



HAL
open science

La tradition dans l'oeuvre architecturale de Kenzo Tange : Quelques points de convergence avec la linguistique

Bernard Tchoudi

► To cite this version:

Bernard Tchoudi. La tradition dans l'oeuvre architecturale de Kenzo Tange : Quelques points de convergence avec la linguistique. Linguistique. Université Nancy 2, 1992. Français. NNT : 1992NAN21011 . tel-01776510

HAL Id: tel-01776510

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776510>

Submitted on 24 Apr 2018

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

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



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE DE NANCY II
U.F.R. des Sciences du Langage

**LA TRADITION DANS L'OEUVRE
ARCHITECTURALE DE KENZO TANGE**

QUELQUES POINTS DE CONVERGENCE
AVEC LA LINGUISTIQUE

Doctorat en Sciences du Langage

TCHOUDI Bernard

Juin 1992

Membres du jury :

- Madame Danièle BOUVEROT
- Monsieur Philippe BOUDON
- Monsieur Alain GOUHIER

SOMMAIRE

	page
INTRODUCTION	3
PARTIE I - La présentation de l'oeuvre de Kenzo Tange	
Chapitre 1er : Quelle est l'oeuvre de Kenzo Tange	7
Chapitre 2ème : L'influence de la tradition sur Kenzo Tange, un architecte moderne	67
PARTIE II - La tradition	
Chapitre 1er : Sens de la tradition	82
Chapitre 2ème : La tradition japonaise	93
PARTIE III - La tradition dans l'oeuvre architecturale de Kenzo Tange	
Chapitre 1er : Le matériau	114
Chapitre 2ème : Le lexique	120
Chapitre 3ème : Les relations	157
CONCLUSION	176
BIBLIOGRAPHIE	180

INTRODUCTION

1) Choix du sujet

Notre sujet naît d'une amoureuse rencontre entre deux courants affectifs. D'une part depuis quelque temps, nous sommes fascinés par l'univers philosophico-culturel de l'Orient, singulièrement par celui du Soleil Levant. Par ailleurs, une nécessaire et présente recherche de la tradition qui est aussi notre préoccupation personnelle, traduit au Japon comme ailleurs, le désir, sinon le besoin existentiel d'affirmer son identité culturelle, sa différence face une modernisation uniformisatrice. L'artiste en ancrant son oeuvre dans les racines du traditionnel, et en l'imprégnant de cette tradition, vise à rechercher l'indispensable stabilité, l'âme d'une communauté face à la tendance unificatrice de la modernisation.

La conciliation entre le traditionnel et la modernité en architecture est, dans le contexte socio-culturel japonais une réussite intéressante et susceptible de nous livrer quelques enseignements. Aussi jetons nous un regard attentif sur un cas concret exemplatif de ce mariage heureux entre le passé et le présent : l'architecture de Kenzo Tange. La visée instrumentaliste de ce regard se retrouve dans son application possible pour améliorer les procédés d'intégration architecturale à la tradition à d'autres contextes socio-culturels.

2) Problématique

Mais, qu'est-ce que la tradition chez Tange ?

Quelle est l'influence de la tradition sur cet architecte japonais moderne ?

Qu'est-ce que la notion de tradition ?

Y a-t-il un sens statique facteur de continuité, de conservation ?

Y a-t-il un sens dynamique support du changement ?

Quel sens Tange donne-t-il à la notion de tradition ?

Quelle valeur prend cette notion au niveau du matériau, du lexique et des relations ? Quelle transformation s'opère à chacun de ces trois niveaux ? Est-ce une évolution de la tradition du fait que celle-ci est utilisée dans des bâtiments contemporains ?

Si Ferdinand de Saussure reconnaît la persistance de la matière ancienne (*Cours de Linguistique Générale*, pp. 108-109) en linguistique, par contre en architecture, le matériau ne change-t-il pas relativement vite ? Cependant, les formes que prennent les matériaux ne persistent-elles pas ? Pour prendre un élément du lexique, c'est-à-dire les éléments, la terrasse-balcon n'est-elle pas une utilisation moderne de la véranda japonaise ancienne : l'*engawa-hisashi* ? Pour ce qui concerne les relations, la flexibilité spatiale obtenue au moyen de parois coulissantes n'est-elle pas une relation quasiment identique en pas-

sant d'un espace traditionnel comme la maison japonaise, à un espace moderne comme les bureaux d'un hôtel de ville ?

3) Objectif

Dans quelle mesure Tange, un architecte moderne, utilise-t-il le matériau, le lexique et les relations traditionnels japonais lorsqu'il élabore une oeuvre contemporaine ? C'est grâce à un outil, le projet idéologique traditionnel, que Tange donne à ses projets une empreinte traditionnelle. Notre objectif est de mettre au jour cet instrument, c'est-à-dire un ensemble constitué du matériau, du lexique et des relations, avec lequel le maître d'oeuvre joue la continuité dans le changement.

Bien des auteurs (linguistes ou architectes) ont établi une étude comparative entre la linguistique et l'architecture. Ce genre d'étude était en vogue dans les années 70. Dans ce même ordre d'idées, des concepts sémio-linguistiques applicables à l'architecture ont été explorés dans nos mémoires de maîtrise et de DEA. Notre propos n'est pas de refaire une étude détaillée de ce type qui établirait un parallélisme terme à terme entre le domaine linguistique et le domaine architectural. Cet essai qui a pour finalité première de mettre en lumière les marques, les traces de la tradition dans l'oeuvre architecturale de Kenzo Tange a pour seconde finalité de prendre conscience que quelques points de convergence entre le domaine architectural et le domaine de la linguistique. A différents endroits de ce travail, nous avons évoqué des aspects linguistiques qui présentaient une certaine analogie avec notre sujet. Aussi, assez paradoxalement, pour un travail présenté en sciences du langage, il n'est pas un exercice de linguistique proprement dit, ni un "devoir" de linguistique habituellement attendu. Cet exercice est une tentative, à travers un faisceau de questions ouvertes, pour prendre la mesure et la complexité du problème de la tradition dans l'oeuvre de Kenzo Tange, et cette tentative est émaillée de quelques points d'éclairage linguistique. Chaque référence linguistique n'est pas prise comme un objet d'étude en soi, mais constitue un outil précieux auquel on a recours ponctuellement selon la circonstance, chaque fois que la linguistique est susceptible de donner, d'apporter un éclairage au développement du sujet architectural.

4) Plan

Ce cheminement discursif participant quelque peu d'un savoir compilateur se déroule en trois temps : dans un premier temps, le regard se porte sur la présentation de l'oeuvre architecturale de Kenzo Tange ; dans un deuxième temps, le concept de tradition accapare notre regard et en troisième lieu, nous nous interrogeons sur l'importance de la tradition dans l'oeuvre de cet architecte.

Dans la première partie : la présentation recouvre d'une part, une dizaine de bâtiments résumant l'oeuvre considérable de Tange et les commentaires y afférents et d'autre part, l'influence de la tradition sur cet architecte moderne. Au cours de cette première partie, quelques points de convergence entre le domaine architectural et le domaine linguistique ont été retenus : des aspects de la linguistique fonctionnelle et de la linguistique structurale, des notions de symbole et de métaphore, ainsi que la communication interactive entre l'architecte et les utilisateurs.

Dans la deuxième partie : le concept de tradition revêt trois acceptions, le sens de la tradition en général, le sens de la tradition chez Kenzo Tange et le sens que la tradition prend au Japon. Dans cette deuxième partie sont examinés les points de convergence suivants : l'interprétation du modèle porte d'une part la marque d'intérêt de son interprète (l'architecte) et d'autre part, la marque de l'adaptation au contexte contemporain ; le contexte historique modifie le sens du projet et le projet modifie le sens du contexte historique. Toutes proportions gardées, il est possible de comparer cette influence réciproque au rapport mot-phrase. D'une part, la phrase en tant que contexte linguistique ou co-texte choisit, sélectionne une des potentialités d'un mot et l'actualise. D'autre part, le mot contribue à donner du sens, à faire sens à la phrase en tant que texte. En d'autres termes, le mot reçoit du sens de la part du co-texte et donne du sens à celui-ci.

Dans la troisième partie : nous verrons comment dans l'oeuvre de Tange, la tradition s'exerce sur le matériau, le lexique et les relations. Au cours de cette troisième partie, nous nous sommes arrêté sur quelques autres points de convergence : l'analogie entre les niveaux d'articulation de l'espace architectural et les niveaux d'articulation du langage, l'idiolecte, la créativité, l'évolution du matériau, le phénomène de dilatation discursive (c'est-à-dire le fait de pouvoir ajouter des expansions aux constituants élémentaires d'une phrase), ainsi que la multifonctionnalité.

Dans le premier chapitre de cette première partie, nous présentons l'oeuvre de Kenzo Tange et indiquons les deux phases principales de cette oeuvre : la phase fonctionnaliste (1946-1960) et la phase structuraliste (à partir de 1960).

Ces deux termes nous amènent à faire des rapprochements avec les phases correspondantes de la linguistique : les courants fonctionnalistes et le structuralisme en linguistique.

Il ne s'agit pas d'une transposition pure et simple de concepts linguistiques dans le domaine architectural, mais plutôt d'une adaptation.

Dans le second chapitre, nous étudions l'influence de la tradition sur cet architecte moderne. L'interaction (terme en vogue dans les approches communicatives) entre la tradition et le moderne implique la question de la communication entre l'architecte et les utilisateurs.

PARTIE I

Chapitre 1er : Quelle est l'oeuvre de Kenzo Tange

A) Une dizaine de bâtiments résumant l'oeuvre de Kenzo Tange

B) Commentaires

1) La phase fonctionnaliste

a. Axe méthodologique

- la véritable signification du projet
- linguistique fonctionnelle
- influence de Le Corbusier

b. Axe technologique

c. Axe traditionnel

2) La phase structuraliste

a. Axe méthodologique

- linguistique structuraliste
- structuration au moyen d'éléments de communication (l'axe, le couloir, la rue) : les structures de communication

b. Axe technologique

c. Axe traditionnel

d. Axe symbolique

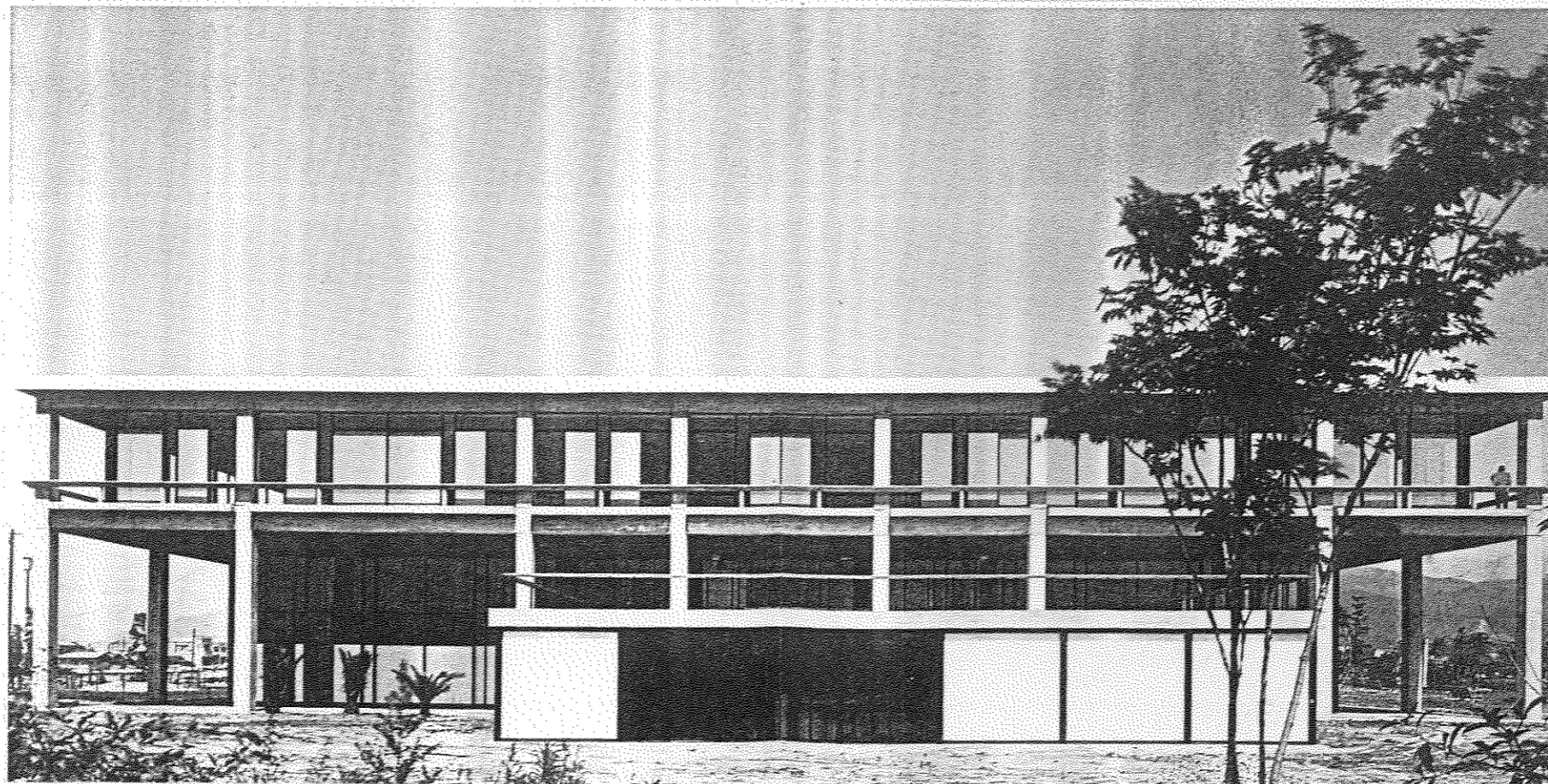
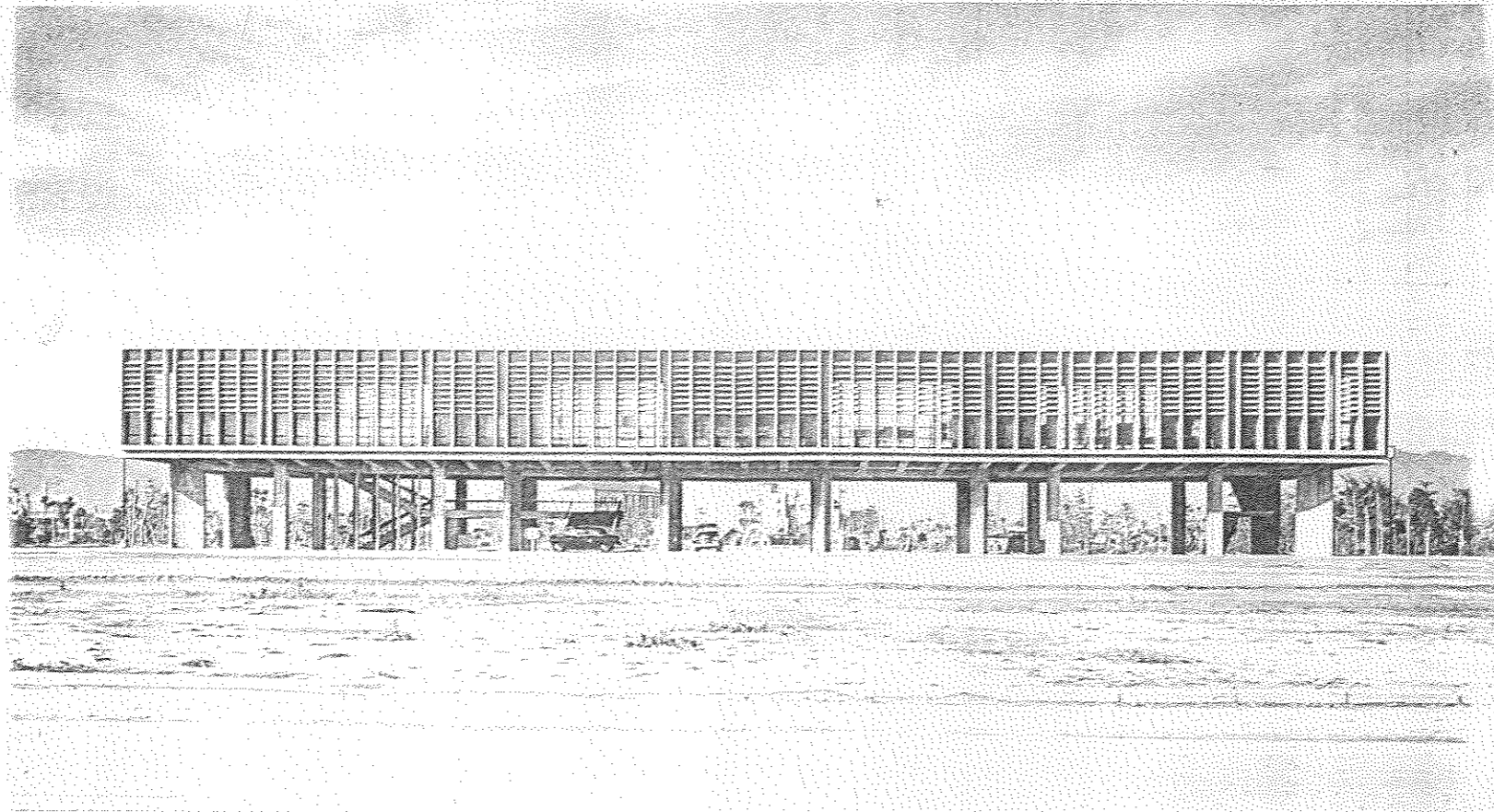
- le symbole
- la métaphore

A) Une dizaine de bâtiments résumant l'oeuvre de Kenzo Tange

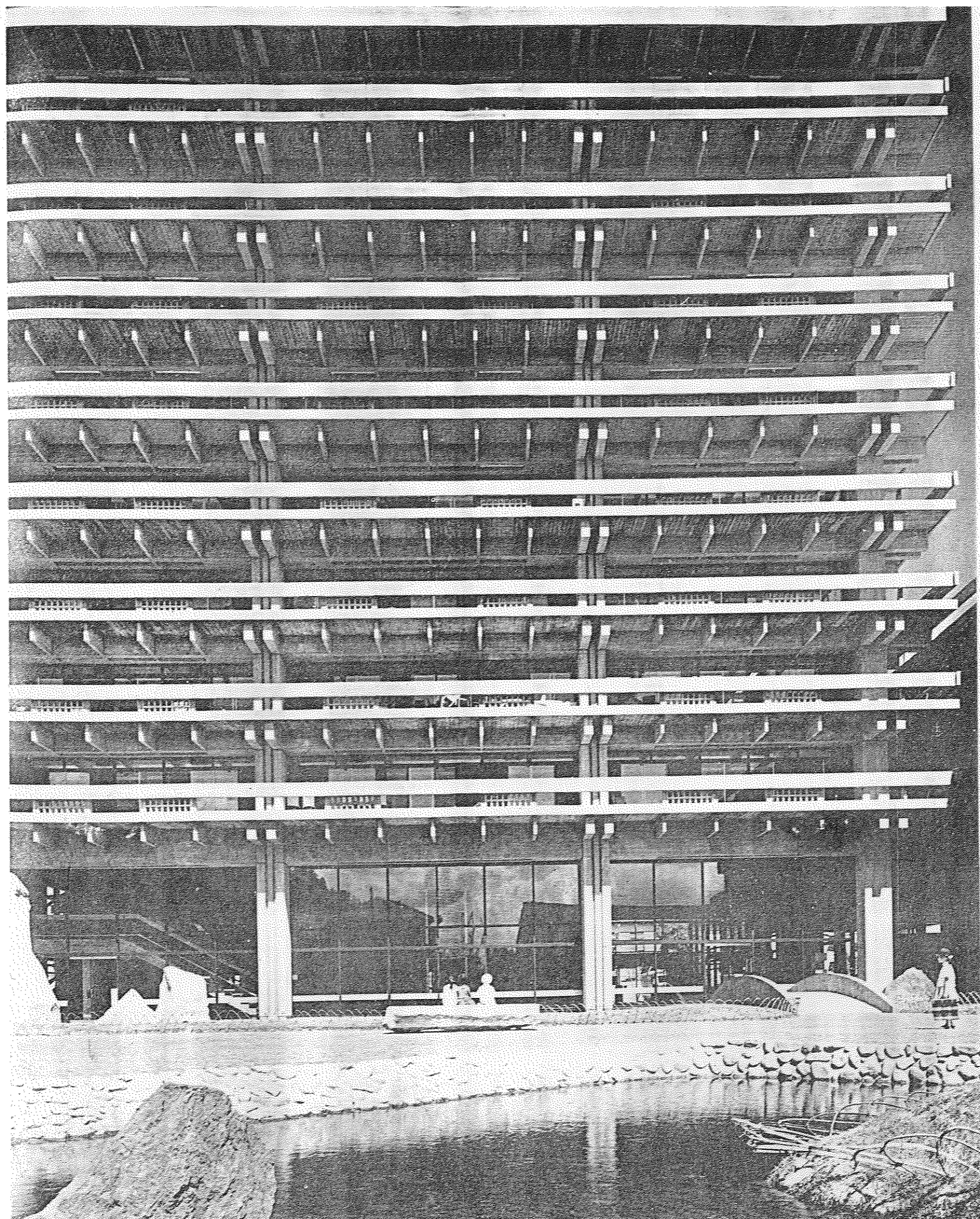
Nous avons choisi douze bâtiments dans l'oeuvre considérable (environ cent cinquante projets ou réalisations) de l'architecte :

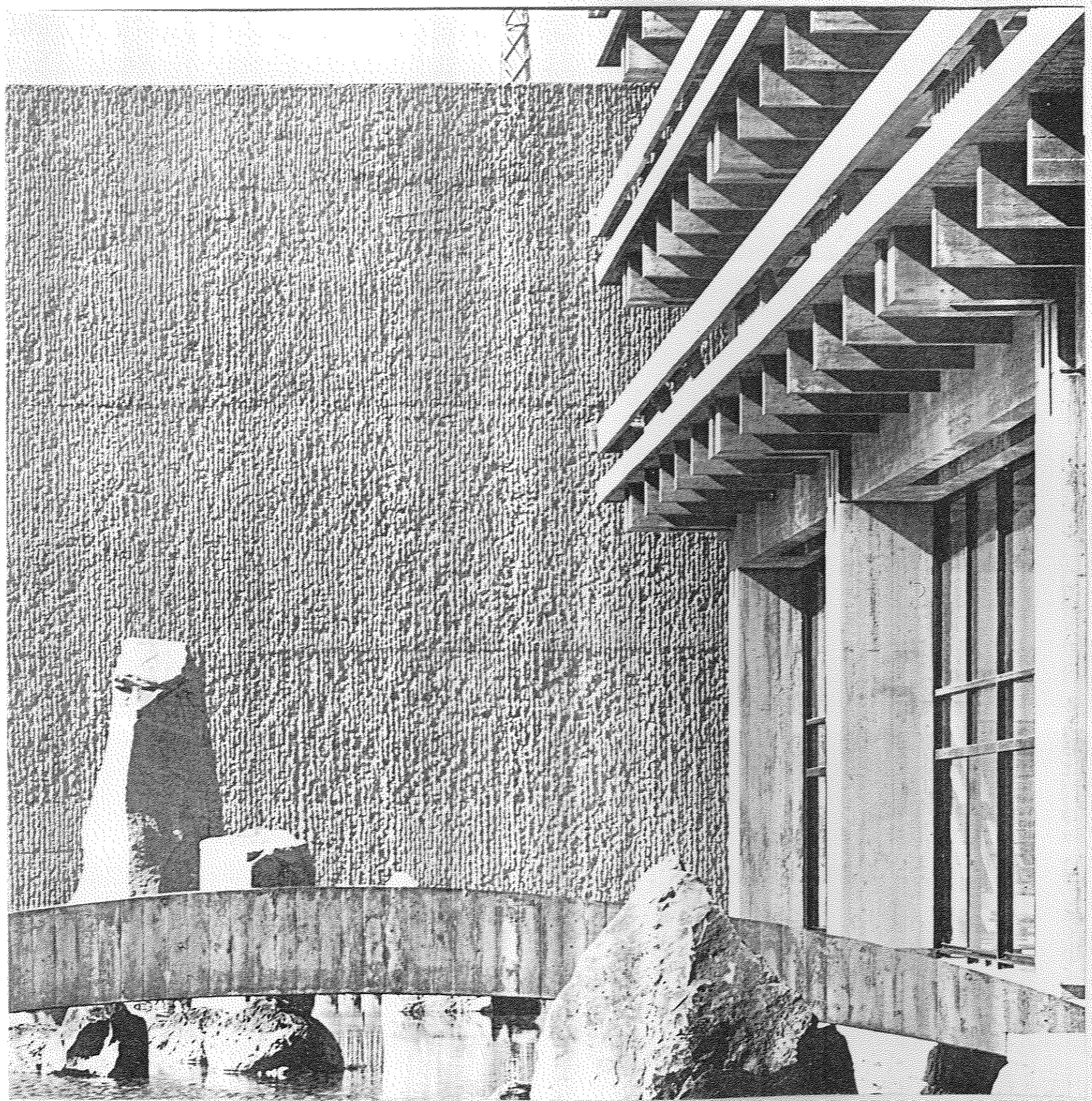
1. Le centre de la paix à Hiroshima, Japon, 1946-1955
2. Le bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa, Japon, 1955-1958
3. Le palais des sports à Takamatsou, Japon, 1962-1964
4. Les halles olympiques à Tokyo, Japon, 1961-1964
5. La cathédrale Sainte Marie à Tokyo, Japon, 1961-1964
6. Le centre de communications à Kofou, Japon, 1964-1967
7. L'hôtel du prince Akasaka, Tokyo, Japon, 1972-1982
8. Le quartier central Fiera à Bologne, Italie, 1975-...
9. Le centre des arts Sogetsou à Tokyo, Japon, 1974-1977
10. L'institut technologique Nanyang, Singapour, 1981-1986
11. Le bâtiment du terminal de l'aéroport international du Koweït, 1967-1979
12. Le nouvel hôtel de ville de Tokyo, Japon, 1986-...

1. Le centre de la paix à Hiroshima, Japon, (1946-1955)



2. Le bâtiment administratif
de la préfecture de Kagawa,
Japon, (1955-1958)

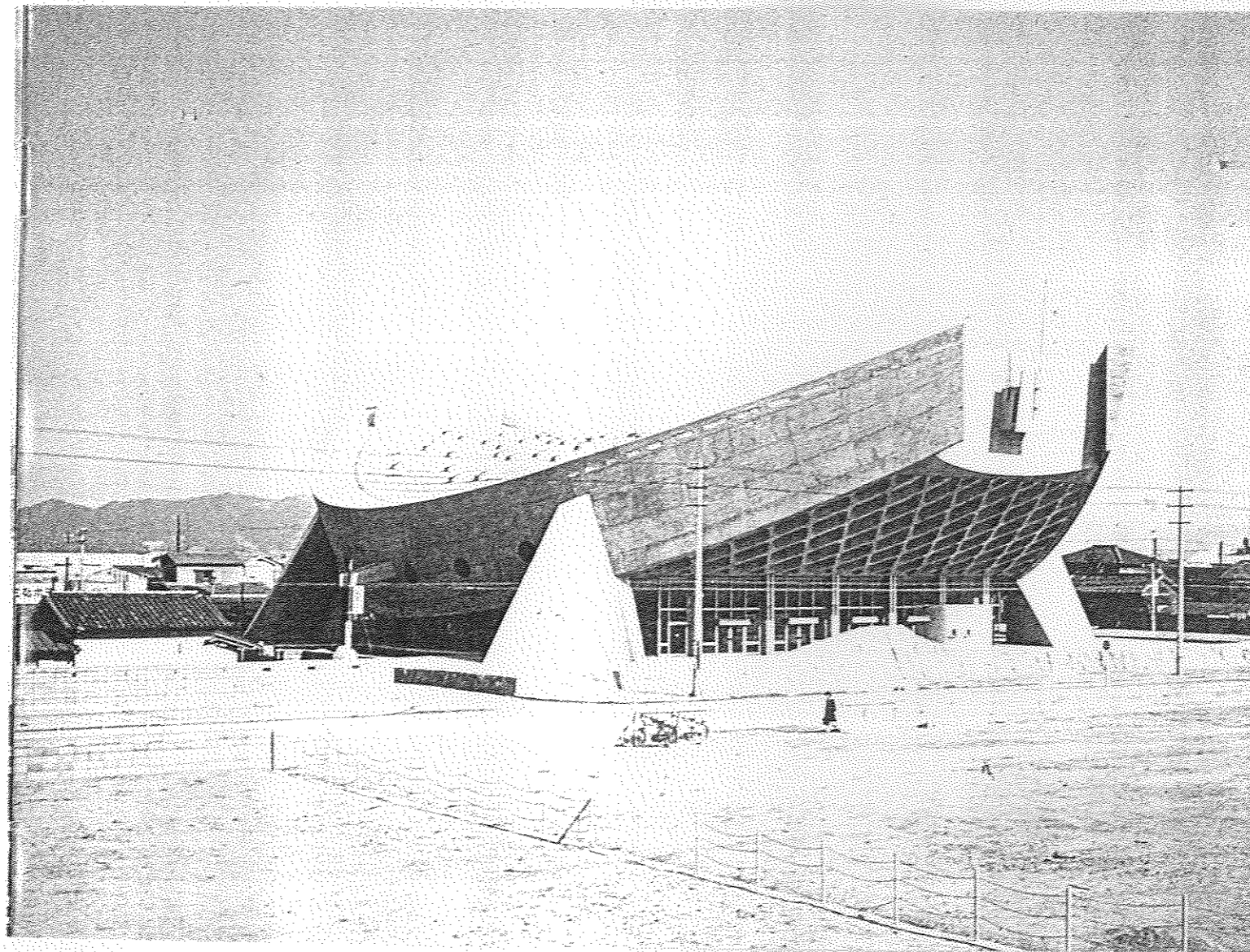


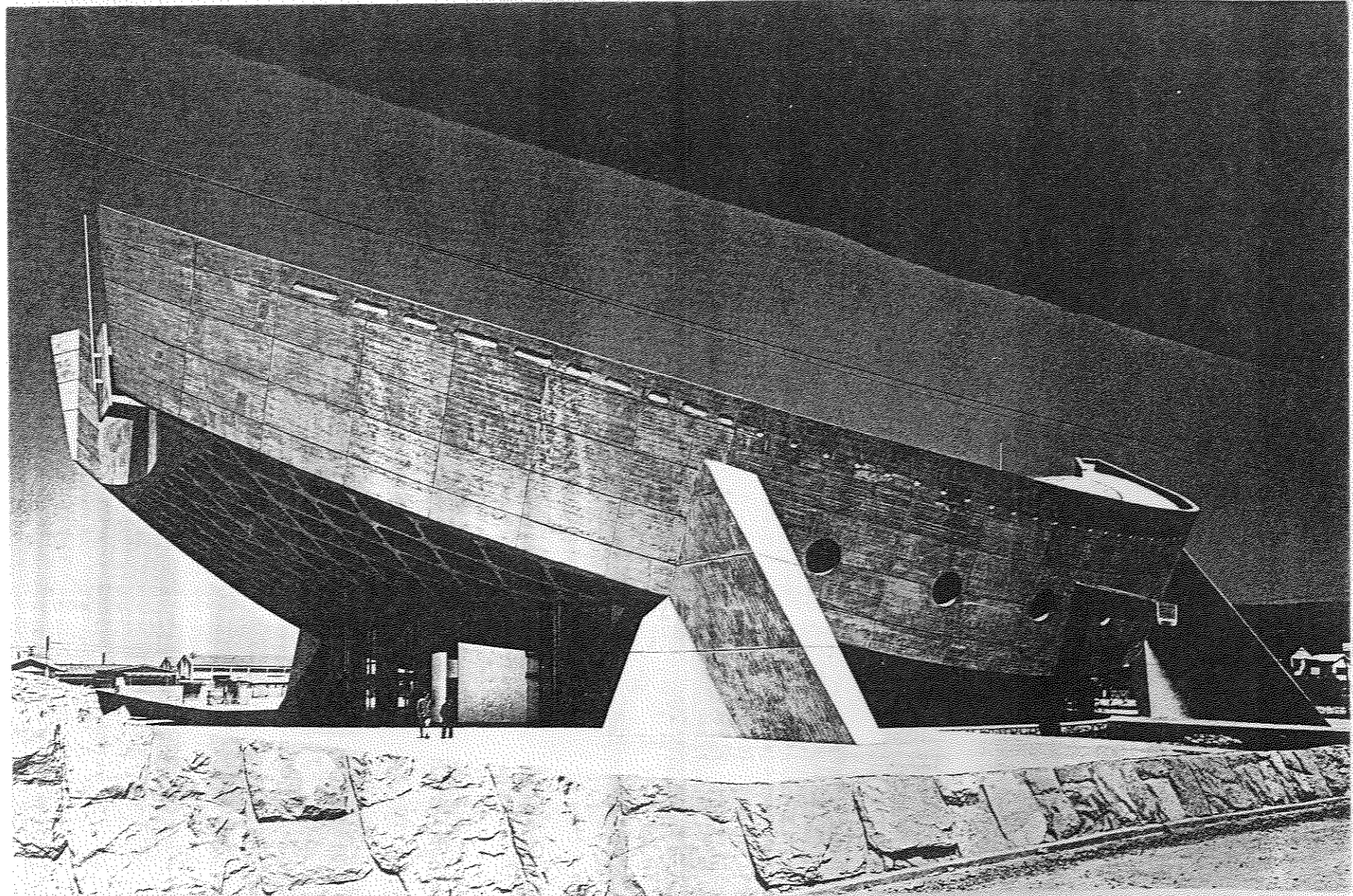


3. Le palais des sports

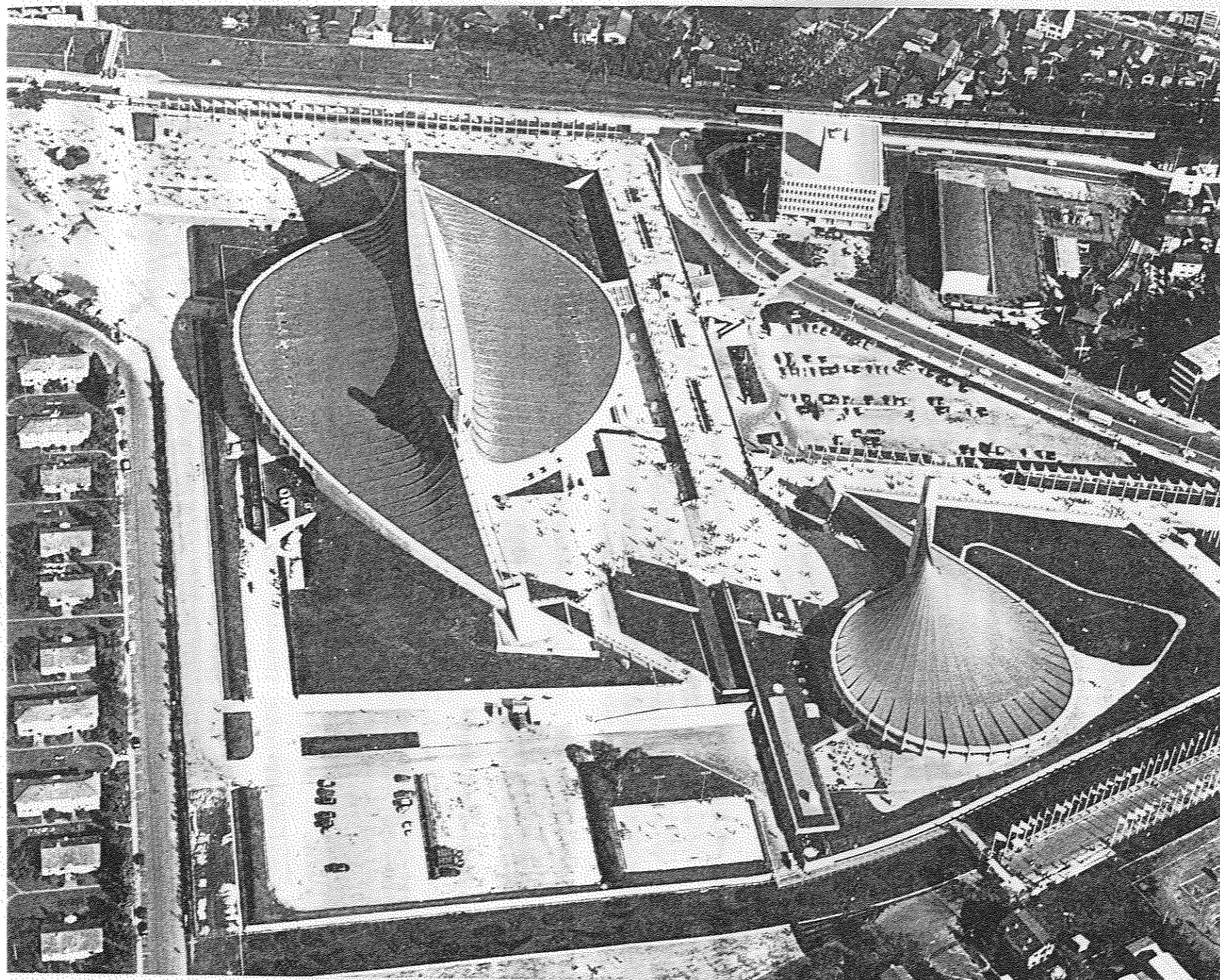
à Takamatsou,

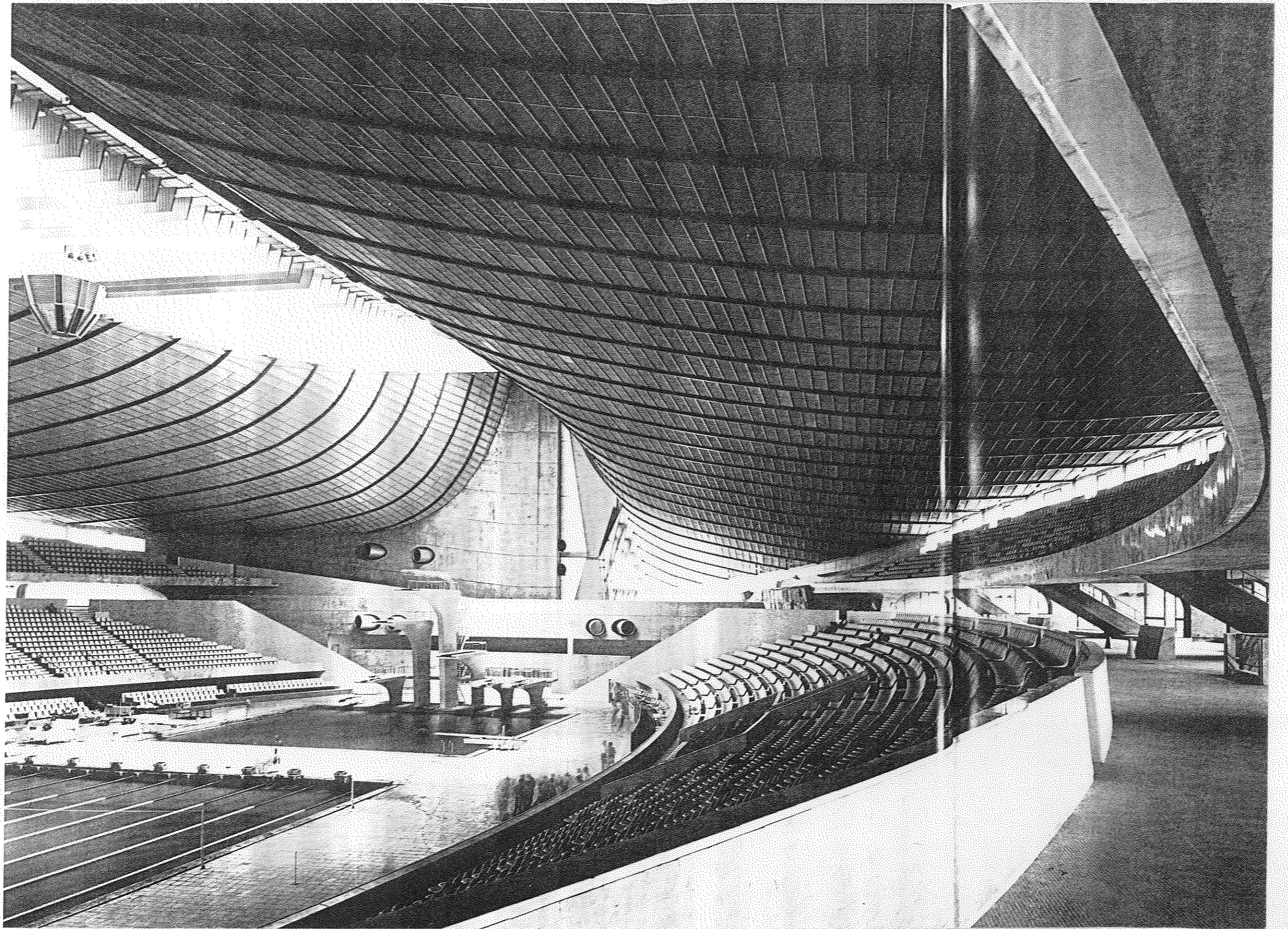
Japon, (1962-1964)





4. Les halles olympiques à Tokyo, Japon, (1961-1964)

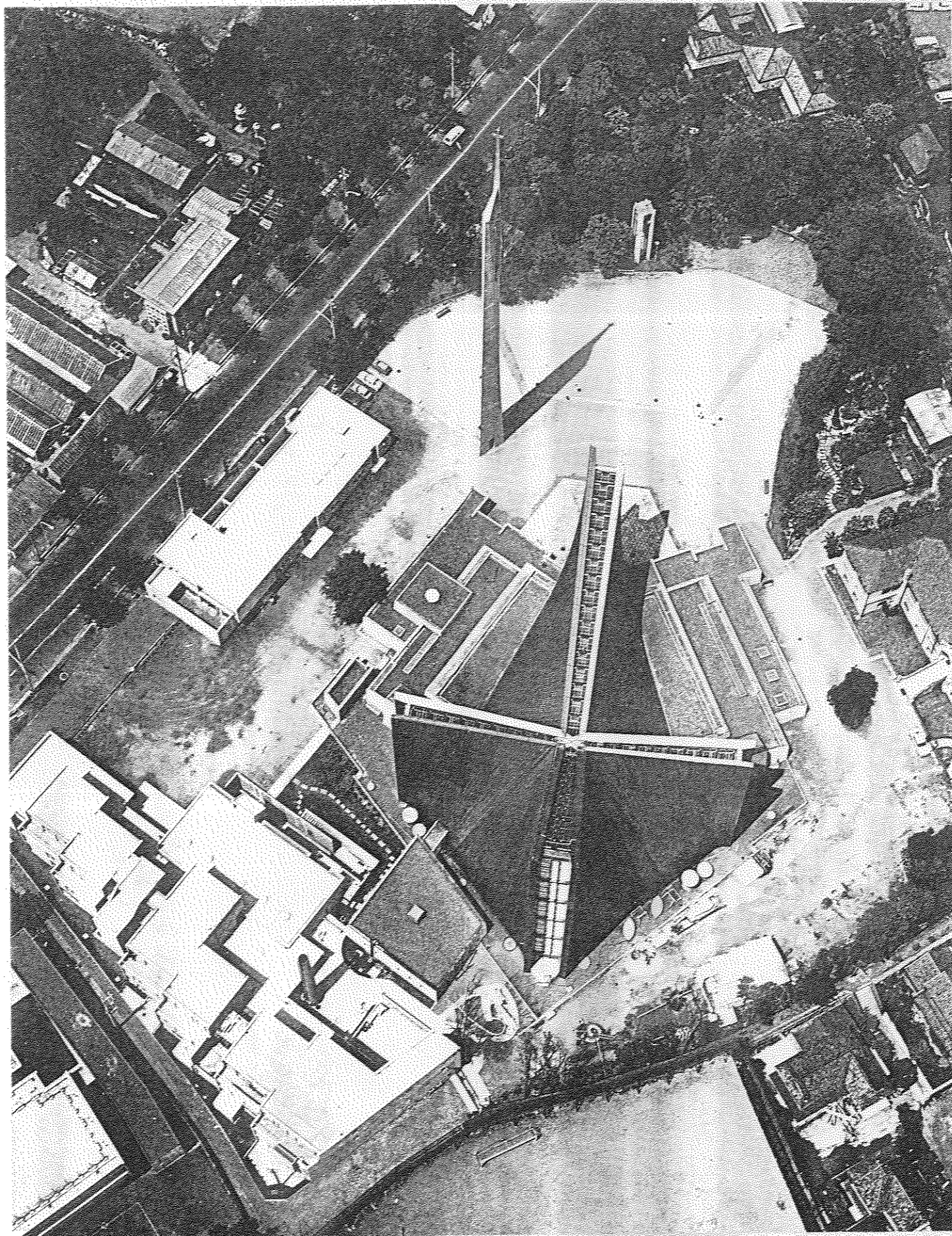


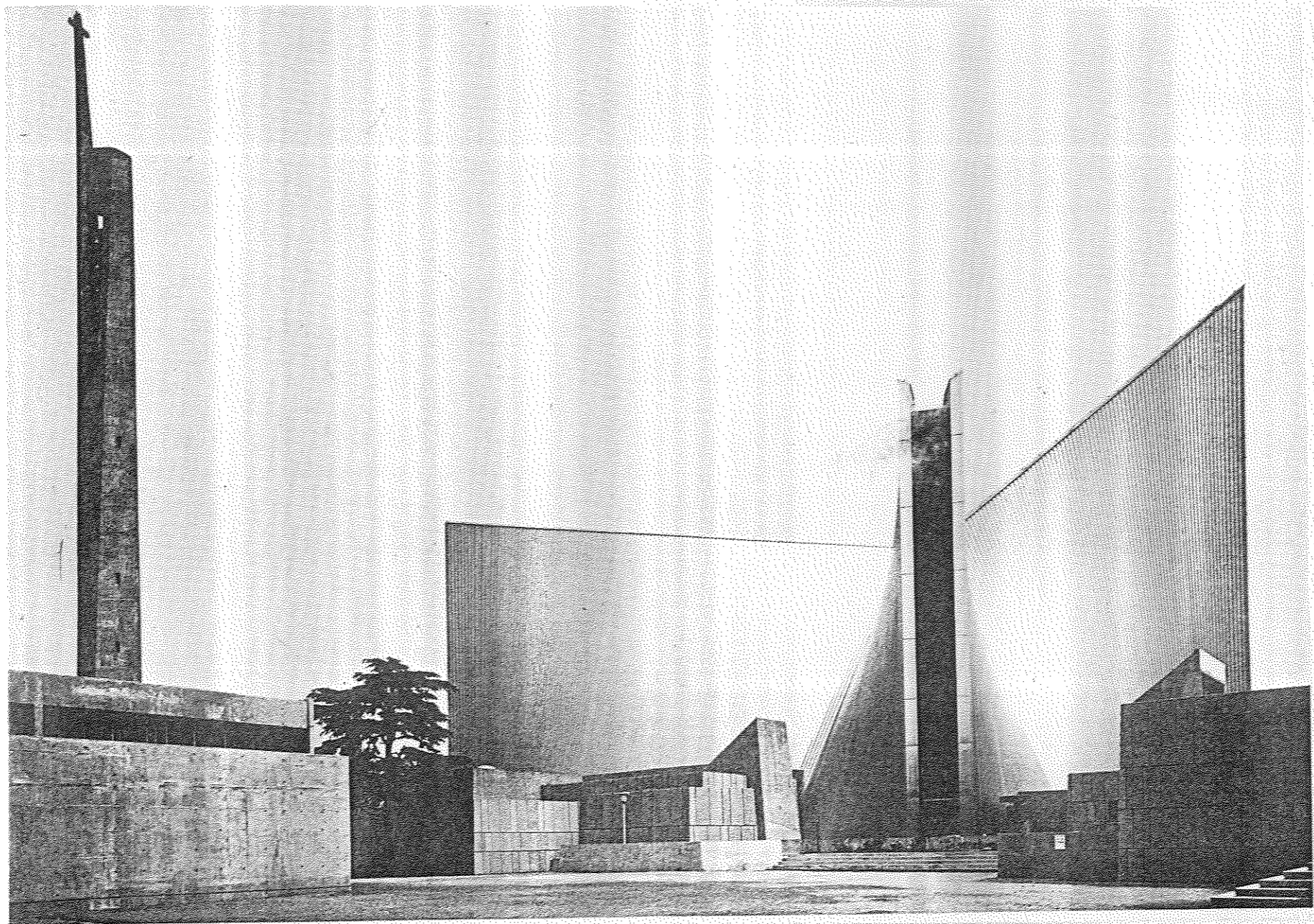


5. La cathédrale Sainte Marie

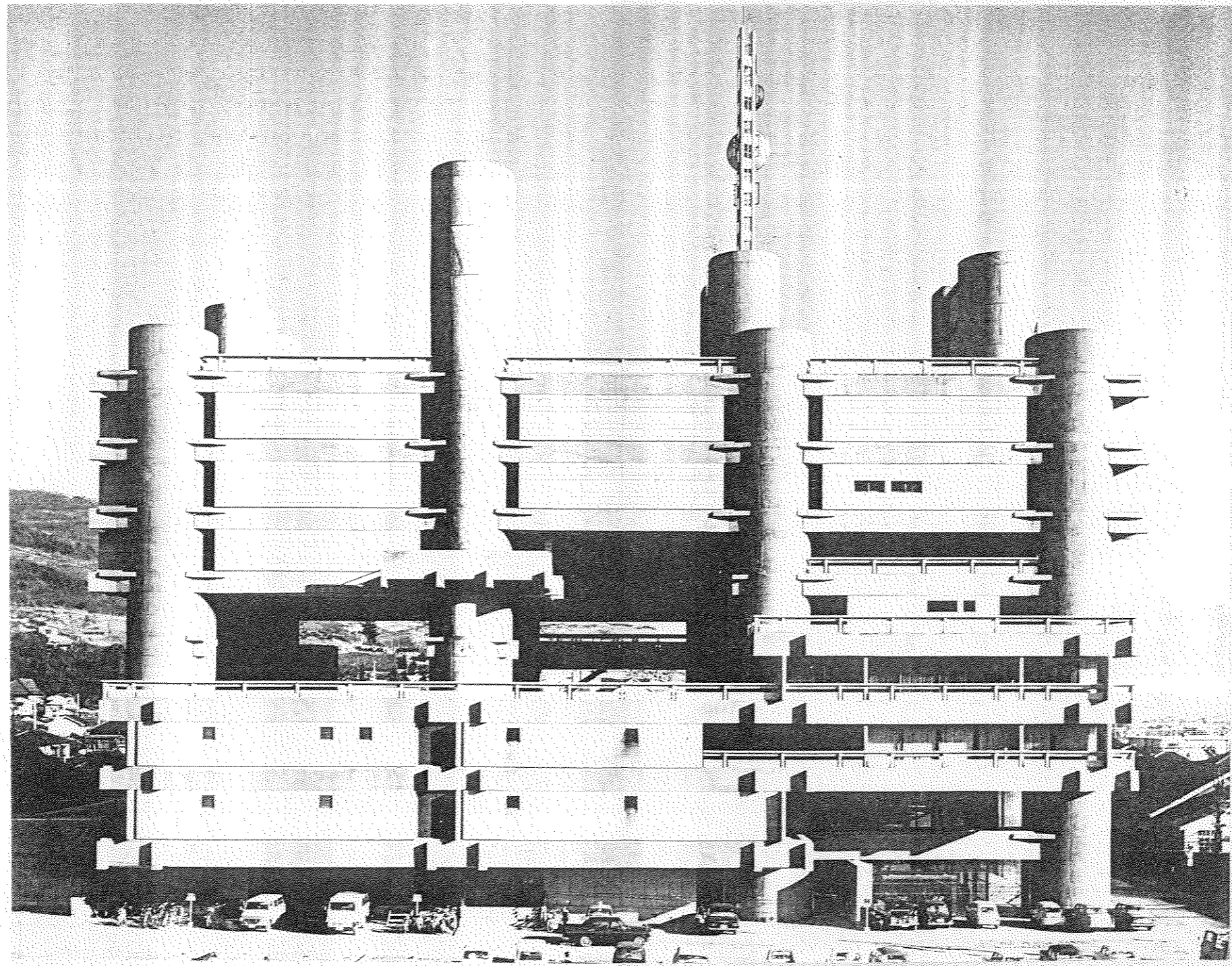
à Tokyo,

Japon, (1961-1964)



