



**HAL**  
open science

# Ma, espace-temps japonais : qu'apprendre d'un autre espace ?

Cédric Michel

► **To cite this version:**

Cédric Michel. Ma, espace-temps japonais : qu'apprendre d'un autre espace?. Architecture, aménagement de l'espace. 2020. dumas-03135060

**HAL Id: dumas-03135060**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03135060>**

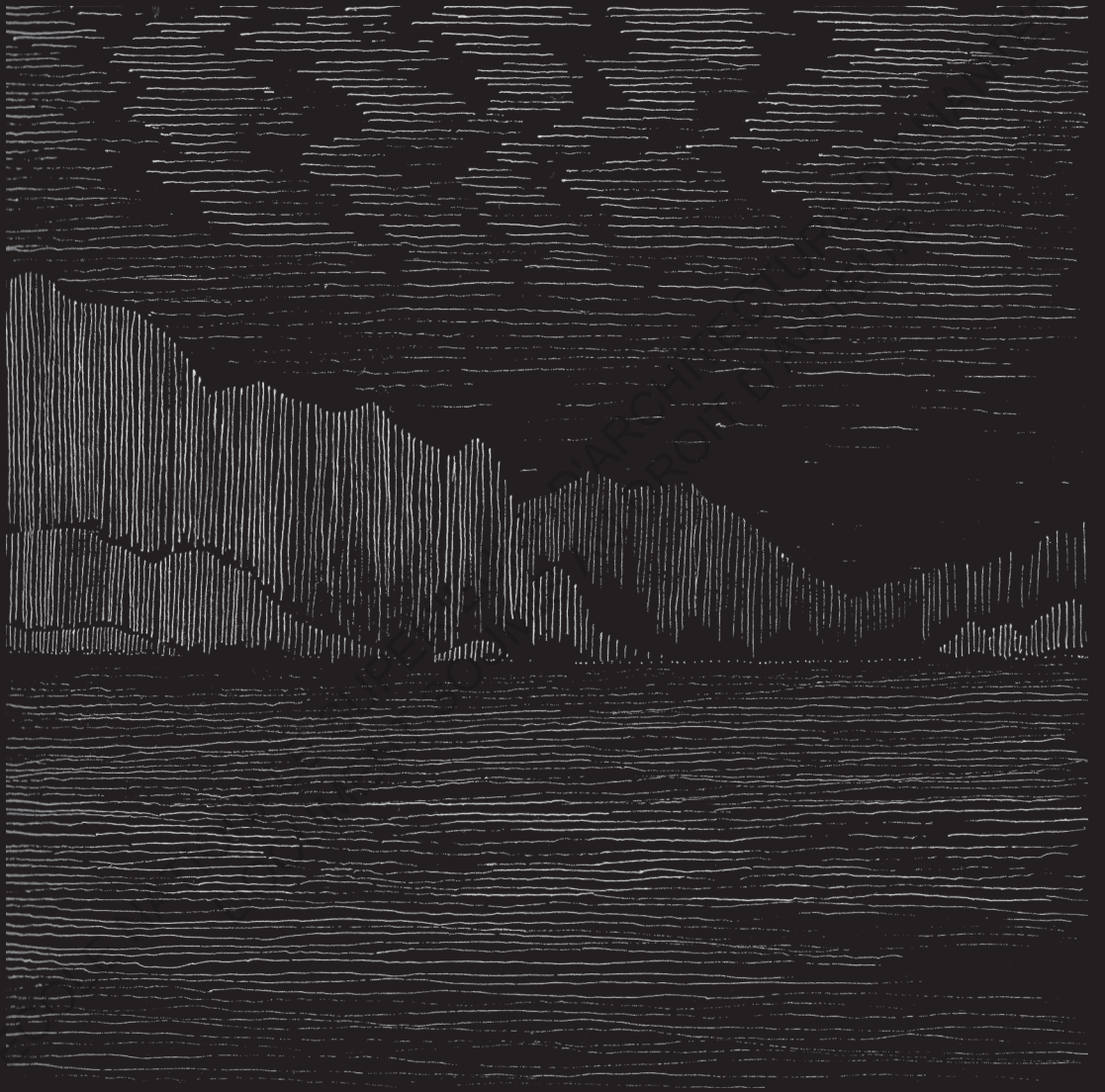
Submitted on 8 Feb 2021

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License





« Ainsi même l'**espace** est transitoire : il s'évanouit  
laissant derrière lui les branches du **temps**... »

Catalogue d'exposition, Isozaki Arata, *Ma*, espace-temps du Japon

· **MA** ·

· Espace-temps japonais ·

· Qu'apprendre d'un autre espace ? ·

Cédric Michel

· mémoire de master ·

École Nationale Supérieure  
d'Architecture de Nantes

sous la direction de  
Marie-Paul Halgand

· septembre 2020 ·

• Nota bene •

*Les noms japonais sont notés dans l'ordre d'usage au Japon,  
le patronyme avant le prénom. (ex : Isozaki Arata)*

*Les mots japonais, les titres d'ouvrage  
ainsi que les néologismes sont inscrits en italique.*

<b>Introduction</b> .....	<b>5</b>
<b>Le sens de l'espace japonais</b> .....	<b>17</b>
<i>le contexte</i>	17
<i>le temps</i>	25
<b>Le ma, espace-temps du Japon</b> .....	<b>33</b>
<i>introduction</i>	33
<i>le vide</i>	39
<i>l'ombre</i>	49
<i>l'opposition</i>	61
<i>la limite</i>	71
<i>l'assemblage</i>	81
<i>le mouvement</i>	91
<b>Conclusion</b> .....	<b>101</b>
<b>Appendice</b> .....	<b>109</b>
<i>lexique</i>	110
<i>médiagraphie</i>	114
<i>crédits des illustrations</i>	118

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## · INTRODUCTION ·

D'aucuns pourraient penser que ce mémoire est issu de la fascination qu'ont les occidentaux pour la culture du Japon. Certes, la volonté d'écrire un mémoire sur l'architecture japonaise est issu d'un intérêt certain pour ce pays si éloigné du nôtre mais l'argument de mon raisonnement tient surtout à considérer que l'on peut en apprendre d'autant plus sur sa culture en s'intéressant à celle des autres. Cette fascination de l'Occident pour l'Orient s'exprime sous de nombreuses formes : le japonisme des années 60, les multiples livres publiés depuis qui traitent de la culture nippone et l'importance des *starchitects* issus de ce pays dans le monde de l'architecture moderne et contemporaine.

Quand j'ai commencé à consommer de la culture par mes propres moyens, j'ai bien évidemment éprouver un certain attrait, encore aujourd'hui que je n'explique pas, pour la culture japonaise. Je m'étais alors plongé dans des films, séries, mangas, livres, issus de ce pays et plus tard, par le biais de mes études, de nombreux reportages, revues, articles sur l'architecture et la culture du Japon.



Quand on porte son attention sur les productions occidentales qui traite du « pays du soleil levant », on reçoit souvent le message que le Japon est un pays spécial. Cet énoncé, jusqu'à aujourd'hui, me pose question. L'argumentaire selon le lequel il existerait une singularité japonaise existe et alimente depuis des siècles énormément de mythes et d'idées reçues. De plus l'essor technologique moderne du

vue de l'Ama no Hashidate  
Miyazu, Kyōto  
Sesshū Tōyō, XV<sup>e</sup> s.  
Musée National de Kyōto

>



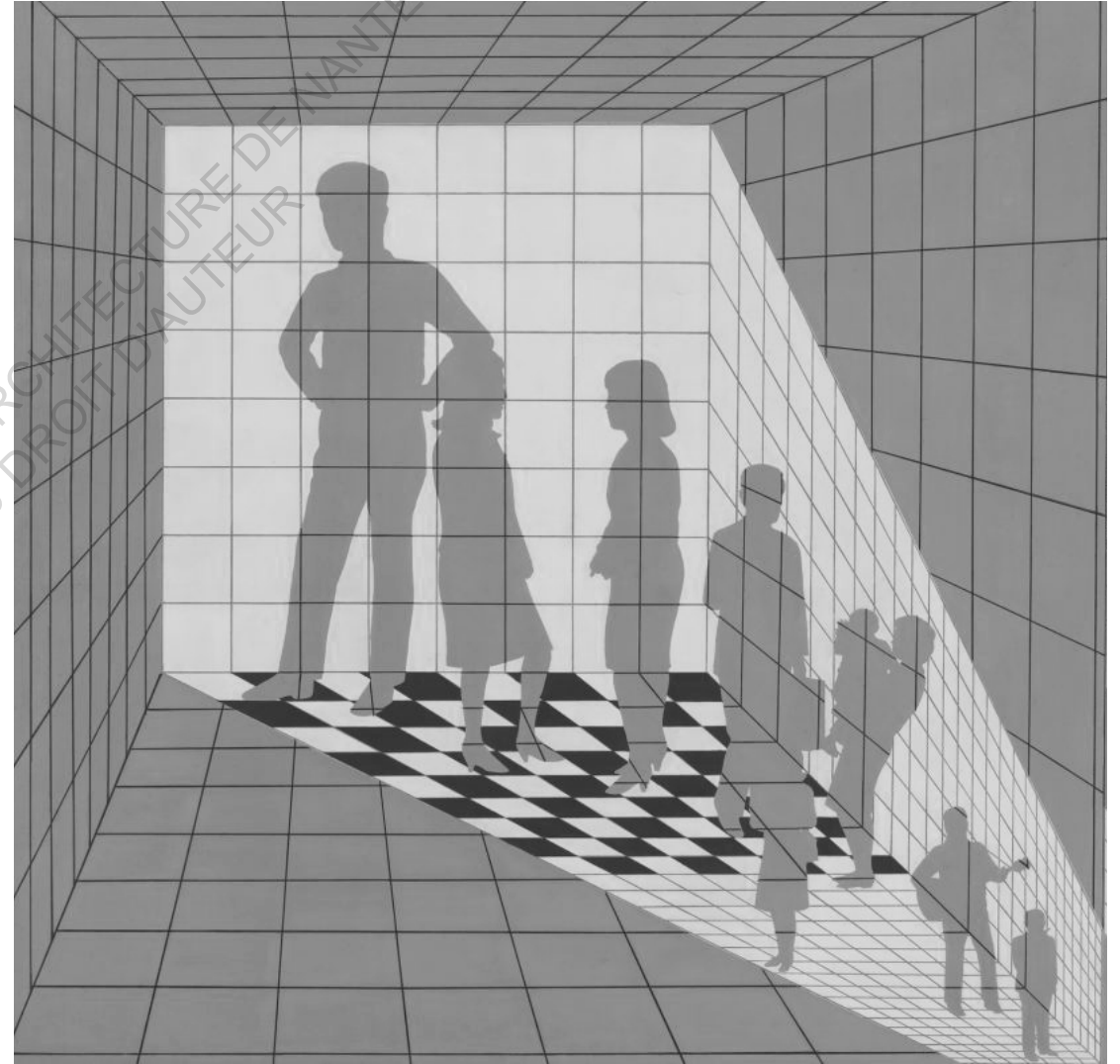
Japon en alliance avec une tradition réinventée paraît pour certains contradictoire et renforce cet a priori selon lequel la culture japonaise se distingue des autres. Ce particularisme est aussi paradoxalement un idéal auquel tiennent les Japonais. Ce que Isozaki Arata qualifie de *japan-ness*<sup>1</sup> : ce qui rend une architecture japonaise... japonaise. Cependant, ce n'est pas d'une anomalie ni d'une homogénéité de l'architecture dont parle Isozaki, mais bien d'une unité profonde, qui assemble la culture japonaise malgré la diversité et les dissemblances. Personnellement, ce n'est pas la question que je pose dans ce mémoire; je considère la culture japonaise particulière comme pourrait l'être une autre, dans le sens où cette culture a des particularités que les autres n'ont pas. De plus, cette notion « d'exotisme oriental » qui voudrait que l'on considère la culture japonaise comme impénétrable ou spécial, a selon moi un aspect raciste qui je pense n'a pas sa place dans l'étude des cultures et des architectures aujourd'hui.

Augustin Berque, dans la préface du *Vocabulaire de la spatialité japonaise* de Philippe Bonin, émet l'hypothèse que la fascination des occidentaux pour la culture nippone est issue de la complémentarité de nos deux sens de l'espace. En effet, notre perception de l'espace en Occident repose sur un paradigme cartésien-newtonien, notre monde est logocentrique, dualiste et mécanique. L'espace est considéré comme une étendue neutre mesurée par des coordonnées justement cartésiennes (ordonnée, absise). L'occident établit la dichotomie du

1 : Isozaki Arata, *Japan-ness in architecture*.

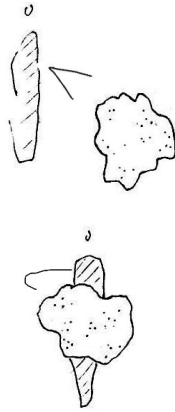
Perspective Painting  
Takamatsu Jirō  
1967, collection privée

>



sujet par rapport aux objets autour de lui. L'Orient lui, de manière totalement opposée, va s'intéresser aux relations entre le sujet et l'objet, cet espace, cet intervalle, ce *ma*. L'espace repose sur une notion de contréité<sup>[2]</sup> : l'espace est lié à l'Homme, l'Homme existe avec les choses. L'occident domine son environnement, l'orient se place en symbiose avec celui-ci.

En 1978, Isozaki Arata met en place une exposition pour le festival d'automne de Paris qui s'intitule *Ma, espace temps du Japon*. Dans cette exposition, il présente différents aspects du *ma* moderne avec l'aide de japonais issu du domaine artistique et accompagnés de commentaires de Roland Barthes. C'est une des premières fois qu'on présente le *ma* sous un jour nouveau en dehors du Japon et dans une grande métropole européenne; l'exposition a fait le tour du monde et a fait connaître le *ma* à une échelle internationale. Cette notion de *ma*, qui parait pour beaucoup comme un four-tout de la *japanitude*<sup>[3]</sup>, est le concept qui me sert d'outil pour appréhender l'espace japonais et de questionner mes plans de références. Ce concept a évolué depuis l'époque Edo (1603–1867), le *ma* contemporain a fait l'objet de reformulations par Nakai Masakazu (1900–1952, philosophe japonais) et Heidegger (1889–1976, philosophe allemand)<sup>[4]</sup>. Quand bien même, le *ma* reste l'expression de la spatialité nippone, et ce concept me permet de générer une interrogation anthropologique et sensible sur ce qu'est le sens de l'espace dans cette culture.



La question que je me permets de poser dans ce mémoire est qu'est-ce qu'on peut apprendre d'une autre culture, et notamment qu'est-ce qu'on peut apprendre d'une perception de l'espace différente. Ce travail d'étude, de recherche et d'écriture a vocation de déconstruire ma propre conception de l'espace, fondée sur des principes spatiaux européens et contemporains qui repose sur le couple d'opposition d'espace et temps, ce que le *ma* annihile complètement en étant la synthèse absolue de ces deux notions. Ce travail d'anthropologie de l'espace japonais est un moyen de découvrir d'autre manière de voir les choses mais aussi par ailleurs de révéler des éléments de sa propre culture.

