

TOKYO / BERLIN

LECTURE À TRAVERS LES SEUILS

TOKYO / BERLIN

LECTURE À TRAVERS LES SEUILS

Caroline Naef

Énoncé théorique de Master d'architecture
EPFL, janvier 2016

Réalisé sous la direction de :
Yves Pedrazzini, Professeur énoncé théorique
Dieter Dietz, Directeur pédagogique
Charlotte Erckrath, Maître EPFL

Structure

LES QUATRE LIVRES

I	<i>Prélude</i>	Avant-propos INTRODUCTION <i>Enjeux et intérêts d'une translation</i>
II	<i>Diachronie</i>	Déchiffrer TOKYO <i>Lecture des seuils de l'intime à l'urbain</i>
III	<i>Diachronie</i>	Déchiffrer BERLIN <i>Lecture des seuils de l'urbain à l'intime</i>
IV	<i>Synchronie</i>	TOKYO / BERLIN <i>Éléments pour une translation</i> CONCLUSION

ABSTRACT

Les capitales de Berlin et Tokyo ont été brutalement détruites au milieu du XX^{ème} siècle, durant la Seconde Guerre mondiale. La reconstruction de ces deux villes a été très différente, ceci pour des raisons foncières, politiques, économiques, mais surtout culturelles (dans les pratiques de l'habitat et de l'urbanisme).

Tandis que Tokyo est rapidement devenue la plus grande et la plus dense aire métropolitaine du monde (10% de croissance économique par an dans les années soixante), les plans de reconstruction de Berlin ont été ralentis, voire stoppés par la Guerre froide.

Aujourd'hui, Tokyo est hyperdense, hypermoderne, hyper technologique, hyper consommatrice, hyper capitaliste et futuriste. Alors que Berlin est « pauvre mais sexy », grande, pleine d'espaces verts, alternative et artistique.

Lorsqu'on expérimente les deux villes et leurs architectures, on est dans une autre sensibilité, dans une autre lecture des signes. Cette lecture peut mener à une incompréhension mutuelle: « *Tokyo est une ville épouvantable, la plus grande et la plus laide du monde [...], l'urbanisme y est chaotique, il n'existe même pas. Les rues surélevées se chevauchent ici et là, comme les dragons des légendes japonaises, mais des dragons fonctionnels; en certains points, on en a jusqu'à trois au-dessus de la tête. C'est la caricature de quelque prison obsessionnelle de Piranèse.* »¹

Cependant, la lecture de ces villes peut tout aussi bien mener à une admiration, à une fascination: Tokyo fascine puisque son architecture et sa structure urbaine ne sont pas saisissables avec nos traditionnels critères de la « bonne architecture » et de la « bonne

¹ BRANDI, Cesare. Cité par: SACCHI, Livio (2005). *Tokyo. Architecture et urbanisme*. Paris : Flammarion. p.13.

ville ». Pourtant, Tokyo a su gérer des croisances économiques et démographiques fulgurantes.

Berlin fascine par sa capacité à se relever si souvent tout en conservant sa spécificité et son unicité: la richesse culturelle et alternative (10% de ses actifs sont des artistes).

Cependant, Berlin, la « ville du vide », est de moins en moins vide. Berlin « pauvre mais sexy » devient moins pauvre et moins sexy. Les squats se ferment, les investisseurs achètent les parcelles du centre-ville et les loyers augmentent. Les grandes friches berlinoises font l'objet de conflits d'intérêts entre les associations culturelles et sociales et les banquiers. En fait, Berlin doit et cherche à se densifier.

Malgré ces deux lectures possibles des deux capitales, il semble ici opportun d'apprendre de Tokyo, ville qui présente des solutions

urbanistiques et architecturales empreintes de flexibilité, d'adaptabilité et de régénérescence. Elles peuvent en effet mieux correspondre aux modes de vie européens (mobilité, développement durable) ainsi qu'aux aspirations des *millenials* (économie du partage, développement des réseaux): des logements plus petits, plus légers, plus expérimentaux, une densité plus élevée.

Lorsqu'on expérimente les deux villes et leurs architectures, on est dans une autre sensibilité, dans une autre lecture des signes, et plus particulièrement, des seuils; c'est pourquoi ce travail va se concentrer sur les seuils, en posant l'hypothèse suivante:

C'est la différence dans la construction mentale et physique des seuils entre la culture nipponne et berlinoise qui rend les villes et les architectures de Tokyo et Berlin si différentes, et c'est par le seuil que peut se faire une translation entre les deux villes.

I

prélude

INTRODUCTION

enjeux et intérêts d'une translation

Introduction

TABLE DES MATIÈRES

BERLIN, ENJEUX ACTUELS	12	L'ADMIRATION MUTUELLE	20
Une crise du logement		Le début des échanges	
La tradition du logement		Les Métabolistes	
Disparition des vides		Production contemporaine	
Aspirations des <i>millenials</i>		LIMITES DE LA TRANSLATION	24
De lourdes contraintes		Contexte culturel	
<i>Baugruppen</i>		Modes de vie et usages	
<i>Planwerk Innenstadt</i>		Forme urbaine	
Quelle alternative?		Construction et matérialité	
« LEARNING FROM TOKYO »	18	Pérennité	
Translation		Limites et potentialités	
Pourquoi Tokyo		TRANSFERTS POSSIBLES	28
Tokyo / Berlin		Principes architecturaux	
		Flexibilité spatiale	
		L'esthétique du petit	
		Sous-espaces et intimité	
		Seuils doux	
		Connexion à l'espace public	
		La notion de village	
		L'audace	
		HYPOTHÈSE ET MÉTHODOLOGIE	32
		Une lecture des seuils	
		Diachronie et synchronie	
		Méthodologie et structure	
		<i>DIACHRONIE ET SYNCHRONIE</i>	35
		<i>SEUIL</i>	36

BERLIN, ENJEUX ACTUELS

dans le logement et l'urbanisme

UNE CRISE DU LOGEMENT

Berlin connaît actuellement une crise du logement. Celle-ci est d'abord d'ordre socio-économique et donc à mettre en relation avec la forte croissance démographique que connaît la ville : la construction de logements ne suit pas la demande, tant en quantité (9'000 logements construits annuellement contre 20'000 nécessaires – et il importe de préciser que ces chiffres ne prennent pas en compte l'arrivée massive des migrants de l'été et de l'automne 2015) qu'en terme de types de logements proposés : la majorité des 9'000 logements construits annuellement sont soit des appartements et condominiums de luxe dans le centre-ville, une pratique qui participe à une gentrification malsaine et dangereuse pour l'équilibre social de la ville, soit du logement bon marché souvent construit trop loin dans la périphérie de la ville, pratique qui engendre indirectement une ségrégation sociale.

LA TRADITION DU LOGEMENT

Il est aujourd'hui nécessaire de construire beaucoup de logements abordables, rapidement et dans le centre-ville. Berlin, à travers son histoire, a toujours su répondre à de telles exigences. En effet, trois fois au cours du XX^{ème} siècle, à des moments historiques décisifs, la question du logement collectif a été traitée de manière habile et innovante.

Siedlungen der Berliner Moderne

La première de ces innovations sont les « Siedlungen der Berliner Moderne » (*les Cités du Modernisme de Berlin*). La révolution industrielle dans l'empire Prusse fait croître la population berlinoise grâce à l'arrivée du chemin de fer en 1838 et à l'implantation de grandes entreprises comme Siemens, Shering et AEG ; elle passe de 200'000 à près de deux millions d'habitants entre 1800 et 1900. Par conséquent, la ville décide de projeter six cités de logements sociaux, construits entre 1913 et 1934 dans la périphérie de Berlin par les architectes Bruno Taut, Martin Wagner, Otto Rudolf et Hans Scharoun.

Les objectifs de ces cités de logement sont à la fois sociaux et esthétiques : améliorer les conditions de vie et d'habitat des classes ouvrières en construisant des logements abordables, lumineux et hygiéniques (contrastant avec les *Mietkasernen* (les « casernes à loyer ») très denses du Plan Hobrecht, devenues surpeuplées et insalubres) tout en proposant une nouvelle architecture et forme urbaine issues d'innovations techniques et esthétiques.

Interbau 1957

En 1945, après 363 attaques aériennes, 43 % du bâti de la ville est détruit (dont 70 % au centre), laissant 75'000'000 m³ de gravats à déblayer. La reconstruction de Berlin prend rapidement un caractère idéologique avec la confrontation des deux blocs ; le projet *Interbau* est alors mis en œuvre à l'Ouest, dans le « Hansaviertel », quartier entièrement détruit par les bombardements.

L'*Interbau* est un projet de référence pour le fonctionnalisme tardif (idéal dans une situation de *tabula rasa*), exprimant le rêve d'une ville

verte et aérée (de grands bâtiments de logement collectif sont érigés dans un parc) et visant ainsi « [...] l'aménagement du territoire berlinois selon les principes d'une ville-paysage, décentralisée, dédensifiée, motorisée et très végétalisée [...] ». ¹ Les grands noms de l'architecture contemporaine prennent part à ce projet : Walter Gropius, Alvar Alto, Oscar Niemeyer, Max Taut, Hans Scharoun, Jacob Bakema, Le Corbusier et de nombreux autres. Avec l'*Interbau* est proposée une vitrine architecturale et urbanistique du modèle idéologique de l'Ouest.

Parallèlement se construit à l'Est, entre 1953 et 1959, la Stalinallee (plus tard rebaptisée la Karl-Marx-Allee), l'axe central de la capitale de la RDA, bordé de grands « palais pour les travailleurs ». De nombreux *Plattenbau* (des barres de logements sociaux aux éléments préfabriqués) sont également édifiés dans la ville et la périphérie.

¹ HERTWECK Florian (2010). *Le problème de la reconstruction à l'identique. Le cas de Berlin*. Dans : *Espaces urbains à l'aube du XX^{ème} siècle*. PUPS. p. 59.

IBA 1987

Finalement, un vaste projet de construction et de rénovation est à nouveau initié en 1979 par le Sénat de Berlin-Ouest, le « Internationale Bauausstellung Berlin » (*l'exposition internationale d'architecture de Berlin*) ou « IBA 87 » pour repenser en profondeur la reconstruction de la ville. Cette opération illustre le changement de paradigme dans la conscience berlinoise (et européenne) vis-à-vis des villes historiques. Durant les années soixante, de grands travaux d'assainissement sont entrepris pour dessiner de larges axes routiers (nécessaires à l'arrivée massive de la voiture) et pour disposer de généreuses surfaces au centre-ville et ainsi édifier de grands ensembles de logements collectifs. Ces ambitieux projets de destruction et reconstruction engendrent de vives critiques, d'une part de la part des habitants des casernes à loyer, les *Mietkaserne*, qui agissent contre la destruction de ces immeubles aux loyers bon marché et à la mixité sociale, d'autre part de la part d'urbanistes et économistes qui déplorent la disparition de la ville historique, présentant une architecture dense et à la mixité fonctionnelle, et enfin par certains journalistes nostalgiques des grands trésors architecturaux de Berlin.¹

L'*IBA 87* est donc à voir comme une réaction à l'*Interbau* de 1957 et aux grandes destructions engendrées par une telle vision urbanistique. À cette époque, les architectes allemands sont également fortement influencés par l'ouvrage d'Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*,² qui porte un regard nouveau sur

l'architecture du passé et la ville historique et qui entreprend une démarche critique envers le fonctionnalisme pur. Ces thèses sont donc appliquées à l'*IBA 87* pour la reconstruction critique du tissu urbain berlinois (*IBA-Neubau*) (en particulier la réhabilitation du sud-ouest de Berlin comme une zone résidentielle), en respectant la structure historique tout en proposant des expérimentations architecturales. À nouveau, de nombreux architectes éminents prennent part au projet dirigé par l'architecte berlinois Josef Paul Kleihues et l'historien italien Vittorio Magnago Lampugnani, comme Rem Koolhaas, Peter Cook, O.M. Ungers, Arata Isozaki, Aldo Rossi, Álvaro Siza, Peter Eisenman, Hans Hollein, Mario Botta, Vittorio Gregotti, etc., qui réalisent dans Berlin leurs différentes approches architecturales.

En parallèle se déroule la rénovation du patrimoine existant (*IBA-Altbau*) qui met en place des processus d'auto-assistance et de modernisation des bâtiments par les locataires suite aux nombreuses contestations des habitants et des squatteurs (en particulier dans le quartier de Kreuzberg). L'*IBA 87* est donc la première exposition d'architecture à inclure dans son projet la rénovation du bâti existant.

DISPARITION DES VIDES

Berlin a donc connu trois grandes expositions d'architecture, trois moments de réflexion architecturale et urbanistique et de constructions de logement en masse.

Malgré cette tradition de recherche de nouvelles typologies et formes urbaines pour le logement, la situation aujourd'hui

semble étriquée. D'une part, construire du logement social en grande quantité dans la ville ne semble pas être une préoccupation politique et économique aussi centrale qu'au sortir des deux guerres. D'autre part, ces trois moments-clés dans la production de logement au XX^{ème} siècle se sont basés sur la disponibilité d'immenses surfaces constructibles dans la ville, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. En effet, suite à la reconstruction d'après-guerre et à une gestion critiquable de la vente des dernières parcelles du centre-ville, l'espace disponible vient à manquer au centre de Berlin.

Si le premier élément de la crise du logement est d'ordre socio-économique, le deuxième est quant à lui d'ordre urbanistique, politique et financier : Berlin, « la ville du vide », manque d'espace. Conséquence de la destruction de 43% du bâti à la fin de la Seconde Guerre mondiale, les espaces libres ou « *Baulücken* » existent pourtant encore et sont visibles. Cependant, au vu de la gentrification de la ville, ces parcelles ont fait l'objet, depuis une dizaine ou quinzaine d'année, d'intenses spéculations et de nombreux achats. Ces parcelles sont donc, bien que vides en apparence, presque toutes achetées et en attente de construction. La ville les a vendues aux plus offrants, c'est-à-dire aux banques et entrepreneurs dont le seul but est de faire un juteux profit : leurs priorités ne sont ni le logement social ni la recherche de solutions architecturales innovantes. Il devient désormais difficile de trouver des parcelles pour y construire du logement social de qualité.

Mais ces vides sont avant tout constitutifs de l'essence de Berlin, ils révèlent son histoire

et sont sans doute les éléments les plus appréciés par les habitants : il est très risqué, pour l'identité et la qualité de la ville, de tous les faire disparaître en les construisant.

ASPIRATIONS DES MILLENNIALS³

Par ailleurs, la société connaît des changements profonds, toujours fluctuants et de plus en plus rapides, que l'architecture peine à prendre en compte. Les aspirations des habitants ont évolué, l'utilisation de l'espace urbain se développe et la structure familiale nucléaire n'est plus le seul modèle social. Continuer à construire une même architecture (avec une grande surface par habitant, une architecture de béton aux typologies peu flexibles) n'est pas une solution durable.

L'offre de logement des entrepreneurs propose une typologie si inflexible qu'elle ne permet guère de liberté et de variété dans les modes de vie. Si les habitants n'aspirent pas explicitement à une autre typologie, le désir d'habiter le quartier et la ville de manière plus collective et partagée et de participer à la construction de son lieu de vie est très visible.

DE LOURDES CONTRAINTES

Les architectes sont en réalité – du moins c'est ce qui ressort de nombreuses discussions, conférences, workshops et festivals organisés par et avec des architectes de Berlin – prêts à répondre à ces défis sociétaux.

1 HERTWECK Florian (2010). *Op. cit.* p. 59.

2 ROSSI Aldo (2001). *L'architecture de la ville*. Paris : InFolio Editions.

3 La génération du millénaire regroupe les personnes nées entre les années 1980 et 2000 qui composent maintenant une grande partie des actifs. C'est une génération très mobile (voyages ou échanges scolaires) qui a grandi avec Internet et les débuts de l'écologie.

Malheureusement, les lois urbanistiques, en particulier de densité, sont très exigeantes : il est très difficile de proposer des typologies alternatives au tissu urbain existant (typologies en L, C, U, O) pour atteindre les COS et CUS demandés. Par ailleurs, les normes de sécurité et de durabilité ne cessent de se durcir, limitant encore plus la marge de manœuvre des architectes. Pourtant, les critères actuels de durabilité peuvent être remis en cause. À cela s'ajoute certains critères esthétiques imposés par le plan directeur de la ville.

Enfin, la pression la plus lourde est sans doute la pression financière des entrepreneurs et des maîtres d'ouvrage : ceux-ci, souhaitant à tout prix faire le plus grand profit, cherchent à faire baisser les prix de construction, rendant difficile une recherche poussée de typologies et de solutions alternatives : le béton, l'isolation extérieure et le crépis composent ainsi le type de construction généralement réalisé. Par ailleurs, les entrepreneurs préfèrent offrir un type de logement standard et toujours identique (soit des 3-4 pièces comprenant un salon, un espace cuisine / salle-à-manger et des chambres aux dimensions standard minimales, ou alors des studios relativement généreux pour les personnes vivant seules) plutôt que d'en explorer de nouvelles.

BAUGRUPPEN

Face à cette pression et à ces contraintes économiques, esthétiques et réglementaires, de nombreux «*Baugruppen*» se sont créés dès le milieu des années 2000. Ces «groupes de constructions» sont des initiatives pour proposer une autre forme d'architecture, tant au niveau de la typologie des logements

que dans la technique ou les matériaux de construction choisis.

Il existe deux types de *Baugruppen* : d'une part des bureaux d'architecture qui cherchent activement des terrains encore non construits dans la ville et qui demandent au propriétaire de leur réserver la parcelle le temps de récolter les fonds et les participants à un projet de construction alternatif, et d'autre part des citoyens qui se mettent ensemble, achètent une parcelle avant de trouver un bureau d'architecture qui puisse leur proposer une typologie plus appropriée à leurs besoins. Ainsi, sans l'intermédiaire d'un entrepreneur, les coûts restent abordables (et sont parfois même plus intéressants) et la proposition architecturale peut être nettement améliorée.

Malheureusement, après une dizaine d'années de pratique, les *Baugruppen* ne sont désormais plus en mesure de continuer ainsi, le prix des rares parcelles encore disponibles étant devenu inabordable.

PLANWERK INNENSTADT

Qu'en est-il de la vision de la municipalité quant à la construction et à l'image de la ville ? L'actuel plan directeur pour la ville de Berlin, le «*Planwerk Innenstadt*», s'inscrit dans la continuité de l'exposition *IBA 87* : la restauration du patrimoine bâti et un urbanisme qui suit le dessin des îlots du *Plan Hobrecht* datant du XIX^{ème} siècle.

Depuis la chute du mur en 1989, la municipalité cherche à unifier et à homogénéiser la ville. La référence historique est l'avant-guerre, soit la «ville de pierre» et l'urbanisme en îlots. Le *Planwerk Innenstadt* vise

donc à «reboucher les trous» laissés par les bombes dans le tissu urbain et à exiger des alignements et des hauteurs. De plus, les nouvelles constructions doivent respecter, pour les façades, un langage basé sur l'architecture d'avant la guerre : «*Les architectes sont forcés d'habiller leurs projets par des plaques en pierre, disposées selon une régularité visuelle, ce qui doit évoquer une stabilité constructive et, enfin, la tradition architecturale locale.*»¹

Le but du *Planwerk Innenstadt* est donc de «développer une image urbaine semblable à l'ancienne ville avec une architecture contemporaine.»²

Comme l'explique Florian Hertweck : «Cette renaissance de la tectonique berlinoise, inscrite dans le code urbain pour le nouveau Berlin, s'explique par trois raisons. Premièrement, le résultat architectural de l'IBA est perçu comme un pot-pourri stylistique, comme expression d'un postmodernisme international dont on ne veut plus pour la nouvelle capitale. Deuxièmement, c'est dans la constitution de la façade architecturale et, par conséquent, de l'image urbaine, que l'on espère retrouver une urbanité fidèle aux principes architecturaux du XIX^{ème} siècle. [...] Troisièmement, l'exclusion de toute approche moderne et contemporaine pour la reconstruction de la nouvelle capitale exprime la volonté néo-patriotique de surpasser l'époque d'après-guerre que l'on juge comme un accident dans l'histoire alle-

mande. En revanche, l'image urbaine historicisée serait alors l'expression adéquate pour une Allemagne réunifiée.»³

Il est donc aisé de comprendre les critiques des architectes, urbanistes, artistes ou philosophes qui s'élèvent contre le *Planwerk Innenstadt*, puisque ce plan directeur semble nier un siècle d'histoire et de tradition constructive (et idéologique), les vides qui constituent le caractère unique de la ville ainsi que les besoins actuels d'une grande partie de la société berlinoise.

QUELLE ALTERNATIVE ?

Les architectes, les urbanistes et les habitants se rendent donc compte qu'on est actuellement «*en train de construire la ville dont on ne veut pas*». ⁴ En effet, pour répondre à la demande en logement, on construit du logement de masse en périphérie (en béton et crépis avec des typologies standards inflexibles) et pour remplir les caisses de la municipalité, du logement haut standing (voire de luxe) dans les plus belles friches du centre-ville de Berlin. Comment proposer une alternative ? Comment éviter le risque de construire toujours pareil dans une même ville ? Comment construire du logement de qualité mais abordable et durable ? Et de quel type de durabilité parle-t-on ?

Afin d'apporter un éclairage sur ces questions, ce travail propose d'aller regarder du côté de Tokyo.

1 HERTWECK Florian (2010). *Op. cit.* p. 61.

2 EVEQUOZ Gaëtan, SCHWANDER Christoph (2009). *SO36 Préfabriqué. Le type d'habitation pour Kreuzberg.* Lausanne : EPFL. p. 67.

3 HERTWECK Florian (2010). *Op. cit.* p. 61.

4 Entretien avec Sofie Vaasen, architecte à Berlin chez zanderroth architekten gmbh, 12.11.2015.

« LEARNING FROM TOKYO »¹

proposition d'une translation

TRANSLATION

Le parti pris dans ce travail est de se tourner vers une autre culture et une autre tradition architecturale et urbanistique, ceci puisqu'actuellement à Berlin, les solutions semblent être cherchées dans la tradition et le passé. Le résultat des propositions actuelles n'étant pas suffisamment satisfaisant pour les habitants, les architectes et les urbanistes, il peut être enrichissant d'observer une autre manière de penser et de projeter la ville et l'habitat ; non pas pour la greffer telle

qu'elle dans Berlin, mais plutôt pour poser un regard différent sur l'habitat et l'urbanisme berlinois.

La comparaison de deux villes ou de deux architectures se pratique dans la recherche et n'a pas nécessairement pour finalité la confrontation pure ; elle permet plutôt de relever les spécificités de chaque territoire, ville ou architecture et de poser des bases alternatives dans l'élaboration d'une réflexion ou d'un projet. La comparaison ne mène donc pas à un aboutissement, mais elle constitue plutôt un point de départ pour un projet architectural ou une intervention urbaine.

POURQUOI TOKYO

Densité

Tokyo présente tout d'abord une très forte densité qui pousse les architectes à trouver des solutions spatiales innovantes pour projeter des logements très petits mais de qualité dans le centre-ville. Pour une ville comme Berlin qui arrive progressivement à

un manque de surfaces à bâtir et qui doit planifier une densification intelligente, Tokyo, mégapole hyperdense, est peut-être la meilleure des références.

Tokyo métaboliste

Tokyo possède également des solutions urbanistiques et architecturales empreintes de flexibilité, d'adaptabilité et de régénérescence qui pourraient mieux correspondre aux modes de vie et aux aspirations de la population berlinoise du XIX^{ème} siècle (mobilité, flexibilité et adaptabilité des logements, développement durable à travers des logements plus petits, plus légers, plus expérimentaux). C'est d'ailleurs Yoshinobu Ashihara qui, dans son livre « *L'ordre caché : Tôkyô, la ville du XXI^{ème} siècle ?* », pose déjà cette hypothèse : Tokyo est la référence pour la ville du XXI^{ème} siècle car c'est une ville qui s'adapte, où chaque partie est autonome et est capable de répondre aux besoins de la société qui évolue, contrairement à la ville occidentale statique et immuable, dont l'urbanisme et l'architecture de pierre peinent à répondre aux besoins et aux aspirations de ses habitants.

Durabilité

Par ailleurs, le critère de durabilité, aspect fondamental dans la construction actuelle, se base en Europe sur des critères d'enveloppe thermique performante et d'un chauffage central, sans remettre en cause la surface nécessaire par habitant en constante augmentation et le chauffage continu d'immenses volumes durant la moitié de l'année. La durabilité, pour les Occidentaux, se définit en grande partie par la pérennité et la durabilité du bâti.

Au Japon, la construction est plus légère et se renouvelle rapidement. Le nombre de mètres carré par personne est nettement inférieur et le chauffage central n'existe que rarement : les pièces de la maison sont chauffées au fur et à mesure du déplacement de l'habitant, c'est-à-dire seulement quelques heures par jour.

Le but de ce travail n'est pas de défendre un mode de vie plutôt qu'un autre mais de questionner la production actuelle de logement ainsi que la notion de durabilité dans la construction, telle qu'elle est produite par les architectes et réglementée par les lois.

TOKYO / BERLIN

Il est évident que Tokyo, dans sa structure urbaine mais aussi dans sa tradition de l'habitat, est fondamentalement différente de Berlin. Les raisons des si nombreuses et importantes différences entre ces deux villes sont multiples et complexes : les fondements de la civilisation sont très éloignés, l'une ayant une philosophie basée sur la rationalité et la pérennité, l'autre sur la régénérescence et l'impermanence. Les deux cultures conçoivent complètement différemment leurs rapports à la nature, leurs systèmes politiques et fonciers, leurs traditions constructives, leurs croyances et rituels, etc.

Mais ces différences incarnent justement de potentielles sources d'enrichissements mutuels et, peut-être, de solutions. Dans ces différences réside peut-être la possibilité d'une translation. Cependant, avant de considérer les potentialités d'une telle translation et de prendre conscience de ses limites, une connaissance des échanges historiques dans le domaine s'avère nécessaire.

¹ Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour ont proposé cette expression dans leur recherche *Learning from Las Vegas (1972, Cambridge: MIT Press)*. Depuis, le fameux terme est couramment utilisé dans le domaine de l'architecture.

Hiromi Hosoya et Markus Schaefer ont d'ailleurs repris le terme pour leur symposium et exposition *Learning from Tokyo (2012)* durant laquelle architectes japonais et zurichois ont discuté des qualités de la ville et de l'architecture tokyoïte et d'un transfert possible entre Tokyo et Zürich.

L'ADMIRATION MUTUELLE

et les échanges dès le XIX^{ème} siècle

LE DÉBUT DES ÉCHANGES

Dès le XIX^{ème} siècle, avec l'ère *Meiji* au Japon (1868-1912), les contacts entre architectes japonais et occidentaux débutent (à cette époque, le Japon met fin à sa politique d'isolement volontaire pour développer une politique de modernisation intense et ouvre l'archipel à l'Occident).

Le gouvernement japonais, qui souhaite faire du Japon une puissance capable de rivaliser économiquement avec les grands pays industrialisés, s'inspire – ou plutôt importe – les systèmes politiques, éducatifs, sociaux ainsi que, bien évidemment, les modèles architecturaux de l'Occident. (D'ailleurs, l'importation des styles architecturaux occidentaux mêlés à l'architecture japonaise porte un nom, le style *Giyōfū*, (擬洋風), littéralement « imitation du style occidental ».)

Dès 1870, le gouvernement japonais invite des architectes du monde entier à Tokyo pour projeter d'importants et monumentaux bâtiments publics. Le bureau berlinois

Ende & Böckmann est d'ailleurs mandaté. Mais les échanges se font également dans l'autre sens : de nombreux architectes européens et américains sont fortement influencés par l'architecture japonaise.

Frank Lloyd Wright

L'architecte américain Frank Lloyd Wright découvre sans doute l'architecture japonaise en 1893 lors de l'Exposition universelle de Chicago et reste fasciné devant la reconstruction de la Villa Katsura. Il se rend ensuite, dès 1905, plusieurs fois au Japon, notamment pour collectionner les estampes japonaises et en faire le commerce. En 1908, il expose sa collection à l'Art Institute de Chicago et publie en 1912 *The Japanese Print and Interpretation*.

En 1913, il est mandaté pour la construction de l'Hôtel impérial à Tokyo et ouvre donc un bureau dans cette ville en 1915.

Durant toute sa carrière, l'influence de l'architecture japonaise dans son œuvre est évidente, tant dans les arrangements spa-

tiaux que dans sa façon d'interpénétrer les espaces intérieurs et extérieurs, ou encore dans sa recherche d'une architecture basée sur la croissance organique ou encore dans l'horizontalité et le travail délicat des niveaux.

Wright n'est pas un architecte berlinois, mais son architecture aura dans tous les cas une influence sur le langage moderniste.

Bruno Taut

Suite aux tensions politiques en Allemagne, Bruno Taut est contraint d'émigrer en 1933. Il décide, avant de s'installer aux États-Unis, de faire un court séjour au Japon pour répondre aux invitations de l'architecte japonais Isaburo Ueno, représentant de l'association internationale des architectes au Japon, fondée à Kyoto en 1927 comme « section japonaise des CIAM », et à laquelle Bruno et Max Taut, Peter Behrens et Walter Gropius faisaient partie en tant que personnalités étrangères invitées. Bruno Taut décide finalement de rester plus de trois ans au Japon, ne terminant jamais son voyage jusqu'au États-Unis.

Il est en effet immédiatement fasciné par l'architecture japonaise, en particulier par la *Villa Katsura*¹ : « [...] une architecture pure et dépouillée. Émouvant comme l'innocence d'un enfant. [...] Impression d'une accablante richesse [...] »²

« Dans tous ses écrits, et notamment dans son journal de voyage, Taut, accorde une place importante à la Villa impériale de Katsura, qu'il avait beaucoup appréciée, et qu'il considérait comme une pure représentation des idées de modernité et de fonctionnalisme qu'il avait lui-même énoncées avant de les trouver ici illustrées : « L'architecte moderne reconnaîtrait avec étonnement, que cette construction est absolument moderne, dans la mesure où bien sûr, elle accomplit ses prétentions de façon rapide et simple. [...] Comment peut-on qualifier cette archi-

1 emblème d'une architecture pure et dépouillée qui devient une importante référence pour le mouvement moderne

2 DOHI, Yoshio. *Bruno Taut, sein Weg zur Katsura-Villa*. Dans : *TAUT Bruno. 1880-1938*. Akademie der Kunst. pp.122.

teature avec des concepts modernes? [...] On finirait par être d'accord qu'elle est « une architecture fonctionnelle ». [...] Et, c'était le grand miracle, que tous ces desseins étaient rassemblés en un tout, que les limites entre-elles n'étaient pas perceptibles. Entière confirmation de ma théorie, que je croyais avoir trouvé comme un fondement valable de l'architecture moderne. »¹

Des architectes japonais en Europe

L'intérêt entre le Japon et l'Europe étant réciproque, et de nombreux japonais choisissent d'aller travailler en Europe pour apprendre de la tradition européenne.

Ainsi, Kunio Maekawa part à Paris en 1928 pour travailler, deux ans durant, dans le bureau de Le Corbusier. Il est rejoint par Junzo Sakakura et Junzo Yoshimura.

Ishimoto Kikuji, Iwao Yamawaki et Takehiko Mizutani choisissent par contre de se former chez Walter Gropius au Bauhaus de Dessau.

Walter Gropius

Walter Gropius effectue un voyage de plusieurs mois au Japon en 1954 où il apprécie les qualités de l'architecture traditionnelle japonaise et souligne les similarités avec les principes du Bauhaus : « Pour moi, j'ai eu la surprise de découvrir combien certaines attitudes et façons d'aborder les choses au Japon, étaient proches de certaines convictions de base soutenues au Bauhaus, que j'avais fondé en 1919, en Allemagne. Dans la maison japonaise, les liens spirituels entre l'homme et sa demeure ont été rendus perceptibles grâce à une technique humanisée,

rattachée aux deux besoins, mental et émotionnel, de l'homme. [...] Les exigences, spirituelle et pratique, de la vie ont été coordonnées d'une façon artistique qui représente l'une des contributions à une philosophie universelle de l'architecture, les plus précieuses. »²

Gropius admire la flexibilité des espaces, possible grâce à la structure en poteaux-poutres de la construction japonaise, ainsi que l'interpénétration entre intérieur et extérieur permise par les parois coulissantes qui ouvrent complètement la maison. Il met en relation ces principes avec le développement du béton, du métal et du verre qui permettent également d'ouvrir les espaces et de limiter la structure à des éléments ponctuels.

LES MÉTABOLISTES

Après la Deuxième Guerre mondiale, les architectes japonais se tournent vers Tokyo comme champ d'étude et proposent une vision de la ville organique à la structure extensible et régénérante.

Les travaux d'*Archigram* ont sans doute été d'une forte influence, mais ce sont ensuite les Métabolistes qui influencent toute une génération d'architectes, tant en Europe (pour citer Rem Koolhaas) qu'au Japon.

PRODUCTION CONTEMPORAINE

Aujourd'hui encore, l'admiration mutuelle entre le Japon et l'Occident ne s'essoufle pas, bien que ce soit avant tout la production architecturale japonaise qui fascine le reste du monde. L'audace et les idées des architectes japonais (l'architecture aquatique de la Bibliothèque de Sendai, les travaux sur Tokyo de l'atelier Bow-Wow, les petites maisons contemporaines uniques) ne manquent pas de nourrir l'admiration portée au Japon.

Tokyo est un réel lieu d'expérimentations architecturales sur des parcelles de plus en plus petites. Les architectes redoublent donc d'efforts pour trouver les réponses spatiales et constructives à ces nouvelles contraintes.

Finalement, les dernières années ont été marquées par des échanges toujours aussi nombreux entre les architectes japonais et européens, en témoignent le nombre de bâtiments construits par les architectes japonais en Europe, ainsi que les workshops organisés dans les universités.

Ce travail s'inscrit donc dans une riche tradition d'échanges et d'admiration mutuelles. Il est essentiel de les avoir en tête tout en prenant garde, dans les chapitres suivants, d'éviter la redondance.

1 DOHI, Yoshio. *Op. cit.* pp.120-128.

2 GROPIUS, Walter. Cité par Ching-yu Chan. « Japanese spatial conception ». Dans : *The Japan Architect*. N°328 (août 1984). p. 17.

LIMITES DE LA TRANSLATION

de Tokyo à Berlin

CONTEXTE CULTUREL

L'architecture et l'urbanisme sont les reflets d'une civilisation et de son mode de pensée. Les différences notoires et profondes entre l'architecture de l'habitat traditionnel et contemporain japonais et les logements de Berlin ainsi qu'entre l'urbanisme tokyoïte et la forme urbaine berlinoise prennent évidemment forme dans la philosophie, la religion, la tradition et l'histoire d'un peuple.

Dans le cas d'une translation, la question de la manière de procéder importe. Procède-t-on à un simple collage en amenant l'architecture tokyoïte dans le contexte berlinois? Il semble plus judicieux de comprendre en profondeur les deux cultures. Les conditions culturelles, sociales, architecturales et urbanistiques sont trop éloignées pour qu'une simple importation fonctionne réellement.

MODES DE VIE ET USAGES

Dans le même ordre d'idée, bien que Tokyo et Berlin soient les capitales de nations très puissantes économiquement (leurs PIB respectifs se situent à la troisième et quatrième places mondiales) et bien que les deux villes présentent une infrastructure performante et un niveau de vie élevé, les valeurs culturelles, les pratiques sociales et les modes de vie de leurs habitants n'en demeurent pas moins fondamentalement différents.

En terme d'urbanisme, l'utilisation des espaces publics et des parcs publics diffère. Le fait que le Japon n'ait traditionnellement pas, dans ses villages et ses villes, construit de monuments ni de places publiques, a toujours une influence dans l'usage des espaces publics aujourd'hui. Par ailleurs, la typologie des logements influence elle aussi les pratiques sociales : à Berlin, les sombres *Mietskasernen* ou les anonymes *Plattenbau* poussent les habitants à aller au parc, alors que les quartiers de petites habitations résidentielles à Tokyo, pleins de petites vides et

d'interstices, souvent très verts et agrémentés de nombreux petits sanctuaires, créent des sortes de petits «villages urbains». Par ailleurs, la tradition du forum romain ou de l'agora d'Athènes a clairement mis la place publique non seulement au centre physique de la ville mais également au centre de la vie civique et sociale des habitants, tradition qui perdure dans tout le continent européen. Au Japon par contre, les habitants se rencontrent dans la rue et sur les ponts (certaines fêtes se célèbrent justement sur les ponts, comme la fête des garçons, *Kodomo no hi* (子供の日), durant laquelle des carpes en papier sont accrochées au-dessus des rivières).

Dans l'architecture également, les notions de surface par habitant, d'enveloppe thermique et d'intimité divergent. Si les grands appartements spacieux et aux hauts plafonds sont habituels à Berlin, un très petit logement au plafond bas est plutôt la norme à Tokyo. Alors qu'il est aujourd'hui essentiel pour un Berlinois d'avoir un chauffage central pour l'hiver, les Japonais ont l'habitude de s'agenouiller près d'un petit chauffage portable en rentrant

du travail ou de l'école, avant de prendre un bain extrêmement chaud pour se réchauffer. Enfin, les Japonais ont une conception de l'intimité très différente des Occidentaux, ce qu'illustre leur architecture traditionnelle et leurs pratiques sociales actuelles. L'intimité, pour les Japonais, se limite à la dimension visuelle, alors que pour les Occidentaux, elle doit également être sonore et donc traduite par une matérialité dure.

FORME URBAINE

Il n'y a pas, au centre-ville de Berlin, de petites maisons individuelles. Il est même correct d'affirmer qu'il n'y a presque aucune villa individuelle à l'intérieur du *Ringbahn*, la ceinture périphérique ferroviaire qui marque la délimitation entre la ville et la périphérie (limite physique mais également économique et mentale dans la conception de la ville). Berlin est constituée d'immeubles de logements collectifs et, dans la périphérie, de maisons contiguës.

À Tokyo par contre, 45 % des habitations de la région urbaine sont des maisons individuelles, proportion qui ne baisse qu'à un tiers dans le rayon des 30 premiers kilomètres du centre.¹

Au niveau foncier également, très peu d'habitants possèdent un terrain à Berlin. Le bâti est contigu pour donner un caractère urbain fort et éviter les espaces interstitiels entre les bâtiments (une question d'esthétisme, de sécurité, de salubrité et de rentabilité du terrain). À Tokyo par contre, le parcellaire est très fragmenté, et nombreuses sont les parcelles (et du coup les maisons) de très petite taille (les parcelles restent constructibles quelle que soit leur taille) : d'ailleurs, 42 % des habitations sont des propriétés privées. Les murs mitoyens n'existent pas à Tokyo, ce qui explique les nombreux et étroits interstices.

Il est évident que la forme d'habitat à importer de Tokyo à Berlin n'est pas la maison individuelle ; il s'agit plutôt d'analyser la qualité des espaces intérieurs, la flexibilité des typologies, les interstices entre le bâti et l'atmosphère des espaces publics.

CONSTRUCTION ET MATÉRIALITÉ

La construction de murs solides et épais en pierre, brique ou béton armé à Berlin, avec des fondations et des caves creusées profondément dans la terre, témoignent de la pérennité et de la résistance au temps que le bâti doit avoir en Europe. Les monuments

¹ D'après les statistiques japonaises "Japan House and Land Survey" de 2008.

de la civilisation en particulier, qu'ils représentent le pouvoir religieux ou politique, sont toujours construits en pierre pour résister à l'épreuve du temps et pour leur assurer une durée de vie éternelle. C'est ainsi que l'on peut voir à Berlin et dans toute l'Europe de nombreux bâtiments et morceaux de villes datant de siècles, voire de millénaires passés.

Cette conception de la pérennité et de la permanence n'existe pas au Japon. Les monuments en pierre ne sont apparus qu'à la toute fin du XIX^{ème} (exception faite des quelques châteaux construits à partir du XIV^{ème} siècle en réponse au climat militaire de l'époque), lorsque le Japon, avec l'ère *Meiji*, a importé les modèles politiques, militaires, culturels et architecturaux de l'Occident. Depuis, le béton armé est également utilisé dans la construction de bâtiments publics ou de logements collectifs. Cependant, malgré cette architecture plus minérale apparue depuis un siècle, traditionnellement, la construction au Japon se fait en bois. Aujourd'hui encore, dans les habitations individuelles, les matériaux légers (ossature en métal ou en bois, panneaux légers de remplissage, souvent préfabriqués) sont privilégiés. Cette construction légère en bois ou en matériaux composites assure l'intimité visuelle et non sonore dont ont besoin les Japonais.

PÉRENNITÉ

Malgré cette utilisation récente de matériaux de construction autres que le bois, l'architecture reste, pour les Japonais, éphémère. Alors qu'un logement à Berlin est construit pour durer plusieurs générations, la durée de

vie moyenne d'une maison à Tokyo, d'après Yoshiharu Tsukamoto, est de 26 ans. L'espérance de vie des Japonais dépassant les 80 ans, un citoyen peut donc voir la ville constamment changer de visage et peut construire et détruire plusieurs maisons au cours de sa vie (d'ailleurs, acheter une maison au Japon signifie généralement démolir pour reconstruire à neuf).

Cette impermanence prend évidemment racine dans la philosophie bouddhiste et shintoïste ainsi que dans la relation à la nature. La conséquence d'une méthode de construction de la ville basée sur l'impermanence et la régénérescence a évidemment une répercussion sur la trame urbaine de la ville, de ce fait en constante évolution et beaucoup plus instable que les trames des villes européennes, figées dans leur architecture de pierre.

LIMITES ET POTENTIALITÉS

Tokyo présente des solutions urbanistiques et architecturales empreintes de flexibilité, d'adaptabilité et de régénérescence qui pourraient mieux correspondre aux modes de vie européens en constante et rapide évolution (mobilité, développement durable, économie du partage, etc.) : des logements plus petits, plus légers, plus expérimentaux, une densité plus élevée.

Certes, les limites culturelles et même architecturales sont nombreuses, mais il existe de très nombreux points qui peuvent être notés et analysés. Par ailleurs, il est même possible que certaines caractéristiques de l'architecture japonaise, au premier abord non

transposables, puissent tout de même être importées dans des situations berlinoises précises.

TRANSFERTS POSSIBLES

de Tokyo à Berlin

PRINCIPES ARCHITECTURAUX

Plus que les plans ouverts, la disposition en diagonale, les grandes ouvertures sur toute la hauteur de la façade, éléments et principes typiques de l'architecture domestique japonaise traditionnelle et d'ailleurs déjà importés au début du XX^{ème} siècle par les Modernistes, ce sont d'autres aspects qui doivent être importés à Berlin: ceux qui fassent pleinement sens pour répondre aux besoins et aux attentes de la société actuelle et qui puissent s'intégrer de manière respectueuse dans le contexte urbain et structurel existant.