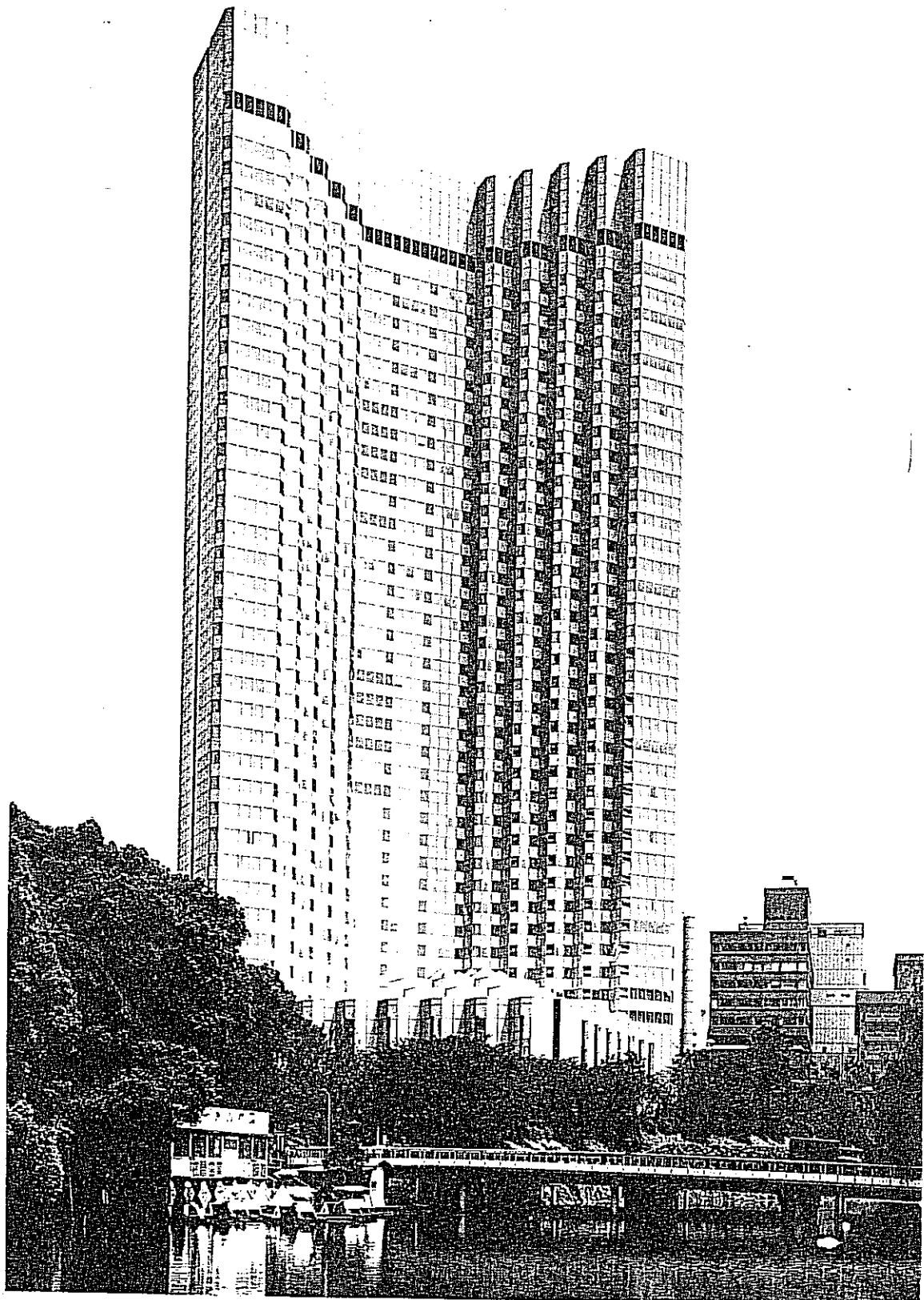


6. Le centre de communications à Kofou, Japon, (1964-1967)





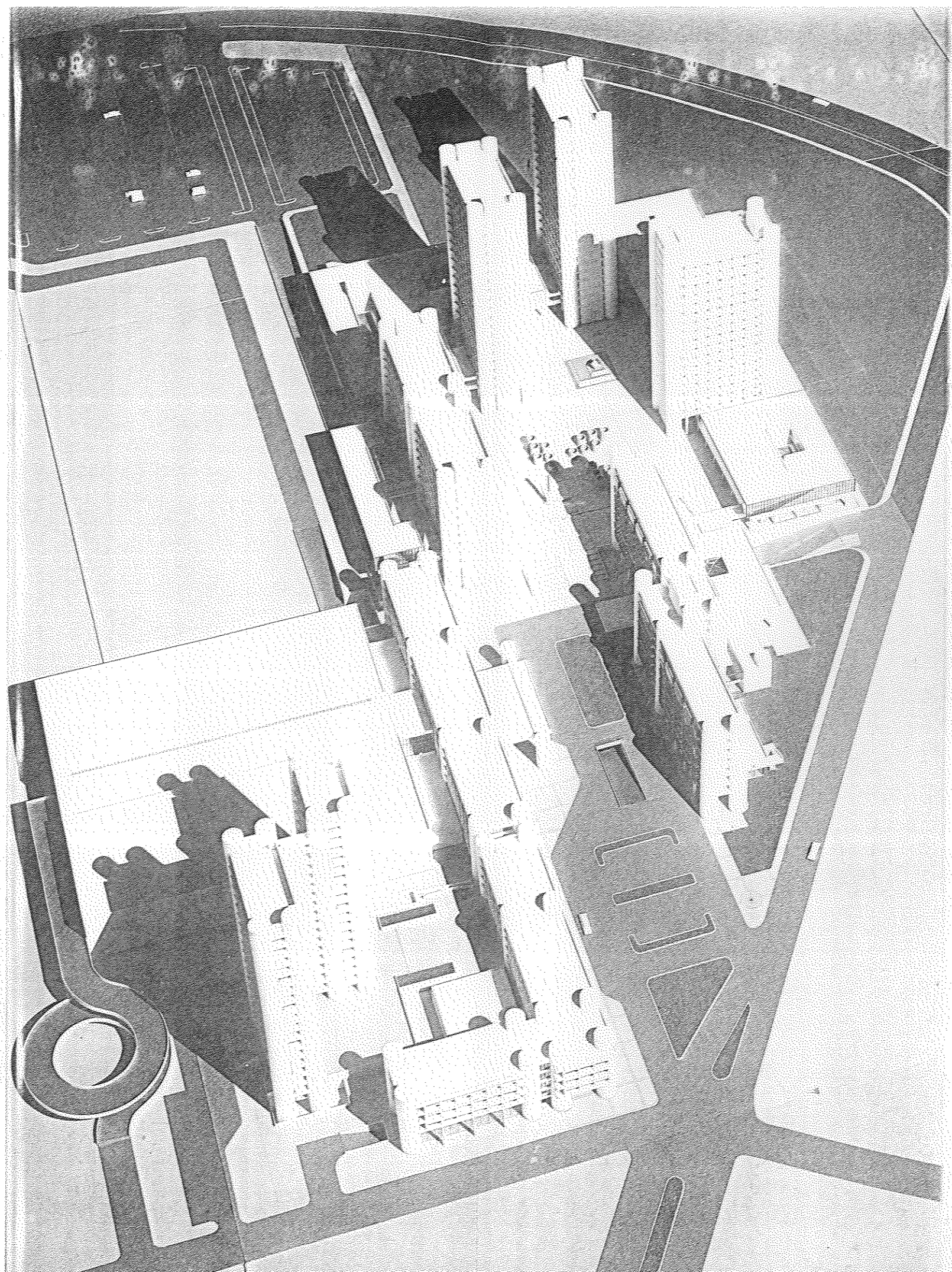
7. L'hôtel du prince Akasaka, Tokyo, Japon, (1972-1982)



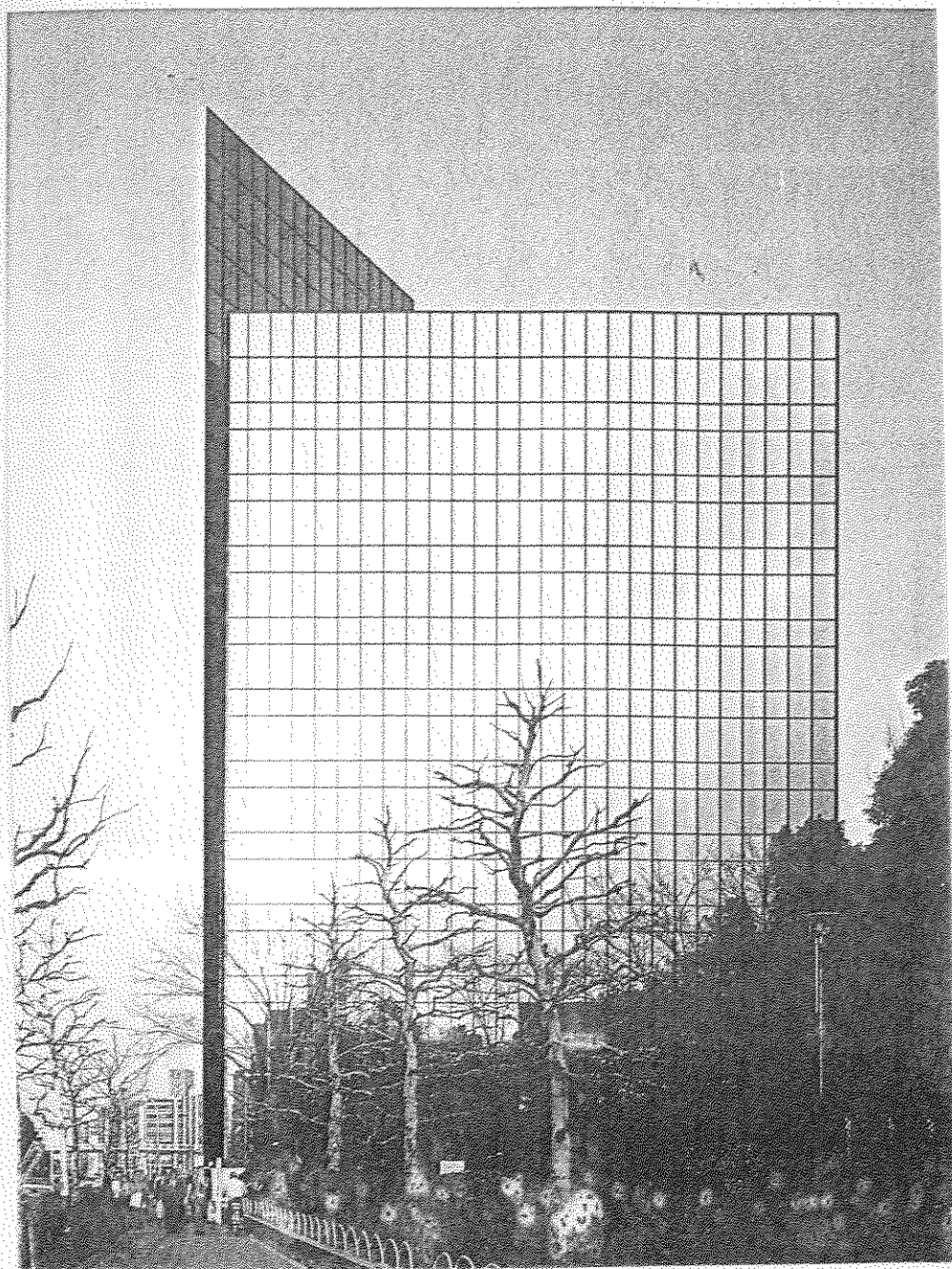


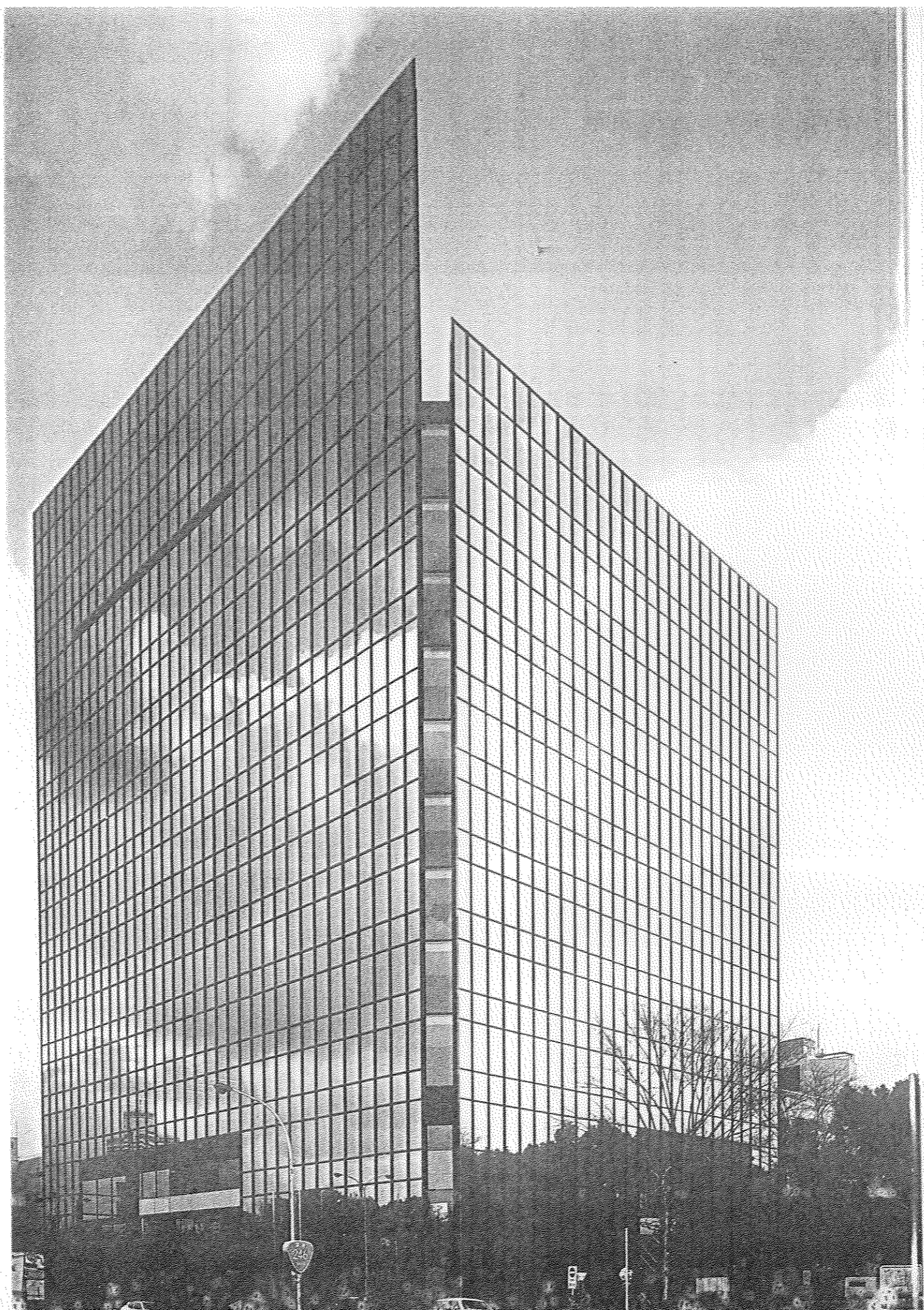
8. Le quartier central Fiera à Bologne, Italie, (1975-...)



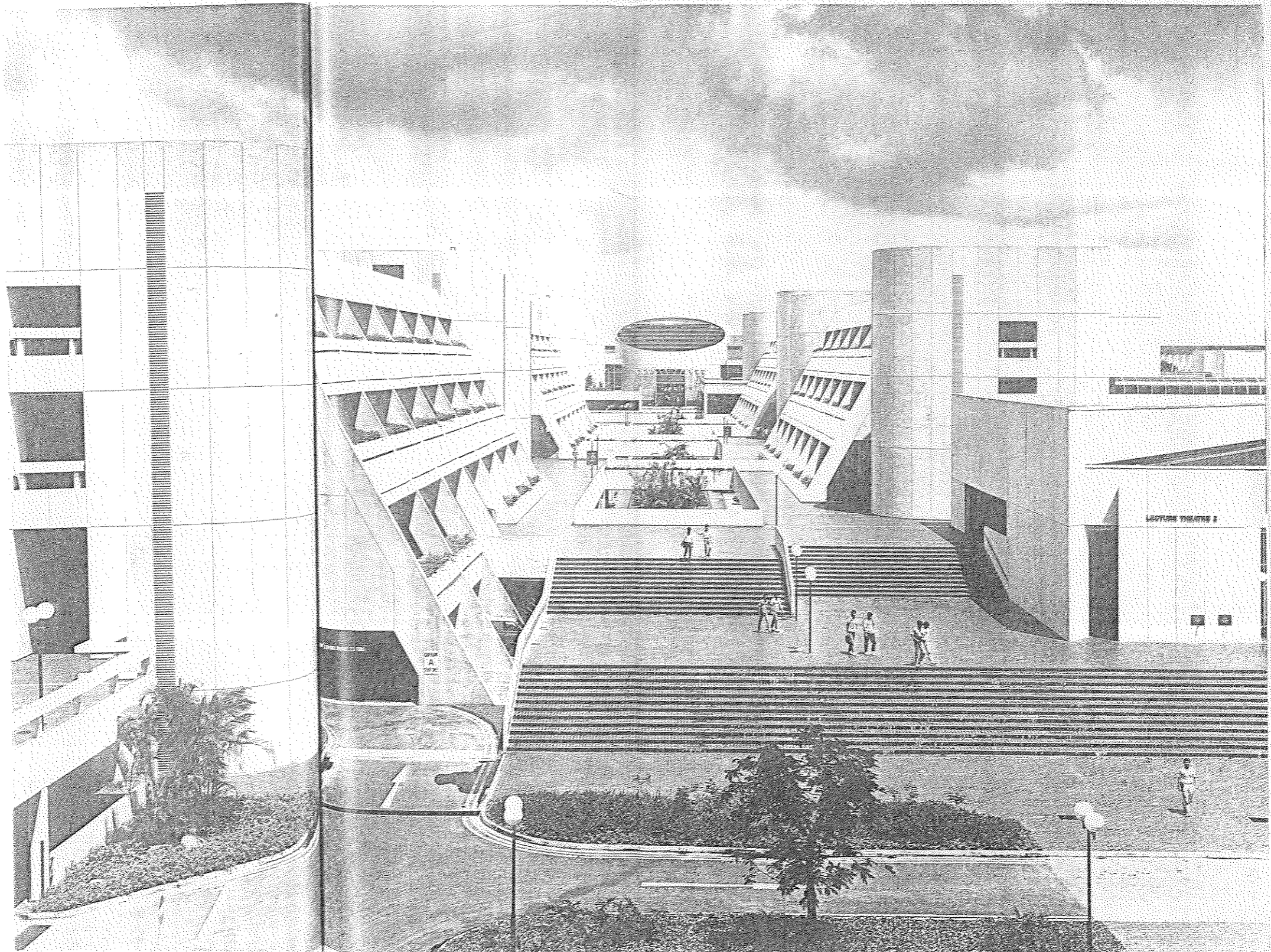


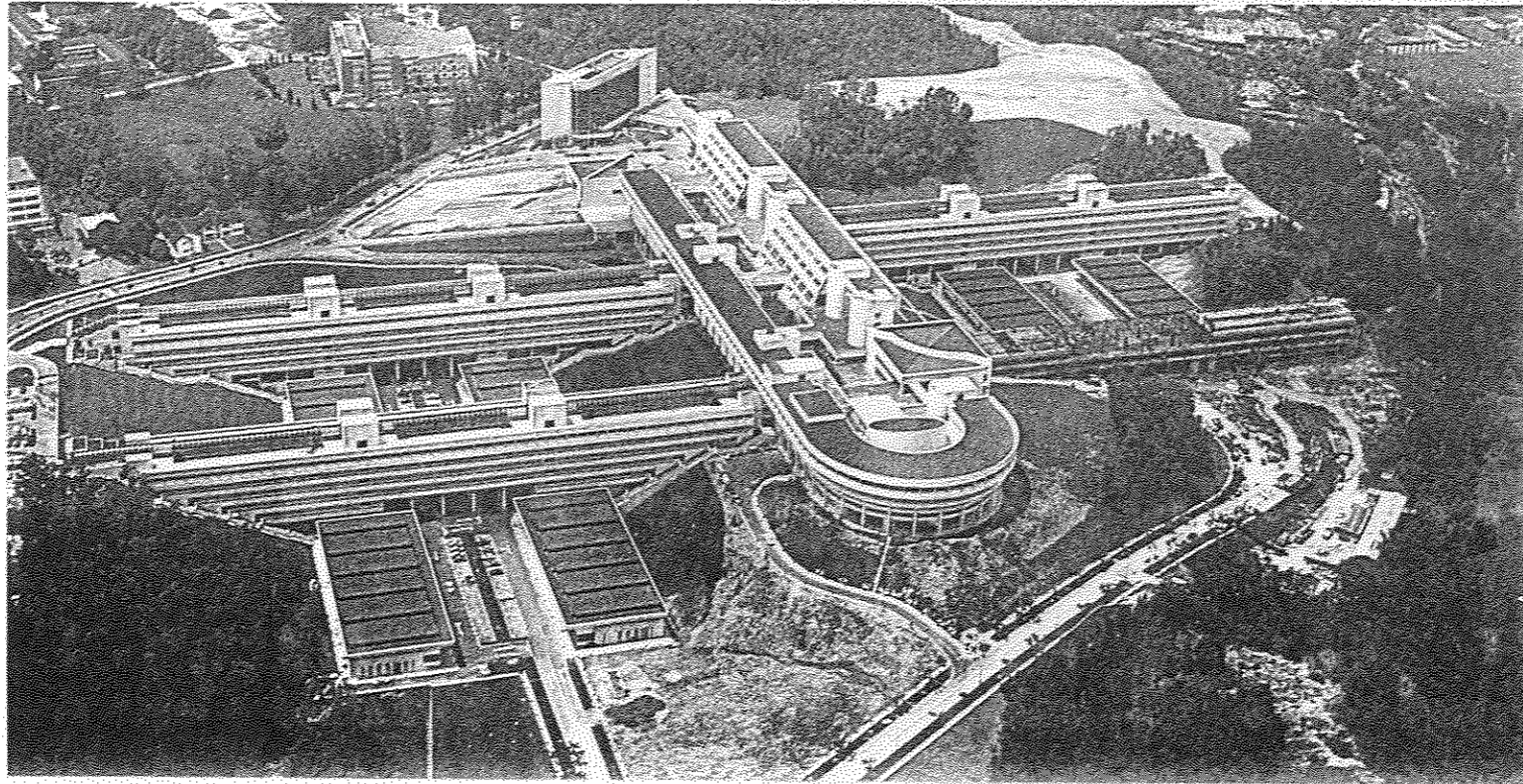
9. Le centre des arts Sogetsou à Tokyo, Japon, (1974-1977)



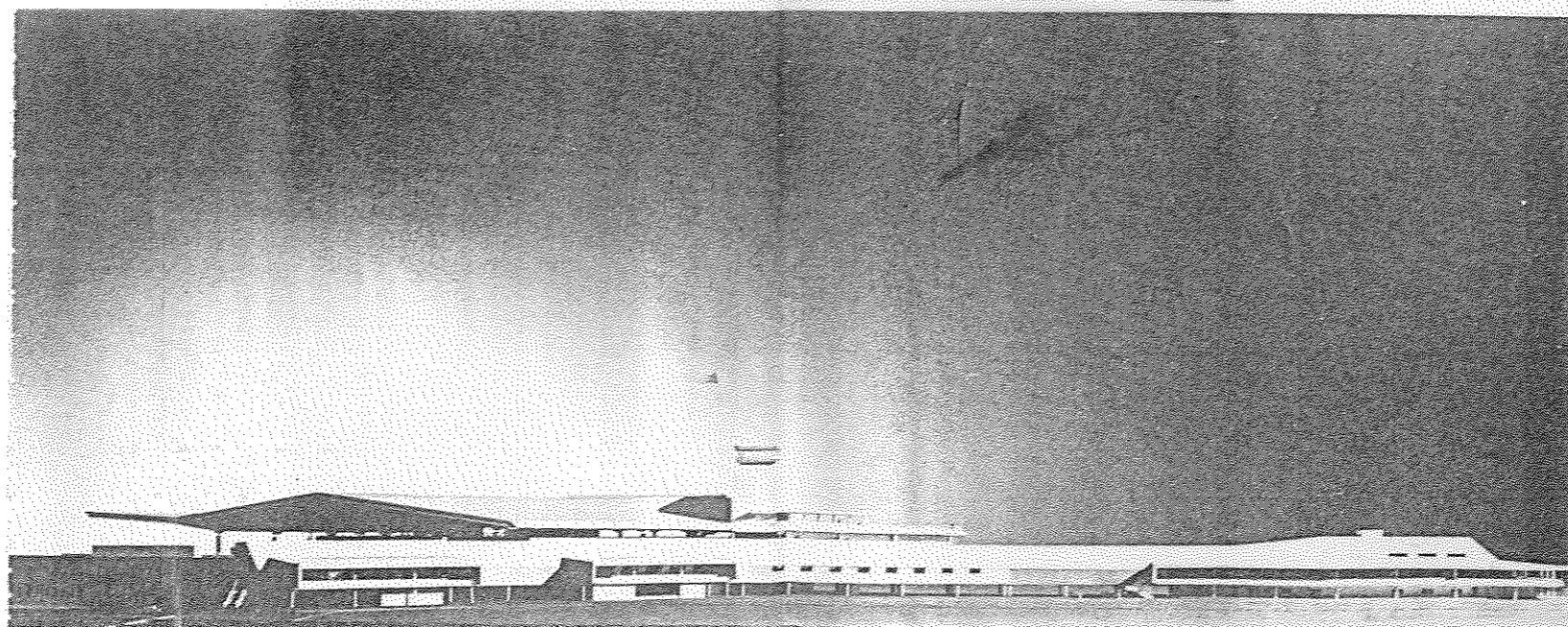
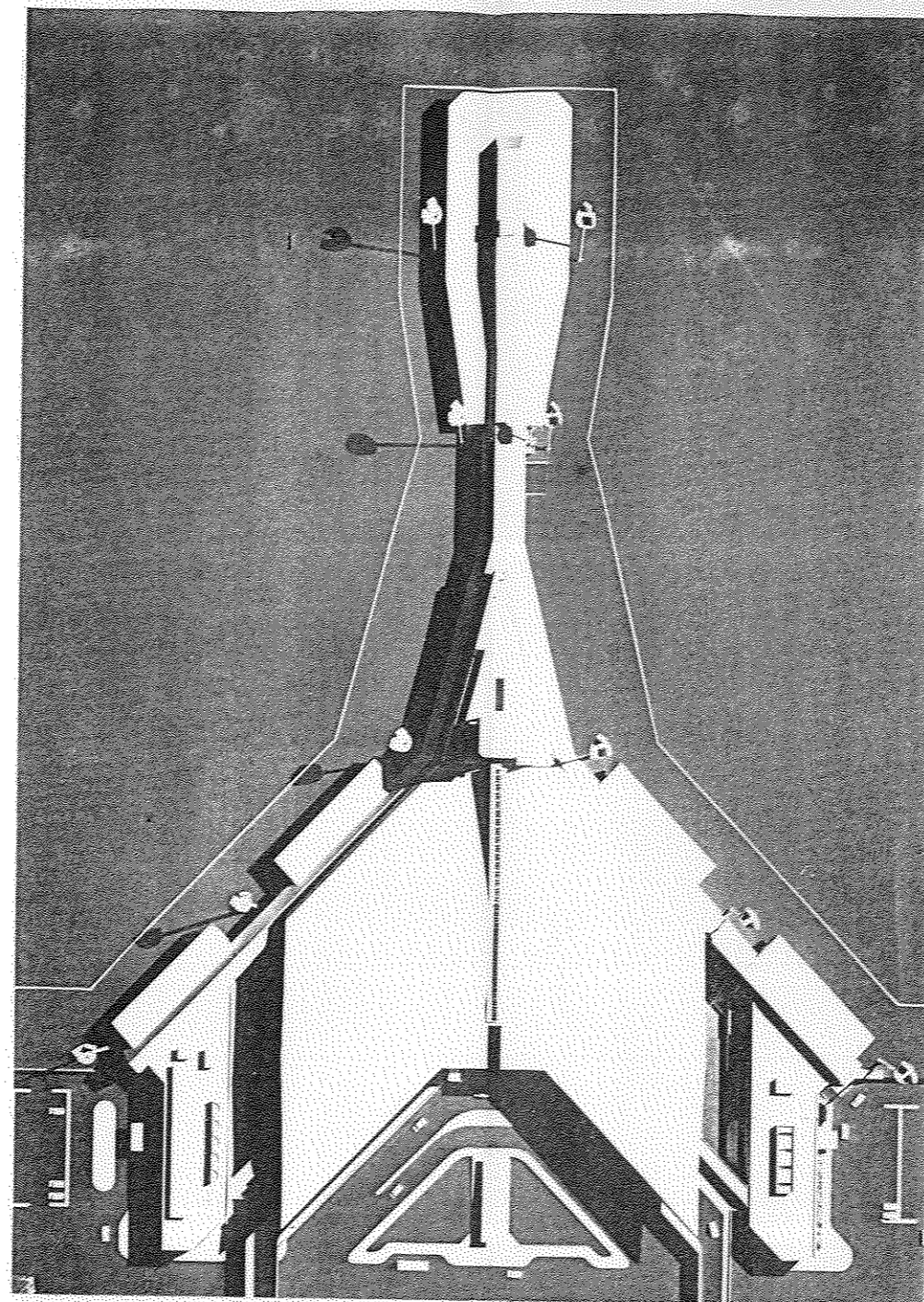


10. L'institut technologique Nanyan, Singapour, (1981-1986)





11. Le bâtiment du terminal de l'aéroport international du Koweït, (1967-1979)





12. Le nouvel
hôtel de ville
de Tokyo,
Japon, (1986-...)



B) Les commentaires

1) La phase fonctionnaliste

La première partie de l'oeuvre de Tange débute avec la construction du Centre de la Paix à Hiroshima en 1946 et se prolonge pendant les années 50 lorsque Tange construit le bâtiment administratif de la Préfecture de Kagawa (1955 - 1958) et l'Hôtel de Ville Kurashiki (1958 - 1960).

Cette étape se caractérise par une méthodologie fonctionnaliste, une approche technologique et une lecture de la tradition japonaise.

a. L'axe méthodologique

- La véritable signification du projet

De 1920 à 1960, les relations entre fonction et espace sont caractérisées par une approche déterministe et fonctionnaliste. Chaque fonction doit être identifiée à un espace déterminé. L'établissement d'une correspondance caractéristique entre fonction et espace nécessite l'identification, non seulement de la fonction elle-même, mais aussi de l'espace correspondant.

Selon Tange, l'identification ou la typification des fonctions est le processus par lequel on sélectionne parmi toutes les fonctions arbitraires demandées les véritables fonctions du projet (1). Des exigences fonctionnelles sont faites par les personnes concernées, dans le cas de l'hôtel de ville : le maire et le conseil municipal, les citoyens et utilisateurs du futur bâtiment. Pour exprimer la nature fondamentale et la signification d'un projet, il faut l'identification ou la typification avec une place privilégiée parmi la variété des besoins de l'édifice, pour les fonctions fondamentales et permanentes.

"L'architecte doit repenser le point de vue des usagers et des citoyens, en privilégiant parmi les différentes fonctions d'un bâtiment celles qui correspondent le mieux aux nécessités humaines essentielles et, en particulier, celles qui s'orientent vers l'avenir (2)".

Quand la typification fait l'objet d'un contenu spirituel, elle atteint la dimension d'un symbole. Les cas, entre autres, de la cathédrale Sainte Marie et l'ensemble national des gymnases des Olympiades de Tokyo illustrent, avec plus de profondeur qu'au Centre de la Paix à Hiroshima, la préoccupation symbolique de Kenzo Tange.

(1) Kenzo TANGE : "Development of design concept and methodology" in Japan Architect, august/september 1976, pp. 11-19, p. 12

(1) Kenzo TANGE : "De l'architecture à l'urbanisme" dans Architecture d'Aujourd'hui, 139, (septembre 1968), pp. 22-23, passim

(1) Kenzo TANGE : "Message of acceptance, may 23, 1984" in J.A., 329, september 1984, pp. 9-12, p.11

(2) Emile DUHART-HAROSTEGUY : "Kenzo TANGE" dans 11 profils d'architectes : Architectures originales du XXème siècle Paris, CH. Massin et Cie, 1981, 205 p, pp. 35-48, p. 40

Donner aux fonctions identifiées des expressions qui rejoignent les besoins fonctionnels et qui sont reconnaissables pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire les formes ou espaces reflétant clairement les fonctions. L'interprétation objective de l'image de la forme révèle un sens, un contenu adéquat, attendu ; le contenu est véhiculé par une forme conforme.

- La linguistique fonctionnelle

L'approche fonctionnaliste de Tange est à rapprocher des courants fonctionnalistes en linguistique. Un tel rapprochement nécessite quelques explications, car il existe des différences importantes entre ces divers courants (3), chacun ayant tendance à privilégier tel ou tel point de vue, tel ou tel aspect fonctionnel.

Les uns considèrent l'organisation générale de la langue, dans laquelle chaque élément tient son rôle, en opposition au rôle tenu par des éléments voisins.

La phonologie générale et descriptive de l'école de Prague illustre ce premier aspect avec ses principes de commutation et de l'oppositivité permettant de dégager les traits pertinents des phonèmes qui assurent le rendement fonctionnel des oppositions.

(3) Nous rappelons ici les principales définitions du terme fonction en linguistique :

"Une des innovations de la linguistique de Saussure est de déclarer essentiel à la langue son rôle d'instrument de communication, rôle que les comparatistes considéraient au contraire comme une cause de dégénérescence. Partant de là, certains successeurs de Saussure, que l'on appelle souvent les fonctionnalistes, considèrent l'étude d'une langue comme la recherche des fonctions jouées par les éléments, les classes et les mécanismes qui interviennent en elles."

O. DUCROT, T. TODOROV : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage
Paris, Seuil, 1972, pp. 42 - 43

"On appelle fonction le rôle joué par un terme (phonème, morphème, mot, syntagme, etc...) dans la structure grammaticale de l'énoncé, chaque membre de la phrase étant considéré comme participant au sens général de la phrase."

(...)

"En glossématique, on appelle fonction, dans un sens voisin de celui que le mot a en mathématiques, toute relation entre deux termes. selon que les termes sont ou tous les deux constants, ou l'un constant et l'autre variable, ou tous les deux constants, la fonction est une interdépendance, une détermination ou une constellation."

(...)

"En grammaire générative, la fonction est la relation grammaticale que les éléments d'une structure (les catégories) entretiennent entre eux dans cette structure."

J. DUBOIS et al. : Dictionnaire de linguistique
Paris, Larousse, 1973.

D'autres linguistes ont plus particulièrement étudié l'application de cette tendance fonctionnaliste à la syntaxe.

D'autres encore ont centré leurs recherches sur l'énoncé pour mettre en lumière la fonction, au sens de relation entre deux termes qui apparaissent sur l'axe syntagmatique.

Dans ces tendances, on admet communément qu'une unité a une fonction déterminée et, qu'en raison de cette fonction, elle a une place spécifique dans l'ensemble considéré, qu'il s'agisse d'un sous-système de la langue ou de la structure d'un énoncé. Dans le premier cas, il s'agit d'un fonctionnalisme plus statique et dans le second, d'un fonctionnalisme plus dynamique. Le rapprochement que nous tentons d'établir entre le fonctionnalisme linguistique et le fonctionnalisme dans l'oeuvre de Tange porte, à notre avis, sur l'aspect dynamique.

Comme dans un énoncé, on peut avancer qu'un élément architectural a aussi une fonction, une forme et une place dans l'organisation spatiale. Le fonctionnalisme chez Tange, voisin de l'approche fonctionnelle dynamique, dépasse le fonctionnalisme d'André Martinet en tenant compte des influences du problème social. L'approche fonctionnaliste chez Tange, dynamique, ne se cantonne pas à une conception abstraite d'un architecte enfermé dans sa tour d'ivoire, mais tient compte des besoins essentiels des utilisateurs.

Un autre rapprochement est à faire avec le fonctionnalisme en phonologie. Comme l'ont souligné D. Ducrot et T. Todorov, le fonctionnalisme linguistique isole parmi les traits physiquement présents dans une prononciation donnée ceux qui sont pertinents, c'est-à-dire ceux qui sont choisis pour permettre la communication d'une information (4). Par similitude, l'identification fonctionnelle sélectionne parmi les besoins arbitraires de l'édifice ceux qui sont pertinents, c'est-à-dire ceux qui sont fondamentaux, qui correspondent le mieux aux nécessités humaines essentielles.

- L'influence de Le Corbusier

La période de la première étape que l'architecte lui-même définit comme celle de la typification de la fonction correspondant à une époque de forte influence des idées de l'occident, en particulier celles de Le Corbusier, chef de file des fonctionnalistes. Tange, qui se sent spécialement proche de Le Corbusier, de sa philosophie, de son mode d'expression (5), s'engoue du maître depuis qu'il est étudiant en architecture. Dès lors, les traces d'influence sont plus ou moins manifestes dans ses projets.

(4) Oswald DUCROT et Tzvetan TODOROV : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage Paris, Seuil, 1972, 470 p, p. 43

(5) Kenzo TANGE : "Structure signifie communication" dans Architectes, 122, novembre 1981, pp. 38-43, p. 43

Le coup de foudre qui déclenche la fascination par Le Corbusier commence en 1930, quand Tange, alors étudiant en première année de la section sciences de l'université d'Hiroshima, tombe sur les dessins et les photographies du modèle que le maître présente à une compétition internationale tenue en Union Soviétique. L'originalité de la proposition pour le Palais des Soviets, avec un style dénué d'ornement, impressionne profondément Tange (6).

Le grand impact produit sur lui le destine à faire des études d'architecture. Le climat de liberté qui fait danser le coeur d'un jeune de dix sept ans qui peut profiter de la vie de liberté traditionnellement offerte aux étudiants, se transforme en engouement pour Le Corbusier. La forte attraction de l'oeuvre de Le Corbusier se rencontre dans son projet de diplôme intitulé "Château d'art" implanté sur un lopin de terre de dix sept hectares, dans le parc Hibiya, dans le centre de Tokyo.

L'influence du maître franco-suisse conduit le professeur Shozo Uchida à faire la remarque suivante : *"Celà a précisément le même aspect qu'une oeuvre de Le Corbusier"* (7).

Pour découvrir le secret du charme de Le Corbusier, Tange se lance pendant qu'il travaille chez Kunio Mayekawa, dans une étude sur la Renaissance de Michel Ange, dont l'oeuvre représentant la haute renaissance témoigne plus de maturité que celle de Brunelleschi, de date antérieure.

La profondeur des sculptures et les effets de lumière et d'ombres dans les constructions de Michel Ange ou de Le Corbusier stimulaient Tange (8).

Son article, "Le panégyrique de Michel Ange comme une introduction à l'étude de Le Corbusier", explique le lien entre les deux architectes. Autant l'architecture de la Renaissance influencée par Michel Ange, notamment le dôme de la Cathédrale de Florence, reflète une beauté vivante, une brillante splendeur par rapport aux constructions plates, sans intérêt, autant les bâtiments de Le Corbusier respirent d'espaces dits inutiles et inspirent l'esprit par rapport aux boîtes blanches flanquées de trous en guise de fenêtres, semblables aux sanitaires.

"C'est surtout dans les bâtiments culturels que l'on retrouve une forte ressemblance avec Le Corbusier"(9).

(6) Kenzo TANGE : "Recollections - 1 -"
in JA, 336, avril 1985, pp. 7-13, p. 11

(7) Kenzo TANGE : "Recollections - 2 -"
in JA, 337, may 1985, pp. 6-12, p. 7

(8) Ibidem, p. 9

(9) Udo KULTERMANN : Architecture nouvelle au Japon
Tübingen, Ernst Wasmuth, 1960, 180 p, p. 33

(9) Philippe LEFIZELIER : Analyse syntaxique de Kenzo TANGE
UPA Nancy (mémoire de 3ème cycle), 1976, 39 p, p. 3

Dans les centres communautaires, l'influence de Le Corbusier, dont le traitement du béton brut est important pour Tange, est remarquable. Au Centre des Arts Sogetsou (1955-1958), Tange lui-même avoue l'analogie avec l'art de Le Corbusier au Musée de Ahmedabad (10), l'éloquence de la ressemblance se dégage, entre autres, du mémorial Soumi (1955-1957).

Le Corbusier séduit fortement bon nombre d'architectes modernes japonais, par le succès avec lequel il manipule le béton brut. La texture du matériau les attire beaucoup, comme les séduisent les articles rustiques en céramique du passé. Ils considèrent la couleur, le coloris du béton comme paisible, de bon goût et pur. Les piliers et les murs lourds, massifs, représentent une coïncidence presque parfaite avec le style jomon, et une antithèse presque parfaite avec la résidence aristocratique japonaise.

Tange avoue qu'il garde presque toujours un oeil sur Le Corbusier (11), avec un haussement des épaules qui exprime la dette perplexe, à la fois honorable et coupable, de celui qui pêche pour le Shibui art (12). Mais qui de talentueux ne garde pas un oeil sur Le Corbusier, répondrait Tange, qui trouve à travers lui la conscience claire de sa propre force, une puissance créatrice, avec un sentiment d'être différent, original dans le sens d'une variante du style international.

b. L'axe technologique

L'approche technologique est la tendance du constructeur ou de l'ingénieur. Elle aboutit à une architecture anonyme, qu'exemplifie celle de Mies Van der Rohe. C'est une architecture industrielle, froide et inhumaine, faite d'une ossature de simple métal et de murs en verre. Une telle approche technologique présente des affinités naturelles avec la tradition des poteaux et poutres des maisons japonaises. Aussi, cette option séduit nombre d'architectes japonais, parmi lesquels se range Tange jusqu'en 1957-1958 (13).

(10) Kenzo TANGE : "*Recollections - 4 -*"
in *JA*, 339, July 1985, pp. 6-15, p. 15

(11) Charles S. TERRY : "TANGE Kenzo, no friend of tradition"
in *Japan Quarterly*, avril-june 1959, pp. 201-210, p. 208

(12) terme de suprême beauté en japonais

(13) Charles S. TERRY : "TANGE Kenzo, no friend of tradition"
Op. cit., p. 207

La technologie étant l'expression de la vitalité humaine, en particulier des couches populaires, la manifestation de cette énergie reçoit un accent marqué de la part du vitaliste qu'est Tange. Selon lui, cette manifestation de l'énergie créatrice s'effectuera mieux par la recherche d'un équilibre harmonieux entre l'existence humaine et la technologie (14).

La simplicité des lignes et la clarté de la structure constructive sont mises en évidence pour célébrer la manifestation harmonieuse de la technologie. Cette simplicité et cette clarté sautent aux yeux dans la maison de l'architecte, au centre du mémorial de la paix à Hiroshima, dans l'enveloppe lisse et brillante de l'imprimerie Tosho à Haramachi et à l'hôtel de ville de Tokyo.

c. L'axe traditionnel

Jusque dans les années 60, à la même époque où s'exerce une forte influence de l'architecture moderne, la majorité des gens regardent en arrière pour se raccrocher aux traditions.

La question de savoir comment introduire l'architecture contemporaine dans la réalité traditionnelle est à l'ordre du jour. Les projets de la première étape essaient d'enraciner l'architecture contemporaine au Japon. Stimulé par les discussions sur la tradition japonaise confrontée à la nouvelle architecture (15), passionné par l'architecture japonaise classique, surtout le temple d'Ise et le palais de la Katsura, Tange reinterprète avec le béton les structures traditionnelles en bois. L'expression, les structures en béton rappellent dans certains cas les structures en bois.

L'architecte déplace son intérêt de la tradition Yayoi vers la tradition Jomon, celle-là reflétant la société aristocratique, celle-ci plus rattachée à celle du peuple.

La culture Yayoi est qualifiée par l'architecte d'apollinienne ou élégante, la culture Jomon étant dionysiaque ou brut(al)e.

Cette évolution se perçoit en comparant le plan d'Hiroshima et le bâtiment de l'hôtel de ville de Tokyo avec les réalisations du centre des arts Sogetsou et le bâtiment de Kurashiki.

(14) Kenzo TANGE : "Technology and humanity" in JA, october 1960, pp. 11-12, p. 11

(15) Emile DUHART-HAROSTEGUY : "Kenzo TANGE " dans 11 profils d'architectes : Architectures originales du XXème siècle Op. cit., p. 40

2) La phase structuraliste

De 1920 à 1960, c'est-à-dire au cours de la première période de l'architecture moderne, l'approche fonctionnaliste qui la caractérise considère l'espace architectural en termes de fonctions spécifiques.

Les fonctions particulières et leurs espaces correspondants - les unités fonctionnelles - n'appartiennent pas à un système d'organisation supérieure qui se servirait des éléments de liaison tels que les couloirs, les rues ...

Déjà, à l'occasion du projet du centre de la paix à Hiroshima (1946-1955), Tange voit la nécessité d'ajouter un cinquième élément aux quatre fonctions définies (résider, travailler, circuler, se détendre) par la charte d'Athènes.

Cet élément est le noyau urbain, concept structural permettant de doter la ville d'une entité organique. La cité est plus que la somme des quatre éléments auxquels la résoud, la limite la charte d'Athènes.

"La notion de globalité qui va au delà des fonctions mises en route par la charte est appelée coeur de la ville" (16).

Le noyau où les éléments fonctionnels servent de coeur de ville, est un concept structural d'unification organique qui transcende le fonctionnalisme.

a. L'axe méthodologique

Au terme de la décennie 50, les architectes commencent à percevoir que l'architecture ne peut être limitée qu'exceptionnellement à une fonction unique. Les bâtiments doivent être appréhendés comme un ensemble de fonctions complexes ; il devient nécessaire de rassembler les unités fonctionnelles - fonctions spécifiques et leurs formes correspondantes- dans un tout unitaire.

Dans cette approche structurale, la structure permet l'association des éléments. La structure en architecture ici, comme en linguistique, implique la priorité accordée aux relations au dépend des éléments (17). La méthodologie structuraliste commence par créer de petits paquets de fonctions rassemblées en grappes ; éventuellement corrélées par des structurants comme la cour, la plaza. Selon Tange, ce procédé est adopté dans la conception du centre culturel Nichinan (1960-1962) (18).

Par la suite, les petits groupes structurés, les grappes, sont associés organiquement en une totalité, au moyen d'éléments structurants de niveau supérieur, tels que le couloir, la rue.

(16) Article anonyme : "Kenzo TANGE : La ville totale" dans 2.000, 24, 1973, p. 5

(17) A. J. GREIMAS, J. COURTES : *Sémiotique*, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage Paris, Hachette, 1979, 422 p.

(18) Kenzo TANGE : "Development of design concept and methodology" Op. cit., p. 13

L'approche structuraliste de Tange s'inspire plus du structuralisme du discours que de celui de la langue. L'objet de connaissance visé par le structuralisme est la relation et non les éléments.

"Les relations entre les éléments sont plus importantes que les éléments eux-mêmes" (19).

Selon Hjemselev, la structure est une entité autonome de dépendances internes (20).

Entité autonome veut dire que tout en entretenant les relations de dépendance et d'interdépendance avec un ensemble plus vaste dont elle fait partie, elle (la structure) est dotée d'une organisation interne qui lui est propre. Une phrase au niveau du discours et une façade au niveau architectural illustrent cette expression d'entité autonome.

Dépendances internes veut dire que le réseau relationnel constitue une hiérarchie : une grandeur décomposable en parties qui, tout en étant reliées entre elles, entretiennent des relations avec le tout qu'elles constituent. Les groupes syntaxiques (groupe nominal, groupe verbal ...), au niveau du discours, et les grappes (les petits groupes) dans la démarche de Tange, illustrent cette notion de "dépendances internes".

La proposition de réorganisation structurelle contenue dans le plan de Tokyo en 1960 est un premier pas vers une approche non plus fonctionnaliste, mais structuraliste.

Comme l'a souligné Tange, le plan de Tokyo 1960 fut un moment décisif où il quitte l'approche fonctionnelle pour aborder l'approche structurale (21).

Ce projet propose une structure linéaire extensible articulée en petites unités, et reflète une nouvelle conception urbanistique qualifiée de structuralisme : *"La période de 1920 à 1960 a vécu sous le signe du fonctionnalisme, dès 1960 le fonctionnalisme évolue vers le structuralisme"* (22). L'axe civique est une structure linéaire le long de laquelle la ville peut croître et changer. La croissance et l'extension est un principe important du structuralisme inspiré par Le Corbusier (23).

(19) Arnulf LUCHINGER : Structuralisme en urbanisme et un architecture
Paris, Eyrolles, 1981, 144 p., p. 17

(20) L. HJEMSLEV : Essais linguistiques
Copenhague, 1959, p. 1

(21) Article anonyme : "Kenzo TANGE : La ville totale"
Op. cit., p. 5

(22) Udo KULTERMANN : Kenzo TANGE
Zürich, Verlag für architektur Artemis, 1970, 304 p., p. 15

(23) Arnulf LUCHINGER : Structuralisme en urbanisme et un architecture
Op. cit., p. 47

Aux environs de 1960, l'espace pensé comme lieu de fonctions spécifiques, interprété comme quelque chose de créé par des éléments physiques séparés, isolés, sera pensé comme quelque chose qui présente une adhésion suprême avec les autres objets auxquels il s'attache ; figurativement, l'espace peut être décrit comme une viscosité, une matière gluante semblable à la colle qui noue dans l'espace ses composants.

Comme l'explique Tange, d'une architecture interprétée comme lieu de fonctions spécifiques, avec une conscience d'un système spatial où des connexions telles que les routes et les couloirs relient les fonctions individuelles, on avance vers une architecture pensée comme lieu de relations avec la conscience d'une structure spatiale où les objets sont adhésivement corrélés (24). Les objets séparés, dans un espace comme vide, apparaissent hautement reliés dans un espace comme adhésif de ses réseaux de relations, à la manière d'une colle.

Cette réinterprétation progressive de l'espace comme quelque chose qui n'est pas vide, mais dense et adhésif, est un grand tournant dans la façon de penser de Tange.

L'espace interprété par la passé comme lieu de fonctions spécifiques est pensé comme lieu de communication. Comme l'explique H. Sasaki, l'expression "approche structurale" a un sens similaire de l'expression "structure sociale" (25) et signifie une façon de relier les espaces au moyen des éléments - espaces de communications.

Par approche structurale, on entend une approche qui rend l'environnement humain plus organique, en mettant en relation les espaces individuels au moyen des espaces intermédiaires de communication, comme par exemple le couloir, la rue ... Comme le remarque A. Osawa, ce qui importe, ce sont moins les éléments que les relations saisies en termes de système de communication, qui permettent d'appréhender l'architecture et la ville dans sa nature dynamique d'un organisme qui croît et qui change (26).

Le mot structure signifie donc ici communication, comme dans l'axe civique du plan de Tokyo ou dans le chenal qui établit une relation entre les deux gymnases nationaux et les deux gares voisines Shibuya et Harajuku, ou encore dans la ville linéaire de croissance à l'image d'un corps organique au Nigeria.

(24) Kenzo TANGE : "Message of acceptance, may 23, 1984"
Op. cit., p. 11

(25) Hiroshi SASAKI : "An architecture with possibilities"
in *JA*, 171, january/february 1971, pp. 85-91, p. 88

(26) Akira OSAWA : "The latest Kenzo TANGE"
in *JA*, 267/268, july/august 1979, p. 7

Comme le souligne Tange, le couloir, principale structure d'un bâtiment, est un lieu physique au milieu des espaces, en même temps qu'il sert de canal d'information, qu'il transporte en direction de diverses pièces (27). La cage d'escalier et l'ascenseur sont les fûts (flux) verticaux établissant les mêmes connexions.

Une structure de communication tridimensionnelle est utilisée pour les zones du plan de Tokyo situées en dehors de l'axe urbain. Ces idées sont ensuite utilisées de façon expérimentale au centre de presse et de radiodiffusion à Yamanashi.

Selon E. Duhart-Harosteguy, une synthèse de la structure tridimensionnelle de communications, voire de l'oeuvre de Tange, se trouve dans le complexe du centre de presse et de radio de Yamanashi à Kofou (28). Ce complexe s'organise autour de structures de gros éléments cylindriques en forme de colonnes creuses qui incorporent les communications verticales, les fluides et les différents équipements.

Le terme phase structuraliste de Kenzo Tange peut prêter à confusion si l'on pense établir un parallélisme étroit avec le structuralisme en linguistique.