J'ai beaucoup questionné ma légitimité tout au long de l'écriture de ce mémoire, en tant que français ayant grandi avec la culture française, sans aucun lien avec le Japon, à travailler quelque chose sur un sujet qui ne me concerne pas plus qu'autre chose et j'en suis venu à la conclusion qu'il est important pour tout le monde de s'intéresser à d'autres manières de penser et à d'autres cultures, sans poser aucun jugement de valeur. La culture japonaise reste différente de la nôtre, mon regard est sûrement biaisé par ma perception occidentale, mais j'espère obtenir une compréhension globale de ce concept purement japonais, et le mettre en parallèle de nos codes. Mon but est de faire comprendre et, par ce biais, d'assimiler une perception de l'espace plus riche et pluriel. Ainsi j'espère qu'a la

2 : Augustin Berque, Aspects économique de la relation au temps et à l'espace dans la culture japonaise, *Anthropologies et sociétés*, 14 (3), p. 45-50

3 : Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*.

4 : Michael Lucken, Les limites du *ma*. Retour à l'émergence d'un concept «japonais», *Nouvelle revue d'esthétique*, 13 (1), p. 45-67.

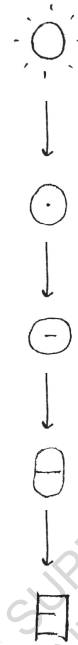




De plus, la représentation graphique schématique résonne selon moi assez bien avec la culture et la langue japonaise. L'écriture de la langue japonaise se fait en partie avec des *kanjis* (漢字), issues de la langue ancienne chinoise<sup>[1]</sup>. Ce sont des logogrammes, c'est-à-dire qu'un unique graphème, un unique signe, désigne un mot. Ce qui est remarquable avec un *kanji*, c'est qu'il existe un lien entre le signe et sa sémantique.

Bien que très peu des *kanjis* soient des représentations figuratives (pictogrammes) (ex : 馬 (cheval) ; 川 (rivière) ; 山 (montagne)), les grandes majorités sont des idéophonogrammes, composés de pictogrammes, c'est-à-dire un assemblage d'un caractère représentant un son (phonogramme) et d'un caractère donnant la signification (idéogramme), d'une clé. Ainsi, en chinois, l'idéophonogramme de mère (媽 *mā*) est composé du pictogramme de la femme 女 (sens) et du pictogramme de cheval (馬 *mǎ*)(son).

Cependant, le chinois, contrairement au japonais, est une langue tonale. Ainsi, les mots en chinois n'auront pas le même sens selon le ton prononcé (*mǎ* : cheval ; *mā* : mère). En revanche le japonais est atonale, les mots japonais issus du chinois ont perdu ces tons. La plupart des *kanjis* ont au moins deux lectures différentes, dont certains plus d'une dizaine. On trouve par exemple le *kanji* 生 (signifiant notamment « la vie » ou « vivre ») dont les lectures officielles sont *sei*, *shō*, *i-kasur*, *i-kiru*, *i-keru*, *u-mareru*, *u-mu*, *o-u*, *ha-eru*, *ha-yasu*, *ki* et *nama*, soit douze lectures officielles. Ainsi un même



mot en japonais peut avoir des sens complètement différents ce qui entraîne un besoin de contextualisation constant, mais c'est aussi une force, car les mots deviennent des valises sémantiques. Les mots ne sont plus simplement de simples mots mais des concepts, des idées. Ces doubles sens (voir triple ou plus) sont très utilisés dans la poésie et les *haïkus* (俳句) notamment, et laissent une place très importante à l'interprétation des textes.

La lecture d'un *kanji* suppose donc souvent d'identifier le mot pour lequel il est employé et de deviner en amont la valeur sémantique d'un signe pour pouvoir le lire en s'appuyant sur les *kanjis* associés et le contexte globale de la phrase. Le contexte est alors primordial pour la compréhension générale de la phrase.

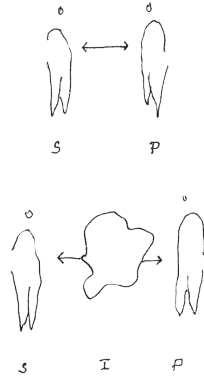
ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE PARIS  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

· LE **CONTEXTE** ·



Avant de rentrer plus profondément dans l'étude du concept du *ma*, il est nécessaire d'expliquer comment sont ressentis l'espace et le temps au Japon. Comme expliqué plus haut, la culture nippone est fondée sur des principes diamétralement opposés à notre culture occidentale. Si on prend l'exemple de la construction syntaxique de nos deux langues, en France pour construire une phrase, on utilise une structure sujet-prédicat (S-P), au Japon cette binarité ne se suffit pas à elle-même, d'où l'utilisation d'une structure en trois parties : sujet-interprétation-prédicat (S-I-P). Par exemple, en français on dira « Laurie est triste », plus simplement « S est P ». La phrase a un sens. En japonais la phrase « *Rori wa Kanashii* », « S est P », n'est pas possible, on dira « *Rori wa Kanashisō da* », c'est-à-dire « Laura à l'air triste », soit « S est P pour I ».<sup>[5]</sup>



Par conséquent, en langue japonaise, le sujet est influencé par le contexte, parfois même le contexte prédomine sur le sujet qui n'existe même pas. Là où en France on fera la différence entre « j'ai froid » et « il fait froid », au Japon on utilisera le terme « *samui* » qui signifie « froid », pour parler du sentiment de froid, comme pour parler d'un froid ambiant<sup>[6]</sup>. Ces exemples montrent bien que la limite entre sujet/objet, essentielle dans la construction de nos langues occidentales, est assez floue en japonais. Le sujet n'est pas vraiment important. Ce qui est important c'est le contexte, le champ d'action, et en japonais le sujet ne prévaut jamais sur le champ d'action, il est



5 : Augustin Berque, Aspects économique de la relation au temps et à l'espace dans la culture japonaise (note de recherche), *Anthropologies et sociétés*, 1990, 14 (3), p. 45-50

6 : Augustin Berque, *Vivre l'espace au japon*.

En attendant AKIRA  
Hosaka Norihisa  
2020, Tōkyō

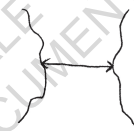
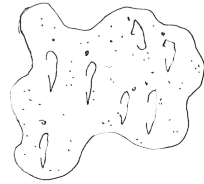
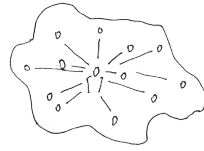
>





toujours relatif à ce champ. D'où l'utilisation de nombreux termes pour « je » en japonais : *watakushi*, *boku*, *ore*, *o-tôsan*, *sensei*, etc. La dénomination du sujet dépendra de son rapport aux autres mais aussi à son environnement, le sujet ne se place pas en tant que tel mais en fonction de la situation dans laquelle il se trouve. La compréhension d'une phrase devient analogue au contexte. Augustin Berque parle d'homogénéité du champ intersubjectif<sup>[7]</sup>, dans le sens où l'espace entre les différents sujets doit avoir la même charge sensitive et symbolique pour les sujets qu'y en font partie. Cette homogénéité est l'expression d'une société où la place de chacun est à chaque instant spécifiée et définie précisément. Berque introduit son livre *Vivre l'espace au Japon* par définir l'espace comme analogique, et il fait le lien avec la culture japonaise qui est pour lui contextuelle. En effet, dans la société japonaise, plus que dans nos sociétés individualistes occidentales, il est important de connaître le contexte pour savoir comment se conduire. Ce rôle social que chacun occupe dans la société japonaise est un moyen de se placer en fonction des autres et de rester à l'écoute du monde.

Un terme connexe au *ma*, et représenté par le même *kanji* (間), est celui d'*aïda* qui signifie « entre ». Ce terme désignerait l'aspect social du *ma*. L'*aïda* évoque les relations plus que la substance. En japonais, on trouve l'expression *futari no aïda*, littéralement « entre deux personnes », c'est ce qui détermine leurs relations, l'espace qui se trouve entre ces deux personnes.<sup>[8]</sup>



7 : Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*.

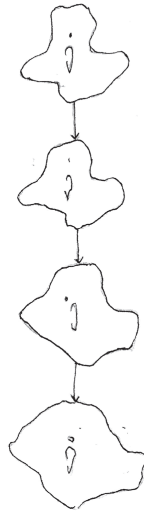
8 : Augustin Berque, et plus, «Ma & Aïda», Dictionnaire de la civilisation japonaise, p.302.



Les Japonais portent une importance particulière à leurs milieux et à son évolution dans le temps. Chaque chose existe, évolue et interagit en lien avec les autres, dans une temporalité commune. Cette sensibilité au changement de leur environnement, ce situationnisme japonais est le résultat d'un territoire et d'une histoire particulière. D'un point de vue géographique, le Japon possède un climat et un territoire très contrasté pour une superficie relativement réduite : subtropical au sud, semi-polaire au nord, continentale dans les plaines, océanique en bord de mer. Par ailleurs, la construction des bâtiments a dû se faire en adéquation avec l'activité tellurique très importantes de l'archipel. En exemple, la ville de Tōkyō, aujourd'hui plus grande mégalopole du monde. La plasticité de la ville, où les bâtiments sont déconstruits et reconstruits plus rapidement que dans les autres, vient du fait qu'elle a subie au cours de son développement des catastrophes colossales : incendies, famines, tremblement de terre, bombardements, la ville s'est reconstruite plusieurs fois sur elle-même. Ces événements marquants sont à l'origine de la capacité de résilience de la société japonaise et de son adaptabilité au changement.<sup>[9]</sup>

«Ma ni au, 間にう合»

*être en accord avec la ma, faire quelque chose dans le temps requis, suffire au besoin.<sup>[10]</sup>*



Tōkyō en ruine après les bombardements de 1945



9 : Augustin Berque, Aspects économique de la relation au temps et à l'espace dans la culture japonaise (note de recherche), *Anthropologies et sociétés*, 1990, 14 (3), p. 45-50

10 : Augustin Berque et plus, «Ma & Aïda», Dictionnaire de la civilisation japonaise, p.302.

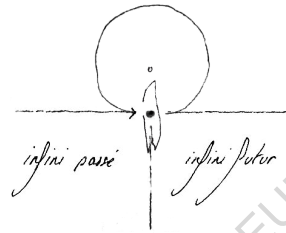


ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

· LE **TEMPS** ·



Le Japon se reconstruit perpétuellement sur lui-même. Comme le sanctuaire d'Ise (伊勢神宮, *Ise-jingū*), temple *shintō* le plus important du Japon, qui est reconstruit à neuf tous les vingt ans, le passé devient le présent, l'archaïque devient l'actuel. Cette cyclicité des temporalités provient d'une perception du temps relative à l'environnement ; comme tout au Japon, le temps lui aussi est contextuelle. À l'instar de notre perception du temps augustiniennne, ou le passé et le futur se place de part et d'autre du présent, devenant le point de référence de toute chose, le présent nippon à une conception mouvante. La notion d'*ukiyo*<sup>[11]</sup> (浮世), de « monde flottant », tiré de l'*Hōjōki*<sup>[12]</sup> (方丈記) établi que les choses de ce monde émergent de l'imprévisible, comme de l'écume dans un cours d'eau. L'existence est transitoire, variable, élastique, et s'inscrit d'un cycle qui se reproduit à l'infini.

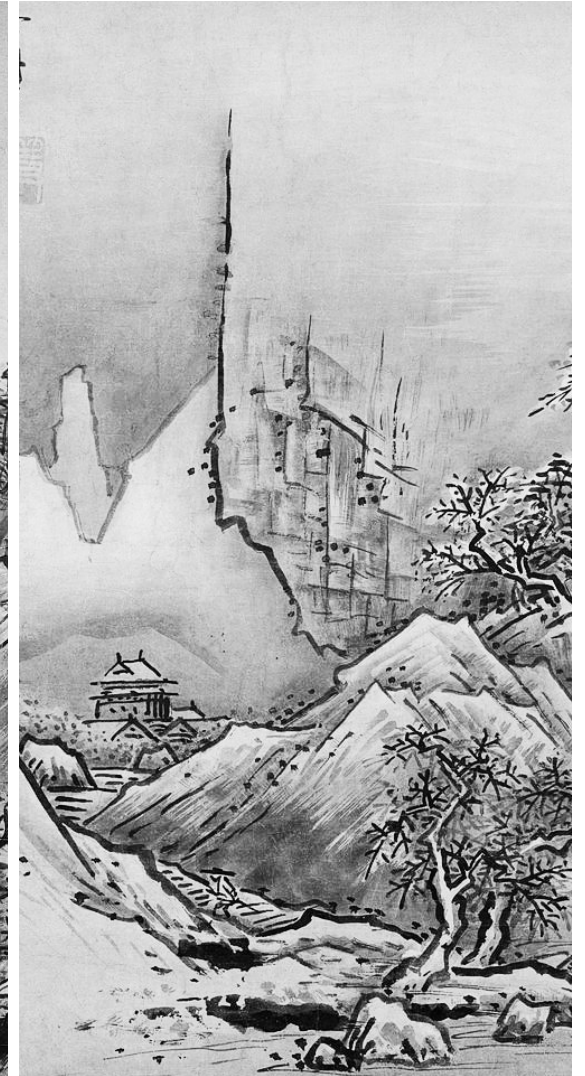


Dans les *haïkus* (俳句), ces courts poèmes qui ont connu leur essor au début de la période *Edo* (1603–1867) avec le poète *Bashō* (1644-1694), la temporalité est toujours exprimée. C'est le *kigo* (季語), littéralement « mot de saison », qui la spécifie avec un terme qui y fait référence (ex : *sakura* (桜), signifiant fleurs de cerisiers, faisant référence au printemps). La conception du temps au Japon vient d'une perception intérieure. L'Homme se place toujours en fonction des événements naturels, en perpétuelle métamorphose, qui rythment l'écoulement du temps. Ainsi, il prend conscience de son existence.

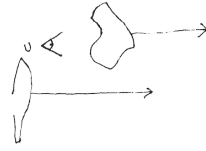
11 : Augustin Berque, Aspects économique de la relation au temps et à l'espace dans la culture japonaise (note de recherche), *Anthropologies et sociétés*, 1990, 14 (3), p. 45-50

12 : L'*hōjōki* (方丈記) (Notes de ma cabane de moine) est un important texte japonais shintoïste de *Kamo no Chōmei* rédigé en 1212, époque *Kamakura* (1185–1333).