Les principes architecturaux à importer peuvent être inspirés à la fois de l'architecture traditionnelle (telle la flexibilité spatiale, l'absence de hiérarchie et de fonctionnalité des pièces, la construction légère en bois, le travail sur les légères différences de niveau, les petits espaces, la relation douce entre intérieur et extérieur et les procédés de cadrage des vues) et de l'architecture contemporaine (l'esthétique du petit, la gestion de la densité et de la proximité des vues, les es-

paces multifonctionnels, le paysage intérieur ou le travail sur les niveaux).

FLEXIBILITÉ SPATIALE

La flexibilité spatiale japonaise est évidemment liée à un mode de vie et à des pratiques sociales. Bien qu'il existe des colocations berlinoises où tous les espaces sont partagés, sans qu'une chambre n'appartienne à telle ou telle personne, rares sont les personnes qui à Berlin sont prêtes à abandonner leur espace personnel intime ou encore à sortir les meubles et les objets d'un placard en fonction des moments de la journée.

Cependant, il est impératif de proposer une alternative à la construction actuelle de logements trop fonctionnels et inflexibles à Berlin (de par leurs dimensions et leur position dans le plan, certaines pièces ne peuvent qu'accueillir certaines fonctions). Les anciens logements berlinois offrent d'ailleurs une plus grande flexibilité des pièces de par leur grande taille et permettent ainsi des mo-

des de vie plus variés: chaque nouvel habitant peut alors définir les usages des pièces en fonction de ses besoins. La société berlinoise n'étant pas majoritairement composée de famille nucléaire, la production actuelle de logement devrait permettre une flexibilité d'usage ainsi qu'une flexibilité spatiale.

L'ESTHÉTIQUE DU PETIT

Afin de densifier la ville et de permettre à plus de personnes d'habiter le centre de Berlin (en particulier les personnes à faible revenu, puisque les logements onéreux ne manquent pas), l'esthétique du petit, maîtrisée à la perfection par les architectes japonais contemporains mais également depuis plusieurs siècles (le pavillon pour le cérémonie du thé joue de nombreux artifices pour réduire la taille de l'espace sans que cela ne soit visible, par exemple par la réduction des proportions d'éléments aux dimensions standards) semble être un aspect important à importer.

Si les petits espaces peuvent paraître inadéquats pour les habitants berlinois habitués aux espaces généreux, il convient tout de même de noter quelques remarques importantes. D'abord, la diminution de la surface par habitant devient nécessaire pour des raisons de développement durable, de densité et d'équité.

De plus, espace petit ne signifie pas espace de mauvaise qualité; certes, dans la conception occidentale, plus c'est grand, plus c'est haut et plus c'est luxueux ou important (pensons aux cathédrales, aux fastueux monuments ainsi qu'aux habitations de haut standing). Mais au Japon, depuis des siècles, l'esthétique du petit est promue et respectée: reprenons l'exemple du pavillon de thé, symbole même du raffinement architectural et pourtant un des plus petits édifices qui soit.

Enfin, les Berlinoises construisent souvent dans leur logement (et de leur propre chef) des sous-espaces plus petits et plus adaptés aux dimensions humaines, tels des mez-

zanines ou des petites pièces pour lire ou dormir. De plus, lorsque des petits espaces existent dans l'appartement, comme les oriels (*Erker*) ou d'autres initialement conçus comme des espaces annexes, tels les petites cuisines, les gardes-manger ou les espaces de rangement dans le couloir, ils sont souvent aménagés avec beaucoup de soin, comme s'ils étaient des espaces cocons d'une grande importance pour le bien-être de l'habitant.

SOUS-ESPACES ET INTIMITÉ

L'intimité peut donc également être gérée par ces petits espaces ou ces sous-espaces et pas seulement par des pièces séparées par des murs. La notion de sous-espace est très présente dans l'architecture japonaise contemporaine ainsi que, comme évoqué ci-dessus, dans l'architecture berlinoise: elle permet d'être ensemble tout en profitant d'une intimité.

Il est donc possible d'imaginer une architecture collective qui traite l'intimité d'une manière plus japonaise tout en considérant les besoins berlinois d'espace privé.

SEUILS DOUX

L'architecture traditionnelle japonaise construit les seuils avec beaucoup de gradation et d'entre-deux sensibles. Les maisons contemporaines tokyoïtes présentent également de nombreuses interprétations des seuils qu'il serait riche d'analyser et de comprendre en profondeur.

La ville de Berlin est caractérisée par les bâtiments à cour. Une fois la façade puis la masse bâtie traversée, les cours (et les appartements) regorgent parfois de nombreux degrés de seuils. Ceux-ci sont souvent, pour un regard européen, plus cachés et plus subtils à percevoir, mais ils sont peut-être – c'est du moins l'hypothèse qui est posée dans ce travail – les éléments qui peuvent, dans un projet, permettre une densification (tout en respectant les besoins d'intimité de chacun) ainsi qu'une connexion douce et graduelle à l'espace public.

CONNEXION À L'ESPACE PUBLIC

La qualité de la rue japonaise et celle de la rue berlinoise sont très différentes. À Tokyo, la proximité des nombreuses petites maisons individuelles (ou même des bâtiments) avec la rue produit des situations de rencontres entre l'intime et le public qui agrémentent l'expérience urbaine, effet qui ne s'observe que très rarement à Berlin à travers le bâti mais qui se vit surtout dans la cour intérieure (ou dans les rues lorsque les gens, activement et de leur propre chef, sortent des meubles ou envahissent les pieds d'arbres).

L'architecture pourrait cependant décliner une autre gradation, densité et richesse de seuils entre l'espace public et l'espace privé et gérer de manière plus fine la connexion à l'espace public.

LA NOTION DE VILLAGE

Dans le même ordre d'idée, les nombreux interstices dans la ville et cette esthétique du

petit évoquée précédemment construisent l'atmosphère de village caractéristique des zones résidentielles tokyoïtes. Cette notion de village urbain se retrouve à l'intérieur de certaines cours berlinoises, mais surtout dans les vides produits par les bombes, parfois réinvestis en place de jeu, en jardins potagers ou pour des projets sociaux.

L'AUDACE

En observant la production spatiale contemporaine à Tokyo, il paraît évident que c'est avant tout l'audace des architectes japonais (couplée à leur connaissance de l'architecture traditionnelle) qui permet de telles libertés et richesses spatiales dans une pareille densité.

C'est donc surtout cette audace qui doit être importée à Berlin pour produire une alternative à la production architecturale actuelle. Cette audace est essentielle pour le projet; c'est pourquoi il convient plutôt, au sein de l'énoncé théorique, de comprendre les spécificités de chaque ville et de leurs architectures.

HYPOTHÈSE ET MÉTHODOLOGIE

structure du travail

UNE LECTURE DES SEUILS

Les points d'analyse pour mettre en relation Tokyo et Berlin sont nombreux et toutes les échelles spatiales méritent d'être abordées.

Cependant, dans l'expérience spatiale et sensible des deux villes et de leurs architectures, ce sont les seuils qui semblent illustrer au mieux les différences fondamentales des deux cultures. La construction mentale des seuils et sa transposition physique et architecturale comportent en effet des aspects sociaux, culturels, philosophiques et constructifs qui produisent dans chaque cas une architecture et un urbanisme singulier. C'est pourquoi ce travail se concentre sur la lecture des seuils dans chaque ville, en posant l'hypothèse suivante :

C'est la différence dans la construction mentale et physique des seuils entre la culture nippone et berlinoise qui rend les villes et les architectures de Tokyo et Berlin si différentes, et c'est par le seuil que peut se faire une translation entre les deux villes.

DIACHRONIE ET SYNCHRONIE

Le travail propose donc une lecture des seuils de chaque ville et de chaque culture pour ensuite faire une mise en commun. Afin de différencier la partie analytique de la partie synthétique, deux termes de linguistique, *diachronie* et *synchronie*, sont utilisés pour illustrer les étapes. Ces termes et le contenu des parties de ce travail sont expliqués dans les pages suivantes.

MÉTHODOLOGIE ET STRUCTURE

L'introduction vient d'exposer les enjeux actuels de Berlin, les intérêts et les limites d'une translation entre Tokyo et Berlin et propose dans les pages suivantes une explication de la structure du travail ainsi qu'une définition des seuils, élément permettant la comparaison et le rapprochement entre les deux villes.

Deux chapitres (ou petits livrets, un par ville) proposent ensuite une lecture des seuils de

Tokyo puis de Berlin en traversant différentes échelles et en développant, à travers quelques apartés, les fondements des conceptions culturelles sur la nature, le temps et l'espace. Des exemples architecturaux traditionnels et contemporains appuient le propos.

L'analyse de chacune des villes se fait successivement puisqu'une comparaison simultanée présente le risque de ne pas saisir suffisamment en profondeur l'essence de chaque ville, qui présentent des logiques et des structures propres. Cependant, de nombreuses références croisées permettent de lier les deux villes. L'analyse de Tokyo part de l'échelle intime pour aller vers l'échelle urbaine, tandis que celle de Berlin fait le cheminement inverse.

Le dernier chapitre conclut sur les différences et similitudes entre les deux villes et présente les éléments transposables. Suit un regard critique sur le fond même de la crise du logement à Berlin qui ouvre et justifie les choix initiaux pour le projet d'architecture qui suivra ce travail écrit.

DIACHRONIE ET SYNCHRONIE

Les termes de « diachronie » et de « synchronie » et la construction théorique de leur opposition sont dus à Ferdinand de Saussures.¹ Originellement utilisés en linguistique pour distinguer l'étude de l'histoire et de l'évolution d'une langue (approche diachronique) de l'étude de l'état d'une langue à un moment précis (approche synchronique), ces concepts ont ensuite été repris en philosophie, en sociologie, en géopolitique et en psychanalyse.

L'idée d'utiliser ces termes pour analyser une ville et structurer un énoncé théorique a été inspirée par le travail de Patrick Ayer² pour qui les synchronies portaient sur des moments précis d'une tradition architecturale

et urbanistique et la diachronie sur l'analyse d'un quartier urbain dans le temps.

Dans le cas présent, le travail vise à observer deux villes et à proposer une translation. En cela, les termes de diachronie et de synchronie permettent une lecture du processus et de la structure du travail :

- la partie DIACHRONIE (énoncé théorique) propose une analyse côte à côte de Tokyo et de Berlin, de leurs histoires et de leurs cultures, de leurs architectures et de leurs urbanités ; il s'agit de déchiffrer le langage de chacune des villes, dans le temps avant tout et à travers les seuils ;

- la partie SYNCHRONIE (projet de master) est la traduction, la translation, la mise en commun de ces deux langages ; on est dans l'espace. La fin de cet énoncé se veut déjà comme un prélude à la synchronie.

1 DE SAUSSURE Ferdinand (1971). *Cours de linguistique générale*. Paris : éditions Payot.

2 AYER Patrick (2012). *Métabolisme : Tokyo entre saturation et décroissance*. Lausanne : EPFL.

SEUIL

définition

Les deux prochains chapitres proposent une lecture de Tokyo et de Berlin pour comprendre leur langage, c'est-à-dire leur structure, leur grammaire et leur essence. L'objectif (énoncé théorique) est d'apprendre de l'enseignement de Tokyo afin de comprendre et de penser différemment la ville de Berlin et pour pouvoir y proposer ensuite une architecture (projet de master).

Le parti pris est de déterminer un des aspects fondamentaux de l'architecture – et de ce fait de la culture – japonaise, *le seuil*, de le définir comme un clé de lecture pour Tokyo puis de le réutiliser pour lire Berlin.

La notion de seuil est vécue et construite très différemment dans la culture orientale et occidentale et c'est en cela que ce concept devient une clé de lecture incisive pour permettre un côté à côté plus précis entre les deux villes.

Le seuil exprime le passage d'un espace à l'autre, d'une situation à une autre. S'il existe évidemment dans les deux cultures (comme le dit Philippe Bonnin, le seuil est universel et présent dans toutes les cultures¹), ses dispositifs, ses expressions formelles, son traitement, sa gradation, sa présence, son intensité varient fortement. Comment passe-t-on de l'intime au public, du logement à la rue, de la pièce au jardin? Comment passe-t-on de l'entrée au salon, du quartier à la ville?

DU CONCRET À L'IMMATÉRIEL

«Il faut rappeler qu'avant de donner lieu à de riches métaphores, la notion de seuil désigne

1 BONNIN Philippe (2000). *Dispositifs et rituels du seuil*. In: Communications, 70. *Seuils, passages*. p. 67.

un objet concret, puis un lieu, et les pratiques humaines qui l'entourent. [...] Ainsi l'idée de seuil, pour générique qu'elle est devenue dans sa grande fortune, dialogue toujours avec son humble mais prégnante origine, et avec l'expérience première – s'il en est – que nous en connaissons tous.»²

Suivons les conseils de Philippe Bonnin pour la description progressive du mot seuil : étymologiquement, le seuil est d'abord un objet concret, à savoir la partie inférieure d'une porte, souvent une dalle ou une pièce de bois, «*pouvant former feuillure et/ou emmarchement*»³ ; on parle alors aussi du

2 BONNIN Philippe (2011). *De la fragilité du seuil, si intense qu'il soit*. Dans : GUILLEMINOT Marie-Ange. *Le Livre de seuil*. Texte disponible sur Internet : <http://www.supervision-art.eu/pdf/Philippe%20Bonnin.pdf> (page consultée le 24 novembre 2015). p. 1.

3 Dictionnaire de français «Larousse» en ligne.

pas de la porte. Il oblige généralement – et particulièrement lorsqu'il est constitué d'une marche – à faire un pas uniquement destiné à le franchir, d'où l'expression *franchir le seuil* pour entrer et sortir d'un logis.

«*On rentre chez soi chaque jour, on franchit le seuil de sa maison ou de son appartement, réalisant un rituel à son insu [...]*»⁴

Par extension, le seuil est aussi un lieu, soit l'entrée d'une maison ou d'un bâtiment, ou la zone avoisinant la porte principale, sur laquelle on peut s'asseoir, discuter, attendre quelqu'un ou laisser un paquet. On parle aussi de seuil pour désigner la frontière entre deux pièces, soit l'ouverture par laquelle on pénètre dans une pièce.

4 BONNIN Philippe (2000). *Op. cit.* p. 66.

«Le franchissement du seuil est, indissociablement, une pratique physique, mettant en jeu l'épreuve de l'espace et des dispositifs matériels, autant que symbolique.»¹

À ce stade déjà, la notion de seuil est remplie de symbolique : notons la tradition romaine qui présage un mauvais augure à celui qui entre d'abord avec le pied gauche, ou celle de porter la mariée pour passer la porte, seuil vers une nouvelle étape de la vie.

Ainsi peut-on noter, afin de clore cette introduction lexicale, que le seuil se rapporte, au sens figuré, à la limite, au point ou au moment marquant l'entrée dans une période nouvelle ou un passage vers un nouvel état, une nouvelle situation. Ce terme est ainsi autant utilisé dans le domaine des statistiques que de l'hydrologie, de la physique, ou de la

1 BONNIN Philippe (2011). *Op. cit.* p. 66. p. 2.

philosophie. Walter Benjamin parle d'ailleurs du rêve comme seuil.

Le seuil est donc autant un lieu matériel qu'immatériel. En architecture, il exprime autant un objet (plein) qu'un vide (l'ouverture de la porte) ou un espace. La porte sépare l'intérieur de l'extérieur, mais est aussi le lieu de sa connexion.

«[...] La porte, le portail, la fenêtre même [...] réalisent l'impossible : être simultanément une chose et son contraire, exister potentiellement dans les deux états – ouvert et fermé – qui caractérisent la limite ou son absence. Ce prodige quotidien se réalise en un lieu [...] : c'est le seuil.»²

2 BONNIN Philippe (2000). BONNIN Philippe (2000). *Op. cit.* p. 67.

«S'il y a rite de passage, c'est qu'il y a séparation, franchissement d'une limite. [...] L'expérience du seuil, c'est donc une pratique quotidienne, réitérée, expérimentée dans toutes les circonstances de la vie [...]»³

Le seuil est donc un autant objet, un lieu, un espace, un rituel, qu'un moment. Son amplitude et son intensité varient d'une culture à une autre, d'une situation à une autre, et nous allons commencer par voir comment, il se manifeste dans la culture et l'architecture japonaise.

3 BONNIN Philippe (2000). *Op. cit.* p. 66. p. 2.

SEUILS

«Les «rites de passage» représentent, dans le folklore, les cérémonies qui se rattachent aux événements de la vie humaine: à la naissance, à la puberté, au mariage, à la mort. Dans la vie moderne, ces transitions sont devenues de moins en moins perceptibles et il est de plus en plus rare d'en faire l'expérience vécue. Nous sommes devenus très pauvres en expérience de seuils. L'assoupissement et le réveil sont peut-être les seuls qui persistent dans une société séculaire.»¹

Georges Teyssot

¹ TEYSSOT Georges (1998). *Seuils et plis: pour une problématique de l'intérieur ordinaire*. Lausanne: Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, Département d'architecture. p. 5..

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- ASHIHARA Yoshinobu (1989). *L'ordre caché : Tôkyô, la ville du XXI^{ème} siècle ?* Paris : Hazan (1994).
- AYER Patrick (2012). *Métabolisme : Tokyo entre saturation et décroissance, diachronie d'un espace urbain fragmenté*. Lausanne : EPFL.
- BARTHES Roland (1970). *L'empire des signes*. Paris : Éditions points (2000).
- BENJAMIN Walter (1938). *Das Passagen-Werk*. Vol. 1. (1982).
- DE SAUSSURE Ferdinand (1971). *Cours de linguistique générale*. Paris : éditions Payot.
- DOHI, Yoshio. *Bruno Taut, sein Weg zur Katsura-Villa* in TAUT Bruno. Akademie der Kunst.
- EVEQUOZ Gaëtan, SCHWANDER Christoph (2009). *SO36 Préfabriqué. Le type d'habitation pour Kreuzberg*. Lausanne : EPFL.
- HERTWECK Florian (2010). *Le problème de la reconstruction à l'identique. Le cas de Berlin*. Dans : *Espaces urbains à l'aube du XXI^e siècle*. PUPS.
- ROSSI Aldo (2001). *L'architecture de la ville*. Paris : InFolio Editions.
- TEYSSOT Georges (1998). *Seuils et plis : pour une problématique de l'intérieur ordinaire*. Lausanne : Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, Département d'architecture.

ARTICLES ET REVUES

- ARCH+ 208 (2012). *Tokyo, die Stadt bewohnen*. Aachen: Verlag GmBH.
- BONNIN Philippe (2000). *Dispositifs et rituels du seuil*. In : Communications, no 70. *Seuils, passages*. pp. 65-92
- BONNIN Philippe (2011). *De la fragilité du seuil, si intense qu'il soit*. Dans : GUILLEMINOT Marie-Ange. *Le Livre de seuil*. Texte disponible sur la page internet : <http://www.supervision-art.eu/pdf/Philippe%20Bonnin.pdf> (page consultée le 24.11.2015).

SITES INTERNET

- Dictionnaire de français « Larousse » en ligne. URL : <http://www.larousse.fr/> (page consultée le 12.12.2015).
- Statistiques japonaises. "Japan House and Land Survey" de 2008. URL : <http://www.e-stat.go.jp> (page consultée le 04.01.2016).

II

diachronie

TOKYO

lecture des seuils de l'intime à l'urbain

DÉCHIFFRER TOKYO

À TRAVERS LES SEUILS

de l'intime à l'urbain

côte à côte

DIACHRONIE

temps

Les villes de Tokyo et de Berlin sont, dans un premier temps, observées côte à côte et mises en relation. Une comparaison systématique et antagoniste n'a pas lieu d'être puisque chaque ville présente une logique propre, caractéristique et unique.

Mettre en relation deux villes implique tout d'abord une analyse fine de leur structure urbaine et de leur architecture. Mais les différences dégagées de l'analyse ne prennent sens que dans une compréhension plus globale des différences fondamentales qui existent entre les traditions, les modes de vie, les philosophies et les histoires des peuples qui habitent ces villes.

Tokyo et Berlin sont donc mis côte à côte. Ces deux villes s'inscrivent dans des cultures et des traditions communément désignées comme «l'Occident» et «l'Orient». Il importe de noter que dans ce travail, le

terme «Occident» se réfère à la culture européenne et chrétienne (et par extension à la culture américaine, tant importée au Japon à partir du XIX^{ème} siècle) tandis que le terme «Orient» renvoie à la culture asiatique, bouddhiste et shintoïste, mais dans ce travail au Japon en particulier, qui présente ses spécificités propres.

Les deux villes sont mises côte à côte et analysées l'une après l'autre. C'est à travers le seuil que la compréhension de chaque ville et de chaque architecture se développe, les seuils étant l'interprétation matérielle de constructions symboliques et culturelles.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	13
LE SEUIL AU JAPON, LE <i>MA</i>	14
L'ÉCHELLE INTIME	16
Un <i>ma</i> autour de soi	18
Un <i>ma</i> entre les individus	22
L'ÉCHELLE DE L'HABITAT	24
<i>Architecture du mur ou du sol</i>	26
La vie au sol	38
Plafond bas	46
<i>Shôji</i> ou la séparation douce	50
Flexibilité des espaces	58
<i>Dare mo shiranai</i>	64
Alcôve, pour la contemplation	68
Le seuil entre les étages	72
<i>Furo</i> , le rituel du bain	76

L'ESPACE INTERMÉDIAIRE	82
<i>De la relation à la nature</i>	84
<i>Contours flous</i>	94
<i>Engawa</i> , l'espace intermédiaire	104
<i>Genkan</i> , les délicates marches	112
La chorégraphie des chaussons	116
<i>Noren</i> ou la simplicité du seuil	120
Le pavillon de thé	124
La nature, cet hôte royal	130
De la symbolique de la pierre	138
<i>Shakkei</i> ou emprunt au paysage	140
L'ombre comme seuil	142
Le retour du translucide	146
<i>Petite histoire de la maison</i>	148
Seuils selon la densité	156
L'ÉCHELLE DU QUARTIER	158
<i>Impermanence et régénérescence</i>	160
Jardins en pots	164
<i>Roji</i> , public privé, privé public	168
L'ÉCHELLE URBAINE	176
L'éphémère comme adoucisseur	178
<i>Le chaos ou l'ordre caché</i>	182
<i>Vide structurant</i>	196
Interstices et village urbain	204
L'APPROCHE : RÉCIT DES MILLE ET UN SEUILS	212
BIBLIOGRAPHIE	218
ICONOGRAPHIE	222

AVANT-PROPOS

Ce chapitre s'intitule «*Déchiffrer Tokyo à travers les seuils, de l'intime à l'urbain*». En effet, le but de ce travail est de comprendre et de mettre en relation deux villes, Tokyo et Berlin. Cependant, les constructions mentales et physiques de ces deux villes s'inscrivent dans des cultures et des traditions architecturales beaucoup plus larges ; c'est la raison pour laquelle de nombreuses parties de ce travail se réfèrent, de manière plus générale, à l'architecture japonaise (voire à la philosophie bouddhiste et shintoïste) et à l'architecture occidentale, sans nécessairement prendre en compte les spécificités régionales ou temporelles. L'intérêt réside dans la compréhension des éléments essentiels et des différences fondamentales dans la conception spatiale et symbolique de l'espace et de la relation entre privé et public et dans la construction des limites et des seuils. Les spécificités liées à Tokyo apparaissent donc surtout à partir de l'échelle urbaine.

Le seuil dans la philosophie japonaise
Le seuil à l'échelle humaine
Le seuil à l'échelle domestique
Le seuil dans l'espace intermédiaire
Le seuil à l'échelle de la ruelle et du quartier
Le seuil à l'échelle de la ville



LE SEUIL AU JAPON, LE MA

LA NOTION DE SEUIL DANS LA PHILOSOPHIE JAPONAISE

Le seuil dans la culture japonaise est le *ma* (間). Dans son idéogramme tel que proposé ci-contre (un soleil entouré par une porte), il signifie littéralement «*intervalle, interstice, entre-deux*»¹; mais cette traduction dans le langage occidental ne prend pas suffisamment en compte la richesse du terme : en effet, l'idéogramme *ma* (間) exprime tant une spatialité temporelle (時間), physique (空間), que mentale (間接), selon la manière dont il est combiné.² Certains dictionnaires traduisent d'ailleurs le *ma* comme suit : «*espace, intervalle de temps*»³, induisant la notion de temporalité, qu'Augustin Berque exprime ainsi : «*Fondamentalement, le ma est l'intervalle qui existe obligatoirement entre deux choses qui se succèdent : d'où l'idée de pause*». ⁴ «*Ainsi, dans l'expression «prendre un moment de silence», le terme moment se traduit par ma en japonais.*»⁵

1 SHIGENOBU Tsuneki (ed) (1992). *Collection Concise Sanseido Dictionnaire Japonais-Français*. Tokyo : Sanseido. p. 940.

2 AYER Patrick (2012). *Métabolisme : Tokyo entre saturation et décroissance, diachronie d'un espace urbain fragmenté*. Lausanne : EPFL. p. 28.

3 Dictionnaire français-japonais en ligne. URL : <http://dico.fj.free.fr/dico.php> (page consultée le 03.12.2015).

4 BERQUE Augustin (1982). *Vivre l'espace au Japon*. Paris : P.U.F.

5 AYER Patrick (2012). *Op. cit.* p. 28.

Le seuil dans la culture japonaise est le *ma*.



intervalle, interstice, entre-deux

C'est pour cela que le seuil ne peut être vu comme une simple notion physique (un objet ou un espace), mais également comme un moment et comme une action.

Le *ma* (間) est une manifestation du *mu* (無), le vide. Dans la culture orientale, le vide n'est pas, comme pour la culture occidentale, l'opposé du plein (c'est-à-dire le rien ou l'absence) mais le complément du plein : sans le non-existant (le vide), l'existant (le plein) ne peut jamais naître. Ainsi, vide et plein sont liés dans une relation forte, cyclique et infinie, à l'instar du *Yin* (陰) et du *Yang* (陽). C'est en cela que le vide est l'élément liant du plein, et vice-versa.

De la même manière, le *ma* est avant tout ce qui relie et unit et non ce qui sépare deux objets, deux phénomènes, qui favorise une harmonie entre soi et l'espace : «*[...] il est une sorte de milieu médiateur permettant de tisser des liens spatiaux entre des opposés, des différents milieux ou des personnes.*»⁶

Le *ma* n'est donc pas fixé, pas nécessairement visible mais perceptible par les cinq sens. Son début, sa fin, son contour et sa limite sont flous. Le *ma* est absolument fondamental dans la compréhension de la philosophie, de la culture et de l'architecture japonaise.

6 idem. p. 28.

l'échelle intime



間

UN MA AUTOUR DE SOI

le seuil à l'échelle intime

Chaque individu possède autour de soi un espace personnel, privé. La limite physique du corps est certes la peau, mais chacun a besoin d'un espace virtuel autour de soi, dont la taille varie selon l'ethnie, la race ou la culture. Une intrusion dans cet espace provoque un malaise et peut parfois même être considéré comme une agression.

D'une société à l'autre, de Tokyo à Berlin, la frontière entre le privé et le public, entre l'intime et la société, entre le connu et l'inconnu, diffère. La pensée orientale, de par sa conception du *ma*, conçoit ces limites d'une autre manière.

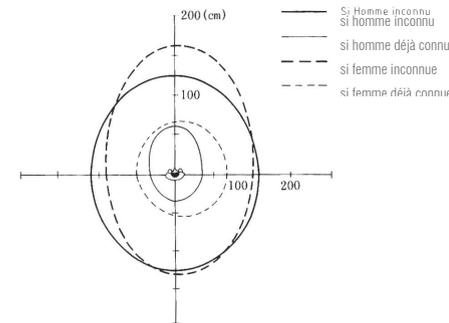
SPHÈRE PERSONNELLE GONFLABLE

Une étude psychologique¹ démontre que la sphère personnelle des Japonais est dotée d'une particularité qui ne se manifeste pas en Occident : cet espace personnel, ce seuil



Michael Wolf, photographe. *Tokyo Compression*

Ci-contre : distance moyenne de la sphère personnelle d'un homme selon les situations.

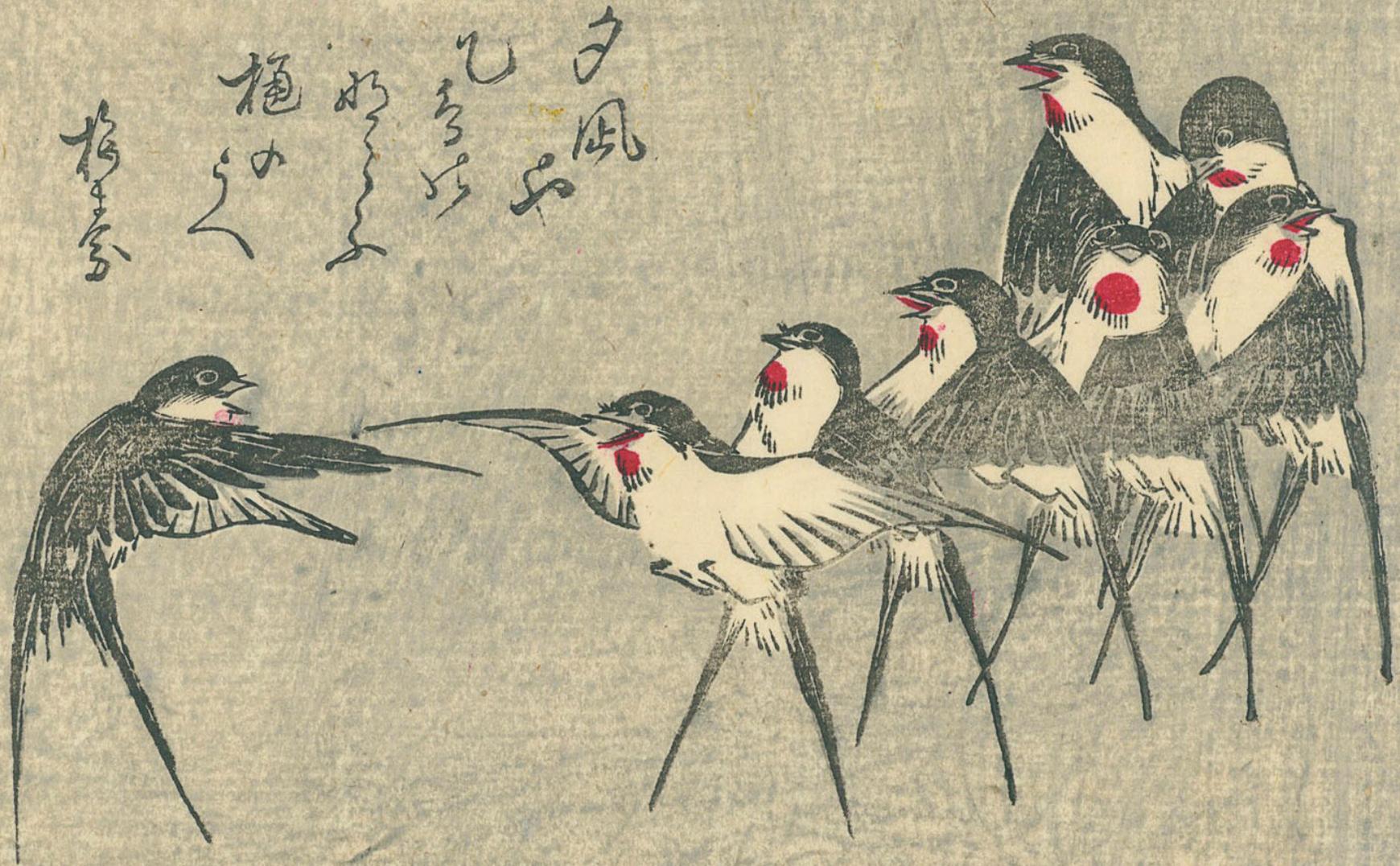


entre soi-même et le monde extérieur, a la capacité de se gonfler et de se dégonfler en fonction de la situation, alors que la sphère personnelle des Occidentaux tend à rester rigide.

Cette adaptation et cette flexibilité de l'espace intime est sans doute possible grâce à la conception nippone du *ma*, cet interstice qui favorise une harmonie entre soi et l'espace, cet entre-deux flou et fluctuant. D'après Toru Wada, c'est cette capacité d'adaptation qui explique la tolérance des Japonais face aux situations extrêmes de densité à Tokyo : «*Même si la réalité force à impliquer les Japonais dans une situation où ils sont contraints de laisser entrer un individu à l'intérieur de leur sphère personnelle, le mu permet de s'envoyer virtuellement dans un monde parallèle. La perception de l'espace et du temps est à ce moment modifiée.*»²

² WADA Toru (2011). *Tokyo Void. La perception du « vide » chez les japonais et son impact sur la ville de Tokyo*. Lausanne : EPFL. p. 99.

¹ SHIBUYA Shouzou (1990). *Hitoto hitoto-no kaitekikyori Personal Space tohananika*. Tokyo : Nihonhousou Shuppan.



子風
乙
如
桶
梅

洪
至
萃



間

UN MA ENTRE LES INDIVIDUS

le seuil à l'échelle des relations humaines

LE MA DANS LA SALUTATION

Ce seuil, *ma*, existe autour d'une personne mais également entre les individus.

La salutation en Occident s'accompagne d'un contact physique, que ce soit par une poignée de main, par la bise ou par l'étreinte (le fameux *hug* si pratiqué à Berlin). Le contact physique est donc essentiel à la salutation, comme s'il permettait de valider et de pleinement apprécier la présence de l'autre (traditionnellement, tendre sa main droite est un symbole de confiance et de paix indiquant l'absence d'arme dans sa manche).

Au Japon, a contrario, le respect ne se manifeste pas dans le contact physique mais dans l'intensité du *ma* : c'est pourquoi la salutation se fait sans contact physique, par la courbette. Ainsi, pour se saluer, on prend de la distance, on s'incline et on baisse la tête. Ce contact a priori « à distance » matérialise en réalité la proximité de deux individus par les codes du respect, qui constituent un liant chargé de sens.



Le Gasshō « est la salutation où l'on reconnaît la nature sacrée de toute chose, où l'on reconnaît en soi et en chacun notre « vraie nature » ou notre nature éveillée ».

Ainsi, plus la courbette est basse et plus elle est un signe de politesse et de respect. Ce qui signifie que plus on s'incline bas et plus la distance entre les deux personnes doit être grande. L'espace interstitiel augmente donc avec le degré de politesse.

ACCOMPAGNER LES SEUILS

En rentrant du Japon, même lors d'un bref séjour, il faut toujours un certain temps pour perdre cette habitude de la courbette, si souvent utilisée et répétée. En effet, la courbette accompagne de nombreux seuils physiques de l'habitat, par exemple lorsqu'un hôte prend congé de son invité. Dès lors, ce n'est pas une seule courbette qui se fait à la sortie, mais plusieurs, et ceci à chaque seuil : en quittant la table à manger, en arrivant dans le vestibule, en descendant du sol de bois, en quittant la maison, et enfin en fermant le petit portail au fond du jardin.

La salutation japonaise vient donc accompagner et souligner des seuils qui n'existent pas toujours dans la typologie occidentale.

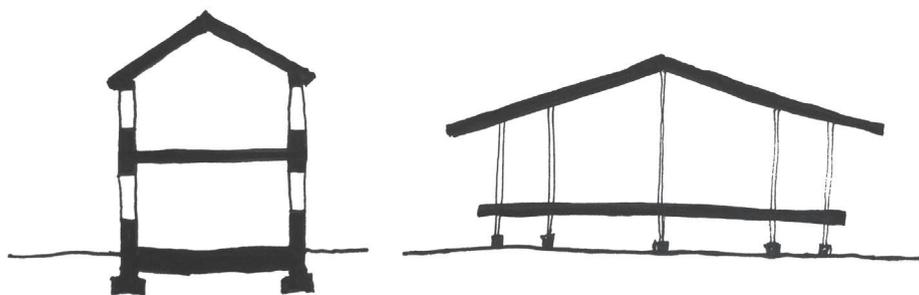
l'échelle de l'habitat



ARCHITECTURE DU MUR OU DU SOL

Après cette entrée en matière sociologique dans la compréhension du seuil au Japon, il est temps d'observer l'architecture afin de lier les pratiques sociales et spatiales.

La notion de seuil a une dimension horizontale. Franchir un seuil, tant physiquement que mentalement (franchir une étape de vie par exemple), se fait dans l'horizontalité. Dès lors, le schéma ci-dessous illustre la différence fondamentale entre l'architecture nippone et occidentale : l'une propose un seuil fortement marqué, clairement défini, une interruption brute dans le déplacement horizontal, tandis que l'autre lui laisse une grande fluidité.



Occident : l'architecture du mur

Orient : l'architecture du sol

LES TROIS ÉLÉMENTS DE L'ARCHITECTURE

Les trois éléments principaux de l'architecture sont le plancher, le mur et la toiture. Leur ordre d'importance varie cependant fortement d'une culture à l'autre.

L'Occident a basé son architecture sur le socle, le mur et la toiture, ordre qui s'appuie sur les étapes de construction. Mais si l'on observe l'architecture et les villes européennes, l'ordre d'importance (en terme de présence et de symbolique) se fait comme suit : MUR (épais et isolant), FONDATIONS et TOITURE ; l'idée d'enveloppe prévaut.

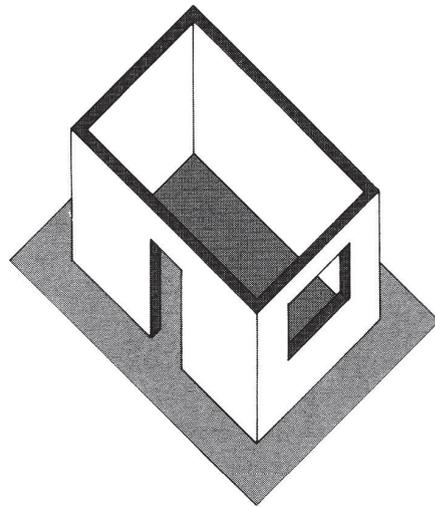
Le Japon possède les mêmes éléments de base, mais l'ordre est inversé : le mur vient en dernier. Et il ne s'agit pas vraiment de murs mais plutôt de fines parois ou de cloisons. Ashihara présente le plancher comme élément de base de l'architecture japonaise¹ tandis que Koji Yagi propose la toiture (prenant comme argumentation le fait que le hiéroglyphe égyptien dessine un mur enveloppant pour le mot « maison » (□□) tandis que les caractères japonais de l'habitat représentent une toiture (家, 舎, 宿)).² Dans les deux cas, l'horizontalité prévaut. Cependant, en observant les estampes traditionnelles qui présentent toujours les sols en axonométrie, il est légitime d'affirmer que symboliquement, le plancher prévaut dans l'architecture japonaise. On a ainsi cet ordre d'importance suivant : PLANCHER (surélevé), TOITURE et CLOISONS.

1 ASHIHARA Yoshinobu (1989). *L'ordre caché : Tôkyô, la ville du XXI^e siècle ?* Paris : Hazan (1994). p. 15.
2 YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York, London: Kodansha International (Pbck.). p. 6.



L'ARCHITECTURE DU MUR

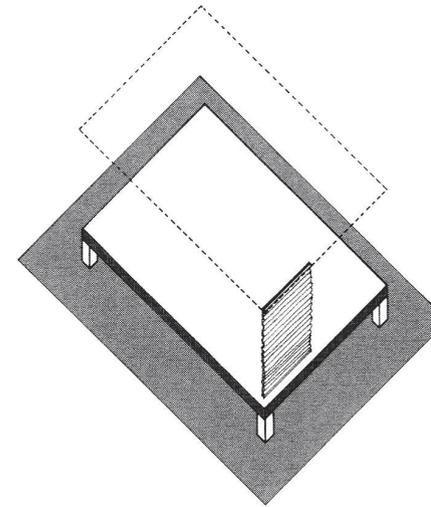
En Occident, l'architecture du mur a besoin de s'ancrer dans le sol, de s'inscrire pleinement dans le territoire, de faire une plaie dans la terre (fondations, excavations). C'est ainsi que l'on retrouve généralement, en Occident et assurément à Berlin, une architecture de la masse, du plein, une construction lourde qui symbolise la solidité, la sûreté et la pérennité. L'ancrage dans le sol est aussi illustré par l'utilisation fréquente de la cave ou du *hochparterre*.



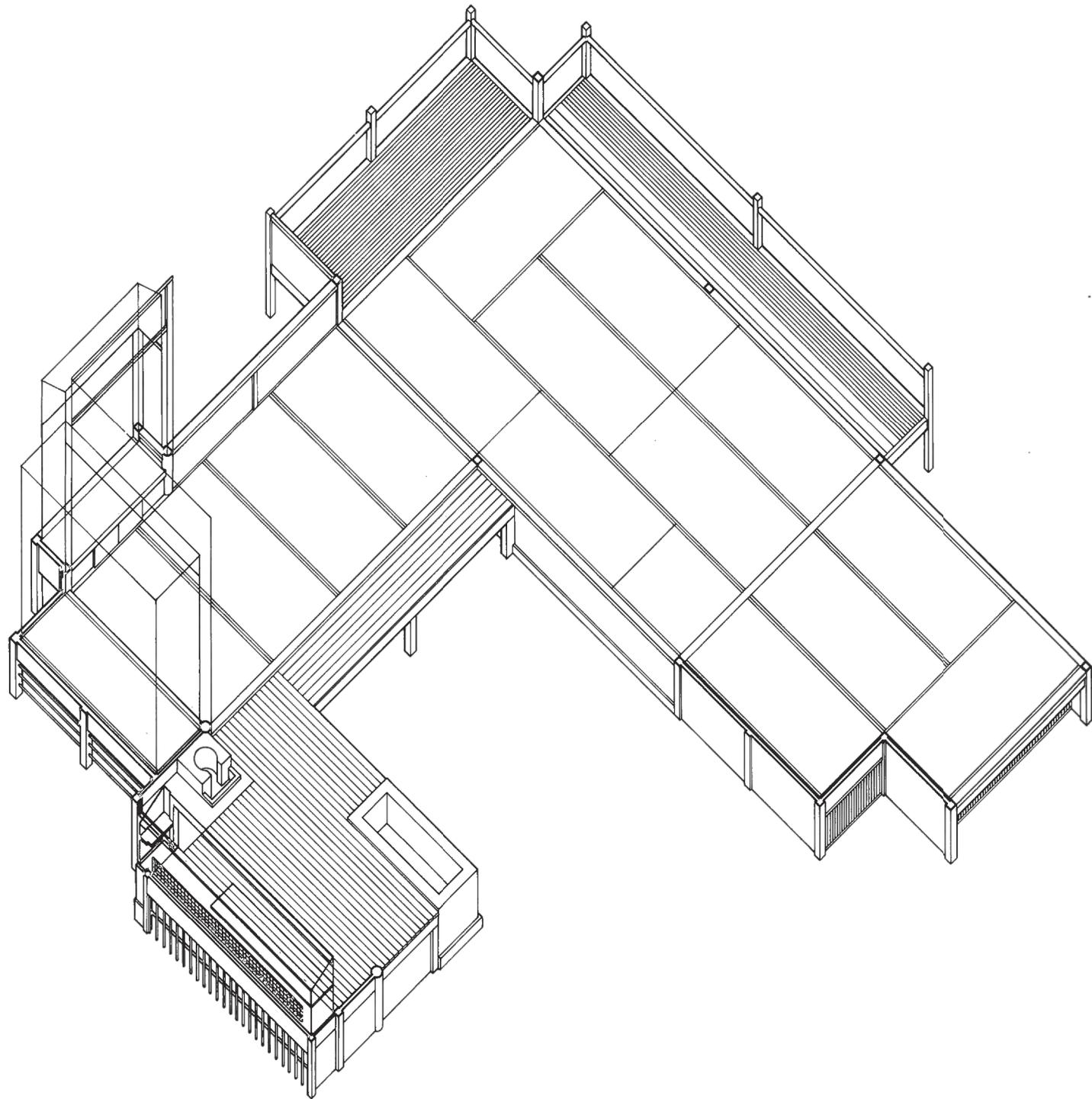
Occident : l'architecture du mur

L'ARCHITECTURE DU SOL

L'architecture du sol semble flotter au Japon; elle est la création d'un sol artificiel, détaché et au-dessus de la terre. Les légères parois qui glissent dessus n'ajoutent pas une charge importante et les points d'ancrage dans le sol restent minimes.