Les linguistes structuralistes ont pour objet d'étude, soit la langue en tant que système : c'est le structuralisme immanent de la première génération, soit l'énoncé de la phrase : c'est le structuralisme de la deuxième génération, le distributionnalisme, et même celui représenté par la grammaire générative et transformationnelle. En effet, dans ces courants structuralistes, la notion de communication n'apparaît pas ; or, dans le structuralisme architectural, structure prend le sens de communication. Ce terme n'a pas évidemment le sens de "communication interpersonnelle", mais précise la relation entre deux ou plusieurs dispositifs architecturaux et rappelle plutôt, toutes proportions gardées, les organisateurs textuels pris en compte par la grammaire de texte.

L'organisation axiale de l'espace est un des symboles de la structuration. Comme le signale Ching-Yu Chang, cette notion d'axe inspirée par Le Corbusier (29) a particulièrement influencé l'organisation japonaise de l'espace dans l'architecture moderne.

(27) Kenzo TANGE : "Architecture's contribution to social culture" in *JA*, 267/268, july/august 1979, pp. 98-102, p. 101

(28) Emile DUHART-HAROSREGUY : "Kenzo TANGE"
Dans *11 profils d'architectes : Architectures originales du XXème siècle*
Op. cit., p. 42

(29) Ching-Yu CHANG : Japanese spatial conception (8), III western influences on japanese architectural space -Practicing professionals : The era of modernism : Le Corbusier in *JA*, 331, november 1984, pp. 91-98, p. 96

Tange, admirateur de Le Corbusier, a développé ce concept structural dans de nombreux projets.

Trois formes d'axes apparaissent. Une forme linéaire, comme dans le plan de Tokyo, le projet pour une ville nouvelle Librino en Italie, le projet d'une nouvelle cité résidentielle Hokousetsou, le plan directeur de la nouvelle capitale du Nigeria en Afrique ... Une forme de trois axes parallèles, comme dans la composition d'ensemble du nouveau centre de Naples ... Une forme de deux axes en croix, comme à l'université Yarmouk en Jordanie, au projet de l'université du Golfe Arabique Sakhi Bahrain.

Dans le plan pour Tokyo, le concept d'axe civique, c'est-à-dire une organisation ouverte, remplace l'organisation fermée du système centripète issu de la ville médiévale.

Comme un tronc, l'axe peut croître suivant un développement linéaire (30), la colonne vertébrale. Le développement du noyau de l'oeuf est le canal de transmission, par le système nerveux, des informations du cerveau au reste de l'organisme. Comme l'explique Tange, une colonne vertébrale essentielle à la transmission - circulation des informations est appliquée au plan de réorganisation de Tokyo (31). Un axe civique s'étendant en colonne vertébrale du centre existant de la ville jusqu'au bout, la baie de Tokyo, ouvre de multiples perspectives d'épanouissement.

Pour Tange, cette rénovation du centre de Tokyo, le premier projet qui représente l'évolution du fonctionnalisme au structuralisme, exerce une influence considérable sur ses futurs projets architecturaux et urbains (32).

Dans le projet pour la ville nouvelle Librino en Italie, une épine verte participe à la composition d'un réseau structurant. Ce grand axe verdoyant fait de l'ensemble un séjour plus humain (33). Ce corridor de verdure apporte l'environnement naturel dans la vie quotidienne des habitants. Il est utilisé

(30) Cet axe civique qui se complète progressivement avec des éléments nouveaux ou des éléments déjà utilisés dans la partie antérieure de l'axe n'est pas sans rappeler la notion de récursivité de la grammaire générative et transformationnelle.

"On appelle récursivité la propriété de ce qui peut être répété de façon indéfinie, propriété essentielle de la grammaire générative".

DUBOIS : Dictionnaire de linguistique
Paris, Larousse, 1973

(31) Kenzo TANGE : "Recollections - 5 -"
in *JA*, 340, august 1985, pp. 6-13, p. 9

(32) Kenzo TANGE : "Message of acceptance, may 23, 1984"
Op. cit., p. 12

(33) Kenzo TANGE : "Librino new town, project for 60 000 population, Sicily"
in *JA*, 234, august/september 1976, pp. 84-89, p. 86

(33) Kenzo TANGE : "Recollections - 8 -"
in *JA*, 343-344, november/december 1985, pp. 8-16, p. 13

pour organiser les habitants et les équipements en une communauté qui harmonise l'homme et la nature.

Selon Tange, dans le projet de la nouvelle cité résidentielle Hokousetsou, un corridor vert est pris comme concept structurant (34). Comme à Librino, l'idée d'harmonie entre l'environnement naturel et l'environnement créé par l'homme, qui fait défaut dans le plan de Tokyo en 1960, est ici développée.

Pour Tange, l'idée de base structurante du plan d'ensemble de la nouvelle capitale du Nigeria (1975-1985) ressemble à celle du plan de Tokyo (1960-1961) l'épine civique (35).

La composition d'ensemble du nouveau centre de Naples s'organise autour d'une triple épine est-ouest (36). L'axe du sud est celui du commerce et des affaires, l'axe du nord est celui du récréatif, les équipements sportifs et les habitations en occupent respectivement chaque côté. L'axe central, celui du gouvernement et du domaine public accueille le bâtiment de la cour régionale, les bureaux du gouvernement provincial, la compagnie des télécommunications et la principale station de métro.

Comme l'explique Tange, les deux axes nord-sud et est-ouest constituent la base structurante de l'université Yarmouk en Jordanie (37). L'épine académique ou universitaire traverse le site le long duquel se ramifient comme des branches les différents départements. L'épine sociale ouverte au public non étudiant est celle le long de laquelle se placent la mosquée, le musée, le théâtre, la halle de conférence, les clubs d'étudiants et les hôtels.

Selon les explications de Tange, dans le projet de l'université du Golfe Arabe Sakhir Bahrain, une double épine dorsale sert de base structurante aux différentes fonctions (38). La première épine est-ouest prend la forme d'une galerie académique, autour de laquelle gravitent de chaque côté respectivement, les salles de conférences ou de cours et l'auditorium. La seconde épine nord-sud se présente sous forme de colonnade sociale recevant

(34) Kenzo TANGE : "Development of design concept and methodology"
Op. cit., p. 15

(34) Kenzo TANGE : "Recollections - 8 -"
Op. cit., p. 16

(35) Kenzo TANGE : "Recollections - 11 -"
in *JA*, 347, march 1986, pp. 6-14, p. 6

(36) *Ibidem*, p. 7

(37) Kenzo TANGE : "Concept of recent works"
in *JA*, 267-268, july/august 1979, pp. 10-13, p. 13

(37) Kenzo TANGE : "Recollections - 9 -"
in *JA*, 345, january 1986, pp. 6-15, p. 12

(38) Kenzo TANGE : "Recollections - 11 -"
Op. cit., p. 7

les clubs pour étudiants, les restaurants et les équipements sportifs.

b. L'axe technologique

Tange prolonge l'approche technologique dans la deuxième étape.

Selon R. Boyd, l'architecte, à l'avant-garde des progrès de la construction, apporte par ses expériences une contribution au développement de conceptions constructives qui font sensation dans les années 50, comme dans les années 60 : toiture en coquille à Matsuyama et toiture en suspension aux halles olympiques, de grande portée et tension (39). Ces formules sont utilisées non pas tellement pour elles-mêmes, mais pour dépasser, transcender les limites du langage universel de l'architecture.

D'après Tange, après les années 60, l'architecture devient futuriste. La plupart des architectes tentent d'introduire les technologies contemporaines dans les structures des immeubles (40) ; les halles du stade olympique de Tokyo illustrent bien cette tendance d'expression et de démonstration technologiques. La technologie apparaît dans les procédés d'industrialisation mis en oeuvre, entre autres, à l'université d'Oran en Algérie et au quartier Fiera à Bologne en Italie. Pour Tange, la technologie n'étant que l'expression de la vitalité humaine, en particulier celle des couches populaires, elle doit aussi être mise au service de ces couches par une démocratisation sociale, qui opère précisément par le biais du progrès technologique une meilleure redistribution de la croissance économique induite (41).

La conquête technologique, expression de la vitalité humaine, s'avère un outil, un moyen pour assurer le bien être architectural de l'homme. C'est le rapport que Tange, le démocrate humaniste, établit entre la technologie universelle et l'humanité. Tange se classe dans une tendance dominante de fonctionnaliste constructeur, mais ses constructions, elles, se refusent d'être classées.

Il n'est jamais esclave de la fonction, du fonctionnel au sens de besoin social démocratique et besoin constructif, au point d'ignorer l'effet esthétique. Comme le remarque Ch. S. Terry, il argumente même violemment contre l'esthétique de la tradition Yayoi, mais s'appuie sur elle, sur ce qu'elle contient de positif, pour contrebalancer son approche de constructeur (42).

(39) Robin BOYD : "Kenzo TANGE, an architecte in the world" in *AIA Journal*, june 1966, pp. 82-83, p. 82

(40) Kenzo TANGE : "Structure signifie communication" Op. cit., p. 39

(41) Kenzo TANGE : "Development of design concept and methodology" Op. cit., p. 11

(42) Charles S. TERRY : "TANGE Kenzo, no friend of tradition" Op. cit., p. 208

Il utilise l'esthétique à bon escient dans ses projets, où dans presque chacun d'eux se rencontre une justesse de proportion à l'instar des constructions classiques du passé.

c. L'axe traditionnel

Après les années 60, l'architecture, poussée par le progrès technologique, devient futuriste, et de ce fait, moins traditionnelle. C'est par un détour subtil que l'on peut retrouver chez Tange le juste équilibre, la même juste proportion entre le constructeur et l'esthète qu'entre la tradition Jomon et la tradition Yayoi. Il s'agit donc d'une architecture plutôt internationale, supportée par la technologie, que régionale où les conditions du climat et du site comptent beaucoup.

d. L'axe symbolique

Complétant le processus de fonctionnalisation et celui de structuration, celui de symbolisation et de métaphorisation forme l'homme et lui facilite la compréhension de l'espace. Les formes symboliques et métaphoriques escortent des idées qui permettent de mieux comprendre, de mieux assimiler le projet.

Pour l'usage courant, repris par Ferdinand de Saussure, le symbole est une représentation souvent iconique (43), comme la balance qui représente la justice ; par là, il est partiellement motivé, quoique conventionnel.

D'après Ferdinand de Saussure, le symbole n'est jamais tout à fait arbitraire. Il existe un rudiment de lien naturel entre le représentant "balance" et le représenté "justice" ; le symbole de la justice ne peut pas être remplacé par n'importe quoi, par exemple par un char (44).

Le symbole au sens où Tange l'utilise se rapproche du sens sociologique de ce vocable : un objet qui, en vertu d'une correspondance analogique, a une valeur évocatrice. Les portes et l'enceinte, dans le plan Skopje, évoquent la ville. Les noms "porte" et "mur de la cité" sont le symbole du centre ville. L'identité de ce symbole, acceptée et fixée par l'épreuve de socialisation, rend plus compréhensible la structure du projet.

Au-delà de la forme que l'on confère à une fonction, il y a une signification méta-physique en relation ici avec l'histoire, la porte et l'enceinte de la ville médiévale, symboles de cette ville.

(43) On dit d'un signe qu'il est une icône, lors qu'il existe une similitude de fait entre le représentant et le représenté : le plan d'une maison est une icône.

(44) Ferdinand de SAUSSURE : Cours de linguistique générale
Paris, Payot, 1922 et 1949, 322 p., p. 101

La métaphore est une opération qui désigne un objet du nom d'un autre objet présentant avec le premier un rapport d'analogie.

L'opération métaphorique va traduire un système extra-architectural, le paquebot ou la coquille, en un système intra-architectural recodant architecturalement les différents usages (45). Elle régénère le sens en architecture en recodifiant les éléments appropriés du système architectural et en attribuant à un élément déterminé les attributs d'un élément extra architectural convenable, adapté : la fenêtre de la ville Savoye devient le hublot du paquebot, avec ses caractéristiques. Nous pouvons la dénommer la fenêtre-hublot. Un pavillon de l'exposition d'Osaka devient une fleur avec ses caractéristiques. Nous pouvons l'appeler pavillon-fleur.

Parmi les images qu'emploie Tange, relevons trois métaphores : l'arbre, le bateau, la coquille.

Le centre de la bibliothèque enfantine d'Hiroshima est occupé par un pilier portant la toiture qui s'étend sur l'ensemble comme des frondaisons d'un arbre.

L'image de l'arbre permet d'organiser le plan d'ensemble de l'exposition d'Osaka. Comme l'explique Tange, chaque pavillon correspond à une fleur et les pavillons à la floraison, les trottoirs mobiles qui conduisent aux pavillons correspondent aux branches, les cheminements s'étendant de l'entrée principale aux lieux de rencontre des quatre branches principales est, ouest, nord, sud correspondent au tronc, aussi appelé zone symbole (46). Tant que le tronc et les branches entretiennent des relations fortes et unies, l'arbre dans son ensemble serait beau quelle que soit la variété de la floraison.

L'image de l'arbre est exploitée au parc sportif de "Flushing Meadows" à New York. Selon Tange, comme la festival plaza, une place centrale collecte le fleuve piétonnier, puis en retour disperse le mouvement de la foule suivant des branches latérales est et ouest, connectées aux grandes voies de communications extérieures (47).

Le gymnase de la préfecture de Kagawa à Takamatsou, implanté sur le rivage Seto en mer intérieure, présente la silhouette d'un bateau naviguant au large. Comme le dépeint Tange, le bateau navigue sur un banc de pierres appareillées symbolisant la mer (48). Cette image de bateau, familière de la culture insulaire japonaise, est utilisée comme un symbole de

(45) Bernard TCHOUDI : Métaphore de la syntaxe architecturante et architecturée Université de Nancy II, décembre 1985, 121 p., p. 59 (mémoire de maîtrise)

(46) Kenzo TANGE : "Recollections - 7 -"
in JA, 342, october 1985, pp. 6-14, p. 10

(46) Kenzo TANGE : "Progrès et l'harmonie pour l'humanité"
dans AA, 152, octobre/novembre 1970, p. 98

(47) Kenzo TANGE : "Recollections - 8 -"
Op. cit., pp. 8 et 9

(48) Kenzo TANGE : "Recollections - 6 -"
in JA, 341, september 1985, pp. 6-15, p. 10

cette région méridionale. Vu à partir du boulevard Aoyama au bord duquel s'est installé le centre des arts Sogetsou (1955-1958), celui-ci manifestement prend l'allure d'un bâtiment flottant, avec ses murs bleus glacés sur les trois faces (49). Il navigue et vogue dans le bleu du ciel et de la mer, comme le bateau du palais des sports de la préfecture de Kagawa.

Au gymnase principal des halles olympiques à Tokyo, les mâts qui soutiennent une toile de câbles tressés recouverte d'un pontage en acier, rappelle un bateau. Pour nous, cette image évoque, entre autres, le paquebot de Le Corbusier, mais ici, comme le signale R. Boyd, la tension comme force créatrice en architecture, est manipulée de façon assurée et convaincante (50). Les principaux câbles qui tiennent les mâts sont vus de l'extérieur comme les éperons d'un navire, mais aussi vus "silhouettant", se projetant en silhouette face au coucher du soleil, tels les chigis d'un ancien temple, comme celui d'Ise.

Comme le signale Tange, le projet du centre sportif de l'Ehime, les halles des assemblées à Matsuyama (1952-1953), est formé de deux coquilles, la grande au toit convexe et la petite au toit concave (51). Est-ce une allusion poétique au milieu marin dans lequel baignent les diverses activités de l'île native de Tange, Shikoku.

Comme le remarque C.T., au club de golf de Totsuka, une coquille retournée en béton armé recouvre la partie principale du club (52) ; une coquille destinée à exprimer la véritable essence de l'abri.

Aux halles olympiques à Tokyo, le bâtiment principal présente extérieurement la forme d'un coquillage. Le bâtiment annexe sur plan circulaire a lui aussi la forme d'un coquillage. Le petit gymnase ressemble à une coquille d'escargot ou de limaçon géante, mais rappelle aussi un tourbillon (ou maelstron) d'espace autour d'un unique mât excentrique. Cette dernière image nous renvoie à la spiraloïde engendrée par la coquille et aux formes des sanctuaires secondaires d'Ise et, pourquoi pas, aux monticules de sable des jardins zen.

Pour Tange, à l'école enfantine à Tokyo, la forme de la toiture est une coquille oblongue (53). L'envolée de la toiture donne l'impression d'un mouvement de douces vagues qui viennent bercer la tendre enfance et la naïveté rêveuse écoute la musique charmante des vagues.

(49) Kenzo TANGE : "Recollections - 11 -"
Op. cit., p. 11

(50) Robin BOYD : "Kenzo TANGE : an architect in the world"
Op. cit., p. 83

(51) Kenzo TANGE : "Recollections - 3 -"
in *JA*, 338, june 1985, pp. 6-14, p. 12

(52) C.T. : "Totsuka country club house"
in *JA*, january 1963, pp. 16-28, p. 19

(53) Kenzo TANGE : "Recollections - 5 -"
Op. cit., p. 12

PARTIE I

Chapitre 2ème : L'influence de la tradition sur Kenzo TANGE, un architecte moderne

A) Amour de la tradition

- 1) Amour naturel de la tradition japonaise
- 2) Amant des traditions grecques, romaines et autres

B) Influence des deux principales tendances de la tradition japonaise

- 1) Influence yayoi
- 2) Influence jomon
- 3) Juste équilibre entre la tendance yayoi et la tendance jomon

C) Une tradition ouverte sur le reste du monde

- 1) Ouverture zen à l'égard du progrès technologique
- 2) Ouverture vis-à-vis des idées esthétiques occidentales
 - négociation entre l'architecte et les utilisateurs

A) L'amour de la tradition

1) L'amour naturel de la tradition japonaise

Il n'est, selon Tange, que dans l'ordre naturel des choses pour un architecte japonais, comme lui ou d'autres, d'éprouver un attrait pour le temple d'Ise, le sublime de l'orient, pour reprendre une expression de Bruno Taut, et le palais détaché de la Katsura (54). Ces deux monuments constituent des prototypes de l'architecture japonaise.

L'inspirateur de l'amour de la tradition, ainsi que l'affirme Tange, est le professeur Hideto Kishida (55), membre du corps enseignant de l'université de Tokyo, qui fait la plus grande impression sur l'étudiant Tange. Beaucoup d'admiration s'adresse à cet homme à l'oeil d'architecte aiguisé, auteur précisément d'un splendide livre intitulé "*Wako no Kosei*" (les compositions du passé). Ce visionnaire met en relief dans cette oeuvre le palais détaché de la Katsura et le palais impérial de Kyoto. Tange prend le relais de ce précurseur qui fut son initiateur, en publiant deux ouvrages : *Katsura, Tradition and creation in japanese architecture*, 1960 ; *Ise : Prototype of japanese architecture*, 1962. Cet écho reprend et développe deux idées déclenchées par l'éminent enseignant. L'enthousiasme pour la tradition japonaise, né de la rencontre amoureuse avec la tradition insufflée par un homme remarquable, influence les projets de la période estudiantine, comme ceux de la période ultérieure.

Selon A. Osawa, les traces de la tradition nippone persistent dans les projets d'outre-mer, notamment au Moyen Orient (56).

A l'époque moderne, la question du rôle de la tradition existe plus ou moins à l'état embryonnaire depuis le XIXème siècle (1868), mais elle n'est vivement débattue dans les journaux et les revues que pendant les années 1955 et 1956 (57).

Quand le Japon a entrepris d'adopter la culture matérialiste de l'occident, il adopte, embrasse brusquement ses moyens technologiques, comme si c'était la manière d'échapper à son passé. Les artistes et architectes japonais, sur l'avis des critiques occidentaux qui leur conseillaient vivement de regarder vers leur passé, ont été amenés à mieux enter leur production dans la tradition locale.

(54) Kenzo TANGE : "Message of acceptance, may 23, 1984"
Op. cit., p. 10

(55) Kenzo TANGE : "Recollections - 2 -"
Op. cit., p. 6

(56) Akira OSAWA : "The latest Kenzo TANGE"
Op. cit., p. 7

(57) Charles S. TERRY : "TANGE Kenzo, no friend of tradition"
Op. cit., p. 205

2) Amant des traditions grecques, romaines et autres

Tange est un des profonds connaisseurs de l'ancienne architecture japonaise. La ch asse d'Ise et de la villa Katsura font l'objet d'une description minutieuse. Cependant, l'architecture d'outre-mer ne lui est pas étrangère, loin de là.

Selon les dires d'U. Kultermann, il connaît l'architecture occidentale, les ch ateaux et les villes médiévales aussi bien que l'architecture grecque, l'art du Mexique ou les édifices de l'Inde et de l'Afrique (58). Tange étudie en Gr ce et en Italie et s'attache à l'architecture italienne de la Renaissance. Il est particulièrement intéressé par l'architecture de la Renaissance de Michel Ange que rejettent les modernistes, mis à part Le Corbusier.

Transcendant la période de transition postérieure au gothique de Filippo Brunelleschi, Michel Ange et Bernini amènent la Renaissance à son plein épanouissement en retournant au classique.

Dépassant la position des modernistes qui se dépouillent du passé et en particulier rejettent la Renaissance, Le Corbusier s'emploie à élever les fondements de l'architecture moderne au rang de l'art, en revenant à la grandeur de l'architecture grecque et romaine.

A l'instar de Le Corbusier, dont l'attitude est semblable à celle de Michel Ange, Tange étudie et perçoit l'élevation des cités grecques et romaines (59). Son intérêt pour les agoras et les forums est notable.

Pour atténuer l'effet oppressif de la haute tour de bureaux (243 mètres) au dessus du niveau du sol, en particulier au niveau de la plaza, le bâtiment du nouvel hôtel de ville de Tokyo est scindé en deux tours au-delà d'une hauteur de 150 mètres. Cet effet d'adoucissement aboutit à une forme suggestive du gothique, bien que telle n'ait pas été l'intention d'origine, l'effet produit par les deux tours du City Hall I est qualifié de gothique comme par référence au rythme tripartite des tours de Notre Dame de Paris (60).

D'après Tange, la galerie piétonne   toiture vitrée qui traverse tout le projet de Yerba Buena, centre urbain à San Francisco (1967-1969) est aussi large que la galerie Victor Emmanuel   Milan (61).

L'utilisation des tiges verticales dans la réalisation vers 1971 du quartier Fiera représente l'image contemporaine des tours médiévales dont on dit

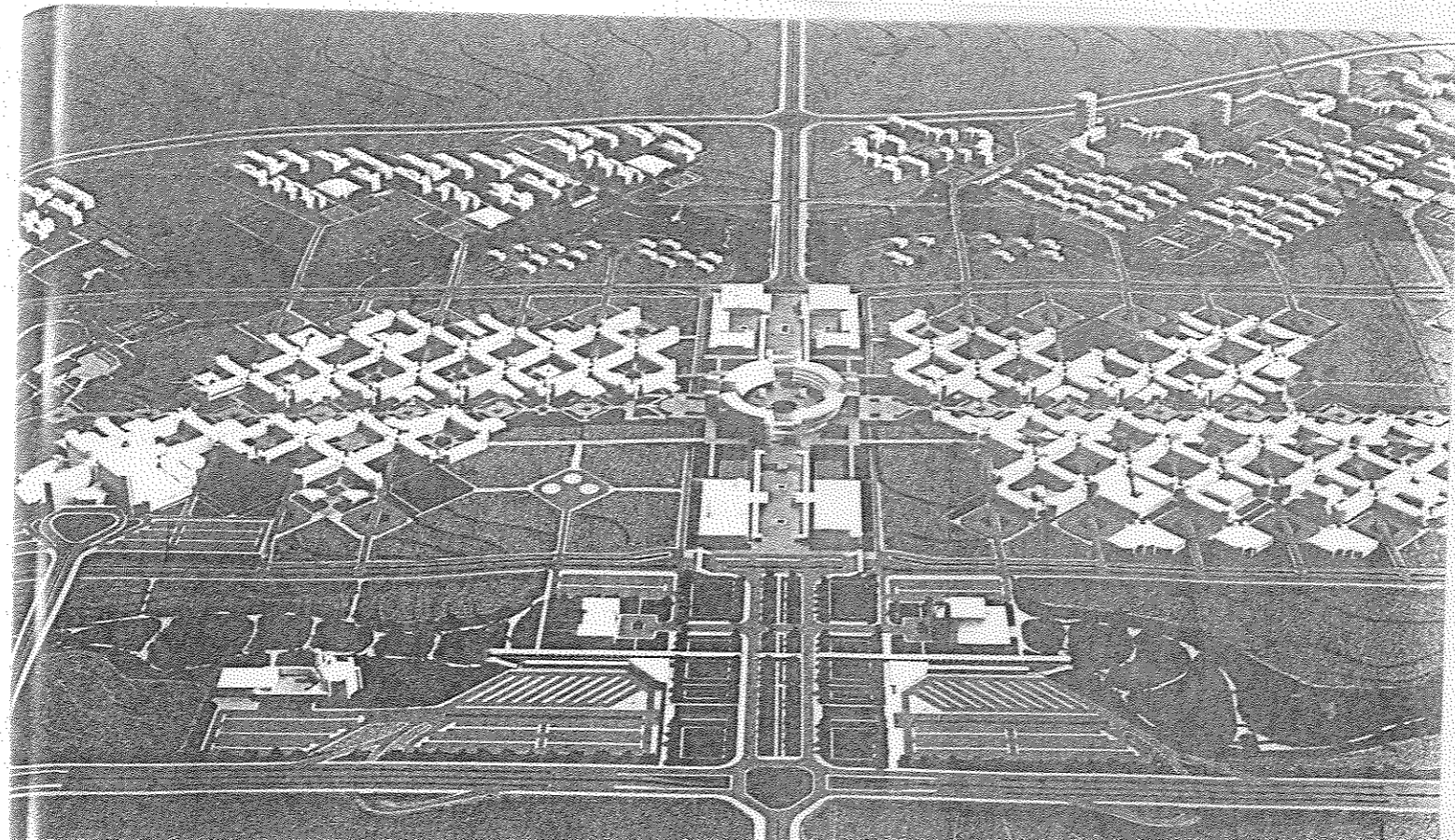
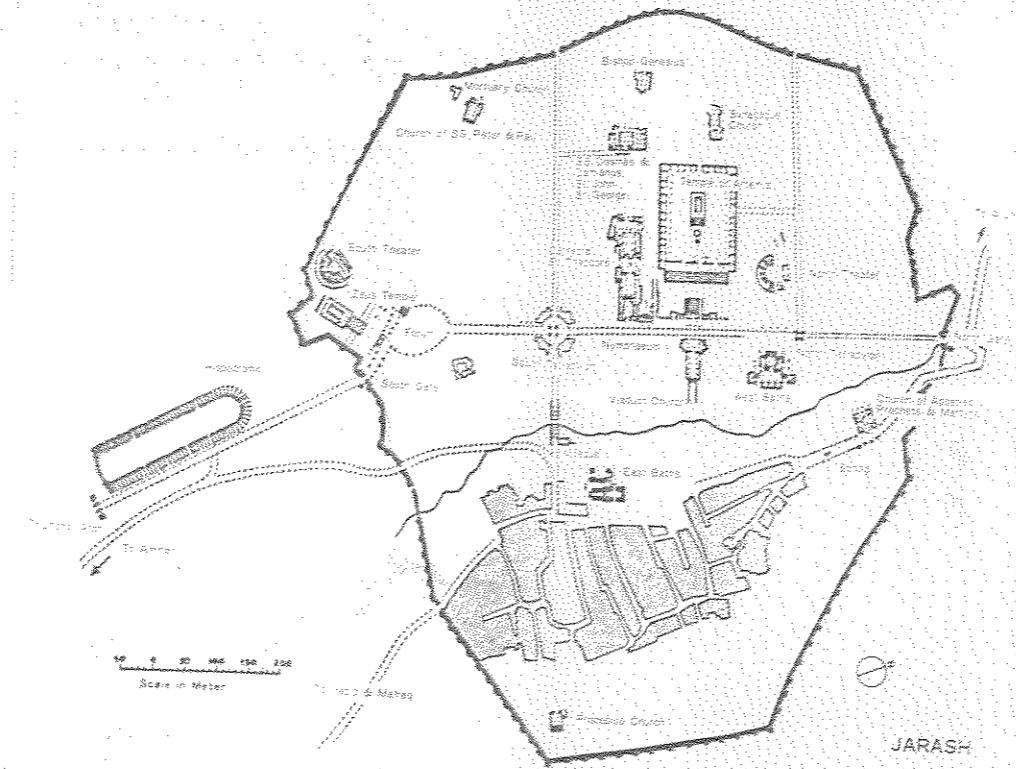
(58) Udo KULTERMANN : Kenzo TANGE
Zürich, 1970, 304 p., op. cit., p. 15

(59) Kenzo TANGE : "Message of acceptance, may 23, 1984"
Op. cit., p. 10

(60) Article anonyme : "Concours city hall Tokyo"
dans Technique et Architecture, 369, décembre 1986, pp. 108-112, p. 109

(61) Kenzo TANGE : "Recollections - 8 -"
Op. cit., p. 8

Illustration 13



qu'une centaine se dressait à Bologne au Moyen Age (62).

Le plan d'ensemble de l'université Yarmouk en Jordanie s'organise suivant deux épines qui se coupent. Non loin de cet emplacement se situent les fameux vestiges de Jarash, où il y a un forum et des voies nord-sud et est-ouest qui déterminent le plan d'ensemble (voir illustration 13) (63).

Les deux axes structurent le plan d'ensemble de Yarmouk : le premier, l'épine sociale est-ouest ouverte au grand public, est flanquée d'une salle de conférence, d'un musée d'art, d'un centre pour étudiants, d'une mosquée, d'un hôtel et d'autres équipements grand public ; le second, l'épine qui court au milieu du terrain, approximativement du nord au sud, abrite les facultés des sciences, de médecine, les écoles d'art, d'ingénieurs, de vétérinaires et l'hôpital. A l'intersection de deux axes autour du forum gravitent le centre administratif principal, la bibliothèque centrale et le centre informatique.

Ainsi que Tange l'explique, l'idée d'une structure de toiture en forme de tente pour couvrir un complexe sportif au Koweït constitue un moyen pour relier l'ensemble du complexe dont l'unité est pensée selon le concept d'oasis (64).

B) L'influence des deux principales tendances de la tradition japonaise

1) L'influence yayoi

Dans les années 50, Tange consacre une partie de sa réflexion à la façon d'amener l'architecture moderne à prendre racine dans la tradition japonaise. Cette tradition à double tendance exerce une influence sur ses projets, notamment les hôtels de ville.

Tange considère que les premiers bâtiments sont d'inspiration Yayoi, une culture d'émanation aristocratique caractérisée comme élégante et apollinienne : le Centre de la Paix à Hiroshima, le musée et le centre communautaire (1946-1956), l'hôtel de ville de Tokyo (1952-1957) et de Shimizu (1953-1954), la maison de l'architecte à Tokyo (1951-1953), la bibliothèque du collège Tsuda à Tokyo (1953-1954), l'imprimerie Tosho à Numazu (1954-1955), le bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa à Takamatsou (1955-1958) (65). Bref, depuis le Centre de la Paix à Hiroshima jusqu'à la préfecture de Kagawa.

(62) Ibidem p. 13

(63) Kenzo TANGE : "Yarmouk University" in *JA*, 267/268, july-august 1979, pp. 52-57, p. 54

(63) Kenzo TANGE : "Concepts of recent works" Op. cit. p. 13

(64) Kenzo TANGE : "Recollections - 9 -" Op. cit., p. 6

(65) Kenzo TANGE : "Development of design concept and methodology" Op. cit., p. 12

2) L'influence jomon

Petit à petit, l'intérêt se déplace d'une tendance yayoi, raffinée, avec de minces piliers et poutres, à l'autre, jomon, d'émanation populaire, caractérisée comme brutale et dionysiaque.

Selon N. Hozoumi et J. Dodd, sont d'inspiration jomon l'hôtel de ville de Kurayoshi (1955-1957), le mémorial Sumi à Ichinomya (1955-1957), le centre des arts Sogetsou (1955-1958), l'hôtel de ville d'Imabari (1957-1959), l'hôtel de ville de Kurashiki (1958-1960), la bibliothèque de l'université Rikkyo à Tokyo (1959-1961), le projet du siège de l'O.M.S. à Genève (1959-...), projet d'immeubles d'habitation au M.I.T. (1959-...), le projet de la baie de Tokyo (1960-1961) (66).

L'expression de la forme du bâtiment du centre des arts Sogetsou montre toute une puissance, émanation de la vitalité jomon. La plus grande partie des murs sont en tuiles bleues. Tange considère que cette couleur est associée à celle des braseros en céramique longtemps utilisés pour chauffer les anciennes maisons japonaises (67). Elle se trouve dans ce contexte liée au mot So qui signifie bleu profond. Pour traduire et exprimer ce So, la céramique bleue est mise en oeuvre au moyen des techniques de maçonnerie moderne.

L'évolution architecturale de la période jomon (5000-300 avant Jésus-Christ), émanation de la culture et de l'énergie des paysans et du peuple en général, comporte un toit déployant de longs larmiers (auvents) et présente pour résister aux incursions extérieures d'épais murs périphériques. Le mur namako, que l'on trouve fréquemment dans la ville de Kurashiki, a en partie motivé l'utilisation du style jomon dans l'hôtel de ville. Faisant face et, en quelque sorte, place aux murs namako des panneaux de tuiles grises et des moulures de plâtre blanc sont placés parmi les tuiles. L'effet d'ensemble donne une impression de quelque chose de massif, innervé comme par la puissante énergie des paysans et du peuple.

Dans son expression dramatique, la manipulation du béton massif et brut surgissant des sources d'idées jomon n'est pas sans similitude avec le brutalisme qui fleurit au même moment en Angleterre (68). Peter et Alison Smithson font une promotion active de ce courant de pensée architectural.

3) Juste équilibre entre la tendance yayoi et la tendance jomon

Selon N. Hozoumi et J. Dodd, les travaux de Tange, postérieurs aux années 60, trouvent un juste équilibre entre le sentiment viril de la tradition jomon

(66) H. HOZOUMI et J. DODD : "Kenzo TANGE"
in *Architectural Design*, may 1965, pp. 238-256, p. 238.

(67) Kenzo TANGE : "Recollections - 4 -"
Op. cit., p. 15

(68) Ibidem p. 8

et un peu de l'aristocratique et féminine tradition yayoi (69).

Ce juste équilibre des extrêmes qui fusionnent et se fondent dans une même oeuvre traduit un tempérament essentiellement dionysiaque d'une vision extatique, expression extatique d'une fantaisie démoniaque produit d'une vitalité originelle associée à l'ordre, à une netteté disciplinée, sorte de fille de l'esprit cartésien européen. L'oeuvre acquiert ainsi une vigueur d'énergie élémentaire qui remonte de l'origine des temps reculés et qui se mêle harmonieusement à une discipline esthétique infinie, éternelle.

Cette fusion entre l'énergie vitale et les règles esthétiques donne naissance aux formes aussi parfaitement équilibrées qu'Ise.

"Seldom is an architecture created in which the vital and the aesthetic are as well balanced as here ... Ise form and space combine elementary vigor and aesthetic discipline transcending time, and are a rarely achieved balance of the vital and the aesthetic" (70).

(69) N. HOZOUNI and J. DODD : "Kenzo TANGE"
Op. cit. p. 238

(70) Kenzo TANGE and Noburo KAWAZOE : Ise prototype of japanese architecture
Cambridge, MIT Press, 1962, 215 p., p. 14

C) Une tradition ouverte sur le reste du monde

Dans son oeuvre, Tange est profondément japonais. Cette caractéristique qui a largement contribué à lui forger une réputation internationale se pense en régionalisme ouvert sur le reste du monde.

Selon R. Boyd, l'unique régionalisme viable ne peut vraiment se développer et se valoir à la satisfaction du reste du monde qu'à l'écart des particularités locales excessives et à l'intérieur de l'expression idiomatique internationale moderne (71). L'odeur, la senteur du Japon, de la particularité japonaise, ne filtre au travers de l'oeuvre de Tange que d'une manière subtile, raffinée et souvent intangible d'emblée. Il faut la chercher, voire la rechercher, pour la percevoir. A l'instar des maîtres de thé ou des mentors zen, cette trace presque insaisissable, invisible, reflète non une soumission émotionnelle aux particularités des traditions historiques de son pays, mais leur conquête intellectuelle, spirituelle.

Pour H. Sasaki, Tange reflète et sublime (au double sens de transposer et de raffiner) les mouvements internationaux en leur donnant une expression remarquablement japonaise qui le distingue parmi ses confrères du Japon et d'outre-mer (72).

Pour U. Kultermann, son style fait l'authenticité régionale ou locale en formant une synthèse extraordinaire de ce qu'il y a de plus nouveau (provenant de l'ouest) et ce qu'il y a de plus ancien, de la tradition millénaire de son pays (73). Les formes élaborées par Tange paraissent émerger de l'ancien, évoquant vaguement le passé, mais sont étonnamment nouvelles, nous immergent dans le présent. Par cette conjugaison, ces formes élèvent le coeur (74). Selon R. Boyd, sa forme plastique est sensationnellement japonaise et monumentalement internationale (75). L'extraction de l'essence véridique de l'esprit moderne conjugée à une profonde compréhension de la culture traditionnelle japonaise sont plus évidentes dans les premiers chefs-d'oeuvre comme le centre de la paix à Hiroshima et le bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa.

Son style, comme celui de ses confrères japonais, est quelque chose qui se situe dans un "entre" : conception traditionnelle raffinée, flexible, qui assimile le partage fonctionnel de l'espace en petits composants.

(71) Robin BOYD : "Kenzo TANGE : an architect in the world"
Op. cit. p. 82

(72) Hiroshi SASAKI : "An architecture with possibilities"
Op. cit. p. 91

(73) Udo KULTERMANN : Das Vohnhaus von Kenzo TANGE in Tokio"
in Innenarchitektur (die), mai 1958, pp. 703-705, p. 703

(74) The Pritzker architectural prize 1987 : Kenzo TANGE
1987, 20 p., p. 16

(75) Robin boyd : "Kenzo TANGE : an architect in the world"
Op. cit. p. 82

A propos de ce dualisme, Robin Boyd remarque :

"The one artistic problem that is peculiar in Japan is the nation's particular sort of insularity. Sensitive japanese are both proud and awed by feeling that they are neither of the east nor the west, but somewhere in between" (76).

Une des plus importantes contradictions qui existe dans le monde est l'opposition entre le régionalisme et l'internationalisme. Tange la dépasse en élevant à la fois le passé et l'avenir. L'architecture de Tange est à la fois très vieille et très nouvelle ; vieille parce qu'elle s'enracine dans la tradition séculaire du Japon, nouvelle parce sans cesse novatrice par l'apport de la technologie et des concepts esthétiques internationaux.

1) Ouverture zen à l'égard du progrès technologique

Comme à l'égard de la nature, les vues des japonais, par la double religion shintoïste et bouddhiste, ne s'opposent guère aux progrès techniques et artistiques.

Pour U. Kultermann, à l'inverse des mentalités occidentales qui tendent à freiner un progrès technique jugé trop rapide et une nouveauté artistique considérée comme trop révolutionnaire, l'homme nippon cherche à créer un univers intellectuel, humain et physique en rapport harmonieux avec le rythme de développement technologique et artistique (77).

Le réel, dans tous les domaines notamment technologiques et artistiques, reste, comme dans la réalité artistico-symbolique, intangible. Embarqué comme dans une fuite de la réalité vers le monde symbolique ainsi que l'exemplifie la cérémonie du thé et les formes voisines de la zen-philosophie de conduite esthétique. Le réel technique est approché, contemplé et convenablement maîtrisé sans que ne comptent beaucoup les conditions sociales sur lesquelles se base le changement des moyens de productivité.

Cette attitude métabouddhique à l'égard du progrès technologique, Tange l'adopte dans son approche industrielle mise en oeuvre dans de nombreux projets (Yamanashi, Shizuoka à Tokyo ...) : chaque plancher du noyau vertical consiste en une unité massive de béton précontraint. Comme l'explique Tange, ces éléments circulaires vont être encastrés, empilés les uns sur les autres pour atteindre le nombre d'étages voulus (78).

(76) Robin BOYD : *New directions in japanese architecture*
London, Studio Vista, 1968, 128 p. passim

(77) Udo KULTERMANN : *Architecture nouvelle au Japon*
Op. cit., p. 7

(78) Kenzo TANGE : "Concept of recent works"
Op. cit., p. 11

2) Ouverture vis-à-vis des idées esthétiques occidentales

Les architectes japonais fusionnent ce qui reste vital dans la tradition japonaise avec les idées esthétiques de leurs confrères occidentaux. Cette fusion est d'autant plus aisée que l'architecture japonaise a connu depuis des centaines d'années ce que l'architecture occidentale recherche.

D'après K. Ikebe, la valeur et l'esprit moderne de l'architecture japonaise se trouve dans la simplicité de structure, la clarté de l'expression, la liberté de l'espace, la modulation systématique (qui a pour base le tatami), la porte coulissante ... (79). L'utilisation d'un module (de construction) de base pour établir un système flexible de l'organisation de l'espace, module auquel peut être ajouté un nombre illimité d'unités similaires, est une idée japonaise : la standardisation. Dans le rapport attentif, soigné de l'intérieur et de l'extérieur, l'esthétique moderne de l'environnement et de l'architecture doit beaucoup à l'art traditionnel de jardins. Selon V. et Z. Hrdlicka et Z. Thomas, beaucoup d'urbanistes, dont Kenzo Tange et Sutemi Horiguchi, ont introduit avec bonheur les jardins de pierres dans les plans de grandes villes japonaises (80). Les jardins secs, par la simplicité et la pureté de leurs lignes, la diversité des formes et l'harmonie des nuances et parce qu'ils ne brident en rien l'imagination créatrice qui tend vers l'infini comme les vagues de l'océan, correspondent aussi aux conceptions de l'architecture moderne.

Les architectes nippons élèvent de nombreux édifices dans un béton d'une puissante expressivité, puisée dans la tradition japonaise, mais très proche de l'esthétique internationale. L'hôtel de ville illustre l'ouverture de la tradition à une idée occidentale absente au Japon.

L'ouverture des constructions japonaises dont parlent les gens, quelle qu'elle soit, n'est guère sociale. Aucune des diverses philosophies qui ont imprégné et façonné la vie quotidienne des japonais jusque dans le moindre détail n'a jamais eu d'intérêt pour l'ouverture au public. De l'avis de S. Takemura, tant restent prégnantes et aliénantes les surdéterminations des structures mentales féodales que le traditionnel prend peu en compte la vie publique au sens de celle du citoyen, au sens où l'occidental démocrate l'entend (81). Tange réagit à cela en adoptant l'idée occidentale de l'hôtel de ville, un centre spirituel et culturel ouvert aux citoyens. Il n'y a aucun autre exemple de ce type dans l'histoire japonaise.

L'ensemble répond à une volonté de briser les barrières qui existent depuis si longtemps entre la population et l'administration publique pour le grand bien de l'une et de l'autre.

(79) Koyoshi IKEBE : "L'évolution de l'architecture sous l'influence occidentale" in AA, 65, p. 21

(80) V. et Z. HRDLICKA, Z. THOMAS : L'art des jardins japonais Paris, Gründ, 1981, 192 p., passim

(81) Shinichiro TAKEMURA : "Japon 70" dans AA, 152, octobre/novembre 1970, p. 112

Selon l'opinion de U. Kultermann, cette volonté de briser les barrières n'est qu'un mythe :

"La construction gouvernementale ou administrative moderne se rattacherait à un mythe, celui d'un pas essentiel fait vers l'abaissement des frontières entre le gouvernement, les gouvernants et le peuple, les gouvernés" (82).

L'ouverture sociale de l'hôtel de ville est une des meilleures expressions du concept Tangéen de démocratie réaliste ; le bâtiment représente une tentative de créer un espace qui correspondrait à une place publique, lieu de réunions publiques en Europe, essentiel pour un gouvernement d'une cité démocratique. L'ouverture sociale et démocratique de l'hôtel de ville est dans l'essence de celui-ci et, sans elle, l'édifice n'est plus un centre civique, culturel et spirituel, mais un simple immeuble de bureaux, économique, pour ronds-de-cuir ou employés, comme tout autre.

Selon Tange, le bâtiment est dessiné pour être un lieu d'échanges publics parmi la population (83). Pour que cet édifice soit commode et accessible au public, l'accent a été mis sur la grande salle des assemblées et l'auditorium, tous les deux rassemblés dans un seul immeuble. Comme l'explique U. Kultermann, l'hôtel de ville est un grand complexe partagé entre l'institution administrative concentrée dans une partie haute, moins accessible au public, et des institutions communautaires, centre spirituel et culturel, contenues dans la partie basse (84).

Dans le projet du bureau de la banque nationale en Mandchourie, Tange développe une forme haute-basse qui deviendra plus tard la forme canonique de ses hôtels de ville : un large hall à l'avant du bâtiment constitue la partie basse et, à l'arrière, l'immeuble de la partie haute a huit étages (85).

Au nouvel hôtel de Tokyo, une forme basse semi-elliptique de sept étages, comprenant le palais des assemblées du gouvernement, embrasse la plaza. Celle-ci est soulignée et animée par une forme haute de plusieurs étages qui l'entourent. La tour en face du bâtiment des assemblées (243 mètres de haut) accueille les bureaux comme celle du côté sud (150 mètres de haut) (86).

(82) Udo KULTERMANN : *Architecture nouvelle au Japon*
Op. cit., p. 33

(83) Kenzo TANGE : "Tokyo city hall, Kagawa prefectural office"
in Oscar NEWMAN and Jurgen JOEDICKE, *CIAM 59*
Stuttgart, Karl Krämer verlag, 1961, 224 p., pp. 170-184, p. 176

(84) Udo KULTERMANN : *Architecture nouvelle au Japon*
Op. cit., p. 33

(84) Charles S. TERRY : "TANGE Kenzo, no friend of tradition"
Op. cit., p. 204

(85) Kenzo TANGE : "Recollections - 2 -"
Op. cit., p. 9

(86) Kenzo TANGE : "Recollections - 14 -"
in *JA*, 350, june 1986, pp. 8-13, p. 12

L'adoption par Tange de l'idée occidentale de l'hôtel de ville pose le problème de l'incompréhension du public devant cet édifice. Le sens que le concepteur a voulu y mettre n'est pas toujours saisi et le sens que le public y investit ne correspond pas toujours à celui du concepteur.

En architecture, comme dans le domaine du langage, le récepteur (spectateur, observateur, usager ...) opère une sémantisation, une appropriation en fonction de divers paramètres (ses connaissances, sa situation ...). Le locuteur et l'allocutaire deviennent des partenaires engagés dans une sorte de coproduction où chacun met du sien.

"La signification de l'ouvrage résulte d'une négociation de deux acteurs mis face à face, elle se situe au point de rencontre d'une réalité illusoire de l'artiste, parce qu'imaginée, et d'une autre réalité, celle de la reconnaissance tout aussi illusoire parce qu'investie" (87).

La réalité proposée par l'artiste trouve un sens dans sa rencontre avec la reconnaissance du contenant spatial de l'hôtel de ville, comme véritable réceptacle où s'investit le récepteur, notamment l'usager.

L'existence d'un malentendu entre l'architecte et l'usager n'est que chose normale. Rien d'étonnant à ce que le récepteur, dans une position de compréhension-construction de sens et non de compréhension-extraction de sens, ne saisisse pas nécessairement et immédiatement le sens que l'auteur a mis dans le message. Il ne faut pas qu'une proposition aussi nouvelle au Japon que l'hôtel de ville produise un malentendu excessif, voire total. De toute façon, tel n'a pas été le cas puisque les japonais ont bien accepté et assimilé cette idée importée de l'occident.

Selon J. Michel, respecter une authenticité régionale ou locale ouverte sur le progrès technologique et les idées esthétiques internationales, c'est édifier une architecture locale, mais, aussi paradoxal que cela puisse paraître, surtout internationale (88) tenant compte essentiellement du climat et des conditions physiques.

Tange affirme vouloir respecter et insister sur traditions et le climat des pays dans lesquels il construit. En fait, pour lui la tradition du pays dérive principalement du climat et des conditions naturelles ; l'espace lui-même

(87) Bernard TCHOUDI : Métaphore de la syntaxe architecturante et architecturée Université de Nancy II, décembre 1985, 121 p., p. 40 (Mémoire de Maîtrise)

(87) Cette idée rejoint celle de C. KERBRAT-ORECCHIONI dans son ouvrage intitulé L'implicite, 1986 : "Le sens d'un énoncé ... c'est un objet que construisent et négocient ensemble de manière plus ou moins coopérative, les différents partenaires de l'interaction".

(88) Jacques MICHEL : "La fin de l'architecture selon Kenzo TANGE" dans Le Monde, 9 novembre 1973

est fondamentalement international (89). Il construit dans n'importe quel autre pays les mêmes sortes de bâtiments qu'il aurait construits au Japon.

Ce style international prend en compte la réalité diverse des problèmes que posent les différentes réalités locales. Ces problèmes permettent une multiplicité de solutions appropriées qui mettent l'accent sur l'universalité des différences. C'est cela qui fait l'authenticité locale d'un espace fondamentalement international. C'est un espace du juste milieu, émancipé à la fois par rapport au régionalisme étroit qui tend à le rétrécir et à l'internationalisme réducteur qui tend à le dépersonnaliser.

(89) Kenzo TANGE and Kazuo SHINOHARA : "After modernism : a dialogue between Kenzo TANGE and Kazuo SHINOHARA"

in *JA*, 319/320, november/december 1983, pp. 7-12, p. 11

Dans la première partie du texte, nous avons approché la présentation de l'oeuvre de Kenzo Tange. Il y a deux phases principales dans cette oeuvre et une double influence de la tradition japonaise.

A présent, dans la seconde partie, nous examinons dans le premier chapitre différents sens du mot tradition. La tradition au sens courant de conservation est un processus d'interprétation. Le modèle dans son contexte présent n'a de valeur que pris dans le système particulier dans lequel il est enserré. L'intégration par rapport à un environnement historique rappelle des aspects de la conception linguistique de l'intégration.

Dans le second chapitre, nous étudions la tradition japonaise. Une double tendance, vitaliste et esthétiste, se dégage de l'histoire japonaise.

PARTIE II

Chapitre 1er : Sens de la tradition

A) Du sens de la tradition

- 1) Sens passif ou statique
 - a. l'interprétation porte la marque d'intérêt de son interprète
 - b. l'adaptation du modèle au contexte présent
- 2) Sens actif ou dynamique
 - a. intégration par enrichissement
 - b. intégration des valeurs anciennes à des inventions nouvelles
- 3) La nature de la chose transmise et l'action de transmettre

B) Sens dynamique Tangéen

- 1) Acception commune du terme tradition
 - a. approche statique de la tendance populaire décorative
 - b. approche restrictive de l'histoire officielle
- 2) La tradition est comme un catalyseur
- 3) La tradition est nécessairement vouée à la destruction-intégration
- 4) Rapport contextuel avec les choses de valeur historique
 - a. sens intact : attitude archéologique à l'égard de la chose de valeur historique
 - b. intégration par rapport à un environnement historique
 - le contexte historique modifie le sens du projet
 - le projet modifie le contexte historique

A) Sens de la tradition

Selon R. Alleau et J. Pépin, la tradition est une notion historique qui est l'héritage par lequel le passé survit dans le présent ou l'appel que le présent adresse au passé (90). Le passé survit dans le présent, soit sous une forme statique par simple médiation, en se bornant à conserver et à transmettre les acquis antérieurs, soit sous une forme dynamique par intégration d'éléments nouveaux aux éléments antérieurs ou anciens.

1) Sens passif ou statique

Une capacité passive de conservation de toute tradition : le maintien dans le même état des éléments transmis entre générations d'une même culture dénote une conception courante. Celle-ci souligne les aspects reproductifs qui assurent la conservation du passé en tant que passé, de la chose livrée dans sa forme et dans son contenu. Toute tradition dans son caractère répétitif et reproductif est susceptible d'une variété d'interprétations.

Pour R. Boudon et F. Bourricaud, la tradition au sens courant de conservation est un processus d'interprétation (91).

Toute interprétation porte la marque d'intérêt de son interprète. Qui dit interprétation d'un élément du projet, dit prêter entre, s'immiscer, se glisser comme un tiers entre le répétant et le répété, et entre le répétant et les autres répétant coprésents comme un négociateur pour prêter à chacun, réaliser une affaire, un profit (92). Comme en témoigne ce sens juridique et ancien du terme interprète : l'interprétation consiste pour le lecteur à être un intermédiaire, un courtier. Il lit et déchiffre, comprend pour son propre compte. Comme l'explique A. Compagnon, l'artiste percevant perçoit des honoraires, estime l'échange auquel il se dispose, qu'il réalise par son ingérence (93).