Paysages d'automne et d'hiver  
Sesshū Tōyō, XVI<sup>e</sup> s.  
Musée National de Kyōto

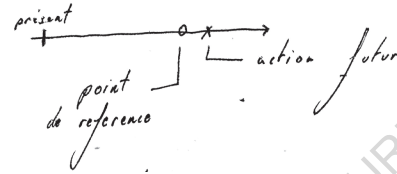
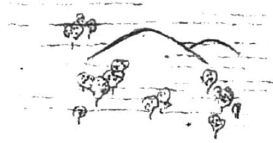


dans un cycle. L'être, l'existence, se situe entre deux infinis. Le temps est pour les Japonais ce qui les relie au cosmos, lieu de genèse dans la cosmogonie japonaise.<sup>[13]</sup>



Fūryū (風流), « souffle du vent »

« notre esprit doit couler à travers la vie comme le vent coule à travers toute la nature »<sup>[14]</sup>

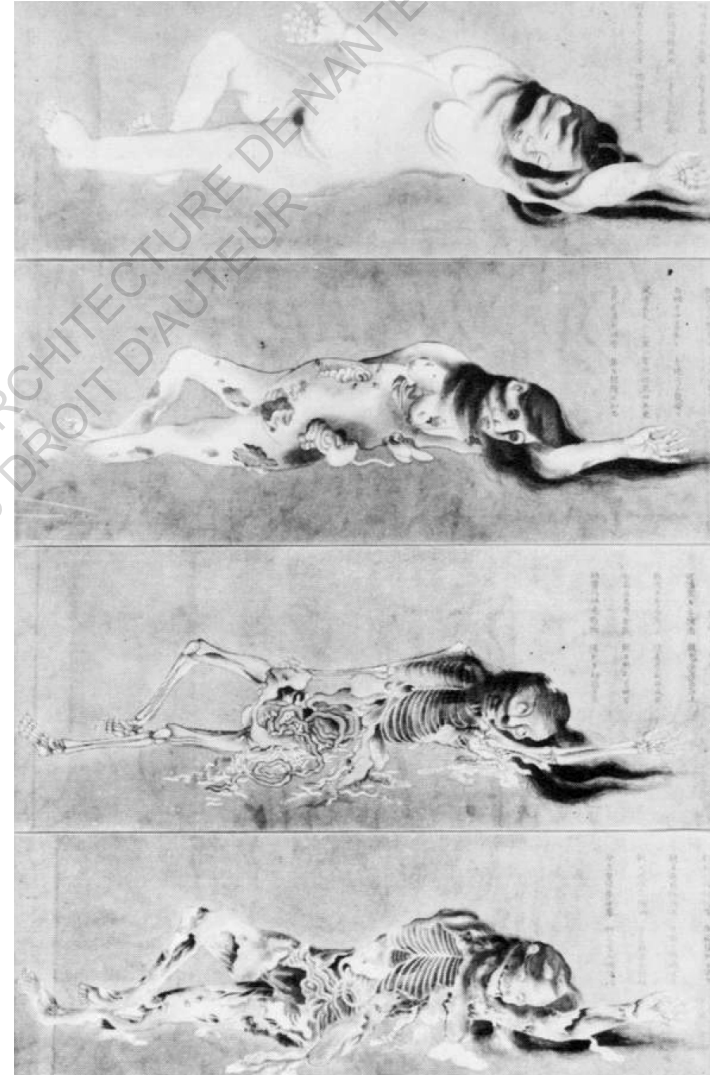


Les verbes dans la langue japonaise reposent sur le même principe, où le point de référence est changeant. En exemple l'expression japonaise *kaetta toki naoshite ageyô* (« je l'arrangerai quand je reviendrai »), où *kaetta* (« je reviendrai ») est antérieur à l'action d'arranger qui est le point de référence. La temporalité est donc centrée sur une action future par rapport au locuteur et non sur le locuteur lui-même ; action qui est elle-même relative au locuteur. Le changement de point de référence est donc double.

13 : Augustin Berque, Aspects économique de la relation au temps et à l'espace dans la culture japonaise (note de recherche), *Anthropologies et sociétés*, 1990, 14 (3), p. 45-50

14 : Valérie Galpin, *L'éloge de l'ombre*, École d'architecture de Nantes, TPFE, 1995

Estampes représentant  
l'esthétique du *sabi*  
Catalogue d'exposition  
*Ma, espace temps du Japon*  
>





Le *sabi* (寂) japonais est l'expression de cet attrait pour le temps qui passe. Ce concept esthétique fait référence à la marque du temps. À l'origine ce terme désignait le déclin, le dépérissement, il était employé par exemple pour parler des ruines d'une ville. Au fil du temps, et notamment à travers la philosophie de *Bashō*, le terme prend la connotation plus positive de *désertude*<sup>[15]</sup>, *de-sertum* : détissé, dans le sens de ce qui est détaché des liens avec le monde, et acquiert une symbolique de sagesse et de tranquillité dans le passage du temps et du déclin.

Tanazaki Jun'ichirō dans *Éloge de l'ombre* fait référence au *sabi* (寂) en prenant l'exemple de la différence de soin apporté aux objets en argent, qui sont dans la culture occidentale, polis, lustrés pour qu'ils soient le plus brillant possible, à l'inverse des Japonais qui chérissent cette patine et considèrent le lustre des mains comme de la salissure. Par exemple, les services à thé, traditionnellement en argent, sont laissés oxydés. Le terme *sabi* est fortement associé au terme *wabi*<sup>[16]</sup> (侘), qui fait référence au dépouillement et à l'esthétique de la simplicité. Ces concepts, résolument liés à philosophie bouddhiste *zen*, sont la base de la cérémonie du thé et de la poésie japonaise, qui sont l'expression d'un goût pour le raffinement et la sobriété paisible ainsi qu'une tendance profonde à la sensibilité.

Le *kintsugi* (金継ぎ, « jointure en or »), qui consiste à souligner les fêlures des objets brisés par de l'or s'inscrit dans la philosophie du *wabi-sabi* et met en évidence le vécu et le passé de ces objets.



15 : Augustin Berque, Bonnin (Philippe) [dir.], «Wabi / sabi», *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, p. 523, 524

16 : Ibid.

Bol à thé  
Hon'ami Kōetsu, vers 1600

>



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

· LE MA ·

· **ESPACE-TEMPS** DU JAPON ·



*Ma* s'écrit 間. Ce kanji est composé de celui du pictogramme du soleil, inscrit dans une celui d'une porte. Selon Isozaki Arata, le *ma* japonais est le concept qui réunit le temps et l'espace. On retrouve dans les termes japonais de l'espace, *kūkan* (空間), et du temps, *jikan* (時間), ce même idéogramme de *ma*<sup>[17]</sup>. Ce n'est pas simplement un intervalle dans le temps ou dans l'espace mais bien une relation dans l'espace-temps. Augustin Berque, géographe et orientaliste, parle de l'espace-temps concret. Il explique que le terme « concret », du latin *contretus*, issu de *cum cescre*, littéralement « croître ensemble », implique que les sujets d'une situation « croissent ensemble », c'est-à-dire avancent conjointement dans le même espace temps, dans la même relation spatio-temporelle. C'est bien cette notion de contexte que l'on retrouve dans la culture japonaise, où les sujets sont relatifs les uns aux autres mais aussi *co-attentifs*. En somme, cela signifie que les sujets sont liés entre eux et aussi à leur contexte. Le *ma*, c'est l'expression de cette *entrelieu*.<sup>[18]</sup>

Le dictionnaire *Kogugo Jiten* de *Shūeisha* définit le *ma* sous plusieurs acceptions : un intervalle entre deux choses (*kumoma* (雲間) : ciel entre les nuages ; *konoma* (木の間) : entre deux arbres) ; un espace délimité (*chikama* (近間) : le voisinage ; *fukama* (深間) : l'intimité amoureuse). En architecture, une pièce d'un bâtiment (*ima* (居間) : le séjour ; *ōsetsuma* (応接間) : la pièce d'accueil ; *toko no ma* (床の間) : le renforcement orné), ainsi que le nombre de pièces (*san*



17 : Isozaki Arata, «Ma (interstice) and Rubble», *Japan-ness in architecture*, p.81-101

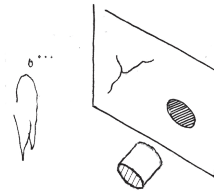
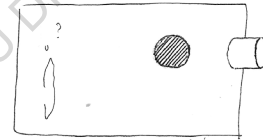
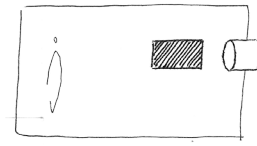
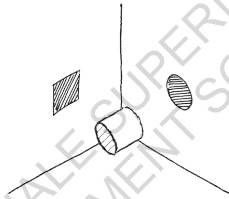
18 : Augustin Berque, Bonnin (Philippe) [dir.], «Ma», *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, p. 294-296





*ma aru ie* (三間ある家) : une maison de trois pièces). C'est aussi une longueur de tatami spécifique à une région (*Edo ma* (江戸間), *Kyō ma* (京間): tatami de la capitale ; *inaka ma* (田舎間) : tatami rural). Temporellement, c'est une pause entre deux choses (*harema* (晴れ間) : éclaircie ; *ma o oku* (間をおく) : faire une pause) mais aussi un temps précis (*hiruma* (昼間): le midi ; *tsuka no ma* (つかの間): un instant ; *ma mo naku* (まもなく): tout de suite (sans même un ma). Dans les domaines de la danse, de la musique et de la poésie, *ma* est une pause de geste, de son, ou dans la diction, qui le rapproche de l'idée de rythme. C'est aussi le temps au sens où il est opportun ou inopportun, la façon dont « ça se présente » (*ma o mihakarau* (間を見計らう) : choisir le bon moment).<sup>[19]</sup>

Afin d'appréhender cette notion de *ma*, il m'était nécessaire de la décliner en plusieurs aspects qui lui apporte chacun une partie de définition. De part ma conception de l'espace construit autour des pensées modernistes d'un espace newtonien universel absolu ou l'être s'individualise de son milieu, comme tout européen nourrit d'espace occidental, il m'était impossible de comprendre le *ma* d'un seul « coup d'œil ». À l'instar d'un objet tridimensionnel, qui ne pourrait être observé dans un espace bidimensionnel que sous plusieurs angles de vue afin d'en entrevoir sa complexité, j'ai décortiqué, dans les chapitres qui suivent, les différentes facettes de ce que j'ai ressenti de ce lien entre espace et temps au Japon.



Prenons l'exemple d'un objet tridimensionnel : un cylindre. Imaginons qu'un observateur se trouvant dans une réalité bidimensionnelle soit confronté à cet objet. Le cylindre, projeté sur un plan en deux dimensions, apparaîtra pour l'observateur d'abord comme un rond, mais si l'objet est tourné à 90°, il apparaîtra rectangulaire. Le cylindre sera à la fois rond et carré du point de vue de l'observateur, ce qui n'a pas de sens dans son espace bidimensionnel. L'objet sera pour lui comme une anomalie, quelque chose d'inconcevable. Le seul moyen pour l'observateur de percevoir l'objet dans sa globalité est de s'échapper de son plan de référence. Pour cela il faut comprendre chaque aspect de l'objet et les liens entre eux.

Ainsi ma réflexion tend à percevoir le *ma* comme un objet tétra-dimensionnel, où plutôt, un objet en trois dimensions, projeté dans une quatrième, celle du temps. La porte d'entrée que j'ai choisi pour appréhender cet objet, celle qui me paraît la plus tangible et appréciable, c'est celle du *ma* en tant que vide, notion fondamentale de ce principe de distance.

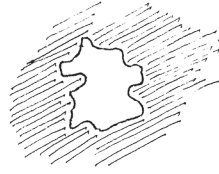
19 : Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

• LE **VIDE** •



Contrairement aux cosmogonies judaïque et chrétienne qui partent de l'aphorisme « au commencement, il n'y avait rien ». La religion *shintō* énonce une genèse opposée : à l'origine il avait tout : le chaos primordial, la soupe cosmologique. C'est à l'apparition des premiers *kamis* (神)(esprit, divinité) que les Cieux et la Terre ont été séparé. Les *kamis* sont à la base de la spiritualité et des rites shintoïste. Le *shimenawa* (標縄), corde torsadée en paille de riz, délimite l'entrée de la demeure d'un *kami*. C'est dans cette enceinte que commence le territoire de la divinité. Cet espace sacré, laissé perpétuellement vide, est l'espace où la divinité peut s'incarner dans le monde des Hommes<sup>[20]</sup>. L'*utsuroi*<sup>[21]</sup> était à l'origine l'instant où un *kami* occupe ce vide. Le royaume des *kamis*, c'est le monde des ombres. C'est d'ailleurs de là qu'est issue toute la symbolique du théâtre *nô* et *kabuki* japonais. L'entrée des acteurs sur la scène est la représentation de ces divinités qui surgissent de l'ombre et apparaissent dans la lumière. Cette mise en scène est la métaphore des *kamis* qui descendent des montagnes dans les fêtes shintoïstes.



Le vide a donc un espace chargé de sens au Japon. L'espace vide, c'est l'espace d'interprétation, l'espace neutre. La relation ainsi créée par cet intervalle entre une chose et une autre va interférer avec le sens de cette chose. Dans l'habitation japonaise *sukiya* (数寄屋), les pièces, qui sont généralement peu meublées, n'ont pas de fonction propre. Elles existent en suspens, par elle-même, dans

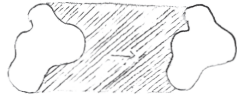
20 : Françoise Labbé, Serge Salat, *Créateurs du Japon*

21 : Isozaki Arata, *Ma, espace temps du Japon*, Catalogue/Exposition au Musée des Arts Décoratifs, Festival d'automne à Paris, p. 14-15

masque de Nô de femme  
exprimant la séduction éternelle  
XVIII<sup>e</sup> s., époque d'Edo,  
Musée National de Tōkyō



toute leur dimension. La qualification de la pièce est subordonnée à l'appropriation. Le sens vient par l'action. Les espaces n'acquièrent une destination que lorsque que l'on les utilise, et qu'ainsi, un lien se crée entre celui qui occupe et l'espace lui-même, seulement là l'espace se caractérisent, se singularise. Le sens d'un objet se spécifie dans l'espace-temps non seulement en fonction des objets qui l'entoure mais aussi en fonction de la relation qu'il entretient avec ces objets. Le vide est donc moteur. Berque définit le *ma* comme la combinaison d'un vide est d'un décalage<sup>[22]</sup>. C'est de ce néant que né l'appropriation. Le *ma* est l'incarnation de cette espace vacant, de cette tension qui se crée dans un intervalle de temps et d'espace.



