier y prend une dizaine d'années, et les bois utilisés sont, sauf cas exceptionnel, tous des bois domestiques massifs, ce qui rend également leur travail très coûteux. Le maître charpentier Sukiya a un rôle intermédiaire entre celui de l'artisan et de l'artiste dans le milieu de la construction. Bien que l'esthétique de sa discipline soit régie par un système de proportion particulier, il va lui-même adapter l'organisation des pièces, ses mesures et détails constructifs, et le choix des essences lors de la réalisation des bâtiments. Pris dans ce sens, ce rôle n'est que la perpétuation de celui occupé par les charpentiers Sukiya, quand ils étaient les seuls maîtres d'œuvres des grandes résidences nobiliaires du passé. Ils travaillent ainsi avec toute une série d'autres intervenants ou sous-traitants – poseurs de tuiles, de tatamis, de cloisons coulissantes en papier, d'enduits, etc. – qui évoquerait en France les métiers d'artisanat d'art du bâtiment, occupant eux aussi une situation de niche assez précaire.

Nakamura Sotoji (1906-1997), l'un des plus célèbres d'entre eux, a notamment participé à la réalisation des bâtiments, pavillons de thés et jardins japonais, pour des clients fortunés un peu partout dans le monde, notamment pour John Lennon et Yoko Ono, ainsi que pour la famille Rockefeller aux États-Unis, en collaboration avec l'architecte Yoshimura Junzō 吉村順三 (1908-1997). Preuve s'il en est que ces artisans véhiculent dans l'imaginaire des commanditaires, issus d'une élite riche et souvent internationale, un certain attachement à l'image, voire le stéréotype, de l'excellence d'une tradition japonaise, ce ne sont pas des architectes mais des charpentiers Sukiya auxquels les grands patrons américains de Microsoft ou d'Oracle ont récemment fait appel pour réaliser leurs résidences privées respectives à Karuizawa et à Kyoto. Ces artisans, dont le travail touche par ailleurs à l'ébénisterie, cherchent aussi le renouvellement. L'atelier de Nakamura Sotoji, comme les principaux fabricants japonais de mobilier en bois, a ainsi développé des collaborations avec des designers danois au sein de l'entreprise Kohseki qui offre une sélection de meubles contemporains adaptés à l'esthétique de l'architecture traditionnelle.

[4] Voir Kawabata Yasunari 川端康成, *Koto* 古都 (La vieille capitale), Tokyo, Shinchōsha, 1962 ; éd. française : *Kyôto*, trad. Philippe Pons, Paris, Le Seuil, coll. « Le livre de poche », 1971, p. 73.

[5] Les trois principaux ateliers de charpenterie spécialisés dans le Sukiya 数奇屋 sont Yamamoto kōgyō 山本興業, à Kinugasa 衣笠, au nord-ouest de la ville, Nakamura Sotoji kōmuten 中村外二工務店, à proximité du monastère du Daitokuji 大徳寺 et Araki kōmuten 荒木工務店, à l'ouest de la ville, dans l'arrondissement d'Ukyō-ku.

CODES ET CANONS

Nous insistons ici sur cette profession de charpentier Sukiya car elle contribue pour une bonne part à incarner aujourd'hui la maîtrise constructive du bois et le rapport à la, ou plutôt à une, tradition. Cependant, une des difficultés qu'elle rencontre, comme tous les arts traditionnels japonais très codifiés, est de continuer à se développer de manière vivante, dans une société où les expressions architecturales sont en constante mutation et la panoplie des matériaux contemporains beaucoup plus large qu'au XVI[e] siècle.