Par l'effort de l'interprète qui ajoute à la chose ce qu'il a dans l'imagination, dans l'âme et le cœur, il adapte le modèle à son contexte présent. Pour F. de Saussure, le répétant n'a de valeur que pris dans un système particulier dans lequel il est enserré (94). L'effort de l'interprète comprend, c'est-à-dire attribue au répétant, une valeur par rapport aux autres valeurs coprésentes intraprojectuelles. L'acte de comprendre donne consistance comme le fait en-

(90) René ALLEAU et Jean PEPIN : "Tradition"
dans Encyclopédia Universalis, Paris, 1989, pp. 826-829, p. 828

(91) Raymond BOUDON et François BOURRICAUD : Dictionnaire critique de la sociologie
P.U.F., 1986, 774 p., pp. 638 et 639

(92) Bernard TCHOUDI : Métaphore de la syntaxe architecturante et architecturée
Université de Nancy II, juin 1987, 129 p., p. 85
(Mémoire de D.E.A.)

(93) Antoine COMPAGNON : La seconde main ou le travail de la citation
Paris, Seuil, 1979, 414 p., pp. 73-74

(94) Ferdinand de SAUSSURE : Cours de linguistique générale
Paris, Payot, 1949, 332 p., p. 157

tendre le préfixe "cum" de comprendre, au corps projectuel dans sa double institution, constitution métaphorique (la dimension du rapport répétant/répété) et métonymique (la dimension répétant/projet que l'on met en relief ici et maintenant). Suivant le "cum", le métaphorique, l'absentia et le métonymique, le praesentia se combine comme la droite (historique) et le cercle (synchronique) pour consister dans la spirale, l'objet répétant (95).

La tradition conserve en gardant ce qui a été transmis, le répété mais en faisant être de nouveau ce qui a existé au travers du répétant. La tradition fait être de nouveau par l'insertion contextuelle ce qui a été, à chaque moment et en maintes circonstances, recréé, le sens symbolique et mythique de la vie matérielle autant que morale et spirituelle.

2) Sens actif ou dynamique

a. Intégration par enrichissement

La capacité active de la tradition est d'intégrer, au cours de son histoire de transmission, des éléments nouveaux par leur adaptation aux éléments antérieurs ou anciens.

La capacité active de la tradition, en ce sens, se rapproche de l'évolution de la langue qui au cours de son histoire, tout en restant fidèle à elle-même, s'adapte à des besoins nouveaux.

La tradition conserve comme dans une copie pure et simple, en ajoutant des éléments nouveaux. Il s'agit d'une intégration positive par enrichissement, par complexification.

La tradition agit sur l'héritage spirituel et matériel qu'elle a en charge, par la sélection qu'elle pratique sur les valeurs qu'elle juge dignes d'être compatibles avec les éléments nouveaux qui viendront se greffer sur ces valeurs. Il s'agit en somme d'une intégration, d'une transformation négativo-positive, appauvrissement ou simplification puis enrichissement.

Dans l'équipement spirituel, les idées et l'équipement matériel antérieurs, Tange opère une sélection, le vitalisme des milieux populaires porteur de valeurs dignes d'être transmises compatibles avec l'impulsion démocratique désireuse de satisfaire les espérances des masses.

b. Intégration des valeurs anciennes à des inventions nouvelles

Une autre forme dynamique de la tradition est l'appel que le présent adresse au passé. La tradition peut, tend à intégrer des valeurs anciennes, symboliques ou mythiques, à des inventions nouvelles.

(95) Bernard TCHOUDI : Métaphore de la syntaxe architecturante et architecturée (Mémoire de D.E.A.)
Op. cit., p. 81

Les monnaies artificielles gardent leurs valeurs mythiques de richesses naturelles que constituaient l'agriculture et l'élevage. Les inventions de formes plastiques nouvelles de Tange intègrent des formes anciennes comme les chigi ou le tori. Par ces valeurs mythiques et symboliques qu'elles véhiculent, elles procurent une stabilité, une permanence qui permet de résister intérieurement aux changements rapides, aux agressions et aux tensions du monde moderne.

3) La nature de la chose transmise et l'action de transmettre

Les traditions évoluent, la tradition apparaît comme un noyau dur de préférence et de pratique stabilisées. La cohérence de ce noyau dur auquel on se tient ne soustrait pas la tradition au risque d'éclatement et de dissolution, ni aux promesses d'enrichissement et d'ouverture.

Toute tradition vivante établit une continuité entre les moments d'une même histoire. Ces moments posent une double interrogation : l'une est en rapport avec la nature de la chose transmise, l'autre avec la nature de l'action de transmettre.

Le sens passif ou concret de la notion de tradition a des liens avec ce qui est livré ou légué de générations en générations : la nature (de départ) antérieure ou ancienne de la chose est sa définition dans son contexte d'emprunt suivant des critères architecturaux, techniques et symboliques et la nature (d'arrivée) présente ou nouvelle de la chose est sa définition dans son contexte d'utilisation par Tange, par exemple.

Le sens actif ou primitif ou originel est en relation avec la manière dont se fait la transmission ; l'opération de transmettre est une transformation de conservation pure et simple, au sens statique de la notion de tradition ou d'intégration par simplification ou par complexification, au sens dynamique de la notion. Ainsi que l'expliquent respectivement A. Lalande et P. Foulquie, si on parle de tradition chaque fois que l'on s'en tient ou que l'on défère (soumettre par respect) à une manière de faire, d'être, de sentir ou de penser ; ce qui importe, ce n'est pas seulement la tradition comme chose faite, au sens passif, mais aussi la manière dont elle se fait au sens actif (96).

Cette manière, c'est un processus par lequel se constitue une expérience vivante et adaptable, un processus de traduction qui conserve, ajoute ou retranche à la chose à transmettre ce que l'imagination, l'âme et le cœur de Tange ont évalué d'approprié.

(96) André LALANDE : Vocabulaire technique et critique de la philosophie
Paris, P.U.F., 1324 p., p. 1140

(96) Paul FOULQUIE : Dictionnaire de la langue philosophique
Paris, P.U.F., 1986, 778 p., p. 733

B) Sens dynamique Tangéen

1) Acception commune du terme tradition

a. Approche statique de la tendance populaire décorative

Il y a un réel problème dans la tradition qui n'est jamais rien d'autre que l'utilisation décorative des éléments régionaux. Comme l'affirme Tange, cette tendance populaire d'utiliser les caractéristiques traditionnelles pour décorer les façades des bâtiments doit être réprouvée, rejetée (97). Cette sorte de tradition de la décoration, qui imite le magnifique style de la période Azuchi-Momoyama ou Louis XIV, ou encore d'un douteux style arabe (98) regarde en arrière.

Connaisseur de l'ancienne architecture japonaise, Tange se défend de faire du pastiche de l'architecture locale, régionale. Le régionalisme sous forme de pastiche n'est pas l'expression de la tradition locale. Les partisans du formalisme adoptent simplement formellement le langage visuel, régional ou historique.

Même si maintes de ces expressions idiomatiques régionales ou historiques sont actuelles, utiles ici et maintenant, cette manière de procéder comme le dit Louis Khan, est affaire de et pour praticien ordinaire et non l'oeuvre d'un architecte. Etienne Boullée ou Karl Marx signaleraient que les auteurs de ces pratiques font une confusion entre le travail d'un architecte, concepteur-créateur et celui d'un ouvrier maçon.

b. Approche restrictive de l'histoire officielle

Il y a un réel problème pour ce que la plupart des gens appellent la tradition japonaise à l'époque moderne. Comme le fait observer Ch. S. Terry, ce qu'elle comprend n'est qu'une veine particulière de l'histoire architecturale japonaise, la tournure d'esprit des gouvernants aristocratiques ou guerriers (99).

Frank Lloyd Wright et d'autres appellent maison traditionnelle japonaise plutôt la résidence traditionnelle japonaise. Les deux caractéristiques (intervalle modulaire et ouverture sur l'extérieur) dont ils parlent ne sont qu'assez vaguement saisies. Le module différent du concept modulaire des architectes modernes est simplement fondé sur des considérations de préférences esthétiques. L'énorme ouverture de l'intérieur sur l'extérieur traduit des notions sentimentales que caressaient les nobles à propos de l'unité entre l'homme, eux-mêmes, dans leurs confortables intérieurs ou vérandas, et la nature du jardin privé alentour, nécessairement moins rude que la nature environnant la ferme rurale.

(97) Kenzo TANGE : "Kenzo TANGE, Tokyo/Japan, discussion"
in Oscar NEWMAN and Jurgen JOEDICKE : *CIAM 59*, 1961, 224 p., pp. 170-184, pp. 172 et 182

(98) Kenzo TANGE : "Cautions, hopes and prophecies - 1978, new year's greetings : five errors of architect today"
in *JA*, 249, january 1978, p. 4

(99) Charles S. TERRY : "Kenzo TANGE, no friend of tradition"
Op. cit., pp. 205 et 206

2) La tradition est comme un catalyseur

La tradition peut être comparée à un nécessaire catalyseur. Pour Tange, elle stimule ou accélère l'activité créatrice, mais sans laisser la moindre trace dans le résultat (100).

Si l'on peut constater les traces, l'odeur apparente de la tradition dans les premiers projets de Tange, c'est parce que le talent créateur n'a pas encore fleuri et n'est pas encore parvenu à maturité. Tange, encore en phase de transition vers l'épanouissement d'une créativité véritablement moderne, n'a pas encore donné le meilleur de lui-même. Il est encore en train de tâtonner et ne veut pas que ses oeuvres paraissent traditionnelles.

Son oeuvre dans laquelle se fondent imperceptiblement les traces de la tradition ne doit pas, de quelque manière que ce soit, apparaître comme traditionnelle et conservatrice. L'architecture moderniste doit prendre racine en terre japonaise, sans avoir besoin de s'habiller de tradition(nalisme).

K. Shinohara insiste sur ce point quand il explique que, même en prenant beaucoup d'intérêt pour la tradition durant la première période d'avant les Jeux Olympiques de Tokyo, Tange éprouve un vif désir de trouver les manières de rompre avec ses attaches (101).

Le plâtre blanc et la belle tradition de Kurashiki ont inspiré le projet de l'hôtel de ville, mais tout l'effort est déployé pour éviter qu'aucune de leurs traces ne restent dans l'édifice. Le fait que le bâtiment rappelle le vieil entrepôt japonais en forme de cabane en bois, une des caractéristiques de la ville de Kurashiki, n'est pas prévu d'avance. Tange respecte les acquis de la tradition et admire les réalisations du passé, mais sans jamais se laisser entraîner par des adaptations superficielles où se confondraient les époques.

L'esprit de la tradition tient à continuer la tradition en s'inspirant des oeuvres du passé soigneusement étudiées, mais en trouvant des solutions nouvelles qui conviennent aux tâches du temps présent. Comme le souligne U. Kultermann, l'urgence des solutions qui s'écartent résolument des programmes anciens implique que la tradition ne se perpétue que par des innovations incessantes (102), précisément en faisant de la tradition une des qua-

(100) Kenzo TANGE : "Architecture and urbanism : III - A building and a project" in *JA*, october 1960, pp. 13-19, p. 19

(100) Kenzo TANGE and Kazuo SHINOHARA : "After modernism : A dialogue between Kenzo TANGE and Kazuo SHINOHARA" Op. cit. p. 11

(100) Kenzo TANGE : "Message of acceptance, may 23, 1984" Op. cit., p. 10

(101) Kenzo TANGE and Kazuo SHINOHARA : "After modernism : A dialogue between Kenzo TANGE and Kazuo SHINOHARA" Op. cit., p. 11

(102) Udo KULTERMANN : Kenzo TANGE Zürich, Verlag für Architektur Artemis, 1970, 304 p., Introduction pp. 14-16, p. 15

lités du peuple : en accordant l'attention à des aspects différents de la tradition, que jusqu'à nos jours les architectes n'étaient pas encouragés à promouvoir, en lançant un défi aux points faibles de la tradition que sont la légèreté, la fragilité ...

3) La tradition est nécessairement vouée à la destruction

Une simple répétition (formelle), réutilisation de l'expression du langage visuel d'une région ou d'une période données, ne peut être la seule source de créativité. Selon la théorie de Tange, la tradition régionale en tant que forme d'expression idiomatique joue un rôle dans l'activité créatrice, mais ne constitue pas en elle-même une force créative ; elle ne crée pas par elle-même car la tradition en tant qu'expression idiomatique historique répétée ne peut continuer à vivre de sa propre force (103).

La tradition locale répétitive peut faire partie de la création, mais non la susciter. Telle qu'elle est, elle ne garantit, ni ne crée rien de sa propre initiative, de sa propre inertie. Elle ne peut telle qu'elle est constituée, être considérée en soi comme énergie positive, créative, car elle véhicule par essence une tendance décadente, voire mourante de tout ce qui promeut répétition et formalisme. Partout où chaque chose se répète identique à elle-même, elle est vouée à la décadence, à la mort.

Pour que les formes mourantes n'entraînent pas l'énergie fraîche dans sa statique, sa fixité et son cercueil, la force nouvelle doit répudier ce qui l'empêche de vivre en la détruisant. Pour continuer de vivre, la tradition a besoin, selon Tange, d'être constamment, sans cesse détruite par une force iconoclaste qui la conduit à la passe créative de l'énergie nouvelle (104).

La tradition se doit d'être renversée, elle n'est créative que morte-vivante, un suc coulant dans les canaux de la relève. La tradition doit être brutalement éjectée par dessus le bord du bateau de l'évolution moderne, à moins qu'elle ne s'autodétruisse, ne sombre elle-même de son propre poids. Le poids de la tradition répétitive tend à noyer la vie et celle-ci, pour vivre et exister, doit brutalement la faire sombrer, sinon c'est elle-même, c'est-à-dire la vie, qui est emportée dans l'abîme des profondeurs macabres (105). Il est de l'essence de la vie de condamner à mort cette désespérée de tradition qui refuse de finir seule et s'accroche au monde qu'elle veut emporter avec elle dans sa tombe, son monde de l'au-delà.

(103) Kenzo TANGE : "An approach to tradition"
in *JA*, january/february 1959, p. 55

(104) Kenzo TANGE : Katsura : Tradition and creation in japanese architecture
New Haven and Tokyo, 1960, 197 p., p. 44

(105) Charles S. TERRY : "TANGE Kenzo, no friend of tradition"
Op. cit., passim

La salutaire énergie de destruction d'iconoclaste, celle aussi du reniement n'est aucunement suffisante pour créer de nouvelles formes culturelles vivantes. Pour Tange, le flux vigoureux qui supporte les formes pas tout à fait formées prévient et empêche la stagnation, autant qu'elle puisse être contenue, mais une autre énergie module la fougue destructrice en l'empêchant de tout travail de ravage, de saccage (106).

La force créative comprend une puissance intellectuelle appartenant souvent à l'ordre établi ; cet ordre géométrique qui plonge ses racines dans les canons esthétiques yayoï doit comme force modératrice empêcher le flux dynamique des formes pas tout-à-fait formées de la culture jomon de devenir chaotique.

Une certaine abstraction, signe d'un procès d'activité intellectuelle de pensée, impose à la fouguese vitalité d'une certaine primarité, un ordre rationnel reconnaissable. C'est une synthèse dialectique de l'abstrait et du concret, de la destruction et de l'antidestruction, de la mort vivant dans la vie et de la vie vivant de la mort et la ménageant qui génère une véritable créativité. Car tout processus de création est à rapprocher du déni de la réalité freudien (107). Le maître d'oeuvre ne construit qu'en détruisant sciemment, qu'en contrôlant par son esprit de mesure son action destructrice.

Avec le désir de liberté - exprimé à la Katsura par le prince Toshihito et dans sa maison de thé par Sen no Rikyu - et le désir de rencontre dialectique entre l'antitradition et la tradition, Tange a essayé de réaliser dans la préfecture de Kagawa et dans bien d'autres édifices quelque chose de nouveau (108).

4) Rapport contextuel avec les choses de valeur historique

a. Sens intact : attitude archéologique à l'égard de la chose de valeur historique

Le projet du temple et du jardin sacrés du lieu de naissance de Bouddha à Lumbini au Népal (1969-1974) utilise une composition d'une mandala (une représentation graphique bouddhiste du cosmos) centrée sur la colonne de pierre érigée en 249 avant Jésus-Christ (109).

(106) Kenzo TANGE : Katsura : Tradition and creation in japanese architecture
Op. cit., p. 44

(107) Bernard TCHOUDI : Métaphore de la syntaxe
(Mémoire de DEA) op. cit., pp. 51-52

(108) Kenzo TANGE : "An approach to tradition"
Op. cit. p. 55

(109) Kenzo TANGE : "Recollections - 10 -"
in JA, 346, february 1986, pp. 8-15, p. 8

(109) Kenzo TANGE : "Development of design concept and methodology"
Op. cit. p. 17

Dans un rayon d'un demi-kilomètre autour de ce pilier, tout ce qui est découvert lors des fouilles archéologiques doit être préservé, conservé comme tel, tels des monuments exhumés. Un étang comme le suggère la mandala entoure l'aire à l'intérieur de laquelle les fouilles minutieuses vont avoir lieu et les trouvailles serviront elles aussi de monuments, rien n'est ajouté au site découvert comme il viendrait à un esprit occidental d'ériger quelque chose de monumental au centre du site.

L'ancien est conservé dans sa pureté, dans sa pure et simple expression voulue, (re)cherchée. La manière de voir la chose d'importance historique, un monument par exemple, évoque l'attitude des maîtres jardinistes zen à l'égard des pierres qu'ils rencontrent sur place quand ils veulent créer un jardin. La simplicité de la nature dans sa nudité procure une jouissance esthétique du patiné intact que l'épreuve du temps accorde à la pierre. Il faut la préserver pour la retrouver comme pierre précieuse dans le nouveau jardin puisque la nature dans ce qu'elle a de sublime est ancienne, donnée comme telle à la vue contemplative.

b. Intégration par rapport à un environnement historique

Dans un rapport d'intégration vis-à-vis d'un environnement historique la chose de valeur historique c'est-à-dire un édifice, un monument (historique) peut être soit intégrée au projet : le nouveau bâtiment est subordonné, accommodé à l'environnement ancien, soit au contraire désintégré : l'existence du nouveau bâtiment inspire et donne un développement nouveau au voisinage historique. Ces deux formes d'intégration dans lesquelles le contexte historique modifie le sens du projet et ou au contraire le projet modifie le contexte historique rappellent des aspects de la conception linguistique de l'intégration (110).

Dans la première forme qui est le cas d'une intégration d'un élément à une structure environnante, le contexte syntagmatique attribue une valeur à l'élément à la manière dont un mot dans le discours prend sa valeur en fonction du contexte. C'est la phrase, agissant comme contexte, qui sélectionne l'une des significations du mot que l'on peut désigner par signification utile (111). Les sèmes contextuels donnent un sens à l'élément au sens où l'insertion de celui-ci dans le contexte fait apparaître, actualise des sèmes contextuels qui donnent un sens partiellement nouveau (112).

Dans la deuxième forme où le poids de l'élément s'avère supérieur au contexte, l'élément agit comme un mot nouveau qui arrive dans la langue, il modifie son environnement.

(110) A.F. VERNIAUD : "Système de l'intégration en architecture" dans *Le Bulletin EHESS*, n° 10, septembre 1979, pp. 33-36, p. 36

(111) S.EHRLICH, A. COUSSAERT, P. COIRIER : *Connaissance des mots et compréhension des phrases*
Revue Française de Pédagogie, 34, 1976

(112) A. J. GREIMAS : *Sémantique structurale, recherche de méthode*
Paris, Larousse, 1966

La première forme d'intégration est illustrée, entre autres, par le Musée d'histoire de la préfecture d'Hyogo (1982-...) et le projet du centre des arts de la société des beaux-arts à Minnéapolis (1970-1974).

La seconde forme d'intégration est illustrée, entre autres, par le centre de presse de radiodiffusion à Shizuoka (1965-1970).

* Le contexte historique modifie le sens du projet

Le musée d'histoire de la préfecture d'Hyogo (1982-...) se situe dans la zone périphérique du parc du château d'Himeji, un des plus charmants dans le genre au Japon. Pour Tange, le rapport du musée avec le monument historique s'exprime de deux manières (113).

Primo, les multiples angles sinueux, ligne détournée par laquelle on approche le château, évitant ainsi les droites qui faciliteraient l'intrusion de l'ennemi sont incorporées dans le plan. Ce genre de tracé à axe changeant est mis à profit pour aménager dans le musée l'exposition de différents points de vue sur les objets ou les oeuvres présentés.

Secundo, le château lui-même est incorporé parmi les oeuvres dans le fil de l'exposition. Depuis un palier de la rampe conduisant du vestibule au deuxième étage, depuis la cafétéria sur ce niveau de palier, depuis les fenêtres en saillie du deuxième étage, le château est largement visible.

Dans le projet du centre des arts de la société des beaux-arts à Minnéapolis (1970-1974), pour respecter la tradition néo-classique, la façade de style Renaissance de l'ancien musée qui est devenue une image collective pour les habitants, une sorte de brique blanchâtre vernissée est employée (114). A défaut de la pierre coûteuse, la brique de béton brut est utilisée. Avec une charpente en acier, il y a alternance entre la brique tournée vers la tradition et le mur rideau, élément de modernité. Le mur rideau est mis en oeuvre là où la portée rend impossible l'utilisation de briques en maçonnerie. Ces deux structures différentes sont associées dans le but d'harmoniser le nouveau (centre) et l'ancien.

* Le projet modifie le contexte historique

Non loin du bâtiment du centre de presse et de radiodiffusion à Shizuoka (1965-1970) se trouve le site des restes de Toro. Ces vestiges sont constitués d'un groupe d'anciennes habitations reconstruites sur des fondations actuelles.

(113) Kenzo TANGE : "Recollections - 13 -"
in *JA*, 349, may 1986, pp. 8-17, p. 9

(113) Kenzo TANGE and Urtec : "Hyogo Prefectural Museum of History"
in *JA*, 319/320, november/december 1983

(114) Kenzo TANGE : "Recollections - 8 -"
Op. cit. p. 9

(114) Kenzo TANGE : "Development of design concept and methodology"
Op. cit.

Comme le fait remarquer H. Sasaki, du restaurant du dix septième étage du centre, ces restes des temps anciens peuvent être contemplés, mais la mise en scène du lieu magique, proche par rapport au cadre moderne n'est pas assez travaillée pour inviter à un plus proche examen quand le client descend de l'ascenseur (115).

Dans une visée revitalisante, Tange plante sur un site proche, voire adjacent aux vestiges de Toro, un bâtiment moderne de hauteur élevée situé à l'extrême sud de la ville. Sans aller jusqu'à insérer un couteau froid ou poser une charge de dynamite dans une ancienne atmosphère stagnante, Tange choisit délibérément d'ignorer Toro ou tout autre souvenir historique, afin que l'existence du nouveau bâtiment inspire un développement rapide au voisinage. Dans ces circonstances, ce projet saisissant générateur d'une sensation tendue d'espace, dramatique, impressionne fortement comme point de repère (visuel et au sens de modèle aussi).

Au lointain, l'observateur pense que les vestiges de Toro sont proches de l'édifice et non l'inverse. Le nouveau intègre l'ancien.

L'hôtel de ville de l'Ehime et la salle Sampu sont bâtis sur les sites de deux restes de château, sans consacrer beaucoup d'attention à la question d'harmonie entre l'ancien et le moderne. La salle de l'Ehime dans l'enceinte du vieux château illustre de manière concluante comment l'existence nouvelle change, transforme des vestiges historiques (116).

(115) Hiroshi SASAKI : "An architecture with possibilities"
Op. cit. p. 86

(116) Ibidem p. 86

PARTIE II

Chapitre 2ème : La tradition japonaise

A) La tendance vitaliste

1) Sens du vitalisme

2) Moments du vitalisme

- a. Ere jomon : la maison-fosse
- b. Fin Muromachi - début d'Edo : la maison de thé, le jardin sec et la villa Matsura
- c. Epoque moderne : mouvement de pensée démocratique

B) La tendance esthétiste

1) Sens de l'esthétisme

2) Moments de l'esthétisme

- a. Ere yayoi : maison à plancher surélevé
- b. Epoque Heian : résidence shinden
- c. Epoque Muromachi et ère momoyama : Shoin Zukuri
- d. Epoque moderne : approche psychologique individuelle

Liminaire

Le développement de l'architecture japonaise débute par la maison-fosse à la période jomon (5000-300 avant Jésus-Christ), ensuite se poursuit par la maison à plancher surélevé pendant la période yayoi (300 avant Jésus-Christ-300 après Jésus-Christ). La suite du développement se voit sur le tableau suivant (117) :

CIVILISATION	ARCHITECTURE
période Asuka (538-645)	
592 Nomination de Shotoku taishi à la régence	593 début de la construction du Shiten-noji, Osaka
période Nara (645-794)	
710 Établissement de la capitale à Heijokyo (Nara)	670 Début de la construction du Horyuji, Nara
752 Consécration officielle du Todaiji	730 Pagode orientale du Yakushiji, Heijokyo (Nara)
	759 Fondation du Toshodaiji, Nara
période Heian (794-1185)	
794 Transfert de la capitale à Heiankyo (Kyoto)	1053 Pavillon du Phénix au Byodoin, Kyoto
1016-1074 Apogée de la puissance du clan Fujiwara	1124 Konjikido du Chusonji, Iwate
période Kamakura (1185-1333)	
1192 Instauration du premier shogunat : les Minamoto	1199 Grande porte du Sud au Todaiji, Nara
1274-1281 Attaques mongoles	1241 Les plus anciens bâtiments qui subsistent à Itsukushima jinja, Hiroshima
période Nambokucho (1333-1392)	
1338 Instauration du deuxième Shogunat : les Ashikaga	1346 Kamosu jinja, Shimane
période Muromachi (1392-1573)	
1543 Arrivée des premiers Portugais	1489 Pavillon d'Argent, Kyoto
période Azuchi-Momoyama (1573-1615)	
1573 Prise du pouvoir par Oda Nobunaga	1598 Omote Shoin du Samboin, Kyoto
1582 Prise du pouvoir par Toyotomi Hideyoshi	1601-1610 Château de Himeji, Hyogo
1603 Instauration du troisième shogunat : les Tokugawa	
période Edo (1615-1867)	
1635 Fermeture des frontières	1616-1663 Palais de Katsura, Kyoto
1853 Arrivée des bateaux du commodore Perry dans la baie d'Edo (Tokyo)	1635-1636 Toshogu de Nikko, Tochigi

(117) Tableau tiré de "Japon" dans *Le grand atlas de l'architecture mondiale* Encyclopaedia Universalis, 1982, 419 p., p. 41-53, p. 44

Après 1867, l'ouverture du pays à l'extérieur permet une influence de l'occident. Depuis lors, et surtout aujourd'hui on peut parler d'une influence mutuelle entre l'est et l'ouest. Les japonais ont pris d'abord de l'éclectisme, ensuite le style première manière de Wright, Le Corbusier, Gropius et Mies Van der Rohe, mais l'ouest a pris aussi du Japon, beaucoup de la villa traditionnelle japonaise.

L'influence de l'architecture nouvelle japonaise s'est fait sentir aujourd'hui à l'ouest, entre autres, Kenzo Tange est célébré aux U.S.A., en Italie et en France.

Deux principales tendances se manifestent au cours de l'histoire japonaise. La première s'exprime dans des formes et motifs fantasmagiques inachevés. C'est le style correspondant aux chasseurs nomades de la préhistoire jomon (5000-300 avant Jésus-Christ). Cette force qualifiée de dionysienne est celle des fermiers ou des citoyens ordinaires. Elle montre des articles, des objets simples et solidement construits, faits pour traverser les années en supportant les brutalités du maniement.

La seconde est exprimée dans une régularité douce, une netteté disciplinée de formes géométriques. Ce style de forme pure, sans fioritures, correspond aux ouvriers sédentaires du yayoi (300 avant Jésus-Christ-300 après Jésus-Christ). Appelé apollinien, ce courant est celui de la société aristocratique, des hautes classes. Il tient aux objets délicatement raffinés, mais qui ne durent pas.

A) La tendance vitaliste

1) Sens du vitalisme

Le phénomène de progrès est une mobilité, un changement saisi non comme un donné tranquille, donné par on ne sait quel dieu, mais comme un mouvement bouillonnant de contradictions et de difficultés contre lesquelles architectes et concepteurs doivent livrer bataille. Cette position combative qui se donne l'effort de prendre la mesure des contradictions, des inconséquences pour les résoudre en les harmonisant, Tange aime à l'appeler vitalisme : *"I think of it (vitalism) as an organic life wich includes order and freedom, mobility and stability"* (118).

Les contradictions que recèle l'ordre ne sont point quelque chose de donné par une quelconque grâce divine, mais bel et bien construit par des hommes épris de puissance. En maniériste, le vitaliste se met en devoir de reconstruire l'ordre établi en créant à partir de celui-ci quelque chose de nouveau *"Order is not something we are given, it is something we must create"* (119).

Selon Tange, le vitalisme est toujours destructif pour la réalité existante, mais constructif pour la réalité nouvelle (120). Le travail re-créateur est de donner forme à cet ordre nouveau en recherchant dans l'ordre donné, établi - qui contient potentiellement l'ordre différent - le changement, les inconséquences que la stabilité (l'ordre établi) oppose à la mobilité (l'ordre nouveau).

De nombreuses difficultés surgissent de la confrontation entre, d'une part, la tradition conservatrice de l'existence humaine dans ce que l'humanité a de louve jalouse de ses intérêts, et d'autre part, le désir de changement des

(118) Kenzo TANGE : "Aestheticism and vitalism"
in IA, october 1960, pp. 8-10, p. 9

(119) Ibidem p. 9

(120) Kenzo TANGE : "Kenzo TANGE, Tokyo/Japan"
In Oscar NEWMAN and Jurgen JOEDICKE, CIAM 1959, 224 p., pp. 170-184, p. 172

masses populaires. Les cités modernes révèlent de profondes inconséquences, telles les bas niveaux de conditions de vie au sein des masses populaires. Pour Tange, elles rappellent les cités post-féodales qui feignaient d'ignorer ces lieux immondes en se permettant le luxe de conserver les opulentes caractéristiques de la ville féodale ; les architectes et les concepteurs doivent réaliser au moyen des possibilités offertes par le développement technologique une pondération des privilèges des gouvernants et une révolution dans l'environnement résidentiel des gouvernés (121).

La pauvreté est la plus grave des pollutions, elle asphyxie et étouffe la vitalité des hommes qui en sont contaminés, ou plutôt qui y sont réduits (122).

L'énergie des paysans et des citoyens doit être libérée à travers de meilleures conditions de vie. Le niveau minimal des conditions de vie que souhaitent les pionniers de l'architecture moderne répond aux espérances des masses populaires. Le désir des couches populaires de créer de nouvelles formes répond à leur confrontation avec leurs difficiles conditions de vie, la mobilité ou le changement représente les profondes espérances de ces masses.

Pour Tange, le vitalisme est une force émergente qui se confronte avec une réalité, celle de la vitalité cachée dans les masses. Quoique la voix de ces masses soit étouffée et leur énergie cachée, réprimée, c'est quelque chose que nous devons extraire et faire retentir à travers et par notre travail re-créateur (123).

Cette attitude, solution progressiste prolonge le courant de l'énergie japonaise qui actualise les potentialités, la vitalité résidente dormante dans le peuple. C'est aussi une vision romantique qui exprime naturellement et sans gêne, voire avec désinvolture, les réalités de la ferme paysanne ou de la maison populaire. Elle veut sublimer, aller jusqu'à célébrer les valeurs supportées par l'énergie populaire, pour qu'elles ne restent pas sublimes ; ces valeurs simples, humbles, une fois sublimées, viendront vitaliser et enrichir les valeurs esthétiques officielles.

Selon Tange, le vitalisme se produit à partir d'un droit simultanément à l'existence concrète, une simple existence humaine, et à la particularité de cette existence dans son propre fond culturel et régional (124). Il est une attitude qui consiste à conserver aux caractéristiques régionales leurs forces vitales. La conjonction d'une saisie réaliste de la réalité sociale locale et du progrès technique produit la beauté, d'une forme différente de la boîte ou du cube, qui est l'espérance des masses.

(121) Kenzo TANGE : "Aestheticism and vitalism"
Op. cit. p. 8

(122) Kenzo TANGE : "Recollections - 12 -"
in *JA*, 348, avril 1986, pp. 6-11, p. 6

(123) Kenzo TANGE : "Kenzo TANGE, Tokyo/Japan"
In Oscar NEWMAN and Jürgen JOEDICKE, *CIAM 59*, op. cit., p. 170

(124) *Ibidem*, p. 170

2) Les moments du vitalisme

Liminaire

A travers l'essentiel du développement historique du Japon, la suprématie des principes yayoi occulte en dessous de l'histoire officielle les principes jomon. L'énergie vitale des basses classes, c'est-à-dire des paysans et des citadins populaires, trouve l'expression d'une forme originelle manifestée dans les formes artistiques de l'ère de la poterie cordée, encore appelée époque jomon (5000-300 avant Jésus-Christ).

La maison-fosse cristallise cette pure vitalité douée de fortes émotions. Etouffée depuis son expression originelle pendant l'ère jomon, la force des fermiers ne réapparaît dans les villes que sous la forme d'une énergie culturelle de la couche marchande durant la période s'étendant de la fin de l'ère Muromachi (1333-1573) au début de l'ère Edo (1603-1868).

La maison de thé incarne ce modèle de pensée concrète qui refait surface. Le jardin sec et la Katsura, par leur simplicité et liberté d'expression, traduisent le prestige montant des hommes du peuple. Un mouvement de pensée moderne dans son impulsion de liberté démocratique fait refaire surface à l'énergie originelle du peuple jomon : partir des conditions souvent difficiles de vie des gouvernés pour tendre vers des conditions souhaitables et espérées par ces populations.

a. Ere jomon : La maison-fosse

La période jomon (5000-300 avant Jésus-Christ) caractérisée par le style de la poterie cordée présente un de ces styles chargés et richement ornés. La forme originelle de l'énergie vitale des basses classes, manifestée dans les formes artistiques de l'ère jomon, montre peu de compréhension pour l'ordre géométrique, abstrait et intellectuel mais beaucoup de pulsations vitales, de fortes émotions avec un grand sens de l'espace et du volume. Une grande force de vie pas encore tout à fait organisée est une impulsion délirante, sorte aussi de puissance énergétique folle, sans coordination suffisante, qui produit des formes fantastiques. L'inconsciente pulsation vitale supporte la puissante expression d'une simplicité spontanée.

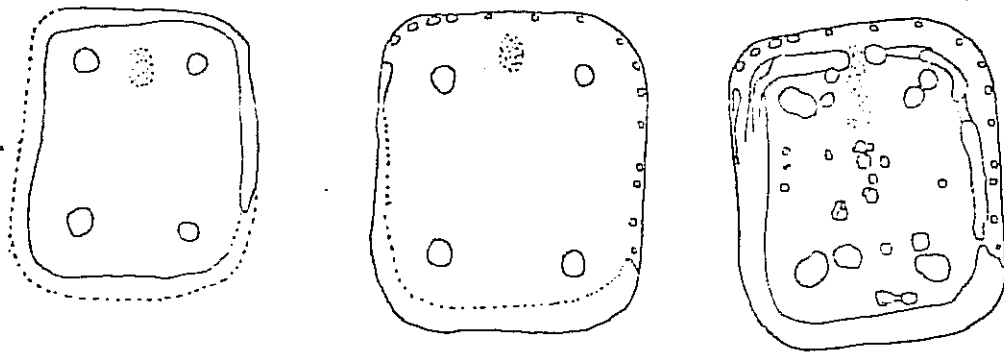
Cristallisatrice de l'énergie jomon, la maison fosse existe exactement depuis le tout début de la période jomon. Elle va être utilisée très longtemps jusqu'au delà de cette période comme habitation par les hommes du petit peuple.

En général, le plan est une aire de terrain carré avec les côtés légèrement renflés d'une circonférence de 4,57 à 5,49 mètres (125). Le sol est en terre battue, creusé à une profondeur de soixante à quatre vingt dix centimètres (126). Au centre de la fosse, un trou carré ou rectangulaire contient le foyer. Quatre

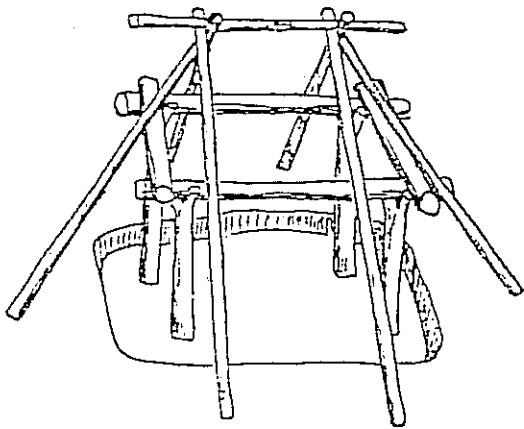
(125) Kenzo TANGE and Noburo KAWAZOE : Ise prototype of Japanese architecture
Op. cit. p. 29

(126) Jacques PEZEU-MASABUAU : La maison japonaise
Paris, Publications Orientalistes de France, 1981, 694 p., p. 505

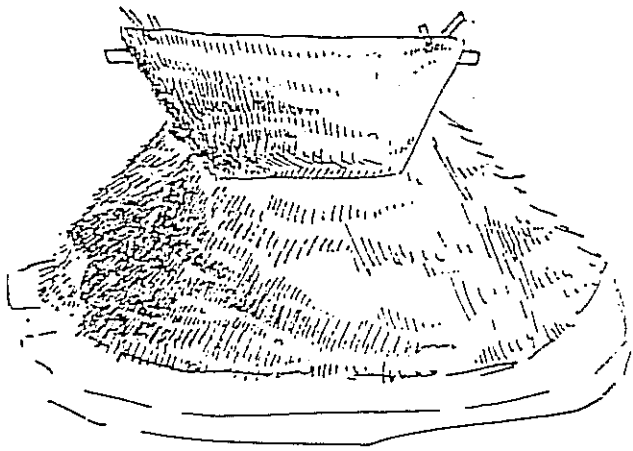
Illustration 14



Maison-fosse jomon, période préhistorique



Maison-fosse jomon, structure constructive



Maison-fosse jomon, reconstitution

billes de bois s'enfonçant dans des trous pratiqués dans le sol forment les poteaux, ces poteaux sont surmontés d'un rectangle de poutres. Tout l'ensemble constitue l'ossature de cette habitation primitive. Les chevrons rayonnent en passant par les poutres jusqu'au sol, créant ainsi une toiture recouverte de feuilles ou d'herbe (voir illustration 14).

La toiture de la maison-fosse est frappante au regard ; elle qui, massive, plane tout près du sol, apparaît comme lançant un défi aux éléments qui la supportent. Un semblable toit de paille, massif, embrassant la terre-mère - terre-sol, lieu de demeure de Tokouke (divinité de l'agriculture) et de la terre-pierre et rocher, résidence de déités multiples telles que Musubi (groupe de déités du mariage, de la naissance et de la culture) - se rencontre de nos jours à l'intérieur du Japon, à l'abri des bocages. Ce modèle de toit, avec l'impression de la puissance de la forme d'inspiration jomon, vitale, énergique, qu'il recouvre est un élément de la tradition qui se retrouve dans la ferme (maison du fermier) japonaise.

b. Fin de l'époque Muromachi (1333-1573) - début de l'ère Edo (1603-1868) : la maison de thé, le jardin sec et la villa Katsura

La force vitale des basses classes, des paysans et des commerçants, trouve sa forme originelle manifestée dans les formes artistiques fantastiques de l'ère jomon (5000-300 avant Jésus-Christ). Avec la fondation au VI^{ème} siècle de l'état japonais par l'instauration d'un système de gouvernement autocratique sous l'emprise de l'empereur, cette vitalité dynamique et rebelle dans ses formes d'expression est bannie. Refoulée sous les lignes de l'histoire officielle, elle demeure longtemps sous-marine, clandestine, sans influence significative sur le développement des formes culturelles japonaises. Invisible sous les projecteurs de l'ordre établi, elle continue cette énergie délirante à végéter seulement dans la vie quotidienne de l'homme du peuple. Etouffée depuis son expression originelle, la force des fermiers ne réapparaît que sous la forme culturelle de la couche marchande dans les villes durant la période s'étendant du XV^{ème} siècle, date avancée de la période Muromachi au début du XVII^{ème} siècle qui correspond au début de l'ère Edo. Le courant latent profite alors d'une atmosphère trouble pour refaire surface.

La maison de thé symbolise beaucoup cette émergence. Selon Tange, trois forces sociales participent à la confection de l'idéal esthétique de cette maison : primo, la montée des paysans quant à leur statut social qui font valoir leurs fermes comme modèle ; secundo, l'attraction sentimentale des puissants commerçants vers leurs modestes racines paysannes ; tertio, les tendances plébéiennes de l'enseignement philosophique des prêtres zen (127). Pour pénétrer l'idéal esthétique de la pièce de thé, développons succinctement les trois forces inspiratrices.

De profonds rapports existent entre les fermes paysannes de l'époque Muromachi et la hutte qui sert à Juko, à Shao ou à Rikyu comme pièce de thé. Ces

maisons millénaires que l'on retrouve dans les montagnes de la préfecture d'Hyogo ou ailleurs au Japon, avec leurs toitures en croupe abrupte faites de chaume, évoquent le cadre de la cérémonie du thé. Ce modèle avec sa pente à pic du toit et la manière dont le rebord se prolonge jusqu'au sol n'est pas sans rappeler les maisons-fosses (128) de l'ancien temps ; par ce modèle là l'énergie jomon, disparue de la surface de l'histoire officielle refait surface. L'énorme montant sortant presque du sol est une impressionnante forme naïve trahissant d'une certaine manière l'inlassable vitalité du paysan qui lui permet d'exécuter son interminable labeur au fil des siècles.

Pendant l'époque Momoyama (1573-1603) quelques riches familles marchandes, sommet d'une nouvelle couche roturière quoique fraîchement issues des basses strates sociales, ont accumulé assez de pouvoir financier pour exercer une pression appréciable sur les feudataires, les grands vassaux. Les commerçants, adossés sur une puissance économique considérable, peuvent se retourner vers les paysans qui sont leurs attaches sentimentales, sans déplaire délibérément aux couches régnautes, les guerriers gouvernants et les aristocrates. Le modèle de pensée et d'expression de cette classe marchande reprend les qualités de simplicité, d'austérité et d'abnégation de soi-même supposées originaires de la vie paysanne.

La capacité des marchands de créer un nouvel idéal au travers de la pièce de thé ne se matérialiserait pas sans le concours de la puissance spirituelle des prêtres zen.

C'est d'abord au travers du maître de thé que se ressent cette philosophie zen. La disposition *suki* qu'enseignent les maîtres de thé est adoptée et développée par les chefs militaires et les aristocrates. En réaction contre la vanité du luxe et de la jouissance matérielle de la vie aristocratique *heian*, *suki* signifie un renoncement sous forme d'une retraite dans un ermitage, à l'écart de toutes les obligations sociales, vivant avec le vent et la lune. Même un roi comme le shogun Hideyoshi (1538-1598) doit envier le sort de celui qui abandonne tout et renonce à toutes les vanités matérielles pour aller habiter une bucolique petite hutte loin de toute personne.

La disposition d'esprit *suki*, traduite en terme d'attraction de la part des chefs guerriers ou des aristocrates pour l'ermitage, est déplacée par les maîtres de thé sur les modestes maisons de thé de l'époque. Rikyu persuade le shogun Hideyoshi de détruire son incomparable maison de thé en or pur pour se faire construire une simple hutte ramenée au strict minimum (129). Pour Sen no Rikyu, conseiller sous précisément le shogun Hideyoshi, la taille de la construction dépouillée de toute élégance artificielle, de tout décor ostentatoire ou de toute ornementation criarde est ramenée d'une pièce de quatre tatami et demi chez Juko à trois, voire deux modules.

(128) voir ci-avant p. 100

(129) Kenzo TANGE : Katsura : tradition and creation in japanese architecture
Op. cit. p. 36

Ensuite, ce sont les prêtres zen eux-mêmes qui, en exaltant simplicité et économie, contribuent à déplacer les couches régnautes vers une forme de vie plus humble et paysanne. Les prêtres zen sont attirés par la simplicité de la vie paysanne dans laquelle ils trouvent l'expression, l'incarnation de leur vérité philosophique. Selon leurs principes philosophiques, il y a plus de vivacité (de vie) et de beauté dans le brut ou le cru que dans le raffiné, dans la simplicité que dans le compliqué ou l'orné, dans le moins que dans le plus. Il y a une idéalisation de la simplicité et la conception plébéienne que les prêtres ont de cette simplicité les conduit à une observation profonde de la vie paysanne. De là, ils transforment, transmutent des faits banals (danse du village : Sarugaku, humble réunion de thé : chanoyoriai ...) en forme esthétique pure (théâtre Nô, cérémonie et maison de thé ...). Des prêtres zen ont réalisé des maisons de thé où ils ont incarné leurs conceptions de la simplicité, une simplicité plébéienne sous laquelle travaille l'énergie combative remontant aux jomons.

Mais c'est dans leurs oeuvres maîtresses que sont les compositions sèches qu'ils expriment au plus haut degré cette grande force de vie pas encore tout à fait organisée. Une impulsion délirante qui est aussi une sorte de puissance énergétique folle produit le traitement brut, naturel et les formes fantastiques et les contours irréguliers des arrangements de pierres des jardins zen tel qu'au Tenryuji. L'expression esthétique du concept zen du vide est l'expression ultime de la simplicité. Un motif de quelques cinq pierres sur un banc de sable blanc, le tout contenu à l'intérieur d'un petit espace rectangulaire comme au Ryoanji dégage une tension interne qui fait que tout ce petit espace signifiant le rien, le vide, semble en même temps infini dans son étendue. L'énergie créative combative que l'auteur a cherché à l'intérieur de lui-même dans un mouvement de tension dramatique de l'homme confronté aux dures réalités et non un élan romantique, donne à cette infinité de l'étendue l'écho d'une sorte de crainte sacrée jomon.

D'après Tange, le palais détaché de la Katsura est un bon exemple de l'idéal esthétique où prévaut une nouvelle liberté, une nouvelle énergie véhiculée par les classes populaires (130). En effet, pendant cette période faste, allant du XIV^{ème} au XVII^{ème} siècle, de nouvelles aspirations s'expriment à travers les arts et notamment l'architecture du thé, le jardin sec ou minéral, la villa détachée de la Katsura. Le créateur de la Katsura, le prince Toshihito, au début du XVII^{ème} siècle adopte délibérément une approche non esthétiste, formaliste, qui est celle des couches supérieures de la société, mais fait usage des principes dynamiques associés aux couches populaires. Le prince s'est délibérément gaussé des principes de construction de type modulaire, le kiwari développé au moyen-âge parmi les artistes formalistes, pour la vitalité dynamique des classes inférieures : solidité de la construction pour faire face au caractère pratique social (les conditions réelles auxquelles les usagers sont confrontés) et l'utilisation du module tatami.

(130) Kenzo TANGE : "An approach to tradition"
op. cit., p. 55

c. Epoque moderne : mouvement de la pensée démocratique

Encore de nos jours, la vitalité du peuple souffre de bien des limitations. Pour Tange, cette énergie originaire du peuple jomon qui a bourgeonné au moment de la création de la villa Katsura doit être amenée à pleine floraison (131) par le mouvement de pensée démocratique réaliste. L'impulsion pour la liberté démocratique manifeste dans la période moderne les principes de l'énergie jomon. La construction doit être centrée sur l'homme et le besoin de l'homme afin d'améliorer les conditions de vie souvent difficiles des masses populaires.

La technologie étant une expression de la vitalité humaine, l'architecture doit tirer le meilleur parti des méthodes technologiques disponibles pour construire une oeuvre qui convienne par dessus tout à une vie et à une société démocratiques (132). Il est facile pour les tenants du traditionalisme de dire que le peuple japonais, comme d'ailleurs tous les autres peuples sous régime plus ou moins autocratique, que ce peuple est d'accord avec, voire content de la tradition (sou)tenue de main de fer et approuvée par l'aristocratie. Il est aisé d'alléguer que le peuple est consentant et doit accepter, voire revendiquer avec les puissances règnantes une tradition qui les maintient dans des conditions spirituelles et matérielles en dessous de la norme d'une culture humaine acceptable. Il est moins aisé de prendre le contre-pied de ce courant consensuel pour exprimer les espérances dormantes dans le peuple.

B) La tendance esthétique

1) Le sens de l'esthétisme

Reconnaître le phénomène de progrès, la mobilité ou le changement, soit comme une forme progressive c'est-à-dire comme une partie intégrante de l'ordre social hérité du passé que nous devons accepter purement et simplement comme tel, ou soit comme un composé c'est-à-dire une part d'une forme héritée du passé considérée comme déjà complète, n'est qu'une saisie phénoménale des choses.

Selon Tange, l'idée d'acceptation de la réalité comme un ordre hérité ou donné ou complet est une aperception partielle ou partielle qui n'est ni plus ni moins que de l'esthétisme (133)

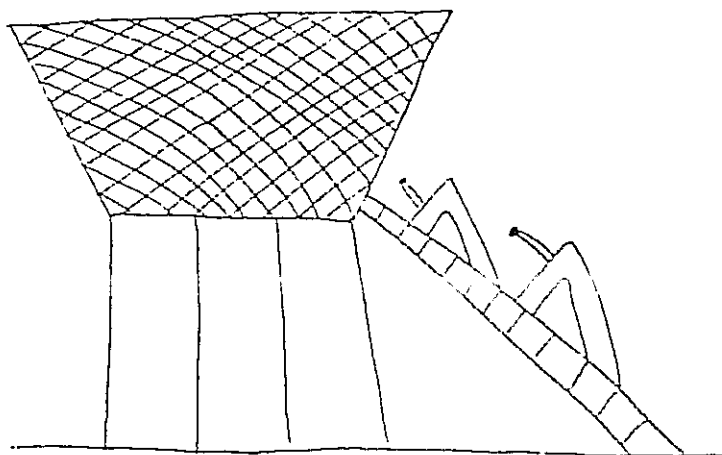
(131) Ibidem p. 55

(131) Kenzo TANGE : "The dialectic of tradition and creation" in Katsura : tradition and creation in japanese architecture New Haven, Yales University Press, 1960, 197 p., pp. 44-46, p. 46

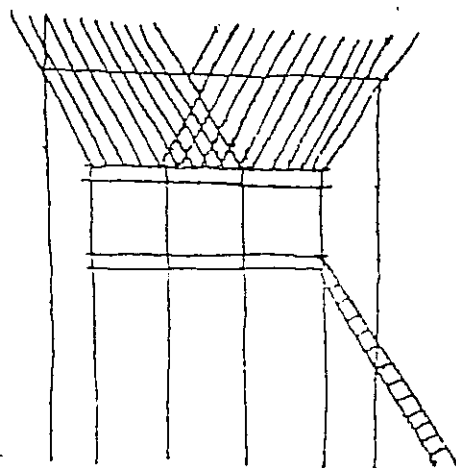
(132) Charles S. TERRY : "TANGE Kenzo, no friend of tradition" Op. cit., p. 208

(133) Kenzo TANGE : "Aestheticism and vitalism" Op. cit., p. 9

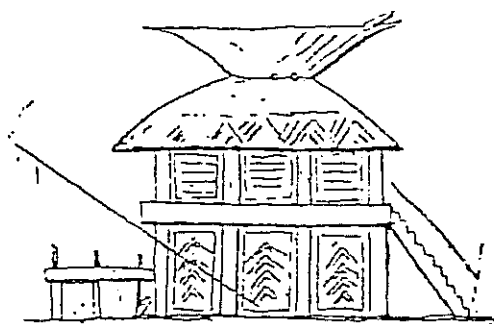
Illustration 15



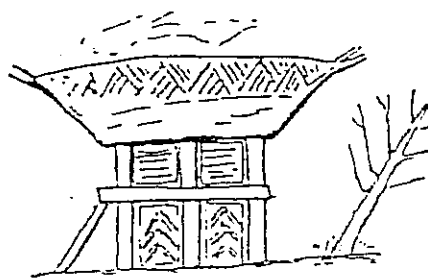
Habitation yayoi à plancher surélevé,
premier au cinquième siècle après Jésus-Christ



Habitation yayoi à plancher surélevé,
représentation schématique



Habitation surélevée avec un balcon



Habitation surélevée

Il provient de l'acceptation de l'ordre existant, avec dans cette situation voulue par l'ordre établi un effort d'appliquer une beauté abstraite qui ne communique guère le souffle frais, dormant dans les masses, d'une simple existence humaine. L'esthétisme accepte la forme de la société actuelle et s'efforce d'aboutir à une beauté abstraite dans le cadre de cette situation (134). Stylistique, cette vision met beaucoup d'accent, voire d'emphase sur le style, la forme. Ce formalisme réaliste parce qu'il accepte les coercitions, les empoignades qui se déroulent dans les coulisses de la scène ou de l'arène de l'expression, est par là-même fataliste ; c'est le fatalisme qui refuse la bataille d'iconoclaste, la profanation, voire la destruction de l'ordre traditionnel pour en faire du nouveau. Cette appréhension (dans le double sens du terme : saisir et avoir peur) et cette apothéose de l'ordre hérité ou donné ne nous éloignent guère de la mentalité conservatrice des sociétés "primitives" traditionnelles qui en vivant tournée vers un passé sacralisé, freine l'innovation, notamment la vitalité créatrice dormante dans les masses.