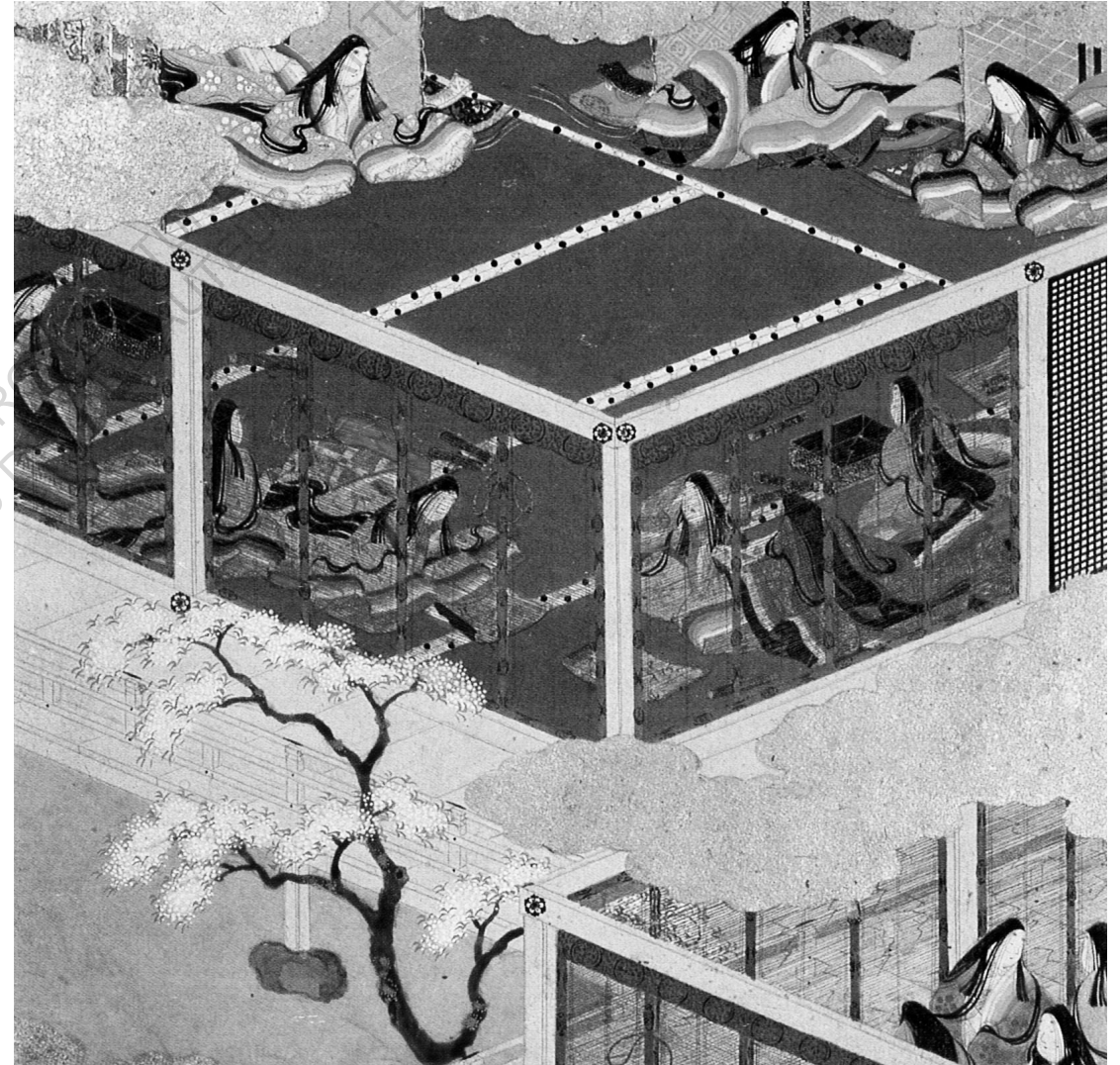
« *ma* est un lieu vide où toutes sortes de phénomènes apparaissent, il y surgit des signes qui s'ordonnent librement dans des variations infinies »

Isozaki Arata, *Ma, espace temps du Japon*

Cette notion de vide qui laisse place à l'imagination se retrouve par ailleurs dans beaucoup d'aspects de l'art du Japon. Les peintures de l'école *Tosa*, école de peinture fondée au XV<sup>ème</sup> siècle, représente les scènes en axonométrie. Les différents moments illustrés par ces peintures sont liés entre eux par le biais de nuages dorés. Ces nuages sont l'allégorie de cette espace d'interprétation, de l'espace vacant qui

22 : Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*.

Shikishi illustrant le Dit du Genji  
Le concours de peinture  
Tosa Mitsunori, XVIII<sup>e</sup> s.  
Musée d'Art Tokugawa, Nagoya  
>





lie les temporalités. Ainsi, l'image éphémère n'apparaît qu'à travers la brume (*kumoma* (雲間)), comme une éclaircie (*harema* (晴れ間)) qui laisserait entrevoir le ciel bleu et qui disparaîtrait avec le vent.<sup>[23]</sup>

Les jardins secs japonais (*karesansui* (枯山水)), éléments importants de l'esthétique *zen* et des maisons traditionnelles, travaillent aussi autour de ses tensions entre espace vide et espace plein. Les cercles et sillons tracés entre les pierres isolées sont le symbole de cet intervalle. Les pierres sombres qui se détachent du sable blanc donnent l'impression d'un flottement ambiant, d'un moment figé dans le temps.<sup>[24]</sup> Par ces exemples, on comprend que le vide renvoie au caractère sacré du *ma*. Cet espace sacré, immuable, toujours vacant, appartient au monde des esprits, au monde des ombres.



« *Ma* est la constante déchirure de la trame du monde »

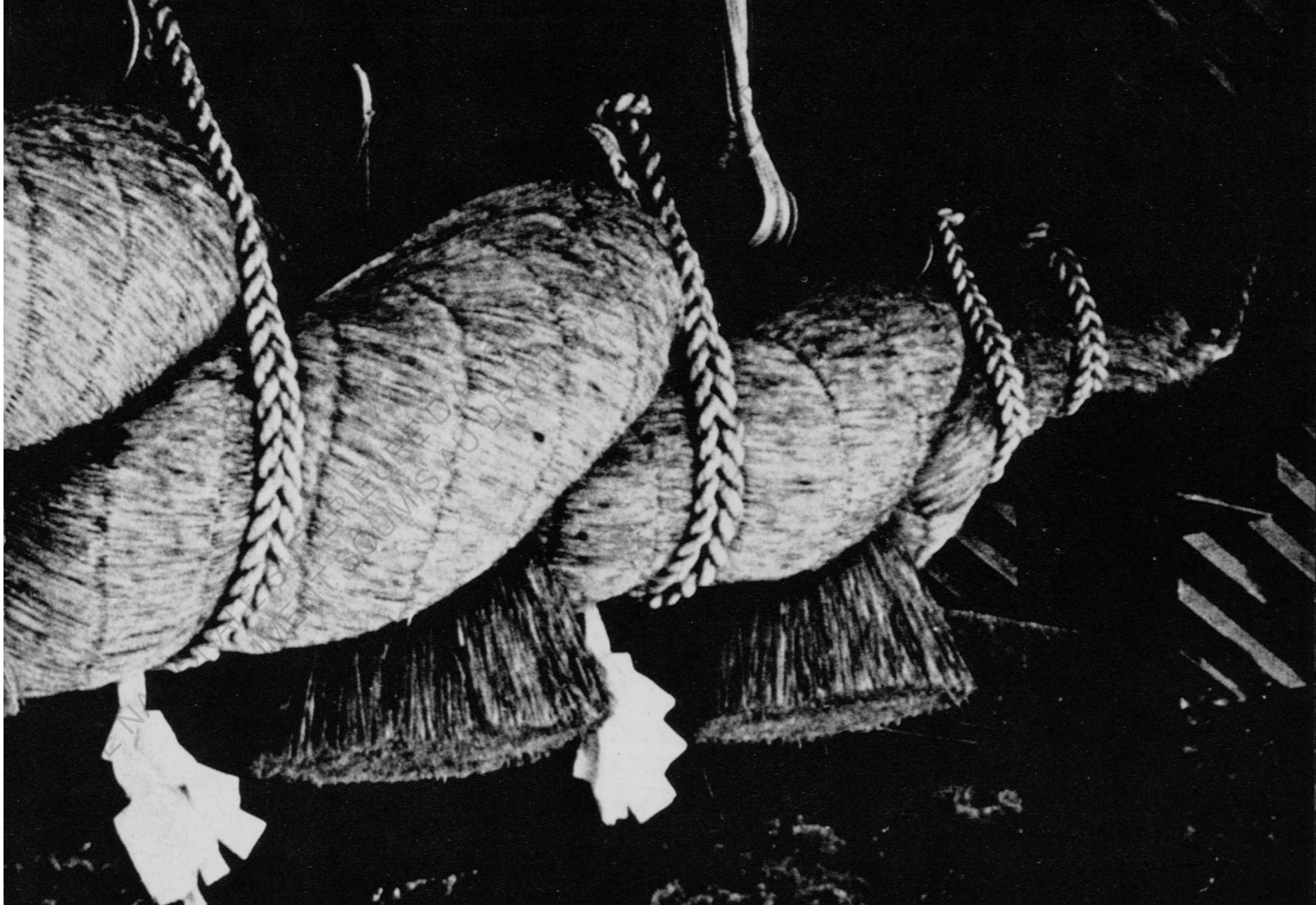
Créateurs du Japon, Serge Salat et Françoise Labbé

23 : Gilles Chabènes, *Ma, ou voyage dans l'empire des signes à la recherche du sens*, École d'architecture de Nantes, TPFE, p. 54

Jardin sec Tokai-an  
Temple Myōshin, Kyōto







Shimenawa  
Catalogue d'exposition  
Isozaki Arata  
Ma, espace temps du Japon  
>



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

· L'OMBRE ·



Le mot *yo*, racine du mot *yami* 闇 (l'obscurité, dérive de 音 (son enfermé, muet), spécifié par 門 (porte)), signifie monde infernal, nuit, ombre<sup>24</sup>. c'est de l'ombre que né la vie dans mythologie shintoïste. L'argument de Tanazaki Jun'ichirō, dans son célèbre *Éloge de l'ombre*, est que la culture japonaise est la seule à avoir choisi l'ombre à la lumière. Dans son court essai sur l'esthétique du Japon, il parle de cette séduction pour l'obscurité propre au Japonais. Publié en 1933, cet ouvrage s'inscrit au début de la modernisation du Japon correspondant à l'arrivée de l'électricité et l'industrie et leur confrontation à la société nippone de l'époque. Ainsi, Tanazaki expose que ces nouvelles technologies ne sont pas en accord avec l'esthétique japonaise développé par les grands maîtres de la cérémonie du thé au XVI<sup>ème</sup> siècle, qui repose sur une pénombre voulue et calculée.

Tanazaki prend l'exemple des meubles et objets en laques noires et ornés de dorures, usités dans l'habitat japonais. À la lumière d'une lampe à gaz, ces objets paraissent surchargé, criard, presque kitsch, explique Tanazaki, mais dans la pénombre d'une maison japonaise, doucement éclairés par la flamme d'une bougie, ces mêmes meubles ont une expression tout à fait différente. La lumière douce se reflète sur la laque qui crée un sentiment de ténèbres ambiants.

L'espace japonais ne s'appréhende pas en pleine lumière d'un seul coup d'œil, il se dévoile détail par détail dans une lueur lointaine.

24 : Isozaki Arata, *Ma, espace temps du Japon*, Catalogue/Exposition au Musée des Arts Décoratifs, Festival d'automne à Paris, p. 11



YAMI

*In praise of Shadows,*  
Matthieu Zellweger,  
Photographie, 2016

>



« D'aucuns diront que la fallacieuse beauté créée par la pénombre n'est pas la beauté authentique. Toutefois, ainsi que je le disais plus haut, nous autres Orientaux nous créons de la beauté en faisant naître des ombres dans des endroits par eux-mêmes insignifiants. »

« Maintenant, allez jusqu'à la pièce la plus reculée, tout au fond d'un de ces vastes bâtiments ; les cloisons mobiles et les paravents dorés, placés dans une obscurité qu'aucune lumière extérieure ne pénètre jamais, captent l'extrême pointe de clarté du lointain jardin dont je ne sais combien de salles le séparent : n'avez vous jamais aperçu leurs reflets irréels comme un songe ? Ces reflets pareils à une ligne d'horizon au crépuscule, diffusent dans la pénombre environnante une pâle lueur dorée, et je ne doute que nulle part ailleurs l'or puisse avoir une beauté aussi poignante »<sup>[25]</sup>

En effet, l'architecture japonaise tend à considérer l'espace comme un événement sensitif, un ensemble de sensations kinesthésiques. Les parois en *shōji* (障子, du chinois « barrière de bambous »), qui constitue les principaux séparateurs de pièces des habitations traditionnelles, sont un exemple de cet espace sensitif. Mobiles et translucides, elles laissent passer une lumière diffuse et atténuée et créent des couches d'obscurité qui se superposent. Les avancées de toit, particulièrement larges dans certaines maisons

25 : Tanazaki Jun'ichirō, *éloge de L'ombre*

Detail d'un mur  
d'argile et poteau  
Futagawa Yukio

>





sont aussi un moyen de diminuer la luminosité des habitations. L'idée est de créer une sorte de brouillard palpant, un sentiment d'immatérielle temporalité<sup>[25]</sup>. Pour les espaces plus interne des maisons, les parois qui ne sont pas mobiles sont fait d'argile mélangé à de la paille, ce qui leur donne une teinte et une texture absorbant la lumière. Le *Toko no ma* (床の間), élément décoratif d'une maison traditionnelle, est la représentation de cette ambivalence entre ombre et lumière. Cette alcôve surélevée, situé généralement dans la pièce de réception d'une maison, sert à l'exposition d'objets tel que des estampes, des calligraphies, des plantes, etc. L'idée est d'exprimer, dans cette espace toute la sensibilité et le goût des propriétaires, en gardant un équilibre harmonieux et pure. La qualité d'un *Toko no ma* réside justement dans le travail autour des ombres qu'il produit dans l'alcôve.<sup>[26]</sup> Ces éléments révèlent que les jeux d'ombres et de lumière sont à la base des réflexions spatiales japonaises.



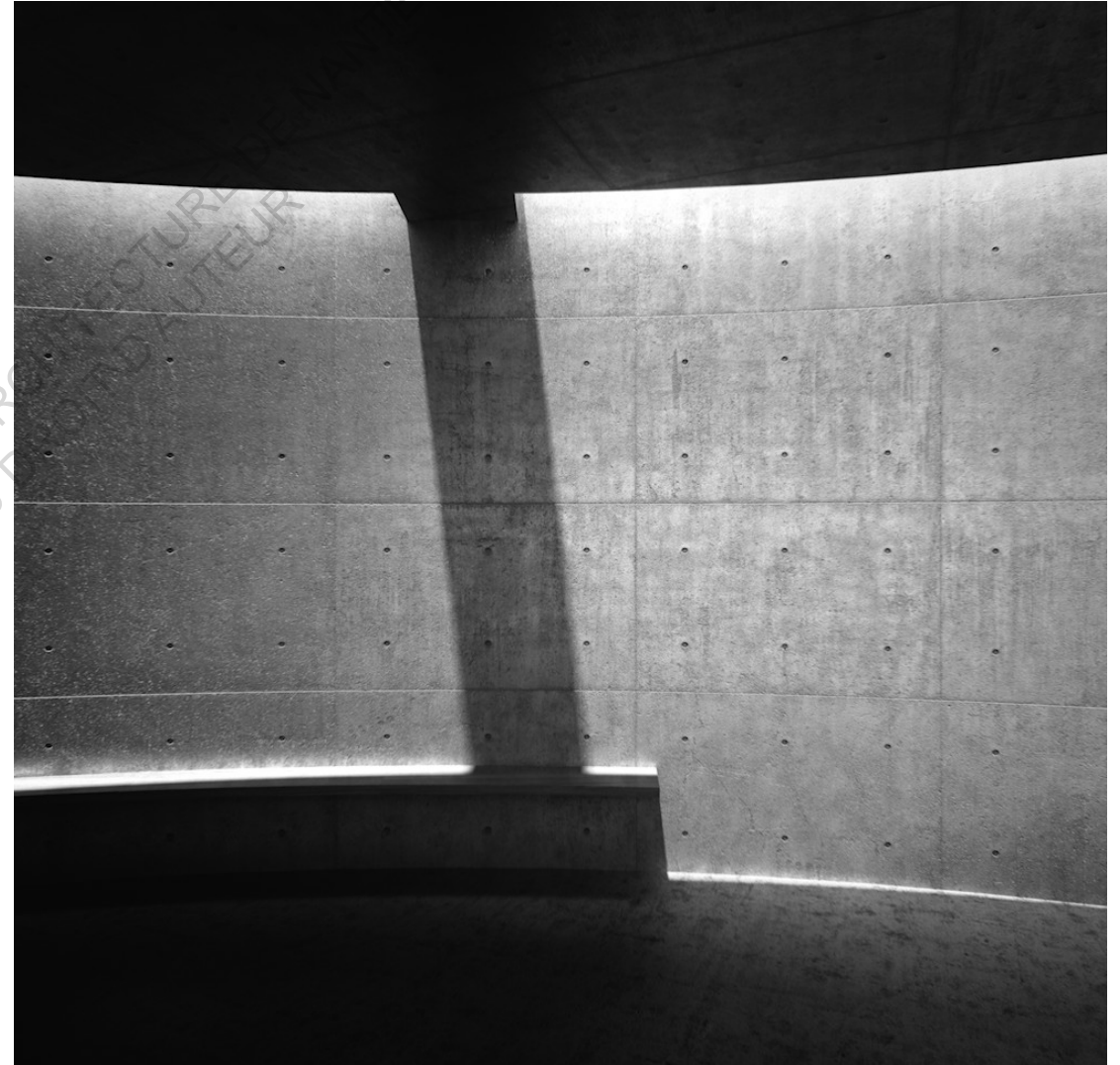
D'une manière plus moderne, l'architecte Andō Tadao travaille également dans son architecture la lumière et la matière. Andō est fortement influencé par l'architecture traditionnelle japonaise mais aussi par les architectes modernes, comme Le Corbusier, dont l'architecture repose sur ces questionnements autour de la lumière. Dans son architecture, la brique de verre vient remplacer la paroi de *shōji* afin de diffuser la lumière et le béton, matériau de prédilection de Andō, est transcendé dans sa solidité et son aspect pour ne laisser

25 : Tanazaki Jun'ichirō, op. cit.