Un des principaux vecteurs de perpétuation des traditions au sein d'une profession passe par les modes de transmission d'un savoir technique qui fondent et reflètent une esthétique. Si l'on se réfère aux manuels de charpenterie, on trouve essentiellement des mesures et parfois des plans de structure. Les charpentiers notent leurs mesures, les proportions des pièces de bois au sein de la charpente, ce que l'on appelle le *kiwari* 木割. Ce dernier permet de régler la taille de chaque élément de la charpente en fonction de l'ensemble des éléments principaux. Cette « stéréotomie » du bois est employée dès l'antiquité, à l'époque de Nara. Chaque maître charpentier établit son propre système de proportions en fonction du type de bâtiment à construire et la transmission se fait oralement sur le chantier. Le manuel le plus ancien aurait été rédigé par le maître charpentier du Hōryūji, mais la première référence que l'on en a trouvé date d'un manuel de l'époque Muromachi, en 1489. C'est au XVII[e] siècle que ces manuels (*hinagata-bon* 雛形本) vont fleurir, suite à la parution en 1608 d'un recueil de *kiwari* qui servira de référence sous le shōgunat d'Edo (1603-1868) : le *Shōmei*, édité par un maître charpentier de la préfecture de Wakayama[6]. Ce manuel comprend cinq rouleaux, c'est-à-dire cinq livres de notes pour la réalisation de cinq types d'édifices : les portes (*mon* 門), les sanctuaires shintō (*sha* 社), les pavillons bouddhiques (*dō* 堂), les pagodes (*tō* 塔) et les palais (*denya* 殿屋). Ce document permet de comprendre l'aspect général des principaux édifices de l'architecture japonaise, cette forme archaïque que l'on appelle le *kata* 形 et qui représente une forme idéale, un archétype ou encore un canon (fig. 6).

Ces aspects culturels, « traditionnels », les techniques, les mesures et proportions qui sont aux origines des travaux de charpenterie ont été, pendant des siècles, transmis de génération en génération. Puis, à la fin du XIX[e] siècle, des savoirs et des techniques importés de l'Occident ont été enseignés dans les universités et les écoles d'art, se développant peu à peu pour former une nouvelle culture architecturale, faisant des architectes et des charpentiers des sortes de gémeaux modernes.

TROIS AUTEURS EN UN

Le présent ouvrage a été élaboré par trois auteurs qui entretiennent chacun une relation particulière à l'architecture japonaise. Historien ou praticien, ils ont décidé de réaliser ce livre de concert après plusieurs rencontres fructueuses à Kyoto entre 2014 et 2017. 2014 est l'année

[6] On se réfère ici à la préface de l'historien Ōta Hirotarō 太田博太郎, dans son édition moderne du *Shōmei* 匠明, voir « *Shōmei* no gendaiteki igi » 『匠明』の現代的意義 (La signification contemporaine du *Shōmei*), dans *Shōmei*, édité par Ōta Hirotarō, annoté et traduit en japonais moderne par Itō Yōtarō 伊藤要太郎, Tokyo, Kajima shuppankai, 1971, 2 volumes, vol. 1, p. ii. L'auteur des cinq livres du *Shōmei* (1608) est Heinouchi Masanobu 平内政信 (1583-1645). Une copie originale du *Shōmei* se trouve dans les archives de la bibliothèque du département d'architecture de l'université de Tokyo.