2) Les moments de l'esthétisme

a. Ere yayoi : la maison à plancher surélevé

La tradition esthétiste japonaise remonte à l'ère yayoi. Elle représente une double tendance : d'une part une attitude d'acceptation paisible et calme, voire passive, des bontés que nous prodigue la nature donc en quelque sorte une attitude d'accomodation avec la nature, d'autre part, une tentative pour imposer un ordre intellectuel aux choses. Une construction plate, austère, dénote un ordre logique reconnaissable imprimé à la vitalité vigoureuse et émotionnelle jomon. Au lieu d'une base structurelle fonctionnelle sociale et constructive que manifeste une appréciation précise et un sentiment organique du volume jomon, l'espace yayoi tend à être défini par/sur des concepts géométriques et purement esthétiques (135). Dionysiaque, l'inconsciente vitalité jomon, dynamique et rebelle, cède la place à l'apollinienne conscience esthétique résignée (au sens d'accomodatrice) et tranquille de l'espace yayoi. Le grenier au plancher surélevé cristallise cette conscience esthétique et la dominante formaliste de cette esthétique trouve une bonne illustration dans le sanctuaire d'Ise.

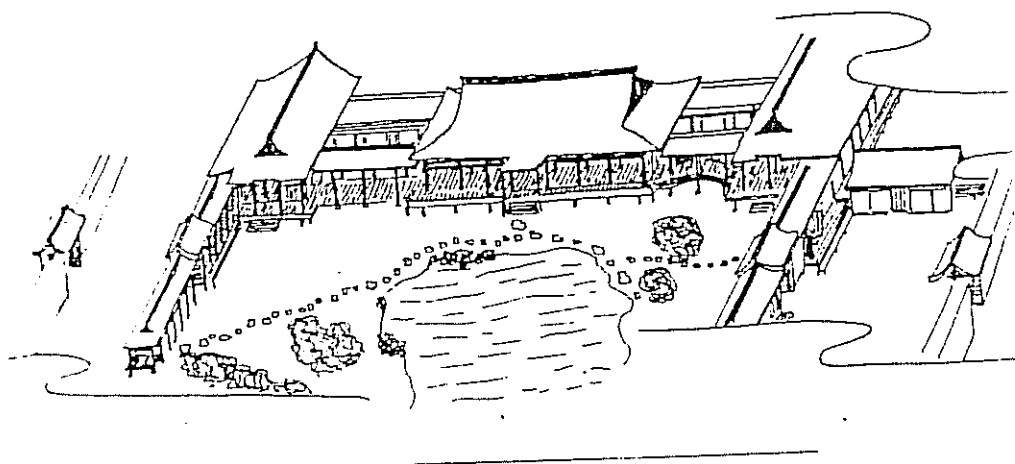
Le grenier à plancher surélevé apparaît pour la première fois durant la période yayoi (voir illustration 15). L'époque yayoi correspond à l'essor de la construction sur pilotis (136). Le plancher bien au dessus du sol protège probablement, comme également ailleurs dans le monde, les récoltes contre l'humidité et l'assaut des rats. Les éléments de base de la partie plancher

(134) Arnulf LUCHINGER : Structuralisme en architecture et en urbanisme
Op. cit., p. 49

(135) Kenzo TANGE : "An approach to tradition"
Op. cit., p. 55

(136) Jacques PEZEU-MASABUAU : La maison japonaise
Op. cit., p. 511

Illustration 16



Exemple de style shinden-zukuri : une résidence aristocratique de Heian (Kyôto) au Xème siècle

sont les poteaux et les poutres mais au dessus du plateau, le grenier présente des murs en planches d'une cabane en bois ; les planches se croisent à chacun des quatre coins et le poids du toit tombe sur les quatre murs (137). Le toit est sur pignon avec l'entrée principale à l'origine sur le mur-pignon. Les chevrons de la toiture se croisent au dessus en formant le motif "chigi". Le toit se prolonge par de longs porte-à-faux qui servent d'auvents au dessus des portes ouvertes dans les murs-pignons.

Le modèle du grenier surélevé est beaucoup plus évident que celui de la maison-fosse, mais aussi remarquablement géométrique. Avec son sentiment de la forme et de l'espace simples, et la mise en ordre logique de l'espace acquis pour la première fois pendant la période yayoi, il (le modèle du grenier surélevé) est une des contributions importantes de cette ère à la culture japonaise.

Les temples shintoïstes ont entretenu jusqu'à ce jour dans toutes les régions du pays la silhouette dudit modèle. La structure classique de poteaux et de poutres géométriquement ordonnée est visible à l'extérieur comme à l'intérieur. Une toiture à deux pentes recouvre un espace interne libre de toute division. Le *chigi* (longue extension des chevrons principaux), le *katsuogi* (les pièces de bois perpendiculairement croisées à la tringle faitière), le *munamochi-bashira* (138) (free-standing ridge supporting posts : les poteaux libres supportant le faitage) apportent à la structure un support de formalisation esthétique à signification visuelle et sociale. Les qualités de sens élevé, d'équilibre formel et de dignité qui impressionnent dans le temple d'Ise sont aussi un style convenant et restreint à l'aristocratie. Ce modèle de plancher surélevé est repris dans les résidences aristocratiques.

b. Epoque Heian : résidence Shinden

La résidence Shinden (voir illustration 16) fait partie intégrante de la culture aristocratique de l'époque Heian. Elle peut être considérée comme le développement de la tradition yayoi.

Avec une vie désœuvrée, les nobles ont une appréciation passive des bontés de la nature. Ils consacrent beaucoup de temps à des divertissements variés dans des pavillons de pêche ou en bateau sur les étangs, dans la contemplation des fleurs ou de la lune, dans la rédaction de poésies sur le paysage ou dans les fêtes musicales ou des festins avec musique. La noblesse, selon une approche psychologique usuellement appelée *mono-no-aware* (en anglais : *poignancy of the thing*) considère la nature comme un complexe mystique dont l'homme fait lui-même partie intégrante et il n'a donc pas à se quereller ou à se battre avec. En projetant les impulsions et les émotions humaines, les

(137) Kenzo TANGE et Noburo KAWAZOE : Ise prototype of Japanese architecture Op. cit., p. 29

(138) Ibidem p. 46

pensées et les sentiments de son être intérieur sur la nature, l'aristocratie se fait une conquête, s'en donne une conception abstraite et formaliste, en particulier pour les saisons.

Le *shinden-zukuri* est principalement né de cette façon abstraite, romantique, de résoudre le rapport entre l'homme et la nature. Comme le sanctuaire d'Ise, le *shinden* est essentiellement un système de poteaux et de poutres. Les piliers et les linteaux qui les unissent au sommet délimitent le grand hall libre de toute partition. Il n'y a en effet ni plafond, ni cloison, mais vers l'extérieur des stores ou des volets basculant vers le haut et, à l'intérieur des rideaux et des paravents permettant de découper l'espace à volonté (139).

Un remarquable toit de forme *irimoya* est recouvert d'écorce débordant largement autour des planchers-estrades. Le spacieux espace interne, démunie de cloisons et de mobilier est très ouvert sur l'extérieur, extérieurement ouvert et intégré au jardin environnant. Cette ouverture, comme cette interpénétration, traduisent un certain amour de la noblesse pour la nature dans ses aspects toujours changeants.

Du sein de son spacieux château, l'aristocrate selon sa manière bien psychologique de regarder les choses, peut s'amuser à développer des émotions abstraites ou composer des poèmes formalisés sur le capricieux changement des saisons. Avec le printemps, elle se réjouit des fleurs, la lune automnale est le signe de la tristesse et/ou de la nostalgie, le joyeux cri des insectes et la beauté de la neige blanche égalaient ou plutôt caressent l'autocongratulation.

Cette attitude passive, sentimentale et narcissique, développe sur la structure simple de poteaux et poutres une élégance dans les apparences, une subtilité dans les finitions du détail. Pour Tange, le raffinement en surface des créateurs narcissiques trahit un languissement en profondeur de l'amélioration technique des principes physiques qui gouvernent la proportion des éléments structurels (140). À défaut de développement technique capable de conquérir de nouveaux matériaux (la pierre et la brique) autres que le bois, ou de dominer la pensanteur en hauteur ou en suspension, par exemple par le principe de l'arc ou de la voûte, on se déplace volontiers dans les profondeurs du détail. La sensibilité esthétique esthétiste confine la construction à un seul matériau et à une extension horizontale simple (bidimensionnelle). Elle s'y est prise de plaisir, se prive de la joie qu'éprouvent, que ressentent en Europe les créateurs de l'architecture gothique pour avoir triomphé de la gravité et conquis un nouvel espace sur la nature.

c. Époque Muromachi (1333-1573) et ère Momoyama (1573-1603) : *shoin-zukuri*

Le style *shoin-zukuri* dans son essence est un modèle *yayoi*. Il résulte de la

(139) Jacques PEZEU-MASABUAU : La maison japonaise
Op. cit., p. 520

(140) Kenzo TANGE : Katsura : tradition and creation in Japanese architecture
Op. cit., p. 21

conjonction d'un nouvel arrangement appliqué à une partition intérieure de l'aire principale du *shinden* et de l'addition de certains éléments de pompe, d'éclat audit bâtiment. En cours de formation durant l'époque Muromachi, le découpage et le nouvel assemblage des pièces n'est pas achevé avant l'ère Momoyama ou le début de l'ère Edo (1603-1868).

Deux exemples typiques du style *shoin-zukuri* sont le Kangakuin (1600) et le Kojoin (1601). Ce sont deux maisons d'hôte dans le temple bouddhiste de Onjoji à Otsu (près de Kyoto, au sud-est). Le château de Nijō que fait édifier le shogun Hideyoshi Toyotomi (1536-1598) est aussi une forme classique de ce style (141).

Dans le *shoin-zukuri* type, les pièces issues de la division de l'unique vaste pièce du *shinden* en quatre, six, voire davantage de pièces, sont alignées, rangées en gradins selon le prestige de l'hôte. La pièce de devant la plus basse correspond aux invités de moindre considération et celle de l'arrière, la plus haute est la salle du maître de maison comportant *tokonoma* (une alcove), *chigaidana* ou *tana* (étagères spéciales) et une large fenêtre avec un large rebord (*shoin*) interne chargé de sens (142). Cette salle, centre esthétique de la maison, traduit la richesse et la puissance du maître de céans. Les *fusuma* (éléments diviseurs) exhibent des ornements apparaissant comme des insignes indicateurs du rang social du propriétaire. Les *shoji* (parois extérieures) en bois et en papier ne sont guère irrespectueux. Un portail somptueux annonce clairement aux arrivants la magnificence du personnage qui y habite. Par leur éclat le plus criard, toutes les parties (murs, cloisons, portes et fenêtres, plafonds, toiture ...) du *shoin* avec ses myriades de couleurs scintillantes, ses innombrables ornements fleuris, ses peintures brillantes des plus grands peintres de l'époque, ses sculptures et autres choses de ce genre insistent sur le rang élevé de l'occupant. Celui-ci peut être un noble, mais c'est surtout un shogun ou un membre de son entourage plus ou moins proche, et ce à partir de l'ère Momoyama ou le début de l'ère Edo.

De l'avis de Tange, l'ère Kamakura (1185-1333) de la première autorité militaire, les gouvernants, quoique attirés par les charmes de la cour de Kyoto, mènent une vie rigoureuse, singulièrement énergique, d'anciens guerriers vivant parmi les fermiers, travaillant dur, guerroyant et combattant (144).

Le shogun Ashigaka (1573-1603) et son entourage (ses ministres) aspirés et enivrés par les manières de vie de l'ancienne cour, vont succomber à la tentation d'adopter la culture facile du passé aristocratique. Leurs habitations

(141) Jacques PEZEU-MASABUAU : La maison japonaise
Op. cit., p. 523

(142) *Shoin* désigna d'abord ce large rebord d'apparence caractéristique, destiné à servir de pupitre d'étude ; ensuite, le temps passant, le terme se rapporta à l'ensemble de la pièce ; et plus tard, le vocable en vint à désigner le type de maison même (143)

(143) Jacques PEZEU-MASABUAU : La maison japonaise
Op. cit., p. 523

(144) Kenzo TANGE : Katsura : tradition and creation in Japanese architecture
Op. cit., p. 25

restent proches du *shinden-zukuri* doté d'un jardin symétrique de ce style à son tout début. Comme ils remplacent tout simplement les nobles conservateurs de la tradition *heian*, leur effort de créer leur propre existence s'évanouit, trahissant par là leur héritage de vie vigoureuse et de vision réaliste comme guerrier. Cette capacité de vivre et de voir comme combattant, l'éminence des Togukawa (1603-1868) va un peu la restaurer dans une nouvelle manière en créant une façon de vivre et une culture esthétique relativement indépendante de la tradition de la cour. Le *shoin-zukuri* reste le symbole typique de cette nouvelle culture.

d. Epoque moderne : approche psychologique, individuelle

Selon Ch. S. Terry, à l'époque moderne au Japon, l'école esthétiste paraît fondamentalement différente de celle de l'occident où elle est une réaction à la sècheresse et à la froideur de l'architecture industrielle de l'acier et du verre ; ici elle n'est ordinairement pas plus qu'un conservatisme avec un incontestable penchant sentimental (145). Mais au Japon comme en Europe, cette approche d'abord et avant tout psychologique trouve un terrain favorable et un soutien parmi les hautes couches sociales, autocratiques ou bourgeoises. Quelques uns seulement des architectes partisans de cette école ont apporté une contribution de valeur, digne d'intérêt, à l'architecture japonaise moderne.

Pour Tange, l'approche de l'architecture, quand elle retourne à des vues d'une esthétique extrêmement individuelle (146), devient esthétiste : les critères de valeur et la beauté devenant divers, chacun agit et sélectionne à sa propre guise. Les critères de valeur devenant divers, chacun se sent une veine d'une expression requérant une création de quelque chose d'unique. Détestant l'idée du chemin déjà pratiqué par les uns ou des sentiers déjà battus par les autres, les esthètes se sentent obligés de s'embarquer dans la recherche de quelque chose de différent. Ces tâtonnements, en tirant quelques éléments de styles architecturaux décoratifs du passé pour atteindre un résultat imité dans les matériaux modernes, sont une forme d'esthétisme que l'on appelle le post-modernisme.

(145) Charles S. TERRY : "TANGE Kenzo, no friend of tradition"
Op. cit., p. 108

(146) Kenzo TANGE : "Message of acceptance, may 23, 1984"
Op. cit., passim

(146) Article anonyme : "L'Accadémie des Beaux-Arts reçoit Kenzo TANGE"
dans *Urbanisme*, 203, septembre 1984, pp. 124-126, p. 126

Dans la première partie, nous avons approché la présentation de l'oeuvre de Tange. Dans la seconde partie, le sens du mot tradition est examiné et dans la troisième partie, nous étudions la tradition dans l'oeuvre de Tange. Cette dernière comporte trois chapitres : le matériau, le lexique c'est-à-dire les éléments et les relations.

Quelques rapprochements sont établis entre le domaine architectural et celui de la linguistique. Il y a un parallélisme entre les niveaux d'articulation du langage et ceux de l'espace architectural. L'évolution du matériau en architecture est sensible, à la différence du matériau sonore en linguistique qui lui est relativement stable. Comme la phrase nucléaire de N. Chomsky, le réseau tridimensionnel chez Tange peut prendre une extension grâce à des expansions ou des adjonctions.

PARTIE III

Liminaire

Parallélisme entre architecture et langage :

- les niveaux d'articulation
- l'idiolecte
- la créativité.

Il existe un parallélisme entre les niveaux successifs d'articulation du langage et ceux de l'espace architectural (147).

La matière, le matériel brut doué de ses propriétés physico-chimiques de l'ordre naturel des choses correspond à la matière sonore, caractérisée par les vibrations du monde naturel. Ce niveau de l'espace architectural encore sis dans le désordre de la nature constitue une limite qui tend vers l'élément architectural. Signifiant sans signifié, il peut être appréhendé comme le niveau phonématique du langage.

La culture fait son entrée dans la matière, y introduisant l'hétérotopie, les propriétés physico-chimiques et formelles fondatrices des classes d'éléments : espace "vide", espace de paroi et de support. A ce niveau élémentaire, dotés de contenus, les signifiants élémentaires ont encore une valeur abstraite, non opérationnelle dans l'exercice du métier de concepteur ; ils peuvent être saisis comme des morphèmes.

Avec le niveau du modèle apparaît une unité praticable, au sens pratique du praticien. Une unité autonome chargée de sens pratique caractérisé, s'utilise par le concepteur au même titre qu'un locuteur ou un énonciateur emploie un mot, des mots ou plutôt des unités linguistiques.

A partir de ce parallélisme, la structure de pensée de l'architecte peut se décomposer en trois ordres : deux ordres classiques, le lexique et les règles et un troisième, le matériau, considéré comme la composante "phonologique". Nous avons appelé idiolecte (traditionnel) le système de concepts et de relations, et le matériau pris dans un répertoire ou forgés sur la base du trésor du savoir (connaissance théorique) et du savoir faire (connaissance pratique) architectural de la tradition (148).

(147) Bernard TCHOUDI : Métaphore de la syntaxe architecturante et architecturée (Mémoire de D.E.A.)
Op. cit., pp. 49-57

(148) Bernard TCHOUDI : Métaphore de la syntaxe architecturante et architecturée (Mémoire de Maîtrise)
Op. cit., pp. 21-22

C'est cette idée d'idiolecte traditionnel qui nous a donné l'organisation de cette troisième partie : le matériau, le lexique et les relations. Ces trois termes appellent quelques explications. Le matériau sera par exemple la pierre, le béton ou le verre. On entend en architecture par le terme lexique les éléments construits avec un matériau. Le poteau et la poutre, par exemple, sont des éléments du lexique. Ces dits éléments sont faits en béton, en fer ou en bois. Les relations tout comme en linguistique sont les liens, les dépendances qu'établissent entre eux les différents éléments du lexique lors de la construction d'un bâtiment.

La créativité n'est pas une utilisation de la langue de façon figée, mais une utilisation individuelle de la langue. Elle s'effectue au niveau du discours par la faculté de produire et de comprendre un nombre indéterminé de nouveaux énoncés. Elle fait du nouveau avec des éléments connus.

La créativité architecturale semble aller au delà de la créativité linguistique telle qu'elle est envisagée par N. Chomsky. Les éléments et les relations de l'idiolecte d'un architecte, ou tout simplement du projet, ne sont pas seulement choisis dans le trésor d'un savoir ou savoir faire architectural, mais aussi créés de toutes pièces.

Le fait de l'invention dans le processus de la conception architecturale consiste à imaginer de nouvelles formes (éléments) et de nouvelles combinaisons. Cette forme de créativité se retrouverait à un degré moindre dans de nombreux codes, en particulier dans le discours. Le producteur destinataire du discours n'est pas libre de la création des mots, exception faite de rares néologismes, il doit puiser dans le trésor lexical des mots préfabriqués, du moins en ce qui concerne leurs signifiants, de la communauté linguistique. Le processus de conception d'un objet architectural se dessine plutôt comme une activité de création que de production.

PARTIE III

CHAPITRE 1er : le matériau

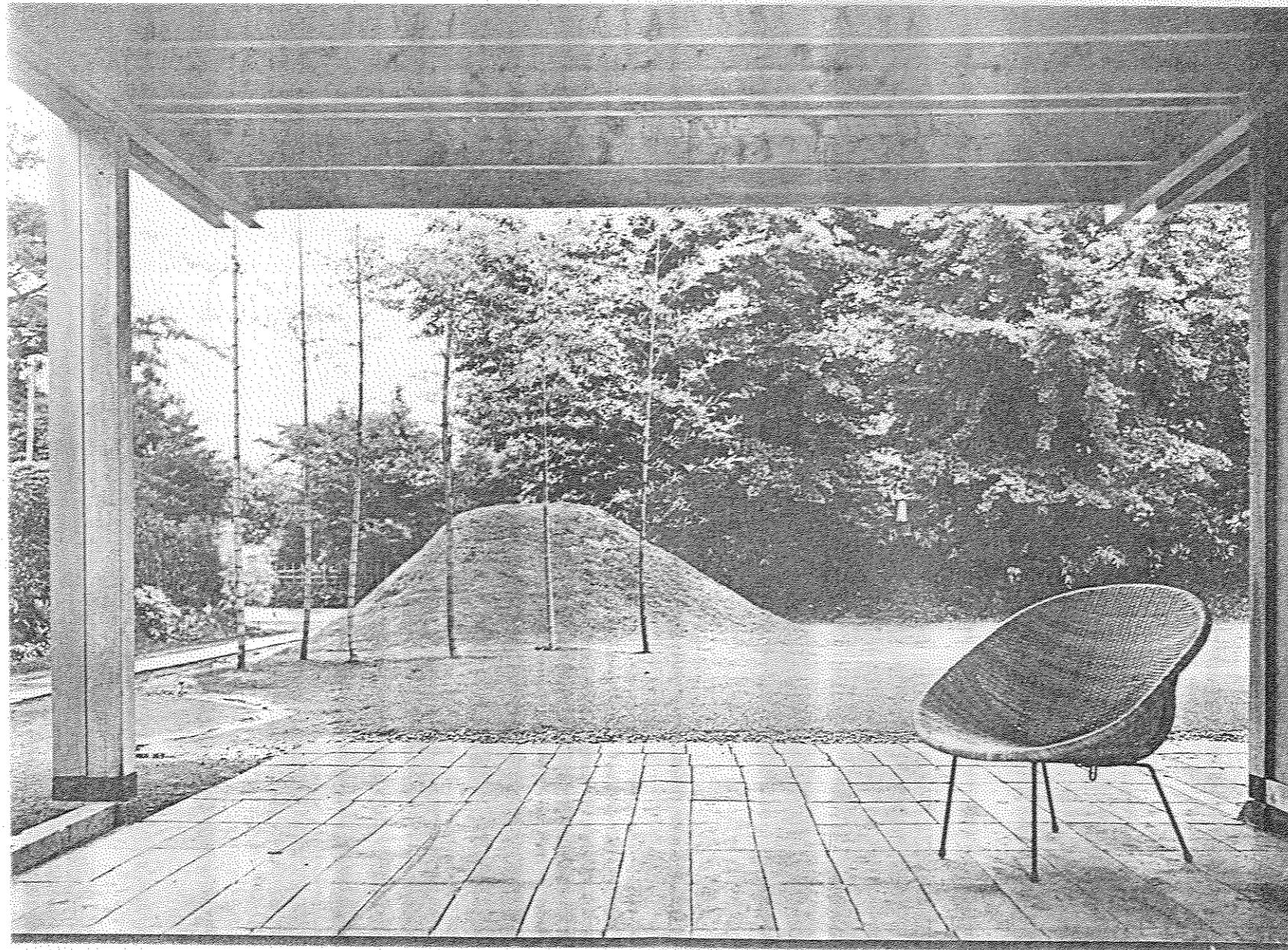
A) Le matériau traditionnel : le bois et la céramique

B) Le matériau moderne :

- l'évolution du matériau

- le béton, l'acier et le verre expriment l'esprit de la tradition

Illustration 17



A) Le matériau traditionnel : le bois et la céramique

A son entrée dans l'agence Mayekawa, Tange commence par des constructions en bois (149). La résidence de Kasama (1938), puis le centre social du travail (1941), le quartier du mémorial de Rishi (1941) pour la fédération sont faits dans ce même matériau. Les matériaux utilisés dans la maison de l'architecte sont proches de la tradition japonaise : le bois et le papier. La maison est construite en matériau traditionnel japonais, à l'extérieur essentiellement en bois et les cloisons intérieures en papier. Dans l'espace sur pilotis, la structure de bois est selon la tradition laissée apparente (voir illustration 17).

Dans le petit gymnase des halles olympiques, le bois de coloris brun chaud est largement utilisé. En conformité avec le genre de sports (basket, boxe ...) qui s'y pratiquent, l'intérieur de la petite halle est revêtu de bois.

Au centre des arts Sogetsou (1955-1958), les blocs de céramique sont largement employés. Les murs extérieurs sont revêtus de larges blocs de céramique d'un bleu profond. Ce bleu profond est traditionnellement utilisé dans le *hibachi*, une sorte de braséro autrefois courant dans les maisons japonaises (150). Le matériau céramique renoue avec l'histoire locale.

B) Le matériau moderne

L'évolution des matériaux en architecture est quelque chose de sensible, à la différence du matériau sonore relativement stable en linguistique. L'évolution diachronique touche surtout le lexique dans le domaine du discours, alors que le lexique des éléments architecturaux semble changer moins vite que celui de la langue. Pour préciser ce point, le matériau en architecture change, le bois est remplacé par le fer ou le béton, mais le lexique, c'est-à-dire les éléments fabriqués avec ces matériaux, ne changent pas beaucoup. Une paroi, qu'elle soit en bois, en verre, reste toujours une paroi.

L'évolution des matériaux implique l'introduction des matériaux modernes : du béton à la place du bois, et du verre à la place du papier. Ces matériaux modernes respectent les principes traditionnels. Les matériaux modernes apparaissent comme la structure de surface et l'esprit de la tradition comme la structure profonde.

Selon E. Duhart-Harosteguy, les matériaux, les techniques et souvent les programmes ont changé et les formes ont évolué, mais l'esprit et la sensibilité profondes restent étonnamment fidèles à eux-mêmes (151).

(149) Kenzo TANGE : "Recollections - 2 -"
Op. cit., passim

(150) Kenzo TANGE : "Recollections - 11 -"
Op. cit., p. 11

(151) Emile DUHART-HAROSTEGUY : "Kenzo TANGE"
dans 11 profils d'architectes : Architectures originales du XXème siècle
Op. cit. p. 39

Le traitement du béton armé dans son aspect dérive directement de la plastique des charpentes en bois. Le bois de coffrage est trié en fonction, entre autres, du veinage qui permet de donner à l'élément béton armé un fini prédéterminé. Tange, imprégné de la tradition architecturale japonaise, est directement influencé, comme d'ailleurs d'autres de ses confrères autochtones, par le matériau caractéristique du Japon, c'est-à-dire le bois. L'architecte a présent à l'esprit les compositions telles que la villa impériale Katsura, le temple d'Ise, etc... L'utilisation du béton et de l'acier évoque parfois les structures traditionnelles en bois. Dans plusieurs bâtiments, il emploie les structures du béton armé qui rappellent les poteaux et les poutres en bois du passé (152). Dans le bâtiment de l'hôtel de ville de Kurayoshi, par exemple, l'ossature articulée en béton armé suggère l'ossature en bois de la construction traditionnelle avec ses modules précis (153). Tange qui se pose la question de trouver une expression véritable du béton ou du fer trouve là une illustration exemplaire. La ressemblance dans les proportions et dans le détail avec la construction en bois du passé implique un rapport de continuité avec la tradition japonaise. Puisse cette véritable expression nous émouvoir autant que l'art du bois des anciens japonais ou l'art de la pierre grec ou médiéval en Europe nous font naître une émotion.

A l'hôtel de Kurashiki (1958-1960), les façades uniformément en béton brut sans aucune peinture manifestent des surfaces rudes. L'aspect rugueux de ces surfaces est quelque chose de fruste et de presque grossier qu'affectionne l'esprit *sabi* qui recherche le dépouillement (du) naturel. Le béton brut, massif, donne dans son expression architecturale quelque chose de puissant qui s'inspire de la vitalité jomon autant qu'il rappelle, aux dires de Tange, le brutalisme qui s'épanouit au même moment (1955-1960), surtout en Angleterre (154).

Le mémorial Soumi comme le bâtiment du centre des arts Sogetsou montrent une utilisation du béton influencée par Le Corbusier, mais manifestent la puissance de la vitalité jomon et présentent un aspect nu qui est l'émanation de l'esprit zen. Le béton tente d'exprimer dans le bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa (1955-1958) l'esprit de la tradition yayoi : légèreté, élégance et raffinement. Ce bâtiment autant que le Readers Digest Tokyo Office (1951) de Antonin Raymond (155), démontre une même légèreté du béton que celle exprimée dans l'architecture traditionnelle japonaise.

L'acier, principal matériau mis en oeuvre à l'hôtel de ville de Tokyo (1952-1957), est aussi utilisé pour essayer d'exprimer la tradition yayoi. L'extérieur

(152) Article anonyme : "Short history of contemporary Japanese architecture" in *JA*, septembre/décembre 1960, pp. 91-98, p. 95

(153) Article anonyme : "A Japanese architect seeks new expression" in *Architectural Record*, juillet 1958, pp. 127-138, p. 132

(154) Kenzo TANGE : "Recollections - 4 -" Op. cit., pp. 8 et 12

(155) Ching Yu CHANG : "Japanese spatial conception (8) : III western influences on Japanese architectural space - Practicing professionals" Op. cit., p. 93

du bâtiment est constitué de poutres d'acier et d'aluminium. Comme le remarque Y. Kojiro, l'effet donné peut être décrit comme traditionnel : le bâtiment rappelle une armure guipée autrefois portée par les guerriers japonais (156).

L'utilisation du mur-rideau et de la vitre-miroir est similaire à l'écran *shoji* japonais : le mur devient un simple rideau de protection contre les intempéries. Le mur-rideau ne limite ou ne borne pas ; transparent, il laisse s'écouler doucement les parties intérieures de la construction autour de lui en créant une continuation faite d'une succession d'espaces intérieurs et extérieurs (157). L'intérieur se répand à l'extérieur et vice-versa. La transparence de multiples images à travers de vastes aires de glace engendre des effets psychologiques de la forme, des illusions optiques, des contrastes et des tensions. Le fantasmagorique mouvement réciproque de l'un (l'espace intérieur) vers l'autre (l'espace extérieur) fait que l'espace extérieur, élément infini, devient une partie définie de la composition interne de l'architecture, tels les points importants du jardin qui influencent la perspective et la composition des pièces de la maison japonaise.

Dans le nouveau centre des arts Sogetsou (1977-...), un mur-rideau en miroir glacé coloré de bleu remplace les larges blocs de céramique d'un bleu profond de l'ancien centre. Comme le souligne Tange, la couleur bleue fait toujours allusion au *hibachi*, sorte de braséro ordinaire autrefois dans les maisons japonaise (158). Dans ce nouveau centre, le revêtement de glace-miroir permet aux murs de refléter la lumière du soleil, le paysage et les changements naturels des quatre saisons. Aux parois revêtues de miroirs, le bâtiment-pont du centre Hokusetsou va se fondre de la même façon que le centre des arts Sogetsou dans son cadre, en réfléchissant la verdure des alentours. Comme le fait remarquer K. Hiraga, à l'hôtel prince Otsu, la totalité de l'extérieur est revêtu de miroir-glace qui reflètent le bleu du ciel et les nuages, permettant ainsi au bâtiment de se fondre dans son cadre (159).

Le mur-miroir symbolise les dieux, notamment la grande déesse du soleil Amaterasu (160) et la danse du soleil qui vient s'y réfléchir illumine le monde qui en retour se fond avec le miroir.

(156) Yuichiro KOJIRO : "Japanese architecture in 1958 - new vitality" in *JA*, january/february 1959, pp. 113-118, p. 114

(157) Ching Yu CHANG : "Japanese spatial conception (9) : III western influences on Japanese architectural space - Practicing professionals : The era of modernisme : Walter Gropius" in *JA*, 333, january 1985, pp. 56-60, p. 56

(158) Kenzo TANGE : "Recollections - 11 -" Op. cit., p. 11

(159) Kunio HIRAGA : "Otsu prince hôtel" in *JA*, 393, january 1990, p. 34

(160) Kenzo TANGE and Noburo KAWAZOE : Ise prototype of Japanese architecture Op. cit., p. 40

PARTIE III

CHAPITRE 2ème : Le lexique : les éléments

Les pages de ce chapitre sont consacrées à la présentation du lexique, c'est-à-dire des éléments, ainsi que nous l'avons expliqué plus haut.

A) Le toit

B) Des éléments constructifs

- 1) a. Les poteaux et poutres
b. Les poutres
- 2) Le réseau tridimensionnel
- 3) Les pilotis

C) Des éléments de la façade

- 1) La terrasse-balcon
- 2) L'auvent
- 3) Le brise-soleil

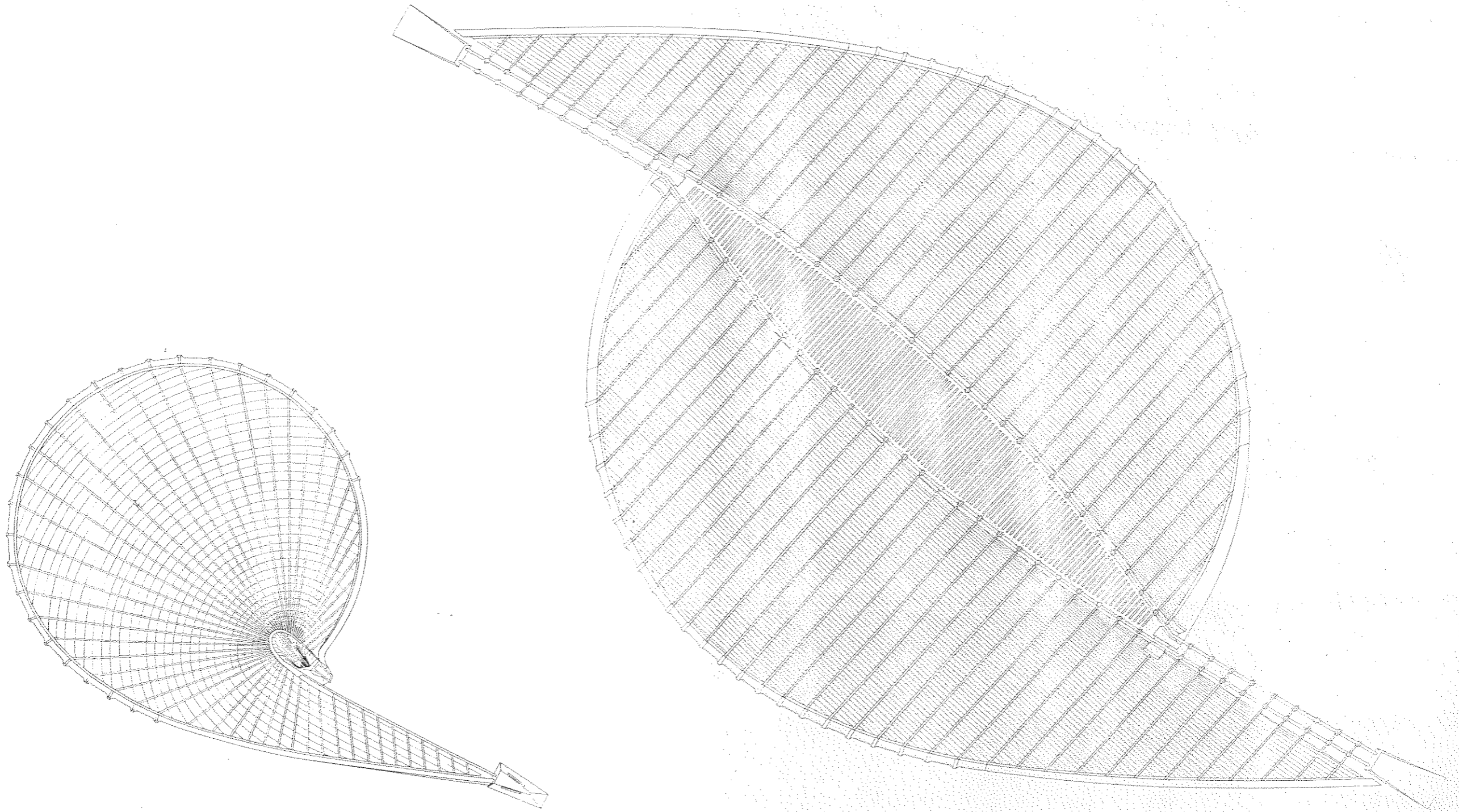
D) Des espaces de communications

- 1) L'escalier
- 2) La galerie
- 3) La plaza

E) Le jardin

- 1) Le jardin intérieur
- 2) Le jardin
- 3) L'interpénétration maison/jardin

Illustration 18



A) Le toit

Les japonais montrent une tendance remarquable à incorporer le mouvement du dôme de la toiture et celui de la voûte en forme parabolioïde dans l'architecture contemporaine.

Le dôme offre un espace volumétrique en hauteur. Un architecte comme Kenzo Tange l'utilise pour trouver une efficacité dans l'utilisation verticale de l'espace. le dôme dessiné suivant le principe de la voûte est lié au cosmos que l'on découvre en regardant vers le ciel. L'attention de l'usager se concentre en haut, sur le toit, historiquement l'un des plus importants éléments de l'architecture japonaise (161). La toiture devient ainsi un élément impressionnant du projet, significatif pour l'espace architectural de bâtiments modernes comme les halles des assemblées à Matsuyama.

Les formes parabolioïdes se retrouvent à l'arche du mémorial de la paix à Hiroshima, aux halles des assemblées à Shizouoka, au palais des sports à Takamatsou, aux halles olympiques à Tokyo, etc... Selon U. Kultermann, les formes parabolioïdes de l'arc au mémorial de la paix à Hiroshima n'obéissent pas seulement à l'art moderne des ingénieurs civils, mais s'inspirent aussi des formes ancestrales des toitures des maisons *haniwa* en argile qui furent érigées pour servir de tombeaux aux souverains du Japon antique (162).

Au palais des sports de Takamatsou, la couverture suspendue, une voûte en forme de parabolioïde hyperbolique, comporte sur toute sa longueur des câbles de 12,6 millimètres de diamètre extérieur et distants les uns des autres d'environ 1,20 mètre. Sur ces câbles sont posés des panneaux en béton préfabriqué de 5 centimètres d'épaisseur, qui donnent un effet de puissance à la toiture. La forme parabolioïde renoue avec l'histoire du peuple japonais, tandis que l'importance d'une toiture aussi impressionnante évoque celle de l'architecture traditionnelle. Comme dans l'architecture traditionnelle, les toits sont l'élément dominant dans le gymnase de Yoyogi (voir illustration 18). La technique de construction des toitures imposantes pour les gymnases olympiques de Tokyo est déjà utilisée dans les années 50, notamment par Le Corbusier pour la construction en 1958 du pavillon Philips de l'exposition universelle de Bruxelles (163). Autant pour donner à la toiture une dimension dominante que pour créer de nouvelles formes satisfaisantes, l'architecte ose donner au voile la plus grande portée jamais réalisée.

A la Cathédrale Sainte Marie à Tokyo, la couverture, élément principal de la plastique architecturale, se compose de huit parabolioïdes hyperboliques qui

(161) Ching Yu CHANG : "Japanese spatial conception (10) : Post war japanese architecture" in JA, 334, february 1985, pp. 64-70, p. 66

(162) Udo KULTERMANN : Kenzo TANGE Zürich, 1970, 304 p., p. 96

(162) Udo KULTERMANN : Kenzo TANGE Zürich, 1978, 240 p., p. 140

(163) Article anonyme : "Kenzo TANGE, 40 ans d'urbanisme et d'architecture" dans Le Moniteur des T.P.B., n° 26/26 juin 1987, pp. 68-69, p. 68

partent des arêtes de base (164). Le volume dominant de la nef est une sorte de tente d'une grande envolée dont les parois formées de huit voiles en béton armé s'élèvent en courbes gauche, des paraboloides hyperboliques. De l'avis de T. Shoji, les surfaces courbes renflées des murs formés par les huit hyperboloïdes sont destinées à s'harmoniser avec les toits traditionnels courbes des maisons dans l'environnement urbain japonais (165).

B) Des éléments constructifs

1) Les poteaux et poutres, les poutres

a. Les poteaux et poutres

La structure de poteaux et poutres issue de la tradition japonaise se manifeste sur les façades du centre de la paix à Hiroshima (166). Le musée du souvenir sis au centre de la composition d'ensemble est d'abord à rattacher à Le Corbusier, mais c'est aussi la puissante énergie de l'art jomon qui s'y trouve investie. Le centre communautaire est à mettre en relation avec le principe yayoi car l'élégance simple d'un raffinement propre à la résidence aristocratique se dégage de la façade. Là se joue dans un réseau de verticales et d'horizontales, un contraste entre le blanc et le noir, l'ombre et la lumière.

La forme extérieure du projet de reconstruction de l'auditorium public (1985-...) conserve la structure des poteaux et poutres de l'architecture traditionnelle japonaise propre aux deux autres bâtiments principaux du site (167). Il y a une fidélité au module ancien (ancien pour ce qui est des deux bâtiments existants et ancien par rapport à l'architecture traditionnelle japonaise) qui permet l'insertion harmonieuse dans le tissu existant.

La structure des piliers et poutres des bureaux de l'hôtel de Kurayoshi (1955-1957) est plus puissante, plus massive que ce que Tange appelle le style yayoi (168). Une impression de puissance se rapprochant de la culture jomon se dégage des piliers et poutres massifs.

Kurayoshi est une transition entre le style yayoi, démontré à Tokyo et qui a culminé à Kagawa, et le style jomon manifesté au centre des arts Sogetsou, exhibé à l'hôtel de ville de Kurashiki et célébré au palais des sports à Takamatsou. Les dimensions des poutres et des colonnes ne sont guère détermi-

(164) Kenzo TANGE : "Cathédrale Sainte Marie à Tokyo" dans AA, 125, avril 1966, pp. 2-7, p. 6

(165) Takae SHOJI : "Saint Mary Cathedral, Tokyo" in JA, august 1965, pp. 13-31, passim

(166) Kenzo TANGE : "Recollections - 3 -" Op. cit., p. 10

(167) Kenzo TANGE : "Recollections - 13 -" Op. cit., p. 10

(168) Kenzo TANGE : "Recollections - 4 -" Op. cit., p. 8

Illustration 19

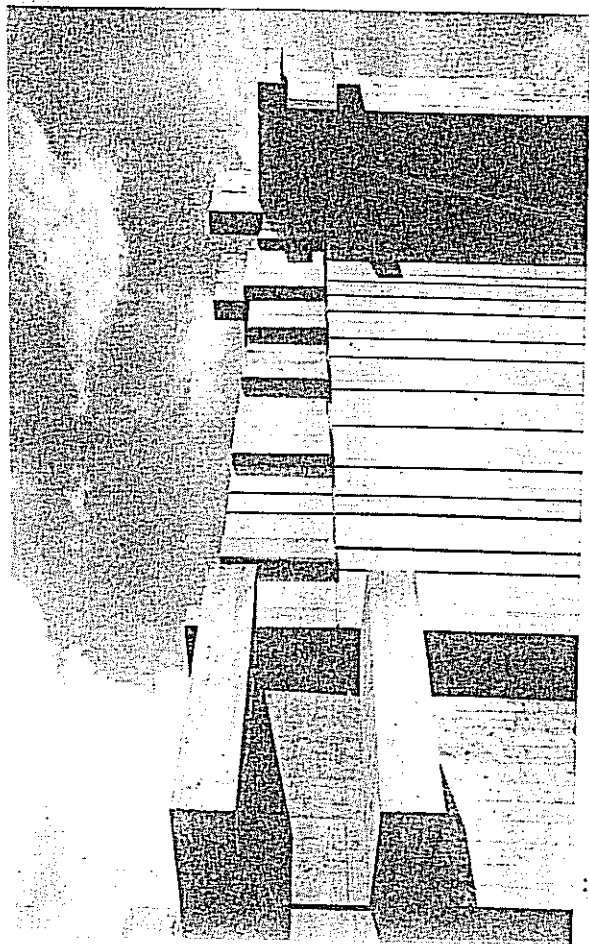
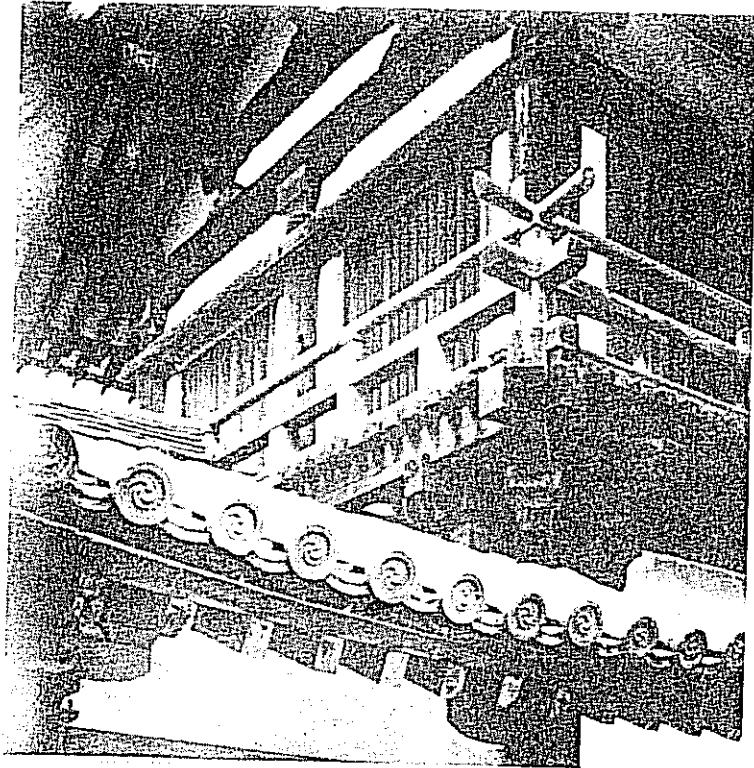


Illustration 20

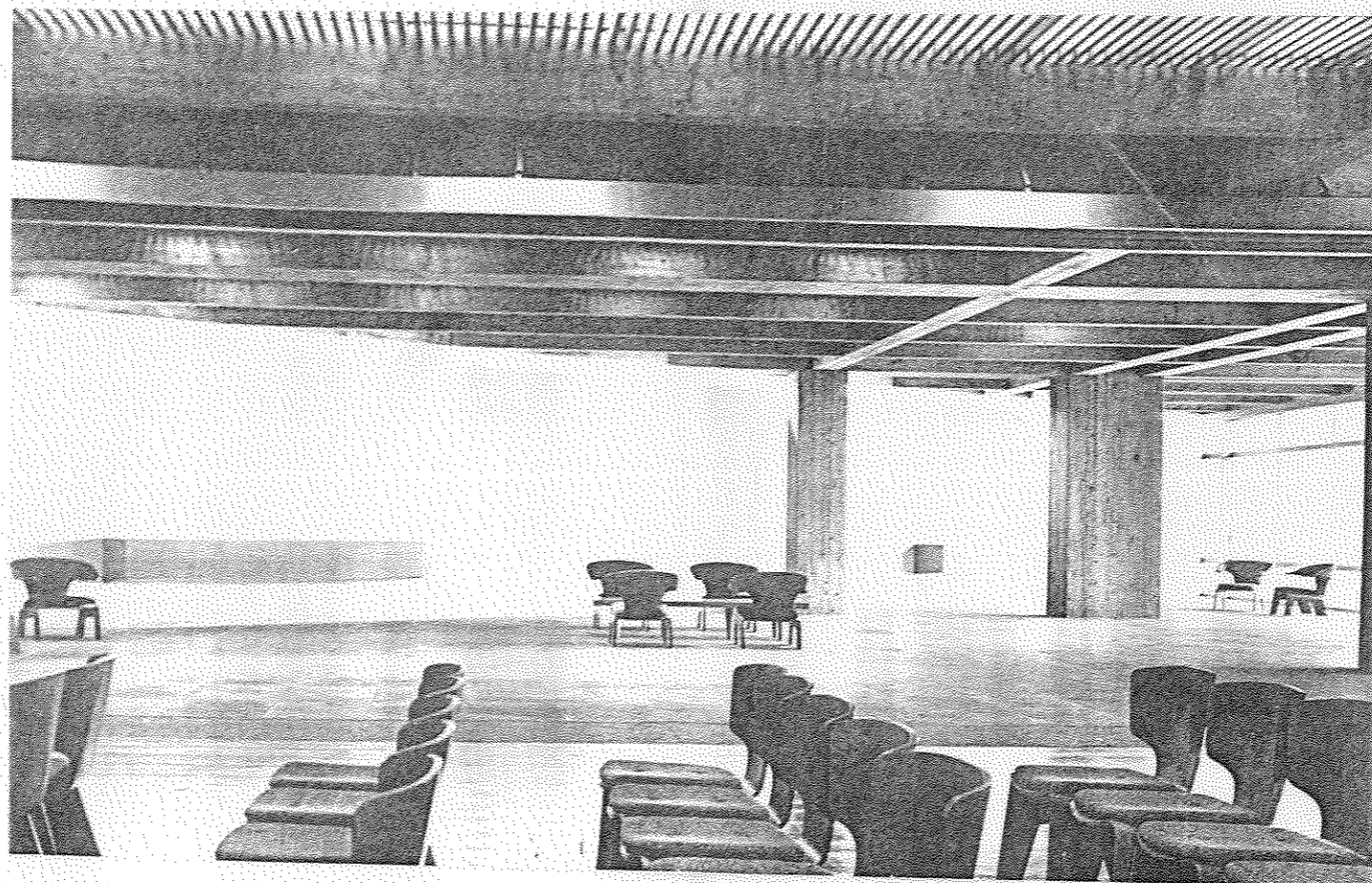
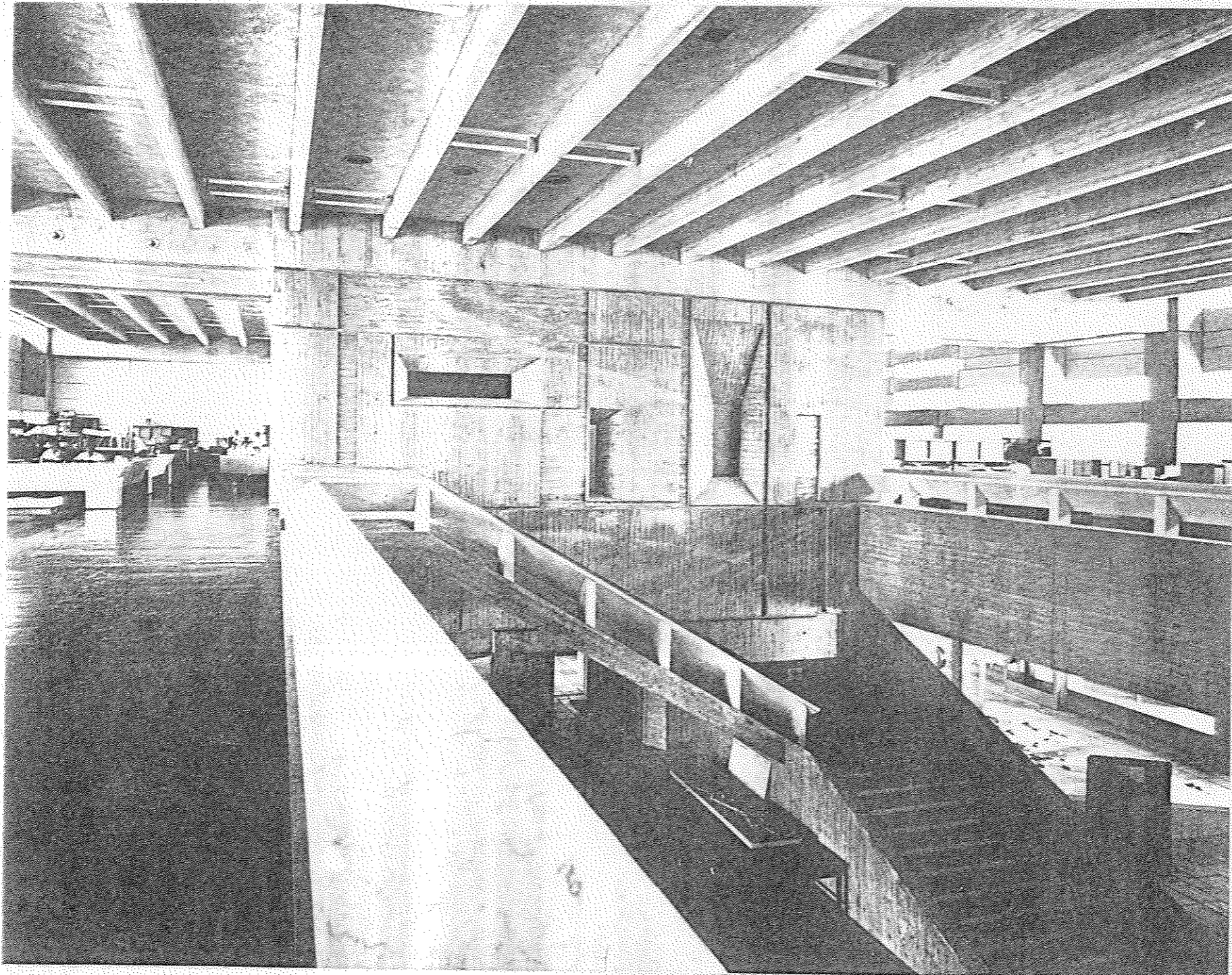


Illustration 21



nées en rapport avec le reste de l'édifice. Un peu à la manière du prince constructeur de la Katsura, l'édifice de Kurayoshi ne se soucie pas du *kiwari* en vigueur dans la raffinée résidence aristocratique. "*Nous nous sommes donné l'assurance que notre travail n'avait que peu, si ce n'est aucune estime pour le kiwari*" (169)

Il y a une similitude qui dépasse les rencontres fortuites entre l'hôtel de ville de Kurashiki et les temples en bois d'avant notre ère (voir illustration 19). Celui-là apparaît comme une transposition de ceux-ci.