Orient : l'architecture du sol



Ces deux propositions de hiérarchie pour les trois éléments de base de l'architecture – *architecture du mur* versus *architecture du sol* – sont les conséquences de trois aspects : la matérialité utilisée dans la construction, le climat et la culture.

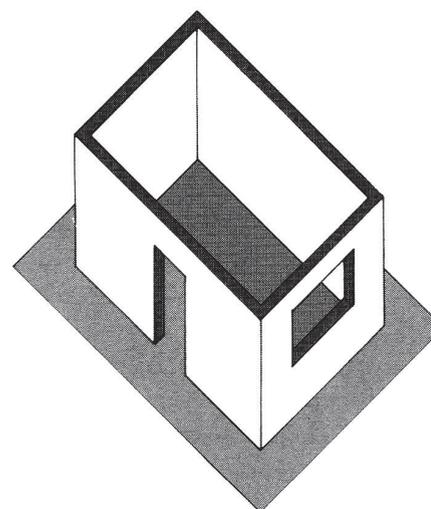
Cette hiérarchie s'appuie d'une part sur le système constructif, comme le propose Ashihara : «*Au Japon, l'architecture en bois met l'accent sur les planchers, alors que l'architecture européenne en pierre privilégie les murs.*»¹ Il est vrai que l'architecture européenne est souvent qualifiée d'architecture de pierre et la construction japonaise d'architecture de bois. L'Occident présente pourtant aussi de l'architecture de bois, mais presque jamais dans les villes; et la construction en bois en Occident donne toujours la prévalence au mur épais et continu, qui protège l'intérieur en l'isolant de l'extérieur. L'architecture traditionnelle japonaise n'est quant à elle qu'en bois, à travers un système constructif de poteaux-poutres, et l'enveloppe ne consiste que de légères parois, souvent amovibles, créant une architecture verticale tout à fait singulière.

Les raisons sont donc plutôt climatiques : alors qu'en Europe, on cherche à se protéger du climat (méditerranéen ou continental) par l'enveloppe performante, au Japon, on cherche à tout prix à ventiler la maison pour mieux supporter la très haute humidité – ventilation nettement plus performante en présence de grandes ouvertures – et à protéger le plancher de la pluie grâce à une large toiture aux auvents débordants.

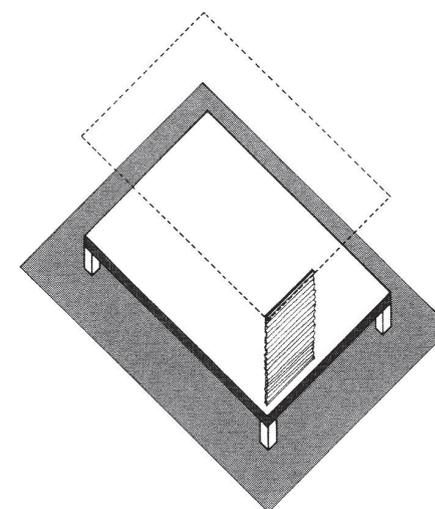
Enfin, l'architecture est aussi l'expression d'une civilisation et de ses valeurs : la relation à la nature en Occident se distingue par un désir fort de marquer la présence et le savoir-faire de l'être humain, par un besoin de se protéger de la nature parfois hostile et de poser une distinction nette entre l'intérieur et l'extérieur. Au Japon par contre, l'habitation est vue comme devant être provisoire et en harmonie avec la nature; c'est pourquoi elle se traduit par une matérialité et une présence discrètes et modestes. On cherche d'abord à dialoguer avec la nature et à en sentir les éléments : «*[...] Le temps n'est pas un élément contre lequel on lutte, il faut vivre avec lui en acceptant ses lois. Le matériau de l'architecture est le bois, qui est une partie de la nature détruite par le temps.*»²

1 ASHIHARA Yoshinobu (1994). *Op. cit.* p. 15.

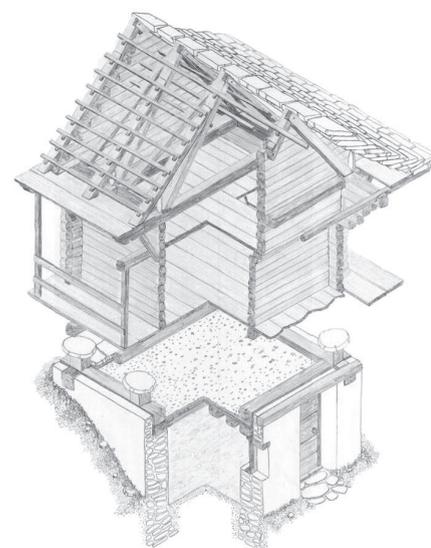
2 BOORSTIN Daniel exposé à l'Institut japonais d'architecture intitulé *La conquête du temps au Japon : l'art en renouvellement* cité dans ASHIHARA Yoshinobu (1989). *L'ordre caché : Tokyo, la ville du XXI^e siècle ?* Paris : Hazan (1994). p.83.



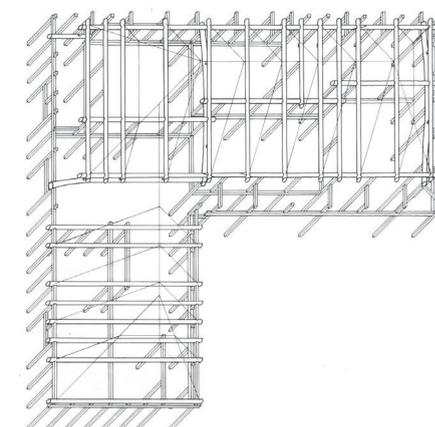
Occident : l'architecture du mur



Orient : l'architecture du sol



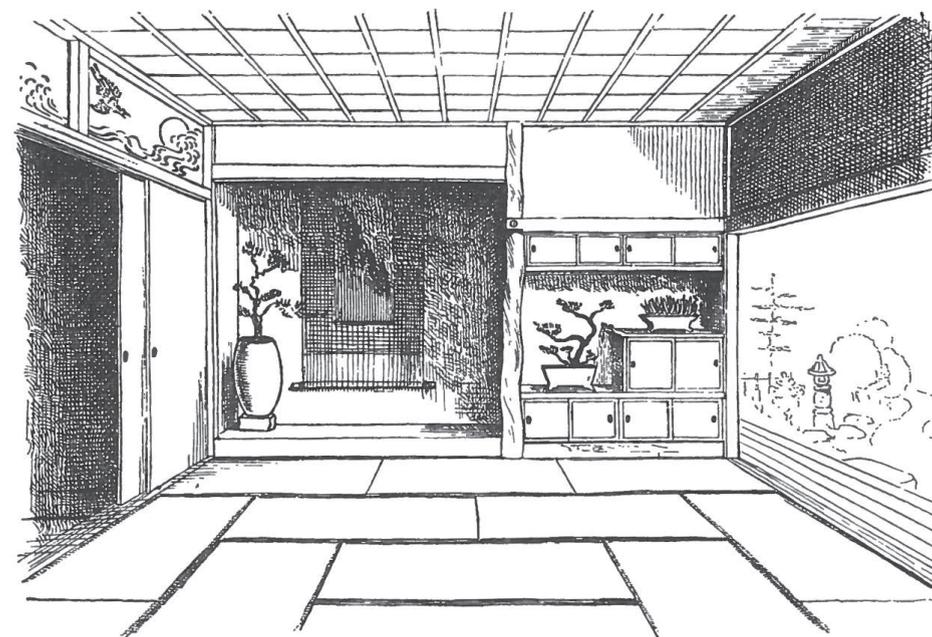
Occident : l'architecture de bois par le mur, élément linéaire



Orient : l'architecture de bois par un système de poteaux-poutres, éléments ponctuels

LE MA COMME 4^{ÈME} ÉLÉMENT DE L'ARCHITECTURE

L'architecture japonaise ne peut cependant être entièrement décrite par les trois éléments de base de la construction que sont le plancher, la toiture et les cloisons. Certaines notions essentielles de la philosophie bouddhiste et shintoïste construisent activement l'architecture nipponne, tels les concepts du plein et du vide, de l'impermanence ou du dépouillement, *wabi sabi* (侘寂). Mais c'est le *ma*, ce seuil gradué, rempli de la dimension temporelle, qui constitue l'élément le plus important dans la compréhension de l'essence de l'architecture japonaise. La déclinaison des seuils, *ma*, matériels comme immatériels, est d'une richesse et d'une sensibilité surprenantes dans la domesticité japonaise.



畳

LA VIE AU SOL

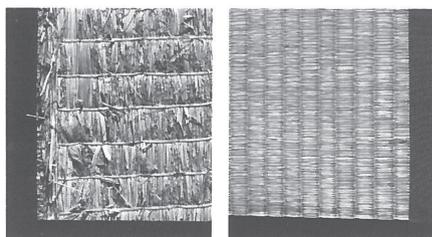
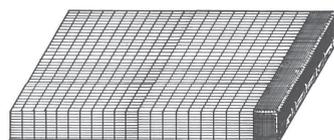
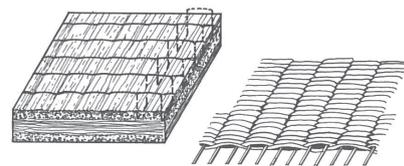
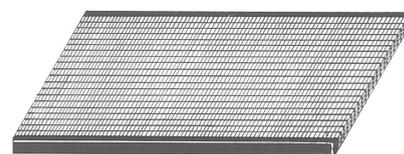
le seuil à l'échelle de l'habitat

L'élément essentiel de l'architecture japonaise, l'*architecture du sol*, est le plancher, surélevé pour laisser glisser l'air frais sous la maison ; ainsi, les étés chauds et humides restent supportables. Le sol devient alors l'endroit le plus frais de la maison, et c'est sur ce sol que vivent les Japonais.

UN SOL SOUPLE

Le sol est un parterre de *tatami* (畳), sans doute l'élément le plus connu de l'architecture japonaise. Fait de couches de paille de riz tressées et compressées, le *tatami* a une douceur et une odeur qui invitent au toucher et une souplesse qui rend possible la vie sur le sol.

Ses dimensions corporelles (180 par 90 cm, soit un *jō* (一畳) – dimensions variables d'une région à l'autre mais conservant toujours le rapport 1:2) confèrent à l'architecture japonaise une dimension humaine. À l'origine « une simple natte tressée et mobile, *shikimono* (敷物) (littéralement : chose



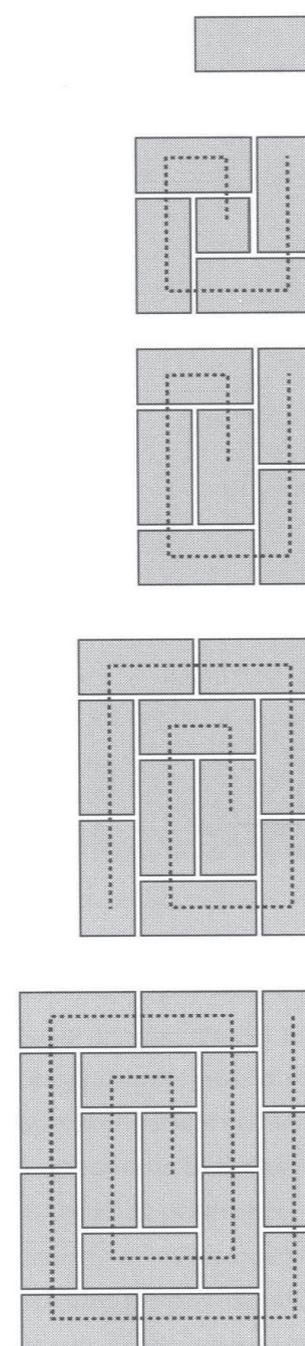
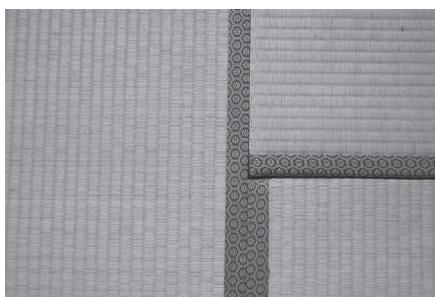
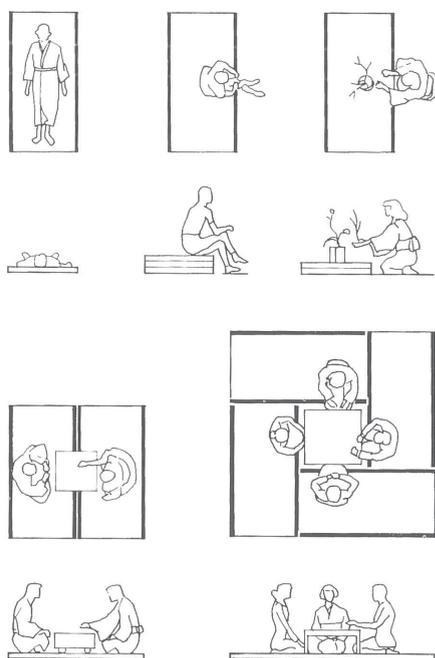
que l'on étend), que l'on disposait à son gré là où l'on s'asseyait»¹, le *tatami* est suffisamment léger pour être porté par une seule personne.

Le *tatami* est si important dans l'architecture japonaise qu'il représente la mesure de base de la construction, déterminant ainsi la distance entre les poteaux de la structure porteuse; cette distance s'appelle le *ken* (間) et s'écrit comme le *ma* (間), l'intervalle. D'ailleurs, au Japon, la surface ou la taille d'une pièce s'exprime en nombre de *tatami* («une pièce de 6 *tatami*»), alors qu'en Occident, on donne des distances de mur à mur («une chambre de 3 par 4 mètres»). L'architecture du mur privilégie la linéarité, tandis que l'architecture du sol privilégie la surface.

Cette prédominance de la surface est accentuée par la disposition en spirale du *tatami* qui, dans un mouvement fluide, part du centre sans jamais réellement se terminer, contrairement à la rencontre de deux traits perpendiculaires (tels les murs) qui marque une fin. La spirale induit la croissance, et la surface japonaise n'a donc en théorie pas de limite fixe, pas de seuil défini.

Il est particulièrement intéressant de savoir que la spirale est aussi la forme qui a été choisie lors de la fondation de la ville d'Edo, l'ancienne Tokyo, pour organiser et structurer la ville (la spirale a donc une symbolique structurante, en architecture comme en urbanisme).

1 SAITÔ-CRUZ Mizuki. *Le tatami*. Dans : BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris : CNRS éditions. p. 479.



Cette prédominance du sol qui croît et sa délicate relation avec l'espace extérieur (point fondamental qui sera développé plus tard dans ce chapitre) témoigne de l'hégémonie de l'horizontalité dans l'architecture domestique japonaise : l'architecture traditionnelle est d'ailleurs toujours sur un seul étage : «*A Japanese house is generally all on one floor; in fact one might say it is all one floor.*»² C'est dans les villes et avec la densité que la maison prend par la suite un étage supplémentaire.

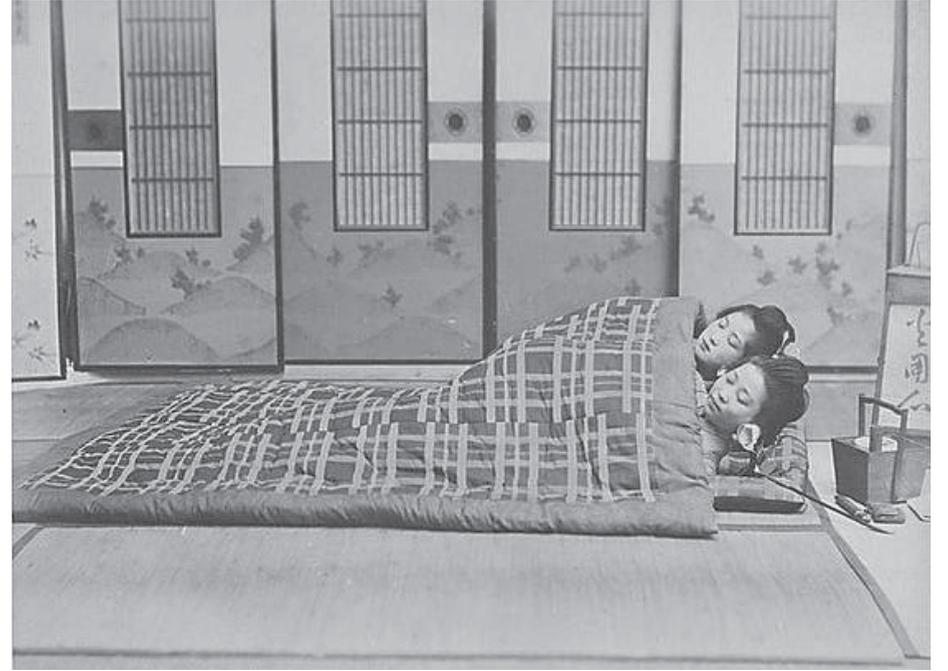
LA VIE SUR LE TATAMI

Lorsqu'on entre dans la maison japonaise, on retire ses chaussures sur le sol de terre battue ou de pierre pour monter sur la plateforme de bois, et on enfle alors des chaussons. Mais arrivé devant une pièce au sol couvert de *tatami*, on retire ses chaussons, comme l'on retire ses chaussures pour aller sur la couverture de pique-nique. C'est pour cela que l'historien Kimura Shôsaburô parle du sol de la maison traditionnelle comme d'un grand lit : «*La maison japonaise, surélevée sur ses pilotis et recouverte à l'intérieur par les tatami, ressemble exactement à un grand lit.*»³

Cette vie sur le sol est réellement exquise grâce à la matérialité du *tatami* : «*Tout cela ne dit rien encore de l'univers sensoriel, visuel, olfactif, tactile ou même sensuel du tatami. Souple à la marche du pied nu et au*

2 SLADEN Douglas (1903). *Queer Things about Japan*. London: Anthony Treherne and Company. p. 2.

3 SHÔSABURÔ Kimura (1985). *Kazoku ni jidai: Yoropa to Nihon (L'ère de la famille: Europe et Japon)*. Tokyo: Schinchôsha. p. 46.



corps allongé pour la sieste, le tatami est frais en été et chaud en hiver, accrochant la lumière sur le fil du jonc qu'on aura disposé selon le jour entant. Chanté par les poètes et dépeint à l'envi par les romanciers, le tatami compose l'expérience quotidienne de tout Japonais, tant il est inscrit au plus profond de sa mémoire, de son attachement identitaire. Se retrouver enfin ensemble sur les nattes autour d'un verre... et le Japon est là. »¹



WABI SABI

On vit sur le sol, mais on le foule aussi : on ne peut donc l'encombrer d'objets. Comme les *tatami* sont simplement posés sur un grossier plancher d'accueil, ils se placent et se retirent très facilement (on les change quand ils ont trop vieilli). Le mobilier lourd n'existe donc pas non plus : "A Japanese room sometimes contains other furniture (than a chest of cupboards), but, as a rule, the Japanese is satisfied with the floor, to which he pays extravagant adulation." ²

Le sol reste ainsi épuré, vide, ce qui est non sans rappeler la philosophie shintoïste et l'esthétique de la simplicité, *wabi sabi* : « Les maisons traditionnelles sont caractérisées par leurs pièces maintenues pratiquement vides. Leur décoration répond à une esthétique considérée comme une spécificité nippone, à savoir la poésie de l'élégance discrète, *wabi*, 侘び, de la patine, *sabi*, 錆, qui sont des concepts venus de l'esthétique définie par les grands maîtres de cérémonie de thé du XV^{ème} siècle. »³



Conversation entre Kyôko, 11 ans, et sa maman, du film *Dare mo shiranai* – 誰も知らない (*Nobody Knows*) de Hirokazu Kore-eda (是枝 裕和) sorti en 2004.

- | | |
|--|---|
| - O kâsan ? | - Maman ? |
| - Nanni ? | - Quoi ? |
| - Kono tatami ii nioi suru yo. | - Ces <i>tatami</i> sentent bon. |
| - Tatami ? | - Les <i>tatami</i> ? |
| - Mmmh. | - Mmmh. |
| - Nanno nioi ? | - Ils sentent comment ? |
| - Shizen no happa no nioi ga suru. | - Comme des petites feuilles dans la nature. |
| - Sono nioi ii nioi damon ne ? | - Cette odeur est une bonne odeur, pas vrai ? |
| - Mmmh. | - Mmmh. |
| - Datte atarashii kara, mada aoi nanno ni. | - C'est parce qu'ils sont neufs, ils sont encore verts. |

1 SAITÔ-CRUZ Mizuki. *Le tatami*. Dans : BON-NIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Op. cit.* p. 4.

2 SLADEN Douglas (1903). *Op. cit.* p. 4.

3 JEANNEL Bernard. *In'ei, l'ombre*. Dans : BON-NIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Op. cit.* p. 184.

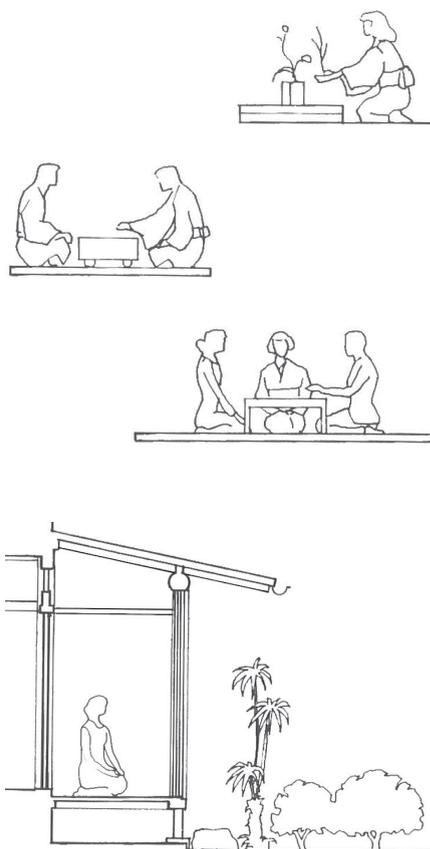
PLAFOND BAS

le seuil à l'échelle de l'habitat

Le plafond, dans l'architecture japonaise, est bas. Nettement plus bas qu'en Europe, et ceci autant dans l'habitat individuel que dans les bureaux, les hôtels ou encore les restaurants. Certes, la taille moyenne des Japonais est inférieure à celle des Européens, mais de 10 centimètres seulement. Alors la raison est ailleurs : elle est culturelle.

UN REGARD DIRIGÉ VERS LE SOL

Étant donné que la vie quotidienne se déroule sur le sol, la hauteur du regard baisse de 30 à 40 centimètres par rapport à un mode de vie à l'occidentale, passé à la hauteur des tables et des chaises. Comme les Japonais sont constamment en train de s'agenouiller et de se relever, leur regard est plus proche du sol, et ce sol glisse vers le jardin, toujours légèrement en contrebas (puisque le plancher est surélevé). A contrario, le regard en Europe se butte contre le mur et monte vers le plafond, souvent richement décoré.



MODESTIE ET HARMONIE

La philosophie bouddhiste et shintoïste accorde une grande importance à la simplicité. C'est pourquoi l'architecture doit être provisoire, en harmonie avec la nature, discrète et modeste. Ceci se fait d'une part à travers la matérialité, très sobre et laissée naturelle, et d'autre part par les dimensions humaines. Comme l'explique Ashihara, l'architecture occidentale cherche toujours à être plus grande, plus haute, plus impressionnante, même dans l'architecture domestique : « *Autrefois, j'ai visité la villa Rotonda [...]. Il est facile de comprendre pourquoi cette villa est un chef-d'œuvre de l'histoire de l'architecture. Mais un Japonais [...] ne peut que marquer son étonnement [...]. Comment peut-on vivre dans des espaces aussi immenses où l'on se sent petit et misérable ?* »¹.

Le plafond bas invite donc au recueillement, à la modestie, à la domesticité.

OMBRE

Et enfin, le plafond bas produit une ombre. L'architecture occidentale cherche à élever ses plafonds (les étages nobles dans l'Italie de la Renaissance ou dans le Paris haussmannien, les bâtiments prestigieux ou les logements de luxe présentent toujours une grande hauteur d'étage) afin de montrer le statut social et de créer des espaces lumineux (la lumière étant synonyme d'hygiène mais aussi de connaissance et de luxe).

Cette vision contraste avec le plafond bas et les larges auvents de l'architecture japonaise qui plongent l'intérieur dans une pénombre. Cette obscurité augmente avec la profondeur. Ce ne sont dès lors plus les murs épais qui protègent de l'extérieur, comme en Europe, mais bien l'ombre, puisque la maison japonaise est ouverte sur l'extérieur. L'ombre apporte une intimité dans la maison ouverte, elle est un seuil et une protection.

¹ ASHIHARA Yoshinobu (1989). *Op. cit.* pp. 19-21.



*Avec la cloison de papier blanc
les asphodèles blancs
échangent leur lumière.*

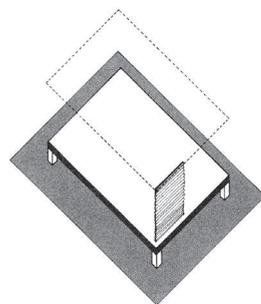
Haïku de Matsuo Bashô (1644–1694)

障子

SHÔJI OU LA SÉPARATION DOUCE

le seuil à l'échelle de l'habitat

L'architecture japonaise est fondamentalement horizontale, c'est pourquoi on parle d'architecture du sol. Maintenant qu'ont été décrits les éléments horizontaux (le plancher et le plafond) est venu le moment de découvrir ce qui vient poser des limites et créer des seuils dans cette horizontalité.



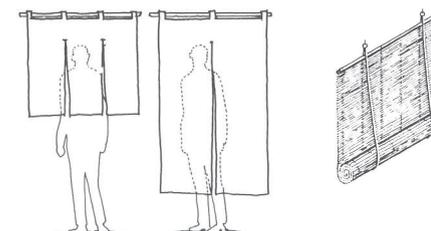
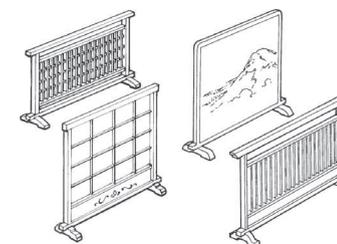
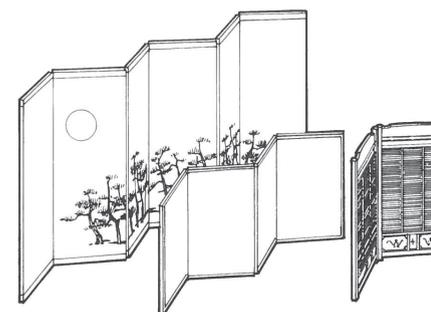
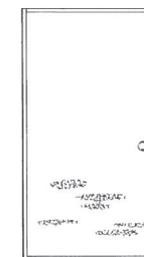
FUKINUKI YATAI 吹抜屋台

Le vernaculaire japonais, ou l'essence de l'architecture, se manifeste le mieux dans les estampes. Parmi les figurations de bâtiments, il en existe une très particulière nommée le *fukinuki yatai* (littéralement « toit enlevé/balayé ») qui est une représentation axonométrique ou isométrique d'un intérieur (c'est-à-dire en hauteur et sans point de fuite, laissant possible un déplacement du regard dans la scénographie); la toiture et le plafond disparaissent pour laisser entrer l'observateur dans l'intimité des personnages. Ne restent alors que le plancher surélevé, les poteaux, les poutres et les cloisons légères, non fixes, amovibles.



ÉCRANS LÉGERS

L'architecture japonaise est faite de bois et de papier. Les murs tels qu'on les conçoit en Europe n'existent donc pas au Japon. Il y a certes des éléments surfaciques verticaux dans l'architecture japonaise, mais ils sont si légers, si fins et si fragiles qu'on ne peut que parler de parois et de cloisons. On en dénombre plusieurs types :



- le *shôji* (障子), un très léger panneau coulissant et translucide constitué d'un cadre en bois et de croisillons sur lesquels est fixé un papier de riz translucide, le *washi* (和紙) ;
- le *fusuma* (襖), un panneau coulissant opaque muni d'une poignée et parfois recouvert d'un tissu soigneusement peint dont les dimensions sont traditionnellement identiques à celles des *tatami* (91 cm x 182 cm, ce qui explique les plafonds bas) ;
- le *byôbu* (屏風), un paravent (il en existe différentes hauteurs) en forme de V ou de W, facilement pliable et rangeable ; il est autant un élément de séparation que de décoration ;
- le *tsuitate* (衝立), proche du *byôbu* mais non pliable et donc posé sur deux pieds ;
- le *noren* (暖簾), un rideau suspendu sous une porte, de loin la séparation la plus douce ;
- le *sudare* (簾), un écran de bambou généralement suspendu sous une poutre ou sous la toiture, entre l'intérieur et l'extérieur (tel un store).



FRANCHIR UN SEUIL

Même lorsque les parois sont ouvertes, les rails en bois et les différences de matérialité du sol représentent des seuils que les Japonais franchissent toujours avec grand soin, en ne marchant jamais sur le rail mais en l'enjambant soigneusement, un pied après l'autre. De la même manière, les Japonais retirent leurs chaussons en montant sur les *tatami* ou les tapis. «À la limite, plus le lien est ténu et plus urgente est l'interrogation.»¹

Ces seuils sont très, très légers. Aux yeux d'un Occidental, ils peuvent même paraître inexistantes. Or les Japonais portent justement une attention toute particulière à ces seuils et construisent même des codes et des rituels pour les accompagner. Par exemple, ouvrir et entrer dans une pièce constitue un rituel très codé au Japon : «Pour entrer dans une pièce, il n'est pas poli de faire coulisser la cloison et d'entrer debout : la façon la plus raffinée consiste à s'agenouiller, à entrouvrir la cloison d'une main et à la faire doucement coulisser, d'un geste élégant, de l'autre, en s'inclinant davantage, toujours en position agenouillée, avant d'entrer.»²



Le seuil entre deux pièces, ici dans le film *Les Sœurs de Gion* de Mizoguchi Kenji (1936).



La position la plus élégante pour ouvrir une cloison coulissante est en s'agenouillant.



1 BONNIN Philippe (2000). *Dispositifs et rituels du seuil*. In: *Communications*, 70. *Seuils, passages*. p. 69.

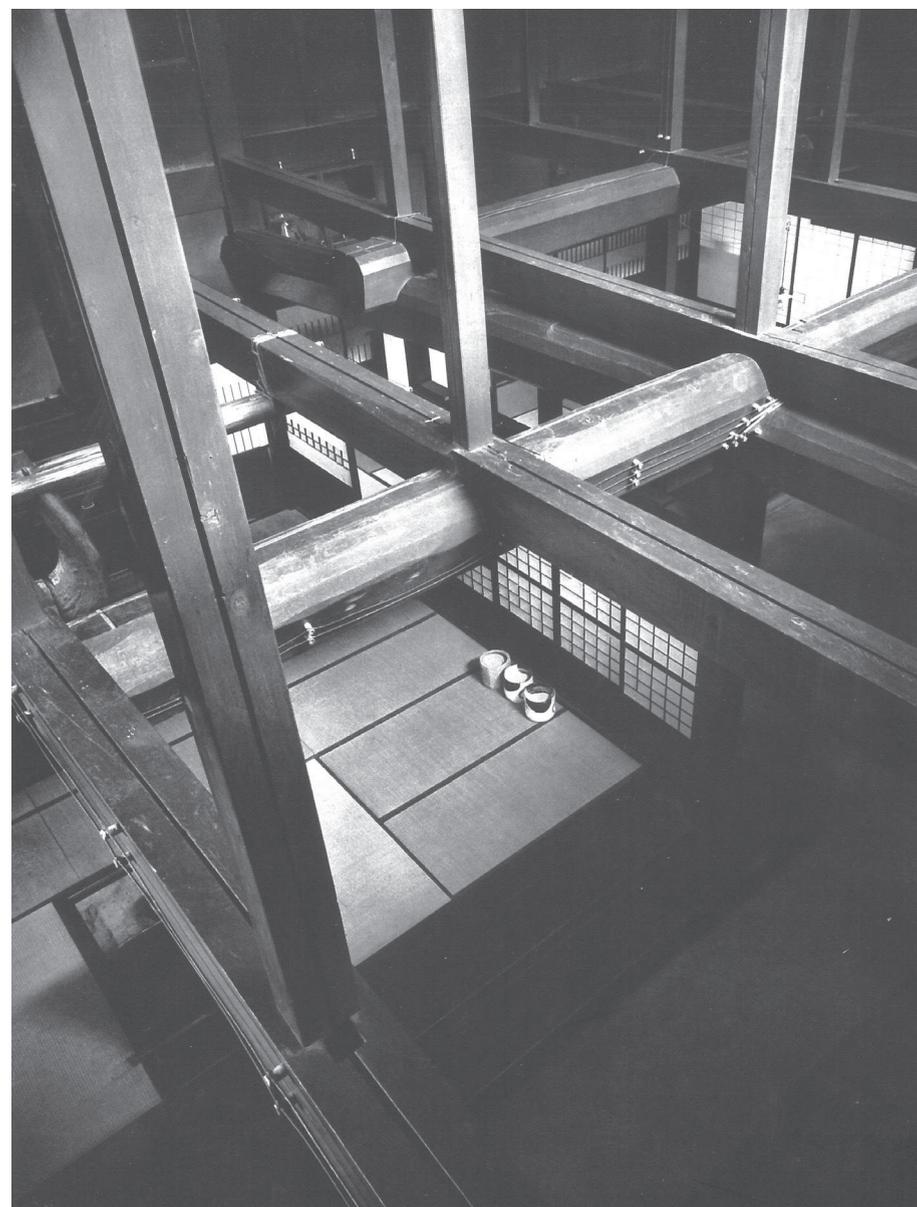
2 ASHIHARA Yoshinobu (1989). *Op. cit.* p. 16.

DE LA FRAGILITÉ DES SEUILS ET DE L'INTIMITÉ

Séparer l'espace par du papier en dit long sur la conception de l'intimité japonaise, sur la relation entre les individus et sur la construction mentale des seuils. «*C'est d'abord la fragilité de l'architecture, à l'opposé de l'épaisseur des murs de pierre de nos maisons. Lorsqu'une séparation n'est faite que d'une mince feuille de papier ou de tissu, la question de la matérialité des limites saute à des yeux occidentaux. De toute évidence, l'organisation spatiale repose là plus sur la transmission, l'entretien et la réactivation permanente d'une construction culturelle de l'espace. Si tenue qu'elle soit, la matérialité y a été conviée pour soutenir un ensemble florissant de symboles et de rituels, de paroles et de gestes.*»¹

Le papier des *shōji* et des cloisons coupent la vue, mais pas le son. Ce qui fait qu'au Japon, tout s'entend. On s'entend entre les pièces : on observe parfois que les écrans de partition des espaces s'arrêtent à une hauteur d'étage (comme sur l'image ci-contre), laissant le son et les odeurs se propager d'une pièce à l'autre. «*La volonté de ne pas séparer est évidente. Cela a de sérieuses incidences sur la perméabilité sonore et le manque d'intimité pour moi, mais aussi sur la solidarité familiale.*»²

Les comportements sont donc également différents et à nouveau, tout se fait dans la retenue : on s'abstient de parler trop fort pour ne pas déranger l'autre. Les Occidentaux s'étonnent toujours de la politesse et du respect des Japonais. Mais elle est non seulement nécessaire à leur culture mais également à leur architecture.



1 BONNIN Philippe (2000). *Dispositifs et rituels du seuil*. In: *Communications*, 70. *Seuils, passages*. p. 69.

2 idem. p. 86.

居間

FLEXIBILITÉ DES ESPACES

le seuil à l'échelle de l'habitat

Les fines et légères parois de l'architecture japonaise, lorsqu'elles sont fermées, coupent la vue, mais pas le son, ni nécessairement la lumière. Or, pour un Occidental, l'intimité est autant visuelle que phonique, et la construction doit assurer une isolation performante. Ainsi, dans l'architecture européenne et berlinoise, les espaces sont séparés en pièces et par zones (zone de jour, zone de nuit). Les étages aussi sont isolés phoniquement entre eux pour éviter les discordes entre voisins. À l'intérieur du foyer, une pièce est réservée pour l'intimité des parents et les enfants doivent avoir un espace personnel. On peut presque dire que pour la société occidentale, avoir un espace privé (et donc fermé, hermétique) est considéré comme un bien fondamental. En effet, en Europe (et encore plus aux États-Unis), la notion d'individualité et de liberté de choix est fondamentale, alors qu'au Japon, faire preuve de modestie, de discrétion et de retrait est une qualité nécessaire à la vie partagée en communauté.

PIÈCE MULTIFONCTIONNELLE

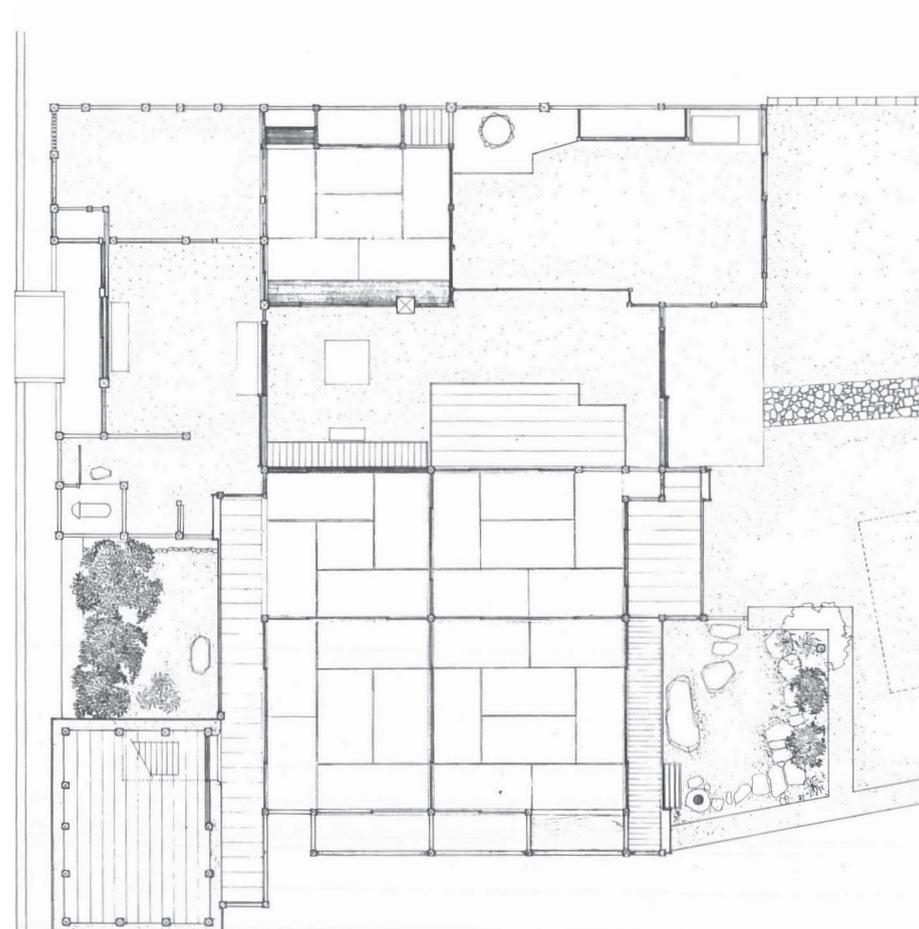
Au Japon, la pièce se dit «*ima*» (居間) – il faut reconnaître dans ce mot le caractère *ma*, 間 (*espace, entre-deux, pause*), décrit en début de chapitre). La pièce marque donc un lieu d'arrêt et de repos.

En Occident, on reconnaît une pièce à son nom, à sa taille, à sa disposition dans le plan, au mobilier et à la taille des fenêtres. Au Japon, *a contrario*, la pièce n'est pas meublée, les ouvertures sont toujours de mêmes dimensions et le plan ne présente pas de hiérarchie. Par ailleurs (et ceci constitue un point essentiel), il n'y a traditionnellement pas de mot pour désigner la salle à manger, le salon, la chambre des parents ou le bureau ; le mot qui désigne la pièce japonaise, *ima*, reflète sa neutralité fonctionnelle : l'*ima* peut accueillir plusieurs fonctions.

Ainsi la pièce japonaise n'a pas d'usage défini et sa fonction est une construction mentale ; l'usage d'une pièce varie au cours de la journée. Pour chaque situation, on amène les

«*Empire des Signes ? Oui, si l'on entend que ces signes sont vides et que le rituel est sans dieu. [...] Chez nous, le meuble a une vocation immobilière, alors qu'au Japon, la maison, souvent déconstruite, est à peine plus qu'un élément mobilier*); [...] le centre est refusé (brûlante frustration pour l'homme occidental, nanti partout de son fauteuil, de son lit, propriétaire d'un emplacement domestique). *Incentré, l'espace est aussi réversible [...].* »¹

1 BARTHES Roland (1970). L'empire des signes. Paris : Éditions points (2007). pp. 151-152



meubles et les objets adéquats, qui sont ensuite rangés dans les *oshiire* (押入れ), des placards ou des armoires profondes.