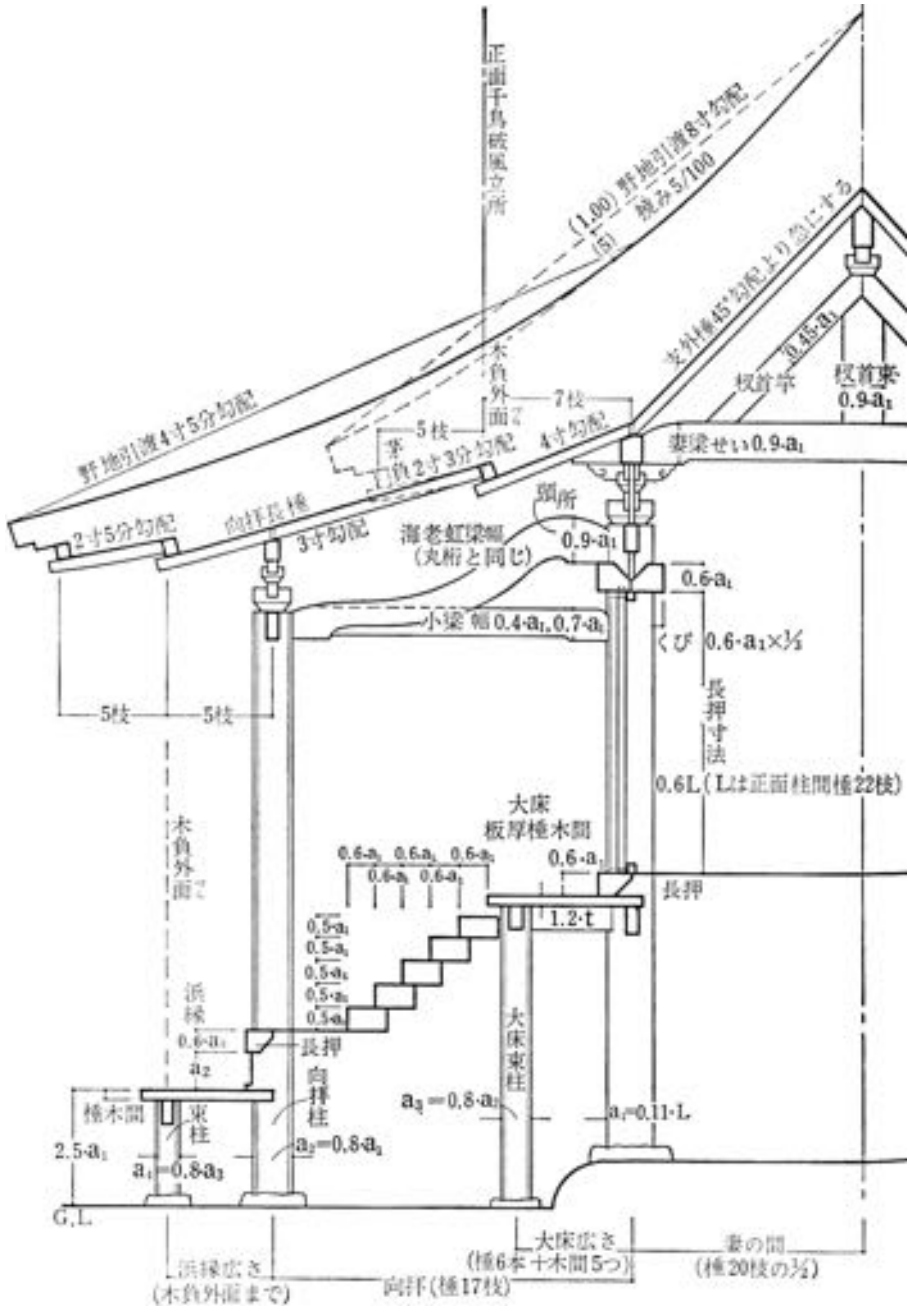


fig 6. exemple de mesures et proportions pour la construction d'un sanctuaire shintō (*jinja*). Planche du traité de charpenterie *Shōmei* 匠明 (1608), réédité en 1971 dans le *Shōmei gokankō* 匠明五巻考 (Une analyse des cinq rouleaux du *Shōmei*), planche 3

de l'inauguration du nouveau Centre de l'École française d'Extrême-Orient (EFEO) à Kyoto. La conception et la réalisation de cet édifice en bois a été confiée à l'agence d'architecture Mikan dont l'un des quatre fondateurs, Manuel Tardits, a supervisé l'opération. Pour Benoît Jacquet, qui était alors responsable de ce centre de recherche, l'observation d'un chantier de construction en bois a été l'occasion de découvrir une culture, des techniques et des mises en œuvre qui nécessitent d'être comprises *in situ*, sur le terrain où elles sont pratiquées. Preuve de la bonne entente entre le maître d'ouvrage, le maître d'œuvre et l'entreprise de construction, ce projet a été récompensé en 2014 par la Fondation LafargeHolcim pour la construction durable[7]. Au final, ce bâtiment a également servi de prétexte à notre étude sur l'architecture en bois au Japon. Matsuzaki Teruaki, historien de l'architecture japonaise, a été associé à cette recherche avec l'objectif d'apporter une perspective historique plus large, Benoît Jacquet et Manuel Tardits abordant la période moderne, depuis la transition entre monde ancien et contemporain à partir de l'ère Meiji, jusqu'à la description du processus de construction du Centre de l'EFEO à Kyoto.