26 : Bernard Jeannel, Philippe Bonnin [dir.], «In.ei», *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, p. 184-186

Maison Koshino  
Andō Tadao  
Kobe, Japon  
1980-1984

>





que le volume et l'espace. La lumière est contrôlée pour donner vie à la matière et ne laisser qu'une sensation d'espace abstrait. Comme dans les demeures de style *sukiya*, les ornements sont oubliés pour ne laisser place qu'à lumière, à l'ombre et à l'espace, en suspens dans le temps. Tadao veut que l'on ressente son architecture comme une expérience sensitive et sensuel, du corps en lien avec son environnement.<sup>[27]</sup>

« L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique  
des volumes assemblés sous la lumière »

Le Corbusier

L'ombre n'existe qu'à travers la lumière, et inversement. Cette notion d'opposition est la base des organisations spatiales et sociales dans la société japonaise.

23 : Gilles Chabènes, op. cit.

Maison Koshino  
Andō Tadao  
Kobe, Japon  
1980-1984

>





Détail d'intérieur  
Maison du thé Sa-an  
Futagawa Yukio  
Daitoku-ji, Kyōto  
>

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

· L'OPPOSITION ·





Au Japon, tout chose se définit en fonction de la chose à laquelle il est opposé, tout chose est subordonné à ce qui l'entoure, tout est pensé simultanément avec son contraire, tant en termes d'espace habité, que dans les relations sociales, que dans la pensée nippone. C'est cette prévalence de la relation qui montre l'importance des oppositions au Japon.

L'*uchi/soto* (内/外 : dedans/dehors) sont les mots qui représentent ces oppositions. Cette ambivalence de l'intérieur et de l'extérieur se retrouve dans les sanctuaires *shintō*, ou le *torii* (鳥居), indique l'entrée du *jinja* (神社), du temple (à ne pas confondre avec le *shimanawa*, qui indique l'air d'influence du *kami*). L'*uchi/soto*, c'est d'abord ce qui va régir les termes utilisés dans le langage en fonctions des relations sociales. *Uchi* étant l'espace social personnel, dans l'ordre d'arrivée des choses dans la vie de quelqu'un : sa maison, sa famille, son école, son cercle amical, son entreprise, et *soto* étant l'autre, l'extérieur.

L'utilisation de forme de politesse *keigo* (敬語) marque le niveau d'appartenance à ces différentes sphères. On trouve trois niveaux de politesse : poli (*teineigo*), humble (*kenjōgo*) et respectueux (*sonkeigo*), respectivement indiqué par des préfixes et mots bien définis. Par exemple, le verbe manger se déclinera ainsi : *taberu* (食べる) : forme basique ; *tabemasu* (食べます) : forme polie ; *itadaku* (頂く/戴く) : forme humble ; *meshiagaru* (召し上がる) : forme respectueuse.



De plus, en l'absence de système pronominal (ma, mon, sa, son, leur, etc.) les Japonais s'appuient sur ces notions des strates sociales pour exprimer la relation qu'ils ont avec leurs interlocuteurs. Un homme pourra être désigné *tono* (殿) (seigneur) poliment ou *otaku* (お宅) (votre maison, votre demeure) de manière plus respectueuse. Pour sa femme, il deviendra « l'intérieur », *uchinohito* (内の人) (l'homme de l'intérieur). De même qu'il désignera sa femme par *kanai* (家内), (l'intérieur de la maison) et *okusama* (奥様) (la personne du fond), pour parler respectueusement de l'épouse de quelqu'un d'autre. Ainsi, chaque groupe duquel fait partie une personne représente un *uchi* où la hiérarchie de chacun est spécifiée, et l'appartenance à un groupe permet de se définir en tant qu'individu, de trouver sa place dans la structuration sociale japonaise.<sup>[28]</sup>

«L'individu se dissout dans l'uchi»

A. Berque<sup>[29]</sup>

En termes d'espace, l'*uchi/soto* s'exprime par le lien constant entre l'intérieur et l'extérieur dans les maisons japonaises. En effet les Japonais restent toujours en relations avec leur environnement, le lien avec l'extérieur est toujours conservé tout en gardant un espace intérieur bien défini. La différenciation des niveaux de sol est

28 : Philippe Bonnin et Masatsugu Nishida, «uchi/soto», *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, p. 517-518

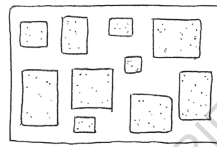
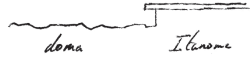
29 : Valérie Galpin, op. cit.

ce qui indique cette limite entre le *doma* (土間) (le sol extérieur) et l'*itanoma* (板の間) (le sol intérieur) (suffixe commun *ma* 間), ainsi que les types de sols utilisés. Par ailleurs, dans la demeure de style *sukiya*, la séparation entre les espaces de réception des invités et les espaces de vie familiale est claire. Les salles de réceptions, les *shoin*, seront beaucoup plus pensés en termes d'esthétisme, de qualités d'espaces, beaucoup plus fastueux que les pièces de vie intime.<sup>[30]</sup>

Un exemple de travail autour de cette opposition dans l'architecture contemporaine pourrait se matérialiser dans la *Moriyama house* de SANAA. Dans cette habitation les pièces que l'on trouve traditionnellement dans une maison contemporaine sont séparés en un cinq volumes distincts. Ainsi, pour aller de la salle de bain aux chambres, ou des chambres au salon, il faut passer par le dehors. Ici, l'extérieur devient le lien entre les espaces, et le déplacement d'un espace à un autre implique une acceptation de l'extérieur dans son propre espace intérieur.<sup>[31]</sup>

L'approche de Nishizawa et Sejima, issu d'un questionnement contemporain sur des modes de vie japonais, se situe dans la lignée de lien constant entre intérieur et extérieur propre au Japon.

Cette notion d'espace intime et public est a rapproché du couple d'opposition *omote/ura* (表/裏) (l'endroit/l'envers), qui définit l'espace montré et l'espace caché. L'*omote* c'est ce qui est à la



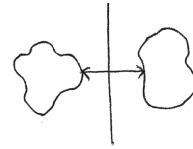
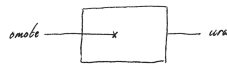
30 : Patricia Vuillemin, «uchi/soto», *Tokyo Fiction*, École d'architecture de Nantes, TPFE, p.207

31 : Ryue Nishizawa, (Ryue) A+U, 2013, n° 512

vue de tous, ce qui est visible, et l'*ura* est ce qui est dissimulé, caché derrière l'*omote*. L'*omote* est en lien avec l'*uchi*, et l'*ura* avec le *soto*, à l'instar des *kamis*, qui ont une personnalité calme, le *nigi-mitama*, qu'il faut honorer pour que l'*ara-mitama*, personnalité plus violente et primaire, ne se matérialise pas (*omotedatsu* (表立つ): devenir célèbre ; *omotegaki* (表書き) : l'adresse sur l'enveloppe ; *urate* (裏手) : l'arrière d'une maison ; *urami* (裏地) : la doublure d'un vêtement).<sup>[32]</sup>

Les notions de *honne* (本音) et *tatemaie* (立前), qui pourrait se rapprocher de « l'être » et du « paraître » occidental, sont aussi à la base des relations sociales au Japon. *honne*, c'est les intentions personnelles, le vrai désir, alors que *tatemaie* fait référence aux règles sociales d'un groupe, à l'opinion publique. Les modes de vie dans la maison sont à l'image de ces antinomies, ou certains espaces servent au *tatemaie*, tel que les salles de réception, tandis que d'autres servent à l'entretien du monde intérieur, le *honne*, tel que les chambres à thé, propre à l'introspection et à la méditation. C'est pourquoi l'usage de séparation visuelle et spatiale est commun dans l'architecture des maisons. Ainsi, l'entrée de la maison ne sera pas la même pour les invités que pour les membres de la famille.

Le lien qu'ont les Japonais avec la nature et le sentiment que l'on peut ressentir devant elle étant le moyen de s'échapper de l'*omote/ura*, puisque inexistant, et de laisser la place au *honne*.



Les couples d'oppositions qui structurent la société et l'espace sont nombreux au Japon : *uchi/soto* (dedans/dehors), *omote/ura* (l'endroit/l'envers), *naka/aïda* (中/間) (dans/entre), *ato/mae* (後/前) (avant/après)<sup>[33]</sup>. Certains de ces termes indiquent un recouvrement entre une étendue spatiale et une étendue temporelle, rapprochant encore les concepts d'espace et de temps au Japon.

La séparation entre intérieur et extérieur n'est souvent pas si évidente. La question de la limite entre les choses, de l'espace gris, de transition, en rapport avec la notion de *ma*, fait partie intégrante des modes de vie nippon.

32 : Patricia Vuillemin, «omote/ura», op. cit.

33 : Philippe Bonnin, Benoît Jacquet, Masatsugu Nishida, *Dispositifs et notions de la spatialité japonaise*, p.151





*Pignon de Zangetsu-tei  
Futagawa Yukio  
école du thé Omote Senke  
Kyōto*

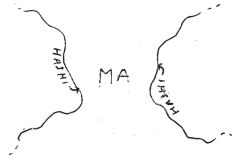
>

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

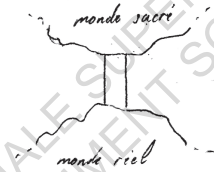
· LA LIMITE ·



Le *ma* est l'incarnation d'un passage d'un état à un autre, tant dans le temps que dans l'espace. Au Japon, comme on a pu le voir, opposer les choses est un moyen de préserver l'équilibre constant du monde. Cela implique donc que chaque chose a un espace qui lui est propre et un espace étranger, extérieur à lui-même (*uchi/soto*). Ainsi, l'aire d'influence de chaque chose est délimitée, et le *ma* est ce qu'il y a au-delà de cette limite. Le *hashi* (端) japonais incarne cette notion de bordure et se rapproche de la notion de *ma* par une certaine polysémie. Le *hashi* c'est le pont, ce qui va relier les extrémités de deux espaces. Dans un monde où les espaces sont séparés, l'intervalle est ce qui les lie.<sup>[34]</sup>



Dans la genèse japonaise, c'est sur le « pont flottant du Ciel », l'*Ame no ukihashi* (天浮橋) que la création de la Terre se produit. *Izanagi* et *Izumi*, divinités sexuées de la création, transpercent la mer de la lance céleste qui fait surgir des flots la première île et par ce pont descendent s'installer sur Terre. Cet *axis mundi*, incarné par le mont Fuji, est ce qui relie le monde terrestre au monde des cieux. C'est d'ailleurs la symbolique qui se révèle dans le théâtre *nô* (能), évoquant souvent des scènes religieuses. Le *hashi-gakari*, le pont galerie, relie le *kagami-no-ma* (鏡の間), la chambre du miroir, symbolisant l'autre monde, et la scène (*butai* (舞台)), qui représente le monde humain. L'entrée et la sortie du *shite* (仕手), l'acteur principal, ainsi que des autres acteurs se fait par cette passerelle.<sup>[35]</sup>



34 : Sendai Shōichirō, «Hashi», dans *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, p. 165-168

35 : Françoise Labbé, Serge Salat, op. cit.

Scène du théâtre  
national de Nō  
District de Shibuya, Tōkyō

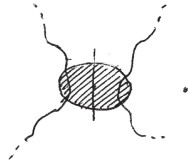




Cette idée de pont qui relie le monde réel au monde infini est à rapprocher de la notion du *ma* dans sa conception en tant qu'espace de transition qui accompagne le changement

«Ma est un pivot entre réalité et rêve; ma est un intervalle entre deux mondes de nature différentes, il nous relie sans cesse à l'infini»

Créateurs du Japon, Serge Salat & Françoise Labbé



On retrouve cette notion de limite, de bordure, de passage entre les espaces, dans de nombreux éléments de l'architecture traditionnelle japonaise : Le *genkan* (玄関), le vestibule, l'endroit où l'on enlève ses chaussures avant d'entrée dans la maison, est le premier lien entre l'extérieur (*doma*) et l'intérieur (*itanoma*). C'est le niveau et le type de sol qui va indiquer le changement d'espace.<sup>[36]</sup> Ce sol peut être fait en différents matériaux : lattis de bois, bambous, carreaux de bois ou de pierre, mais les pièces principales (*heya* (部屋)) sont pour la plupart recouverts de panneaux de paille de riz, où *tatami* (畳). Dans l'architecture *sukiya*, c'est le tatami qui est l'unité de mesure dans la construction de la maison. Le *toko no ma* est presque toujours égale à la longueur du tatami et tous les éléments adjoints, étagères, placards, couloirs, même la taille des murs *shōji* où *fusuma*, où la hauteur du plafond sont établis à partir de l'unité du tatami. Le

36 : Gilles Chabènes, op. cit.

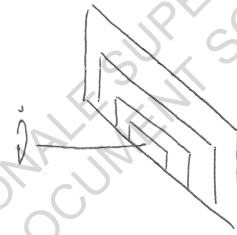
Detail de tatami et du foyer  
d'une chambre à thé  
Futagawa Yukio

>



*tatami* c'est l'espace un. De là découle toute une étiquette autour de la pièce en *tatami*. Par exemple, il est considéré mal élevé de marcher sur les bords du *tatami*, ainsi que sur le *shikii* (敷居), (rigole de bois qui sert aux panneaux coulissants). On peut supposer que cette tradition vient d'abord de la volonté de ne pas les abîmer, mais cette coutume est l'indication d'une sacralité de la limite, du lieu qui lie un espace et un autre. (Pour être précis, dans la position à genoux traditionnelle, le genou doit être placé à exactement seize rangs de paille du bord du *tatami*, et de telles règles s'appliquent pour le placement des objets. C'est une petite digression par rapport au sujet, mais il est intéressant néanmoins d'observer que la *tatami* est à l'origine de toute une série de codes très détaillés).<sup>[37]</sup>

Les murs d'enceinte d'une maison japonaise, bien qu'importants puisqu'ils sont ce qui séparent le monde privé du monde public, sont, dans la construction des jardins, effacés afin créer un paysage illimité, symbole d'une nature infini. Le *shakkei*, l'emprunt de paysage, est une technique utilisée dans l'art des jardins japonais pour dissimuler la limite entre le jardin et le paysage de fond. Les différents plans du jardin sont composés de telle manière à intégrer le jardin dans la perspective en recréant des éléments du plan lointain : des montagnes, des arbres, des pagodes. Ainsi, la limite est intégrée au point de vue, si bien qu'elle n'existe plus.<sup>[38]</sup>

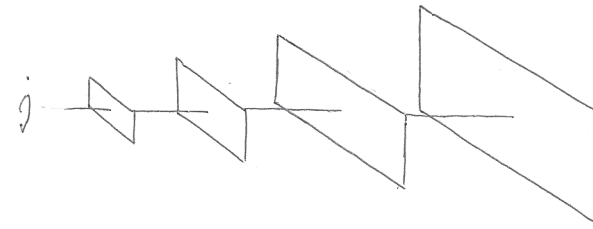


37 : Itoh Teiji, «The flexible interior», *The Elegant Japanese House*, p.178-179

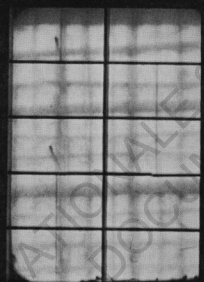
38 : Gilles Chabènes, op. cit.