Au nouvel hôtel de ville de Tokyo, les noyaux qui supportent la structure forment avec les poutres la superstructure (170) de poteaux et poutres familière de la construction traditionnelle japonaise.

b. les poutres

La poutre est un élément significatif dans la tradition japonaise. Tange en joue sous différentes formes.

Dans l'édifice qui lance la carrière de Tange, le hall de la paix à Hiroshima, le bâtiment n'est conçu que comme une longue poutre posée en haut sur deux rangées inégales de supports, celle de la façade et celle du côté latéral.

Ensuite, l'architecte exploite les formes de construction en bois. Des masses de béton entrecroisées se rencontrent, c'est le cas, entre autres, au mémorial Soumi, à Kagawa et à Kurashiki.

Au mémorial Soumi, le plafond du vestibule au rez-de-chaussée présente des poutres en béton qui évoquent celles en bois de l'architecture japonaise (voir illustration 20).

Dans l'immeuble de bureaux du bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa, des poutres de béton très lourdes de taille carrée s'entrecroisent avec des petites à la manière des constructions de bois pour ainsi mieux distribuer les forces (171).

L'hôtel de ville de Kurashiki présente à l'extérieur et exhibe à l'intérieur (voir illustration 21) le plafond à poutres en saillie qui constitue le développement du style d'entablement cher à notre architecte et que celui-ci compare lui-même à la cabane en bois.

Par la suite, les poutres se développent avec les masses grises de leur béton qui dominent tous les autres éléments. Les fenêtres disparaissent, s'éclipsent derrière les petites fentes entre des planches horizontales gigantesques. Comme le fait remarquer R. Boyd, la structure du bâtiment d'un style élé-

(169) Article anonyme : "Kurayoshi city hall" in *Shinkenchiku*, 7, 1957, pp. 3-12, p. 11

(170) Article anonyme : "Concours city hall, Tokyo" Op. cit., p. 110

(171) Koji KAMIYA : "Comments on the Kagawa prefectural office" in *JA*, january/february 1959, pp. 56-58, passim

mentaire est aussi transcendante, surnaturelle que dans la cabane (en bûches) géante qui constitue l'hôtel de ville de Kurashiki (172).

La tournure suivante que prennent les poutres et que la structure du bâtiment en grande partie n'est plus que de simples puissantes et longues poutres ou bûches supportées à leurs extrémités par de solides poteaux. Comme le signale E. Duhart-Harosteguy, les éléments des différents étages qui relient ces colonnes creuses créent des espaces intérieurs et extérieurs qui rappellent à une échelle monumentale le tracé tracé traditionnel de *torii*, plus précisément sous leur forme *kashima-torii* (173).

Même si cela relève du domaine de l'inconscient chez Tange comme l'est souvent le rapport à la tradition, on retrouve là des affinités profondes de l'architecture contemporaine avec la tradition japonaise.

Le concept de poutres ou de bûches qui enjambent une distance de quelques vingt à trente mètres entre les poteaux-tours servant de service (escalier, ascenseur ...) transparait dans le plan de Tokyo de 1960, et est réalisé pour la première fois au centre de presse et de radiodiffusion à Yamanashi et par la suite au centre de communication à Kofou, au quartier Fiera, et au nouvel hôtel de ville de Tokyo, etc...

2) Le réseau tridimensionnel

Si le système de poteaux et poutres se développe, se perfectionne, il forme un réseau tridimensionnel basé sur des noyaux. Le noyau se présente, soit sous forme d'un poteau unique comme à l'hôtel de ville de Tokyo, soit sous forme de deux poteaux comme à l'hôtel de ville de Kurashiki, soit sous forme d'un système de quatre, six, huit poteaux comme dans le plan de Tokyo, le centre de presse et de radiodiffusion à Yamanashi, l'université d'Oran et le nouvel hôtel de ville de Tokyo.

A l'hôtel de ville de Tokyo (1952-1957), un noyau structure les équipements (les conduites d'eau et d'électricité ...) ainsi que les circulations verticales et horizontales regroupées dans la partie centrale. Cette partie centrale est entourée d'une aire d'espace flexible, d'un espace libre qu'on peut subdiviser en compartiments de volumes différents au gré des besoins. Ainsi que l'explique Tange, une souplesse est donnée au plan en fonction des changements fréquents qui interviennent dans les services municipaux (174).

Une périphérie où il n'y a guère de murs porteurs permet un maximum d'ouverture (175), une ouverture chère à la maison aristocratique japonaise.

(172) Robin BOYD : "Kenzo TANGE, an architect in the world"
Op. cit., p. 83

(173) Emile DUHART-HAROSTEGUY : "Kenzo TANGE"
dans 11 profils d'architectes : architectures originales du XXème siècle
Op. cit., passim

(174) Kenzo TANGE : "Hôtel de ville de Tokyo"
dans AA, 82, février 1959, pp. 88-93, p. 91

(175) Kenzo TANGE : "Recollections - 4 -"
Op. cit., p. 6

Une structure de construction soutenue par le centre avec une réduction au minimum des charges portées sur la périphérie évoque le grenier traditionnel japonais, à la fois dans les forces physiques qui y travaillent et dans la forme symbolique, spirituelle qu'elle dégage. Une structure d'un noyau est illustrée aussi par le bâtiment administratif de la société de la presse et de la radio Shizouoka à Tokyo (1966-1970). Une puissante artère concentre les différents flux énergétiques en un seul point conformément à l'esprit zen. Les espaces pour bureaux viennent s'accrocher aussi bien horizontalement que verticalement à ce noyau central et montrent une souplesse, un degré de liberté supérieur au plan libre, de Le Corbusier par exemple. Cette puissante artère à laquelle sont rattachés les espaces requis pour les bureaux est, comme le dit Tange, proposée comme un des prototypes de l'architecture future, mais avec un enracinement dans le passé (176).

L'image du grenier transparait comme à l'hôtel de ville de Tokyo mais s'y ajoute ici celle de la pagode, voire du pin. Ce bâtiment haut à l'instar d'une pagode est une sorte de monument qui sert d'excellent repère dans le paysage. En plus, du fait de sa situation près d'un virage d'une autoroute, ce point et tour d'appel, sorte d'image de la cité traditionnelle ne fait que renforcer sa fonction de repère à l'instar de la pagode et des connotations qu'elle véhicule.

La concentration en un noyau au centre du bâtiment de courants de circulation en s'éclatant suivant plusieurs noyaux (quatre, huit ...) engendre un treillis tridimensionnel ; celui-ci conserve beaucoup de la liberté d'espace périphérique propre à la solution du noyau central. Il présente au plan constructif un transfert de charges (du courant d'énergie de pesanteur) plus simple, et en tant que trame, il offre un développement interne et une expansion externe aisée. Toute la concentration des différentes énergies en un point ou en des points appropriés donne une efficacité optimale et le mouvement (de l'évolution) prévisible de cette focalisation dans le temps (et l'espace) permet une forme de matérialisation de l'esprit zen et de l'esprit combatif des arts martiaux.

Comme l'explique Tange, l'hôtel de ville de Kurashiki a la structure principale du bâtiment constituée de deux noyaux qui entourent les équipements centraux et les lignes verticales de circulation (177). Le prototype architectural du plan de Tokyo est un système de noyaux disposés dans une grille de places de deux cents mètres de côté. Ce système de noyaux regroupe les ascenseurs, les conduites d'eau et d'électricité et toutes les autres installations nécessaires au transport des personnes et de l'énergie en même qu'ils servent de piliers. Ils constituent non seulement des points porteurs, des supports pour les bâtiments mais également des artères de circulation (178).

(176) Kenzo TANGE : "Recollections - 7 -"
Op. cit., p. 7

(177) Kenzo TANGE : "Architecture et urbanism, III, a building and a project"
in *JA*, october 1960, pp. 13-19, p. 14

(178) A. P. : "Projet pour un plan d'urbanisme de Tokyo"
dans *AA*, 98, 1961, pp. 50-57, p. 57

Le réseau tridimensionnel est approfondi, poussé plus loin dans le cadre d'un bâtiment isolé de taille optimale : le centre de presse et de radiodiffusion à Yamanashi (1961-1966). Selon les explications de Tange, des cylindres verticaux de cinq mètres de diamètre ont la double fonction de supports structurants et de distributeurs : des "rues verticales" abritent les ascenseurs et les escaliers pour les employés, les clients et les journaux, et des monte-charges puissants pour le transport de matériel lourd (179). Chaque noyau dispose d'une fonction différente et les divers espaces (par exemple, les boutiques, les bureaux, l'imprimerie, le studio de radio) sont distribués suivant les emplacements appropriés à leurs fonctions. Les espaces horizontaux relient entre eux les noyaux comme des bâtiments le long des rues d'une ville.

Dans une ville, des terrains sont laissés vides pour servir de poumons et d'autres sont programmés pour l'extension des bâtiments existants. Dans ces bâtiments, il en est de même, des interstices inoccupés subsistent çà et là entre les axes verticaux qui fourniront l'espace nécessaire à la respiration ou à toute expansion future (180). On assiste à un développement interne comme chez les organismes animaux et à une croissance externe par addition des parties comme chez les plantes (181).

Cette comparaison avec le monde animal et végétal nous suggère une autre analogie avec le domaine linguistique. La possibilité d'opérer des ajouts dans les parties du réseau tridimensionnel rappelle la possibilité d'ajouter des expansions aux constituants d'une phrase. Selon N. Chomsky, une phrase $P = GN$ (groupe nominal) + GV (groupe verbal) + éventuellement G Prép. (groupe prépositionnel) présente pour chacun des groupes fonctionnels qui la constituent une possibilité d'extension autour des noyaux. Par exemple, le groupe nominal avec un noyau "le garçon" peut s'étendre en "le petit garçon de notre voisin". De la même façon, le noyau du réseau tridimensionnel peut prendre une extension grâce à des expansions supplémentaires.

Un autre rapprochement est à faire avec la structure actancielle de Lucien Tesnière. Dans la phrase "il a apporté un livre à son père", il a trois actants, mais la structure actancielle n'est pas nécessairement saturée. La place de actant 3 "son père" peut être laissée vacante pour une éventuelle expansion.

Le bâtiment comparable à un organisme vivant ou à une phrase présente un caractère inachevé cher à l'esthétique japonaise. Quoi qu'il ait l'air incomplet, le bâtiment a une unité organique du fait que l'aspect inachevé peut recouvrir ce qu'il y a de plus élaboré. Toute perfection appelle à être complétée, c'est aujourd'hui un commencement qui trouvera demain un prolongement,

(179) Kenzo TANGE : "De l'architecture à l'urbanisme"
Op. cit., pp. 22 et 23

(180) Kenzo TANGE : "Recollections - 7 -"
Op. cit., p. 6

(181) Noriaki KUROKAWA : "Deux systèmes de métabolisme"
dans *AA*, 139, septembre 1968, pp. 17-21, p. 17

un achèvement.

L'expansion du bâtiment, le centre de presse et de radiodiffusion à Yamashashi (1961-1966) devenant nécessaire avant même une dizaine d'années, diverses adjonctions sont effectuées ; et il reste encore de la place pour de futures expansions à l'intérieur de cette composition tridimensionnelle métabolique, métabouddhique. Selon Tange, ce système tridimensionnel rend possible la croissance et le changement de la même manière qu'ont été opérés des ajouts sur le centre de Yamashashi sans changer aucunement le caractère de l'expression de base (182).

Le réseau tridimensionnel présente avec l'architecture traditionnelle japonaise les mêmes caractéristiques de standardisation, de simplicité, de liberté du plan permettant une flexibilité et une expansion à volonté. Comme l'explique Tange, une autre caractéristique qu'il partage avec l'architecture traditionnelle est son atout économique potentiellement suggéré par la standardisation et la simplicité (183). Ces caractéristiques de standardisation, de simplicité, de liberté du plan et d'économie se trouvent illustrées dans le plan de l'université d'Oran en Algérie. Dans le campus et l'hôpital, les groupements de fonctions sont distribués à partir d'un quadrillage tridimensionnel structuré par des "cores" en forme de tubes de cinq mètres de côté placés tous les vingt six mètres dans les deux sens (184). Les dalles en béton préfabriqué et précontraint relient les cores ; ceux-ci sont à la fois des supports qui portent l'ensemble des structures et les distributeurs qui contiennent des faisceaux de circulations verticales (ascenseurs, gaines de conditionnement d'air, tuyauteries et réseaux électriques). Les cores sont visuellement marqués pour rythmer une architecture urbaine comme celle de l'université ; ce système de cores, en évitant la présence de poteaux, favorise la flexibilité du plan et permet en outre la possibilité d'extension horizontale et verticale dans le futur, tout en respectant l'ordre structural de base. La répétition des formes géométriques sur un plan-grille est flexible, réellement économique, notamment pour la tuyauterie du gaz et de l'eau, et les fils électriques, et rend l'extension future plus facile (185).

Dans le nouveau complexe de l'hôtel de ville de Tokyo, l'ossature de la construction est constituée d'un système de noyaux verticaux et de grosses poutres d'une travée de 19,20 mètres. En plus des caractéristiques que nous connaissons (standardisation, liberté du plan, économie ...) comme le signale Tange, la présente ossature est capable par la puissance de ses piliers et de ses poutres de résister aux vents et aux tremblements de terre (186).

(182) Kenzo TANGE : "Development and design concept and methodology"
Op. cit., p. 14

(183) Kenzo TANGE : "Recollections - 9 -"
Op. cit., p. 11

(184) Kenzo TANGE and URTEC : "Oran, une grille métaboliste"
dans *AA*, 185, janvier/février 1976, pp. 24-29, p. 28

(185) Kenzo TANGE : "Algéria university dormitories"
in *JA*, 267/268, july/august 1979, pp. 46-47, p. 46

(186) Kenzo TANGE : "Recollections - 14 -"
Op. cit., p. 12

3) Les pilotis

Nombre de bâtiments de Kenzo Tange sont dressés sur pilotis : le musée du centre de la paix à Hiroshima, la maison de l'architecte, l'hôtel de ville de Tokyo, le bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa, le centre des arts Sogetsou, l'hôtel à Atami, le plan de Tokyo, l'école internationale du Sacré-Coeur à Tokyo, etc... Le bâtiment du centre de la paix et celui du centre des arts Sogetsou sont clairement d'une inspiration occidentale, notamment celle de Le Corbusier.

L'idée du pilotis du rez-de-chaussée libre est introduite, plus exactement ré-introduite au Japon par Frank Lloyd Wright, puis énergiquement vulgarisée par Le Corbusier avec la publication de son livre "Vers une architecture", traduit en japonais en 1929. Le rez-de-chaussée ouvert, moderne, a une origine américaine quand ce concept est développé par Frank Lloyd Wright (187), mais celui-ci l'a capturé de sa chasse et de son amour pour l'art japonais. Selon Ching Yu Chang, cette idée de l'espace-pilotis manifestée par un plan à rez-de-chaussée ouvert est la plus grande contribution de Le Corbusier au développement des idées esthétiques occidentales au Japon (188).

L'idée de pilier laissé libre s'accorde avec l'histoire japonaise des maisons à plancher surélevé et des temples shintoïstes. Le pilotis s'accorde avec la notion spatiale japonaise de la flexibilité de l'espace ainsi dégagé. Les japonais aiment le développement de Le Corbusier, en harmonie avec leur notion de flexibilité, ce qui explique qu'ils acceptent sans hésitation cette idée de Le Corbusier comme on peut le voir dans les travaux de ses disciples les plus en vue, Kunio Mayekawa et Junzo Sakakura.

La maison de l'architecte inspirée par Le Corbusier utilise un rez-de-chaussée ouvert en espace libre. De l'avis de Ching Yu Chang, manifestement, il y a une large tendance dans l'après-guerre à ouvrir le plan du rez-de-chaussée (189), le concept moderne d'espace en pilotis préserve en même temps les formes traditionnelles. La surélévation de la demeure sur des pilotis isole de la forte humidité de l'été et du voisinage. Les japonais éprouvent un besoin d'assurer une indépendance par rapport au voisinage.

L'espace sous les pilotis forme un élément de liaison subtile entre la nature et l'habitation. Les pilotis ont été adoptés pour permettre un contact plus intime avec la nature (190). L'intégration dans le paysage est subtile par le con-

(187) Sigfried GIEDON : Space, time and architecture
Harvard university press, Cambridge, Mass., 5th ed., 1967, p. 368

(188) Ching Yu CHANG : "Japanese spatial conception (8) : III : western influences on japanese architecture space, practicing professionals : the era of modernism - Le Corbusier"
Op. cit. p. 96

(189) Ching Yu CHANG : "Japanese spatial conception (10) : IV : post war japanese architecture - open ground floor space"
Op. cit., p. 69

(190) Article anonyme : "La maison d'un architecte à Setagaya, Tokyo"
dans AA, 65, mai 1956, pp. 26-29, p. 29

tact intime avec la nature environnante que permettent les pilotis ; le matériau nu des pilotis se rapproche des troncs d'arbres de l'espace de l'entourage de la construction.

Dans le bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa, pour compenser la rareté de l'espace, le bâtiment entier est surélevé sur pilotis, libérant un grand espace, l'ensemble du rez-de-chaussée comme une aire ouverte au grand public. Dans cet espace sur pilotis agrémenté de bassins et de rocailles, le public peut se promener sans contrainte. Les pilotis permettent de ne pas créer une rupture dans le jardin, l'espace libre (des pilotis) devient un lieu de promenade, prolongement du jardin (191).

La partie avec pilotis peut être considérée comme une extension du trottoir (192). Les gens peuvent entrer ou sortir à volonté de cette aire. Des groupes nombreux de touristes peuvent s'y assembler. Pendant l'été, il est agréable aux passants de trouver un peu de fraîcheur dans un endroit ombragé.

Dans le projet pour un plan d'urbanisme de Tokyo, les pilotis libèrent la surface au niveau du sol où selon le dessein que nous proposent les pionniers de l'architecture du début du XXème siècle, l'on peut aménager des lieux publics répondant aux besoins de la société moderne. Les pilotis ont une hauteur de quarante mètres entre le sol regagné sur la mer et le plafond haut du rez-de-chaussée. Des espaces verts et des parkings seront aménagés sous pilotis et les zones commerciales, des centres civiques, etc... seront maintenus au niveau du sol (193). Au dessus du niveau du sol sont créés des espaces privés d'habitation et de travail ; de façon que le niveau du sol, du pilotis, serve de lien entre les deux types d'espaces, les lieux d'habitation d'une part et les lieux de travail d'autre part.

A l'école internationale du Sacré-Coeur à Tokyo (1966-1968), des grêles colonnes-murs en béton placées entre les groupes de deux classes forment l'ossature structurale du projet. Avec ses colonnes minces et légères comme les pilotis de la maison aristocratique, Tange tente selon H. Sasaki d'étendre l'application des pilotis qu'il a réussie au musée du centre de la paix à Hiroshima à un bâtiment comme celui du Sacré-Coeur (194). Ce ne sont pas les pilotis au sens strict, dont les différentes et nombreuses expériences spatiales ont appauvri le sens, y compris celle de l'unité d'habitation de Le Corbusier qui, par ses massives colonnes, donne une impression de coercition, voire d'incarcération. Toute personne engagée visuellement ou physiquement dans l'aire délimitée par les pilotis éprouve le besoin d'échapper à leur froi-

(191) Kenzo TANGE : "Préfecture de Kagawa à Takamatsou"
dans *AA*, 84, 1959, pp. 72-77, p. 77

(192) Koji KAMIYA : "Comments on the Kagawa prefectural office"
Op. cit., p. 57

(192) Kenzo TANGE : "Tokyo city hall, Kagawa prefectural office"
in Oscar NEWMAN and Jurgen JOEDICKE, *CIAM 59*, op. cit. P. 176

(193) A. P. : "Projet pour un plan d'urbanisme de Tokyo"
Op. cit., p. 57

(194) Hiroshi SASAKI : "An architecture with possibilities"
Op. cit., p. 90

deur, à leur oppression. Au lieu d'une succession de pilotis ressentie par habitude comme un espace clos désagréable, un mur-rideau (en verre) ou un mur opaque disposant de larges vues aménagées est vécu de façon plaisante comme une colonnade ou une série d'arcades. L'aire spatiale ainsi enclose, dotée d'une pelouse ou d'un autre espace vert, vue au travers de colonnes pilotis rappelle une loggia. Plus ou moins intérieure, cette aire inspire à la personne sensible qui s'y trouve un sentiment de sécurité, de liberté et de pittoresque propre au paysage transposé à domicile. Un semblable traitement des pilotis lui assure un succès, un accueil chaleureux pour la plupart des coeurs, des sensibilités.

Une forme identique peut avoir des contenus différents dans le domaine du discours, c'est la polysémie. On dit qu'il y a une fixité, une rigidité des signifiants qui correspond à une plasticité, une adaptabilité des signifiés. Dans le domaine architectural, une forme identique avec ses contingences, peut avoir des fonctions différentes, c'est la multifonctionnalité, comme celle des pilotis par exemple.

C) Des éléments de la façade

1) La terrasse-balcon

Dans de nombreux projets - la maison de l'architecte, l'hôtel de ville de Tokyo, le mémorial soumi, le bâtiment administratif du district de Kagawa, le centre des arts Sogetsou, l'hôtel de ville de Kurashiki, l'hôtel à Atami, le centre de communication à Kofou, etc... - Tange utilise une zone périphérique intermédiaire entre le dedans et le dehors traitée de manière similaire aux régions des auvents (*hisashi*) disposés à la périphérie et des couloirs ouverts sur le côté (*engawa*), tous les deux bien caractéristiques de l'architecture traditionnelle japonaise.

Lors du concours de l'hôtel de ville de Tokyo, Tange revoit dans son esprit le palais impérial de Kyoto avec ses auvents, ses larges vérandas (195). Avec les avant-toits allongés et les vestibules extérieurs, la maison traditionnelle est fraîche en été et chaude en hiver. Afin de rendre le bâtiment aussi agréable que la maison traditionnelle, les avant-toits et les auvents verticaux sont employés. Comme à l'hôtel de ville de Tokyo, au bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa, les balcons enveloppants sont une réminiscence de la véranda autour de la maison traditionnelle (196).

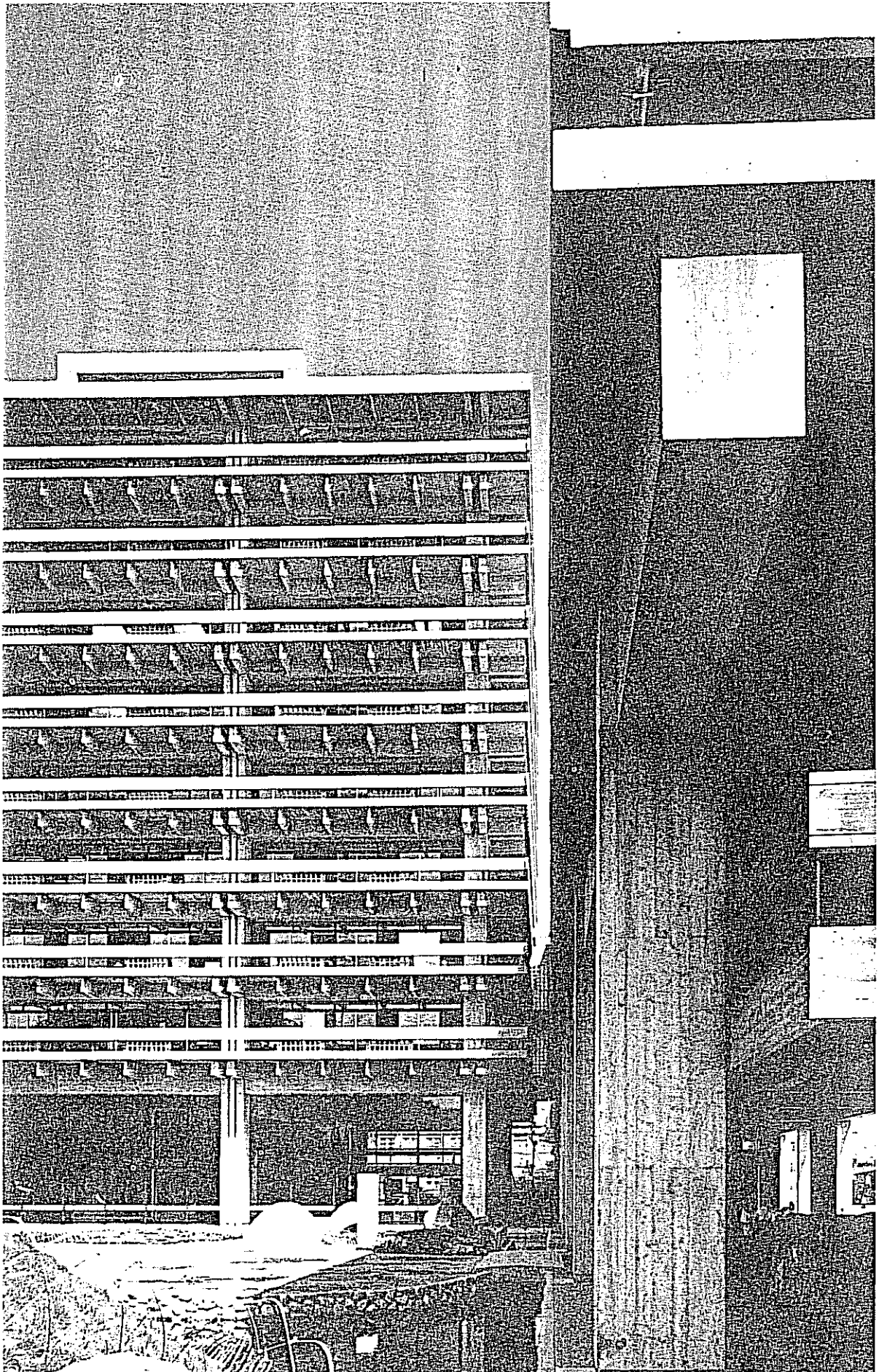
L'extension des bords de toit ou les terrasses agissent, primo comme espace

(195) Kenzo TANGE : "Hôtel de ville de Tokyo"
Op. cit., p. 92

(195) Kenzo TANGE : "A central core for the world's largest city"
in *Shinkenchiku*, june 1958, p. 4 et PP. 23-26, p. 25

(196) Alfred ALTHER : *Three japanese architects : Mayekawa, Tange, Sakakura*
Teufen, Arthur Niggli, 1968, 180 p., passim

Illustration 22



de liaison entre l'intérieur et l'extérieur, secondo comme pare-soleil et tertio comme pare-brise et pare/ou coupe-feu.

Espace de liaison avec l'extérieur, la galerie abritée dans la maison de l'architecte, entre autres, prolonge le séjour vers l'extérieur ; une véranda court tout le long de la façade avant du premier étage. Chaque pièce de la maison de l'architecte est accompagnée par l'espace *engawa* : espace extérieur-intérieur d'où on est depuis l'intérieur en contact avec l'extérieur. A la préfecture de Kagawa, le couloir-terrasse autour de la périphérie de chaque plancher, espace de liaison avec l'extérieur (voir illustration 22) procure une place bienvenue pour le repos et la relaxation pendant les moments libres, en contact avec l'air revitalisant. Pour une raison ou pour une autre, la terrasse établit une liaison spatiale entre l'homme à l'intérieur et la nature à l'extérieur. D'une manière ou d'une autre, elle devient ainsi source d'énergie et récréation pour ceux qui travaillent dans la partie immeuble de bureaux. Dans ces bureaux, les rangées de terrasses tendent à faire paraître l'intérieur plus grand par contraste et permet une large vue sur le beau voisinage naturel depuis les niveaux élevés.

L'avancée des bords du toit ou la terrasse conviennent aux conditions climatiques du Japon. L'une ou l'autre joue le rôle de brise-soleil. Le toit qui surplombe la maison de l'architecte protège les balcons qui longent la façade vitrée à l'étage. A l'hôtel de ville de Tokyo, les balcons continus en façade, forment les brise-soleil derrière lesquels s'alignent, protégées, les fenêtres ainsi que de larges parois vitrées (197). A chaque niveau du bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa, une série de terrasses suggestives de loggia tournant autour de l'immeuble forment des auvents qui protègent l'intérieur d'une lumière trop éblouissante. A l'hôtel de ville de Kurashiki, les balcons-loggias disposés à intervalles réguliers créent des zones de pénombre.

Outre que l'*hisashi* et l'*engawa* tempèrent la chaleur de l'astre du jour, pendant la saison sèche et chaude, les fenêtres protégées par cette zone périphérique peuvent être ouvertes sans crainte que le vent ne pousse des rafales de pluie à l'intérieur.

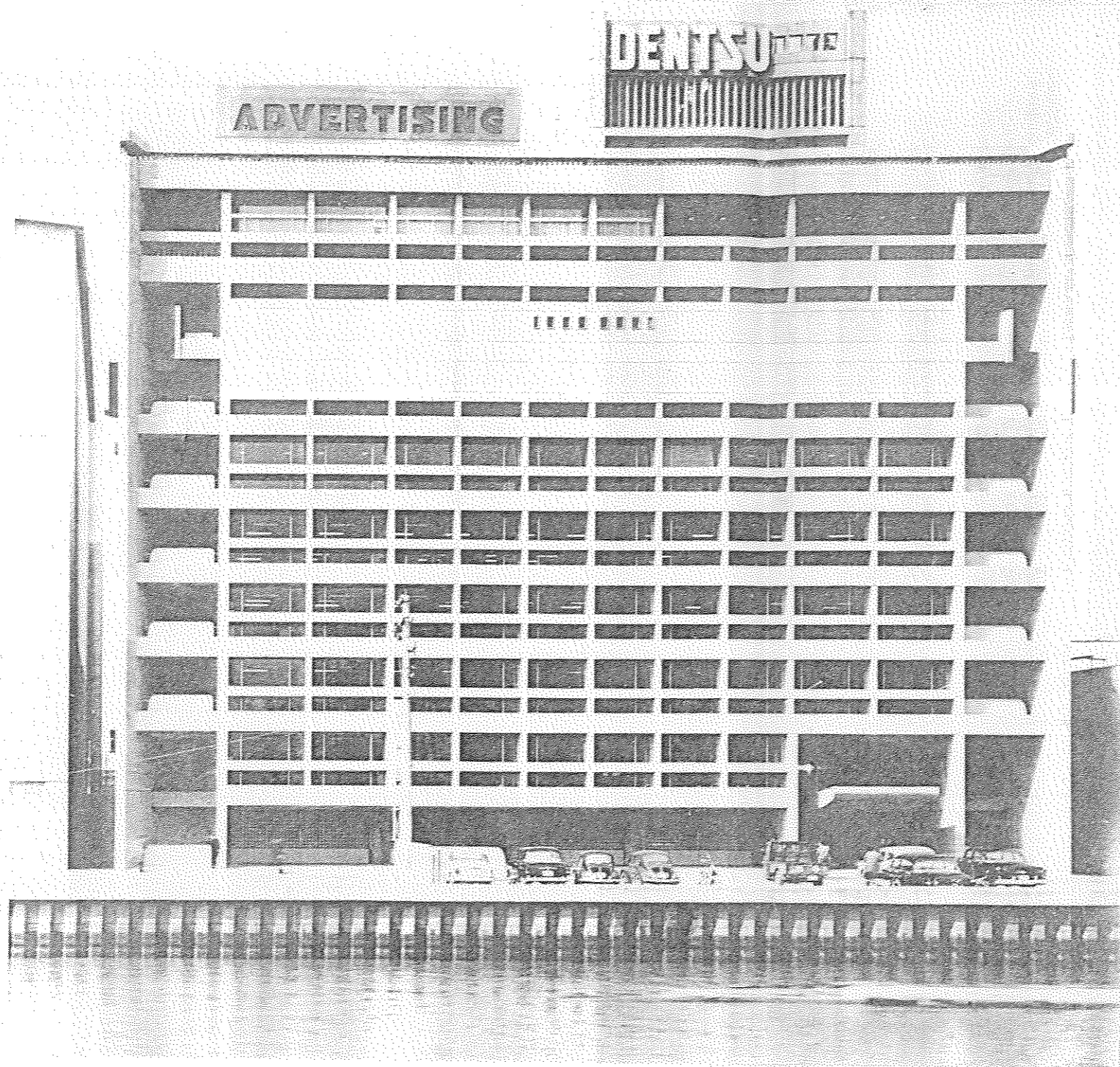
Du point de vue de la sécurité, la terrasse agit comme pare-brise et coupe-feu : elle arrête la chute des objets brise-glace et facilite la prévention contre l'extension des feux entre les différents niveaux (198). Pendant les incendies, la région d'*hishashi-engawa* joue comme coupe-feu. Elle contribue en effet à empêcher l'expansion du feu d'un étage à un autre et facilite les évacuations urgentes.

(197) Kenzo TANGE : "Hôtel de ville de Tokyo"
Op. cit., p. 92

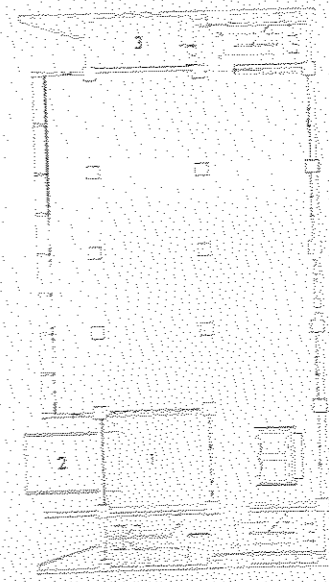
(198) Kojo KAMIYA : "Comments on the Kagawa prefectural office"
Op. cit., p. 58

(198) Kenzo TANGE : "Recollections - 4 -"
Op. cit., p. 6

Illustration 23



Plan du 1er étage :
1) vide du hall d'entrée
2) auvent d'entrée
3) bureau



L'édifice du bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa rappelle les corridors des alentours des pagodes des anciens temples bouddhistes ; les balcons continus sont soutenus par des poutres incurvées vers le haut, ceux-ci suggérant à l'esprit les bordures du toit et les chevrons des monumentaux corridors bouddhistes. L'image du bâtiment administratif de Kagawa se rapproche de celle du temple Horyeji.

2) L'auvent

L'entrée de l'immeuble Dentsou à Osaka est coiffée d'un auvent (voir illustration 23). L'entrée principale de l'hôtel de ville de Kurashiki est surmonté d'un lourd motif en béton, sorte d'auvent qui rappelle celui de l'immeuble Dentsou à Osaka.

3) Le brise-soleil

Les persiennes pare-soleil sont une adaptation du travail de Le Corbusier et de celui de Niemeyer au Brésil, mais elles tiennent aussi des auvents de l'architecture traditionnelle japonaise. L'utilisation du brise-soleil comme suggérée par Le Corbusier est faite par Tange au musée du centre de la paix à Hiroshima. Sur la façade principale, les brise-soleil sont du type "eggs-box" (boîtes à oeufs) alors qu'à l'arrière, ce sont de simples brise-soleil verticaux. Les deux sont constitués de béton préfabriqué. Selon la remarque de T. Ikuta, dans le bâtiment Dentsou à Osaka, une disposition sous forme de grille de brise-soleil de la façade met un fort accent sur l'orientation horizontale (199) ; à la différence de l'hôtel de ville de Tokyo où l'accent est mis sur la verticale, l'extérieur translucide consiste en verre et auvents faits d'acier galvanisé au lieu de béton.

L'hôtel de ville d'Imabari qui fait face au sud à la plaza appelle une protection particulière contre le soleil. Pour cette raison, une combinaison d'auvents, de pare-soleil horizontaux et verticaux assurent ladite protection (200). Les brise-soleil verticaux placés à quarante cinq degrés par rapport au mur agissent aussi comme des poteaux porteurs d'une relative longue portée de seize mètres. Dans le projet pour la cathédrale Sainte-Marie de Tokyo, des grandes verrières verticales sont également protégées par des brise-soleil (201).

D) Des espaces de communications

1) L'escalier

On entre dans la maison de l'architecte par un escalier à claire-voie discret,

(199) Tsutomu IKUTA : "On the Osaka Dentsou building"
in JA, august 1960, pp. 59-69, p. 62

(200) Keichiro MOJI : "Imabari city hall and public hall"
in JA, october 1959, p. 37

(201) Article anonyme : "Projet pour la Cathédrale de Tokyo"
dans AA, 108, juin/juillet 1963, pp. 28-30, p. 30

Illustration 24

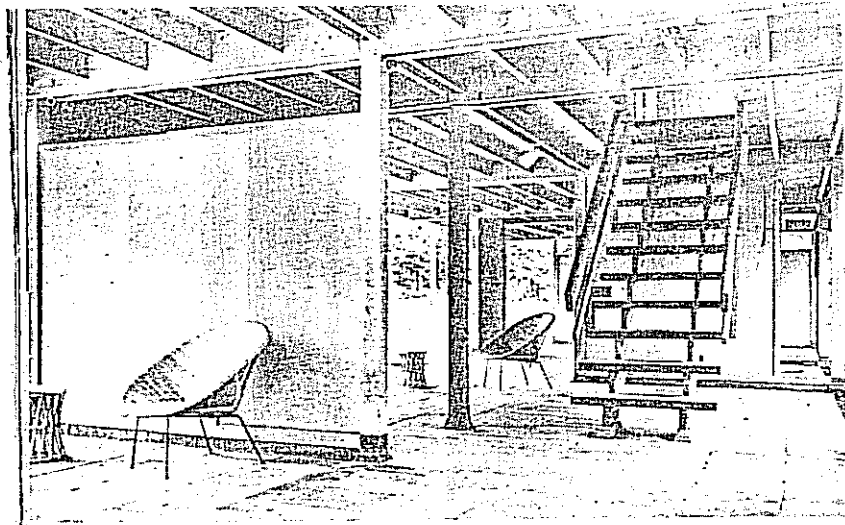
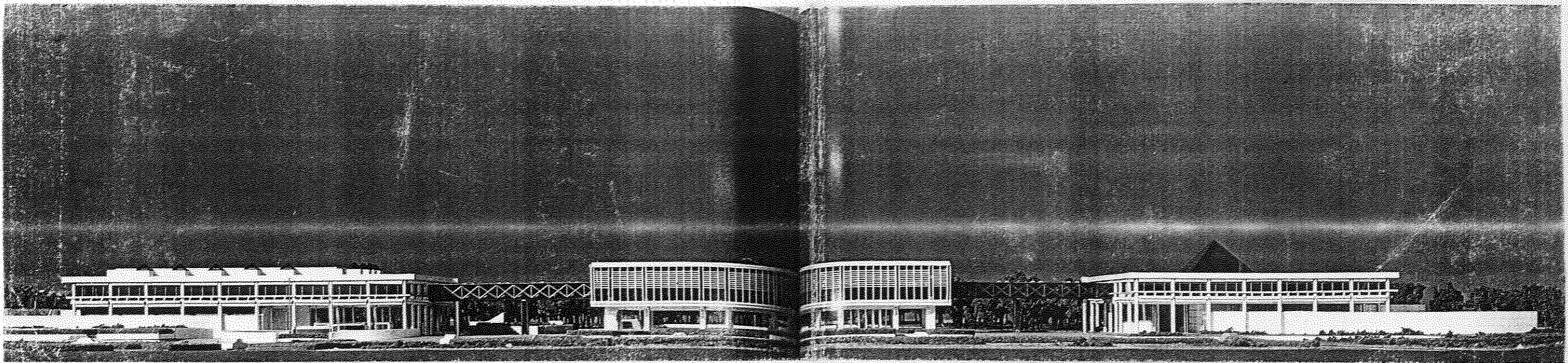
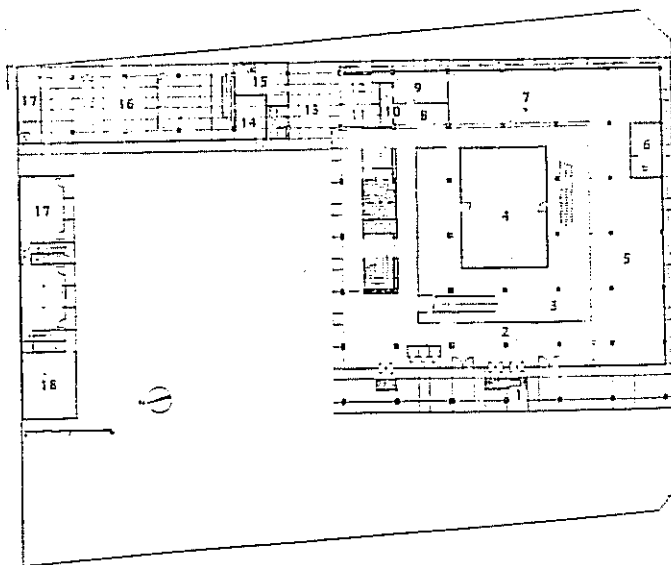
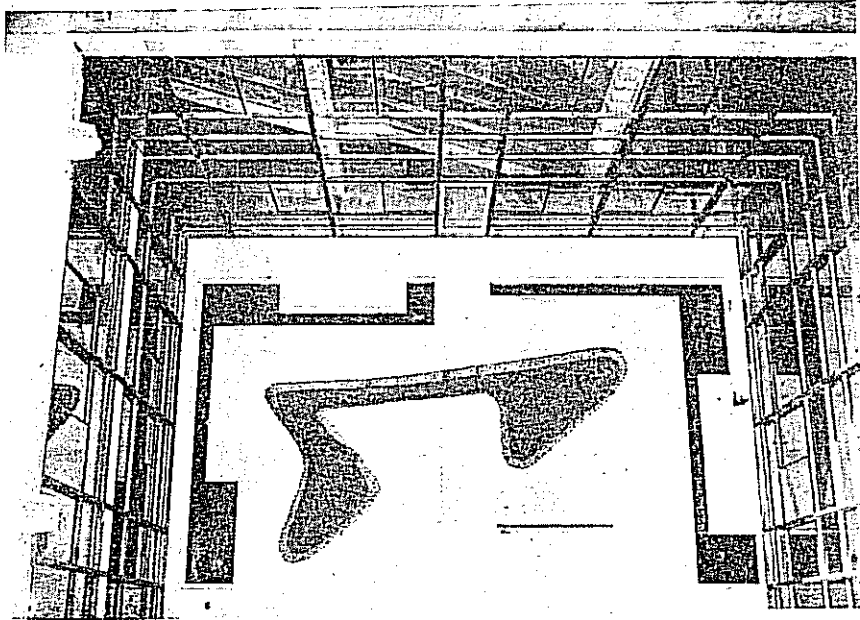


Illustration 25



Architectural drawing of the building, showing the layout and structure. The drawing is a perspective view of the building, showing the long, low-profile structures and the central curved section. The drawing is a black and white line drawing, showing the building's form and structure.

Illustration 27



Rez-de-chaussée : 1. Entrée. 2. Hall. 3. Galerie abritée. 4. Patio. 5. Espace de travail. 6. Chef de bureau. 7. Guichets. 8. Comptabilité. 9. Perception. 10. Chambre forte. 11. Office (thé). 12 et 13. Gardien. 14. Pompiers. 15. poids et mesures. 16. Garage des pompes à incendie. 17. Réserve. 18. Garage.

caché au dessous de l'entrée (voir illustration 24). Cette discrétion de l'escalier reprend une posture de la construction traditionnelle. L'idée de l'escalier japonais dérive de l'échelle comme on peut le voir dans l'habitation yayoi à plancher surélevé (202). A l'intérieur de la maison, l'escalier est conçu de manière à ne pas être ostensible et se situe à un endroit qu'on ne découvre pas facilement, caché à la vue.

2) La galerie

Les galeries couvertes sont une des caractéristiques de l'architecture traditionnelle japonaise. A l'hôtel de ville de Shimizou, une galerie abritée tourne autour du patio (203) évoquant celle des monastères bouddhiques. Au bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa, pour établir une communication aisée, un couloir-galerie à trois niveaux est construit pour relier les trois niveaux du nouveau bâtiment à l'ancien. Autour du bord extérieur de la toiture, court un couloir couvert où des tables en pierre noire et des bancs lourds en bois offrent des places assises pour jouir des vues (204). Les deux gymnases des jeux olympiques de Tokyo sont reliés par une galerie à plusieurs niveaux ; deux niveaux de passage pédestre se coupent entre eux (205). Au nouvel hôtel de ville de Tokyo, deux voies piétonnières couvertes relient la première la halle des assemblées et les commissions, la seconde le troisième niveau de la tour I et la tour II au dessus de la 11ème avenue. Ce pont fait office de porte pour les piétons et les véhicules qui l'approchent le long de la 11ème avenue (206). Dans le projet du centre de la paix à Hiroshima, les trois bâtiments sont reliés par un couloir élevé (voir illustration 25).

3) La plaza

a. La plaza

Depuis les temps anciens, l'idée de plaza fut développée sur le rivage nord

(202) William ALEX : Japanese architecture
Georges Braziller, New York, 1963, p. 13 et p. 15

(202) Ching Yu CHANG : "Japanese spatial conception (5) : II : Japanese spatial concepts : the horizontal use of space"
in JA, 328, august 1984, pp. 63-65, p. 64

(203) Article anonyme : "Hôtel de ville de Shimizu"
dans AA, 65, mai 1956, pp. 40-41, p. 41

(204) Koji KAMIYA : "Comments on the Kagawa prefectural office"
Op. cit. p. 56

(205) Kenzo TANGE : "Recollections - 6 -"
Op. cit. 17 h 49, p. 7

(205) Kenzo TANGE : "Designing the national gymnasium"
in JA, november 1964, 2 p., 2ème p.

(205) Kenzo TANGE : "Jeux olympiques, Tokyo, 1964, Gymnase national de Yoyogi"
dans AA, 116, 1964, pp. 6-11, p. 9

(206) Kenzo TANGE : "The new city hall complex"
in JA, 350, june 1986, pp. 14-19, p. 16

de la mer méditerranéenne ; c'est une place où se déroulent les rencontres et les animations sociales. Comme l'explique Tange, même si historiquement il y a toujours eu absence de places centrales comme la plaza dans les villes japonaises, il y a cependant eu des places comme lieux organisés accessibles au public, que ce soit dans les sanctuaires shinto ou les temples bouddhiques ou encore les palais impériaux (207). La pagode entourée d'un couloir présente une composition ordonnée d'une variété de masses en forme de place. L'architecture de palais dérivée du style shinden de la résidence aristocratique de la période Heian (794-1191) dispose d'un ordre de construction dans l'espace compréhensible sous forme de place. Tange tente d'expérimenter une approche de la plaza au sens où ces places sont développées dans le pourtour nord de la méditerranéenne et au sens japonais dans un certain nombre de projets, notamment au centre de la paix à Hiroshima, à l'hôtel de ville de Kurashiki, à l'expo 70 d'Osaka, au centre culturel de la préfecture de l'Ehime, etc ...

La place de la paix à Hiroshima, dans sa composition, les édifices environnants et surtout la verdure dans l'aisance et la fraîcheur du mouvement de ses lignes, renvoient autant à la plaza Capitoline de Michel Ange par exemple, qu'aux places des palais impériaux ou des lieux saints shinto ou bouddhiques (208). A l'instar de ces derniers, la plaza impressionnante inspire une ambiance sacrée propice au recueillement du public en même temps crée une crainte pour ce public qui prie pour la paix. Un peu comme si l'oeil de Dieu (de la Déesse du soleil à Amaterasu) infiniment bon pour exhausser les prières pouvait déclencher la foudre de la guerre au cas où ces requêtes ne seraient pas assez dévotes.

Selon Tange, la nature du festival plaza de l'expo 70 à Osaka est à relier à un sens de participation mutuelle, de solidarité (209). Ce lieu cordial (au double sens de cardinal et de cordial) doit rendre les gens familiers avec les lieux de l'exposition, sans qu'ils aillent sur le site de l'expo. Il doit communiquer aux téléspectateurs un sens de participation, de solidarité et de sympathie avec ce qui se passe sur cette scène grandiose. Cette place centrale est prévue pour créer, inspirer ce sentiment de coopération sympathique, pour intensifier les échanges réciproques entre les peuples des différents pays. Le sens de la participation mutuelle et de la sympathie rappelle la place de la paix à Hiroshima. Le toit suspendu, dressé à trente six mètres au dessus du sol, libère par sa hauteur de l'oppression psychologique, tout en entraînant, en élevant le regard et l'esprit (vers le ciel). Cette sorte d'élévation renoue avec l'attitude à laquelle convient les *chigi* des sanctuaires shinto.

Pour K. Sone, espace de communication, la place du festival est le lieu de

(207) Kenzo TANGE : "Recollections - 2 -"
Op. cit., p. 10

(208) Kenzo TANGE : "Recollections - 3 -"
Op. cit., p. 9

(209) Kenzo TANGE : "Recollections - 7 -"
Op. cit., p. 10

démonstration des mécanismes et des techniques concevables (210). Il traduit le potentiel industriel de la production du Japon, vainqueur de la guerre écomique que se livrent les nations au plan international. Selon S. Takemura ou R. Susuki, la place comme toute l'exposition, reflète un sentiment de prestige, voire d'orgueil ou de vanité nationaux (211) chers au coeur du peuple japonais.

Devant le centre culturel de la préfecture de l'Ehime à Matsuyama s'étend une vaste cour, sorte de voie royale qui invite vers l'entrée de l'édifice, appelée la plaza de la préfecture. Au dire de Tange, à l'occasion des cérémonies d'inauguration de l'édifice le 3 avril 1986, une douce lumière comme tamisée par le printemps filtrait sur les quatre mille personnes assemblées sur la place (212). La vitalité qui se dégage de cet endroit fait penser à la plaza italienne, lieu d'échange et de sociabilité, mais aussi à la place-cour des lieux saints et des palais impériaux, lieux de célébration et de prière. C'est l'avant-scène de ce qui est à la fois temple de la culture (représentations théâtrales, concerts musicaux ...), du savoir (rencontres d'organisations scientifiques et commerciales ...) et du pouvoir (temporel).

Au sein des dortoirs de l'université d'Oran en Algérie, la place centrale crée un degré de liberté à la vie d'étudiants. Autour de ce lieu de rencontre des étudiants, il y a des réfectoires, des cafétarias, des magasins et un centre culturel avec des salles de musique, de réunion, d'exposition, de peinture ... (213).

b. La plaza intérieure

Pour Tange, la plaza peut subir un processus d'intériorisation donnant lieu à l'idée de plaza intérieure (214). Le processus d'intériorisation semble reprendre et approfondir une tradition séculaire étrennée par l'aristocratie heian. Durant ses périples à travers les provinces japonaises, elle (l'aristocratie) découvre de nombreux éléments de la nature (paysage, montagne, rivage, pierre, cours d'eau) qu'elle capture dans son jardin, voire dans sa rési-

(210) Koichi SONE : "De la conception à la réalisation de l'expo 70" dans AA, 152, octobre/novembre 1970, pp. 100-103, p. 102

(211) Shinichiro TAKEMURA : "Japon 70" Op. cit., p. 112

(211) Ren SUSUKI : "Se servir d'une exposition" dans AA, 152, octobre/novembre 1970, p. 112

(212) Kenzo TANGE : "Recollections - 13 -" Op. cit., p. 14

(213) Kenzo TANGE and URTEC : "Algeria university dormitories" in JA, 267/268, july/august 1977, pp. 46-47, p. 46

(213) Kenzo TANGE and URTEC : "Oran, une grille métaboliste" Op. cit., p. 29

(214) Kenzo TANGE : "Development of design concept and methodology" Op. cit., p. 13

dence.

Plusieurs projets de Tange utilisent cette idée de plaza intérieure, notamment par exemple le projet pour le siège de O.M.S. (Organisation Mondiale pour la Santé) à Genève, le nouveau centre des arts Sogetsou, l'hôtel Akasaka, le centre culturel de la préfecture de l'Ehime.