Les auteurs se sont rencontrés régulièrement à Kyoto afin d'imaginer ce livre d'histoire et d'histoires. Chacun d'eux ayant des connaissances à partager sur les domaines de spécialisation de ses confrères, ces rencontres ont eu pour but d'établir un plan de travail commun et une cohérence d'ensemble. Si le bois, matériau « organique » par excellence, composant essentiel de l'architecture japonaise traditionnelle, est évidemment le facteur invariant pour chacune des « histoires » exposées ici, on pourra également remarquer qu'il conditionne des traditions (cultures), des techniques et, par extension, des espaces particuliers. Nous attirons ici l'attention du lecteur sur une question qui éclaire transversalement notre étude et l'histoire de l'architecture japonaise de manière latente et récurrente : celle de la mesure, des mesures, et du dimensionnement des espaces ainsi conçus. En effet, une pièce de bois massif – un de ceux que nous venons justement de nommer – composée d'un tronc d'arbre d'un seul tenant, possède des propriétés physiques limitées. Ces dernières et les techniques mises en place pour surmonter leurs limites, ont pour beaucoup contribué à caractériser les typologies de constructions essentiellement édifiées en poteaux-poutres.

Le premier chapitre de l'ouvrage aborde en profondeur ce travail sur les dimensions spatiales et structurelles liées aux palais et aux architectures religieuses antiques (du VI^e^ au XII^e^ siècles) puis, par la suite, aux complexes spatiaux résidentiels associés à la cérémonie et à l'art du thé des époques médiévales et modernes (du XIII^e^ au XIX^e^ siècles). Notons que l'élaboration de ces typologies qui s'étend sur plus d'un millénaire est essentiellement redevable et conditionnée par un système poteau-poutre en bois massif aux dimensions contraintes. Dans ces constructions, on ressent une obsession toujours renouvelée pour la mesure, les mesures et la proportion des pièces qui sont décrites par leur fonction mais aussi par leur surface et le rythme de leur structure porteuse. L'architecture est composée d'une « forêt » plantée par l'homme. À l'intérieur de ces alignements de poteaux se forment des « grandes pièces », dont les plus vastes font à la fin de l'époque médiévale (XVI^e^ siècle) jusqu'à 18 tatamis (environ 29 m^2), et des « petites pièces » de format carré de 4,5 tatamis, voire même de 2 tatamis (respectivement un peu plus de 7 m^2 et 3 m^2) pour les plus réduites d'entre elles. Prenons, par exemple, le cas du pavillon de thé (*chashitsu* 茶室). Il se développe d'abord dans les jardins des monastères zen, après que les moines de retour de Chine au XII^e^ siècle eurent découvert les vertus du thé vert, notamment

[7] Voir le projet « High-Tech Low-Tech: Sustainable research center featuring traditional woodworking methods » : https://www.lafargeholcim-foundation.org/projects/high-tech-low-tech.

pour la pratique de la méditation[8]. Il prend son origine dans l'habitat monacal, se confondant avec la chambre archétypique de l'abbé, le *hōjō* 方丈[9]. Cette pièce à plan carré idéale (de 4,5 tatamis, soit environ 3 mètres de côté) symbolise un monde en miniature. Cet espace architectural résulte, on le voit, des multiples variations spatiales engendrées par l'agencement des pièces.