Par ailleurs, les avancées de toit qui servent à gérer la luminosité d'une maison ou à se protéger des intempéries ont aussi le sens d'une union entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'architecture et la nature. L'espace en dessous de ce toit est considéré à la fois comme faisant partie à part entière du jardin mais étant lié au bâtiment. Cet intervalle, à la fois intérieur et extérieur, mais ni l'un ni l'autre en même temps, révèlent que les espaces de l'architecture japonaise sont en coexistence.

La limite des choses est donc une notion inscrit dans la représentation des espaces au Japon. Cette limite, parfois nette, parfois plus épaisse, parfois dissimulée, permet l'assemblage des espaces dans un même plan d'existence.







Fenêtre circulaire  
Maison du thé Shogetsu-tei  
Futagawa Yukio  
Sambo-in, Daigo-ji, Kyōto  
>



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

· L'ASSEMBLAGE ·

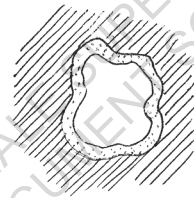


Ces questionnements autour de la limite entre intérieur et extérieur font partie intégrantes des architectures du Japon. L'architecture occidentale traditionnelle fait une séparation très claire entre ces espaces, mais l'architecture japonaise cherche plutôt à inviter l'extérieur, la nature, à l'intérieur.

C'est les notions d'espaces médiateur, comme le *en* (縁), qui permettent cette association d'espace de nature différente. L'*en*, qui est synonyme du terme *engawa* (縁側) en architecture, c'est l'espace qui assemble. Le dictionnaire d'architecture ancienne de *Takaï Toyoji* définit l'*en* comme « la partie planchée construite du côté extérieur d'une pièce à *tatamis* ». En somme on pourrait le rapprocher de la véranda dans l'architecture occidentale.

Il existe plusieurs types de *en*, différencier par leurs matériaux de sol et leur traitement de toiture : plancher de bois perpendiculaire où parallèle à la pièce, tatamis, lattis de bambous, couvert ou non par les débords de toit.<sup>[39]</sup>

L'*engawa*, qui est une sorte de *en*, c'est le terme qui définit la coursive qui entoure la maison. Entre l'*engawa* et les pièces de tatamis se trouvent les parois de *shōji*, parois coulissantes, semi-transparentes. Pouvant être ouvertes où fermées, elles constituent un élément important dans l'adaptabilité des espaces intérieurs. Du côté extérieur, la coursive est généralement laissée ouverte, mais peut être fermée, notamment pendant les saisons froides où de pluies, par des



39 : Augustin Berque, «En», dans *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, p. 117-119

Couloir de la chambre du thé  
au shoin (vue depuis le shoin)  
Futagawa Yukio  
Residence Kitamura, Kyōto



volets coulissants en bois (*amato*) et associés, à partir de l'époque Meiji (1868 – 1912), à des parois coulissantes vitrées (*garasudo*), résultat de l'augmentation de l'accessibilité du verre à cette période. L'*engawa* sert à la fois à unir le dedans et le dehors mais permet aussi de desservir les différentes pièces de la maison en faisant le tour de l'habitation.<sup>[40]</sup>

L'*en* n'est pas seulement l'incarnation d'un espace de lien architectural entre intérieur et extérieur, cette notion a aussi un aspect abstrait. C'est aussi un espace d'assemblage social entre les gens du dedans et les gens du dehors. Certes c'est un lieu qui est propre à la vie intime des habitants et sert à la contemplation du jardin et de la nature, mais c'est un lieu de rencontre pour un visiteur, qui peut s'asseoir sur le bord de l'*engawa* et ainsi être considéré encore à l'extérieur, pendant que le propriétaire se situe dans la partie en *tatami*. Par exemple pour une discussion sur un mariage potentiel (*endan* (縁談): proposition de mariage, littéralement « histoire d'en »), l'*en* signifie la relation prochaine entre les deux époux. Un inconnu en revanche sera considéré « sans *en* » (*muen* (無縁) : sans relations, sans lien).<sup>[41]</sup>

L'*en*, et l'*engawa*, suppose que l'on est ni dedans ni dehors, mais, à la fois, dedans et dehors. Ainsi, là où au Japon la différenciation entre espace intérieur et espace extérieur est claire, l'architecture et les modes de vie révèlent que ces espaces ne sont pas opposées mais sont

40 : Itoh Teiji, «Pivoting Space», op. cit., p.158-159

41 : Augustin Berque, «En», dans *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, p. 117-119

Engawa de la maison  
du thé Shoi-ken  
Futagawa Yukio  
Villa Katsura, Kyōto  
>

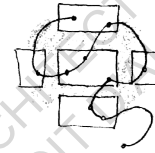
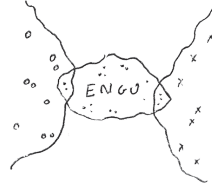




au contraire assemblés et liés. Cette conception, qui paraît paradoxale pour des occidentaux, ne l'est pas pour les Japonais qui se servent de ces espaces gris, ces espaces interstitiels, comme des tampons. Ces tampons, tant sociaux que spatiaux, permettent une transition douce entre les espaces, et ainsi accompagne l'idée d'un contexte commun.

L'en révèlent donc des corrélations entre espace social et espace physique dans la culture japonaise. En effet dans la langue japonaise comme on l'a déjà expliqué précédemment, les sujets d'une action font partie d'un même champ relationnel, un même champ inter-subjectif. Ce contexte commun implique que certains termes peuvent avoir des sens différents mais être compris en fonction des autres mots de la phrase.

En littérature et en poésie japonaise, on utilisera beaucoup de ces mots à doubles-sens, associé à des mots de lien (*engo* (縁語)), afin de faire appel à des champs sémantiques différents. Par exemple dans la phrase : *Akigiri no / tomo ni tachi-idete* [...] (avec le brouillard d'automne qui s'élève / si vous partez [...]), le verbe *tachi* a le sens de « s'élever » (en lien avec le brouillard) et de « partir » (en lien avec « vous »), et cette ambivalence est créée par le mot de lien (*engo*) « brouillard » (*akigiri*), l'action de partir étant associée au brouillard du matin.<sup>[42]</sup> L'idée d'espace de recouvrement, tant dans l'habitat que dans la culture et la langue japonaise, révèlent que le fonctionnement de la pensée au Japon repose sur la juxtaposition et l'assemblage.



Contrairement à notre espace occidental qui est déterminé et séparé de l'Homme, l'espace oriental perçoit les espaces comme associés. Là où l'occident va s'intéresser aux lignes, aux symétries, aux perspectives, l'orient se représente les aires, les surfaces, les champs.

La perception architecturale au Japon repose sur ces principes d'association. L'*okoshi-ezu*<sup>[43]</sup>, représentation graphique en cube déplié, traditionnelle de la période Edo, révèlent que l'espace japonais est perçu comme un assemblage de surfaces sur un même plan. C'est le regard de l'observateur qui va, par son voyage entre les différents plans, lier ces différents plans entre eux. Par le mouvement et le changement, le lien se crée.

42 : Augustin Berque, «En», dans *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, p. 117-119

43 : Gilles Chabènes, op. cit.

Détail d'intérieur  
du temple Koho-an  
Futagawa Yukio  
Daitoku-ji, Kyōto  
>



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

· LE MOUVEMENT ·



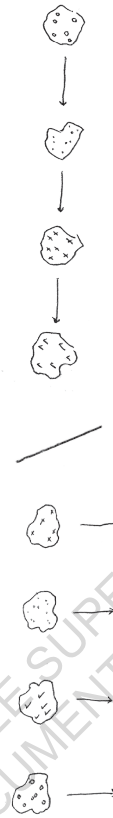


Nous occidentaux avons tendance à voir les nouveaux développements de notre culture venir remplacer nos anciens systèmes, mais la culture nippone, et notamment l'architecture, utilisent des systèmes différents qui vont coexister plutôt que venir supplanter ce qui était en place.

Les maisons d'aristocrates de style *sukiya* par exemple, qui découle de l'architecture des maisons à thé, reposant sur des notions de simplicité, d'introspection et de lien avec la nature, était à la base une dérivation du style *minka* (民家), style propre aux maisons plus populaires. En effet *Sen no Rikyu* (1521–1591), père du style *sukiya*, a beaucoup emprunté au style *minka* et *shūden*, notamment dans les matériaux et l'organisation des espaces quand il a dessiné sa résidence à Kyoto au XVI<sup>ème</sup> siècle.<sup>[44]</sup>

Ce constant mouvement de la pensée et de la culture indique que la société est en éternel renouvellement et requestionnement. Le Japon est en perpétuelle commutation (*co-mutation*) : les éléments se combinent, s'assemblent, mutent dans un même espace-temps de manière aléatoires.

Le terme *mitate* se rapproche de cette notion de renouvellement. Le *mitate* c'est la découverte d'une nouvelle beauté et utilité dans des choses oubliées, négligés et de leur adaptation dans le système en place. Par exemple, un vieux moulin à grain en pierre usé, oublié dans une maison de style *minka*, peut être utilisé comme



44 : Itoh Teiji, «The Realization of the Sukiya Style», op. cit., p.44-45

un marchepied dans un jardin de style *sukiya*. Ainsi l'architecture fait preuve de *mitate*. *Rikyu* fut le premier à utiliser les lanternes en pierre des temples bouddhistes et shintō comme ornements pour éclairer les jardins autour des chambres à thé. Ces lanternes sont devenues des objets incontournables de ce genre de jardin pendant la période Momoyama (1568–1600) qui suivi.

Les grands maîtres du thé de la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle sont les initiateurs de cette notion de *mitate*. Les bols à thé *Korai* et *Ido* d'origine coréenne utilisés pour nettoyer les pinceaux ou servir la nourriture dans les foyers modestes, était de réel trésor pour les maîtres du thé. Leur valeur était d'autant plus grande que le bol avait de « défauts » : des irrégularités de texture, des fissures, des couleurs inégales, etc. Ces accidents, produits de pur hasard, était estimés des maîtres de la cérémonie du thé, car il les rendait uniques.<sup>[45]</sup>

Ainsi le détournement d'éléments non conventionnels, dans l'architecture où l'ameublement, est l'exemple d'une volonté d'émancipation par rapport à la rigidité du symbole social. C'est le renouvellement de la pensée, s'opposant et fusionnant avec l'ancien, qui est l'incarnation de ce mouvement perpétuelle.

Ce renouvellement des éléments n'est pas propre à la pensée, l'espace lui-même est aussi évolutif. En effet la maison traditionnelle *sukiya* est l'exemple de cette architecture flexible.

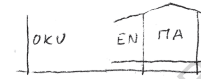
D'abord, les trois types de parois servant de séparations avec

45 : Itoh Teiji, «Mitate : The discovery of New Values», op. cit., p.65-69

l'extérieur énoncé dans le chapitre précédent ont un rôle essentiel dans la flexibilité des espaces. Les volets de bois *amato* protègent l'intérieur des intrusions, mais aussi des vents violents et des pluies fortes, notamment entre l'été et l'automne pendant la saison des typhons. En hiver ils servent à garder la chaleur à l'intérieur et à se prévenir de l'humidité. Le *shōji* au contraire, absorbe la température extérieure et l'humidité. Les parois en verre *garasudo*, plus isolant du froid et de l'humidité, permettent l'entrée de la lumière et de la chaleur, utile au printemps quand le temps est clair mais l'air encore froid. C'est la combinaison de ces différentes parois mobiles qui permet un contrôle complet de l'intérieur des maisons.

Ces parois ne servent pas spécialement à diviser les espaces puisqu'ils peuvent servir d'entrées et de sortie à la maison. Les volets peuvent être rangés dans un abri spécial à l'extrémité de l'*engawa* et les *shōji* et les *garasudo* peuvent coulisser ou être totalement retirés. Ainsi la séparation entre le dedans et le dehors n'est ni physique ni psychologique. Les murs sont aussi et à la fois fenêtres et portes.<sup>[46]</sup>

Ces éléments révèlent que l'espace nippon est toujours mouvant et fluctuant, à l'image de la vie qui s'inscrit dans un flux d'ondulations incessantes. L'architecture japonaise en effet repose sur des principes kinesthésiques, c'est-à-dire du corps en mouvement dans l'espace. Le cheminement dans la maison traditionnelle est rempli de coudes, de détours, de couloirs. L'idée est d'allonger les



déplacements pour accentuer le temps de déplacement afin de rendre l'architecture plus sensible, de mettre en mouvement l'architecture.

L'*oku* (奥), concept japonais popularisé par Maki Fumihiko dans un article de la revue *Sekai* en 1978, c'est cette notion de profondeur de champ. Terme d'usage courant au Japon, il est défini dans le dictionnaire *Kokugo Jiten* des éditions *Shūeisha*, comme tout mots japonais, sous plusieurs acceptions. L'*oku* c'est ce qui est loin de l'entrée, qui est en profondeur et invisible en surface, ce qui est difficile d'accès (*yama no oku* (山の奥) : au fond de la montagne ; *mune no oku* (胸の奥) : au fond de soi). C'est aussi ce qui est intime, privé (*okumuki no yōji* (奥向きの用事) : une affaire interne ; *oku no tōsu* (奥の東司) : introduire dans l'intimité) et par extension la femme d'un noble serra désigné *okusana* (奥さん) ou *okusama* (奥様) (personne du fond). Le dictionnaire *Kōjien* ajoute la notion de postérités des choses, opposé à la notion de limite (*hashi*) : c'est ce qui est au-delà, à la fin, après. L'*oku* implique une progression vers le fond, un déplacement dans le temps, ainsi l'*oku* a aussi un aspect temporel (*okute* (奥手) : qui écloit plus en retard que la moyenne, le riz tardif).<sup>[47]</sup>

Le cheminement à un aspect très symbolique dans la culture du Japon. Dans les peintures de paysage de l'école *Kanō*, la représentation d'un chemin, ou d'un élément évoquant un cheminement est caractéristique de ce style de peinture. Les pièces

46 : Itoh Teiji, «Pivoting Space», op. cit., p.158-159

47 : Augustin Berque, «Oku», dans *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, p. 372-374

de théâtre *nô* et *kabuki* utilisent le *michiyuki*<sup>[48]</sup> (道行文), scène où les acteurs se déplacent et effectuent un trajet pour représenter un écoulement du temps. L'expérience des jardins *kaiyu-shiki* s'effectue autour d'un parcours déterminé, qui offre à chaque pause un nouveau paysage. Par ailleurs, les sentiers qui mènent au sanctuaire shintō sont souvent faits de nombreux lacets. Les chemins japonais sont donc chargés de sens : le processus est plus important que l'aboutissement.