Comme tout dans l'architecture japonaise, le détail des *oshiire* se fait avec grand soin : leur dimension est identique à celle des *tatami* et leurs portes sont des *fusuma*, ces fameuses parois opaques coulissantes. Les *oshiire* n'ont donc pas de présence visuelle ni de présence physique dans l'espace puisque leur volume est intégré dans le plan de manière très subtile. Ainsi, les placards, cachés dans le plan et fondus dans le langage et la matérialité du reste de la maison, ne se perçoivent pas.

ABSENCE DE HIÉRARCHIE, FLEXIBILITÉ ET PROFONDEUR

Les meubles sont donc rangés et sortis pour les différentes pratiques quotidiennes. Puisque la pièce peut à la fois être une salle à manger, un salon, une chambre à coucher, une salle de jeu ou une salle de travail, la maison est déjà satisfaisante si elle est composée d'une seule pièce, d'une cuisine et d'une salle de bain. Lorsqu'une maison traditionnelle présente plusieurs pièces, celles-ci ne se reçoivent pas pour autant une fonction précise : elles permettent simplement de créer de la profondeur, d'agrandir ou de réduire les espaces.

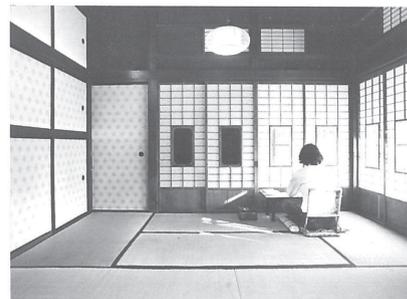
La disposition et la taille des pièces n'est pas réglée en fonction d'un usage précis. Ainsi peut être évoquée cette absence de hiérarchie et la recherche de profondeur de plans dans la spatialité japonaise.



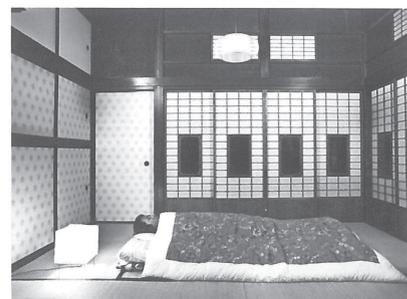
Flexibilité de la pièce japonaise, *ima* : manger,



recevoir des invités,



étudier,



et dormir.



GRADATION DES SEUILS

L'ouverture des parois coulissantes permet évidemment une impressionnante profondeur spatiale mais est surtout l'illustration visuelle la plus poignante de la gradation des seuils dans l'architecture japonaise.



Machiya Guest House à Kanazawa, rénovée par l'atelier Bow-Wow. Photographie personnelle, 2013.



Layered House de Jun Igarashi à Hokkaido construite en 2010.

petit aparté

DARE MO SHIRANAI

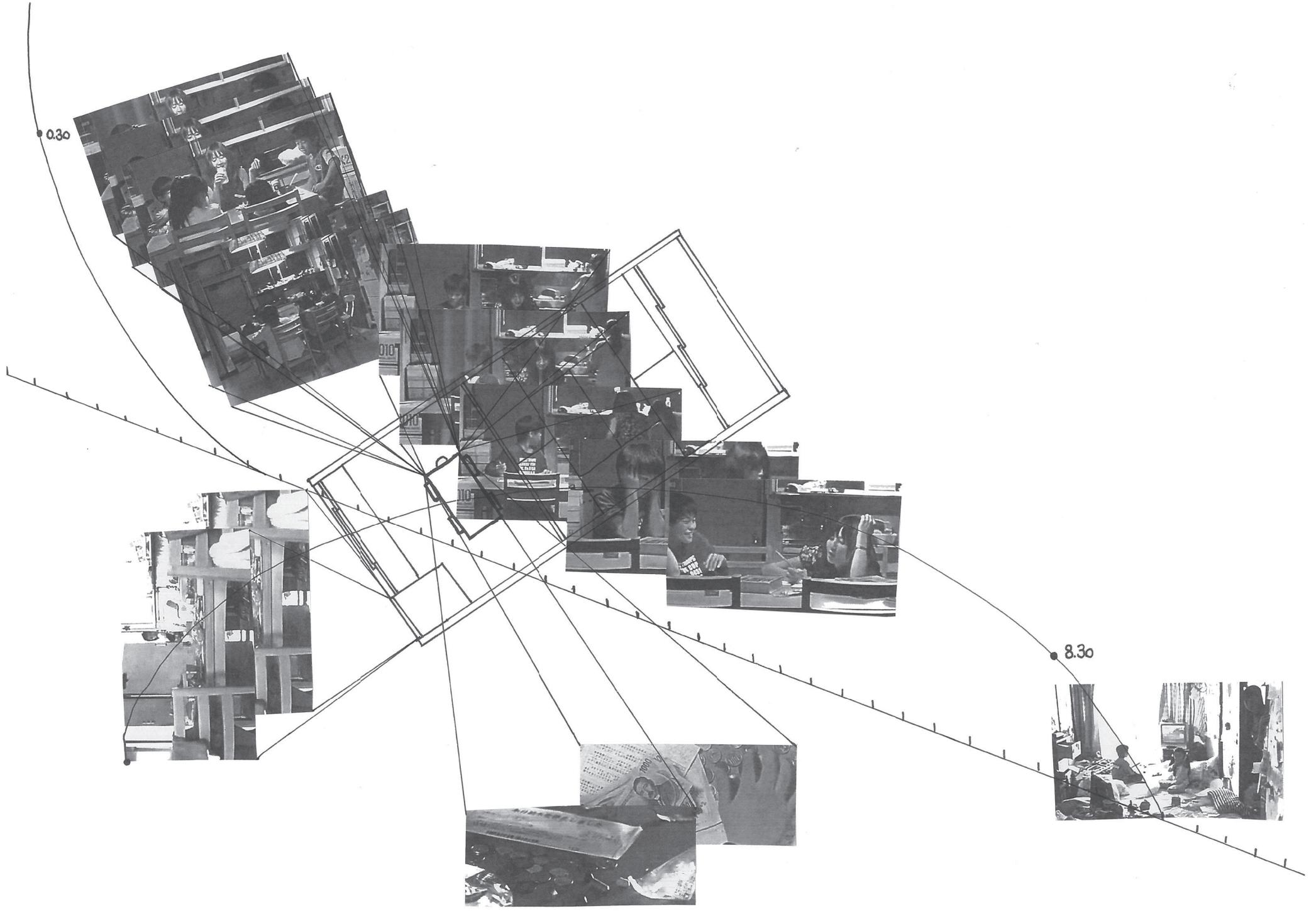
UNE SEULE /MA SUFFIT

La densité tokyoïte n'étant pas qu'un mythe, les appartements d'une ou deux pièces ne sont pas rares et sont même parfois habités par des familles, comme par exemple dans le film *Dare mo shiranai* – 誰も知らない (*Nobody Knows*), film de Hirokazu Kore-eda (是枝 裕和) (2004) dans lequel une mère célibataire (plutôt volage) emménage avec ses quatre enfants (issus de quatre pères différents) dans un de ces appartements. La mère et l'aîné y sont les habitants officiels ; les trois autres enfants sont amenés « en cachette » (ils arrivent dans des valises livrées par les déménageurs), le propriétaire n'acceptant pas plus de locataires. Par conséquent, les enfants ne vont pas à l'école et sont contraints à rester dans l'appartement toute la journée, livrés à eux-mêmes, ne pouvant même pas aller sur le balcon.

L'accès à l'appartement se fait par une coursière extérieure commune et la porte s'ouvre directement dans le grand espace unique. Celui-ci est alors subdivisé par les fonctions, les niveaux et les traitements du sol : on entre dans l'espace cuisine / salle-à-manger, mais devant la porte d'entrée, le niveau du sol est un peu plus bas, afin de retirer les chaussures. Suit ensuite la pièce unique et flexible en *tatami* dans laquelle la famille passe la journée, fait la lessive et dort. Au bout de cet espace, le balcon. De côté, une petite pièce attenante fait office de rangement, tel le traditionnel *oshiire* (押入れ).

La flexibilité de la grande pièce unique est illustrée dans le dessin de la page suivante, puisque tout le film se passe dans ce petit appartement.





0.30

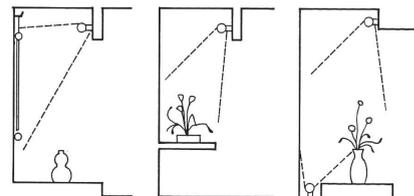
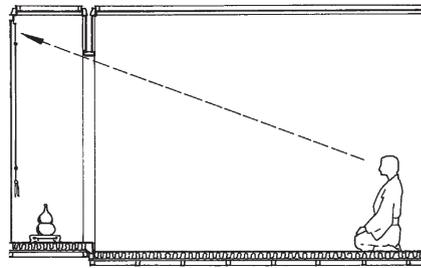
8.30

床の間

ALCÔVE, POUR LA CONTEMPLATION

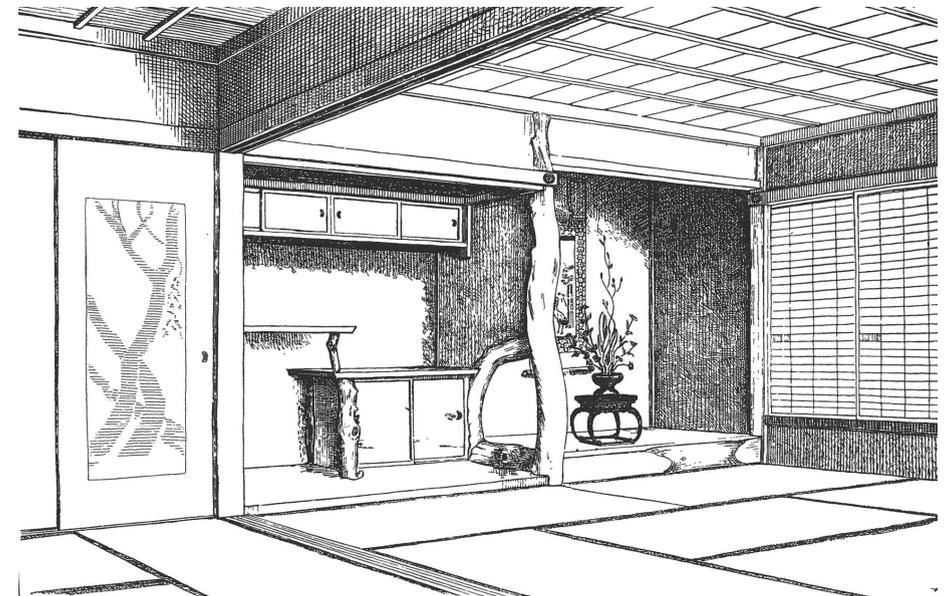
le seuil à l'échelle de l'habitat

La pièce japonaise est très dépouillée et son sol n'est encombré ni de meubles, ni d'objets. Seuls quelques rares objets d'art sont dignes d'être exposés, tels les calligraphies (*shodô*, 書道), les estampes (*ukiyo-e*, 浮世絵) ou les *okimono* (置き物), de petites statuettes symboliques, ou encore les éléments naturels comme les arrangements floraux (*ikebana*, 生け花), les *bonsaï* (盆栽) ou les *kusamono* (草物), des compositions végétales.



Ceux-ci sont alors mis en valeur dans le *tokonoma* (床の間), un sous-espace de la chambre japonaise traditionnelle, une alcôve au plancher surélevé. Cet espace est cadré au sol par une différence de niveau, par une portion de mur en surplomb et surtout par un élément vertical de bois, idéalement une colonne de bois presque laissée telle quelle. L'éclairage est indirect, soit grâce à une lampe fixée au dos du mur en surplomb, soit par le côté à travers un *shôji*.

L'alcôve est donc à la jonction entre mobilier (présentoir d'objets) et architecture (inté-



Vue et éclairage d'un *tokonoma*.

gration spatiale et constructive). Elle est un sous-espace (il y a toujours le caractère *ma* 間 dans le mot *tokonoma*) devant lequel on s'agenouille pour admirer et se concentrer sur un ou deux objets d'art ou de saison.

La décoration dans l'architecture japonaise se limite donc à quelques objets présentés dans l'alcôve – suivant ainsi le principe du *wabi* (侘び) *sabi* (寂び). Ceux-ci sont par contre régulièrement changés selon les saisons, l'occasion ou les invités, l'hôte faisant ainsi preuve de respect et d'attention pour ses convives. L'alcôve est donc un lieu où se rencontrent les personnes, l'art et la nature.

PETITS ESPACES

Grâce à quelques artifices architecturaux subtils, un petit espace peut prendre une grande valeur. Une pièce de bois et un léger linteau peuvent déjà créer un seuil doux, séparant l'espace quotidien de l'espace dédié à l'art et à la contemplation.



階段

LE SEUIL ENTRE LES ÉTAGES

le seuil à l'échelle de l'habitat

Traditionnellement, la maison japonaise ne fait qu'un étage : "A Japanese house is generally all on one floor [...]"¹ Ce n'est qu'avec la densité des villes que les *machiya* (町屋) et *nagaya* (長屋), les maisons urbaines en rangées, qu'apparaît le deuxième étage.

L'escalier n'étant pas un élément traditionnel de l'architecture japonaise, on observe dans le passage entre les niveaux ce qu'on pourrait prendre pour une maladresse charmante mais qui pourtant est très bien résolue : il s'agit souvent d'un meuble ou d'une échelle.

L'escalier-meuble a le double avantage d'offrir un espace de rangement en plus de permettre l'accès à l'étage supérieur. Quelle est la chronologie ? A-t-on utilisé le meuble pour grimper ou a-t-on cherché à trouver une fonction au vide sous l'escalier ?

En vérité, le trou dans le plancher (entre les étages) correspond au module de base du *tatami*. Sous ce vide est placé un meuble en

bois pour accéder à l'étage supérieur.

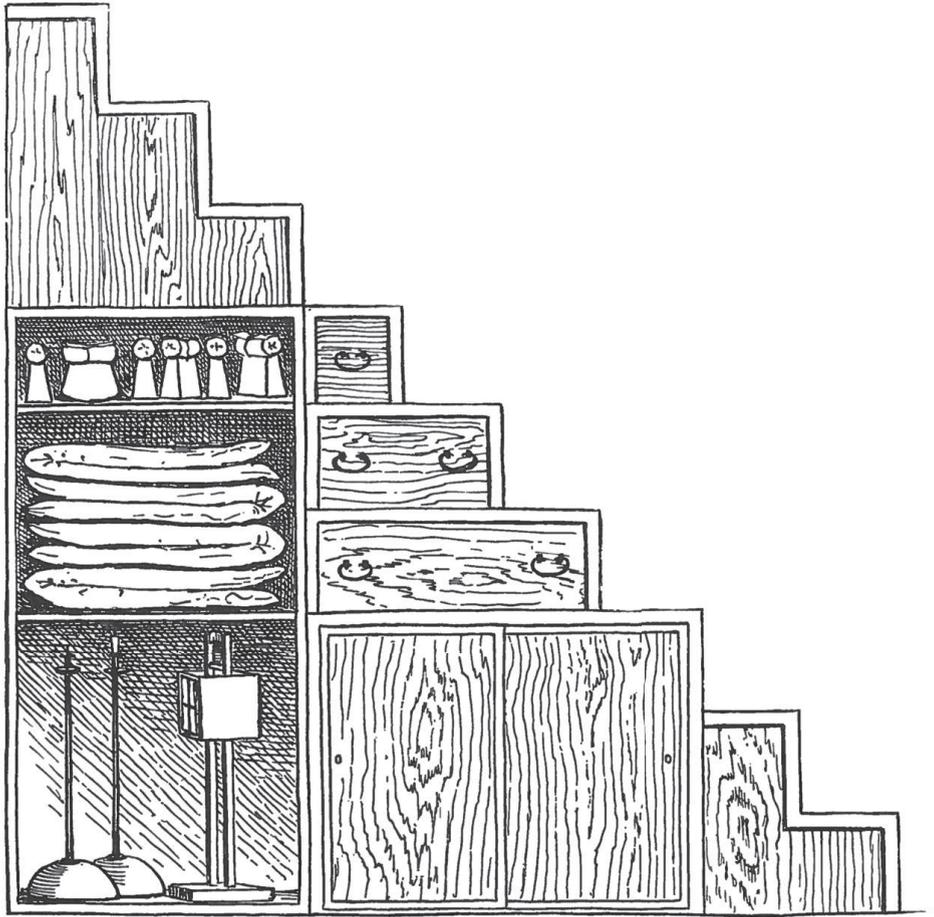
Une échelle peut faire office d'escalier lorsque le niveau du dessus est un espace de rangement. L'échelle est même rangée lorsque l'accès à l'étage n'est pas quotidien.

Dans tous les cas, le seuil est fragile et l'expérience visuelle et spatiale unique. La maison japonaise est si délicate qu'on l'habite tous sens éveillés : on marche lentement et avec légèreté sur les *tatami*, on ouvre les *shōji* avec soin, on s'agenouille avec respect et on parle doucement. Inévitablement, lorsqu'on monte sur un tel escalier, *kaidan* (階段), la crainte est à nouveau d'être trop lourd, trop brusque : ce meuble est-il réellement l'escalier ? Alors on y monte en hésitant, tout en profitant du plaisir de voir lentement apparaître le sol de *tatami* et les espaces de l'étage.

Ainsi le seuil entre les deux niveaux devient sensible et ténu.

¹ SLADEN Douglas (1903). *Op. cit.* p. 2.





風呂

FURO, LE RITUEL DU BAIN

le seuil à l'échelle de l'habitat

«Purificateur de l'esprit autant que du corps, le bain représente, pour les Japonais, un moyen de couper avec les occupations du quotidien.»¹

Prendre un bain représente un seuil important dans la journée d'un Japonais ; c'est une manière de séparer la vie extérieure – publique – de l'intimité du chez-soi. C'est un moment de détente, voire de méditation, la possibilité de se recentrer sur soi-même, de vider son esprit et/ou de raffermir les liens entre les membres de la famille (puisque le bain se prend aussi en commun).

Comme toujours au Japon, toute pratique – même simple et quotidienne – est gorgée de sens et accompagnée d'une gestuelle fine et précise. Prendre un bain a la valeur d'un rituel car il représente un vrai moment de pause, de «*ma*» dans le quotidien. Par

ailleurs, sa matérialisation et sa traduction architecturale, à nouveau, accompagnent les différents stades du processus.

En Occident, la salle de bain est une pièce unique qui contient lavabo, toilettes, douche (et éventuellement baignoire) et dont la fonction dans la maison concerne les besoins privés et d'hygiène. Au Japon par contre, ces différentes fonctions sont fractionnées : on a ainsi trois espaces, trois pratiques, trois positions, trois états physiques de l'eau (sans compter que les toilettes sont encore mises dans une pièce à part, rendant possible et agréable l'utilisation à plusieurs).

La baignoire étant le lieu ultime de la détente, il faut se préparer à y entrer en passant par plusieurs étapes et espaces. La première pièce, qui contient un lavabo et un miroir, est une pièce sèche qui fait la transition entre l'espace domestique et le moment du bain. On s'y tient debout et c'est là qu'on se dés-habille (les habits restent ainsi «*au sec*»).



«Onna yu» (Femmes dans les bains publics). Estampe en couleurs de Torii Kiyonaga (鳥居 清長) (1752-1815).

¹ GOSSOT Anne. *Furo, les bains*. Dans : BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris : CNRS éditions. p.135.

Une porte sépare cette pièce de la suivante, à nouveau divisée en deux sous-espaces : il y a un lieu pour se laver et un autre pour se détendre.

L'espace pour se laver est constitué d'un robinet, d'un pommeau de douche et de tabourets en bois ou en plastique. On se rince, et on se lave assis en se frottant vigoureusement avec un tissu, avant d'entrer nettoyé et propre dans l'eau du bain.

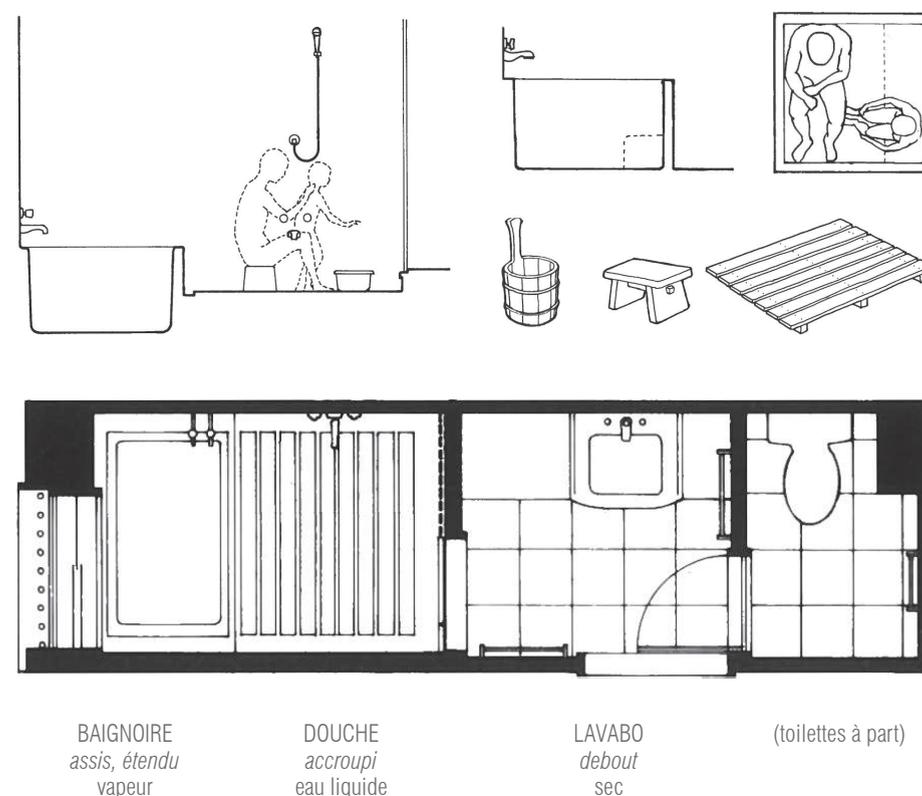
La baignoire est l'élément-même de détente. C'est là qu'on peut savourer un moment hors du temps, un moment de pause, d'intervalle, action qui se fait en position assise, les genoux repliés vers le menton. L'eau, très chaude (autour des 42°C – la chaleur élevée étant considérée comme un prérequis à la relaxation complète), recouvre les épaules. Cette eau est ensuite utilisée par plusieurs personnes, gardée plusieurs jours d'affilée et réchauffée.

L'eau ne peut être souillée puisqu'elle représente, dans les rituels *shintô* et bouddhistes, un symbole de purification.¹ Dès lors, se plonger dans l'eau chaude (pour se détendre et se réchauffer en hiver) et se laver sont deux actions distinctes et les espaces accompagnent la pratique : le rituel et la matérialisation des moments et des transitions se mettent en place.

Ces trois moments et leur matérialisation se retrouvent autant dans les salles de bain privées, *yokushitsu* (浴室), que dans les bains publics de quartier, *sentô* (銭湯), ou dans les bains thermaux, *onsen* (温泉).

Le seuil entre espace domestique et espace du bain est matérialisé par deux espaces intermédiaires et deux portes ; il est donc graduel et se fait par étapes.

¹ GOSSOT Anne. *Furo, les bains*. Dans : BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Op. cit.* p. 135.



BAIGNOIRE
assis, étendu
vapeur

DOUCHE
accroupi
eau liquide

LAVABO
debout
sec

(toilettes à part)

*heizei no
mimochi ni hoshi ya
furo agari*

Ah ! si tout le jour
je me sentais aussi bien
qu'au sortir du bain !

Haiku de Taigu Ryōkan (大愚 良寛, 1758-1831), traduit du Japonais par Joan Titus-Carmel.



Scène du bain pris en famille dans le film *Soshite chichi ni naru (Tel père, tel fils)* de Hirokazu Kore-Eda (2013).



Scène du bain (bain public) dans le film *Okuribito (Departures)* de Masahiro Motoki et Ryoko Hirose (2008).

l'espace intermédiaire



introduction à la prochaine échelle, l'espace intermédiaire

DE LA RELATION À LA NATURE

La question fondamentale pour parler de l'interface entre intérieur et extérieur dans l'architecture japonaise est la vision culturelle de la relation à la nature. Le sentiment de l'éphémère est profondément ancré dans la culture japonaise et le lien à la nature est essentiel. Ceci se voit dans le respect pour les matériaux naturels, mais également dans la poésie (existe-t-il un *haïku* (俳句) qui n'évoque pas la nature?), dans les estampes ou encore dans la décoration intérieure, avec par exemple les arrangements floraux, *ikebana* (生け花). L'architecture japonaise n'étant pas une enveloppe dure mais préférant le contour flou et léger, elle doit s'ouvrir à la nature, chercher à communier avec elle et non pas à s'en protéger : on ouvre la maison pour la ventiler, mais aussi pour contempler le paysage.

*Fraîcheur,
Je la prends
Comme ma demeure
Pour y dormir*

*La fraîcheur -
J'en fais ma demeure
Et m'assoupis.*

Deux traductions du *haïku* de Matsuo Bashô (1644–1694)



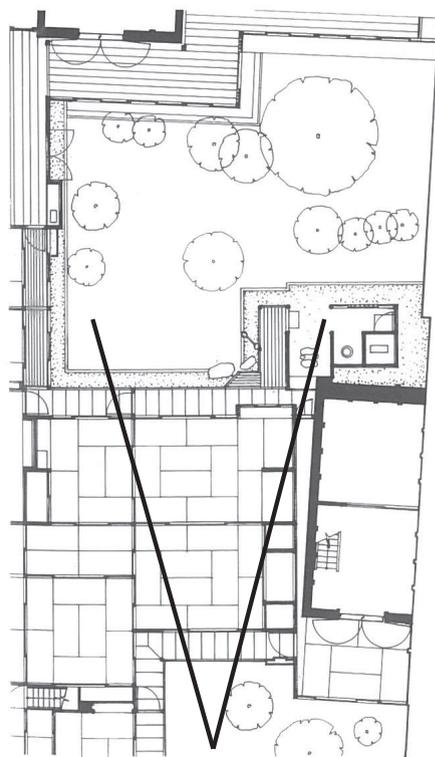


OUVRIR TOUTE LA MAISON

Le passage graduel du privé au public, ou de l'intérieur vers l'extérieur, est évident dans l'architecture japonaise : toute la maison peut s'ouvrir.

Comme toujours dans l'architecture vernaculaire, elle est un dialogue entre les pratiques sociales (et donc spatiales), la philosophie et les croyances, mais aussi le climat. Une maison ouverte permet la circulation de l'air, indispensable dans un pays aux étés si humides ; c'est également une situation idéale pour garder l'esprit frais.

Par la densification des villes, mais aussi par l'évolution sociétale et l'influence occidentale, les maisons se sont rapprochées, ont vu leurs seuils se resserrer, gênant ainsi le système de ventilation originel. L'introduction de la climatisation a finalement poussé la maison japonaise à devenir hermétique.





ABSENCE DE HIÉRARCHIE

A nouveau, le schéma de l'architecture du mur et du sol permet d'exprimer la différence fondamentale entre Occident et Orient dans le rapport à la nature : il illustre cette tendance occidentale à vouloir maîtriser et contrôler la nature en s'ancrant profondément dans le sol et en modifiant le terrain. L'Occident entretient un rapport hiérarchique et dualiste avec la nature et il y a donc une dichotomie entre « nature » et « culture », ce qu'explique Aike P. Rots : « *Le concept de « nature » est complexe et ambigu, et possède plusieurs sens. Dans la science et la philosophie occidentale, « la nature » est traditionnellement conceptualisée comme un domaine qui n'est pas influencé par des agents humains, et diamétralement opposé aux domaines de la culture, de la politique, et de l'histoire. [...] Les perceptions de la nature au Japon sont tout à fait différentes de la conceptualisation de la nature paradigmatique qui la considère comme un domaine sauvage, opposé à la culture. Au Japon, « la nature » et « la culture » sont des catégories imbriquées et interdépendantes.* »¹

L'Orient est dans un rapport beaucoup plus horizontal avec la nature : la relation à la nature se fait donc de manière très sensible. La religion shintoïste est d'ailleurs en grande partie fondée sur la nature : les dieux sont présents dans le vide et dans la nature. Ceci explique également certaines valeurs japonaises, comme par exemple le goût pour le silence, la mesure, l'humilité, le soin dans la fabrication des objets, l'inclination pour le contour flou, les processus organiques, le respect pour la nature ou encore les seuils doux et ambigus.

*Tuant une mouche
J'ai blessé
Une fleur.*

Haïku (俳句) de Kobayashi Issa (1763-1828)

*Fatigué du voyage,
je cherche une auberge...
Alors je vois ces glycines en fleurs*

*Haïku (俳句) de Matsuo Bashō (1644-1694)
traduit par Kuni Matsuo et Émile Steinilber-Oberlin (1936)*



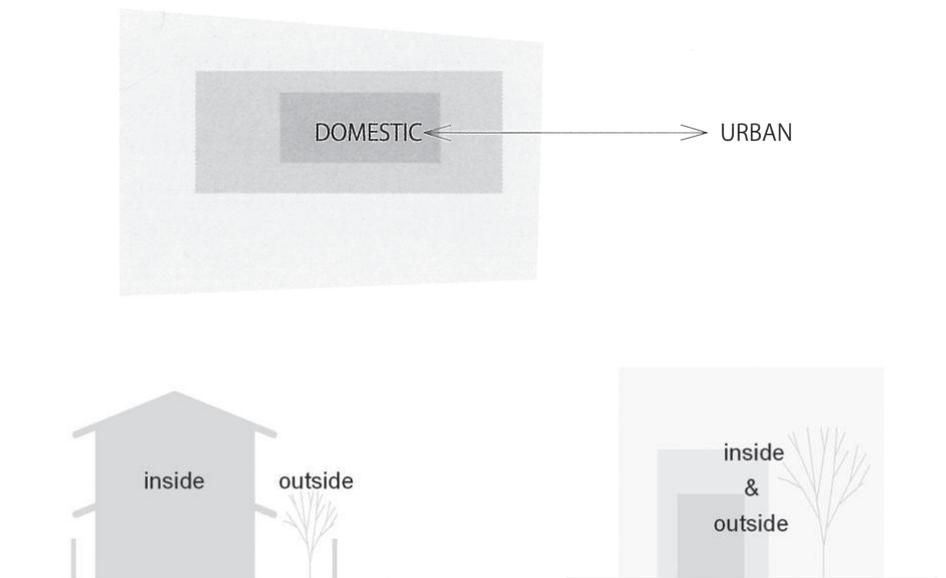
¹ ROTS Aike P. (2014). *Schizen, la nature*. Dans : BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris : CNRS éditions. pp. 444-447.

CONTOURS FLOUS

« Qu'est-ce que le contour d'un objet ? Est-ce une réalité physique qui sépare nettement le blanc et le noir, comme la ligne de démarcation identifiable entre la figure et le fond [...] ? Ou bien est-ce quelque chose de plus vague, comme le contour du corps humain ? S'il semble au premier abord clair et distinct, celui-ci est en fait une forme en constant changement. Prendre un bain, se couper les ongles, changer de coiffure ou se raser sont des opérations qui modifient chaque fois notre corps. »¹

L'esprit européen dans la tradition architecturale et urbanistique est cartésien : il préfère les lignes précises, les traits droits, les séparations distinctes, un choix affirmé entre le plein et le vide, le blanc et le noir. Enfin, l'esprit européen raffole des contours nets. C'est pourquoi l'architecture occidentale se décrit généralement par deux points de vue successifs : l'extérieur d'abord (forme urbaine et façade), puis l'intérieur (typologie). A contrario, pour décrire la maison japonaise, on ne peut parler d'intérieur et passer directement à la forme extérieure sans entrer dans cet univers somptueux qu'est l'espace intermédiaire, l'entre-deux, le *ma* (間) (une fois encore). Pour se référer au diagramme du début du chapitre, le contour de l'architecture occidentale est net (un mur, une enveloppe dure et affirmée) alors que le contour de l'architecture japonaise est flou (parois coulissantes, enveloppe qui tend à disparaître, maison ouverte).

¹ ASHIHARA Yoshinobu (1989). *L'ordre caché : Tôkyô, la ville du XXI^{ème} siècle ?* Paris : Hazan (1994). p. 37.



DE L'AMBIGUÏTÉ DU CONTOUR

Cette notion du « contour flou » est d'une grande importance pour les architectes japonais. Ashihara parle de « l'ambiguïté » du contour : « *La pensée dualiste occidentale, qui commence avec la philosophie grecque, répugne traditionnellement à considérer cet espace intermédiaire. Mais il est d'autres traditions qui attribuent une grande importance à ce domaine, et c'est en particulier le cas du Japon, avec son goût pour l'ambiguïté et l'incomplétude.* »¹

Cette théorie du contour flou prend racine et référence dans la nature : Sou Fujimoto évoque le contour flou des arbres dont les branches et les feuilles évoluent et se meuvent constamment² et Ashihara illustre comment ce contour flou se retrouve chez l'être humain (la longueur des cheveux et des ongles modifie constamment le contour du corps) ou dans la nature, par exemple dans la limite incertaine et mouvante entre terre et mer : « *Une ligne côtière n'est donc pas un contour aussi net et tranché que la limite entre figure et fond. Nous sommes obligés d'admettre l'existence d'un espace intermédiaire qui change constamment, physiquement et conceptuellement, au gré de phénomènes comme les marées montante et descendante.* »³ Henri Gaudin évoque aussi cette thématique fondamentale dans la préface de l'ouvrage d'Ashihara : « *C'est presque à la limite de la clairière, limite dentelée d'une infinie longueur, et même au-delà jusqu'au cylindre des nuages, que la maison japonaise nous fait habiter. Et ce n'est pas que cette limite soit floue, pas plus que ne l'est le dessin des roseaux, des peupliers ou de la cascade.* »⁴

1 ASHIHARA Yoshinobu (1994). *Op. cit.* pp. 39-40.

2 FUJIMOTO Sou (2008). *Primitive Future*. Tokyo : Inax. p. 67.

3 idem. pp. 39-40.

4 GAUDIN Henri. *Préface*. Dans : ASHIHARA Yoshinobu (1994). *Op. cit.* pp. 10-11





SEUILS DOUX ET FRONTIÈRES LÉGÈRES

Constamment, un contact délicat est construit entre nature et architecture : “*This Japanese approach to making space tangible involves defining, marking off, and limiting space in nature, and it contrasts with the Western approach of erecting a single mass into space; the former expresses space on the horizontal, two-dimensional plane, the latter on the vertical, three-dimensional plane.*”¹ La maison japonaise a pour séparations verticales de très légers panneaux coulissants, translucides (*shōji*) ou opaques (*fusuma*). Ces frontières sont légères, presque immatérielles. Mais ce ne sont pas seulement les portes qui créent ces seuils doux, mais également les espaces. Les artifices architecturaux de l'espace intermédiaire sont donc nombreux et très sensiblement travaillés.

RAPPORT PRIVÉ-PUBLIC SUR UN GRADIENT

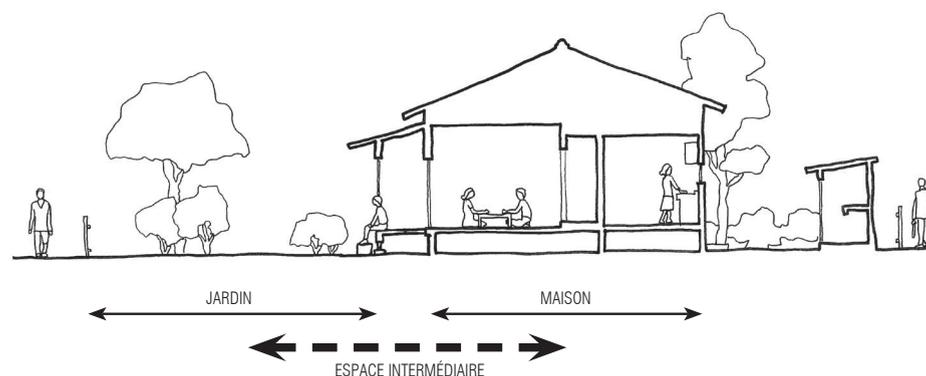
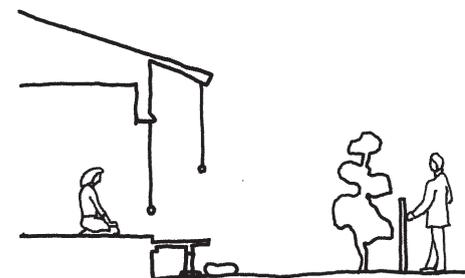
Ce rapport entre homme et nature dans la culture nippone non pas hiérarchique mais en équilibre et complémentaire, couplé à la philosophie du contour flou, a une grande influence sur l'architecture. La relation privé-public et intérieur-extérieur, au Japon, se fait sur un gradient : de la simple interface intérieur-extérieur occidentale (le mur, la façade), on passe à une très riche déclinaison de seuils immatériels dans le foyer japonais. Ainsi se manifestent les seuils doux dans l'horizontalité de l'architecture japonaise.

ESPACE INTERMÉDIAIRE

Aujourd'hui encore, cette caractéristique fondamentale de l'architecture japonaise est prise en compte et développée dans les projets des architectes japonais : “*To erect a wall is to bisect a space into 0 and 1. However, a space must have intrinsically had rich gradations between 0 and 1.*”²

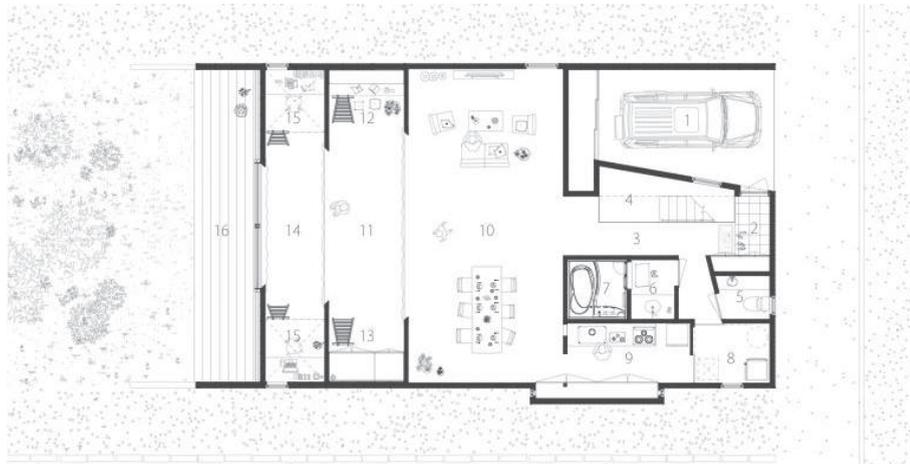
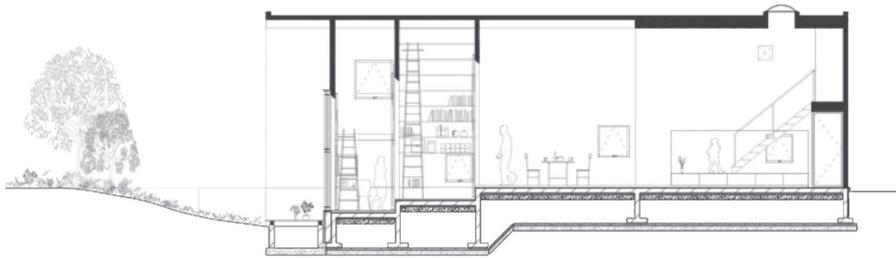
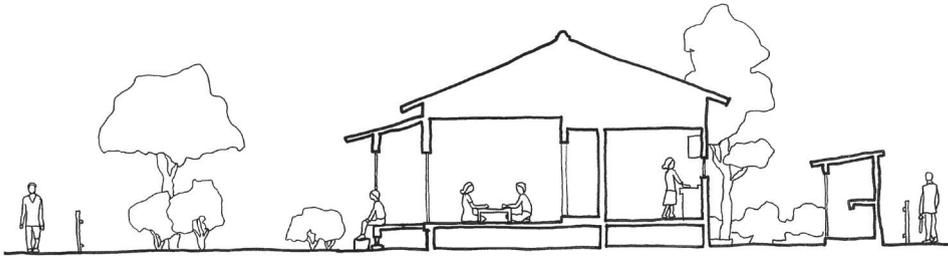
Comme exemples contemporains de cette gradation du passage de l'intérieur vers l'extérieur peuvent être citées la *N House* (2008) de Sou Fujimoto ou encore la *Layered House* (2008) de Jun Igarashi (cf. plans et coupes de la double-page suivante).

La suite de ce chapitre traite donc de la gradation des seuils entre intérieur et extérieur et par conséquent de la richesse et de la qualité de cet espace intermédiaire.

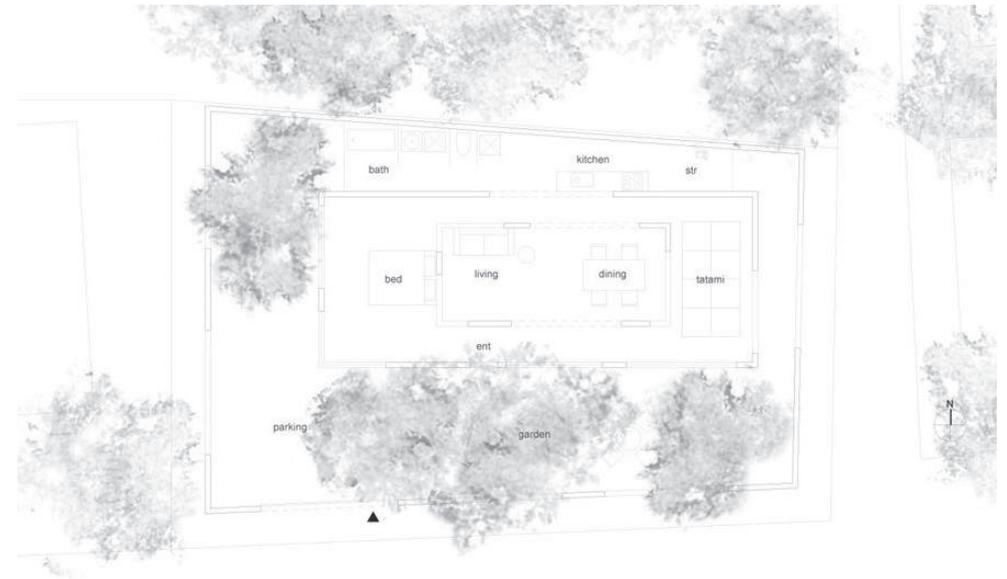
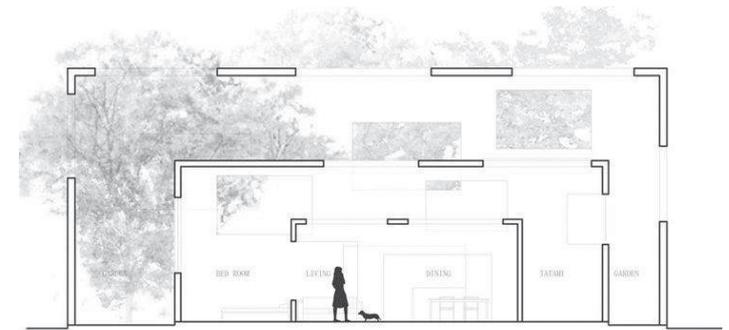


1 TANGE Kenzo, KAWAZOE Noboru (1965). *Ise: prototype of Japanese architecture*. Cambridge: M.I.T. Press. p. 33.

2 FUJIMOTO Sou (2008). *Primitive Future*. Tokyo : Inax Publishers. pp. 36-37.



Layered House de Jun Igarashi à Hokkaido construite en 2010.