Dans le second chapitre, nous traitons du passage à la modernité, l'assimilation des techniques occidentales, puis les détours et retours vers une architecture pensée comme « japonaise » par ses concepteurs, à partir des années 1920 et 1930, et de nouveau après la Seconde Guerre mondiale, dans les années 1950 et 1960. L'architecture traditionnelle japonaise est évidemment liée à la matérialité du bois et les architectes ont créé des expressions modernes hybrides intégrant le vocabulaire des grands maîtres de la modernité, à la manière de Le Corbusier ou du Bauhaus, avec des techniques de charpenterie en bois. C'est notamment le cas des architectes proches de Le Corbusier, comme Antonin Raymond, Maekawa Kunio et Tange Kenzō[10]. Dans les années 1960, le bois est toujours majoritairement utilisé dans l'architecture de la maison individuelle et une certaine forme de régionalisme se développe, bien illustrée par un renouveau commencé durant la guerre et la période nationaliste du style Sukiya illustrés par Horiguchi Sutemi, Murano Tōgo, Taniguchi Yoshirō et Yoshida Isoya. Dans un registre différent et une génération plus loin[11], Shinohara Kazuo, qui a choisi le thème de la maison comme support de ses réflexions sur l'architecture, conçoit des espaces selon une interprétation personnelle de l'habitat vernaculaire japonais (*minka* 民家). À l'exception notable des partisans du style Sukiya, une forme d'ambiguïté demeure pourtant car, comme ses contemporains, il semble souvent utiliser le bois par défaut. L'intérêt de Shinohara est ainsi moins fondé sur l'expression de la nature du matériau, que sur les jeux spatiaux pourtant liés à ce dernier. Mais, comme le parpaing en France ou la brique en Angleterre, le bois reste au Japon, pour des bâtiments à usage résidentiel ou relativement bas (moins de trois étages), le matériau le plus économique et le plus fréquemment utilisé : l'approvisionnement est aisé, les structures sont légères et rapides à monter, et les entreprises de charpenterie qui maîtrisent parfaitement ces contraintes, restent les principaux acteurs du secteur de la construction dans ce domaine.

Le troisième chapitre aborde l'architecture en bois dans le monde actuel, à un moment où semble s'opérer une certaine révision du rapport avec ce matériau. Comment comprendre de manière pragmatique la relation entretenue par les architectes contemporains avec les aspects traditionnels de la construction, notamment les systèmes structurels, les mesures, les essences et les mises en œuvre ? Comment saisir la spécificité du rapport entre deux traditions, celle

[8] Pour une introduction à l'histoire du pavillon de thé voir Fujimori Terunobu, « The development of the tea room and its meaning in architecture » dans *The Contemporary Tea House : Japan's Top Architects Redefine a Tradition*, éd. Isozaki Arata, Andō Tadao et Fujimori Terunobu, Tokyo, Kōdansha International, 2007, p. 7-25 ; voir également Benoît Jacquet, « Dans les secrets du pavillon de thé, d'hier et d'aujourd'hui », *Sigila*, n° 28, novembre 2011, p. 91-104.

[9] On notera que c'est ce même espace archétypal qu'a construit, habité et décrit, Kamo no Chōmei 鴨長明 (1155-1216) dans son fameux ouvrage *Hōjō-ki* 方丈記, dont le terme de *hōjō* est alternativement traduit en français par « ermitage », « cabane de moine » ou « cabane de dix pieds carrés » ; voir Kamo no Chōmei, *Hōjō-ki,* éd. Ichiko Teiji 市古貞次, Tokyo, Iwanami shoten, 1989 ; éd. française : *Notes de ma cabane de moine*, première trad. du R.P. Sauveur Candau, Paris, Le Bruit du temps, 2010 (Gallimard, 1968).