« Au Japon, le sacré réside dans les lieux difficiles à atteindre »

A. Berque<sup>[49]</sup>

Le *Tōkaidō*, la route la plus importante de l'époque Edo, reliant la capitale impériale Kyōto et la capitale du shogun, Edo (ancien Tōkyō), est fragmentée en cinquante-trois étapes. Ces temps de pauses offrent au voyageur un temps, un espace, un *ma*, et donnent à voir les variations du paysage au fil du parcours. Au même titre que l'intervalle entre chaque pierre, entre chaque tatami, chaque pièce, donnent naissance à des respirations, des pauses dans les gestes et les déplacements.<sup>[50]</sup> Ce mouvement constant de la société japonaise se rapproche de la notion de *ma*, car c'est le *ma* qui organise et rythme la décomposition du mouvement dans le temps. L'architecture est pensée avec des pauses, des respirations. C'est la transition, traversant un *ma* d'un espace à un autre, qui permet d'associer le tout.

48 : Isozaki Arata, *Ma, espace temps du Japon*, Catalogue/Exposition au Musée des Arts Décoratifs, Festival d'automne à Paris, p. 9

49 : Augustin Berque, « Oku », dans *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, p. 372-374

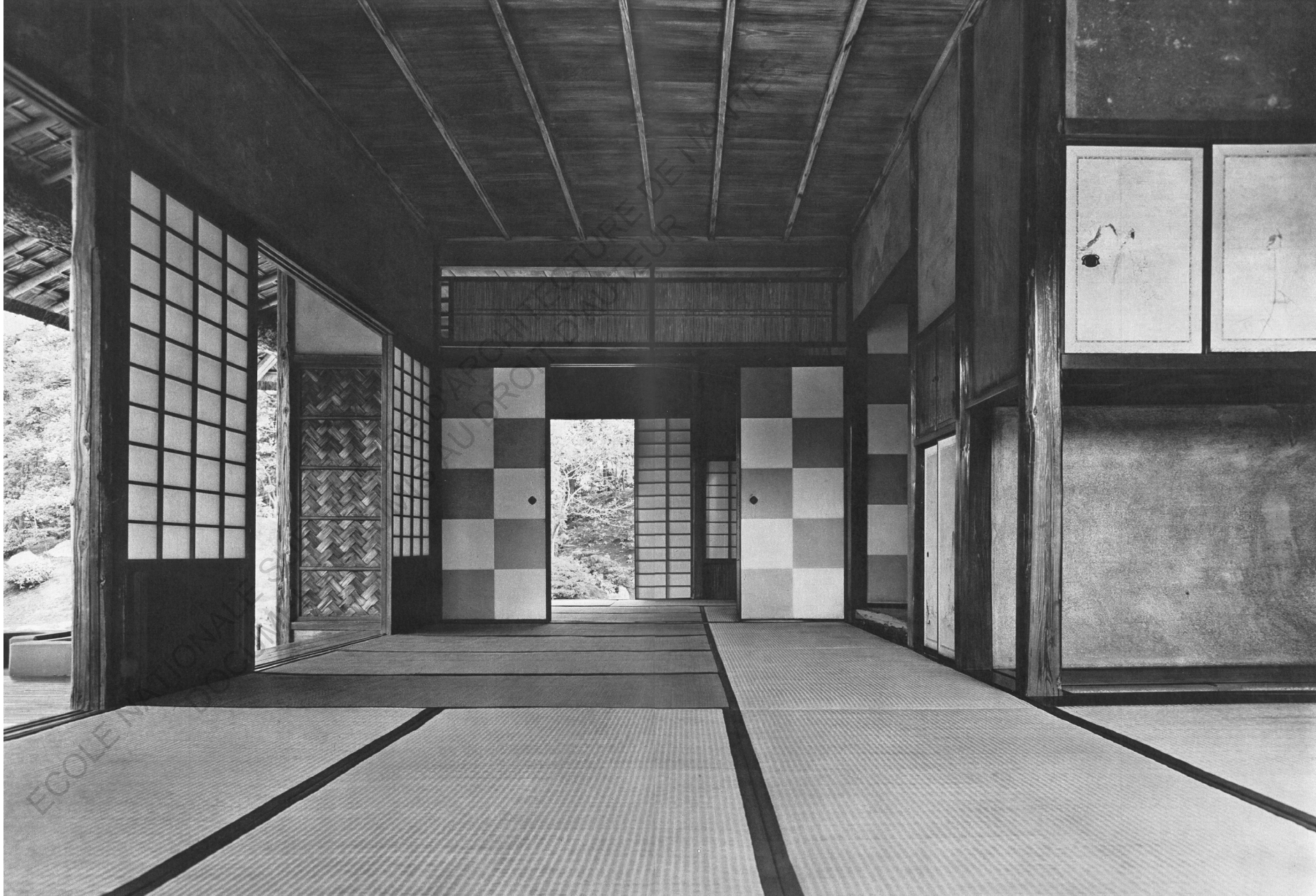
50 : Ibid.



Detail de pas japonais  
entourés de mousse  
Futagawa Yukio







Salle de réception de la  
maison du thé Shokin-tei  
Futagawa Yukio  
Villa Katsura, Kyōto  
>

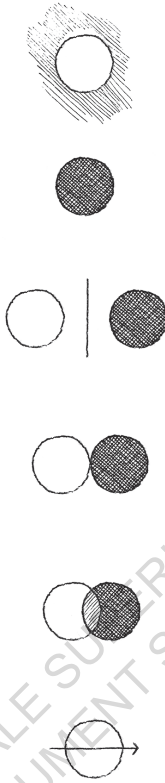
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

· CONCLUSION ·

La définition la plus élémentaire du *ma*, la plus fondamentale, est celle d'un intervalle, d'un espace vide. Comme nous l'avons vu cet espace vacant au Japon est riche en symbolique : le vide fait écho à la spiritualité et au monde des ombres. Ainsi, le vide est lié à l'ombre. Comme l'énonce Tanazaki Jun'ichirō, l'ombre fait partie intégrante de l'esthétisme et de la spiritualité japonaise. En outre, l'obscurité implique nécessairement la lumière. L'ombre et la lumière opposés sont les deux faces d'une même pièce qui, travaillés en adéquation, amène à un équilibre. Par là, les couples d'oppositions sont ce qui permet l'harmonie des relations spatiales et sociales au Japon, entre intérieur et extérieur, privé et public, vide et plein.

Par ailleurs, la notion d'opposition suppose que les choses s'opposant ont une circonscription, donc des délimitations, des bords. De là découle l'aspect de limite du *ma*. Cette limite au Japon n'est pas, comme nous l'avons vu, un moyen de séparer les choses mais de les joindre. Les espaces sont assemblés, articuler les uns avec les autres et l'intervalle, l'espace interstitiel, est ce qui les assemble. Subséquemment, cette liaison ce fait par la transition. Ainsi, le mouvement dans l'espaces n'est en fait qu'une suite de pauses, qui assemblées, créées un parcours dans un intervalle de temps.

Ce cheminement de pensée me permet de faire apparaître ce concept dans sa forme la plus globale et pure et d'en faire le tour. L'idée était de partir pour ce voyage dans l'espace japonais d'un point de départ et de revenir à ce même point avec une perception plus évoluée.



In a form of a square  
Takamatsu Jirō, 1973  
Gallerie Stephen Friedman

&gt;



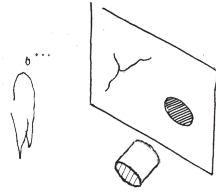


La distance, l'écart, l'espace interstitiel, l'intervalle, la limite, sont tous ces synonymes nécessaires dans la langue française afin de couvrir tous les aspects de ce concept intrinsèquement présent dans la culture du Japon.

J'ai appréhendé le ma, tout au long de ce travail, comme un objet qui de part sa conception purement japonaise et lointaine, échappe à ma perception occidentale. L'intention de cette étude était de dépasser mes propres plans de référence, de sortir de mon mode de pensée personnel par l'observation et la compréhension.

Cette expérience montre qu'une définition de ce concept rapide et péremptoire n'est pas envisageable, car l'espace-temps japonais dans sa conception fondamentale est fluctuante et plurielle. Ainsi, il n'y a pas qu'un seul chemin et particulièrement au Japon où la direction n'est jamais unique. Par conséquent, déconstruire sa perception de l'espace en s'intéressant à celle d'une autre culture est un travail constant de comparaison.

Je n'ai, à mon sens, fait qu'effleuré la surface de la spatialité japonaise, cependant j'ai pu comprendre en quoi nos deux perceptions étaient différentes. Cette différence se tient surtout à l'aspect contextuel et à la perception temporelle de nos deux cultures. Le Japon à la particularité d'accepter le temps comme une dimension fondamentale de l'espace. Par conséquent, l'individu n'est plus le maître de son temps dans ce monde, il ne fait que passer dans un flux temporel constant.



Ma est le signe de l'éphémère ou surgisse de l'infini des signes de manière aléatoire.<sup>[51]</sup>

D'un aspect très personnel, j'ai déjà pu éprouver ce sentiment, que je ressens actuellement à la fin de ce voyage dans l'espace-temps nippon, où les concepts construits deviennent obsolètes. Quand on apprend la musique et le solfège, on comprend très rapidement l'importance et la prévalence de la tonalité. Dans la musique, il y a toujours un ton, un ordre fondamental qui régit les notes. C'est ce par quoi on commence; on peut s'en écarter, créer des tensions, des frottements, mais on y revient toujours. C'est l'ordre premier, le maître, et tout est relatif à cette tonique.

Puis, quand on atteint un certain stade de connaissances, on apprend un nouveau mode de pensée qui remet totalement en question l'ancien. Ainsi, c'est en découvrant la musique de Debussy que j'ai assimilée une nouvelle manière de percevoir la musique et les sons. Debussy, et d'autres compositeurs du début du XX<sup>ème</sup> siècle, en redécouvrant la musique d'autres pays, les musiques orientales notamment, se sont réappropriés la musique modale. C'est ce qu'on appellera le mouvement de musique impressionniste. Ainsi, la musique ne repose plus sur un ton mais sur un mode, une ambiance commune, une impression.

Quand on s'affranchit des codes qu'on nous a inculqué, c'est là que les choses se mettent en perspective. Ce qui est difficile c'est de remettre

51 : Isozaki Arata, *Ma, espace temps du Japon*, Catalogue/Exposition au Musée des Arts Décoratifs, Festival d'automne à Paris, p. 15-16

en question son propre mode de pensée, puisque on nous appris que c'était ce qui était juste, ce qui était vrai. Or le sens de l'espace, comme tout ce qui relève de notre perception, passe à travers le prisme de notre construction mentale.

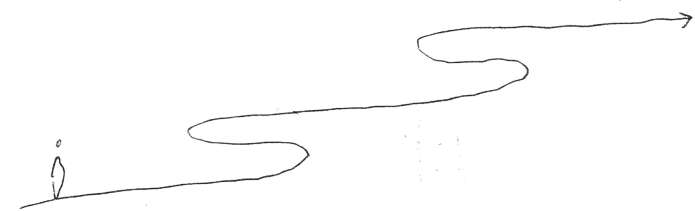
La volonté de vouloir apprendre d'une autre culture est à mon sens symptomatique d'un décalage avec sa propre culture. Non pas que je ne me sente pas appartenir à une certaine culture française, mais j'ai le sentiment que la manière de concevoir l'espace et l'architecture en occident tend à être non-viable, non durable. Le principe fondamental japonais de la dimension temporelle est à mon sens ce qui fait la force des architectures japonaises et qui le met en divergence totale avec notre monde occidental.

La compréhension d'une autre culture est selon moi un moyen de faire évoluer la sienne, par des assemblages et des regroupements et ainsi de créer de nouveaux systèmes. C'est pourquoi il est, je pense, primordial de s'écarter du chemin tracé et de remettre en cause ce qui semble immuable, sous peine de voir s'éteindre sa curiosité. Finalement, la fascination qu'aucun pourrait avoir pour la culture du Japon est moteur d'évolution et de croissance.

Bien que nourri dès à présent d'un nouveau paradigme et de nouvelle manière de penser à travers cette étude, ma perception de l'espace a vocation à évoluer, fluctuer, a se développer, mais en tout cas certainement pas à s'achever.

« Le sujet qui vit avec compétence au sein de sa culture exige-t-il à tout moment une vision rationalisée de celle-ci? Ou, plus certainement, en n'avigue-t-il pas aléatoirement entre les îlots de sens, qu'il met en relation et qu'il recompose en constellations à son gré, temporairement ? »

Philippe Bonnin et Nishida Masatsugu, Vocabulaire de la spatialité japonaise



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

· APPENDICE ·



## • lexique

**Aïda** : Littéralement «entre». Proche du ma dans sa définition, ce terme désigne un lien entre deux objets. Se distingue du ma par un lien de contact, virtuel ou non.

**Amato** : Volets en bois protégeant du vent, de la pluie et des intrusions.

**Doma** : Sol en terre battue, distingue les espaces extérieurs et de services.

**Edo** : Ancien nom de Tōkyō avant 1868, siège du shogunat Tokugawa de 1603 à 1868, par extension désigne l'époque caractérisée par la fermeture des frontières du Japon (*sakoku*).

**En** : En architecture, a le sens de véranda. Plus généralement, détermine un espace de transition.

**Engawa** : Coursive en bois faisant le tour des habitations, espace entre intérieur et extérieur.

**Engo** : Mot de lien. Est utilisé dans l'écriture et le langage pour créer des double-sens.

**Fusuma** : Paroi coulissante opaque de l'intérieur des maisons servant à isoler les espaces, constitué d'un cadre en bois et recouvert de papier, support pour de la peinture décorative. Équivaut à la taille d'un tatami.

**Fūryū** : Doctrine philosophique marquant une idée de beauté et d'élégance employée par Bashō au 17<sup>ème</sup> siècle. Traverse les domaines de la peinture, de la poésie, de l'art et de la cérémonie du thé.

**Garusodo** : Paroi coulissante externe en bois, papier et verre. Popularisé à partir de l'époque Meiji.

**Genkan** : Vestibule typique des architectures japonaises. Espaces à l'entrée des habitations entre le doma et l'itanoma servant à se déchausser.

**Hāiku** : Poème en 17 syllabes, popularisé au Japon au 17<sup>ème</sup> siècle.

**Hashi** : Désigne le bord, la limite, le pont, les baguettes ou encore les marches.

**Heya** : Ensemble des pièces en tatami d'une habitation.

**Higo** : Mot de saison, utilisé dans les *haikus* pour placer le poème dans une temporalité.

**Honne / Tatemaie** : L'être et le paraître japonais. En lien avec le couple d'opposition omote/ura.

**Itanoma** : Les pièces planchées des habitations.

**Jinja** : Temple shintō.

**Kami** : Divinité shintō.

**Kabuki** : Théâtre japonais alliant chant, danse et scénographie centré sur des sujets épiques.

**Kintsugi** : Méthode de réparations des céramiques ou des porcelaines au moyen d'une laque dorée.

**Kōjien** : Dictionnaire japonais publié en 1955 par Iwanami Shoten.

**Ma** : Désigne un intervalle spatial et temporel. Notion de distance entre deux choses qui se suivent. Espace dont la vacuité à la capacité de maintenir une tension entre les deux entités qu'il relie. Traverse les domaines de l'art, de l'architecture, de la peinture, de la musique, du théâtre, de l'art des jardins mais aussi plus généralement des modes de vie japonais.