Une proposition étrange pour le jury développe un espace interne s'inspirant de la plaza. Un espace interne de communications donne au projet de l'O.M.S. respiration et énergie, dynamisme. Réfléchissant sur l'importance majeure que prennent les réseaux de relations entre les différentes fonctions, Tange sent le besoin d'établir à l'intérieur des locaux un espace requis pour les communications (215), visuelles en particulier. Le traitement du dedans comme un dehors fait du dedans un autre dehors, pour renverser la proposition Le Corbuséenne : "Le dehors est un autre dedans".

Comme le bâtiment du nouveau centre des arts Sogetsou occupe tout le terrain, une plaza intérieure, intériorisée, est créée pour l'exposition des activités artistiques qui se déroulaient au jardin, à l'extérieur, à l'arrière. Pour mieux servir à l'exposition, cette plaza a une configuration en forme de marche d'escalier, reflet du plafond ascendant de l'auditorium du niveau inférieur (216). Cette plaza nous renvoie à la place-cour intérieure de la maison japonaise (le *doma*). Un espace est créé au moyen d'arrangements de pierres ; il est beau en lui-même quand aucune exposition ou événement n'a lieu. La plaza-jardin sec nous inspire toute la splendeur, le sentiment de puissance et de l'infini des arrangements de pierres des mémorables jardins (Roanji, Ise ...).

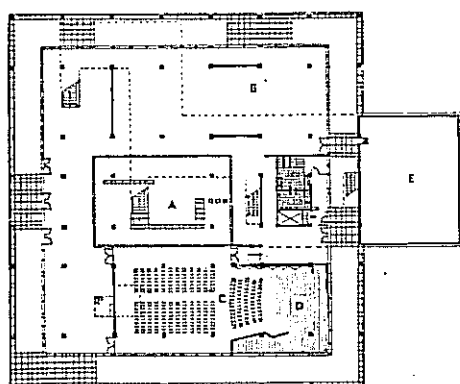
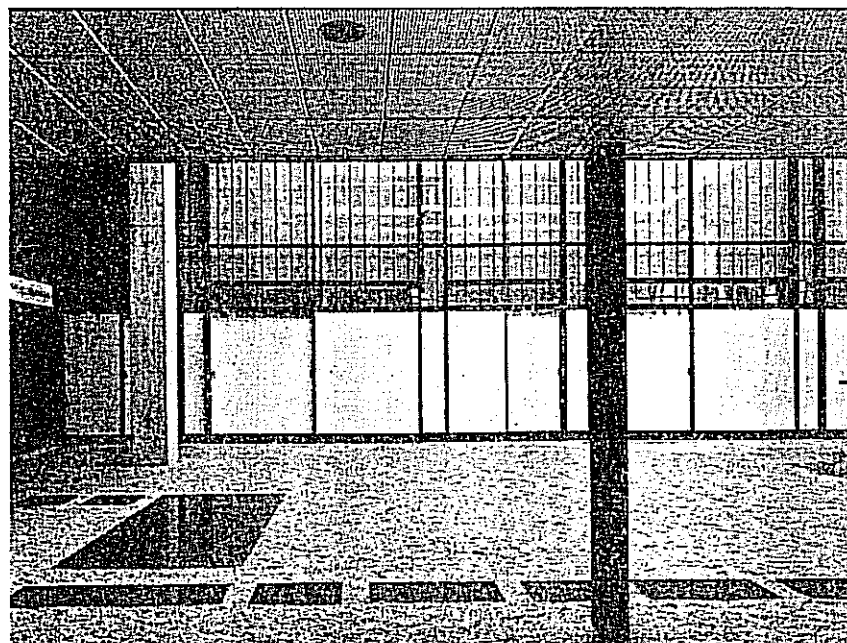
L'importance des communications visuelles au milieu de grands bâtiments est soulignée dès le début des années 60, notamment au moment du concours pour le siège de l'O.M.S. à Genève. Poussant plus avant l'idée d'espace, de zones de communications intérieures, de plaza intériorisée, un espace atrium est introduit à l'hôtel Akasaka (217). C'est un espace ouvert à travers deux niveaux : le rez-de-chaussée (espace de jeu) et le premier sous-sol (espace cafétaria) au sein duquel un bloc d'un marbre italien focalise l'attention sur les invités qui y sont. En quelque sorte, à la manière dont sont traités les éléments de la salle de réception, d'apparat de la résidence japonaise, un grand soin est apporté à chaque chose incluse dans cette plaza intériorisée : les poteaux, les murs, les planchers et les cages d'escaliers. Tout l'ensemble des deux niveaux revêtu d'un manteau blanc en marbre italien appelé *bianco carara* crée un espace spectaculaire propice au rassemblement d'un nombre important de personnes. Cet atrium dégage une sensation de réminiscence de la place de la paix à Hiroshima, ou de la place du festival à

(215) Kenzo TANGE : "Recollections - 5 -"
Op. cit., p. 7

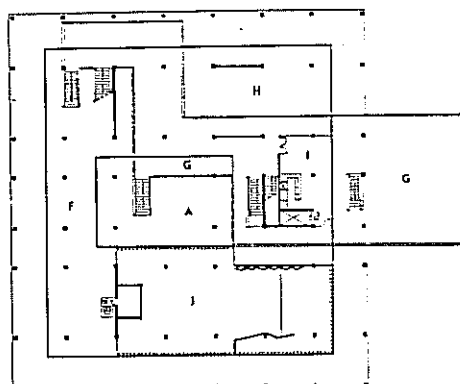
(216) Kenzo TANGE : "Recollections - 11 -"
Op. cit., p. 11

(217) Ibidem p. 14

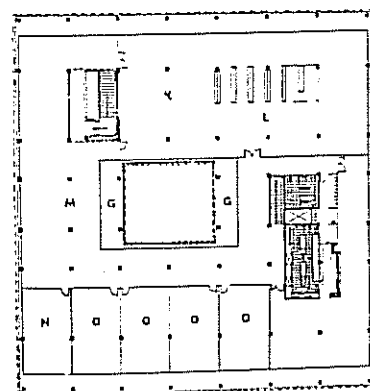
Illustration 26



Rez-de-chaussée



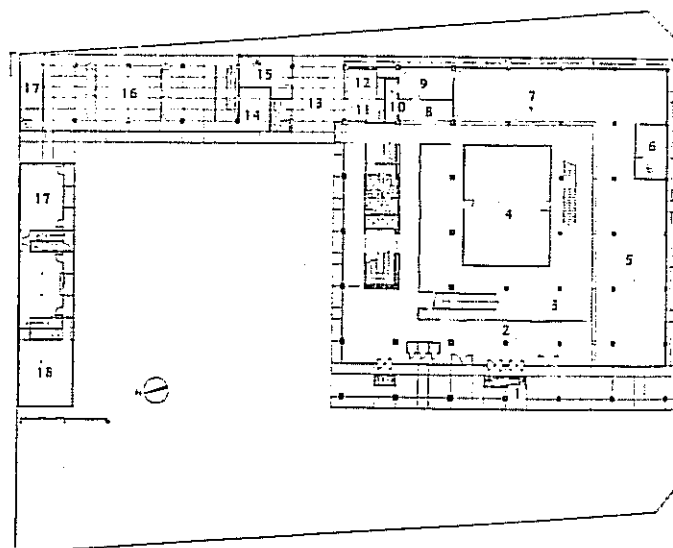
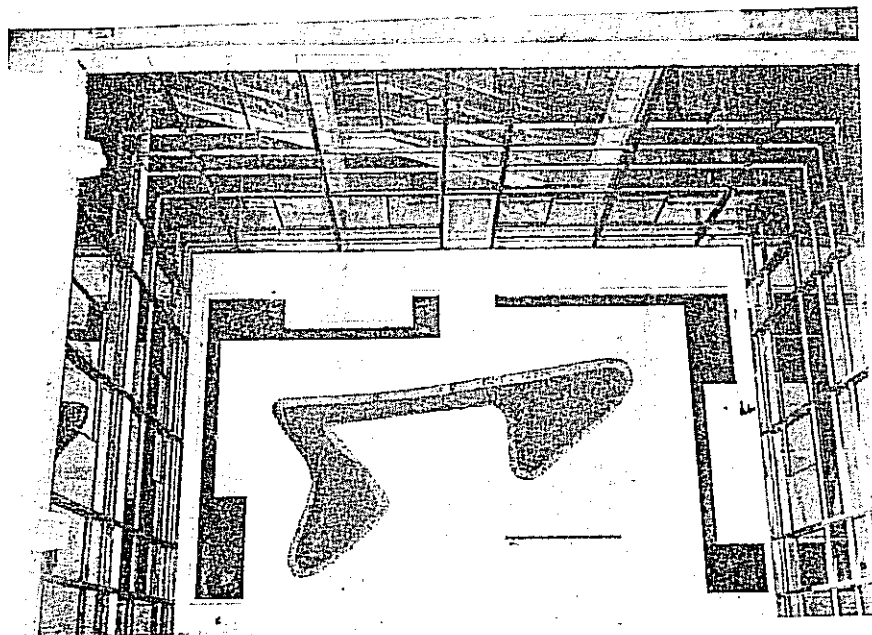
Niveau intermédiaire



Etage

A. Patio. B. Galerie d'exposition. C. Salle de conférences. D. Scène et coulisses. E. Services généraux. F. Vide du hall d'entrée. G. Terrasse. H. Galerie d'exposition. I. Bar-salon de thé. J. Partie haute de la salle de conférences. K. Bibliothèque. L. Rayonnages. M. Journaux et périodique. N. Bureaux. O. Petites salles de réunions.

Illustration 27



Rez-de-chaussée : 1. Entrée. 2. Hall. 3. Galerie abritée. 4. Patio. 5. Espace de travail. 6. Chef de bureau. 7. Guichets. 8. Comptabilité. 9. Perception. 10. Chambre forte. 11. Office (thé). 12 et 13. Gardien. 14. Porrs. piers. 15. poids et mesures. 16. Garage des pompes à incendie. 17. Réserve. 18. Garage.

l'expo 70 d'Osaka.

Dès que l'on met le pied à l'intérieur du centre culturel de la préfecture de l'Ehime, on voit s'étendre un vaste atrium (218). Celui-ci, éclairé par une lumière zénithale qui filtre au travers de la lucarne compluvium, fait face à tous les espaces (un grand auditorium de trois mille places, un moyen de mille places, une salle de conférences internationales de cent-cent cinquante places et une grande salle polyvalente pour réception et banquets de mille places) qu'il (c'est-à-dire l'atrium) dessert. Cette cour intérieure distributrice se rattache directement à la tradition romaine, mais elle est aussi une forme allusive au *doma* (cour intérieure en terre battue) de la maison traditionnelle japonaise.

E) Le jardin

1) Le jardin intérieur

La cour intérieure traitée en jardin évoque certes le patio de la maison espagnole, mais est à mettre en relation avec le *sukiya*. Le *sukiya* est un petit jardin intérieur du *machiya* (maison marchande) destiné à divertir les hôtes (219). Précisément, le patio (voir illustration 26) du centre culturel du palais de la paix à Hiroshima rappelle le *sukiya*. La cour intérieure du bâtiment principal de l'hôtel de ville de Shimizu est un patio avec un sol en mosaïque (voir illustration 27). Cette cour est traitée d'une manière conventionnelle avec des bassins et des écrans de marbre disposés à angle droit. Au centre culturel de Nichinan, le jardin intérieur s'étend entre le bureau d'information et le foyer, il est pavé de dalles de béton préfabriqué. Le jardin intérieur occupe une position centrale vis-à-vis de la petite, de la moyenne et de la grande salle d'assemblées, et cet espace devient une partie de l'aire d'assemblées (220).

La cour intérieure traitée en jardin l'est d'une manière assez conventionnelle au sens du jardin "so", les éléments de la nature sont interprétés sous forme de symboles (la pierre ou le rocher représentent les îles, le sable la mer ...). Tange, dans sa conception, reconstitue plus ou moins abstraitement la nature, donnant aux éléments (pierre, eau, pont ...) des valeurs symboliques. La végétation a tendance à disparaître comme dans les jardins secs. L'apparition de bancs et de poteries tend à rapprocher ses jardins intérieurs des jardins *kaiyu* comme la Katsura, à moins que ce soit des jardins modernes.

(218) Kenzo TANGE : "Recollections - 13 -"
Op. cit., p. 14

(219) Ching Yu CHANG : "Japanese spatial conception (10), Post war japanese architecture - Introduction of vertical movement space"
Op. cit., p. 68

(220) Yuichiro KOJIRO : "My doubts - A visit to the Nichinan city cultural center"
in JA, june 1963, pp. 37-42, p. 39

Illustration 28

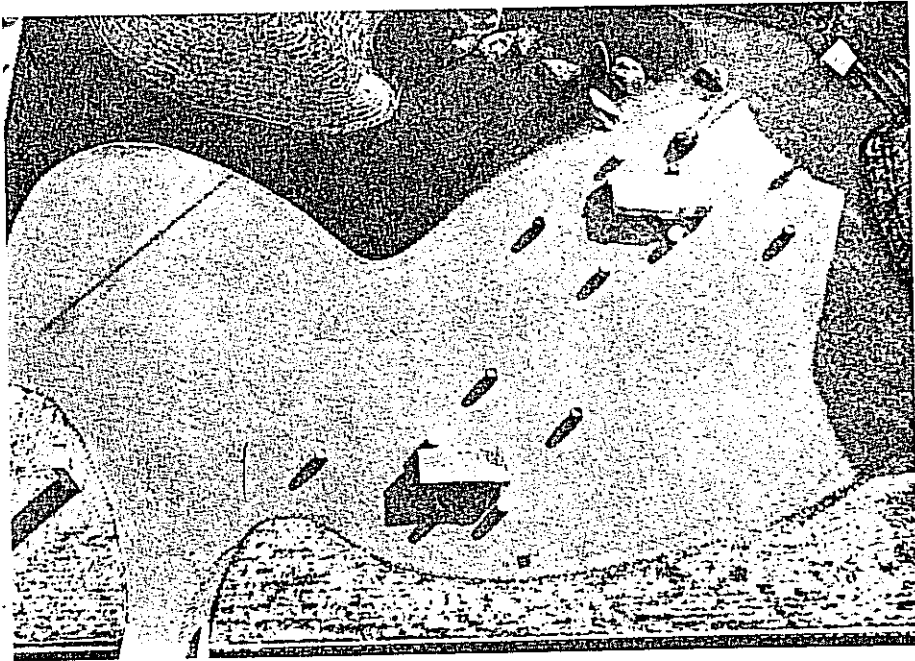
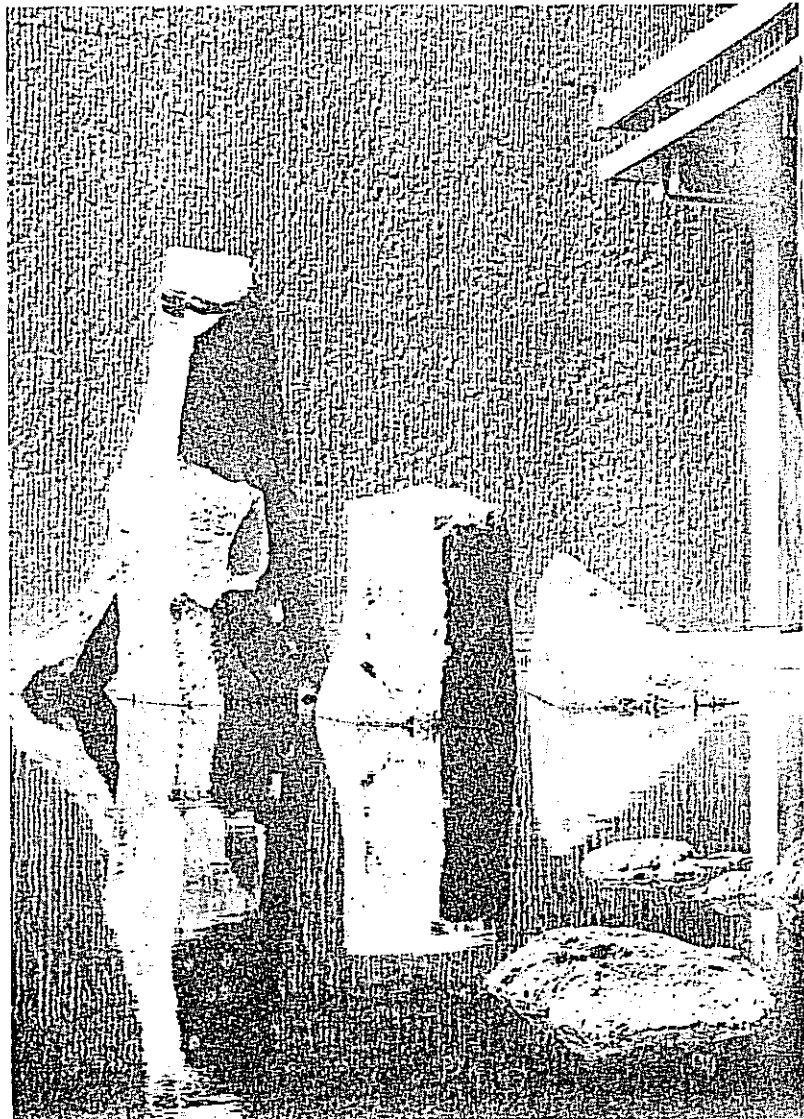


Illustration 29



2) Le jardin

Dans le bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa, le petit jardin très japonais se trouve sensiblement au niveau du rez-de-chaussée du bâtiment. Comme le dit K. Kamiya, plus qu'un lieu d'ornement, c'est un lieu où les gens peuvent se rassembler, se promener ou se reposer (221). Complétant l'espace sur pilotis, le jardin est doté d'une scène pour les manifestations musicales et chorégraphiques. L'espace, dans son ensemble dégagé et plat, favorise les rassemblements en été et peut servir de théâtre pour les danses traditionnelles. Traité en corrélation avec l'architecture, le jardin avec un étang, une montagne en miniature et une série de sculptures en pierre brute met en valeur la beauté du bâtiment. Une vue plongeante à partir des bureaux nous montre le jardin avec ses ponts au dessus de l'eau et son motif de rocher naturel (voir illustration 28). Le granit fendu est utilisé pour les arrangements de pierre. Le jardin traditionnel utilise les pierres naturelles du genre de celles que l'on trouve sur les plages et dans les lits des rivières des montagnes (222). Les sculptures naturelles en pierre verte du pays s'intègrent heureusement au cadre général (voir illustration 29). Le groupe de trois pierres est un thème classique des jardins comme nous l'exemplifie celui du jardin Rakuraku-in à Shiga (223).

Le réalisme du jardin de pierre et d'eau de ce bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa est frappant. Les pierres sculptées extraites d'une carrière représentent dans l'architecture moderne l'imposition de la volonté humaine sur la nature. Pour G. Nitschke, l'artificialité de la pos(tur)e, une verticalité mal à l'aise, représente la main de l'homme essayant de modifier et de dominer la nature, en imposant à celle-ci un nouvel ordre (224).

Le mur de clôture a une texture en grain qui rappelle les lits ratissés du jardin zen (voir illustration 29).

La colline en miniature prolonge une tradition séculaire, elle sert ici de barrière entre le jardin et la rue au sud. Les lanternes de pierre et les doux projecteurs sur le toit illuminent, et la colline en miniature, et les arbres, et l'étang. Le reflet de la lumière sur ces éléments donne quelque chose de beau et confère un véritable cachet particulier à l'ensemble.

Au centre des arts Sogetsou, le jardin aux sculptures à l'arrière est destiné

(221) Koji KAMIYA : "Comments on the Kagawa prefectural office"
Op. cit. passim

(221) Kenzo TANGE : "Tokyo city hall, Kagawa prefectural office"
in Oscar NEWMAN and Jurgen JOEDICKE, *CIAM 59*, op. cit. p. 177

(222) Teiji ITOH : *Jardins du Japon*
Paris, Herscher 1984, 288 p., p. 223

(223) Ibidem, passim

(224) Günter NITSCHKE : "Japan's second heroic age - The age of barbarism ?"
in *Architectural Design*, may 1965, pp. 218-221, p. 218

aux expositions en plein air. L'art japonais est au premier rang, une inspiration zen s'en dégage. Ce jardin peut être transformé en théâtre de plein air.

3) L'interpénétration maison/jardin

L'interpénétration entre l'intérieur et l'extérieur, le jardin de l'architecture japonaise, est pratiquée par Tange. Le jardin à l'arrière du centre Sogetsu et le bâtiment ne font qu'un, de manière que les expositions soient comme interiorisées dans le prolongement harmonieux de l'extérieur du centre vers l'intérieur (225). Au mémorial Soumi, du côté rue, les façades sont aveugles, tandis que du côté jardin elles s'ouvrent largement sur ce dernier. Le prolongement de l'intérieur vers l'extérieur, cher à la tradition de la résidence aristocratique japonaise, s'opère harmonieusement. Comme la plupart des maisons japonaises, la maison de l'architecte est entourée d'un jardin. La relation entre la verdure et les arbres et la maison sur pilotis crée une atmosphère de symbiose typiquement japonaise (226). Dans la résidence *shibui*, il y a une volonté d'un développement harmonieux avec l'entourage immédiat en intégrant les nouveaux espaces de vie à l'ancien jardin. Pour ce faire, le séjour et la salle à manger sont placés au second niveau, lequel est proche de celui du jardin. Les murs du séjour faisant face au jardin sont en verre, ce qui crée une sorte de cabine transparente produisant une continuité étroite avec le jardin (227).

(225) Kenzo TANGE : "Recollections - 11 -"
Op. cit., p. 9

(226) Udo KULTERMANN : "Das wohnhaus von Kenzo TANGE in Tokyo"
Op. cit., p. 703

(227) Jiro INAZUKA : "Shibui residence"
in *JA*, 238, pp. 27-35, p. 34

PARTIE III

CHAPITRE 3ème : Les relations

A) Les caractéristiques

- 1) La modulation
- 2) La flexibilité
- 3) La résistance aux séismes et aux vents

B) L'intégration spatiale

- 1) L'échappée visuelle
- 2) L'harmonie avec le voisinage
- 3) La collaboration entre architecture et art

A) Les caractéristiques

1) La modulation

La modulation se retrouve dans nombre de projets de Tange, notamment la maison de l'architecte, l'imprimerie Tosho-Insatu, le bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa, l'hôtel de ville de Kurashiki, le nouvel hôtel de ville de Tokyo, etc ...

Dans la maison de l'architecte, le module tatami (0,99 X 1,98 cm) répondant à l'ancienne maison japonaise est appliqué. Le format est un peu agrandi, établi sur les mesures de base du modulator (60, 120, 180 ou 240 cm) pour correspondre aux besoins de la vie moderne (228). Les dimensions agrandies du tatami correspondent à une attitude plus active de l'homme moderne debout, tandis que les anciennes dimensions répondent à une attitude assise, plus contemplative de l'homme japonais du passé. Tange essaye de donner à la maison plus d'espace et de confort.

A l'imprimerie Tosho-Insatu à Hara, la modulation traditionnelle au Japon (91 cm X 182 cm) valable pour une maison particulière, n'a pas paru souhaitable pour une construction aussi importante. Une mesure de 1,20 mètres en plan, en élévation et en coupe est adoptée pour l'ensemble des bâtiments (229).

Comme le signalent A. et P. Smithson, une caractéristique majeure du bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa est la coordination modulaire dans l'ensemble du bâtiment (230). Les éléments de l'immeuble-tour sont standardisés, les bureaux obéissent à des mesures régulières de 9 mètres de large et de 2,40 mètres de haut.

A l'hôtel de ville de Kurashiki, une mesure traditionnelle japonaise, un module de 6 pieds sensiblement égal à 1,80 mètres est utilisé partout dans le bâtiment. Tous les plans sont basés sur un module de 1,80 mètres (231).

Au centre de communications Yamanashi à Kofou, un module de 3,20 mètres est utilisé dans tout le plan (232).

(228) Article anonyme : "La maison d'un architecte à Setagaya, Tokyo"
Op. cit. p. 29

(228) Udo KULTERMAN : "Das wohnhaus von Kenzo TANGE in Tokyo"
Op. cit. pp. 703 et 705

(229) Article anonyme : "Imprimerie Tosho-Insatu à Hara"
dans AA, 65, mai 1956, pp. 104-107, p. 106

(230) Alison & Peter SMITHSON : "The rebirth of japanese architecture"
in Architectural Design, february 1961, pp. 55-89, pp. 70 et 72

(231) Article anonyme : "Hôtel de ville de Kurashiki"
dans AA, 98, 1961, pp. 40-45, p. 43

(232) Victor C. MAHLER : "Yamanashi communications center"
in Architectural Forum, vol. 127, n° 2, september 1967, pp. 36-43, p. 40

Les deux bâtiments du nouvel hôtel de ville de Tokyo sont conçus à partir d'une trame de 3,20 mètres. Les noyaux correspondent à deux éléments de la trame. ces noyaux sont implantés à un intervalle correspondant à 6 éléments de cette trame, ce qui donne une portée de 19,20 mètres (233).

2) La flexibilité

La coexistence qu'exprime la maison traditionnelle implique une flexibilité dans l'utilisation d'un espace destiné à plusieurs fins et dans le partage d'un espace au gré des besoins. Pour Ching Yu CHANG, la coexistence vient de la propension japonaise à grouper les activités de toutes sortes (234).

Les japonais trouvent plus confortable l'utilisation de l'espace à de multiples fins. L'*ima* (la salle de séjour) comme celle de la maison de l'architecte, est employée pour différentes fonctions de la vie quotidienne : manger, travailler, jouer, recevoir, dormir. La maison de l'architecte, confectionnée selon un plan traditionnel, retient la traditionnelle flexibilité de l'espace (235).

A travers des constructions sportives, il perçoit quelque chose du multiple dessein de l'architecture japonaise. Le hall d'assemblées de Shizouoka, construit pour les meetings sportifs, sert également pour des rencontres culturelles et sociales (236).

Le gymnase principal des halles olympiques à Tokyo, d'une capacité de 15000 places, abrite une piscine convertible en patinoire en hiver. Même le plus petit gymnase, d'une capacité de 4000 places, destiné au basket ball, est conçu avec la possibilité d'être utilisé pour d'autres sports et même pour servir de salle de conférences ou de salle à manger (237).

Au centre des arts Sogetsu (1955-1958), l'auditorium a une utilisation multiple : centre d'art dramatique, d'art d'avant-garde et de musique. Comme le fait remarquer Tange, le jardin à l'arrière peut être converti en un auditorium extérieur avec une diversité de fonctions (238)

(233) Article anonyme : "Concours city hall, Tokyo"
Op. cit. p. 110

(234) Ching Yu CHANG : "Japanese spatial conception (10) : IV : Post war japanese architecture"
Op. cit. p. 65

(235) Ibidem p. 69

(236) Udo KULTERMANN : Architecture nouvelle au Japon
Op. cit. p. 22

(237) Kenzo TANGE : Recollections - 6 -
Op. cit. p. 6

(237) Robin BOYD : New directions in japanese architecture
Op. cit. p. 111

(238) Kenzo TANGE : "Sogetsu art centre"
in Shinkenchiku, october 1958, pp. 2-12, p. 2

Le jardin du bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa présente aussi une diversité de fonctions (239).

Le réseau tridimensionnel comme celui, entre autres, du centre de radiodiffusion et d'éditions Yamanashi et du centre de communications à Kofou, a des noyaux répondant à différentes fonctions (240). Ils sont à la fois des supports, des porteurs et des distributeurs où se trouvent les cages d'escaliers, les ascenseurs, les monte-charge, les canalisations. Les possibilités d'extension de la construction, par ses dimensions qui ne sont pas fixées et sa forme qui n'est pas déterminée, lui permettent, tel un organisme, de s'adapter aux besoins futurs. Certains espaces, les balcons ou les terrasses, peuvent un jour être utilisées et destinées à d'autres fins (241). Dans cette organisation mobile, les étages se divisent à volonté ou bien restent sans séparation au gré des besoins.

La flexibilité d'un espace modulable, partageable au gré des besoins, s'opère au moyen de portes ou de panneaux coulissants.

Au centre communautaire à l'intérieur du centre de la paix à Hiroshima (1946-1956), les portes coulissantes en fer permettent à l'aire d'exposition d'être ouverte sur la cour, au bon air. Au centre culturel, des portes coulissantes permettent d'accéder de la terrasse à la salle de conférences (242).

Dans la maison de l'architecte, si le plan est d'esprit moderne en ce qui concerne le groupement de la cuisine et des sanitaires, l'organisation de l'espace est par contre traditionnelle, permettant une disposition du plan libre. L'intérieur n'est pratiquement qu'une seule grande pièce partageable à l'aide de parois coulissantes, les *fusuma*, en (trois) pièces plus petites (243). Etant

(239) voir ci-dessus : le jardin p. 155

(240) Article anonyme : "Projet pour le centre de radiodiffusion et d'éditions Yamanashi à Kofou" dans AA, 127, 1966, pp. 86-87, p. 87

(241) Udo KULTERMANN : Kenzo TANGE
Zurich, 1970, op. cit. p. 247

(241) Udo KULTERMANN : Kenzo TANGE
Zurich, 1978, op. cit. p. 58

(242) Article anonyme : "Palais de la paix à Hiroshima, Japon" dans Aujourd'hui, Art et Architecture, 8, pp. 74-77, p. 76

(243) Article anonyme : "A new japanese architect seeks a new expression"
Op. cit. p. 138

(243) Udo KULTERMANN : "Das wohnhaus von Kenzo TANGE in Tokyo"
Op. cit. p. 703

(243) Charles S. TERRY : "TANGE Kenzo, no friend of tradition"
Op. cit. p. 207

Illustration 30

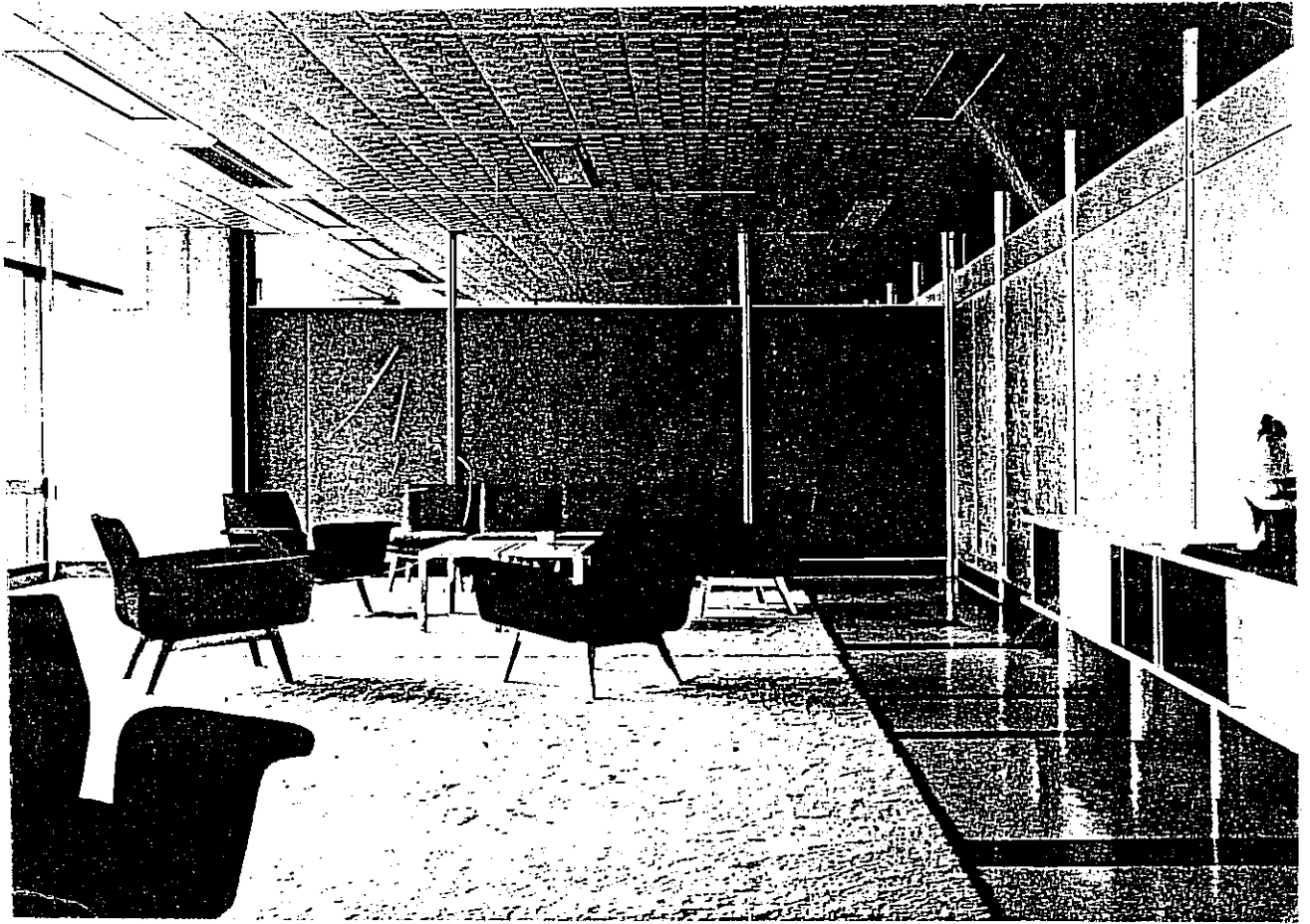
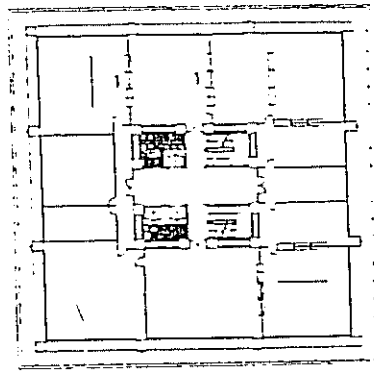


Illustration 31



Etage-type : 1. Cloisons coulissantes.

subdivisée au gré des besoins de la vie familiale, la grande pièce peut servir à des usages divers. L'aménagement des pièces, le plus dépouillé possible, facilite cette polyvalence de l'utilisation de l'espace. Par une utilisation minimale d'éléments, ceux-ci n'encombrent pas les pièces. La coutume de ne pas utiliser de chaises subsiste (244). Toutes les armoires et les étagères sont incorporées dans le mur de façon à ne pas gêner.

Tout le long de la façade de la maison, il y a des portes coulissantes. Au moyen de ces panneaux coulissants en verre, l'intérieur peut s'élargir sans problème vers l'extérieur. celui-là se prolonge vers celui-ci par un balcon.

Selon les explications de Tange, à l'hôtel de ville de Tokyo, le maximum de flexibilité est visé et atteint du point de vue du changement des fonctions (245). L'espace flexible suppose l'utilisation des murs mobiles à travers le bâtiment. L'espace flexible s'entend non comme de vastes étendues d'espace vide, mais comme un espace qui peut être morcelé, cloisonné et réparti suivant les exigences de la circonstance. A l'intérieur des bureaux spacieux types, les partitions mobiles en bois léger peuvent aller à n'importe quel endroit de la grille posée dans le plafond. Bref, les bureaux ont des partitions ajustables (voir illustration 30). Le bâtiment est ainsi décomposable en d'innombrables petits bureaux. Pour faciliter cette flexibilité, l'aménagement intérieur est relativement discret pour être celui de l'hôtel de ville de la capitale. Quelques tables et quelques sièges types ont été placés dans les bureaux, et la plupart des placards sont encastrés.

Conçue comme un square public, une plaza court le long du côté ouest de l'hôtel de ville. La plaza n'étant pas assez grande en elle-même, des mesures sont prises pour l'étendre à l'intérieur du bâtiment : la plaza et l'intérieur peuvent constituer un seul et même espace quand on ouvre les châssis mobiles de l'hôtel de ville. Un vaste hall forme l'extension intérieure de la plaza (246).

Dans l'immeuble de bureaux du bâtiment administratif de Kagawa, les cloisons mobiles sont interchangeable pour permettre une flexibilité convenable, appropriée. Les rainures dans les poutres et les planchers servent au placement du cloisonnage mobile (247). L'étage type de l'immeuble de bureaux dispose de cloisons coulissantes (voir illustration 31). Une des caractéristiques les plus distinctives de la partie bureaux est le traitement des châssis : l'espace du mur est constitué d'une double porte en glace coulissante. l'espace mural de l'immeuble central est pourvu de portes coulissantes à

(244) Koyoshi IKEBE : "L'évolution de l'architecture sous l'influence occidentale"
Op. cit. p. 21

(245) Kenzo TANGE : "A central core for the world's largest city"
Op. cit. p. 24

(246) Kenzo TANGE : "Tokyo city hall, Kagawa prefectural office"
In Oscar NEWMANN and Jurgen JOEDICKE, *CIAM 59*, op. cit. p. 179

(247) Koji KAMIYA : "Comments on the Kagawa prefectural office"
Op. cit. p. 58

double vitrage (248).

Dans le projet du nouvel hôtel de ville de Tokyo, le système de superstructure autorise une portée de 19,20 mètres qui libère de vastes espaces intérieurs adaptés aux besoins des fonctions administratives sans cesse en évolution. L'espace de bureaux, rendu flexible par des cloisons mobiles, permet des changements sur le plateau et la réorganisation de l'espace des bureaux (249).

3) La résistance aux séismes et aux vents

Tange exprime dans ses bâtiments sa recherche d'une plus grande résistance contre les séismes et les vents.

Au mémorial du palais de la paix à Hiroshima, l'adoption du principe des pilotis massifs surmontés d'une charpente légère est le type même de la construction susceptible de résister aux secousses sismiques (250).

A l'hôtel de ville de Tokyo et au bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa, des noyaux de services délimités sur deux faces par deux murs en béton armé d'une épaisseur d'un mètre contribuent à parer aux séismes (251). A l'hôtel de ville de Tokyo précisément, les murs et les portes massifs sont utilisés au rez-de-chaussée pour s'harmoniser avec la tendance de l'époque de pallier les fréquents tremblements de terre. Et dans l'immeuble de bureaux du bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa, le mur double du noyau et les poutres doublées au niveau inférieur ont également une raison anti-sismique. Jouant à la fois comme élément anti-sismique et de contreventement, des murs en béton armé d'une épaisseur d'un mètre sont disposés autour du noyau des services et des circulations verticales (252).

Des dispositions spéciales de la construction sont prises pour parer aux tremblements de terre dans le hall des assemblées de l'Ehime à Matsuyama (253), et ce d'autant plus que c'est la première structure (coquille) en suspen-

(248) Alison & Peter SMITHSON : "The rebirth of japanese architecture"
Op. cit. p. 70

(249) Article anonyme : "Concours city hall, Tokyo"
Op. cit. pp. 109 et 110

(250) Article anonyme : "Mémorial, palais de la paix, Hiroshima, Japon"
dans AA, 38, 1951, pp. 29-32, p. 32

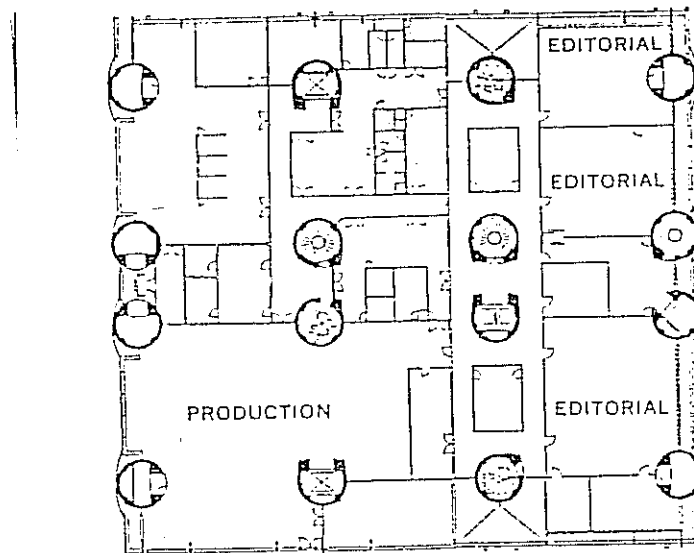
(251) Article anonyme : "Kenzo TANGE"
dans AA, 84, 1959, pp. 70-71, p. 70

(252) Koji KAMIYA : "Comments on the Kagawa prefectural office"
Op. cit. p. 58

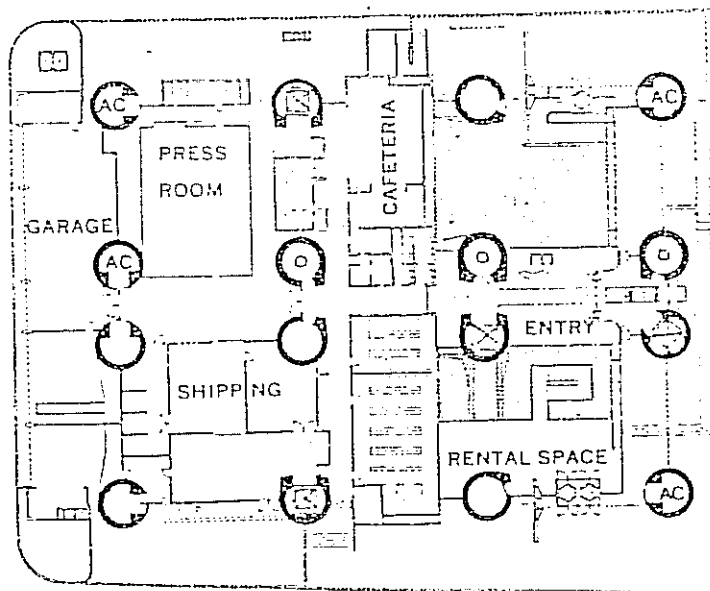
(252) Kenzo TANGE : "Préfecture de Kagawa à Takamatsou"
Op. cit. p. 77

(253) Article anonyme : "A japanese architect seeks a new expression"
Op. cit. p. 136

Illustration 32



THIRD FLOOR



GROUND FLOOR



sion à une telle échelle (165 pieds - 30,48 cm - de diamètre) au Japon.

Au centre de communications Yamanashi, le réseau tridimensionnel supporte les espaces, distribue les fonctions des services et protège contre les tremblements de terre. Les deux rangées de fûts, le long de la ligne centrale du bâtiment, augmentent la résistance aux tremblements de terre suivant l'axe est-ouest (voir illustration 32 pour l'orientation).

A l'hôtel de 1 000 chambres à Tokyo, le bâtiment bas est en béton armé sur ossature d'acier. La tour a une ossature en acier. L'épine du bâtiment en forme de V travaille comme une ossature capable de résister aux tensions sismiques et de faire face aux intempéries (254).

Au nouvel hôtel de ville de Tokyo, la structure des poteaux-noyaux et des poutres forment une superstructure de deux tours conçue pour résister aux tremblements de terre et aux vents violents. Cette structure offre une sécurité accrue en cas de sinistre et une stabilité en cas de séisme ou de vent fort (255). Solide et durable, cette structure implique une pérennité de l'édifice à la différence de la structure traditionnelle fragile et éphémère.

Aux halles olympiques à Tokyo, l'extrados du voile de la toiture obéit aux conditions aérodynamiques. La pression du vent étant redoutable sur ces surfaces, la courbure de la toiture à couverture métallique suspendue a été étudiée pour offrir une meilleure résistance aux vents (256). Comme le fait remarquer A. Alther, le système de toit en suspension est aussi hautement approprié aux fréquents tremblements de terre (257).

B) L'intégration spatiale

1) L'échappée visuelle

L'architecture japonaise est une architecture qui privilégie les échappées visuelles. Certains projets de Tange développent des échappées visuelles et des captures de paysage.

Au bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa, l'immeuble dispose de larges ouvertures comme dans la résidence aristocratique. Celles-ci don-

(254) Kenzo TANGE and URTEC : "Hotel with thousand rooms, Tokyo" in *JA*, 234, august/september 1976, pp. 68-72, p. 71

(255) Article anonyme : "Concours city hall, Tokyo" Op. cit. p. 110

(255) Kenzo TANGE and associates : "The new Tokyo city hall complex" Op. cit. p. 16

(256) Article anonyme : "Jeux olympiques, Tokyo, 1964, gymnase national de Yoyogi" dans *Aujourd'hui et Architecture*, 44, janvier 1964, pp. 18-21, p. 21

(257) Alfred ALTHER : Three japanese architects : MAYEKAWA, TANGE, SAKAKURA Op. cit. p. 95

nent une vue romantique surplombant la plage Takamatsou et la proche et célèbre mer intérieure (258).

A l'hôtel de 1 000 chambres à Tokyo, du salon de chaque chambre à travers la fenêtre une vue est aménagée sur la verdure et la brillance du profil nocturne que Tokyo découpe dans le ciel (259).

Au nouveau centre des arts Sogetsu, les fenêtres du bâtiment où Tange a installé ses bureaux, dominant le parc impérial (260). La vue depuis les bureaux de l'architecte est plus belle que toute autre chose qu'il pouvait attendre dans Tokyo. Devant le spectateur se développe le panorama du parc s'étendant depuis le palais Togu (la résidence du prince de la couronne) jusqu'à la résidence officielle Akasaka (précédemment palais détaché Akasaka). La vue fait penser à la vue que quelqu'un découvrirait d'un bâtiment surplombant le Central Parc de New York (261).

A l'hôtel Akasaka à Tokyo, dans chaque chambre et à partir de l'entrée, une fenêtre placée en coin (du redan) d'une forme zigzagante permet à l'hôte de jouir d'une vue étendue (262).

Dans le nouveau complexe de l'hôtel de ville de Tokyo, dans une posture assise qui relaxe après le travail automatisé du bureau, de larges fenêtres offrent une vue agréable sur le paysage au loin (263).

Une volonté de donner à toutes les chambres une vue sur un lac détermine la forme extérieure en demi-lune de la tour de l'hôtel Otsu. Comme le fait remarquer Tange, le plan semi-circulaire aplati en forme de demi-lune pour la haute tour fourni à chaque pièce une vue sur le lac Biwa (264). Les trois cent quarante chambres bénéficient d'une très belle vue panoramique sur le lac.

Au nouveau centre des arts Sogetsu, les façades revêtues de miroirs en verre bleuté reflètent les jeux sans cesse mouvants des nuages dans le ciel bleu (265).

(258) Charles S. TERRY : "TANGE Kenzo, no friend of tradition"
Op. cit p. 209

(259) Kenzo TANGE and URTEC : "Hotel with thousand rooms, Tokyo"
Op. cit. p. 71

(260) François DAULTE : Kenzo TANGE et le building Sogetsou"
dans *L'Oeil*, 342-343, janvier/février 1984, pp. 70-73, p. 70

(261) Kenzo TANGE : "Recollections - 11 -"
Op. cit., pp. 11 et 13

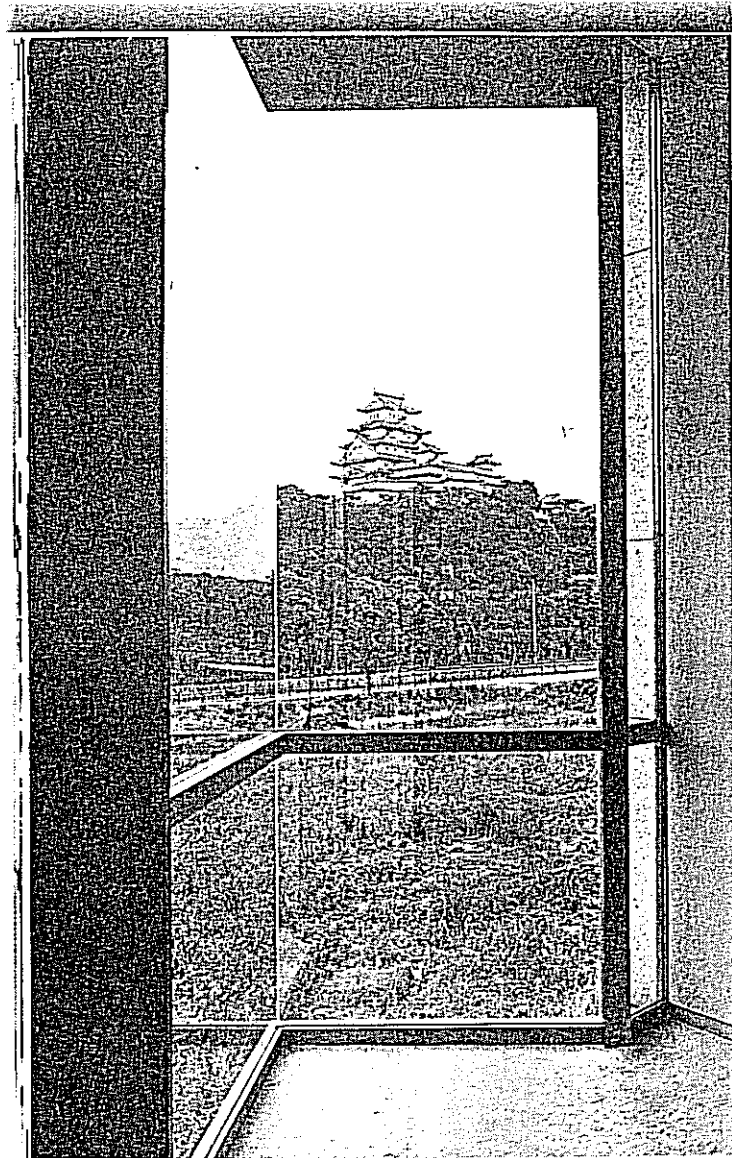
(262) Ibidem p. 13

(263) Kenzo TANGE : "Recollections - 14 -"
Op. cit p. 12

(264) Kenzo TANGE : "Creating a contemporary system of aesthetics"
in *JA*, 393, January 1990, pp. 8-9, p. 9

(265) François DAULTE : Kenzo TANGE et le building Sogetsou"
Op. cit p. 70

Illustration 33



C'est une forme originale de capture de paysage céleste. A l'hôtel Prince Otsu aussi, la totalité de l'extérieur est revêtue de miroirs-glaces. Ceux-ci captent le bleu du ciel et l'image des nuages en mouvement, permettant ainsi au bâtiment de se fondre dans le paysage (266).

Le château Himeji est le thème principal du musée d'histoire de la préfecture d'Hyogo. Le château est intégré, capturé à travers différents points du musée. celui-là peut être vu, saisi à travers le mur vitré du salon de thé et à travers une baie vitrée triangulaire depuis la salle d'exposition du musée (voir illustration 33).

2) L'harmonie avec le voisinage

Parmi les différents types de rapports que les projets de Tange établissent avec le voisinage, deux paraissent relatifs à la tradition : le rapport métabouddhique et le rapport de concordance.

Le rapport métabouddhique est une approche de cases vides à remplir (267) dans le projet lui donnant des indéniables possibilités de métamorphoses. Le réseau tridimensionnel, comme par exemple celui du centre de communications à Yamanashi, présente ce type de rapport avec le voisinage. Le bâtiment s'intègre progressivement au développement futur de l'entourage en remplissant les cases vides parmi les unités existantes et/ou étendant le bâtiment sur les alentours (268). Des noyaux peuvent permettre ce type d'extensions.

Le rapport de concordance est une relation d'entente non violente, harmonieuse avec l'environnement. Il ne faut ni violenter, ni déranger le voisinage. Cette approche procède par mimétisme comme le fait l'architecture des sociétés dites primitives qui entrent en fusion avec le site. Dans cet ordre d'idées, le plan de plusieurs étages du bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa reflète certes l'idée que Tange et son équipe ont d'une architecture publique, mais en même temps, il s'harmonise avec les bâtiments existants (269).

(266) Kunio HIRAGA : "Otsu Prince Hotel"
Op. cit p. 34

(266) Process Architecture : Kenzo TANGE, 40 ans d'urbanisme et d'architecture
Tokyo, Process Architecture, june 1987, 168 p., p. 19

(267) Les cases vides à remplir renvoient en linguistique au problème de la phrase nucléaire, selon la définition de N. CHOMSKY, qui reçoit des expansions ultérieures ; elles évoquent également la structure actancielle de L. TESNIERE qui n'est pas nécessairement saturée.

(268) Hiroshi SASAKI : "An architecture with possibilities, a review of recent works by Kenzo TANGE"
Op. cit p. 87

(269) Koji KAMIYA : "Comments on the Kagawa prefectural office"
Op. cit p. 56

Au nouvel hôtel de ville de Tokyo, dans la tour n° 1, deux tours de 243 mètres de haut sont reliées par une structure à la hauteur de 150 mètres, afin de s'harmoniser avec les bâtiments environnants (270). Pour prévenir une opposition choquante avec l'échelle des bâtiments du voisinage, l'ossature de la construction comprenant des noyaux verticaux et de puissantes poutres n'est pas apparente à l'extérieur. La charpente constructive patente, démonstrative, que l'on peut admirer au musée du mémorial de la paix à Hiroshima, à l'hôtel de ville de Tokyo et dans d'autres bâtiments, est ramenée à l'échelle du voisinage au moyen des unités-panneaux de béton prêtes-à-poser serties de deux sortes de couleur de granit (271). Il y a une sorte de mimétisme du voisinage par le projet où celui-là (le voisinage) intègre celui-ci (le projet).