[10] Maekawa Kunio 前川國男 (1905-1986) a travaillé chez Le Corbusier de 1928 à 1930 puis chez Antonin Raymond (1888-1976) à son retour à Tokyo. Tange Kenzō 丹下健三 (1913-2005) a quant à lui travaillé chez Maekawa entre 1938 et 1941. Voir Sasaki Hiroshi 佐々木宏, *Kyoshō e no shōkei, Ru korubyuje ni miserareta Nihon no kenchikukatachi* 巨匠への憧憬：ル・コルビュジエに魅せられた日本の建築家たち (L'aspiration vers le maître : les architectes japonais fascinés par Le Corbusier), Tokyo, Sagami shobō, 2000, p. 167, 335, 373.

[11] Murano Tōgo 村野藤吾 (1891-1984), Yoshida Isoya 吉田五十八 (1894-1974), Horiguchi Sutemi 堀口捨己 (1895-1984), Taniguchi Yoshirō 谷口吉郎 (1904-1979), Shinohara Kazuo 篠原一男 (1925-2006).

récente représentée par les architectes, et celle ancienne des charpentiers, telle que décrite par les deux chapitres précédents ? La construction du Centre de l'EFEO y est présentée en détail, histoire particulière du rapport dialectique entre théorie et pratique, entre le nouveau et l'ancien, transposée au Japon ; une histoire à l'origine et à la conclusion de cet essai.

NAINS ET GÉANTS

Ce livre ne prétend pas à être exhaustif. Les trois chapitres qui le constituent suivent toutefois un déroulement chronologique, dont l'ambition est d'offrir un point de vue global sur l'histoire de l'architecture en bois au Japon. Quels en sont les aspects essentiels ? Montrer qu'à partir de la fin du XIX^e^ siècle, malgré les ruptures engendrées par la modernisation du pays, des principes constructifs et des typologies spatiales, liés à des traditions et des techniques et mis en place depuis plusieurs siècles, continuent d'exercer aujourd'hui encore une influence sur la création architecturale contemporaine. Mieux définir la tradition, ou les traditions, et par ricochet ce qui ferait la japonité, tel est l'objectif principal des auteurs.

L'aspect secondaire qui sous-tend cette recherche touche au particularisme du Japon, qui reste encore une obsession des discours sur l'architecture de ce pays. À une époque où les voyages et les échanges internationaux se banalisent, où la culture est mondialisée, l'information répandue instantanément sur les mêmes réseaux sociaux, où tout le monde peut consommer les mêmes produits, utiliser les mêmes objets, les mêmes meubles et, finalement, produire des espaces et des manières de vivre de plus en plus unifiés, d'autres valeurs sont recherchées : l'authenticité, le fait main, le local ou le régional, l'artisanal. Les architectes japonais reçoivent une éducation proche de celle de leurs collègues occidentaux. Ils construisent aussi parfois dans ces mêmes pays où l'architecture est née d'une tradition, mais, en tant qu'architectes « japonais », il leur est souvent demandé de se distinguer. Une question lancinante se pose alors : en quoi une architecture locale – « japonaise » dans le cas présent – est-elle différente, et comment s'adapte-t-elle aux universaux de l'architecture moderne ?

Nous avons cherché à apporter des éléments concrets de réponse à ce dilemme. Être à la fois de son temps et le reflet de son passé, connaître ses classiques et savoir innover : de nombreux créateurs se reconnaîtront dans ces aspirations apparemment contradictoires. Le problème est ancien, presque archaïque, il est un des premiers paradoxes de la modernité, car dès le Moyen Âge on voyait déjà les modernes (les évangélistes) « comme des nains juchés sur les épaules des géants », celles des classiques (les prophètes)[12]. L'architecte japonais est-il porté par le travail du charpentier ? L'architecture contemporaine japonaise n'est-elle que l'héritière d'une grande tradition architecturale ? Il n'est pas évident que les architectes se posent ces questions dans ces termes, ni même qu'ils cherchent à y répondre. Cependant, dans l'histoire contemporaine des débats architecturaux, on constate que ceux-ci cultivent une certaine forme d'ambiguïté entre le bon usage de traditions locales et un désir de modernité.