**Meiji** : Nom posthume donné à l'empereur Mutsuhito (1852–1912), désigne par extension l'ère de la restauration de l'empereur suivant l'époque Edo de 1868 à 1912.

**Minka** : Style d'habitations populaire de particulier.

**Mitate** : Détournement d'objets ou d'éléments dans la décoration ou l'ameublement appartenant à une autre époque, un autre style ou spécifique à un autre usage afin de mettre en valeur leur qualité esthétique faisant référence à un temps plus ancien.

**Momoyama / Azushi Momoyama** : Désigne l'époque de 1573 à 1603 précédant l'époque Edo et suivant l'époque Muromachi (1336–1573). Période d'unification du Japon.

**Nô** : Théâtre japonais propre à l'aristocratie centré sur des drames lyriques, à connotation religieuse ou spirituelle. Établie sous sa forme actuelle au XVI<sup>ème</sup> siècle.

**Okoshi-ezu** : Mode de représentation en cube déplié traditionnelle de l'époque Edo.

**Oku** : Notion de profondeur popularisé par l'architecte Maki Fumihiko dans un article de la revue *Sekai* en 1978. Maki considère que cette notion est à la base des réflexions spatiales japonaises.

**Omote / Ura** : L'endroit et l'envers. Chaque objet, chose ou personne possède au Japon un omote et un ura; l'omote étant la face publique et l'ura la face cachée et intime.

**Shakkei** : Emprunt de paysage. Technique propre à l'art des jardins visant à unifier les différents plans de vue du jardin et du paysage en empruntant des éléments du second dans la composition des jardins.

**Shikii** : Seuil ou rigole de bois permettant le coulisement des parois *shōji* ou *fusuma*.

**Shimenawa** : Corde de paille de riz torsadée symbolisant l'aire d'influence du *kami* dans un temple shintō.

**Shintō / Shintoïsme** : Ensemble des croyances principales au Japon. Le *Kojiki* et le *Nihon Shoki*, écrit respectivement en 712 et 720, compilent les différents récits mythologiques et légendes et font ainsi partie des textes fondateurs de la spiritualité shintō.

**Shogun** : Dirigeant militaire, chef des armées de l'empereur. Le shogun était le dirigeant *de facto* du Japon. Le shogun Minamoto no Yoritomo (1147–1199), ayant pris le pouvoir sur l'empereur, fût le premier shogun du shogunat de Kamakura à partir 1192. Le dernier shogunat Tokugawa prit fin en 1868 avec la restauration des pouvoirs à l'empereur Meiji et l'ouverture des frontières du Japon.

**Shōji** : Paroi coulissante translucide en bois et papier propre aux habitations traditionnelles japonaises.

**Shūden / Shoin** : Style architectural résidentiel qui prend sa forme à l'époque Momoyama. Caractérisé par une décoration riche et des espaces fastueux. Propre aux pièces de réception ou d'apparat dans les habitations aristocratiques. Base du style traditionnel japonais.

**Sukiya** : Style architectural du début de l'époque Edo caractérisé par le raffinement et le dépouillement des habitations sur la base de l'esthétique des chambres de la cérémonie du thé (*chashitsu*). Utilise des matériaux naturels de manière brut avec une esthétique plus simple et austère que le style Shoin.

**Tatami** : Revêtement de sol traditionnel des architectures japonaises, constitué de couches de paille de riz compressées. La dimension d'un tatami est l'unité de base dans la construction au Japon.

**Toko no ma** : Alcôve décorée d'estampes, de fleurs (*ikebana*), de calligraphies ou d'objets d'art traditionnelle des maisons traditionnelles japonaises.

**Torii** : Portail en bois, traditionnellement couleur vermillon, représentant l'entrée des sanctuaires shintō. Faisant la séparation avec le monde physique et spirituel, il est important de retraverser dans l'autre sens chaque torii en sortant du sanctuaire, sous peine de rester coincé dans le monde des esprits.

**Uchi / Soto** : Dedans / dehors. Couple d'oppositions à la base des relations social au Japon.

**Ukiyo** : Monde flottant. Philosophie de la période Edo issu du bouddhisme symbolisant l'idée d'un monde éphémère et impermanent, qui prône l'inclinaison aux plaisirs simples de la vie. Au XVII<sup>ème</sup> siècle, la grande période de paix et de prospérité modifie les modes de vie urbains. Ainsi de nouveaux bourgeois accèdent aux agréments de la vie urbaine (théâtre kabuki, maisons closes, *chashitsu* (salons de thé), peintures, arts). L'ukiyo-e, l'image du monde flottant, est un mouvement artistique qui illustre ces scènes de plaisir quotidien.

**Utsuroi** : Vient de *utsurohi* : *utsu* signifiant vide et *hi* l'activité de l'âme (*utsuru* : changer). L'*utsuroi* désignait l'instant où un kami s'incarne dans un vide.

**Wabi / Sabi** : Concept esthétique japonais reposant sur l'esthétique du dépouillement et du temps qui passe.

**Yami** : L'obscurité.

**Zen** : Branche japonaise du bouddhisme. Religion importée de Chine au XIII<sup>ème</sup> siècle reposant sur la méditation et la conscience de sa vie dans l'instant, «ici et maintenant». Cette spiritualité a fortement influencé les samourais japonais.

## • médiagraphie

### · Ouvrages ·

**Berque (Augustin)**, *Vivre l'espace au japon*  
Paris : PUF, 1982, 222 p.

**Isozaki (Arata)**, *Ma, espace temps du Japon*, Catalogue/Exposition au Musée des Arts Décoratifs  
Festival d'automne à Paris, Oct. Déc. 1978, 27 p.

**Itoh (Teiji)**, *The Elegant Japanese House*  
Weatherhill Inc, 1969, 220 p.

**Berque (Augustin)** [dir.] et plus, *Dictionnaire de la civilisation japonaise*  
Paris : Hazan, 1994, p.302.

**Isozaki (Arata)**, *Japan-ness in architecture*  
The MIT Press; First Edition, 2006, 376 p.

**Bonnin (Philippe)**, **Inaga (Shigemi)**, **Nishida (Masatsugu)** [dir.], *Vocabulaire de la spatialité japonaise*  
Paris : CNRS, 2014, 560 p.

**Bonnin (Philippe)**, **Jacquet (Benoît)**, **Nishida (Masatsugu)**, *Dispositifs et notions de la spatialité japonaise*  
France : PPUR, 2014, 364 p.

**Labbé (Françoise)**, **Salat (Serge)**, *Créateurs du Japon*  
Paris : Hermann, 1986, 199 p.

**Tanazaki (Jun'ichirō)**, *Éloge de L'ombre*  
Paris : Verdier, 1933, 90 p.

**Berque (Augustin)**, *Le sauvage et l'artificielle, la japonais devant la nature*  
Paris : Gallimard, 1986, 320 p.

**Berque (Augustin)**, *Le sens de l'espace au Japon : Vivre, penser et bâtir*  
Paris : QUAE GIE, 1999, 228 p.

**Giedion (Siegfried)**, *Space, Time and Architecture*  
Denoël, 1968, 524 p.

**Ryokan**, *Les 99 haiku*  
Paris : Verdier, 1990, 98 p.

**Barthes (Roland)**, *L'empire des signes*  
Paris : Seuil, 2007, 176 p.

**Bouisson (Jean-Marie)**, **De Crécy (Nicolas)**, *Esthétiques du quotidien au japon*  
Paris : Ed. du Regard : Institut français de la mode, 2014 , 193 p.

### · Articles et revues ·

**Berque (Augustin)**, *Aspects économiques de la relation au temps et à l'espace dans la culture japonaise (note de recherche)*, *Anthropologie et Sociétés*, 14 (3), 1990, p. 45–50.

**Berque (Augustin)**, *Quelques mots de l'espace-temps nippon*, Katō Shūichi, ou penser la diversité culturelle, Paris : CNRS Éditions, 2012, p. 45-52

**Lucken (Michael)**, *Les limites du ma. Retour à l'émergence d'un concept « japonais »*, *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 13, no. 1, 2014, p. 45-67.

**Niglio (Olimpia)**, *Le concept de Ma eu Japon*, *Le carré bleu*  
3, 2019, 3 p.

*Japan architect* [revue reliée] puis *JA* [revue]  
Japon, 1959 -1990 / 1991- 2020



## · Travaux de recherche ·

**Chabènes (Gilles), Ma ou voyage dans l'empire des signes à la recherche du sens**  
École d'architecture de Nantes, mémoire sous la direction de Alain Gunst, 1991, 88 p.

**Vuillemin (Patricia), Tokyo Fiction**  
École d'architecture de Nantes, mémoire sous la direction de Nicole Martel, 1995, 320 p.

**Galpin (Valérie), L'éloge de l'ombre**  
École d'architecture de Nantes, mémoire sous la direction de Ekkehart Rautenstrauch, 1995, [N.p]

**Texereau (Paul), Minimalisme - entre éthique et esthétique**  
École d'architecture de Nantes, mémoire sous la direction de Marie-Paul Halgand, 2015, 245 p.

## · Films, Documentaires et vidéo ·

**Faure (Damien), Espaces intercalaires**  
2012, aaa productions, 56 min.

**Faure (Damien), Milieux**  
2015, aaa productions, 53 min.

**Wurtz (Bill), History of japan**,  
2016, /youtube.com/, 9 min.

## · Sites internet ·

Dictionnaire japonais/français collaboratif  
<http://www.dictionnaire-japonais.com/>  
[consulté le 31 Juillet 2020]

Articles sur la mésologie et la culture japonaise  
<http://ecoumene.blogspot.com/>  
[consulté le 29 mai 2020]

Photographies contemporaines en ligne  
<https://www.lensculture.com/>  
[consulté le 2 août 2020]

Collections en ligne des musées du Japon  
<http://www.emuseum.jp/>  
[consulté le 2 août 2020]

Réseau scientifique de chercheurs francophones sur l'architecture, la ville et le paysage japonais  
<https://japarchi.fr/>  
[consulté le 27 Juillet 2020]

Collections en ligne du musée d'art moderne de New York, MoMa  
<https://www.moma.org/collection/>  
[consulté le 2 août 2020]

Collections en ligne de la galerie d'art moderne Stephen Friedman  
<https://www.stephenfriedman.com/>  
[consulté le 2 août 2020]

Site de l'architecte Ando Tadao  
<http://www.tadao-ando.com/>  
[consulté le 15 mai 2020]

## • crédits des illustrations

**P.7**

<http://www.emuseum.jp/detail/100950/001/001?x=-123&y=-133&s=1>

**P.9**

<https://fergusmccaffrey.com/exhibition/fergus-mccaffrey-new-york-jiro-takamatsu2016-from-shadow-to-compound/>

**P.13**

<http://tokinowasuremono.com/e/artist-a01-andou/>

**P.19**

<https://www.lensculture.com/norihisa-hosaka?modal=project-550775>

**P.21**

<https://www.lensculture.com/articles/matteo-daidone-if>

**P.23**

<https://pierrickauger.files.wordpress.com/2015/03/tokyo-1945-after-us-air-force.jpg>

**P.27**

[http://www.emuseum.jp/detail/100146/000/000?mode=simple&d\\_lang=fr&slang=fr&word=saison&class=&title=&ce=&region=&era=&century=&cptype=&owner=&pos=1&num=2](http://www.emuseum.jp/detail/100146/000/000?mode=simple&d_lang=fr&slang=fr&word=saison&class=&title=&ce=&region=&era=&century=&cptype=&owner=&pos=1&num=2)

**P.29**

*Ma, espace temps du Japon*, Catalogue/Exposition au Musée des Arts Décoratifs

**P.31**

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Hon%27ami\\_K%C5%8Detsu#/media/Fichier:MET\\_DP257942.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Hon%27ami_K%C5%8Detsu#/media/Fichier:MET_DP257942.jpg)

**P.35**

*Ma, espace temps du Japon*, Catalogue/Exposition au Musée des Arts Décoratifs

**P.41**

Labbé (Françoise), Salat (Serge), Créateurs du Japon, Paris : Hermann, 1986, 199 p.

**P.43**

Labbé (Françoise), Salat (Serge), Créateurs du Japon, Paris : Hermann, 1986, 199 p.

**P.45**

<https://www.flickr.com/photos/maida0922/8398533376/>

**P.46-47**

*Ma, espace temps du Japon*, Catalogue/Exposition au Musée des Arts Décoratifs

**P.51**

<https://www.lensculture.com/articles/matthieu-zellweger-in-praise-of-shadows>

**P.53**

Itoh (Teiji), *The Elegant Japanese House* Weatherhill Inc, 1969, 220 p.

**P.55**

[http://showcase.houra.cz/koshino\\_house/](http://showcase.houra.cz/koshino_house/)

**P.57**

[http://showcase.houra.cz/koshino\\_house/](http://showcase.houra.cz/koshino_house/)

**P.58-59**

Itoh (Teiji), *The Elegant Japanese House* Weatherhill Inc, 1969, 220 p.

**P.65**

<https://www.dezeen.com/2017/04/14/edmund-sumner-decade-old-photo-graphs-ryue-nishizawa-seminal-moriya-ma-house-photography-architecture-residential-japanese-houses/>

**P.68-69**

Itoh (Teiji), *The Elegant Japanese House* Weatherhill Inc, 1969, 220 p.

**P.73**

Labbé (Françoise), Salat (Serge), Créateurs du Japon, Paris : Hermann, 1986, 199 p.

**P.75**

Itoh (Teiji), *The Elegant Japanese House* Weatherhill Inc, 1969, 220 p.

**P.78-79**

Itoh (Teiji), *The Elegant Japanese House* Weatherhill Inc, 1969, 220 p.

**P.83**

Itoh (Teiji), *The Elegant Japanese House* Weatherhill Inc, 1969, 220 p.

**P.85**

Itoh (Teiji), *The Elegant Japanese House* Weatherhill Inc, 1969, 220 p.

**P.88-89**

Itoh (Teiji), *The Elegant Japanese House* Weatherhill Inc, 1969, 220 p.

**P.97**

Itoh (Teiji), *The Elegant Japanese House* Weatherhill Inc, 1969, 220 p.

**P.98-99**

Itoh (Teiji), *The Elegant Japanese House* Weatherhill Inc, 1969, 220 p.

**P.103**

<https://www.stephenfriedman.com/artists/55-jiro-takamatsu/works/7749/>

• **remerciements** •

*Marie-Paul Halgand, Catherine et Claude Michel, Margaux Bosset,  
Sofija Brauzauskaitė, Elena Koch, Laurence et Christian Michel, Julie Clerivet,  
Benjamin Chaignon, Agathe Milon, Anne-Lise Sévignon, Niko Gaboriau*

*et toutes les personnes qui m'ont aidé au cours de mon travail*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





**MA · Espace-temps japonais**  
Qu'apprendre d'un autre espace ?

**Cédric Michel**

· mémoire de master ·

**École Nationale Supérieure  
d'Architecture de Nantes**

sous la direction de  
**Marie-Paul Halgand**

· septembre 2020 ·

· **Impression** ·  
COPY-TOP