Corrélatif au rapport de concordance (qui ne dérange pas le voisinage) est le souci de préserver intact le site. Au centre de la paix à Hiroshima, la ruine d'une construction sise dans la partie de l'épicentre ayant survécu au bombardement est préservé intact au milieu de la verdure (272). Comme dans la tradition des maîtres jardinistes qui laissent à la pierre du jardin son aspect immaculé, ce point focal du lieu de célébration est laissé immaculé pour faire que l'aspect naturel de la trace tragique prenne toute la dimension cruelle de sa perpétration. Laissé comme tel dans la nudité de sa représentation, le souvenir aura toute l'éloquence de la barbarie, de l'inhumanité des hommes et prendra toute la puissance de son symbole de la paix. Comme tel, il évoque, sans fard, la cruauté de ces actes de guerre et fait retentir l'écho de leur exorcisme, "plus jamais celà".

Dans la conception de la résidence Shibui, le souci de conserver intact l'environnement naturel d'alentour prolonge la tradition d'harmonie avec la nature. C'est une attitude de fusion avec la nature. Selon J. Inazuka, il y a dans la conception du projet une volonté de conserver intact l'environnement, en particulier le jardin existant en épargnant un nombre maximum d'arbres (273). La nature n'est pas violentée, mais préservée dans sa nudité, son intégrité.

Au jardin public Damascus, le plan du parc fait un usage maximum du legs romain ancien. Les terrasses sont laissées le plus possible intactes (274). C'est

(270) Kenzo TANGE and associates : The new Tokyo city hall complex"
Op. cit p. 17

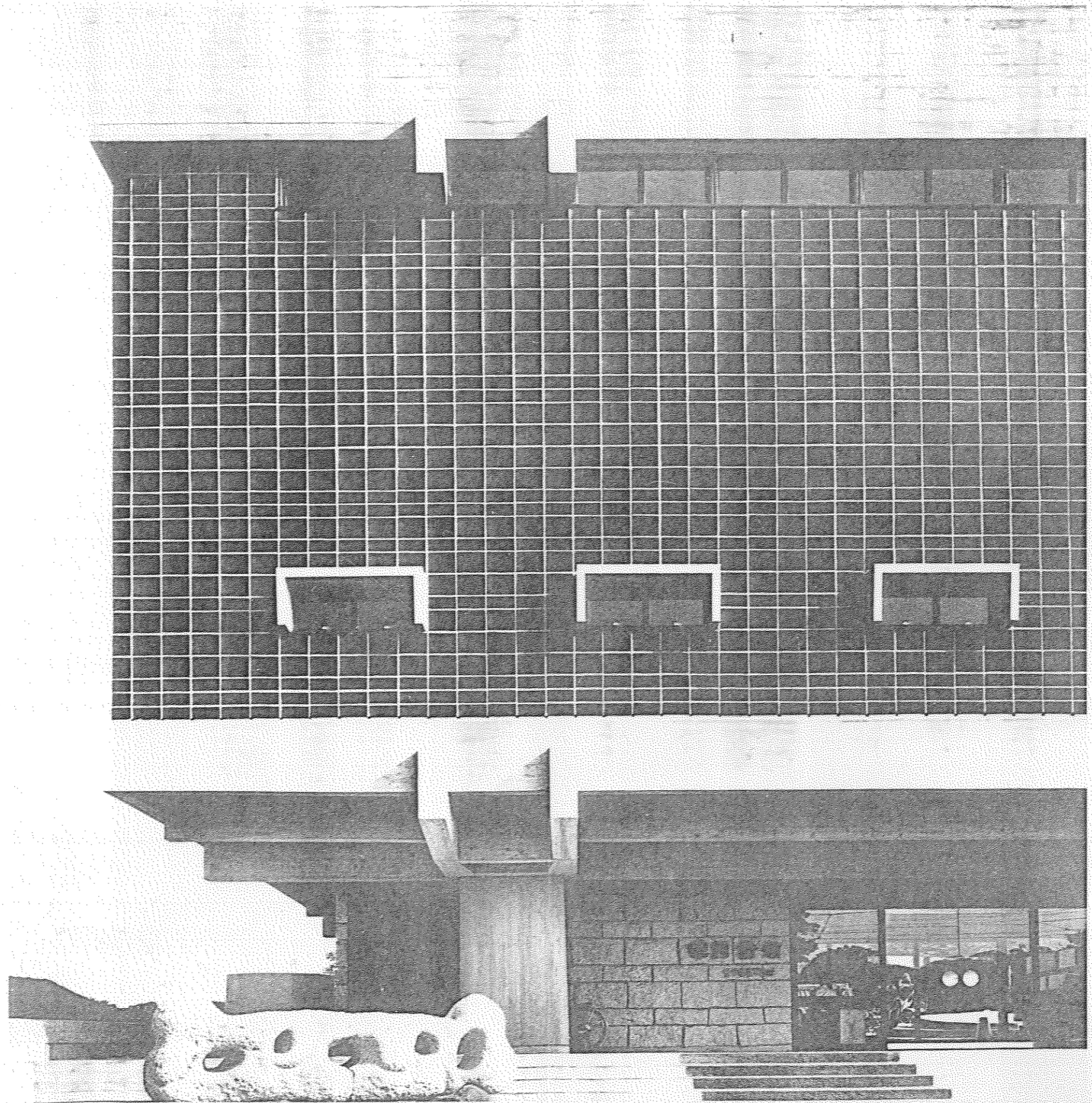
(271) Kenzo TANGE : "Recollections - 14 -"
Op. cit p. 12

(272) Kenzo TANGE : "Recollections - 3 -"
Op. cit., pp. 7 et 9

(273) Jiro INAZUKA : "Shibui residence"
Op. cit p. 34

(274) Kenzo TANGE and URTEC : "Damascus public garden"
in JA, 267/268, july/august 1979, pp. 48-49, p. 48

Illustration 34



une attitude qui rappelle celle des maîtres jardinistes zen.

Le projet de la nouvelle ville résidentielle d'Hokusetsu conserve au maximum la belle topographie naturelle et la verdure (275).

A l'école secondaire Tohin Gakuen, il y aussi une conservation au maximum de la forêt verte du site et une intégration de cet environnement naturel et du campus (276).

Dans le projet de l'institut technologique Nanyang à Singapour (1981-1986), une disposition de trois épines placées sur trois crêtes permet un minimum d'altération par rapport à la configuration du terrain (277). C'est une forme d'intégration-préservation. Elle fait corps avec le site sans le déranger. Déranger les moins possible pour le moindre effort et la contemplation d'une nature donnée comme telle sont les vertus qu'enseigne l'esprit zen.

3) La collaboration entre architecture et art

Tange réproouve l'ornement, mais quand il a le sentiment que les moyens architecturaux ne suffisent pas seuls à exprimer ses intentions, il fait appel à l'assistance d'autres artistes, des beaux-arts (278). L'architecte accorde une certaine importance aux beaux-arts qui ont une influence sur le milieu dans lequel ils s'expriment. Le souci d'intégrer les beaux-arts, notamment la sculpture et la peinture, dans les ensembles qu'il a conçu, vise à créer une union symbiotique au travers de laquelle les arts retrouvent leur signification complémentaire. Cette attitude de marier l'art et l'architecture s'inspire autant de la tradition japonaise que de l'architecture moderne, en particulier de celle de Le Corbusier. Dans la collaboration entre l'architecte et l'artiste (peintre, sculpteur ...) chacun doit s'extraire de son microcosme en ouvrant sa porte ou sa fenêtre sur un autre microcosme. A la manière dont deux corps chimiques réagissent pour former un nouveau composé, les deux créateurs doivent réagir l'un avec l'autre pour élaborer une oeuvre d'excellence. L'architecte aime à caractériser cette collaboration (avec divers artistes) par excellence où chacun ouvre son esprit à une autre lumière d'où jaillira la lumière, l'étincelle créatrice, le processus métabolique (279). Nous l'appellerons volontiers aussi le processus métabouddhique.

Ce processus est à l'oeuvre dans nombre de bâtiments de Kenzo Tange entre autres, dans l'hôtel de ville de Tokyo, le bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa, l'hôtel à Atami, l'ancien et le nouveau centre des arts

(275) Kenzo TANGE and URTEC : "Hokusetsu new town residential project" in *JA*, 234, august/september 1976, pp. 90-93, p. 92

(276) Jiro INAZUKA : "Tohin Gakuen, girls junior & senior high school" in *JA*, 345, january 1986, pp. 16-24, p. 24

(277) Kenzo TANGE : "Recollections - 10 -" Op. cit. p. 9

(278) N. HOZUMI and J. DODD : "Kenzo TANGE" Op. cit. p. 238

(279) P. A. : "P/A talks with Kenzo TANGE" in *Progressive Architecture*, march 1962, p. 79

Sogetsou, le pavillon japonais à la biennale de Sao Paulo, le centre culturel à Nichinan, les halles olympiques à Tokyo.

Dans le genre de bâtiment public, comme l'hôtel de ville de Tokyo, Tange éprouve le besoin d'une nécessaire intégration de l'architecture et de l'art. Des oeuvres d'art, notamment les panneaux de céramique du peintre Taro Okamoto (280), apportent une note accueillante dans une ambiance administrative. Elle rehaussent le rez-de-chaussée et en particulier le vestibule qui s'élève sur deux étages.

Au bâtiment administratif de la préfecture de Kagawa comme à l'hôtel de Tokyo, ce sont cette fois des panneaux muraux en céramique, d'après les dessins du peintre Gen'ichiro Inokouma (281) qui illustrent la cérémonie du thé, comme pour rappeler aux gens de l'époque actuelle les usages d'un passé culturel, honorable. Le foyer du bâtiment contient quatre peintures murales en céramique de Masonori Kaniko (282).

A l'hôtel à Atami, la sculpture est de Teshigahara et le mobilier des chambres d'Isamo Kenmochi.

A l'ancien centre des arts Sogestou, les sculptures sont l'oeuvre de Sofu Teshigawara (voir illustration 34) et les grandes peintures murales de Sam Davis et de Georges Mathieu (283). Dans le cadre du building du nouveau centre des arts Sogetsou, des créations d'artistes continuent d'être intégrées à la construction. Le sculpteur Isamu Noguchi est associé à la décoration intérieure. Dans le hall de l'entrée principale par exemple, le visiteur est accueilli par un jardin intérieur dessiné par ce sculpteur. Le céramiste Hiroshi Teshigara, également sollicité, a par exemple décoré un vaste auditorium au sous-sol de panneaux de céramique.

La maison japonaise et son jardin à la biennale de Sao Paulo au Brésil en 1958 se veut quelque chose de spécifiquement japonais. Pour créer ce quelque chose qui soit japonais dans son expression, Tange fait appel à l'assistance du peintre Gen'ichiro Inokuma et du sculpteur Sofu Teshigawara, le premier pour la décoration et le mobilier intérieur et le second pour la composition de l'espace jardin en face du pavillon japonais en forme de cham-

(280) Kenzo TANGE : "Recollections - 4 -"
Op. cit. p. 8

(280) Article anonyme : "A short history of contemporary japanese architecture"
Op. cit. p. 94

(281) Kenzo TANGE : "Recollections - 4 -"
Op. cit. p. 8

(282) John Ely BURCHARD : "New currents in japanese architecture"
in *Architectural Record*, avril 1961, pp. 129-144, p. 136

(283) Kenzo TANGE : "Recollections - 11 -"
Op. cit. p. 9

(283) Udo KULTERMANN : *Architecture nouvelle au Japon*
Op. cit. p. 18

bre. Pour Tange, le décor et les meubles d'Inokuma furent en symbiose avec l'architecture et l'ont stimulée (284). Les œuvres d'avant-garde de l'artiste d'Ikebana, dont les objets d'art dynamiques, pleins de force et d'énergie présentes dans l'espace jardin furent fascinantes, magnifiques. D'après Tange, l'introduction dans ses objets d'arts floraux des choses comme les fragments de fer et de racines d'arbre appelle l'admiration (285) et, de plus, la contemplation quand elles dégagent l'inspiration de l'abstraction zen.

Comme Tange le dit à propos des halles olympiques à Tokyo, la sculpture et la peinture sont intégrées à l'architecture (286). Dans le traitement de l'espace, il y a dans le foyer du grand gymnase les grandes sculptures de Seiji Shimizu, dans le hall du grand gymnase une peinture murale en céramique de Taro Okamoto et dans le vestibule du petit gymnase une sculpture ou une peinture murale en relief de Yasuo Mizui. La qualité des matériaux utilisés dans la sculpture doit être une extension des matériaux utilisés pour créer les espaces architecturaux. Ainsi, une masse de marbre blanc est employée.

(284) Kenzo TANGE : "Recollections - 4 -"
Op. cit. p. 12

(285) Kenzo TANGE : "Recollections - 11 -"
Op. cit. p. 9

(286) Kenzo TANGE : "Designing the national gymnasium"
in IA, november 1964, 2 p., 2ème p.

(286) Kenzo TANGE : "Jeux olympiques, Tokyo 64, Gymnase national de Yoyogi"
Op. cit. p. 11

CONCLUSION

Notre travail était guidé par un double souci. Le souci principal était de décrire la manifestation de la tradition dans l'oeuvre architecturale de Tange, et le second souci était d'éclairer le développement architectural par des aspects linguistiques convergents.

Pour examiner l'importance de la tradition japonaise, nous avons adopté la démarche suivante.

Dans une première partie, nous avons commenté l'oeuvre considérable de Tange et montré qu'il y avait une influence appréciable de la tradition sur cette oeuvre. Dans la deuxième partie, nous avons examiné trois acceptions du concept de tradition, le sens général de ce concept, le sens que celui-ci a chez Tange et le sens que ce concept de tradition a au Japon. Dans la troisième partie, nous avons étudié comment la tradition s'exerce sur le matériau, le lexique et les éléments.

Au cours de ces trois parties des rapprochements avec des aspects linguistiques ont été établis. Les termes de fonctionnalisme et de structuralisme chez Tange amènent à faire des rapprochements avec les courants fonctionnalistes et le structuralisme en linguistique. L'interprétation du modèle dans son contexte présent n'a de valeur que pris dans le système particulier dans lequel il est enserré. L'influence réciproque du projet de son environnement ou contexte historique rappelle le rapport mot-phrase. En architecture, l'évolution du mot est sensible, à la différence du matériau sonore en linguistique qui, lui, est relativement stable. Comme la phrase nucléaire de N. Chomsky, le réseau tridimensionnel chez Tange peut prendre une extension grâce à des expansions ou des adjonctions.

Chez Tange, la tradition, telle un catalyseur, stimule l'activité créatrice, mais ne laisse pas la moindre trace dans le résultat. Notre architecte ne veut pas que ses oeuvres paraissent traditionnelles, car la tradition ne se perpétue que par des innovations incessantes.

La tradition dynamique se manifeste au niveau du matériau, du lexique et des relations.

Tange a opté pour les matériaux modernes : le béton à la place du bois, le verre à la place du papier, mais les formes restent étonnamment traditionnelles. Le bois de coffrage est trié en fonction du veinage qui permet de donner à l'élément béton armé un fini prédéterminé. L'utilisation du béton et de l'acier évoque parfois les structures traditionnelles en bois ; dans le bâtiment

de l'hôtel de ville de Kurayoshi, par exemple, l'ossature articulée en béton armé rappelle l'ossature en bois de la construction traditionnelle.

Au niveau du lexique, Tange réadapte des éléments traditionnels aux constructions modernes. Pour prendre un exemple, la véranda (*engawa*) et l'auvent (*hisashi*), bien caractéristiques de l'architecture traditionnelle japonaise, sont réutilisés sous forme de terrasse-balcon ayant les trois caractéristiques anciennes suivantes : primo, espace de liaison entre l'intérieur et l'extérieur ; secundo, pare-soleil et tertio, pare-brise et pare/ou coupe-feu.

Au niveau des relations, il y a persistance des relations traditionnelles dans les constructions modernes. La flexibilité d'un espace au moyen de parois coulissantes reste quasiment la même en passant d'un espace traditionnel à un espace moderne. Dans la maison de l'architecte, l'intérieur n'est pratiquement qu'une seule grande pièce divisible à l'aide de parois coulissantes, les *fusuma*, en (trois) pièces plus petites.

Tout au long de ce travail, nous avons insisté sur plusieurs points de confluence entre, d'une part, l'architecture et, d'autre part, la linguistique. Nous relevons ici quatre de ces points.

Le concept de fonctionnalisme cher à A. Martinet et à ses disciples a retenu notre attention. Dans les deux domaines concernés, l'architecture et la linguistique, un élément, du fait de sa fonction, prend une forme adaptée et occupe une place spécifique dans un ensemble. Le fonctionnalisme chez Tange, plus dynamique, dépasse le fonctionnalisme abstrait de A. Martinet en tenant compte des influences du problème social. L'approche fonctionnaliste de Tange ne se cantonne pas dans une conception abstraite d'un architecte enfermé dans sa tour d'ivoire, mais tient compte des besoins particuliers des utilisateurs.

Le concept de structuralisme est un autre point qui mérite d'être souligné. Pour Tange, comme pour les linguistes structuralistes, l'accent est mis sur la relation entre les éléments aux dépens de ces derniers. Mais Tange, par structure, entend la communication entre les éléments, alors que le structuralisme en linguistique n'est pas orienté vers la communication et retient en priorité un aspect statique et parfaitement équilibré. La structure, en tant que façon de relier les espaces au moyen des espaces de communication, rappelle, toutes proportions gardées, les organisateurs textuels (conjonctions, adverbes et autres éléments à valeur structurante) pris en compte par la grammaire de texte.

Le troisième point qui a attiré notre regard est la relation bidirectionnelle entre le mot et la phrase. D'une part, le mot est actualisé par la phrase, c'est-à-dire par le contexte, il ne prend du sens que par le biais de son environnement textuel et d'autre part, par son insertion dans un contexte, il contribue à donner du sens à ce dernier. Cette relation biunivoque entre le mot et la phrase évoque le rapport d'insertion du projet à son contexte, à son environnement. L'oeuvre architecturale est intégrée dans son environnement en reprenant les éléments du contexte (par exemple les briques imitées par le béton). Le projet prend sens en reprenant une partie du contexte et celui-ci

donne sens au projet en lui prêtant ses éléments.

Un dernier point nous a paru intéressant. Dans le réseau tridimensionnel de Tange, des interstices inoccupés subsistent çà et là dans le bâtiment. Ces espaces laissés libres peuvent être occupés par la suite par des jardins par exemple ou recevoir d'autres expansions bâties. Cette stratégie des cases vides à remplir fait penser à deux théories linguistiques, celle de la grammaire générative et transformationnelle qui prévoit l'extension d'une phrase noyau par des expansions, et celle de la structure actancielle de Tesnière qui, n'étant pas nécessairement saturée au départ, peut également recevoir des expansions actanciennes.

Un certain recul par rapport à l'élaboration de notre travail nous permet un regard critique sur celui-ci. Ce dernier appelle trois remarques.

Le résultat n'est pas entièrement conforme à l'intention initiale, il serait en effet utile que le texte soit quelque peu repris dans la forme par la modification de certaines phrases trop longues qui l'alourdissent. Ainsi le travail gagnerait en élégance.

La réalisation n'est pas non plus entièrement conforme à notre attente. Notre objectif était d'aboutir à un ensemble structuré d'analyses successives. A notre avis ce travail laisse un peu trop transparaître un certain manque de coarticulation entre les descriptions partielles. En effet, notre travail a consisté de façon artisanale à rapprocher et confronter, assembler et organiser, intégrer et ajuster des bribes, des fragments d'origines diverses (des lectures d'articles ou de livres, des conversations ou des discussions informelles avec des amis). L'ensemble du texte se ressent un peu de cette démarche.

La teneur finale de ce jeu de l'écriture n'a pas entièrement mis en acte notre second souci d'établir un rapprochement entre les points du domaine architectural et des aspects de la linguistique. Ce rapprochement ne donne pas entière satisfaction, mais moins cependant sur le plan quantitatif que sur le plan de la méthode. Parvenu au terme de ce travail, nous nous demandons justement s'il n'aurait pas été possible d'aborder le problème de la tradition chez Tange sous l'angle d'une sémiotique appliquée à l'architecture.

A propos de Kenzo Tange, deux approches pourraient être explorées.

Dans la première approche, il serait possible de poser le problème de la modernité qui constitue chez cet architecte le pendant de son souci de rester ancré sur la tradition. Cette question revient à voir l'influence de la technologie et des idées esthétiques occidentales, notamment celles de Le Corbusier sur son oeuvre. Cette étude permettrait de mieux cerner comment s'articule chez Tange le couple tradition/modernité.

La seconde approche permettrait d'approfondir l'idée de tradition en établissant une comparaison entre Tange et d'autres architectes japonais. Quelle importance ses autres confrères compatriotes donnent-ils à la préservation de la tradition ? Cette comparaison permettrait de voir dans quelle mesure notre architecte reflète une tendance générale parmi les architectes japonais à l'égard de la tradition.

La question de la tradition était plus l'objet de débats dans les années 60 que dans les années 80. L'idée de tradition est aujourd'hui devenue plus diffuse, plus ambiguë et plus vague dans un Japon où prévaut l'empire des signes de la technologie. Au lieu d'évoquer les formes actuelles du passé comme dans les années 60, les architectes montrent de nos jours un vif intérêt pour la tradition en termes métaphysiques. La tradition pensée en termes méta-physiques se coule et se dilue dans un empire de signes symboles de la technologie. Le Japon, puissance industrielle de premier plan, parle de tradition en tant que valeurs à universaliser et non plus en termes de valeurs locales à défendre contre l'expansion étrangère.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- Bibliographie
- Bibliographie complémentaire (lectures supplémentaires)

- "A/P Talks with Kenzo TANGE "
in Progressive Architecture, March 1962, p. 79
- ALEX William : *Japanese Architecture*
London, vista, 1968, 127 p
- ALLEAU René et PEPIN Jacques : "Tradition"
dans *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1989, pp. 826-829
- ALTHER Alfred : *Three japanese architects : Mayekawa, Tange, Sakakura*
Teufen, Arthur NIGGLI, 1968, 180 p
- ARRIVE Michel : "Le concept de symbole"
dans Actes sémiotiques - Documents n° 25 (1981) et n° 36 (1982)
- ARTICLE anonyme : "A Cannes, cinq propositions pour un palais des congrès, Kenzo TANGE : Mimétisme avec le site"
dans Architecture, 4, avril 1979, pp. 20-27
- " : "A heart for Tokyo"
in Architectural Review, décembre 1958
- " : "A japanese architect seeks new expression"
in Architectural Record, july 1958, pp. 127-138
- " : "Aquarium project, Ueno park zoo, Tokyo"
in Architectural Forum, january 1953
- " : "Architecture et urbanisme au XXème siècle"
dans L'Oeil, 122, 1965
- " : "Architettura delle olimpiadi"
in Domus, 652, 1984
- " : "A short history of contemporary japanese architecture"
in The japan architect, september- december 1960, pp. 91-98
- " : "Bibliothèque du collège TSUDA à Tokyo"
dans Architecture d'aujourd'hui, 65, mai 1956, pp. 60-61
- " : "Centre culturel de Nichinan"
dans Aujourd'hui, Art et Architecture, 44, janvier 1964, pp. 12-17
- " : "Centre d'art Sogetsou"
dans Aujourd'hui, Art et Architecture, 22, 1959, pp. 28-30
- " : "Centre d'art, Tokyo"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 84, 1959
- " : "Centre de radiodiffusion Yamanashi et le projet pour la rénovation du district Tsukiji"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 119, 1965

- " : "Centre Technique Olivetti à Yokohama"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 188, 1976, pp. 79-81
- " : "Concours city hall de Tokyo"
dans Technique et Architecture, 369, décembre 1986, pp. 108-112
- " : "Editions Yamanashi à Kofou"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 127, 1966
- " : "Expo 70 Festival plaza"
in Architecture Review, august 1970
- " : "Façade"
dans Technique et Architecture, 300, septembre octobre 1974
- " : "Giappone modernissimo, Kenzo TANGE"
in Domus, 269, aprile 1952, pp. 2-7
- " : "Gymnase olympique de Tokyo"
dans Aujourd'hui, Art et Architecture, 44, janvier 1964, pp. 18-21
- " : "Hall commémoratif Sumi et bâtiment administratif à Bisai"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 98, 1961
- " : "Hall municipal de Shizouoka"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 76, février 1958, pp. 23-25
- " : "Hiroshima Place Memorial Museum"
in Architecture Review, march 1952
- " : "Hôtel de ville, Imabari"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 91-92, 1960, pp. 159-161
- " : "Hôtel de ville, Kurashiki"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 98, 1961, pp. 40-45
- " : "Il nuovo municipio di Tokyo"
in Domus, 676, 1988
- " : "Immeuble Dentsou, Osaka"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 98, 1961
- " : "Imprimerie Tosho-Insatu à Hara"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 65, mai 1956, pp. 104-107
- " : "Jardin d'enfants Yukari, Tokyo"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 139, septembre 1968
- " : "Jardins japonais contemporains"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 127, 1966

- " : "Journal Shizouoka à Tokyo"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 139, septembre 1968
- " : "Kagawa Prefectural Office"
in The Japan Architect, january / february 1959
- " : "Kurayoshi City Hall"
in Shimkenchiku, 7, 1957, pp. 3-12
- " : "L'Académie des Beaux-Arts reçoit Kenzo TANGE"
dans Urbanisme, 203, septembre 1984, pp. 124-126
- " : "La maison d'un architecte à Setayaya"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 65, mai 1956, pp. 26-29
- " : "Le Japon"
dans *Le grand Atlas de l'architecture mondiale*, France, Encyclopedia Universalis, 1982, 416 p, pp. 41-53
- " : "l'Hôtel de ville à Shimizu"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 65, mai 1956, pp. 40-41
- " : "Mémorial de la paix, Hiroshima"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 38, 1951, pp. 29-32
- " : "Memorial Museum, Peace Center, Hiroshima"
in Architectural Forum, january 1953
- " : "New arts complex in Minneapolis : Kenzo TANGE"
in Domus, 526, settembre 1973
- " : " "Notre Dame" Tokio"
in Bauen und Wohnen, 4, 1970, pp. 145-148
- " : "Oran université dans dossier sur l'architecture algérienne depuis 1962"
dans Technique et Architecture, 329, février / mars 1980, numéro spécial, pp. 108-110
- " : "Palais de la Paix à Hiroshima, Japon"
dans Aujourd'hui, Art et Architecture, 8, 2ème année, pp. 74-77
- " : "Progress and tradition in japanese architecture"
dans Architectural Design, 5 / 6, 1988, p. 26
- " : "Projet de concours pour la bibliothèque de l'Assemblée Nationale à Tokyo"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 65, mai 1956, p. XV
- " : "Projet de TANGE pour la place d'Italie à Paris"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 253, octobre 1987, pp. 15-20

- " : "Projet pour la cathédrale, Tokyo"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 108, octobre 1963, pp. 28-30
- " : "Projet pour la reconstruction du centre de
Skopje en Yougoslavie"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 127, octobre 1966, pp. 98-100
- " : "Projet pour un plan d'urbanisme de Tokyo"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 98, octobre 1961
- " : "Projets d'étudiants pour une communauté de
2 500 habitants, Boston"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 98, octobre 1961
- " : "Reportage sur Bologne : Le "quartier de la fête"
de Kenzo TANGE"
in Architettura, 328, février 1983, pp. 149-168
- " : "Skopje rebuilt"
in Architectural Design, 11, 1975
- " : "TANGE Kenzo"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 84, 1959, pp. 70-71
- " : "TANGE Kenzo"
in Domus, 489, agosto 1970
- " : "TANGE Kenzo"
dans Inventer et Construire, 10, pp. 29-32
- " : "TANGE Kenzo"
dans *le dictionnaire encyclopédique de l'architecture moderne et contemporaine*
Paris, Philippe Sers, 1987, 388 p
- " : "TANGE Kenzo - Bologne, ville frère"
in Domus pref 4 hors série suppl. au n° 610 d'octobre 1980, pp. 4-9
- " : "TANGE Kenzo premier grand prix international d'archi-
tecture et d'art de l'Architecture d' Aujourd'hui"
dans Architecture d' Aujourd'hui, 82, février 1959, pp. IV-V
- " : "TANGE Kenzo : prix d'architecture du New-York Mu-
seum"
in Domus, 684, Giugno 1987, p. 14
- " : "TANGE Kenzo, 40 ans d'urbanisme et d'architecture"
dans Moniteur des T.P.B. 26 / 27 juin 1987, pp. 68-69
- " : "TANGE Kenzo : Ville totale"
dans 2 000, 24, 1973, p. 5

- " " : "Tendopoli peri pellegrini"
in Domus, 595, giugno 1979
- " " : *The pritzter architecture prize 1987 : Kenzo TANGE*
The Hyatt foundation, 20 p
- " " : "The Sogetsu Art Center"
in Shinkenchiku, october 1958
- " " : "Too little from TANGE : Minneapolis Institute of Arts"
in Progressive Architecture, march 1975, pp. 48-51
- " " : "Yukari cultural kindergarten"
in The japan Architect, november 1967
- ASHIIHARA Yoshinobu : "Notes sur l'architecture au Japon"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 98, 1961
- BELMONT J. : "La standardisation"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 65, mai 1956
- BLOC A. : "Jeux olympiques de Tokyo 1964"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 116, 1964
- BOUDON Raymond et BOURRICAUD François : "Tradition"
dans Dictionnaire critique de la sociologie, P.U.F., 1986, 774 p
- BOYD Robin : "Kenzo TANGE, an architect of the world"
in A.I.A. Journal, june 1966, pp. 82-83
- " " : *New directions in japanese architecture*
London, Studio vista, 1968, 128 p
- BURCHARD John Ely : "New currents in japanese architecture"
in Architectural Record, april 1961, pp. 129-144
- CASTEX Jean, PANERAI Philippe : "Structures de l'espace architectural"
dans Notes Méthodologiques en Architecture et en Urbanisme (N.M.A.U.),
314, (sémiotique de l'espace), Institut de l'environnement de Paris, 1974, pp.
39-63
- CHANG Ching-Yu : "Japanese spatial conception", series of 11 installments
in The Japan Architect, 324, april 1984 to 335, march 1985
- COMPAGNON Antoine : *La seconde main ou le travail de la citation*
Paris, Seuil, 1979, 414 p
- CONFORTO Cina, DE GIORGI Gabriele, MUNTONI Alessandra, PAZZA-
GLINI Marcello : *Il dibattito architettonico in Italia 1945 - 1975, con i sommari
delle riviste italiane di architettura dal 1945 al 75*
Rome, Bulzoni Editori, 1977, 552 p

- COULIN Claudius : *Dessins d'architectes*
Traduit de l'allemand par René SARGER, 1962
Paris, édition des deux mondes, sans date, 144 p
- COURTES J. et GREIMAS A.J. : *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*
Paris, Hachette, 1979, 422 p
- DAULTE François : "Kenzo TANGE et le Building Sogetsu"
dans *l'Oeil*, 342-343, janvier-février 1984, pp. 70-73
- DODD Jeremy : "Japanese architecture today"
in *Architectural Design*, may 1965, pp. 238-256
- " " and HOZUMI N. : "Junzo Sakakura, Kunio Mayekawa and
Kenzo Tange"
in *Architectural Design*, may 1965
- DUCROT Oswald, TODOROV Tzvetan : *Dictionnaire encyclopédique des
sciences du langage*
Paris, Seuil, 1972, 470 p
- DUHART-HAROSTEGUY Emile : "Kenzo TANGE"
dans *11 profils d'architectes : architectures originales du XXème siècle*
Paris, CH. Massin et Cie, 1981, 205 p, pp. 35-48
- FAIVRE M.A. : "Jardins au Japon"
dans *Architecture d'Aujourd'hui*, 45, 1952
- FERNIER Jean Jacques : "Extension de Tokyo"
dans *Neuf*, 55, mai-juin 1975, pp. 58-59
- FOULQUIE Paul : "Tradition"
dans *Dictionnaire de la langue philosophique*
Paris, PUF, 1986, 778 p
- GIEDON Sigfried : *Space, time and architecture*
Cambridge Mks., Harvard univ. press, 5th ed., 1967
- HERVE Lucien : "Japon : Parallèles et divergences"
dans *Architecture d'Aujourd'hui*, 98, 1961
- HIRAGA Kunio : "Hiroshima International Conference Center"
in *The Japan Architect*, 393, january 1990
- " " : "Otsu Prince Hotel"
in *The Japan Architect*, 393, january 1990, p. 34
- HRDLICKA V. et Z., THOMAS Z. : *L'art des jardins japonais*
Pans, Gründ, 1981, 192 p
Edition originale Prague (Tchécoslovaquie)
Editions Artia, 1981

- IKEBE Koyoshi : "L'évolution de l'architecture sous l'influence occidentale"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 65, mai 1956, p. 21
- IKUTA Tsutomu : "On the Osaka Sentsu building"
in The Japan Architect, august 1960, pp. 59-69
- INAZUKA Jiro : "Shibui résidence par Kenzo TANGE and URTEC"
in The Japan Architect, 238, january 1977, pp. 27-35
- ITOH Teiji : *Jardins du Japon*
Paris, Herscher, 1984, 288 p
Traduit par Erika Peschard-Erlieh
- " : *Maisons anciennes au Japon*
Fribourg : Office du livre, 1983, 382 p
Traduction française de Pierre Ramback
- JENCKS Charles : *Mouvements modernes en architecture*
Paris, Pierre Margada, 1973, 552 p
Traduction de *Modern movement in architecture*
Harmondsworth, Penguin Books L & d, 1973
- JOEDICKE Jürgen : "Le Japon vu de près"
in Bauen und Wohnen, 3, 1975, p. 98
- " and NEWMAN Oscar : *CIAM 59*"
in Otterlo Documente der Modern Architektur
Stuggart, Karl Krämer verlag, 1961, 224 p
- KAMIYA Koji : "Comments on the Kagawa Prefectural Office"
in The Japan Architect, january-february 1959, pp. 56-58
- KAWAZOE Noburo : "A step toward the future"
in The Japan Architect, march 1959
- KOICHI Sone : "De la conception à la réalisation de l'expo 70"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 152, octobre-novembre 1970
- KOJIRO Yuichiro : "Japanese architecture in 1958"
in The Japan Architect, january-february 1959
- " : "My doubts, a visit to the Nichinan City Cultural Center"
in The Japan Architect, june 1963, pp. 37-42
- KOLLANDARUD G. : "Kenzo TANGE"
in Byggekunst, 2, 1959
- KOZA Z. : *Kenzo TANGE*
Berlin, Deu, 1978, 32 p
traduit du hongrois

- KULTERMANN Udo : *Architecture nouvelle au Japon*
Tubingen, Ernst Wasmuth, 1961, 180 p
- " : "Das Wohnhaus von Kenzo TANGE In Tokio"
in Innenarchitektur, mai 1958, pp. 703-705
- " : "Die versammlungshalle in Shizouoka von Kenzo TANGE"
in Innenarchitektur, januar 1959
- " : "Kenzo TANGE"
in Innenarchitektur, januar 1960
- " : *Kenzo TANGE, architecture et urbanisme*
Zurich et Munich, verlag für Architektur
Artemis, 1978, 240 p
- " : "Kenzo TANGE genius japans"
in Das Kunswerk, november/december 1960
- " : "Metabolismo oggi"
in Casabella, 318, 1967
- " et TANGE Kenzo : *Architecture et urbanisme (1946 - 1969)*
Zurich, Verlag für Architektur, Artemis, 1970, 304 p
- LABORATOIRE D'ARCHITECTURE N° 1 DE L'U.P.6. : "La grammaire de l'industrialisation ouverte"
dans Le Bulletin EHESS, 10 (septembre 1979)
- LALANDE André : "Tradition"
dans *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*
Paris, P.U.F., 1324 p
- LEFIZELIER Philippe : *Analyse syntaxique : Kenzo TANGE*
Villers-lès-Nancy, UPA, 1976, 39 p
- LUCHINGER Arnulf : *Structuralisme en architecture et en urbanisme*
Traduit par Jacques Debains
Paris, Eyrolles, 1981, 144 p
- MAHLER Victor C. : "Yamanashi Communications Center"
in Architectural Forum, vol. 127, n° 2, september 1967, pp. 36-43
- MARINELLI Philippe et MONCUIT Jacky : "Projet à la manière de, plaque réalisée de 1972 à 1977"
Villers-lès-nancy, UAP, juillet 1978
- MATSUSHITA Takahisa : *Jardin et maison : à la recherche d'une poésie*
Villers-lès-Nancy, UAP, juillet 1981

- MEYER Hans-Ubrech : "Bauen in Japan"
in Bauen und Wohnen, 10, 1972, pp. 443-453
- MICHEL Jacques : "La fin de l'architecture selon Kenzo TANGE"
dans Le Monde, 9 novembre 1973
- MOFFET Noël : "Japan, Kenzo TANGE"
in Architectural design, avril 1958
- MOJI Keichiro : "Imabari city hall and public hall"
in The Japan Architect, october 1959
- MOUNIN Georges : *Dictionnaire de la linguistique*
Paris, P.U.F., 1974, 341 p
- NITSCHKE Günter : "Japan's second heroic age - The age of barbarisme ?"
in Architectural Design, may 1965, pp. 218-221
- NOGUCH J. : "Le jardin japonais"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 81, pp. 28-31
- OKAMOTO T. : "Architecture and arts"
in Shinkenchiku, june 1958
- ONOBAYASHI Hiroki : "A strange fish"
in The Japan Architect, august 1965
- " : "Kenzo TANGE and urbanists and architects team"
in The Japan Architect, april 1968
- OTANI S. : "Structural features of Tokyo City Hall"
in Shinkenchiku, june 1958
- OZAWA Akira : "The latest Kenzo TANGE"
in The Japan Architect, 267/268, july/august 1979, p. 7
- P.A. : "Projet pour un plan d'urbanisme de Tokyo"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 98, 1961, pp. 50-57
- PERRIAND Charlotte : "Une tradition vivante"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 65, mai 1956
- PEZEU-MASABUAU Jacques : *Géographie du Japon*
Paris, P.U.F., 1968, 128 p (Que sais-je ?)
- " : *La maison japonaise*
Paris, Publications orientales de France, 1981, 695 p
- " : "La maison japonaise : plaisir esthétique et harmonie sociale"
dans Cahiers Internationaux de Sociologie, Vol. 65, 1978, pp. 315-332

- " : "La maison japonaise : standardisation de l'espace habité et harmonie sociale"
dans Annales Economies, Sociétés, Civilisations, Vol. 32, n° 4, 1977, pp. 670-701
- PRADEL Jean-Louis : "Chirac, tout faux en archi ?"
dans L'Évènement du Jeudi, 23 février au 1er mars 1989
- PROCESS ARCHITECTURE : *Kenzo TANGE, 40 ans d'urbanisme et d'architecture*
Tokyo, Process Architecture, june 1987, 168 p
- RAMBACK Pierre : *Jardins modernes japonais*
dans Aujourd'hui, Art et Architecture, 44, janvier 1964, pp. 36-39
- REINIER Alain : "Pour une sémiotique architecturale"
dans Le Bulletin EHESS, 10 (septembre 1979), pp. 3-6
- REY-DEBOVE Josette : *Sémiotique : lexique*
Paris, P.U.F., 1979
- RIANI Paolo : *Kenzo TANGE*
Florence, Sadea sansone, 1969
- RICHARDS J.M. : "Japan 1962"
in Architectural Review, september 1962
- ROSS Michael Franklin : *Beyond metabolism, the new Japanese architecture*
New York Mc Graw-Hill Book Compagny, 1978, 200 p
- ROUGERIE Jacques et Edith : "Urbanisme et architecture de la mer. Réalité ou utopie ?"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 175, septembre-octobre 1974, pp. 66-84
- ROYER Guy : "Kenzo TANGE et tremois au tableau d'honneur"
dans Beaux-arts Magazine, 49, septembre 1987, p. 9
- SABOURET Jean-François : *L'Etat du Japon et de ses habitants*
Paris, éd. La Découverte, 1988, 402 p (collection l'état du monde)
- SANDERSON Warren : *International handbook of contemporary development in architecture*
London, Green Wood Press, 1981, 623 p
- SASAKI Hiroshi : "Architecture with possibilities"
in The Japan Architect, 171 january/february 1971, pp. 85-91
- SAUSSURE Ferdinand de : *Cours de linguistique générale*
Paris, Payot, 1922 et 1949, 322 p

- SAWINSKA J. : "Problemy wartosa w estetyce i technologi i " (les problèmes de valeur dans l'esthétique et dans la technologie)
in Studia Estetyczne Warszawa, Vol. 14, 1977, pp. 177-199
- S.D. Monthly Magazine (published by Kajima Institute Publishing Co.) 3 n° spéciaux
Vol. 1 Kenzo TANGE and urtec 1946-1982
Vol. 2 Kenzo TANGE and urtec -1983
Vol. 3 Kenzo TANGE and associates -1987
- SHERWOOD Roger : *Modern housing prototypes*
Cambriges (Mass.) et London Harvard University Press 1978, 167 p
- SHOJI Takae : "Saint Mary cathedral, Tokyo"
in The Japan Architect, august 1965, pp. 13-31
- SMITHSON P. : "Reflections on Kenzo TANGE's Tokyo bay plan"
in Architectural Design, october 1964
- SMITHSON Peter and Alison : "The rebirth of japanese architecture"
in Architectural Design, february 1961, pp. 55-89
- SCHAARSCHMIDT RICHTER Irmtraud : *Le jardin japonais*
Fridbourg (Suisse) et Paris (France), Société française du livre, 1979, 328 p
Traduit par Jean Maillot
- STORRY Richard : *Histoire du Japon moderne*
Paris, Fayard, 1963, 295 p
Traduit de l'anglais par Paul Mousset
- SUSUKI Ren : "Se servir d'une exposition"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 152, octobre-novembre 1970, p. 112
- TAFURI Manfredo : *L'architettura moderna in Giappone*
Bologne, 1964, 176 p
- TAKEMURA Shinichiro : "Japon 70"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 152, octobre-novembre 1970, pp. 112
- TANGE Kenzo : "A builging and an project"
in The Japan Architect, october 1960, pp. 13-19
- " : "A central core for the world's largest city"
in Shinkenchiku, june 1958, p. 4 et pp. 23-26
- " : "Aestheticism and vitalism"
in The Japan Architect, october 1960, pp. 8-10
- " : "An approach to tradition"
in The Japan Architect, january/february 1959, p. 55

- " : "An exposition devoted to human civilization"
in The Japan Architect, august 1967
- " : "A plan for Tokyo, 1986 - United nations University"
in The Japan Architect, 367/368, november/december 1987, pp. 8-45
- " : "Architecture's contribution to social culture"
in The Japan Architect, 267/268 july/august 1979, pp. 98-102
- " : "Cathédrale Sainte Marie à Tokyo"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 125, avril/mai 1966, pp. 2-7
- " : "Centro della pace and Hiroshima"
in Casabella, settembre/octobre 1956
- " : "Concepts of recent works"
in The Japan Architect, 267/268, july/august 1979, pp. 10-13
- " : "Creating a contemporary system of aesthetics"
in The Japan Architect, 393, january 1990, pp. 8-9
- " : "De l'architecture à l'urbanisme"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 139, septembre 1963, pp. 22-23
- " : "Designing the National Gymnasium"
in The Japan Architect, november 1964
- " : "Development of design concept and methodology"
in The Japan Architect, 234, august/september 1976, pp. 11-19
- " : "Ein plan für Tokio"
in Bauen und Wohnen, 1, 1964
- " : "Expo'70 master plan and master design"
in The Japan Architect, 151, april 1969, pp. 18-20
- " : "Five errors of architects today"
in The Japan Architect, 249, january 1978, p. 4
- " : "Gymnase de Kagawa, Takamatsu"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 127, 1966, pp. 60-63
- " : "Gymnase National de Yoyogi, Tokyo"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 116, septembre/novembre 1964
- " : "Hôtel de Ville de Tokyo"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 82, février 1959, pp. 83-93
- " : "Jeux olympiques, Tokyo 1964 - Gymnase National de Yoyogi"
dans Architecture d'Aujourd'hui, n° 116, 1964, pp. 6-11

- " : "Kültürzentrum in Nichinan"
in Bauen und Wohnen, 11, 1964
- " : "Main office of Dentsu advertising Co"
in The Japan Architect, april 1968
- " : "Marienkathedrale von Tokio"
in Bauen und Wohnen, 12, 1965
- " : "Message of acceptance"
in The Japan Architect, 329, september 1984, pp. 9-12
- " : "National sporthallen"
in Bauen und Wohnen, 1, 1964
- " : "Nichinan City Hall"
in Domus, 401, aprile 1963
- " : "Nichinan Cultural Center"
in The Japan Architect, june 1963
- " : "Olivetti"
in Bauen und Wohnen, 10, 1972, pp. 470-471
- " : "Olympic halls"
in Domus, 424, marzo 1965
- " : "Préfecture de Kagawa, Takamatsu"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 84, 1959, pp. 72-77
- " : "Progrès et harmonie pour l'humanité"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 152, octobre/novembre 1970, p. 98
- " : "Recollections", serie of 14 articles
in The Japan Architect, 336, april 1985 to 350, june 1986
- " : "Shizuoka"
in Bauen und Wohnen, 10, 1972, p. 469
- " : "Structure signifie communication"
dans Architectes, 22, novembre 1981, pp. 38-43
- " : "Technology and humanity"
in The Japan Architect, october 1960, pp. 11-12
- " : "The Shizuoka newspaper and broadcasting Co"
in The Japan Architect, april 1968
- " : "The Sogetsu Art Center"
in Shinkenchiku, october 1958, pp. 2-12

- " : "The Yoyogi Sports Center"
in The Japan Architect, november 1964
- " : "Towards urban design"
in The Japan Architect, 178, september/october 1971
- " : *Tradition and creation in Japanese architecture*
New Haven and Tokyo, 1960, 197 p
- " : "Tsukuba Municipal Gymnasium"
in The Japan Architect, 335, 1985, pp. 17-22
- " : "Un edificio industriale in Giappone"
in Domus, 521, aprile 1973, pp. 19-25
- " : "Yamanashi"
in Architectural Forum, september 1967
- " : "Yamanashi Communication Center"
in Domus, 430, settembre 1965, p. 11
- " : "Yamanashi Kommunikations Zentrum"
in Bauen und Wohnen, 10, 1972, p. 468
- TANGE Kenzo and Associates : *Kenzo TANGE and associates*
Série de 3 volumes en anglais et en japonais
Vol. 1 - 1946-1947 ; Vol. 2 - 1983 ; Vol. 3 - 1987
- " and " : "OUB Center, City Télécommunications Center, G.B. building, Nanyang University"
in The Japan Architect, 362, june 1987, pp. 10-30
- " and " : "The new Tokyo City Hall Complex"
in The Japan Architect, 350, june 1986, pp. 14-19
- " and KAWAZOE Noburo : "Dialogue"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 152, octobre-novembre 1970
- " and " : "Dialogue, some thoughts about expo 70"
in The Japan Architect, 164, may/june 1970, pp. 29-34
- " and " : *Ise prototype of Japanese architecture*
Cambridge MIT Press, 1962, 215 p
- " and KIKUTAKE Kiyonori : "Connection between environment and architecture, discussion between Kenzo TANGE and Kiyonori KIKUTAKE"
in The Japan Architect, 171 january-february 1971, pp. 22-28
- " and OKAMOTO : "Plan d'ensemble, pavillons japonais et étrangers - expo 70, Osaka"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 152, octobre-novembre 1970

- " " and SHINOHARA Kazuo : "After modernism : a dialogue between Kenzo TANGE and Kazuo SHINOHARA"
in The Japan Architect, 319/320, november/december 1983, pp. 7-12
- " " and STUDIO, TANGE Kenzo and URTEC
Part 1 : Lineage of urban design ; Part 2 : Environnement and humanity ; Part 3 : Japan in 21st century
in The Japan Architect, 178, september/october 1971
N° spécial consacré à Kenzo TANGE
- " " and URTEC
in The Japan Architect, 171, january/february 1971
- " " and " "
in The Japan Architect, 267/268 july/august 1979
N° spécial consacré à Kenzo TANGE
- " " and " "
in The Japan Architect, 234, august/september 1976
N° spécial consacré à Kenzo TANGE
- " " and " " Akasaka prime hôtel new wing ; Hyogo Prefectural Museum of History
in The Japan Architect, 319/320 november/december 1983, pp. 13-32
- " " and " " "Japan Olivetti Technical Center"
in The Japan Architect, 196, april 1976, pp. 33-43
- " " and " " "Oran, une grille métaboliste"
dans Architecture d'Aujourd'hui, 185, janvier/février 1976, pp. 24-29
- TCHOUDI Bernard : *Métaphore de la syntaxe architecturante et architecturée*
Université de Nancy II, UER de linguistique appliquée
Tome 1 : 121 p, décembre 1985 (mémoire de maîtrise)
Tome 2 : 129 p, juin 1987 (mémoire de DEA)
- TERRY Charles S. : "Kenzo TANGE, no friend of tradition"
in Japan Quaterly, april/june 1959, pp. 201-210
- THIEL P. : "Kurashiki Town Hall by TANGE"
in Architectural Review, january 1961
- VERNIAUD A.F. : "Système de l'intégration en architecture"
dans Le Bulletin EHESS, 10 (septembre 1979), pp. 33-36
- VORRECTER Gabriele : "Japan"
in Architectural Review, november 1987, pp. 39-43
- ZEVI Bruno : *Cronache di architettura dai laboratori medeci di Khan al piano di Tange per Tokio, Vol. 4, 1960*
Bari, Editori Laterza, 1971, 567 p

- " : *Cronache di architettura dall' exposition mondiale di Bruxelles all' inaugurazione di Brazilia, Vol. 3, 1958- 1960*
Bari, Editori Laterza, 1971, 571 p

Lectures supplémentaires

Se trouvent rangés sous ce titre quelques articles ou ouvrages intéressants recensés au cours du travail, ceux-ci traitent de notre sujet, mais n'ont pas pu être consultés.

- ARTICLE ANONYME : "Art Center in Tokyo"
in Architectural Forum, february 1959
- " : "CIAM Otterlo 1959"
in Architectural Design, may 1959
- " : *Centre Directionnel de Naples, projet de Kenzo TANGE*
Naples, Mededil, 1986, 57 p (en italien)
- " : "Community Center in Hiroshima Peace Hall"
in Kenchiku Bunka, august 1955
- " : "Japanese architecture"
in Architectural Design, 5/6, 1958
- " : "New Japanese architect"
in Time, november 30, 1959
- " : "Two triumphs of space"
in Architectural Forum, july 1955
- BRAHAM Reyner : *Age of the masters, a personal view of modern architecture*
London, The Architectural Press Ltd., 1977, 170 p
- BOYD Robin : *Kenzo TANGE*
New York, 1962, 125 p
- KAWAZOE Noburo : *Contemporary Japanese architecture*
Tokyo, 1965
- " : "Japanese characteristics in the works of Kenzo TANGE"
in Shinkenchiku, 1955
- " : "Modern Japanese architecture confronts fonctionn-
alism"
in Zodiac, 3, 1958
- KULTERMANN Udo : "Das Denkmal in unserer Zeit"
das Kunstwerk, November-Dezember 1958
- " : "Kenzo TANGE's forsamelings hal in Shizouoka"
in Arkitektur, 2, 1959
- " : "Neues Bauen in Japan"
in Ubersee-Rundschau, Marz 1957
- " : "Metabolismus, japans Bertrag zum städtebau der Zu-
kunft"
in Die Tat, 30, april 1968
- NAKA M. : "An introduction to Kenzo TANGE"
in Kenchiku, 4, 1965

- NOFFSINGER J.P. : *Kenzo TANGE : Modern Japan's genius architect*
USA Monticello, 1980

- RAYNE G. : "Recent work by Kenzo TANGE"
in Arena, march 1968

- TANGE Kenzo : "Creation in present day architecture and the Japanese architectural tradition"
in Shinkenchiku, october 1956

- " : "Ippon no enpitsu kara" autobiography"
in Japan Economic Journal, 1985

- " : "The architect in Japan, his outer and his inner world"
in Shinkenchiku, october 1956

- " : "The Kagawa Prefectural Gymnasium"
in Kenchiku Bunka, 6, 1965

- *THE JAPAN ARCHITECTURE : A guide to Japanese architecture*
Tokyo, The Japan Architecture, 1975, 313 p
Index par architecte

- ZEVI Bruno : "Un giapponese contro la tradizione (Kenzo TANGE)"
in Espresso, N° 38, 1959