Lors d'un de ces débats qu'aime organiser la presse professionnelle de l'archipel, la revue *Kokusai kenchiku* (L'architecture internationale) avait réuni en mars 1953 certains des principaux protagonistes de l'époque. Les architectes Maekawa Kunio, Sakakura Junzō, Tange Kenzō et Yoshida Isoya y étaient invités à discuter des questions de l'identité nationale japonaise, du

[12] La formule, « *Nanus positus super humeros gigantis* », est de Bernard de Chartres (XII^e^ s.) ; voir Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, éditions du Seuil, 1990, p. 19.



fig 7. mélange de matériaux, techniques et outils contemporains et traditionnels, sur le chantier EFEO Kyoto, 2014

milieu climatique et de l'importation des valeurs internationales de l'architecture[13]. Chacun des intervenants a donc profité de l'occasion pour exprimer son opinion sur sa relation au milieu japonais dans sa démarche créative. Tange, qui est devenu l'un des premiers architectes japonais « international » – c'est-à-dire appelés à construire hors du Japon –, considère que le climat et la tradition japonaise sont les « antithèses » de l'internationalisme et que, dans sa propre pratique, il essaie d'arriver naturellement à une forme « internationale » en employant les « standards techniques » de son pays, bien que cela ne soit pas la tendance générale de l'architecture contemporaine. Le ton de l'architecte Yoshida Isoya, l'un des tenants d'une architecture Sukiya moderne, est plus léger mais également plus tendancieux ; il n'hésite pas à invoquer l'influence du « sang japonais » chez les architectes nationaux, l'inadaptation du rugby au corps japonais, autant que l'absurdité de copier l'architecture dite internationale du Brésilien Oscar Niemeyer, alors populaire chez les étudiants japonais, bien que conçue pour un climat tropical, différent du milieu nippon. Quant à la conception d'une architecture « japonaise », Yoshida estime que « le niveau de japonité d'une création semble acceptable lorsque celle-ci n'est pas perçue comme une japonaiserie par un Japonais, bien qu'elle puisse être vue comme vraiment japonaise par un étranger… Tandis que si même un Japonais la voit comme une chose japonaise alors c'est que l'on a dépassé les bornes ! » Là encore résident la pertinence ou l'impertinence des regards endogènes et exogènes.

Les trois auteurs de ce livre ont pris le parti d'explorer les processus de création d'une architecture locale dans un matériau donné, à partir de documents historiques et d'études sur le terrain, grâce à l'interprétation des textes et écrits de charpentiers et d'architectes, à travers l'analyse de plans et la conception de dessins illustrant leurs propos, ainsi que dans l'exercice éclairé de la pratique. Écrit à six mains entre Tokyo et Kyoto, pour un lectorat principalement occidental, ce « manuel » est destiné à être lu par de multiples yeux : ceux qui seront séduits par des images qui se veulent synthétiques et parlantes, ceux qui chercheront une référence précise, sans craindre l'érudition, ou encore ceux qui, transversalement, essaieront de reconstituer une longue histoire dans un format relativement réduit. Chacune de ces lectures correspond aux objectifs de cet ouvrage dédié à l'étudiant et au chercheur, au praticien comme à l'usager, à celui qui s'intéresse à la culture japonaise ou simplement au bois, cet élément naturel qui fut le matériau essentiel, au sens étymologique du mot, de l'architecture japonaise, et qui tend à le redevenir. (fig. 7)

[13] Voir Maekawa Kunio, Sakakura Junzō 坂倉順三, Tange Kenzō, Yoshida Isoya 吉田五十八, « Kokusaisei, fūdosei, kokuminsei. Gendai kenchiku no zōkei o megutte » 国際性、風土性、国民性：現代建築の造形をめぐって (Internationalité, médiance, nationalité. Autour de la formation de l'architecture contemporaine », *Kokusai kenchiku*, mars 1953, p. 2-15. Voir aussi la présentation de ce débat dans Jonathan Reynolds, *Maekawa Kunio and the Emergence of Japanese Modernist Architecture*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 214-218.