N House de Sou Fujimoto à Oita construite en 2012.

縁側

ENGAWA, L'ESPACE INTERMÉDIAIRE

le seuil comme interface intérieur et extérieur

LA MATÉRIALISATION DU MA

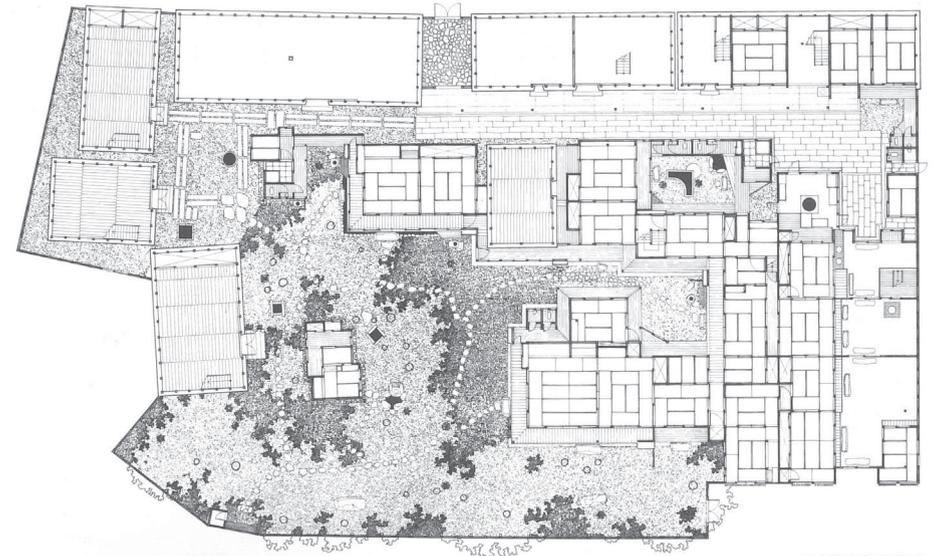
"Ma is the Japanese word for the interval that exists between opposing elements. In the Shoin and Sukiya traditional Japanese residential architectural styles, there is a veranda called an "engawa" between the garden and the house. This intermediary space between two opposing spaces introduces the ambiguity and ambivalence that are excluded by the dualism and binomial opposition of the West. A rich and suggestive architecture is created. In the same way, an intermediary space between public and private areas enriches the urban environment."¹

La traduction de *engawa* est généralement «véranda». Or l'*engawa* n'est pas une véranda, ni un balcon, ni une coursive, ni une galerie. Le fait de ne pouvoir réellement traduire ce mot illustre toute la singularité de cet espace propre à l'architecture japonaise.

L'*engawa* est une plateforme de bois qui prolonge la pièce de *tatami* vers le jardin et qui parfois même file autour de toute la maison. Elle est couverte par l'avant-toit, les larges auvents créant ainsi une zone ombragée ou, selon le temps, protégée de la pluie (pour ne pas abîmer le papier des *shōji*) – ainsi l'*engawa* reste un lieu de vie même par temps de pluie.

Cet espace permet évidemment la circulation (on peut aller d'une pièce à l'autre en passant par cet espace mi-extérieur mi-intérieur); cependant l'*engawa*, qui représente le *ma*, est avant tout un lieu de pause et de contemplation. C'est le lieu de rendez-vous entre l'homme et la nature: «Il s'agit d'un espace intermédiaire, un entre-deux, autour duquel s'articulent et se superposent un dedans et un dehors sans ordre apparent.»²

2 MARÈS Emmanuel. *Engawa, la véranda*. Dans: BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris : CNRS éditions. p.120.



大原家住宅平面図(岡山)



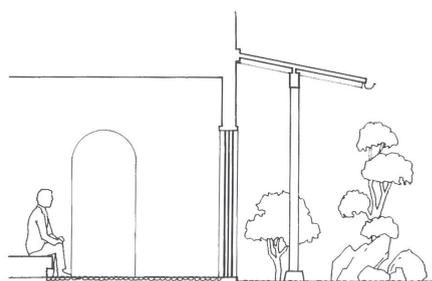
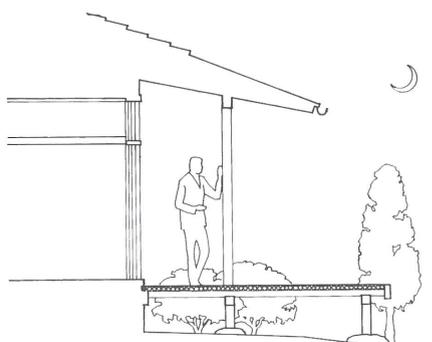
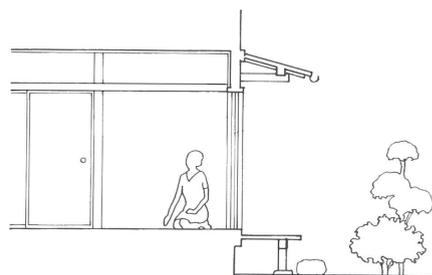
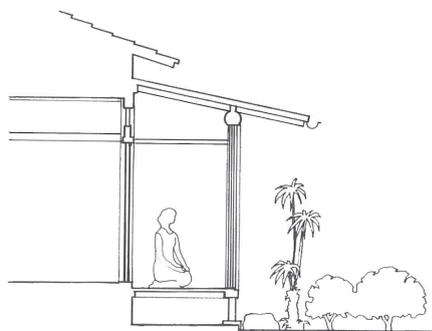
1 KUROKAWA Kisho (1992). *From Metabolism to Symbiosis*. London: London Academy Editions. p.16.

L'*engawa* est donc autant un dedans qu'un dehors : il est un plancher surélevé (donc une architecture), mais à l'extérieur et en contact direct avec le jardin (nature). De l'intérieur il semble être le prolongement du sol de la pièce de *tatami*, mais de l'extérieur il semble faire partie du jardin. Savamment construit, l'*engawa* offre des points de vue cadrés et travaillés, invitant à la contemplation et au recueillement. C'est cet espace intermédiaire qui rend graduel le passage entre intérieur et extérieur.

DES SEUILS À TOUS LES NIVEAUX

Cette succession de seuils se fait sur plusieurs niveaux : d'un espace couvert et fermé (la maison) on passe à un espace couvert et ouvert (l'*engawa*) qui ouvre sur le jardin (découvert). Par ailleurs, les différences de niveau entre espace intérieur, espace de transition et jardin sont également à mettre en relation avec la matérialité : paille de riz (*tatami*) et papier (*shōji*) pour l'espace intérieur, bois et bambou pour l'*engawa*, plus résistants à l'humidité, et enfin pierre et végétation dans le jardin. La transition entre espace intérieur et extérieur est donc très travaillée, tant sur les niveaux des sols que dans la matérialité ou encore à travers la symbolique.

Il existe évidemment des déclinaisons d'*engawa* : la plateforme peut être plus ou moins longue, fermée par des volets coulissants, les *amado* (雨戸), ou encore prolongée vers le jardin pour observer la lune le soir.



LA PIERRE, L'ÉLÉMENT LIANT

En tant que symbole même du seuil entre l'intérieur et l'extérieur, en tant que matérialisation du *ma*, l'*engawa* permet d'accéder au jardin depuis la maison. La maison japonaise étant généralement surélevée de 40 à 50 centimètres au-dessus du niveau du sol, c'est justement cette différence de hauteur qui marque un seuil entre l'intérieur et l'extérieur (autant que les parois coulissantes). Dès lors, le dispositif pour monter et descendre sur cette plateforme de bois est savamment construit : du jardin (nature) on monte sur le plancher (architecture). La pierre, *ishi* (石), est l'objet de transition entre les deux niveaux, entre les deux matérialités et entre les deux mondes. Elle est à la fois naturelle puisque non taillée, mais également architecturée puisque placée avec soin dans un dispositif d'entrée.



LIEU DE SOCIABILITÉ ET D'INTIMITÉ

L'usage qui peut être fait de l'*engawa* est multiple : il peut être un lieu de sociabilité et de discussion (puisque dans le prolongement d'une pièce de réception) ou encore un lieu d'entrée informel, quand par exemple des amis ou invités arrivent par le jardin. Ceux-ci laissent alors leurs chaussures par terre et utilisent l'*engawa* comme un banc, tandis que l'hôte sert une tasse de thé, assis à genoux sur la plateforme de bois.¹



¹ YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York: Kodansha International (Pbck.). p. 86.



Estampe de Suzuki Harunobu. *Pruniers dans la nuit sans lune (Yamiyo no ume)*. Vers 1765.

Cependant, l'*engawa* peut aussi simplement offrir un usage fonctionnel : «*Il est aussi un espace qui sert ponctuellement aux tâches quotidiennes que l'on ne peut exécuter sur les tatami : le séchage des aliments, le renouvellement du papier des parois coulissantes, etc.* »¹

Mais c'est aussi le lieu de l'intime, de la contemplation et de la méditation. L'écrivain Natsume Sôseki (1867-1916), dans une lettre adressée à sa femme en 1902 lors d'un séjour à Londres, écrit : «*En rentrant au Japon, ma première joie sera de manger des nouilles de sarrasin, du riz japonais et de m'allonger sur l'engawa en kimono pour contempler le jardin.* »

DÉCLIN

Cependant, depuis l'ère *Meiji* et après la Seconde Guerre mondiale, ce lieu a disparu progressivement à cause de la transformation sociale du rapport privé-public ainsi qu'à la suite de l'introduction de la climatisation dans l'habitat qui a nécessité une enveloppe hermétique de la maison.

Cependant, l'*engawa* demeure le lieu le plus représentatif de la philosophie et de l'architecture japonaise et il est toujours réactivé, tant dans l'architecture contemporaine que dans l'art, comme dans le film de Katsuhito Ishii, *Cha no aji* (茶の味) (*Le goût du thé*) sorti en 2004 ou dans la *NA House* (2011) de Sou Fujimoto (cf. images ci-contre).

«*Que ce soit en tant qu'espace multifonctionnel et ambivalent ou tant que symbole de l'harmonie sociale, l'engawa est devenu aujourd'hui un élément emblématique de l'architecture et de la culture japonaise en général.*»²



Scène du film *Cha no aji* (*Le Goût du Thé*) de Katsuhito Ishii (2004).



NA House (2011) de Sou Fujimoto. Contours flous et espaces intermédiaires.

*Yuku natsu no
sudare o kakage
nani mo mizu*

*L'été passe.
Je soulève un store
Je ne regarde rien.*

Haïku de Tae Kakimoto

¹ MARÈS Emmanuel. *Engawa, la véranda*. Dans : BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014).*Op. cit.* p. 121.

² idem. p. 121.

玄関

GENKAN, LES DÉLICATES MARCHES

le seuil comme interface intérieur et extérieur

« D'une certaine manière, le seuil fonde les espaces. Le seuil existe dès lors qu'on a l'intention de séparer un lieu du reste du monde. [...] Au-delà du simple paysage qu'offre sa façade, c'est par sa porte que se présente à nous une habitation, si nous voulons entrer en relation, par l'entrée qui permet d'y accéder [...]. »¹

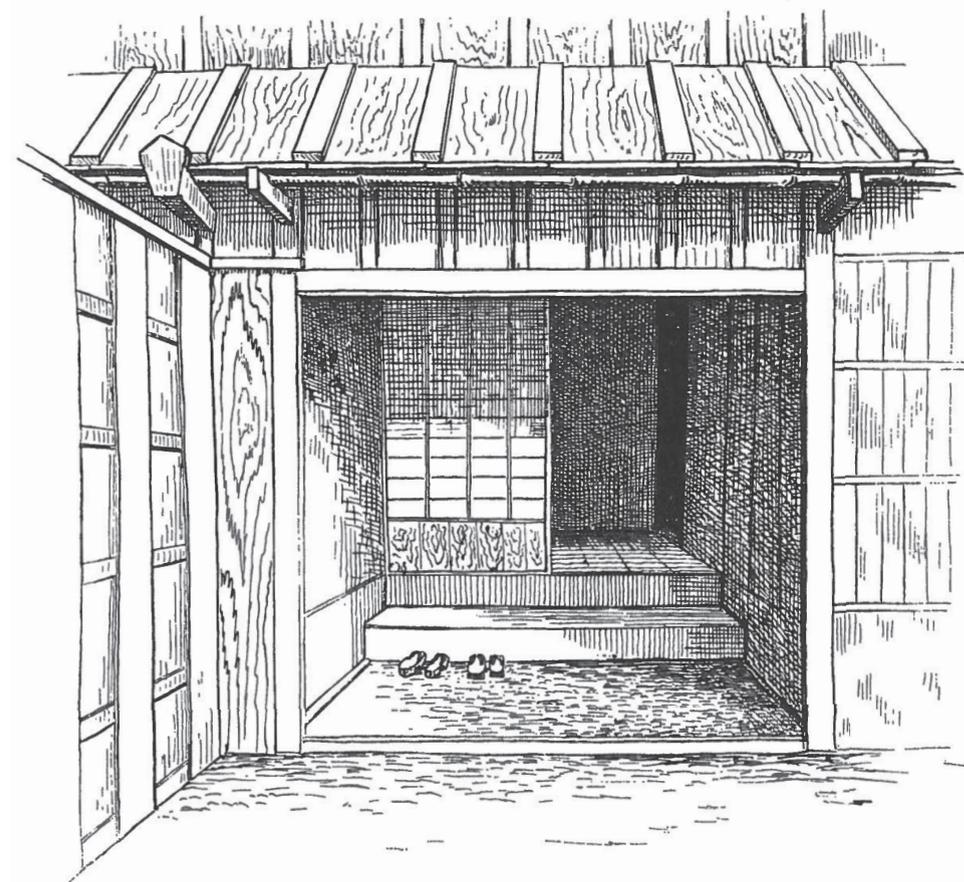
NI INTÉRIEUR NI EXTÉRIEUR

Le *genkan* (玄関) correspond au vestibule ou au hall d'entrée formel de la maison. Il est à la fois un intérieur puisqu'intégré dans le volume de l'habitation et à la fois un extérieur dans son traitement matériel : le sol est fait de pierre, de gravier ou de terre battue, rappelant le caractère plus minéral de la rue et contrastant ainsi avec le sol de la maison, fait de planchers en bois et de *tatami*.

DE LA DÉLICATESSE DES SEUILS

L'espace d'entrée est traité avec soin dans l'architecture traditionnelle ; le seuil est doux et graduel. D'ailleurs, la porte d'entrée est souvent ouverte la journée pour ventiler la maison et laisser entrer les bruits de la rue. Dès lors, la séparation entre espace public et espace privé peut ne consister qu'en un tissu suspendu, le *noren*. Combiné à l'ombre qui elle aussi « cache » de manière douce et subtile la domesticité, le seuil d'entrée prend une délicatesse et un raffinement étonnants.

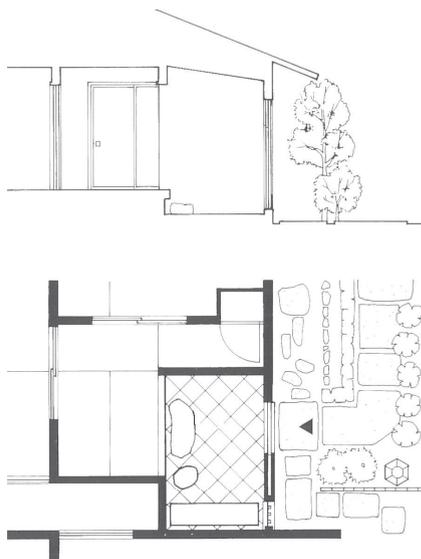
En plus de ces artifices, la transition entre la rue et le cœur du foyer se fait par trois manières : par la matérialité (de la pierre ou de la terre battue on passe sur le bois), par la différence de niveau (la maison est surélevée, donc on « monte » sur le sol en bois) et par une pratique sociale (on retire ses chaussures).



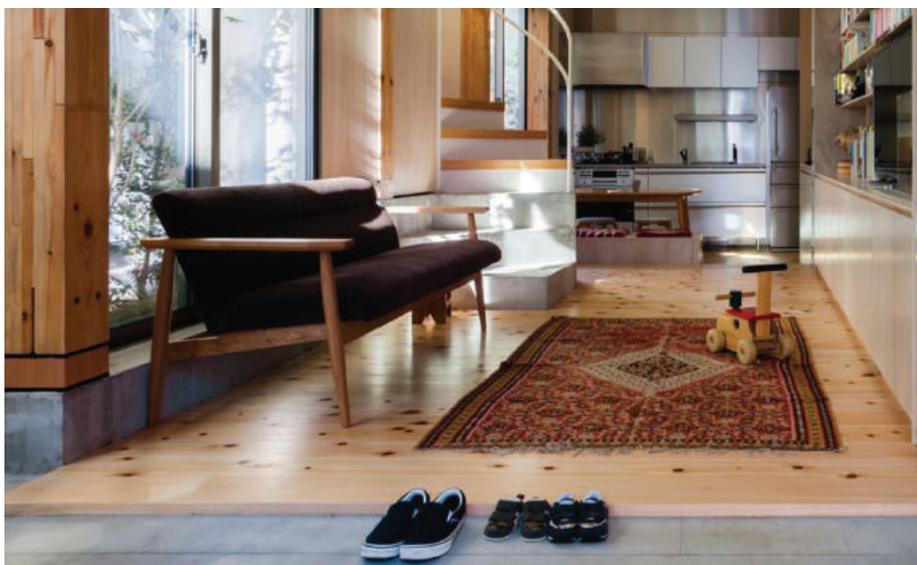
¹ BONNIN Philippe (2000). *Dispositifs et rituels du seuil*. In: *Communications*, 70. *Seuils, passages*. pp. 65-92.

SYMBOLIQUE ET RITUELS

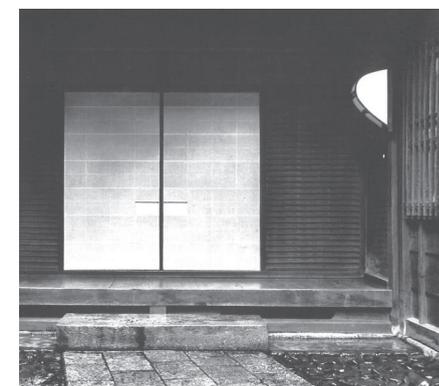
Le *genkan* est le lieu où on enlève ses chaussures, une pratique qui marque définitivement l'entrée dans l'espace domestique et intérieur: "The removal of the shoes [...] determines for the Japanese the difference between interior and exterior."¹



1 YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999).
Op. cit. p.27.



Entrée d'une machiya (maison urbaine traditionnelle) à Kanazawa.



スリッパ

LA CHORÉGRAPHIE DES CHAUSSONS

le seuil comme interface intérieur et extérieur

Lorsqu'on entre dans la maison japonaise, on retire ses chaussures sur le sol de terre battue ou de pierre du *genkan* pour monter sur la plateforme de bois, et on enfle alors des chaussons. Mais arrivé devant une pièce au sol couvert de *tatami*, on les retire pour fouler le sol à pieds nus. De même, les chaussons sont retirés devant les toilettes pour en enfiler d'autres, spécifiquement dédiés à ce lieu.

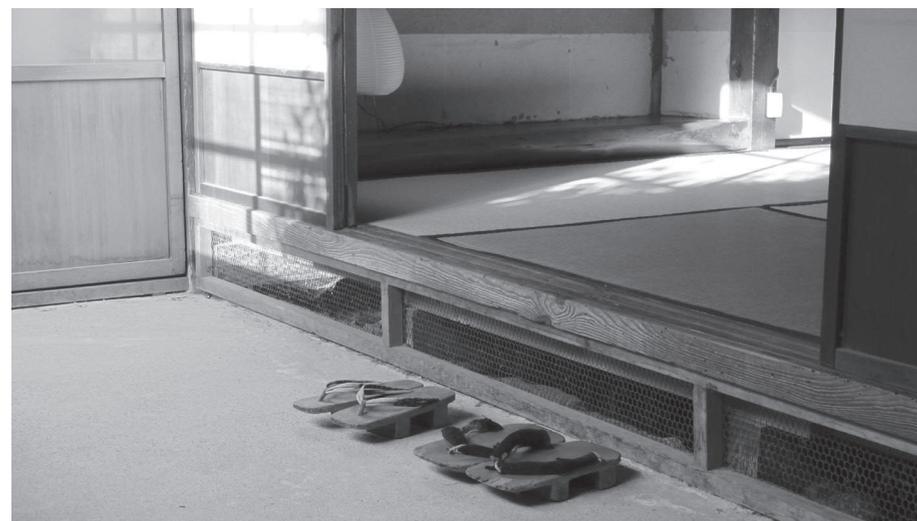
Comme toujours au Japon, la pratique est rigoureusement codée : à l'entrée, on retire un pied de la chaussure pour le glisser dans le chausson, mouvement que l'on répète seulement après avec l'autre pied, pour enfin pivoter et tourner ses chaussures en approchant les talons du rebord de la plateforme de bois, ainsi déjà prêtes pour le départ.

Cette petite chorégraphie, bien complexe, ne manque pas d'impressionner tout étranger fraîchement débarqué sur l'archipel japonais, et bien des erreurs sont commises avant de maîtriser la pratique. Pourtant, le mot chausson ou pantoufle, *surippa* (スリッパ), est un *gairaigo* (外来語), soit un « mot

venu de l'extérieur »¹ ; il est la transcription phonétique de l'anglais "slipper". Comment se fait-il qu'une pratique aussi japonaise porte un nom anglais ? De même, n'est-il pas contradictoire que le pays le plus connu pour sa pratique du chausson soit un pays où on les retire pour fouler le sol traditionnel ?

Lors de la révolution *Meiji* (1868-1912), c'est-à-dire lors du passage à un mode de vie, une architecture, un système politique (et j'en passe) occidentaux, les pratiques sociales se sont adaptées. La vie sur le sol exige une propreté que l'on ne peut plus autant maîtriser lorsque le regard et les positions – traditionnellement dirigées vers le sol – se relèvent. De plus, assis à genoux, les pieds sont tenus au chaud entre les hanches et le *tatami* isolant, tandis que dans une maison moderne, les pantoufles gardent les pieds, seuls sous la table et contre un sol plus froid, au chaud.

¹ Wikipédia, l'encyclopédie libre. *Japonais*. Page internet : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Japonais> (page consultée le 20.12.2015).



Malgré tout, même avant l'apparition des chaussons, les Japonais ont toujours retiré leurs chaussures de bois, les *geta* (下駄), pour entrer dans la maison japonaise, qui auraient sinon abîmé les sols de *tatami*.

RECONNAISSANCE DES SEUILS

Retirer ou enfiler ses chaussures ou ses chaussons avant de franchir un nouvel espace est une manière extrêmement respectueuse de reconnaître et de marquer certains seuils.

Cette valse des chaussons traduit donc clairement le symbolisme reconnu par les Japonais dans le franchissement des seuils et le passage entre différents espaces. Les chaussures sont réservées à l'extérieur, tandis que les chaussons sont enfilés dès qu'on rentre dans un espace intérieur ; ceci parfois même dans certains bâtiments publics (comme à l'école, dans les bains publics, dans certains restaurants, dans les hôpitaux, etc.). Ainsi est exprimée l'attention portée à l'hygiène et surtout l'entrée dans un espace différent, qui implique également un changement de com-

portement (comme un étudiant modifie son langage et son attitude en passant le seuil ou la porte entre le couloir et le bureau du directeur).

On retrouve donc dans de nombreux établissements publics, tels les restaurants ou les maisons de retraite, des étagères à chaussures, *getabako* (下駄箱), marquant ainsi l'entrée dans un intérieur mais également le seuil entre le monde de la rue, effervescente et plus bruyante, et l'intérieur calme qui permet un moment de pause et d'arrêt.

Il en va de même lors du retrait des chaussons pour entrer dans une pièce de *tatami* ou pour s'asseoir sur un tapis ou une couverture : plus le degré est intime ou le besoin de respect intense, plus on découvre les pieds.

Cette chorégraphie accompagne également souvent la courbette qui elle aussi marque les seuils entre espaces.



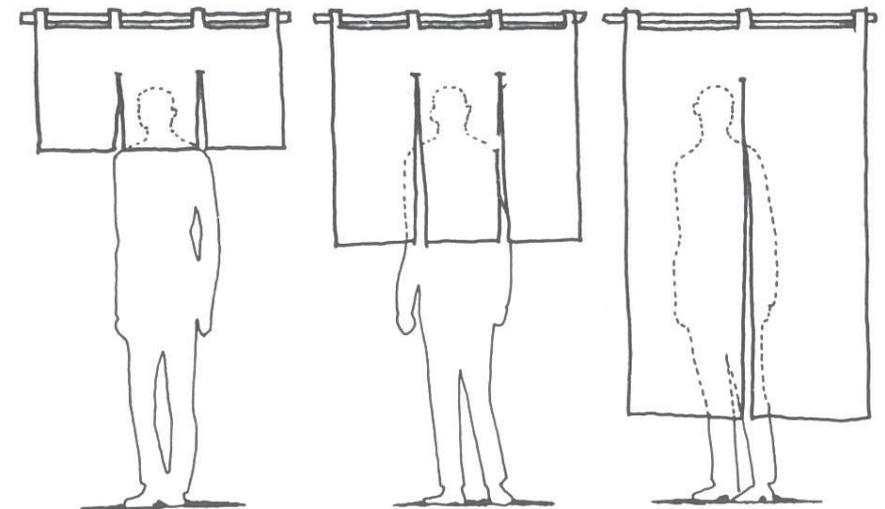
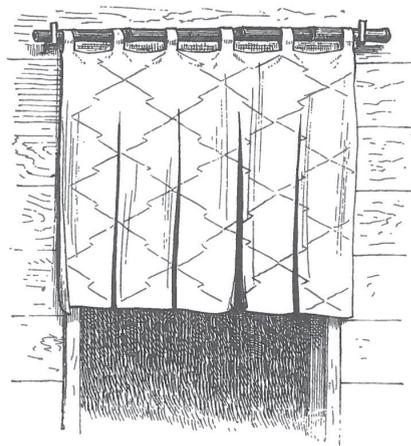
暖簾

NOREN OU LA SIMPLICITÉ DU SEUIL

le seuil comme interface intérieur et extérieur

Le *noren* (暖簾) est un court rideau de tissu ou de chanvre fendu que l'on accroche généralement à la porte d'entrée ou entre deux espaces intérieurs. Il est encore une de ces séparations douces typiques du Japon qui obstrue le regard mais permet la ventilation et la propagation du son: «*Il n'est pas indifférent que l'architecture japonaise emploie un mur de béton ou une simple cloison. Souvent c'est une mince palissade en bois, voire un simple rideau en tissu ou en papier. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas toujours de séparer totalement ou d'interdire l'accès, mais parfois seulement d'empêcher la vue, l'ouïe, les courants d'air et les senteurs qu'ils transportent.*»¹.

Traditionnellement utilisé pour ombrager l'intérieur, il est également accroché devant les restaurants et les magasins pour indiquer le nom (et l'ouverture) de l'établissement.



¹ BONNIN Philippe (2000). *Op. cit.* p. 85.

Fixé aux portes d'entrée ou juste après le vestibule, *genkan*, il «dissimule l'intérieur aux regards et aux esprits mauvais (ceux-ci ne voyagent qu'en ligne droite, tout comme les regards indiscrets)»¹ et est également l'interface entre la rue et l'espace domestique. Dès lors, ne pouvant plus «frapper à la porte», il faut s'annoncer en parlant fort, comme d'antan dans les villages en Europe.



Le *noren* a donc cette capacité à créer, pour les Japonais et leur conception de l'intimité, une réelle séparation entre zone publique et moment privé, comme par exemple pour séparer un snack-bar d'un passage souterrain du métro (cf. image ci-contre). Ainsi, on peut observer que «le Japon, plus que l'Occident, a développé une culture de l'habiter, adaptée à son climat et à sa société, qui jouait d'une panoplie très variée et très subtile de séparations légères, ne coupant l'espace qu'à minima.»²



Noren qui séparent un snack-bar d'un passage souterrain du métro.



1 BONNIN Philippe (2000). *Op. cit.* p. 76.

2 idem. p. 85.

茶室

LE PAVILLON DE THÉ

le seuil comme interface intérieur et extérieur

La cérémonie du thé, *chanoyu* (茶の湯), représente, tout comme le bain, une expérience singulière: d'abord un moment de rencontre entre hôtes et invités pour partager un bol de thé soigneusement préparé, il s'est progressivement codifié et l'espace qui accueille ce rite s'est épuré.

Le rituel consacré à la dégustation du thé prend place dans le *chashitsu* (茶室), littéralement «pièce pour le thé», qui désigne à la fois une pièce à part de la maison ou un pavillon tout entier.¹ Ce qui importe est que l'on se sente dans un autre monde, tant dans l'espace que dans le temps²; on revient à cette notion de pause, d'intervalle du «*ma*».

INTÉRIEUR DÉPOUILLÉ

Toute l'architecture du pavillon est donc travaillée de manière à permettre la concentration sur la cérémonie: les cloisons sont opaques, contrastant avec l'architecture traditionnelle ouverte sur l'extérieur. Il n'y a de ce fait pas de *shōji* ni d'*engawa* (縁側), le plancher périphérique qui permet habituellement d'accéder à l'habitation depuis le jardin. Le dépouillement est total: aucun objet ou meuble n'est exposé. On évite tout étalage de richesse afin de renforcer le caractère unique de la rencontre et de la cérémonie³: modestie et humilité prévalent. De même, la taille des pièces est réduite au minimum pour esquiver l'extravagance. Toutes les proportions sont réduites, mais les artifices sont savamment travaillés: la taille des *shōji* est par exemple réduite, mais les pièces de papier le constituant le sont aussi. L'espace

1 MARÈS Emmanuel. *Chashitsu, le pavillon de thé*. Dans: BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Op. cit.* p. 73.

2 YAGI Koji, HATA Ryo (1999) *Op. cit.* p. 62.

3 MARÈS Emmanuel. *Chashitsu, le pavillon de thé*. Dans: BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Op. cit.* p. 74.



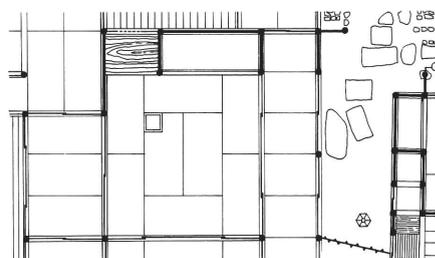
est donc plus petit, mais ceci est soigneusement dissimulé.

GRADATION DE SEUILS

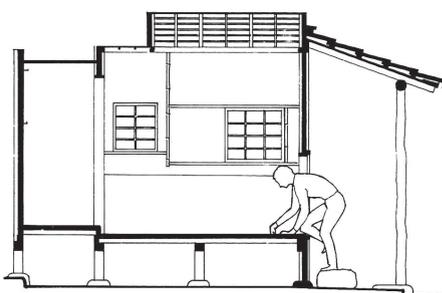
L'espace intérieur est donc conçu pour mieux s'isoler. De la même manière, la matérialisation du seuil entre monde extérieur et espace dédié à la cérémonie du thé, lieu de méditation et de concentration, se fait à travers plusieurs étapes, objets et moments. L'accès, l'entrée et l'approche du *chashitsu* sont en effet très chargés symboliquement. Une petite clôture en bambou marque un premier seuil : l'entrée dans le jardin zen. Une petite allée de pierres amène ensuite vers le pavillon. Sur le chemin, délicatement mis en scène, on trouve un bassin d'eau en pierre (pour se rincer les mains et la bouche) ainsi qu'une petite pierre entourée d'une cordelette, le *kekkaï* (結界), qui indique au visiteur si une cérémonie est déjà en cours. Pour cela, un petit espace protégé permet d'attendre en contemplant le jardin.

La traduction du mot *kekkaï* est « barrière, mur (spirituel, magique) »¹. Cette petite pierre est donc un seuil très chargé symboliquement.

Enfin, il faut pénétrer dans le pavillon. Le pavillon n'ayant ni *engawa* ni *shôji*, l'entrée se fait à travers une minuscule ouverture basse de 69 par 51 cm, le *nijiriguchi* (躡り口). On pose le pied sur une pierre, puis on s'ac-



La petite pierre *kekkaï* indique qu'une cérémonie de thé a lieu dans le pavillon.



Entrée dans le pavillon de thé par une minuscule ouverture, le *nijiriguchi*.

1 日仏辞典 (*Nichifutsu Jiten*). Dictionnaire japonais/français collaboratif. Page internet: www.dictionnaire-japonais.com (page consultée le 20.12.2015).

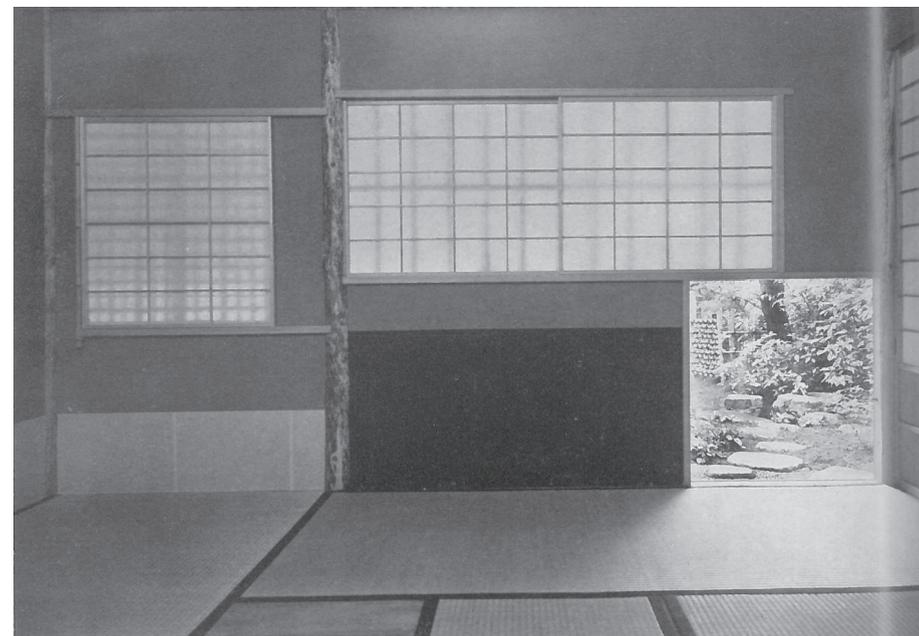
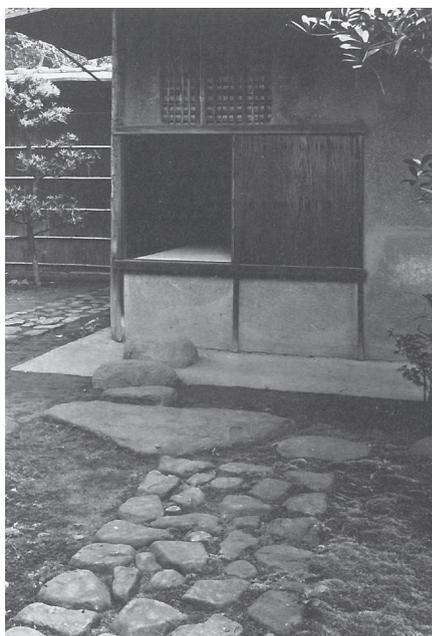


croupit pour passer cet unique seuil: “To enter the nijiri, one must first put in one’s hands and then one’s head. Then one must bend down, kneel on one knee, and slip in sideways.”¹

Ce seuil crée un resserrement fort entre extérieur et intérieur, resserrement nécessaire pour passer d’un monde à l’autre. Cette entrée en position accroupie renforce une nouvelle fois l’idée de modestie nécessaire au rituel de la cérémonie du thé (à l’époque, même les seigneurs devaient s’accroupir ainsi pour entrer et les *samourai* (侍) laisser leur épée devant la porte) et la nécessité de laisser à l’extérieur son statut social.

L’ouverture basse est également liée au fait qu’on se déplace à genoux à l’intérieur, le plafond étant très bas pour permettre le recueillement et rappeler la modestie.

Le premier seuil, *kekai*, exprime donc une limite mentale et fortement symbolique, et le second seuil, le *nijiriguchi*, une frontière très concrète, étroite et fortement présente matériellement.



1 Hosokawa Tadaoki 細川忠興 (also called Sansai 三斎; 1563-1645). *Hosokawa Sansai Chasho* 細川三斎茶書 cité dans <http://www.aistf.or.jp/~jaanus/deta/n/nijiriguchi.htm>

自然

LA NATURE, CET HÔTE ROYAL

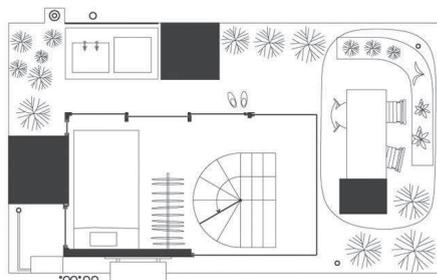
le seuil comme interface intérieur et extérieur

Quelques notions fondamentales de la philosophie et de la culture japonne ont été présentées en début de sous-chapitre, comme la relation étroite et non-hiérarchique à la nature (*shizen*, 自然), l'imbrication entre nature et architecture et la préférence culturelle pour les contours ambigus.

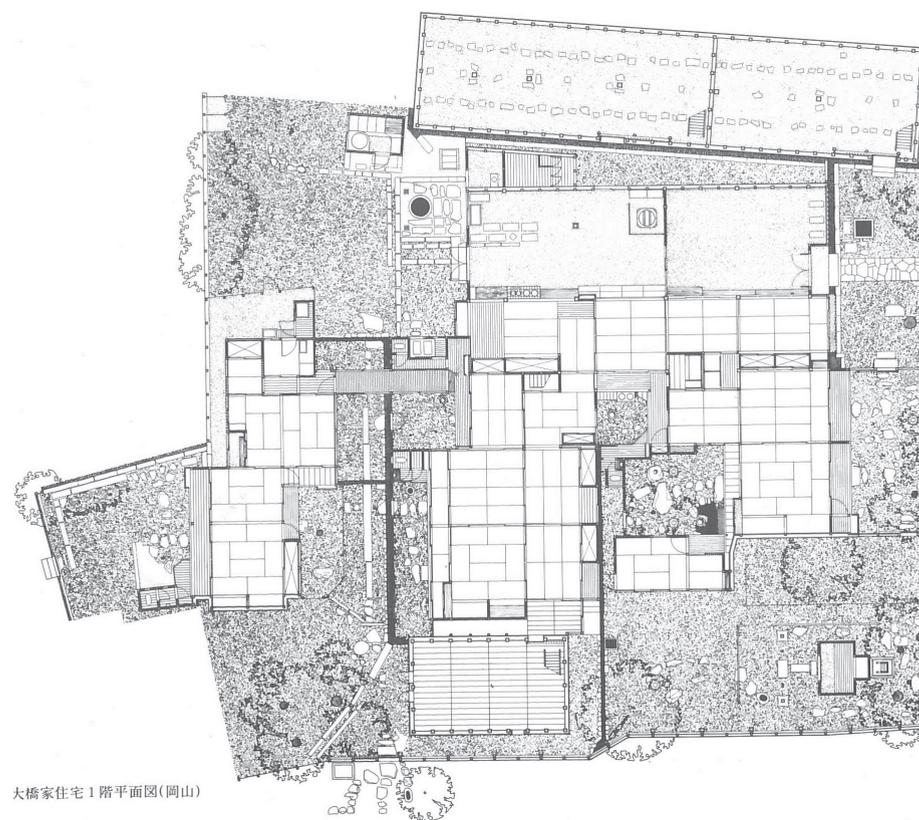
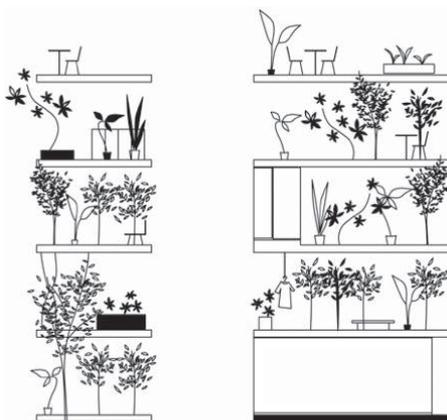
INTERPÉNÉTRATION

Outre l'espace intermédiaire de l'*engawa*, la recherche d'une interpénétration et de seuils graduels entre nature et architecture s'observe de manière évidente dans le plan.

Il faut d'abord noter comment le graphisme illustre cette limite ténue entre architecture et jardin : les traits sont en effet dessinés souvent de la même épaisseur pour l'architecture (*tatami* et *shôji*) que pour les éléments végétaux et minéraux du jardin, représentation graphique évidemment très différente de la figuration occidentale qui privilégie le poché sombre, reléguant l'aménagement extérieur à des traits souvent beaucoup plus clairs et fins.



Plan du troisième étage et coupes de la maison *Jardin et Maison* de Ryue Nishizawa à Tokyo (2013)..



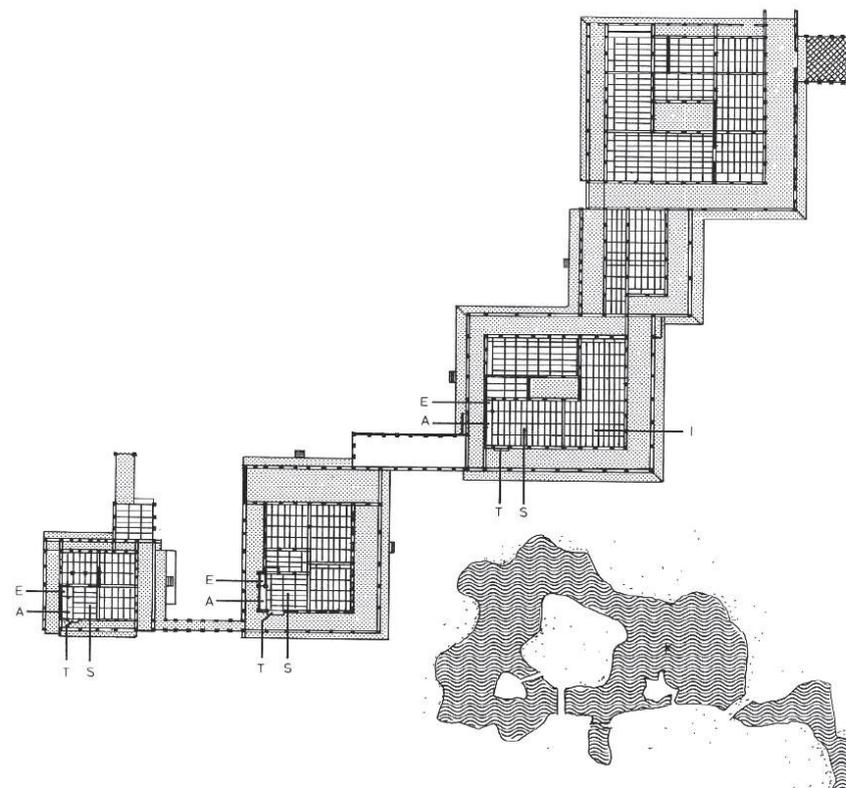
大橋家住宅 1階平面図(岡山)

Plan d'une maison traditionnelle japonaise. Aucune hiérarchie entre architecture et nature.

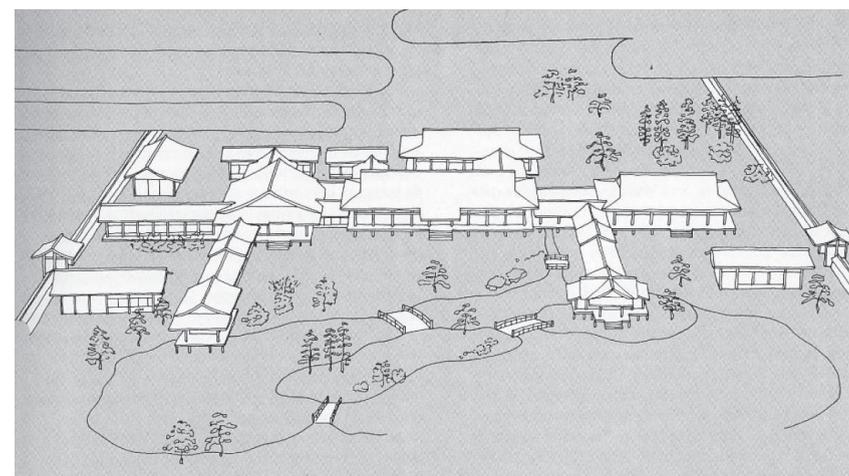
Cette représentation graphique non-hiérarchique est d'ailleurs toujours très présente dans la production contemporaine japonaise, dans laquelle la nature et les objets sont parfois dessinés avec un trait de même épaisseur que l'architecture. Cela paraît anodin mais montre la recherche d'une architecture légère et discrète qui laisse une grande place à la nature.

CROISSANCE

Les plans montrent aussi que l'architecture se fait par addition de pièces. Celles-ci sont disposées côte à côte et parfois avec un léger décalage, provoquant des vues diagonales très riches qui ajoutent de la profondeur dans les vues. Il s'agit donc d'une composition par assemblage et croissance, complètement opposée au dessin occidental qui délimite un contour, une frontière nette, dans laquelle les parties sont ensuite subdivisées. En Occident, tout l'art de l'architecte se mesure par sa capacité à agencer les pièces dans un volume aux limites claires de la manière la plus composée qui soit (conception centripète). Au Japon, l'art de l'architecte réside dans sa capacité à allier finement nature et architecture : la composition spatiale part de l'intérieur vers l'extérieur (conception centrifuge). Cette différence est expliquée par Ashihara : « *La manière occidentale de traiter l'espace et le dessin des villes (et là, j'inclurais la Chine) est de nature centripète : on commence par concevoir un ensemble et on le traite ensuite partie par partie. [...] En contraste avec ce mode, il existe une autre tendance, centrifuge, par laquelle l'architecture et la ville se constituent par parties. [...] Par exemple, l'architecture japonaise traditionnelle, ou le*



Plan du Château Nijo à Kyoto, datant du XVII^{ème} siècle. Croissance, addition et jeux de diagonales.



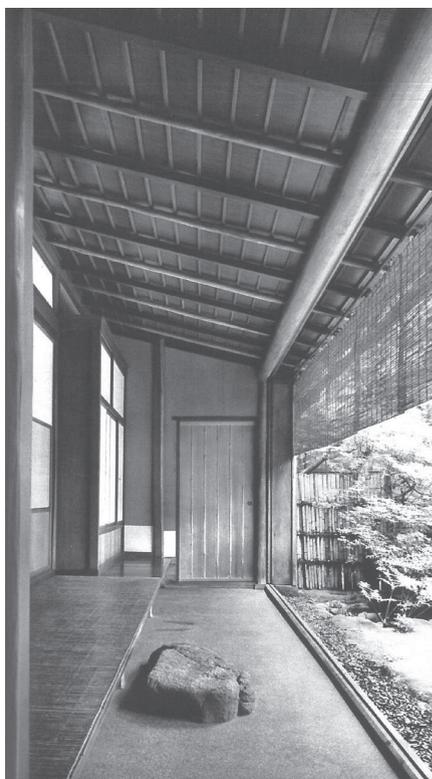
Palais début époque Heian 794-1185. Problématique de la croissance.

dessin des villes japonaises, dont le noyau initial est asymétrique et qui grandissent par expansion dans n'importe quelle direction.»¹
Le plan de la Villa Katsura évoque encore une fois cette thématique de la croissance et les richesses spatiales qui en découlent.

Cette problématique de la croissance (par agrégats ou en spirale) a particulièrement inspiré Frank Lloyd Wright, comme en témoignent un grand nombre de ses projets.

LA NATURE DANS LA MAISON

Le traitement des sols est également très évocateur de cette interpénétration entre nature et habitat. Mais c'est la pierre qui en est sans doute l'élément le plus significatif : symbolisant la montagne, elle est amenée dans le jardin japonais puis dans la maison. De même, les arrangements floraux, *ikebana*, amènent la nature dans la domesticité.



¹ ASHIHARA Yoshinobu. *Op. cit.* pp.40-41.



結界

DE LA SYMBOLIQUE DE LA PIERRE

le seuil comme interface intérieur et extérieur

La pierre, symbole d'éternité, prend de l'intensité en présence du végétal, symbole de la vie, ou en présence de l'eau, qui symbolise à la fois la fuite du temps et le renouvellement de la vie. Le jardin japonais est donc très savamment construit pour imiter et idéaliser la nature mais aussi pour évoquer la philosophie du temps.



Dans l'architecture, la pierre symbolise la nature ou la rencontre entre nature et architecture. Le sol de la maison traditionnelle étant surélevé, la pierre devient une marche qui permet non seulement l'accès à l'habitation, mais qui exprime également le dernier lien entre extérieur et intérieur. D'ailleurs, dans le pavillon du thé, la pierre, *kekkaï* (結界), symbolise justement le seuil entre monde extérieur et monde intérieur.

*Une pierre pour oreiller
J'accompagne
Les nuages.*

Haïku de Taneda Santoka (1882-1939)

La pierre, élément minéral, relie
l'entrée en terre au plancher de
bois. Suzuki house, Yase, Kyoto.
Les branches sont offertes au dieu Kojin.



借景

SHAKKEI OU EMPRUNT AU PAYSAGE

le seuil comme interface intérieur et extérieur

L'interpénétration entre nature et architecture se lit dans le plan mais se vit surtout spatialement à travers les vues et les cadrages. La maison japonaise s'ouvre pour inviter le vent à rafraîchir la maison mais également afin de contempler au mieux la nature.

Le procédé du *shakkei* (借景) est un « emprunt au paysage » : il fait entrer le paysage à l'intérieur de la maison et utilise la nature comme élément constitutif de la composition spatiale. L'architecture japonaise, avec ses *shōji* qui s'ouvrent et se ferment si facilement, n'a pas de limites claires. Le fond de la pièce peut être l'étang du jardin et les arbres, ou encore la montagne au loin.

Tout est fait pour faire entrer la nature dans la maison, tant matériellement (par la marche en pierre devant l'*engawa*), spatialement (par la disposition des pièces en diagonale ou les jardins intérieurs) qu'immatériellement, à travers le dispositif du *shakkei*.



Hakogi Thousand-year house, Yamada, Kobe.

UN CADRAGE FINEMENT CONSTRUIT

Le paysage est cependant cadré avec soin : d'abord, l'ouverture court du sol au plafond afin de créer le plus grand tableau possible. Puis les *shōji* ouverts cadrent de part et d'autre la vue choisie. Enfin, la perspective épaissit les surfaces horizontales du sol en *tatami* et de l'*engawa*, guidant le regard vers le jardin, tandis que la toiture plongeante dessine la limite supérieure.



Layered House de Jun Igarashi à Hokkaido construite en 2010.

Ainsi, ce qui importe le plus dans l'architecture japonaise, c'est la vue du dedans vers le dehors. Le regard est toujours tourné vers la nature (ou les objets d'art présentés dans l'alcôve) et non pas vers l'architecture (contrairement aux moulures des plafonds occidentaux ou encore aux vitraux des cathédrales gothiques). Le dépouillement du sol et des murs participe également à l'appréciation du paysage.

Même dans l'espace d'entrée, *genkan*, espace généralement construit avec un mouvement d'extérieur vers l'intérieur, une attention particulière est portée au cadrage du jardin, vue qui sera appréciée en quittant la maison.

Cette tradition du *shakkei* « n'a pas perdu de sa vitalité avec la modernisation du Japon »¹ et est même très régulièrement évoquée par les architectes contemporains, comme Go Hasegawa pour sa maison à Komazawa ou Shigeru Ban pour sa maison à Setagaya.

À nouveau, ce procédé a fortement influencé les Modernistes qui se sont inspirés de cette architecture de larges ouvertures. Mais comme le fait remarquer Ashihara, seuls les dispositifs architecturaux ont été exportés, et non toute la philosophie et la charge symbolique se cachant derrière.

¹ MARÈS Emmanuel. *Shakkei, l'emprunt de paysage*. Dans : BONNIN Philippe, MASAT-SUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris : CNRS éditions. p. 408.

陰翳

L'OMBRE COMME SEUIL

le seuil comme interface intérieur et extérieur

La notion d'ombre est d'une grande importance au Japon, comme l'illustrent les nombreuses traductions du français au japonais pour le mot :

- *hikage* (日陰) pour « ombre »
- *nôtan* (濃淡) pour « nuance, teinte, densité, ombre »
- *meian* (明暗) pour « lumière et obscurité, clair-obscur »
- *kagehinata* (陰日向) pour « ombre et lumière »
- *kokage* (木陰) pour « ombre d'un arbre »
- *jinei* ou *hitokage* (人影) pour « ombre d'une personne, âme »
- *kage* (影 ou 陰) pour « ombre, ombrage, face cachée »
- *kagê* (影絵) pour « ombre chinoise »
- *kagebôshi* (影法師) pour « ombre, silhouette (derrière un rideau) »¹
- *eizô* (影像) pour « image, ombre »
- *tôei* (投影) pour « projection, ombre »².

1 <http://dico.fj.free.fr/index.php>

2 <http://www.dictionnaire-japonais.com/>

Ici, la notion d'ombre, *in'ei* (陰翳) « correspond à la pénombre ou au clair-obscur »³ ou encore à « ombre, nuance »⁴.

Aspect fondamental de l'architecture japonaise traditionnelle, l'ombre est louée par l'écrivain Junichirô Tanizaki dans son célèbre essai sur l'esthétique japonaise « Éloge de l'ombre » (陰翳礼讃, *In'ei raisan*).⁵ Pour lui, toute la construction japonaise est conçue de façon à graduer de manière très fine et évocatrice les différentes nuances de la lumière à la pénombre. De même, les objets sont manufacturés de telle sorte que leur beauté est la plus poignante lorsqu'admiree dans la pénombre, comme par exemple les reflets du bois laqué des bols de soupe ou les feuilles d'or sur les tasses ou les portes.

3 JEANNEL Bernard. *In'ei, l'ombre*. Dans : BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris : CNRS éditions. p. 184.

4 <http://www.dictionnaire-japonais.com/>

5 TANIZAKI Junichirô (1923). *Éloge de l'ombre (In'ei raisan)*. Lagrasse : Éditions Verdier (2011).



L'ombre dans l'architecture traditionnelle, ici dans le film *Les Sœurs de Gion* de Mizoguchi Kenji (1936).

Dans l'obscurité, les éléments prennent une poésie nouvelle: «*Les grands panneaux de papier blanc coulissants qui s'ouvrent sur le jardin ne laissent entrer qu'une lumière tamisée. La clarté ténue venant de l'extérieur donne une apparence incertaine mais vivante qui vaut toutes sortes d'ornements. [...] La pièce aura une lumière douce et le jardin sera perçu par l'imagination. [...] Pour lui [Tanizaki], ce jeu de clarté escomptée possède une qualité rare qui fait perdre la notion du temps.*»¹

L'ombre devient également un seuil dans la mesure où la toiture aux larges auvents atténue la lumière parfois éblouissante du soleil ; on peut ainsi se tenir dans une zone d'ombre, soit en retrait à l'intérieur de la maison ou sur l'*engawa*, pour admirer le jardin ou le *tokonoma*, alcôve qui met en valeur, toujours dans une certaine nuance de pénombre, des objets décoratifs.

*Matin de printemps -
Mon ombre aussi
Déborde de vie !*

*Haïku de Kobayashi Issa
(1763-1828)*

*Mon ombre
sur le tatami.
Lune à la fenêtre.*

Haïku de Matsuo Bashô (1644-1694)

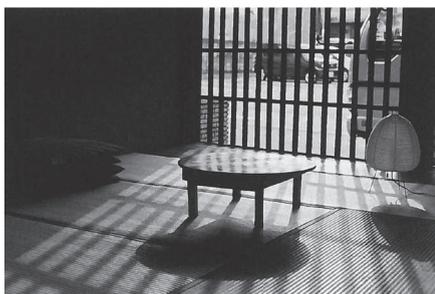
¹ JEANNEL Bernard. *In'ei, l'ombre*. Dans : BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Op. cit.* pp.184-185.



LE RETOUR DU TRANSLUCIDE

le seuil comme interface intérieur et extérieur

Lorsque la densité des villes resserre de manière significative les maisons les unes des autres, il n'est plus possible de s'appuyer sur les seuils graduels en utilisant le jardin, la distance et l'ombre pour jouer les limites entre privé et public. L'espace intermédiaire se contracte et le contact entre la rue et la maison devient direct. C'est pourquoi les maisons urbaines traditionnelles et contiguës, les *machiya* (町屋) et les *nagaya* (長屋), présentent des façades en bois à claire-voie, les *kôshi* (格子), qui une fois encore permettent un seuil perméable et une ventilation naturelle tout en protégeant l'intimité intérieure des passants.



ÉVOLUTION

Aujourd'hui, dans l'habitation « moderne », ce ne sont plus des cloisons de bois et de papier qui sont utilisées. La fenêtre, élément constructif importé de l'Occident, assure l'herméticité de l'enveloppe (pour une climatisation optimale), protège mieux contre les bruits de la rue et offre surtout une meilleure sécurité contre le vandalisme. Cependant, compte tenu de la proximité entre les habitations et de leur frontalité avec la rue, de nombreuses fenêtres au Japon sont translucides, ou alors rendues telles par les habitants eux-mêmes, ceci grâce à des rideaux, des morceaux de tissus ou du papier appliqué sur le verre, rappelant forcément les *shôji*, parois translucides typiques de l'architecture traditionnelle japonaise.

Cette situation et ces pratiques se retrouvent d'ailleurs à Berlin, où les habitants des logements donnant sur le rez-de-chaussée choisissent souvent de rendre translucide le verre de la fenêtre afin d'obstruer le regard direct entre rue et intimité.



PETITE HISTOIRE DE LA MAISON

POURQUOI LA MAISON JAPONAISE ?

L'analyse des seuils dans l'habitat japonais se concentre, dans ce travail, sur la maison individuelle. Ceci parce que le logement collectif, *danchi* (団地) et les immeubles, *biru* (ビル), bien que présents au Japon, sont des importations occidentales qui de ce fait ne révèlent pas l'essence de l'architecture ni de la culture japonaise.

Berlin est historiquement faite de logements collectifs, tout comme les grandes villes occidentales : déjà même à l'époque romaine existaient des immeubles collectifs, les *insulae*. Au Japon par contre, les immeubles collectifs ne sont importés qu'au XX^{ème} siècle, suite à la crise de l'après-guerre, à la densité croissante et à la pression foncière. Dans les villes occidentales, les maisons ne sont construites qu'en dehors du centre-ville, dans le péri-urbain, alors qu'au cœur même de Tokyo, les maisons sont omniprésentes dans le paysage urbain : « *Parler de la maison individuelle au Japon, c'est aborder un thème récurrent de l'architecture et poser un regard sur l'urbanité et la société en général.* »¹ La maison est donc le type le plus représentatif de l'architecture japonaise, et pour comprendre les seuils, il importe de se référer à une architecture constitutive de la culture.

¹ HOURS Véronique, MAUDUIT Fabien, SOUTEYRAT Jérémie, TARDITS Manuel (2014). *L'archipel de la maison*. Poitiers : Editions Le Léopard Noir. p. 15.

C'est d'ailleurs la maison japonaise qui a toujours fasciné les Occidentaux, comme par exemple Bruno Taut et Frank Lloyd Wright au début du XX^{ème} siècle. L'architecture traditionnelle comprend surtout des maisons, les *bessô* (別荘) (les villas de villégiature en pleine nature), les *machiya* (町屋) et les *nagaya* (長屋) (les maisons urbaines) et des temples bouddhistes et shintoïstes. Les fondements de base de ces deux types d'édifices sont d'ailleurs les mêmes : grande toiture, plancher surélevé, larges ouvertures, obscurité à l'intérieur, etc. Il est aisé de comprendre qu'une autre religion ait besoin d'une autre architecture. Mais ce qui a interrogé et fasciné les architectes occidentaux, c'est le fait qu'une même fonction, *l'habiter*, se traduise dans un langage si différent. Ceci explique le choix, dans ce travail, d'analyser la maison japonaise en particulier.

Les caractéristiques de la maison japonaise développées jusqu'ici concernent avant tout l'habitation traditionnelle. Pourtant, les illustrations sont des exemples traditionnels et contemporains. Un bref historique s'impose donc afin de décrire les trois grands moments (ou catégories) de maisons japonaises définies dans ce travail : la situation avant la révolution *Meiji* (*la maison traditionnelle*), la situation d'après-guerre (*la maison LDK*) et la production contemporaine (*la maison contemporaine iconique*).

LA MAISON LDK, UNE IMPORTATION OCCIDENTALE

L'ère *Meiji* (1868-1912) (*meijijidai*, 明治時代) a procédé à des changements fondamentaux de la société japonaise à travers une politique de modernisation. La nécessité (d'après le gouvernement) de passer d'une structure patriarcale et filiale à la famille nucléaire (modèle familial dominant de la culture occidentale et américaine) et d'une société vivant au sol (*tatami-based living*¹) à un mode de vie basé sur les chaises (*chair-based living*) a été promulgué par une importante propagande dès les années vingt et n'a pas eu l'effet escompté : seule une petite partie de la population, tels les intellectuels et certains artistes, ont eu les moyens de se construire des maisons de « type occidental »².

Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale, qui a détruit la majeure partie des grandes villes japonaises, que s'est imposée la nécessité de construire rapidement du logement à large échelle. C'est ainsi qu'est arrivé le modèle LDK (エル・デー・ケー) décrivant l'appartement-type des logements collectifs, *danchi* (団地), concept ensuite appliqué à la maison individuelle, proposée par des immenses entreprises de construction. Le terme « LDK » décrit les éléments constitutifs de l'architecture occidentale : L pour *living room* (salon), D pour *dining* (salle à manger) et K pour *kitchen* (cuisine). Un chiffre précède ces lettres, indiquant le nombre de chambre à coucher³ (ce système est toujours utilisé dans l'immobilier pour décrire les appartements ou les maisons individuelles). Cette dénomination montre que l'ère *Meiji* a cherché à diviser les fonctions en pièces plutôt qu'à conserver la traditionnelle multifonctionnalité et flexibilité des pièces japonaises *ima*, alors considérées comme « archaïques, représentatives de la féodalité »⁴. Cela fait donc seulement cinquante ans qu'est apparue la maison « occidentale » au Japon.

C'est donc avec la révolution *Meiji* qu'est importée la maison individuelle américaine et avec elle son système de pièces aux fonctions explicites et son mobilier. De nouveaux mots apparaissent dans la langue japonaise, repris de l'anglais : *doa* (ドア) de l'anglais *door* (porte), *teeburu* (テーブル) pour *table*, *gurasu* (グラス) pour *glass* (verre), *fooku* (フォーク) pour *fork* (fourchette), *apâto* (アパート) pour *apartment*, *bijinesuhoteru* (ビジネスホテル) pour *business hotel*, *erebêtâ* (エレベーター) pour *elevator* (ascenseur). Tous ces mots désignent des objets importés de l'Occident.

Une maison japonaise type de l'après-guerre (souvent préfabriquée), *tate-uri*, ressemble à s'y méprendre, en terme de programme et d'organigramme, à la maison américaine ou européenne type : elle consiste en un rez-de-chaussée comprenant une entrée, un grand salon, une salle à manger, une cuisine et un WC pour les visiteurs (avec éventuellement une chambre d'amis ou un bureau) et un étage comprenant la chambre des parents, des chambres d'enfants et une grande salle de bain familiale avec une baignoire. Par ailleurs, il arrive que les maisons LDK présentent une chambre traditionnelle japonaise en *tatami*. Parfois gardée en vue de la visite des grands-parents, elle est surtout une obligation morale, un devoir envers la tradition et reste de ce fait peu utilisée.

Cette maison-type (la maison LDK) n'a pas d'intérêt dans ce travail, d'une part car elle est une importation de l'Occident, mais surtout parce que malgré le changement forcé de typologie et de manière de vivre, les pratiques sociales n'ont pas nécessairement suivi les usages « occidentaux » liés à ces pièces.

Au Japon, la séparation stricte des pièces n'est pas traditionnelle : de ce fait, l'utilisation de certains espaces est réinterprétée. Par exemple, les Japonais n'utilisent pas vraiment le salon et les canapés (importations pures de l'Occident), préférant recevoir les invités sur la table à manger et regarder la télévision assis par terre en famille. Il en va de même pour les chambres des enfants : comme ceux-ci dorment généralement avec les parents, une seule chambre de l'étage est utilisée comme chambre à coucher, les autres étant transformées en pièces d'étude (au vu du système éducatif extrêmement compétitif, les enfants ont besoin d'espaces clos pour se concentrer et étudier). Si les enfants étudient sur la table à manger près de leur mère, les pièces de l'étage restantes deviennent de grands « *closet* » familiaux (où la mère fait sécher, repasse et plie la lessive), des pièces de rangement ou un bureau pour le père. Il est malgré tout surprenant de noter que certaines pièces ne sont pas réellement utilisées (comme la pièce de *tatami* ou le salon) alors que l'espace manque cruellement à Tokyo.

Cette catégorie de maison est donc intéressante pour observer comment les modes de vie et les pratiques sociales transcendent parfois l'architecture, mais elle ne représente pas l'essence de l'architecture japonaise.

1 DANIELS Inge (2010). *The Japanese House, Material Culture in the Modern Home*. New York: Berg Publishers. p. 29.

2 idem. p. 31.

3 « 2DK » étant un appartement avec une chambre pour les parents, une chambre pour les enfants et un espace cuisine-salle à manger

4 MIURA Atsushi. *LDK, l'appartement-type*. Dans : BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris : CNRS éditions. p. 293.



La vie au sol perdue dans les pratiques sociales, comme par exemple dans le film *Soshite chichi ni naru* (*Tel père, tel fils*) de Hirokazu Kore-Eda (2013) (ci-contre) ou dans la *Maison O* de Hideyuki Nakayama à Kyoto (2009) (ci-dessus).

LA MAISON CONTEMPORAINE ICONIQUE

La maison de type LDK, souvent préfabriquée, est toujours construite en masse aujourd'hui puisqu'elle reste beaucoup plus abordable que la maison individuelle commanditée à un architecte (les prix du terrain et de construction extrêmement élevés limitant le budget de la maison elle-même). Cependant, ceux qui peuvent et qui choisissent d'engager un architecte énumèrent souvent des envies et des espaces qui se rapprochent beaucoup plus des maisons traditionnelles. Parallèlement à la maison d'après-guerre LDK a toujours existé une recherche d'architecture domestique plus proche des besoins et des pratiques sociales de la culture nippone.

Cette troisième catégorie de maisons s'appelle ici les « *maisons iconiques contemporaines* ». Ce sont ces petites architectures qui font la une des revues architecturales actuelles, fascinant les Occidentaux parce que très audacieuses et inimaginables en Occident.

La maison reste un terrain de jeu pour les architectes japonais et pour les commanditaires. La maison japonaise ayant une durée de vie relativement courte et l'architecture étant perçue comme plus éphémère, les clients sont plus enclins à donner une plus grande liberté à l'architecte et sont prêts à expérimenter d'autres manières de vivre. Par exemple, les habitants de la *Maison O* à Kyoto (projetée par le bureau d'architecture Hideyuki Nakayama), expriment ainsi leurs souhaits pour le projet : « *Nous voulions une maison étrange, plein de surprises, sans raisons apparentes.* »¹

Cette culture de l'expérimentation est expliquée par Manuel Tardits : « *Par la grâce de la villa impériale Katsura à Kyôto, le Japon est un des rares pays dont l'un des monuments historiques, majeurs soit une maison. Au XX^{ème} siècle quoique l'Amérique et l'Europe aient produit de nombreux chefs-d'œuvre d'architecture domestique, seul le Japon opère une révolution architecturale permanente offrant une telle profusion dans ce domaine. Toutes les générations successives d'architectes, depuis les pionniers de 1885, ont écrit cette histoire originale et contribué à créer un paradigme célèbre autant que flou : la maison japonaise. Ici la Maison est un exercice de style unique, le baromètre privilégié des expérimentations architecturales et du regard sur la ville et la japonité.* »²

Par ailleurs, la forte densité tokyoïte incite les architectes à redoubler d'imagination et d'ingéniosité pour concevoir des petits espaces de qualité. Ceci est souvent réglé par des espaces flexibles et multifonctionnels, ce qui est en phase avec la culture et la manière de vivre nippone.

Enfin, les maisons contemporaines iconiques sont uniques car elles reprennent des caractéristiques fondamentales de l'architecture traditionnelle comme la fluidité entre les espaces intérieurs, les vues cadrées sur le paysage, le passage du vent dans la maison, le sentiment que la maison n'est qu'un grand espace commun multi-fonctionnel, le dépouillement et la simplicité, la gestion de la lumière. Ces points sont non seulement recherchés par les architectes mais également souhaités par les commanditaires, en témoignent les entretiens réalisés par Véronique Hours, Fabien Mauduit et Manuel Tardits dans *L'archipel de la maison* avec les habitants et architectes de vingt maisons contemporaines japonaises.³

POURQUOI TOKYO ?

Ce travail cherche à déchiffrer deux villes, Tokyo et Berlin. Pourtant, de nombreuses parties se réfèrent, de manière plus générale, à l'architecture japonaise et à l'architecture occidentale. Ceci parce que les constructions de ces deux villes s'inscrivent dans une culture et une tradition architecturale plus large. Les spécificités liées à Tokyo apparaissent en effet surtout à partir de l'échelle urbaine : le développement du système de rues, le fonctionnement du découpage des quartiers, le parcellaire et le système d'adresses. Lorsqu'on parle d'urbanisme japonais, c'est Tokyo qui fascine les urbanistes, les architectes, les philosophes ou les artistes. La densité qui y règne (13'500 habitants/km² pour la ville et 6'700 habitants/km² pour l'aire urbaine⁴) est d'autant plus impressionnante lorsqu'on connaît le type de tissu urbain, en grande partie constitué d'habitations individuelles. Sa dynamique et son développement sont uniques comparé aux autres villes japonaises.

Par ailleurs, le travail des architectes contemporains pour la recherche de petits espaces de qualité jonglant avec une densité folle s'exerce surtout à Tokyo et c'est cet aspect-là qui devient intéressant pour un transfert à Berlin.

1 HOURS Véronique, MAUDUIT Fabien, SOUTEYRAT Jérémie, TARDITS Manuel (2014). *L'archipel de la maison*. Poitiers : Editions Le Léopard Noir. p. 175.

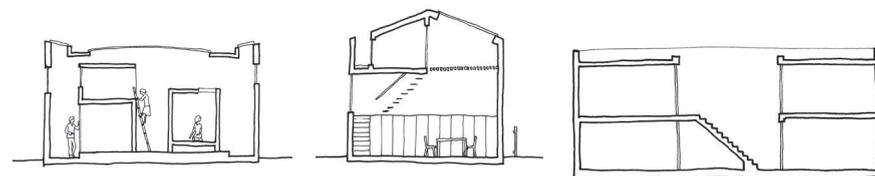
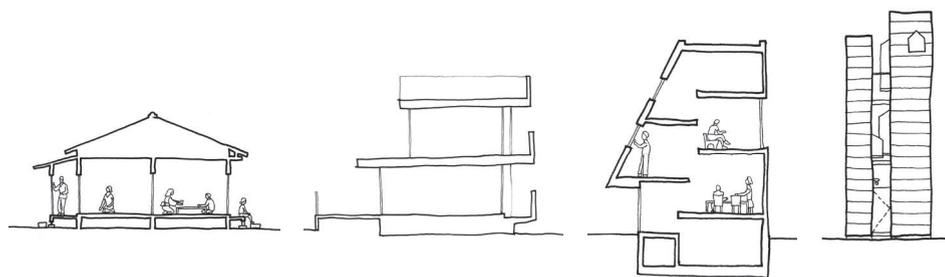
2 TARDITS, Manuel (2011). *Tôkyô, portraits et fictions*. Editions LeGac Press.

3 HOURS Véronique, MAUDUIT Fabien, SOUTEYRAT Jérémie, TARDITS Manuel (2014). *Op. cit.*

4 Wikipédia, l'encyclopédie libre. *Densité urbaine*. Page internet : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Densité_urbaine> (page consultée le 22.12.2015).

SEUILS SELON LA DENSITÉ

L'espace intermédiaire était très ouvert dans la maison traditionnelle. Aujourd'hui, avec l'augmentation de la densité, la maison se referme et cherche la nature autrement, en créant des jardins ou des vides en son sein. Cette tendance se lit très clairement dans les projets contemporains.



← MAISON QUI S'OUVRE
SUR LE JARDIN

MAISON QUI SE FERME
AVEC LA DENSITÉ →

maison japonaise
traditionnelle

tezuka architects
maison terrasse, toyko

atelier bow-wow
house & atelier

ondesign & partners
interstice à tokyo

mA-style architects
House in Toyokawa, Aichi

go hasegawa
maison à komazawa

tadao ando
maison à Azuma

l'échelle du quartier



無常

petit aparté

IMPERMANENCE ET RÉGÉNÉRESCENCE

Face à une culture et une philosophie très liées à la nature (cyclique), les concepts d'impermanence, *mujō* (無常) et de régénérescence sont fondamentaux dans la culture, l'esthétique, l'architecture et l'urbanisme nippons : « [...] *Le sentiment de l'éphémère est profondément ancré [dans la pensée japonaise] où l'on s'attache davantage à l'essence des choses qu'à leur réalité matérielle.* »¹

La notion d'impermanence se traduit d'abord par la matérialité utilisée pour l'architecture et les objets : le bois. Le bois est évidemment le matériau le plus adéquat pour un pays sans cesse sujet aux séismes et au climat très humide qui nécessite une ventilation naturelle. Mais le bois représente aussi l'éphémère, ce qui périt, redevient nature, contrairement à la pierre qui symbolise l'éternité, l'immuable. L'architecture devant avoir un rapport délicat avec la nature et devant être aussi légère et ténue que possible, ne peut se traduire que par le bois, le bambou et le papier : *"Fire can destroy a wooden building in a matter of minutes: the philosophy of the impermanence of all things was a solace to a people that build only in wood."*² « Traditionnellement, les Japonais considèrent l'architecture comme temporaire, ce qui n'est sans doute pas sans relation avec la notion d'impermanence, la vie terrestre ne représentant qu'un passage. »³

- 1 ASHIHARA Yoshinobu (1989). *L'ordre caché: Tôkyô, la ville du XXI^{ème} siècle ?* Paris : Hazan (1994). p. 83.
- 2 TANGE Kenzo, KAWAZOE Noboru (1965). *Ise: prototype of Japanese architecture*. Cambridge: M.I.T. Press. p. 202.
- 3 ASHIHARA Yoshinobu (1989). *Op. cit.* p. 44.

De très nombreux poèmes japonais chantent d'ailleurs la beauté de l'instant, de l'éphémère et du fugitif.¹

Futto kage ga kasumete itta kaze

*Soudain
Une ombre passe
- Le vent.*

Haïku de Taneda Santoka (1882-1939)

*Ma maison a brûlé.
J'ai vu, tout de même, les fleurs
éclore et se faner.*

Haïku de Tachibana Hokushi (1665 – 1718)

La maison d'Hokushi avait été réduite en cendres par un incendie. Ses amis, prévenus tardivement, étant venus sur les lieux s'enquérir de ses nouvelles, trouvèrent le poète souriant. Celui-ci s'était consolé en regardant, dans son jardin, comme chaque année, la féerie des fleurs qui éclosent, s'épanouissent et meurent.²

- 1 HLADIK Murielle. *Mujō, l'impermanence*. Dans : BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris : CNRS éditions. p. 356.
- 2 TITUS-CARMEL Joan (1986). *Les 99 haïku de Ryōkan*. Lagrasse : Édition Verdier.

TEMPLE D'ISE (伊勢神宮, Ise-jingū)

Cette certitude que toute chose matérielle est destinée à périr et que seuls les concepts, les idées et les traditions traversent le temps, prend toute sa splendeur dans le Temple d'Ise. Le sanctuaire d'Ise est considéré comme le lieu le plus sacré de la religion shintoïste et son temple est l'une des constructions les plus significatives de la philosophie du renouvellement et de l'évanescence des choses matérielles. Selon la tradition, il est détruit puis reconstruit à son image tous les 20 ans, ceci depuis l'année 690 de notre ère (en 2013 a eu lieu sa 62^{ème} reconstruction), assurant ainsi un gage de pureté.

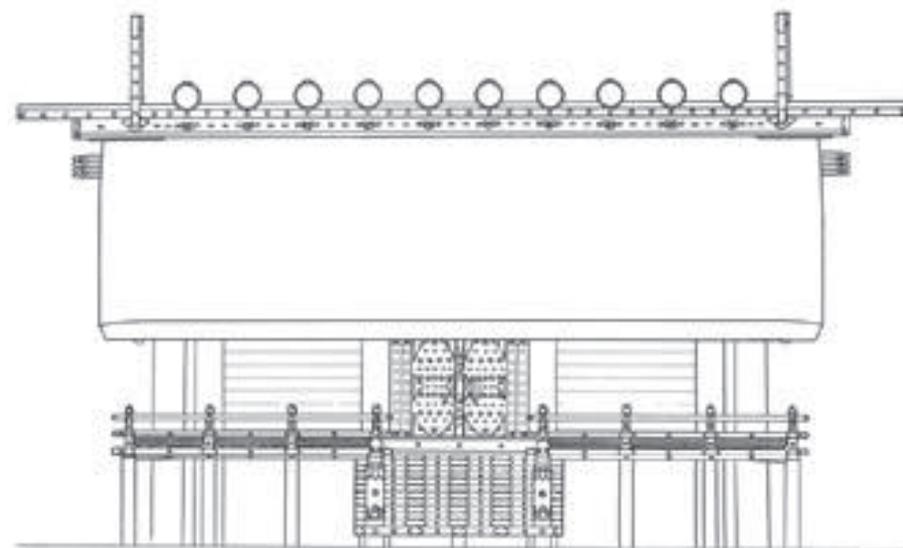
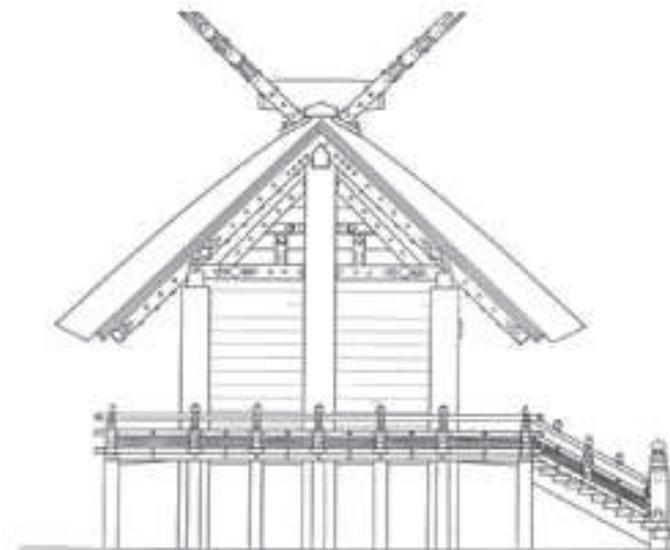
Un des plus grands monuments de la religion shintoïste est donc fait de bois et est détruit puis reconstruit tous les 20 ans. Ceci contraste clairement avec l'architecture de pierre qui caractérise les monuments publics et religieux en Europe qui doivent être pérennes: «*Le monument, comme l'indique l'étymologie latine du mot, se veut l'expression tangible de la permanence ou, à tout le moins, de la durée. Il faut des autels aux dieux, des palais et des trônes aux souverains pour qu'ils ne soient pas asservis aux contingences temporelles.*»¹

Le sacré se trouvant, pour les Japonais, dans la nature et le vide et non dans l'architecture et la matérialité, reconstruire un temple illustre la réaffirmation de la foi envers les dieux.

Comme l'explique Kawazoe, le temple d'Ise illustre l'intérêt des Japonais à conserver la forme conceptuelle d'un édifice, son essence, plus que sa forme matérielle: «*The faithful adherence throughout the ages to the custom of rebuilding the Ise Shrine every twenty years is a sign that Japanese were not interested in preserving old buildings as such. It was the style, not the actual structures embodying it, that they sought to preserve for prosperity. Everything that had physical concrete form, they believed, was doomed to decay; only style was indestructible. [...] A Westerner would probably insist that the style is inseparable from physical, concrete form, but, to go one step further, what the Japanese wanted to preserve was not even the style as such in all its details but something else, some intangible within the style.*»²

1 AUGÉ Marc (1992). *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil. p. 78.

2 TANGE Kenzo, KAWAZOE Noboru (1965). *Op. cit.* p. 202.



Le temple d'Ise

鉢植え

JARDINS EN POTS

le seuil à l'échelle du quartier

Traditionnellement, le jardin est un espace intermédiaire entre la rue et la maison et il est important de le soigner et d'y déposer des objets symboliques. Avec la densité des grandes villes et le rétrécissement des parcelles, les jardins ont souvent disparu des espaces urbains. Ils ont cependant été remplacés par des petites plantes en pot, les *hachiue* (鉢植え), déposées au pied des murs des maisons. On peut dire que ces jardins sont une interprétation de la nature que peuvent faire les habitants de la ville, une sorte de suggestion du jardin, disparu avec l'urbanisation et le morcellement parcellaire.

Les plantes en pots adoucissent l'espace de la ruelle et la matérialité du bâti et amènent un seuil supplémentaire avant l'intimité du logement: «Elles créent un entre-deux, protègent l'intimité dans des situations de promiscuité et forment une transition entre l'espace public, la rue et l'espace privé, la maison. Cette limite, parfois réduite et symbolique, relève à la fois de la sphère publique

et de la sphère privée.»¹

Ces jardins en pot ont souvent l'air bon marché et chaotique au premier abord. Certes, les pots sont pour la plupart en plastique et achetés au supermarché (voire recyclés) et il n'y a pas une volonté de composition qui transparait mais plutôt le désir d'avoir le plus de plantes possibles, couvrant l'espace extérieur jusqu'à la fine limite de la parcelle. Ces jardins tiennent donc plus du bricolage et du recyclage et se construisent par ajouts successifs et improvisés plus que par composition. Mais ils sont méticuleusement soignés: jamais une feuille ou une fleur séchée ne traîne par terre. Ce loisir est d'ailleurs surtout pratiqué par les personnes âgées (puisque exigeant en temps). L'apparence improvisée est donc trompeuse: une maîtrise entre débordement et respect est clairement lisible.

¹ BROSSEAU Sylvie. *Hachiue, les plantes en pot*. Dans: BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris: CNRS éditions. p. 154.



Ces jardins sont un espace d'expression des habitants dans l'espace public et reflètent également «*les liens de confiance* [du voisinage]. *La présence des plantes exprime clairement l'attachement des résidents à leur quartier.* [Elles] *manifestent une forme de confiance et de générosité, car elles apportent un bénéfice et un bien-être à tous. Elles créent des relations de voisinages en offrant des occasions d'échanges verbaux, de plantes, d'objets.* »¹

Mais surtout, ces jardins illustrent l'attachement des Japonais aux saisons et à la nature : «*Les habitants, aussi bien propriétaires que locataires, donnent comme raison majeure à la culture de plantes en pots leur désir de sentir le changement des saisons shiki (四季).* Des raisons plus utilitaristes sont aussi avancées comme empêcher d'entrer, de garer des vélos, voire ralentir le trafic par le rétrécissement de la chaussée. Le bien-être et l'agrément privés participent au confort et à la sécurité de l'espace public. »²

C'est donc toute une philosophie de vie qui d'une certaine manière est exprimée dans ces jardins : l'importance de la nature et de l'éphémère dans la culture japonaise. Des caractéristiques qui, malgré l'urbanisation et la densification, persistent. C'est aussi une manière de contester le rythme de vie qui s'accélère, la culture et l'entretien de ces jardins nécessitant du temps et de la patience.

1 BROSSEAU Sylvie. *Hachiue, les plantes en pot*. Dans : BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Op. cit.* p.154.

2 idem. p.154.

Dans tous les cas, ces jardins personnels et spontanés représentent un réel seuil doux dans l'espace urbain, une communication et un partage non verbaux entre habitants et passants, une complémentarité entre végétal et minéral. Il est important de noter que ce désir d'amener la nature en ville et de pratiquer le jardinage comme loisir sont des tendances et des pratiques également de plus en plus recherchées à Berlin, à travers le *urban gardening* ou la création de jardins potagers et familiaux dans certains parcs publics.



路地

ROJI — PUBLIC PRIVÉ, PRIVÉ PUBLIC

le seuil à l'échelle du quartier

Les *roji* (路地) sont les ruelles ou venelles permettant l'accès aux parcelles intérieures redécoupées des *chô* (quartiers).¹ Très étroites, elles ne permettent pas l'accès des voitures et ne présentent pas de trottoirs. Privées (ou du moins considérées comme telles), elles sont le prolongement de l'espace domestique: ce sont des sortes de «back streets».

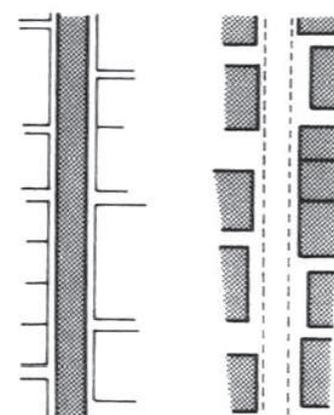
Cependant, dans ce travail, le terme *roji* n'est pas utilisé dans son sens étymologique strict: sa désignation s'étend à toutes les petites ruelles, publiques également, qui ne sont pas de grands axes routiers. Ruelles où, même quand le passage des voitures est possible, le piéton reste roi et l'atmosphère celle du quartier. Le terme *roji* est d'ailleurs souvent utilisé de manière plus générique, s'étendant aussi aux *omotodori* (表道), les «rues de devant». Par ailleurs, depuis la fin

du XX^{ème} et le début du XXI^{ème} siècle, le sens du mot s'est également élargi aux espaces urbains alternatifs.²

Le mot *roji* renvoie donc ici à une notion, une ambiance particulière, une manière de vivre la ville et de construire l'espace semi-privé semi-public.

LE MA DE LA VILLE

“Ma is the Japanese word for the interval that exists between opposing elements. In the Shoin and Sukiya traditional Japanese residential architectural styles, there is a veranda called an “engawa” between the garden and the house. This intermediary space between two opposing spaces introduces the ambiguity and ambivalence that are excluded by the dualism and binomial opposition of the West. A rich and suggestive architecture is created. In the same way, an intermediary space between public and private areas en-



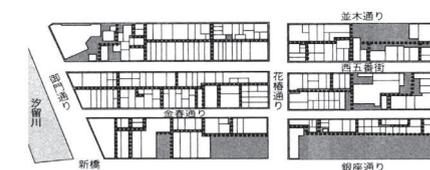
Une ruelle

un roji

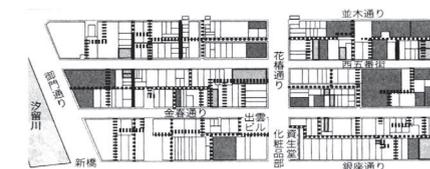
La ruelle occidentale (à gauche) est droite et claire et ses façades sont collées: ainsi, les murs mitoyens empêchent les petits interstices résiduels.

Le *roji* est quant à lui aléatoire, l'alignement des bâtiments n'est pas fixé et de nombreux interstices (ou seuils) apparaissent, rendant floue et mouvante la distinction entre espace public et espace privé.

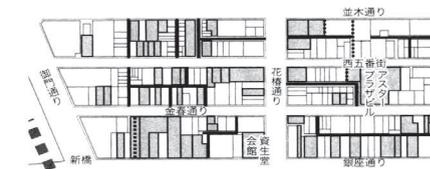
Les cartes ci-contre montrent l'évolution des *roji* au sein d'un bloc et à travers le temps: on peut observer qu'ils ne sont jamais fixés et qu'ils s'adaptent en fonction du changement du bâti et du parcellaire.



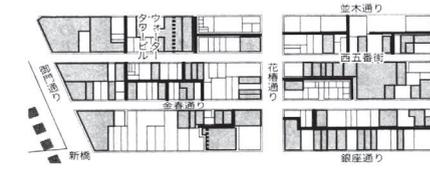
1926-1944



1945-1960



1961-1971



1973-1994

1 FRANÇOIS Baptiste. *Roji / zushi, les venelles, les ruelles*. Dans: BONNIN Philippe, MASAT-SUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris: CNRS éditions. p. 384-

2 idem. p. 386.

riches the urban environment.”¹

Le *roji* (路地) est défini comme étant le *ma* de la ville.² C’est donc un espace entre-deux, un intervalle. D’ailleurs, le mot « *roji*, appliqué à l’espace urbain, désigne à l’origine, dans les quartiers populaires de *machiya*, la distance *ma*, le passage étroit en cul-de-sac qui sépare deux maisons voisines à l’intérieur d’un même *chô*. »³ Il y a donc dans ce mot toute l’idée de l’interstice, de l’espace-pause. Comme l’illustre Barrie Shelton dans son schéma, la ruelle occidentale est une simple « petite rue étroite »⁴ tandis que le *roji*, avec sa dimension du *ma*, est plus un « vide dynamique, composé de la chaussée et d’espaces semi-privés adjacents ». ⁵ Son caractère toujours fluctuant s’explique par le parcellaire rapidement modifiable et les habitations éphémères; ainsi la structure des *chô*, à travers les ruelles, évolue dans le temps.

De la même manière que l’*engawa* est un espace tampon entre l’intérieur et l’extérieur (le jardin), le *roji* est l’espace tampon entre le

privé et la rue (l’urbain): « Les *roji* sont des ruelles privées généralement en cul-de-sac, l’échelle la plus intime de l’espace public. Dans ces ruelles, la limite entre espace privé et espace public ne relève pas d’une dichotomie mais d’un entrelacement. » ⁶

UN CHARMANT DÉSORDRE VISUEL

Ce qui caractérise le *roji*, c’est cet aspect désordonné, entre le chaos et le pittoresque. En effet, le *roji* présente une explosion visuelle d’hétérogénéité par une profusion d’objets disparates. Ce charmant désordre visuel est pluriel.

D’abord, l’architecture de la rue semble désordonnée: les constructions ne sont pas alignées (ni sur la hauteur ou ni dans l’implantation), les styles architecturaux sont nombreux (maison moderne, traditionnelle, ou maison en kit “*readymade*”) et toutes sortes de matérialités et de toitures sont présentes.

Cette liberté architecturale est d’une part due à l’absence de tradition urbanistique au Japon, la municipalité s’occupant, en terme de construction, de l’infrastructure routière, ferroviaire et technique à large échelle: l’aspect extérieur des bâtiments et l’uniformité architecturale de la rue n’est pas une préoccupation publique, c’est pourquoi la réglementation urbanistique n’impose pas d’esthétisme strict aux constructeurs. Il en



1 KUROKAWA Kisho (1992). *From Metabolism to Symbiosis*. London: London Academy Editions. p. 16.

2 WADA Toru (2010). *Tokyo Void*. Lausanne: EPFL. p. 147.

3 FRANÇOIS Baptiste. Dans: BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Op. cit.* p. 385.

4 ROBERT Paul (éd. 2005). *Le nouveau petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert. p. 905.

5 AYER Patrick. (2012). *Métabolisme : Tokyo entre saturation et décroissance, diachronie d’un espace urbain fragmenté*. Lausanne: EPFL. p. 30.

6 <http://www.pop-up-urbain.com/une-porte-dentree-a-la-complexite-de-la-spatialite-japonaise-entretien-avec-baptiste-francois-de-japarchi/>

résulte une absence d'unité architecturale dans la rue, contrastant avec les façades unifiées des villes européennes.

Par ailleurs, les Japonais, de par leur conception d'un monde et du temps éphémère et fugitif, ont développé une tradition architecturale du temporaire et du transitoire. Alors qu'un bâtiment en Europe est construit pour durer dans le temps, au-delà d'un cycle de vie humaine, et pour abriter plusieurs générations d'habitants, les Japonais se construisent une maison pour une période donnée de leur vie. Ainsi, la vie d'un bâtiment à Tokyo est de 26 ans en moyenne.¹ Dès lors, son aspect extérieur importe peu puisque son impact sur la ville est moindre.

Les fils et poteaux électriques, pour des raisons de sécurité face aux séismes, ne sont pas enterrés et donc laissés à l'extérieur, ajoutant encore un degré supplémentaire à l'aspect désordonné de la ruelle japonaise.

APPROPRIATION

Le charmant désordre visuel du *roji*, certes dû à l'hétérogénéité des bâtiments et des fils électriques, provient en grande partie de la profusion d'objets hétéroclites disposés autour des habitations.

Le droit de propriété privé étant très fort au Japon (contrairement aux centres villes européens), le trottoir ou le bord des ruelles appartient aux propriétaires, rendant très difficile un aménagement rationnel par la municipalité (complexité qui augmente au vu de la subdivision importante des parcelles).

1 D'après Yoshiharu Tsukamoto.

TRANSITION DOUCE

La tradition japonaise de vivre à l'extérieur persiste dans la mégapole de Tokyo à travers quelques pratiques : il est d'usage de suspendre sa lessive à l'extérieur et de faire aérer la literie, de faire sécher son parapluie devant la porte, de laisser une paire de chaussures devant la maison pour le jardinage ou de disposer de nombreux objets d'accueil symboliques devant l'entrée. La densité forte des villes liée à ces pratiques sociales engendrent une proximité de voisinage et un débordement d'objets privés et domestiques dans l'espace de la rue et du quartier.

Cette abondance d'objets hétéroclites – qu'ils soient poteaux et lignes électriques, lessive suspendue au balcon, poubelles de recyclage, petites plantes en pot, figurines d'accueil en pierre, vélos, balais, parapluies – forment le charmant désordre visuel si caractéristique de Tokyo. Il crée ce fameux contour flou dont parle Ashihara, qui est plus proche de la nature (tel le contour de l'arbre qui, par ses branches et ses feuilles, reste non précis et en perpétuel en changement).

Ce contour flou est plus naturel, il est plus un seuil plus doux entre la maison et la ville. Il exprime la nature de l'être humain, le désordre domestique. Ici, le contour du bâti est rendu flou par les objets du quotidien ; le contour de la rue, ce ne sont pas les lignes nettes de l'architecture mais celle d'objets bon marché ou symboliques qui parlent de l'échelle de l'intime. Philippe Bonnin parle d'«une sorte de halo devant le seuil».²

2 BONNIN Philippe (2000). *Op. cit.* p. 88.



VOISINAGE

« Le roji est un élément de la ville assez ambigu, il n'est ni réellement public, ni réellement privé, et les gens n'hésitent pas à se l'approprier. Il acquiert ainsi un caractère communautaire où se déroulent, chaque jour, des activités de la vie. »¹

L'abondance d'objets privés déposés devant la maison et parfois jusque dans l'espace public illustre l'atmosphère du roji et la qualité du voisinage. Si la maison japonaise s'est occidentalisée au XX^{ème} siècle en devenant une habitation fermée et hermétique aux parois plus solides (pour éviter les infractions notamment), ces dernières n'en demeurent pas moins fines: leur isolation phonique reste précaire et la vie privée est de ce fait souvent partagée par le voisinage: *"Few houses have gardens; the disposal of rubbish, hanging out the washing, sitting out in the sun, is as likely as not to bring one into immediate contact with neighbors. The closeness of the houses and the acoustic properties of their wooden walls make it impossible to keep one's prayers or one's parties, one's sorrows or one's quarrels a secret from neighbors. [...] Privacy becomes impossible, intimacy inevitable, and no holds are barred. [...] Neighbors on such terms help each other in various ways. They act as guardians when someone has to leave the house; [...] they have an implicit trust in their neighbors, harbour a great distrust of the world outside, and, inspired too by a great deal of police propaganda against giving opportunities to thieves they will never entrust the safety of their homes to the feeble locking devices on their doors. They borrow and lend freely. When an*

1 AYER Patrick. (2012). *Op. cit.* p. 30.

unexpected visitor comes and you happen not to have a kettle boiling, it is always worth looking in next-door to see if they have one on the hob. When the gas-man comes too near the end of the month, someone else whose payday was more recent will probably be able to stand in."²

De plus, certaines activités renforcent les liens sociaux, comme le ramassage des poubelles qui demande une discipline et un respect mutuel, la livraison du postier qui demande parfois à un habitant de garder un paquet pour son voisin, ou encore le chemin de l'école parfois pris ensemble par les enfants du quartier.

Ainsi se développe le voisinage et les affinités au sein du quartier. Le roji est le lieu de rencontres entre les habitants du quartier. Leur aspect a priori chaotique à travers le débordement d'objets divers reflète surtout les inflexions de la vie quotidienne, et constitue réellement un lieu de transition et de mélange entre vie privée et vie de quartier: *«Les variations de la relation entre la maison et la rue sont assez riches et diverses: on se trouve souvent dans l'espace de la rue, bien que sur le seuil privé, pour engager la conversation, et le voisinage participe un peu des vies de chacun.»*³ Les ruelles sont donc essentielles à la qualité de la ville et de la vie des habitants: *"Today, streets and alleyways in residential areas of Japan serve the function of community spaces and are also regarded as extensions of private space."*⁴

2 DORE Ronald Philp (1962). *City life in Japan: a study of a Tokyo Ward*. Berkeley, University of California Press. p.p 263-264.

3 BONNIN Philippe (2000). *Op. cit.* p. 72.

4 KUROKAWA Kisho (1992). *Op. cit.* p. 25.

L'ÂME DE TOKYO

Le roji assure donc la transition entre l'espace privé et l'espace public, il est un espace intermédiaire riche qui gradue les seuils entre intimité et collectivité. Cet espace est très apprécié des habitants, en témoigne l'attention portée aux petits jardins en pot et à l'espace d'entrée: *«[...] La rue [...], au Japon, n'est pas un espace entièrement dévolu à l'automobile. De nombreux usages individuels coexistent, dont la pratique du jardinage. L'espace public de la rue demeure un territoire commun partagé.»*⁵

Mais le roji est surtout un des aspects urbains les plus fascinants pour les Occidentaux: il confère à la ville ce caractère de village qui rappelle tant certains centres-villes médiévaux et qui ne se retrouve plus dans les centres-villes des grandes métropoles occidentales aux hautes façades continues et minérales. Cette caractéristique est autant reconnue par les Occidentaux que les Japonais.

"Tokyo is a city and equally a place like someone's home. The city is animated by motley of winding streets of small scales. Street aligned with small, wooded houses comprise a different type of domestic space. [...] Some small cities have developed as an erratic extension of a domestic space or passages that manifested into complex streetscapes and produced delightful spaces as if a city and a house became nested with each

5 BROSSEAU Sylvie. *Hachiue, les plantes en pot*. Dans: BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Op. cit.* p. 154.

other."⁶

« Le dépaysement provoqué par Tokyo [...] n'agit nullement dans le sens d'une désillusion ni non plus dans celui d'un enchantement. Mais il suscite une série de découvertes qui n'ont d'ailleurs rien de grandiose car elles consistent dans des inflexions, souvent discrètes, de la vie quotidienne. »⁷

6 FUJIMOTO Sou (2008). *Primitive Future*. Tokyo : Inax. p. 49.

7 LAPLANTINE François (2010). *Tokyo ville flottante, scènes urbaines mises en scène*. Stock. p. 17.

l'échelle urbaine



L'ÉPHÉMÈRE COMME ADOUCISSEUR

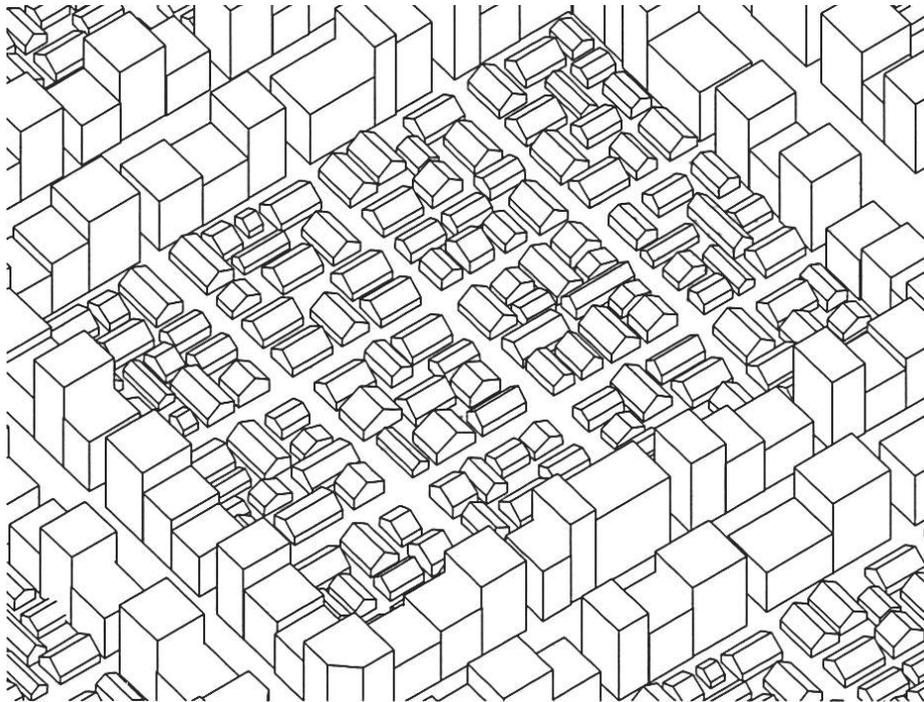
le seuil à l'échelle de l'urbain

Une caractéristique du système urbain tkyoïte (en dehors des nouveaux quartiers financiers ou des grands nœuds que sont les gares) est cette double typologie urbaine : le long des larges artères routières, une couche protectrice d'immeubles élevés (accueillant surtout des commerces, bureaux et restaurants) empêche la propagation d'incendie en cas de catastrophe et protège ainsi la nappe basse des petites maisons individuelles construites très proches les unes des autres. Le réseau de ruelles se ramifie pour accéder à toutes les petites habitations. Entre les grandes rues, les typologies et les échelles sont donc toujours doubles.

SEUILS BRUSQUES ET DOUX

Cependant, dans l'expérience de la ville, ce changement radical d'échelle ne se ressent pas aussi brusquement ; en effet, la profusion d'objets dans les *roji* se manifeste aussi dans les grandes rues. Des petits objets du quotidien (vélos, parapluie, balais, plantes en pot), on passe aux enseignes publicitaires, aux pancartes des restaurants, aux brillants et colorés néons. Les objets sont différents d'une échelle à l'autre, mais leur présence est souvent plus forte que l'architecture : c'est en cela que ces objets éphémères mais permanents rendent douce la transition entre les deux échelles, entre l'urbain et le « village urbain ».





Le bâti typique tokyoïte : de petites maisons entourées de bâtiments en rapport avec les grandes rues.



Le tissu bas et dense des quartiers résidentiels tokyoïtes.

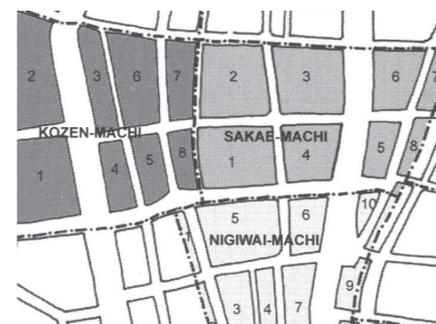
LE CHAOS OU L'ORDRE CACHÉ

S'ORIENTER

S'orienter à Tokyo peut sembler impossible pour tout Occidental. En effet, les rues n'ont pas de noms, un comble pour une civilisation qui organise sa ville et retrouve ses bâtiments (et leurs habitants) par le nom des rues et le numéro des bâtiments. En Occident, chaque rue, qu'elle soit une étroite ruelle ou une grande avenue, porte un nom, une logique qui n'existe pas à Tokyo : « Les rues de cette ville n'ont pas de nom. Il y a bien une adresse écrite, mais elle n'a qu'une valeur postale, elle se réfère à un cadastre (par quartiers et par blocs, nullement géométriques), dont la connaissance est accessible au facteur et non au visiteur : la plus grande ville du monde est pratiquement inclassée, les espaces qui la composent en détail sont innommés. »¹

Le système urbain s'est développé de manière beaucoup plus libre et spontanée, à la manière de petits villages, et finalement, même pour un Japonais, trouver une adresse dans un quartier qu'il ne connaît pas s'avère difficile – on finit toujours par demander le chemin à un local. L'adresse se donne à travers une succession de périmètres de plus en plus resserrés : de la ville on passe à la préfecture, puis au quartier, au district, à la zone, et enfin au numéro du bâtiment. Par ailleurs, cette numérotation ne suit pas la logique cartésienne occidentale des numéros qui suivent le tracé de la rue de manière continue ; à Tokyo, la numérotation des bâtiments se fait par ordre d'apparition chronologique, ce qui est d'autant plus contradictoire puisque les constructions japonaises ont une durée de vie courte.

¹ BARTHES Roland (1970). *L'empire des signes*. Paris : Éditions points (2007). p. 51.



L'orientation japonaise, un système de cadastres



L'orientation européenne, un système de rues

Dès lors, si l'on souhaite donner une adresse à Tokyo, il n'est pas rare de faire un dessin (cf. images de la double page suivante). Au lieu d'indiquer le nom des rues, des places ou des carrefours environnants, on dessine la gare de métro la plus proche (l'urbanisme tokyoïte se résumant essentiellement à la construction d'infrastructures ferroviaires et routières), les petits magasins ou restaurants facilement repérables, les petits temples de quartier, les places de jeu, etc. « [...] *Visiter un lieu pour la première fois, c'est de la sorte commencer à écrire : l'adresse n'étant pas écrite, il faut bien qu'elle fonde elle-même sa propre écriture.* »¹ Les dessins schématiques sont ainsi très répandus, et cela démontre que pour s'orienter à Tokyo, il est nécessaire de mettre en œuvre ses cinq sens : « *Il faut s'orienter, non par le livre, l'adresse, mais par la marche, la vue, l'habitude, l'expérience; toute découverte y est intense et fragile, elle ne pourra être retrouvée que par le souvenir de la trace qu'elle a laissée en nous.* »²

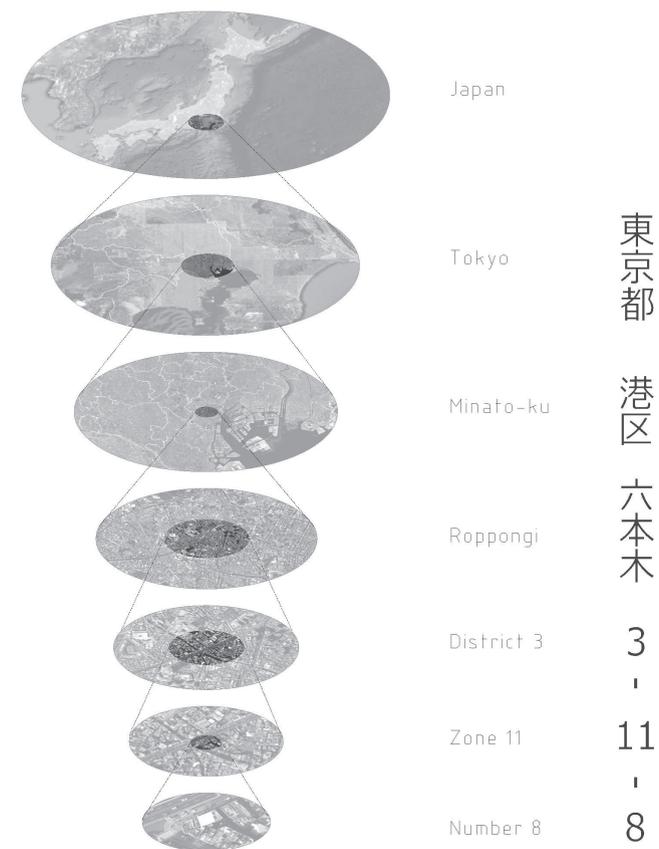
Et pourtant, la ville fonctionne aussi efficacement que nos villes occidentales : “[...] 東京には通りに名前がなくて、西洋人から見れば骨格の见えないカオス状態に見えると思うんです。でも、実際住んでみると意外によく機能しているのも驚きです。郵便物も時間どおり届くし、紛失物はだいたい返ってくるし、電車も時間通りに動き、ごみ収集の正確さなんて驚くべきものです [...]。” « [...] *Tokyo n'a pas de nom aux rues. Pour les Occidentaux, il peut paraître un chaos sans structure urbaine. Mais, une fois habitée, étonnement, la ville fonctionne sans problème. Les courriers viennent à l'heure, les objets perdus sont très souvent retrouvés, les trains circulent de manière correcte, la ponctualité de ramassage des poubelles est étonnement précise [...].* »³

Il existe donc d'autres systèmes d'organisation urbaine, aberrants pour l'esprit rationnel occidental et pourtant extrêmement efficaces.

1 BARTHES Roland (1970). *Op. cit.* p. 51.

2 idem. p. 55.

3 KITAYAMA Koh & TSUKAMOTO Yoshiharu & NISHIZAWA Ryue (2010). *Tokyo Metabolizing*. Tokyo: TOTO Publishing. p. 102. Traduction de Patrick AYER.



L'adresse japonaise : trouver une maison à Tokyo se fait par un resserrement de périmètres.

Exemple : *Tokyo-to Minato-ku Roppongi 3-11-8*
東京都 港区 六本木 3-11-8

EDO VERSUS KYOTO

Afin de comprendre un système d'organisation urbaine aussi différent et d'apparence chaotique, il est nécessaire de faire une parenthèse historique. Le Japon a été fortement influencé par la culture chinoise à certaines périodes de son histoire. C'est pour cela que Kyoto (京都市, littéralement «ville-capitale»), capitale du Japon à l'époque Heian (794-1185), s'est construite sur la base d'un tracé orthogonal, la grille, capable de mettre en avant la puissance impériale (regroupant alors le pouvoir politique et religieux). Les grandes rues de Kyoto sont donc nommées (comme en Occident). Cependant, les ruelles à l'intérieur des grands blocs ne le sont pas puisque traditionnellement, au Japon, la ville s'organise en zones d'habitat sans définir de tracé régulateur. Ainsi Kyoto présente un mélange de traditions urbanistiques.

Lorsque le shogun Minamoto prend le pouvoir à l'empereur, il établit un pouvoir féodal qui base plus tard son pouvoir politique, administratif et économique à Edo (江戸), l'ancienne Tokyo (東京, littéralement «Capitale de l'est»). Edo, libérée de la main mise chinoise, s'est organisée différemment, en suivant le tracé de la spirale autour d'un vide, le château du shogun (devenu à la restaurant Meiji (reprise du pouvoir par l'empereur) le palais impérial, un vide sacré).

L'organisation de la ville ne suit donc pas de tracé régulateur (une tradition très occidentale et également chinoise) : après de nombreuses hésitations, le shogun Tokugawa décide de diviser son territoire en fiefs dirigés par des seigneurs, les *Daimyō* (大名), leur laissant ainsi la liberté d'organiser leur terrain à leur gré. C'est ce qu'entend également Augustin Berque lorsqu'il dit que : «*Les Européens comme les Chinois se sont préoccupés de conceptions d'ensemble [...], tandis que les Japonais s'occupaient d'accomplissements partiels.*»¹

Certains *Daimyō* tracèrent des grilles orthogonales tandis que d'autres choisirent «*des tracés épousant la topographie. Pour le dirigeant Tokugawa, cette méthode est la meilleure manière pour obtenir la fidélité des seigneurs et assurer la dictature sans une véritable soumission. Ainsi, le collage de chacun de ces développements urbains individuels a petit à petit créé le plan de base du Tokyo actuel. C'est par ce phénomène que Tokyo n'a pas de plan directeur mais qu'il est le fruit d'une agrégation amibe de chacun de ces petits fragments historiques.*»² C'est ce qu'exprime Hidenobu Jinnai lorsqu'il dit : «*The structure of old Edo survives in the substructure of modern Tokyo.*»³

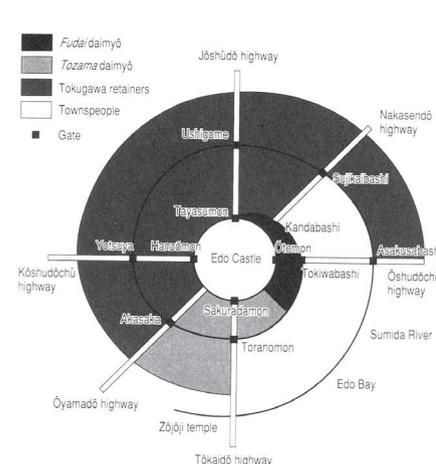
1 BERQUE Augustin (1994). Dans: *J'en ai rêvé, c'était Tokyo, prémices d'un fantasme collectif* (notes critiques). Dans: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 49e année, N. 3. p. 587.

2 WADA Toru (2011). *Tokyo Void*. Lausanne : EPFL. p. 143.

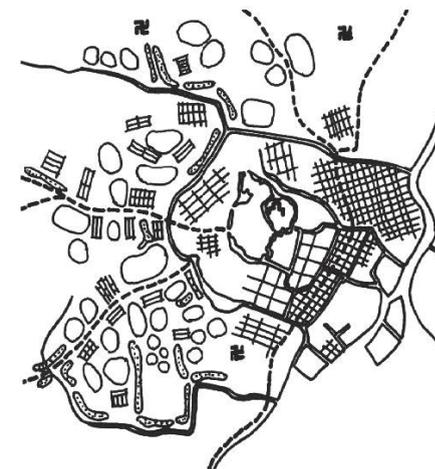
3 JINNAI, Hidenobu, NISHIMURA, Kimiko. *Tokyo: a spatial anthropology*. Berkeley : University of California Press, 1995.



Maquette de reconstitution de la ville de Kyoto à l'époque de Heian au VIII^{ème} siècle (794) : un urbanisme en grille (influence chinoise).

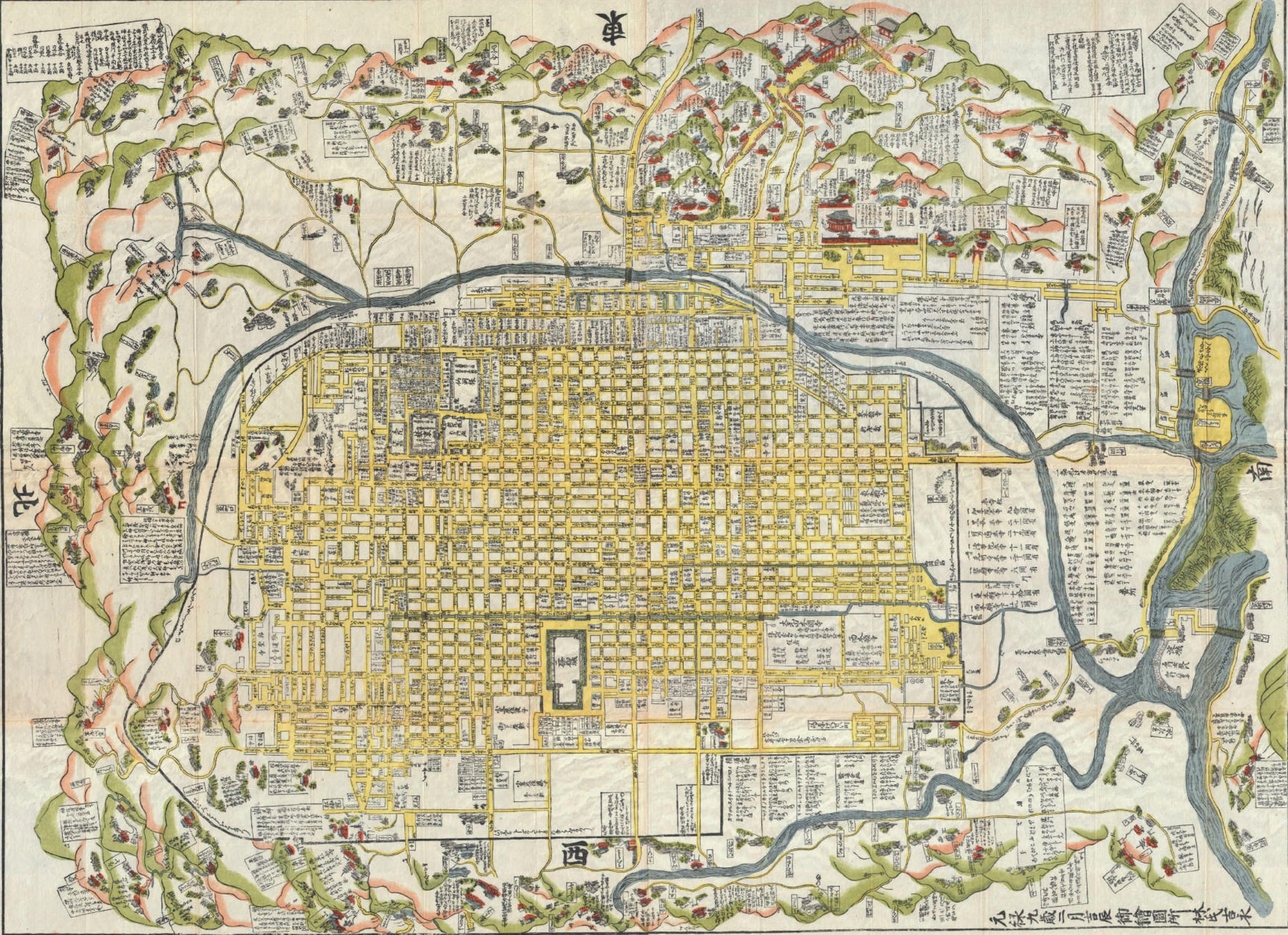


La ville d'Edo, organisation urbanistique en spirale



La ville d'Edo, organisation urbanistique en spirale

Prochaines pages : carte de Kyoto (urbanisme en maille) datant de 1696 et carte d'Edo (l'ancienne Tokyo, urbanisme en spirale) datant de 1840.



東

南

北

西

元禄九歲二月吉辰御繪圖所林氏吉木

Le système choisi pour Tokyo ne fige donc pas la ville et ne crée pas de centralité forte (exception faite du centre vide, symbolique et religieux qu'est le palais impérial). La place laissée à l'adaptabilité et au flottement est ainsi extrêmement grande; la ville n'est pas fixée sous un système rigide et peut s'adapter au temps et au contexte.

LE CHAOS ...

C'est en cela que de nombreux Occidentaux voient Tokyo comme une ville immensément chaotique. Contrairement à d'autres grandes capitales ou villes européennes (Paris, Barcelone, etc.) conçues par des plans d'ensemble urbanistiques très structurants, Tokyo ne peut être dessinée en quelques traits.

Bien sûr, à cette structure urbaine hétérogène il faut ajouter l'ensemble des objets exposés dans la rue (enseignes, affiches publicitaires, etc.) et de l'infrastructure (fils électriques, passerelles, autoroutes surélevées, etc.) qui confèrent à Tokyo une apparence très chaotique: "*Tokyo is a frightening city, the largest and ugliest in the world [...] urban planning is chaotic, non-existent.*"¹ « *A peine plongé dans la réalité urbaine de Tokyo, le voyageur occidental subit un véritable choc visuel. La cité se déploie par vagues successives, dans une accumulation chaotique d'édifices disparates [...].* »²

1 BRANDI Cesare. Cité par : SACCHI Livio (2005). *Tokyo : Architecture et urbanisme*. Paris : Flammarion. p. 13.

2 SACCHI Livio (2005). *Tokyo : Architecture et urbanisme*. Paris : Flammarion. p. 7.

... OU L'ORDRE CACHÉ

Mais comme le défend Yoshinobu Ashihara dans son fameux essai *L'ordre caché : Tôkyô, la ville du XXI^{ème} siècle ?*, ce chaos n'est pas à voir comme une faiblesse urbanistique mais plutôt comme la possibilité de laisser grandir et s'adapter une ville au cours du temps: « *La politique japonaise concernant l'architecture et l'urbanisme est beaucoup plus libérale et plus ambiguë que celle des pays européens. Vivre sur un territoire exigü favorise une intelligence qui ne limite pas la liberté sous prétexte de définir un contour clair et de forcer une logique morphologique.* »³

« *Tout autour, c'est un désordre pittoresque [...]. C'est un espace incohérent qui se répand sans ordre et sans borne, avec des frontières mal définies. [...] Tokyo est l'exemple par excellence d'une ville fluide en perpétuelle régénération.* »⁴

« *À cause de leur hyper-métabolisme, [les villes japonaises] se renouvellent, se métamorphosent sans cesse, alors que le cœur des villes européennes, dans leur indestructible architecture de pierre, souffre de stagnation et de rigidité.* »⁵

Après la Seconde Guerre mondiale, la ville s'est reconstruite sur les mêmes structures et processus: « *Après la seconde guerre mondiale, [...] contrairement aux plans d'urbanisme à long terme des villes européennes, la construction des villes au Japon s'est faite selon les circonstances, en s'adaptant aux demandes immédiates et aux nouveaux développements.* »⁶

« *Ainsi Tokyo est une ville-amibe, avec sa prolifération rampante, ses modifications incessantes. Comme les mollusques sans os, comme les corps unicellulaires, elle se ressuscite, même si elle est détruite et brûlée. Bonne ou mauvaise, la ville-amibe japonaise est dotée d'une grande résistance, d'une grande vitalité.* »⁷

« *L'architecture japonaise se développe de la même façon que les organismes vivants qui se modifient en permanence selon leur fonction. Et bien que les villes manquent d'originalité dans la forme au sens esthétique, elles sont douées de « redondance ». Dans leur chaos, nous commençons à distinguer l'ordre caché.* »⁸

3 ASHIHARA Yoshinobu (1989). *Op. cit.* p. 41.

4 idem. p. 44.

5 idem. p. 43.

6 idem. p. 45.

7 idem. p. 44.

8 idem. p. 62.

petit aparté

VIDE STRUCTURANT

La notion de vide diffère fondamentalement entre la pensée occidentale et nipponne. En Occident, le vide est l'absence de quelque chose, d'où la définition suivante du terme : « *Vide. Qui ne contient rien de perceptible ; dans lequel il n'y a ni solide, ni liquide* »¹, soit tout ce qui se rapporte au rien, au vacant, à l'absence. C'est donc « *l'antagoniste du « tout » qui est la présence ultime, le Dieu, le créateur du monde.* »²

Dans la pensée orientale, basée sur le bouddhisme et le shintoïsme, le vide, le *mu* (無), est complémentaire au plein. Il n'y a pas de hiérarchie mais un équilibre. Sans le vide, le plein n'existe pas. L'existence prend naissance dans la non-existence et la non-existence prend naissance dans l'existence. Cela nous amène au phénomène cyclique et infini du *Ying* et *Yang* : « *De ce fait, le Vide est le facteur médiateur, le lubrifiant de cette pensée shintoïste. C'est lui qui est, au final, en mouvement perpétuel qui crée et régénère toute existence dans cet univers.* »³.

« [...] *Le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. [...] Il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. C'est lui, en effet, qui, en introduisant dans un système donné discontinuité et réversibilité, permet*

1 ROBERT Paul (éd) (2005). *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert. p. 2771.

2 WADA Toru (2011). *Op. cit.* p. 47.

3 Forum of Japanese Philosophy (ed) (2004). *Nihon no tesugaku No.5*. Kyoto : Showa-do. pp. 3-4.



aux unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique, et offre en même temps la possibilité d'une approche totalisante de l'univers par l'homme. »⁴

Le vide construit l'espace, que ce soit dans l'organisation des villages, dans la structure de Tokyo ou dans l'espace urbain.

UN CENTRE HORS DU VILLAGE

Le village occidental s'organise autour d'un centre religieux (l'édifice et sa place), par ailleurs souvent placé sur le point topographique culminant (la place de Dieu devant se trouver le plus proche du ciel). L'église (ou le Dieu) est le centre de toute composition et les habitations s'implantent autour. « [...] *Tout centre est lieu de la vérité, le centre de nos villes est toujours plein : lieu marqué, c'est en lui que se rassemblent et se condensent els valeurs de la civilisation : la spiritualité (avec les églises), le pouvoir (avec les bureaux), l'argent (avec les banques), la marchandise (avec les grands magasins), la parole (avec les agoras : cafés et promenades) : aller dans le centre, c'est rencontrer la « vérité » sociale, c'est participer à la plénitude superbe de la « réalité ».* »⁵

4 CHENG François (1979). *Vide et plein : le langage pictural chinois*. Paris : Seuil. p. 21.

5 BARTHES Roland

Au Japon, la montagne, habitée par le Dieu, est sacrée et ne peut être touchée. Le village se construit donc en contre-bas, laissant ce «vide plein» au divin: «*Dans les villages ou villes nippones, il n'y a pas de Dieu à l'intérieur, mais en dehors, dans la Nature.*»¹ «*Le vide au Japon est l'attente d'un dieu.*»²

«*Le centre est décentré pour dynamiser le mouvement cyclique entre Dieu et l'Homme.*»³ De ce fait, l'espace public tel que compris dans la conception occidentale (le centre plein) est absent des villages traditionnels japonais. Les habitants ne se retrouvent pas sur un forum ou une piazza mais dans les ruelles, les croisements, sur les ponts (lieux de fêtes) ou devant le portail d'un temple.

Il en va toujours de même à Tokyo: les seuls vides que l'on voit dans les zones résidentielles sont les parcelles momentanément non construites (dans l'attente d'une construction imminente qui suit une déconstruction), les places de jeux ou les micro jardins des temples de quartier. Les vrais «centres» ne sont pas de grandes places publiques devant des églises ou des monuments publics; les centres urbains au Japon sont les gares: «*Le quartier [...] a un centre mais ce centre est spirituellement vide, c'est d'ordinaire une gare.*»⁴

ABSENCE DE CENTRE OU CENTRE VIDE

De la même manière, Tokyo n'a pas de centralité unique ni de centre historique (régénérescence de la ville): moins hiérarchique que les villes occidentales centripètes, elle est composée de plusieurs centres que sont ses gares principales (Shinjuku, Shibuya, Roppongi, etc.).

Si l'on devait nommer un seul centre pour Tokyo, il s'agirait d'un vide. Un lieu où personne n'a le droit d'aller: le palais impérial, *Kōkyū* (皇居) et son parc. C'est un centre inconnu des touristes et inaccessible au public: «*[Tokyo] présente ce paradoxe précieux: elle possède bien un centre, mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent [...] pour donner à tout le mouvement urbain l'appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel dévoiement. De cette manière, nous dit-on, l'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide.*»⁵

1 WADA Toru (2011). *Op. cit.* p. 119.

2 SALAT Serge, LABBÉ Françoise (1986). *Créateurs du Japon*. Paris: Hermann. p. 9.

3 idem. p. 9.

4 BARTHES Roland (1970). *L'empire des signes*. Paris: Éditions points (2007). p. 51.

5 BARTHES Roland (1970). *Op. cit.* pp. 47-50.



Organisation d'un village européen: l'édifice religieux en haut, les habitations autour.



Organisation d'un village japonais: la montagne est sacrée, le village se construit en contrebas.



Centre vide: le palais impérial.

Cette notion du vide permet également de comprendre le dépouillement des habitations japonaises qui invitent à la contemplation : « *L'espace intérieur est le centre invisible, ou plus exactement la solution de remplacement imaginée pour tenir lieu de centre dans un contexte spirituel qui refuse tout absolu, y compris la notion du centre. A partir de là, le centre peut être placé librement suivant chacun sans qu'il soit nécessaire de le rendre explicite pour autrui.* »¹

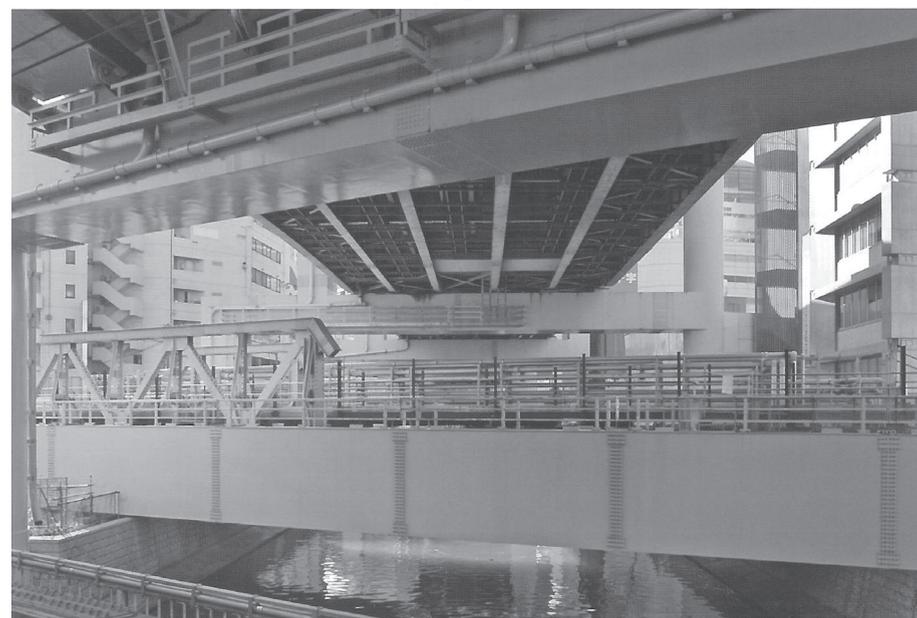
DES VIDES PARTOUT

Tokyo est connue pour sa densité extrême. Par ailleurs, son tissu urbain étant avant tout constitué de petites habitations individuelles très rapprochées les unes des autres et les places publiques et les grands parcs ne faisant pas partie de la tradition japonaise d'organisation spatiale et sociale, il est aisé de voir Tokyo comme une nappe bâtie et continue. Mais les vides sont nombreux et ce sont eux qui rendent la ville si respirable et agréable à vivre.

Vide sacré et inaccessible au centre de Tokyo, et sinon, absence de vides – du moins vides tels qu'on les entend dans la conception occidentale, à savoir des vides dessinés lors du fondement d'une ville et essentiels au fonctionnement d'une civilisation : les places publiques (soit des « surfaces sans bâti »). Pourtant, les vides sont partout et omniprésents à Tokyo. Des vides souvent inutilisables ou a priori non fonctionnels, mais des vides essentiels à la vitalité de la ville. Il en existe deux grands types : les vides non planifiés et les vides planifiés.

Il y a des vides sous les infrastructures routières et ferroviaires et les vides au-dessus de grands entrepôts, ce qu'on pourrait appeler les vides non planifiés, les vides horizontaux (puisque ayant une limite au-dessus ou au-dessous). Puis il y a les vides entre le bâti (distance minimale foncière à respecter entre deux constructions), c'est-à-dire les vides planifiés (exigés par les lois foncières) qui sont des vides verticaux.

Les espaces résiduels sous les voies de communication ou sur les entrepôts, exploités ou laissés vides, font partie du paysage tokyoïte et amènent une sorte de pause, de *ma*, dans la nappe dense et construite qui constitue la ville. Les situations engendrées sont parfois amusantes et l'atelier Bow-Wow en a analysé et catalogué quelques-uns : “[...] *Tokyo is completely covered by constructions; buildings, expressways, railways [...]. During the process of modernization, many physical constructions were built for various reasons. But the city's physical constructions do not entirely serve the equation of aim = people's life. Mostly, there has been produced a surplus, over and above the raw requirements of the aim. For example, the aim of the expressways is to let cars run as fast as possible, but because of the acquisition of land is very difficult in Tokyo, most of the expressways have been raised off the ground, which produces enormous amounts of*



¹ MAKI Fumihiko (1979) cité par : SALAT Serge, LABBÉ Françoise (1986). *Créateurs du Japon*. Paris : Hermann. p. 22.

under-infrastructure space. The aim of warehouses is to store as much as possible, but they also result in huge surfaces of wall and roof planes. The form and layout of the detached house type makes gaps between house and house become a mass production of dead space. This kind of space is like a by-product. Whilst its density stays minimal, its meaning is insubstantial, but once it reaches a certain quantity and density, it starts to make its own impression on the urban space. Urban by-products are not only criminal activity and rubbish heaps.»¹

Ces vides sont donc, comme dans le concept du *mu*, d'une importance égale au bâti, plein. Ils sont des éléments physiques constituant et structurant de la ville.

Il en va de même pour les étroits vides entre les bâtiments, interstices cette fois par contre planifiés et qui répondent à la réglementation. En effet, le système urbain tokyoite diffère complètement de la manière occidentale de faire la ville, qui planifie de larges rues et grands îlots pour construire des immeubles locatifs. À Tokyo, le parcellaire est très divisé et accueille, même au centre-ville, de nombreuses habitations individuelles. Celles-ci étant détachées les unes des autres (obligation foncière), de nombreux vides apparaissent alors dans la ville : des interstices.

«Comme nous l'avons vu précédemment, le Métabolisme accordait une grande importance à la notion de ma, comme élément de connections ou d'interface médiatrice. Selon cette philosophie, chaque portion de vide, générée par la création d'un bâtiment, est susceptible de lui permettre de se connecter à la ville ou à d'autres bâtiments.»²

1 KAJIIMA Momoyo & KURODA Junzo & TSUKAMOTO Yoshiharu (2001). *Made in Tokyo*. Tokyo: Kajima Institute Publishing. p. 30.

2 AYER Patrick (2012). *Op. cit.* p. 51.



Super car school, identifié par l'atelier Bow-Wow : une école de conduite sur la toiture d'un supermarché à Kanamachi, Katsusika-ku, crée un vide horizontal, une surface exploitable dans la nappe bâtie.



Un vide vertical ou interstice entre deux bâtiments témoignant des lois foncières japonaises qui ne permet pas le mur mitoyen.

INTERSTICES ET VILLAGE URBAIN

le seuil à l'échelle de la ville

DE LA CRÉATION DE VIDES DANS LA VILLE LA PLUS DENSE DU MONDE

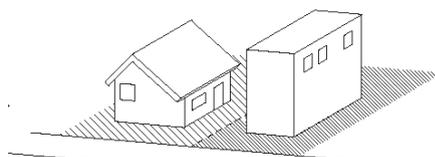
Les interstices entre les bâtiments constituent à nouveau des seuils significatifs; ils forment une infinité de *ma* dans la ville. Ceux-ci résultent directement des lois sur la construction japonaise décrites dans «*The Building Standard Law of Japan*», suggérant ainsi l'importance fondamentale du vide dans la composition des villes japonaises. En voici quelques extraits :

Article 1

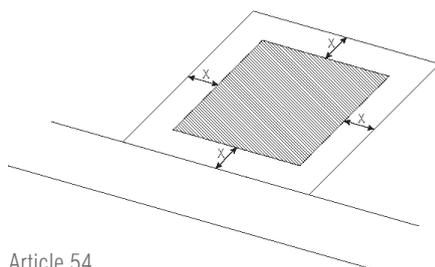
«*Sur une parcelle, seul un édifice peut être bâti.*»¹

Article 54

«*Il n'est pas permis de construire un bâtiment au bord d'une parcelle. Il doit être en recul à une distance *x* (variant selon les quartiers, entre 0.5 et 2 mètres) de la limite de la parcelle.*»



Article 1



Article 54

¹ Toutes les traductions d'articles proviennent de: WADA Toru (2011).*Op. cit.* pp.328-335



L'obligation de construire un seul édifice par parcelle et de garder une distance minimale du bord du terrain a deux conséquences urbanistiques importantes.

D'abord, cela rend impossible l'existence du mur mitoyen, constamment utilisé dans les villes occidentales pour éviter les espaces résiduels «*inutiles*» entre les bâtiments, qui ruinerait l'unité des rues. La réglementation nippone, par contre, crée volontairement des vides dans la ville (les bâtiments ne se touchent ainsi jamais, ils sont juxtaposés et agglomérés), vides à première vue inutilisables mais qui en réalité permettent soit des moments de respiration, de pause (le fameux *ma*), soit des situations d'extension du privé vers le public (typiques dans les *rôji*) ou encore des lieux d'interfaces sociales.

De plus, ces deux principes laissent une grande autonomie aux bâtiments, indépendants et détachés, qui peuvent ainsi facilement être reconstruits: le remplacement d'un élément ne concerne pas l'ensemble (ce qui n'est absolument pas le cas dans les

viles européennes, où seules comptent les préoccupations d'ensemble). Ce système vise donc à favoriser le renouvellement du bâti dans la ville et constitue «*la meilleure expression spatiale du dynamisme économique de Tokyo et de son histoire*». ¹ Depuis toujours en effet, la culture japonaise est basée sur les valeurs d'impermanence et de renouvellement : «*l'histoire urbaine de Tokyo efface ses traces mais pas ses principes*». ² Ainsi la ville est constituée de maisons qui «*attendent d'être remplacées par d'autres machines plus performantes dans la société actuelle*». ³

Ceci s'observe dans la durée de vie d'un bâtiment qui est de 26 ans en moyenne à Tokyo (contre 100 ans en Grande Bretagne). ⁴ Ceci est évidemment dû à la tradition du renouvellement et à l'absence de recherche de pérennité dans la construction. Les destructions et reconstructions sont pourtant moins la conséquence de dégradations physiques graves du bâtiment que de la nécessité de s'adapter à l'évolution rapide de la structure socio-économique.

1 GROSBOIS Louis-Pierre, FAINSLIBER Adrien. L'organisation urbaine de Tokyo. Dans : BLANCHON Flora (1993). *Aménager l'espace*. Paris : Presses Paris Sorbonne. p. 216.

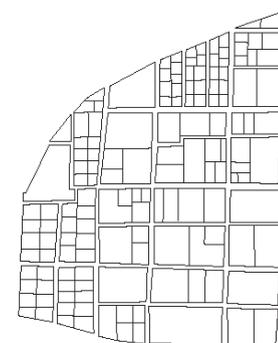
2 idem. p. 216.

3 idem. p. 2016

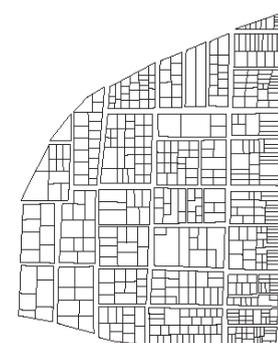
4 BORASI Giovanna (2008). *Perspectives de vie à Londres et à Tokyo*. Baden : Lars Müller Publishers.



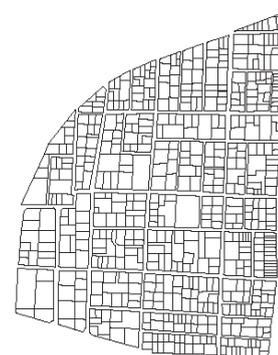
Ci-contre : exemple de subdivision parcellaire dans le quartier d'Okusawa à Tokyo.



1940



1960



2005

DE PLUS EN PLUS D'INTERSTICES

Ce renouvellement rapide du bâti facilite également la subdivision des parcelles. Ce phénomène, la micro-parcellisation, est particulier à Tokyo (et se fait par ailleurs à un rythme frénétique) à cause de l'économie immobilière et de la taxation de succession.

Cette taxe est l'une des plus élevée du monde et, couplée au bas prix foncier (qui ne cesse de baisser depuis l'éclatement de la bulle spéculative japonaise), aux prix de construction en constante augmentation et aux salaires en stagnation, elle oblige les héritiers (qui de plus sont en nombre de plus en plus réduit et ne peuvent donc que rarement se partager les frais dans la fratrie) à revendre une partie du terrain. Ainsi, la subdivision et la vente d'une partie de la parcelle permet de diminuer le prix de la taxe et de garder quelques ressources financières pour construire une petite maison.

C'est ainsi que, selon une étude de l'atelier Bow-Wow, la surface moyenne des parcelles vendues dans la banlieue tokyôite s'est réduite de deux tiers en 90 ans, passant de 240 m² à 80 m².

Par ce phénomène, le nombre de parcelles et d'édifices augmentent tandis que leur taille diminue drastiquement, générant ainsi de plus en plus de petits interstices. Les habitations étant de plus en plus rapprochées et de plus en plus hautes, ces interstices se resserrent et s'allongent, augmentant d'intensité.

VILLAGE URBAIN

La quantité de vides ainsi générés est incalculable. Pour une ville qui manque de surface, qui a atteint sa saturation dans l'horizontalité et dont le renouvellement n'est possible que dans la structure existante, ces interstices semblent être une perte inouïe de surface constructible.

Il n'en est rien. En effet, sans ces vides, on retrouverait les situations occidentales des rues hermétiques. À l'échelle du quartier résidentiel, toutes ces maisons seraient collées les unes aux autres, telles des maisons contiguës. Or le système tokyoïte résidentiel ne répond pas à la typologie de ruelle, les micro-parcelles étant tapissées et les ruelles donnant accès à plusieurs strates d'habitations.

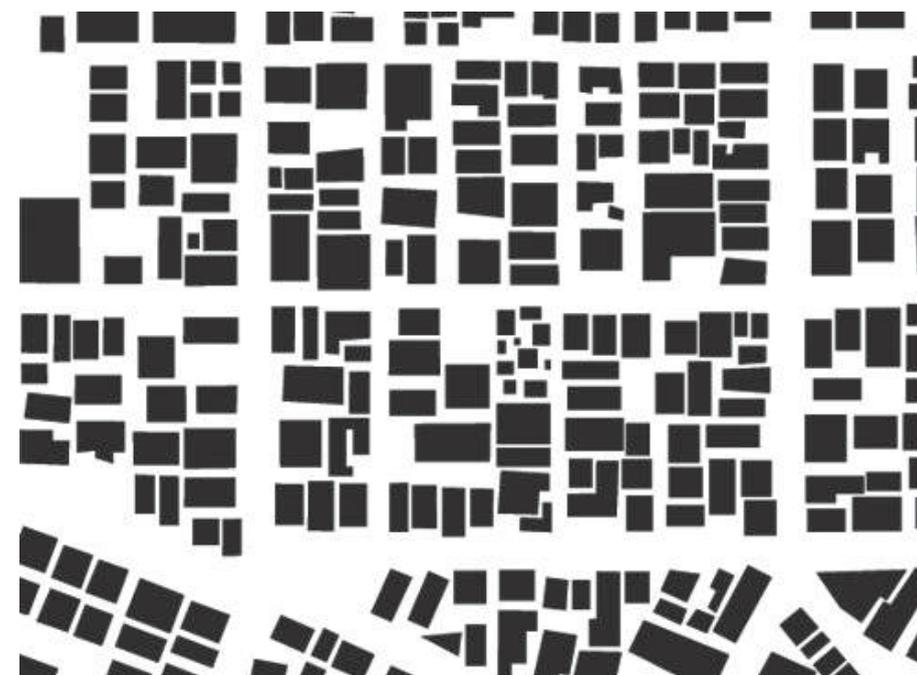
Ces vides permettent non seulement à la ville de respirer mais créent aussi cette atmosphère typiquement tokyoïte du village urbain dynamique, débordant d'intensité et de surprises. C'est également pour cela que nombre d'architectes (et philosophes) disent que Tokyo ne s'apprécie réellement que par la marche : « *Il faut s'orienter, non par le livre, l'adresse, mais par la marche, la vue, l'habitude, l'expérience; toute découverte y est intense et fragile, elle ne pourra être retrouvée que par le souvenir de la trace qu'elle a laissée en nous.* ».¹



Split House (2010) de l'Atelier Bow-Wow à Shinjuku, Tokyo, construite sur une parcelle de 64,62 m².



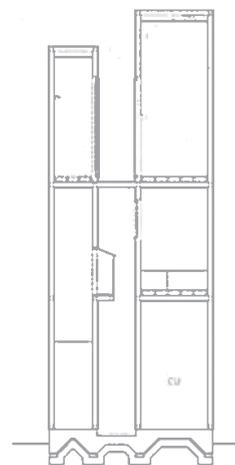
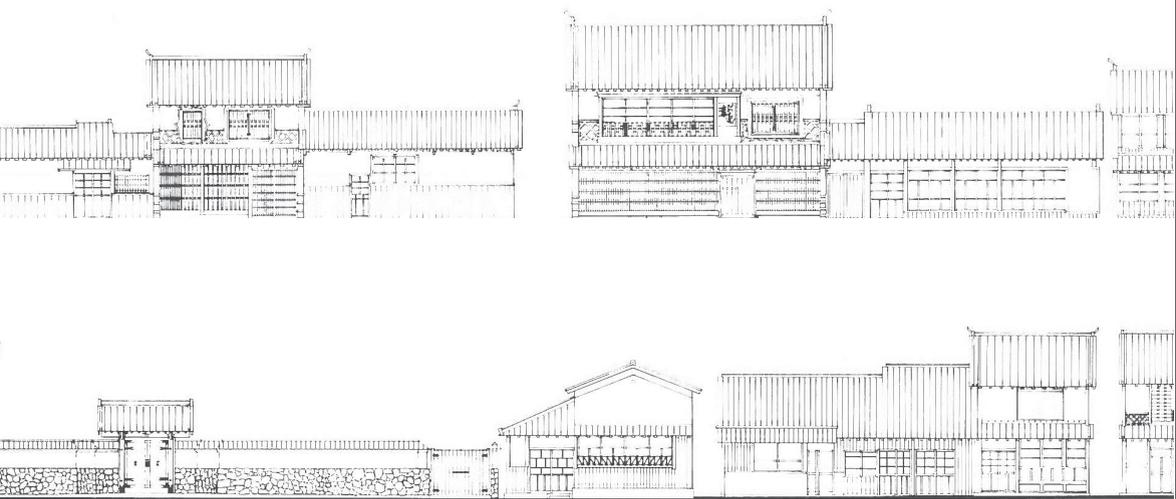
Impression d'un village urbain par les strates d'habitations et les petits interstices, ici avec la House & Atelier Bow-Wow (2005) de l'Atelier Bow-Wow à Shinjuku, Tokyo.



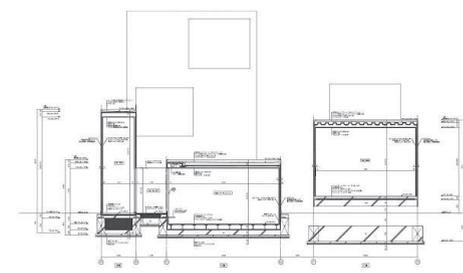
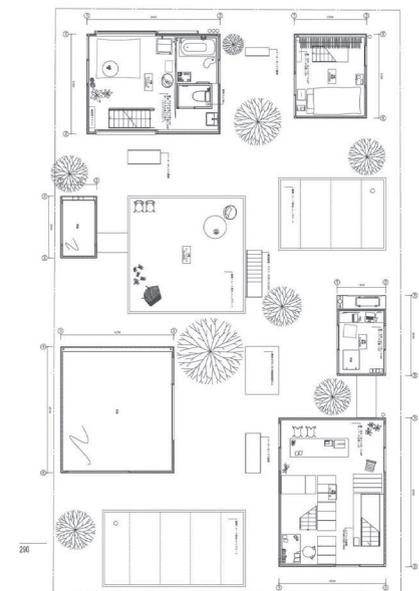
¹ BARTHES Roland (1970). *L'empire des signes*. Paris : Éditions points (2007). p. 55.

Ces vides sont donc des seuils importants entre le privé et le public, entre l'objet individuel et l'ensemble de la ville. Ces seuils constituent donc aussi, comme les *roji* mais à une autre échelle, le *ma* de la ville.

Enfin, la plupart des projets contemporains se construisent justement sur ces vides qui deviennent alors une partie intégrante de l'espace intérieur (par la réinterprétation du procédé du *shakkei* ou les dégagements spatiaux et visuels).



Maison à Nezu, Bunkyo-ku, Tokyo (2012) par ON design& Partners architect office sur une parcelle de 30,07 m².



Moriyama House (2005) de Ryue Nishizawa à Kamata, Tokyo.

conclusion

L'APPROCHE : RÉCIT DES MILLE ET UN SEUILS

Ce chapitre a présenté les nombreux seuils qui se cachent dans l'intimité de la maison japonaise, dans l'interface entre intérieur et extérieur, dans le quartier et dans la ville. Franchir le seuil d'une maison japonaise s'accompagne donc de mille et une étapes, paroles et rituels. C'est pourquoi, en guise de conclusion, un récit les parcourt et les rassemble pour illustrer la richesse et la variété de seuils qui sont franchis (parfois inconsciemment) pour arriver dans une habitation japonaise.

Je suis parti en stress de Berlin et ai complètement oublié d'imprimer une capture d'écran de GoogleMaps pour retrouver la maison dans laquelle on m'attend à Tokyo. J'ai certes toujours l'adresse de Kayoko et de Higeru écrite dans mon agenda, mais bon, elle ne m'est pas de grande utilité sans carte... Pour tout vous avouer que je ne comprends pas le système d'adresse tokyoïte. Je me demande d'ailleurs si les Japonais eux-mêmes s'en sortent : la dernière fois, je suis venu en taxi, et même lui avait dû demander son chemin à des passants, et ceci à deux reprises ! C'est dire. Je compte donc me débrouiller seul cette fois, en venant à métro et en faisant travailler ma mémoire.

Heureusement que j'ai déjà habité quelques mois à Tokyo car je n'ai même pas noté la ligne de métro ni la station avant de partir. Malgré l'organisation claire et efficace du métro tokyoïte, il n'en reste pas moins, aux yeux d'un Européen, un vrai labyrinthe. Trouver des traductions anglaises

des panneaux rédigés en signes chinois, les kanji, relève aussi du défi. Mais la mémoire est bonne : comme quoi, faire machinalement le même trajet pendant plusieurs mois permet de noter des points de repère, même dans les souterrains tokyoïtes. Je suis simplement la foule comme si elle allait m'emmener à bon port. Incroyable.

Pareil pour la sortie, je retrouve mon arrêt par habitude. Roland Barthes n'avait pas tort lorsqu'il disait que Tokyo s'expérimente par les cinq sens. J'ai clairement gardé plus de souvenirs que ce que j'imaginai. Je sors, fais quelques mètres et insère mon billet de métro dans la machine pour activer l'ouverture des panneaux coulissants ; j'ai quitté l'échelle urbaine de l'infrastructure ferroviaire. La gare de quartier est bondée, les gens marchent vite, les bip des machines à billets composent une symphonie frénétique. L'expérience visuelle, sonore, spatiale et physique est déroutante. En même temps, c'est un lieu connu et rassurant.

Je suis pourtant si proche de la maison de mes amis ! Il ne faut donc pas paniquer, car j'ai déjà parcouru 9'000 kilomètres, en bus et en tram à Berlin, puis en avion, et maintenant en train et en métro à Tokyo. Je vais bien trouver la maison sans carte ; j'ai pu compter sur mes souvenirs pour arriver jusqu'ici. Je parcours encore quelques mètres et choisis une des sorties ; là j'en suis sûr, j'ai quitté l'espace de la gare et ai pénétré dans la rue : le sol a changé, il est passé du carrelage à l'asphalte et le ciel est découvert. Le seuil du quartier est franchi et les bruits ont changé. J'entend désormais les moteurs des voitures, le bruit du vent dans les pancartes des commerces ou encore certaines musiques de magasins. Petit à petit, je m'enfonce dans les rues, laissant derrière moi l'environnement de la gare, souvent un petit centre local, plus dyna-

mique avec quelques restaurants et commerces privés. Alors les rues deviennent plus calmes : j'entre graduellement dans le quartier résidentiel à proprement parler. L'espace est moins coloré, il est plus vert et gris qu'orange et rouge.

Pour l'instant, tout va bien. Je reconnais le petit marchand de meubles et d'objets antiques (son magasin ressemble d'ailleurs plus à une caserne d'Ali Baba, si vous voulez mon avis), je passe devant la petite gérance immobilière du quartier et reconnais le petit kombini (コンビニ) à l'angle de la rue. Ce mot est drôle, c'est la traduction phonétique et l'abréviation de l'anglais "convenient store", un magasin ouvert tous les jours, toute la journée et toute la nuit.

Je tourne à droite à l'angle, et sais que je dois encore tourner à droite à la prochaine rue. Mais là, j'ai un blanc, un petit moment de panique : dois-je prendre la première ou la suivante ? J'opte, au hasard, pour la première rue et suis rapidement rassuré. Tout m'est familier : le mur de soutènement à droite, les petites plantes en pot de la vieille voisine à gauche, le grillage devant le parking au fond. La rue monte, monte, monte, les rues sont étroites, mais les voitures également. Il existe à Tokyo un type de véhicule très étrange, on dirait des voitures passées au compresseur latéral et qui se sont prises un mur en pleine face. Elles me font penser aux dessins animés de Tom & Jerry, lorsque Tom, le chat, se prend un fer à repasser en plein visage et que celui-ci devient tout plat. Ces voitures ont un capot plat car elles ont de petits moteurs : la ville de Tokyo s'étend à l'infini, la voiture ne quittera pas la ville et roulera toujours à des vitesses réduites. Elles sont étroites car les rues tokyoïtes résidentielles peuvent parfois être extrêmement exigües. La ville est si peuplée qu'il était rentable de penser un type de voitures adaptées à la situation urbaine étriquée. Dingue, non ?

Les routes n'ont pas de trottoirs non plus, ceci permet peut-être aussi aux voitures de mieux négocier les virages. Quoi que, c'est sans doute la culture japonaise, qui traditionnellement, dans les espaces urbains, évite de poser des hiérarchies fortes.

Je continue mon chemin mais là je n'ai plus de doutes : je reconnais le quartier, je reconnais les pentes, les jardins, les odeurs. Certes, quelques maisons ont changé, ont été reconstruites, mais l'atmosphère m'est familière. J'ai trouvé la maison. Inutile de vérifier le nom sur la plaquette inscrite sur le muret (je ne lis malheureusement pas les kanji), je sais que c'est là et je suis euphorique : j'ai trouvé la maison que je cherchais parmi les 1'100'000 autres de Tokyo.¹

Comme la ruelle n'a pas de trottoir, une petite marche marque la limite entre rue et parcelle, le premier passage de l'espace public à l'espace privé : tout l'accès vers la maison est d'ailleurs rythmé de petites marches. L'intégration de la troisième dimension à travers les marches successives, comme le dit Philippe Bonnin, « permet au Japon d'accentuer la hiérarchie de l'intime,

toujours au plus profond, au plus "haut" »². En plus de la marche, le revêtement du sol change. De l'asphalte on passe à un petit dallage qui ressemble à du carrelage. D'une profondeur d'un mètre, cette petite plateforme est longée d'un muret sur lequel est inscrit le nom des habitants et se termine par le portail. Le scooter de Higeru y est également parké : le domaine de l'intime commence !

J'ouvre le portail et le chien se met à aboyer : ça y est, mes hôtes sont avertis de mon arrivée. Comme la maison ne donne pas directement sur la rue – elle est située derrière la première rangée de maison – le portail ouvre sur un petit passage de deux mètres de large. Le parcourir permet de franchir quelques seuils supplémentaires. Le petit chemin est pavé et étroit ; de part et d'autre sont aménagés des petites plantes et des fleurs, qui rappellent le jardin traditionnel devant la maison japonaise, aujourd'hui disparu dans la densité tokyoïte. Mais les Japonais font l'effort d'amener un peu de nature dans la ville et soignent les quelques plantes qui annoncent l'espace domestique.

Au bout du chemin, une petite marche s'aligne avec l'avancée du deuxième étage qui couvre l'espace devant la porte d'entrée. Je monte, sonne et entends déjà la voix de Kayoko qui dit avec énergie : « J'arrive ! » et les petits pas de ses chaussons. Alors la clé tourne dans la serrure et Kayoko apparaît dans l'ombre, un pied sur la plateforme de bois et l'autre sur le sol minéral du vestibule, le genkan (玄関). Très vite elle remet les deux pieds sur la plateforme de bois, puisqu'elle a gardé ses chaussons, m'invitant à entrer et faisant plusieurs courbettes. Deux chaussons sont déjà préparés ; Kayoko les touche encore une fois pour m'inviter à monter la marche et à les chauffer, c'est-à-dire à passer ce seuil essentiel dans l'entrée de l'espace domestique.

Le vestibule est constitué de quelques meubles et objets essentiels à l'espace d'entrée, tels la corbeille à parapluies et le meuble pour les chaussures, le getabako (下駄箱). Un noren (暖簾) sépare encore le vestibule du séjour, dernier seuil pour vraiment accéder à l'espace intime de la maison. Ce rideau permet de « dissimuler l'intérieur aux regards et aux esprits mauvais [qui] ne voyagent qu'en ligne droite, tout comme les regards indiscrets. »³

En définitive, mon voyage de Berlin à Tokyo et jusque dans l'intimité de la table à manger s'est composé de multiples seuils, physiques et immatériels, visuels, spatiaux mais aussi verbaux. J'ai traversé le labyrinthe efficace de la ville, j'ai zigzagué dans les ruelles résidentielles, j'ai ouvert le portail, fais les courbettes de salutation, ai gravi plusieurs petites marches et ai chaussé des pantoufles : je suis bel et bien arrivé au cœur de Tokyo.

1 D'après les statistiques 2011 de Tokyo (23 préfectures). URL : <http://www.toukei.metro.tokyo.jp/tnenkan/2011/tn11q3e003.htm> (page consultée le 28 décembre 2015).

2 BONNIN Philippe (2000). *Dispositifs et rituels du seuil*. In: Communications, 70. *Seuils, passages*. pp. 65-92

3 idem

愁ひつゝ岡にのぼれば花いばら

*chez moi
comment la ramènerai-je
cette eau limpide*

Haïku de Yosa Buson (1716-1783)
traduit du japonais par Nobuko Inanura et Alain Gouvret

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- AUGÉ Marc (1992). *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- ASHIHARA Yoshinobu (1989). *L'ordre caché : Tôkyô, la ville du XXI^{ème} siècle ?* Paris : Hazan (1994).
- Atelier Bow -Wow (TSUKAMOTO Yoshiharu, KAIJIMA Momoyo) (2002). *Pet architecture Guide Book vol. 2*. Tokyo: World Photo Press.
- Atelier Bow -Wow (TSUKAMOTO Yoshiharu, KAIJIMA Momoyo) (2013). *A Primer*. Verlag der Buchhandlung Walther König.
- AYER Patrick (2012). *Métabolisme : Tokyo entre saturation et décroissance, diachronie d'un espace urbain fragmenté*. Lausanne : EPFL.
- BARTHES Roland (1970). *L'empire des signes*. Paris : Éditions points (2000).
- BENJAMIN Walter (1938). *Das Passagen-Werk*. Vol. 1. (1982).
- BERQUE Augustin (1982). *Vivre l'espace au Japon*. Paris : P.U.F.
- BERQUE Augustin (1986). *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature*. Paris : Gallimard.

- BLANCHON Flora (1993). *Aménager l'espace*. Paris : Presses Paris Sorbonne.
- BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida, SHIGEMI Inaga (2014). *Vocabulaire de la spatialité japonaise*. Paris : CNRS éditions.
- BORASI Giovanna (2008). *Perspectives de vie à Londres et à Tokyo*. Baden : Lars Müller Publishers.
- BUSON Yosa (1983). *Haïku*. Paris : Arfuyen.
- CHENG François (1979). *Vide et plein : le langage pictural chinois*. Paris : Seuil.
- DANIELS Inge (2010). *The Japanese House, material culture in the modern home*. Oxford: Berg.
- DORE Ronald Philp (1962). *City life in Japan: a study of a Tokyo Ward*. Berkeley: University of California Press.
- ENGEL Heinrich (1964). *The Japanese House, a tradition for contemporary architecture*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company (1991).
- FUJIMOTO Sou (2008). *Primitive Future*. Tokyo: Inax Publishing.
- HOURS Véronique, MAUDUIT Fabien, SOUTEYRAT Jérémie, TARDITS Manuel (2014). *L'archipel de la maison*. Poitiers : Editions Le Léopard Noir.
- ISHIKAWA Hajime (2012). *The Landscape Book - A Look at the Ground*. Tokyo: LIXIL Shuppan.
- ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita.
- JINNAI Hidenobu, NISHIMURA Kimiko (1995). *Tokyo, a spatial anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- KAIJIMA Momoyo, KURODA Junzo, TSUKAMOTO Yoshiharu (2001). *Made in Tokyo*. Tokyo: Kajima Institute Publishing.
- KITAYAMA Koh, TSUKAMOTO Yoshiharu, NISHIZAWA Ryue (2010). *Tokyo Metabolizing*. Tokyo: TOTO Publishing.
- KRUSCHE Jürgen (2011). *Strassenräume Berlin Shanghai Tokyo Zürich : eine foto-ethnografische Untersuchung*. Baden : Lars Müller Publishers.
- KRUSCHE Jürgen, ROOST Frank (2010). *Tokyo. Die Strasse als gelebter Raum*. Baden : Lars Müller Publishers.

- KUROKAWA Kisho (1992). *From Metabolism to Symbiosis*. London: London Academy Editions.
- LAMBERT Gisèle, BOUQUILLARD Jocelyn (2008). *Estampes japonaises. Images d'un monde éphémère*. Paris: Bibliothèque nationale de France.
- MORSE Edward S. (1886). *Japanese Homes and Their Surroundings*. New York: Dover Publications (1961).
- NUIJSINK Cathelijne (2012). *How to make a Japanese House*. Rotterdam: NAI Publishers.
- ROBERT Paul (éd) (2005). *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert.
- SACCHI Livio (2004). *Tokyo: Architecture et urbanisme*. Paris: Éditions Flammarion (2005).
- SALAT Serge, LABBÉ Françoise (1986). *Créateurs du Japon*. Paris: Hermann.
- SHELTON Barrie (2012). *Learning From the Japanese City: Looking East in Urban Design*. Abingdon: E & FN Spon (1999).
- SHIBUYA Shouzou (1990). *Hitoto hitotono kaitekikyori Personal Space tohananika*. Tokyo: Nihonhousou Shuppan.
- SHIGENOBU Tsuneki (ed) (1992). *Collection Concise Sanseido Dictionnaire Japonais-Français*. Tokyo: Sanseido.
- SHÔSABURÔ Kimura (1985). *Kazoku ni jidai : Yoropa to Nihon (L'ère de la famille : Europe et Japon)*. Tokyo: Schinchôsha.
- SLADEN Douglas (1903). *Queer Things about Japan*. London: Anthony Treherne and Company.
- TANGE Kenzo, KAWAZOE Noboru (1965). *Ise: prototype of Japanese architecture*. Cambridge: M.I.T. Press.
- TANIZAKI Junichirô (1933). *Éloge de l'ombre*. Lagrasse: Éditions Verdier (1978).
- TARDITS, Manuel (2011). *Tôkyô, portraits et fictions*. Éditions LeGac Press.
- TEIJI Ito, OBATA Shojiro, SUZUKI Kakichi, KUDO Yoshiaki (1983). *Katsura*. Tokyo: Shin-kenchiku-sha.
- TEYSSOT Georges (1998). *Seuils et plis : pour une problématique de l'intérieur ordinaire*. Lausanne: Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, Département d'architecture.
- TITUS-CARMEL Joan (1986). *Les 99 haïku de Ryôkan*. Lagrasse: Édition Verdier.
- TSUKAMOTO Lab & Atelier Bow-Wow (2002). *Pet Architecture Guidebook*. Tokyo: World Photo Press.

- WASWO Ann (2002). *Housing in Postwar Japan: A Social History*. London: Routledge.
- YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York, London: Kodansha International.
- WADA Toru (2011). *Tokyo Void. La perception du « vide » chez les japonais et son impact sur la ville de Tokyo*. Lausanne: EPFL.

ARTICLES ET REVUES

- ARCH+ 208 (2012). *Tokyo, die Stadt bewohnen*. Aachen: Verlag GmbH.
- BONNIN Philippe (2000). *Dispositifs et rituels du seuil*. In: Communications, no 70. *Seuils, passages*. pp. 65-92
- BONNIN Philippe (2011). *De la fragilité du seuil, si intense qu'il soit*. Dans: GUILLEMINOT Marie-Ange. *Le Livre de seuil*. Texte disponible sur la page internet: <http://www.supervision-art.eu/pdf/Philippe%20Bonnin.pdf> (page consultée le 24.11.2015).
- Forum of Japanese Philosophy (ed) (2004). *Nihon no tesugaku No.5*. Kyoto: Showa-do.

SITES INTERNET

- Dictionnaire français-japonais en ligne. Page internet: <http://dico.fj.free.fr/dico.php> (page consultée le 03.12.2015).
- Dictionnaire japonais/français collaboratif. 日仏辞典 (*Nichifutsu Jiten*). Page internet: www.dictionnaire-japonais.com (page consultée le 20.12.2015).

FILMS

- ISHII Katsuhito (2004). *Cha no aji (Le Goût du Thé)*. Japon. 143 minutes.
- KORE-EDA Hirokazu (2004). *Dare mo shiranai (Nobody Knows)*. Japon. 141 minutes.
- KORE-EDA Hirokazu (2013). *Soshite chichi ni naru (Tel père, tel fils)*. Japon. 130 minutes.
- MIZOGUCHI Kenji (1936). *Gion no shimai (Les Sœurs de Gion)*. Japon. 96 minutes.
- MOTOKI Masahiro, HIROSUE Ryoko (2008). *Okuribito (Departures)*. Japon. 131 minutes.

ICONOGRAPHIE

Les images du chapitre non citées dans cette iconographie sont des photographies ou des dessins personnels.

- 16 Roman de Genji. Détail du *Genji monogatari emaki* (autour de 1180) montrant le Genji berçant KAoru, le fils né de sa femme mais dont le père est le fils de son meilleur ami. Image tirée d'Internet : <https://harvardhum12.wordpress.com/> (page consultée le 28.12.2015).
- 18 Michael Wolf, photographe. *Tokyo Compression*. Images tirées d'Internet : <http://photomichaelwolf.com/#tokyo-compression/> (page consultée le 28.09.2015).
- 19 Distance moyenne de la sphère personnelle d'un homme selon les situations. Image tirée de l'ouvrage : SHIBUYA Shouzou (1990). *Hitoto hitotono kaitekikyori Personal Space tohananika*. Tokyo : Nihonhousou Shuppan.
- 20 ESTAMPE de Hiroshige Utagawa. *Dancing swallows* 1878. Image tirée d'Internet : <http://www.jacksonarts.com/wp-content/uploads/2014/08/H3Swallows.jpg> (page consultée le 28.12.2015).
- 23 Le Gasshō. Image tirée d'Internet. URL : http://annouchkagavelgalouchko.blogspot.ch/2011_11_01_archive.html (page consultée le 10.10.2015).
- 25 *Machiya Guest House* à Kanazawa, rénovée par l'atelier Bow-Wow. Photographie personnelle, 2013.
- 28 Toshima house. *Corridor and main room*. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita.

- 30 Architecture du mur et architecture du sol. Dessins tirés de l'ouvrage : SHELTON Barrie (2012). *Learning From the Japanese City: Looking East in Urban Design*. Abingdon : E & FN Spon. p. 30.
- 32 Axonométrie d'un plancher du pavillon Geppa-rō à la Villa Katsura. Image tirée de l'ouvrage : TEIJI Ito, OBATA Shojiro, SUZUKI Kakichi, KUDO Yoshiaki (1983). *Katsura*. Tokyo : Shinkenchiku-sha. p. 192.
- 35 Architecture du mur et architecture du sol. Dessins tirés de l'ouvrage : SHELTON Barrie (2012). *Learning From the Japanese City: Looking East in Urban Design*. Abingdon : E & FN Spon. p. 30.
- 35 Architecture vernaculaire, le grenier indépendant en Suisse. Axonométrie de Guillaume Stark. Image tirée de l'ouvrage : *Art du dessin 2007-2013* (2013). Lausanne : EPFL. p. 120.
- 35 Structure vernaculaire en bois. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita. p. 22.
- 37 Chambre japonaise avec vue sur jardin. Dessin tiré de l'ouvrage : MORSE Edward S. (1886). *Japanese Homes and Their Surroundings*. Rutland, VT : Charles E. Tuttle 1972). p. 139.
- 38 Tatami Mats. Image tirée de l'ouvrage : YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York, London: Kodansha International p. 46.
- 39 Estampe de Torii Kiyohiro. *L'empereur Xuanzong et sa favorite Yang Gui-fei*. Vers 1752-1764. Image tirée de l'ouvrage : LAMBERT Gisèle, BOUQUILLARD Jocelyn (2008). *Estampes japonaises. Images d'un monde éphémère*. Paris : Bibliothèque nationale de France. p. 159
- 40 Tatami Mats. Image tirée de l'ouvrage : YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York, London: Kodansha International p. 47
- 40 Détail de tatamis. Image tirée d'Internet.
- 41 Disposition des tatamis. Dessins tirés de l'ouvrage : SHELTON Barrie (2012). *Learning From the Japanese City: Looking East in Urban Design*. Abingdon : E & FN Spon. p. 29.
- 42 La vie sur le sol. Repas de riz. Fin du XIX^{ème} siècle. Image de la New York Public Library.
- 43 La vie sur le sol. Dormir sur un futon. Fin du XIX^{ème} siècle. Image de la New York Public Library.
- 44 Grande pièce de tatami à Kyoto. Photo personnelle, 2013.
- 45 Plan d'une maison traditionnelle. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita. p. 123.
- 46 La vie sur le sol et l'engawa. Dessins tirés de l'ouvrage : YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York, London: Kodansha International p. 46 et p. 27.
- 49 *Machiya Guest House* à Kanazawa, rénovée par l'atelier Bow-Wow. Photographie personnelle, 2013.
- 50 Estampe. "The Jeweled Chaplet" ("Tamakazura"), du roman Dit de Genji (Genji monogatari). Début du XII^{ème} siècle. Image tirée d'Internet : www.metmuseum.org (page consultée le 29.12.2015).

- 51 Dessins tirés de l'ouvrage : YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York, London: Kodansha International pp. 30-31 et p. 55..
- 54 La position la plus élégante pour ouvrir une cloison coulissante. Images tirées de l'ouvrage : ASHIHARA Yoshinobu (1989). *L'ordre caché : Tôkyô, la ville du XXI^e siècle ?* Paris : Hazan (1994). p. 18.
- 54 Arrêt sur image du film *Les Sœurs de Gion* de Mizoguchi Kenji (1936).
- 55 Estampe. Scène de la vie du Dit de Genji (Genji monogatari). Image tirée d'Internet.
- 57 Maison traditionnelle Kusakabe à Onogo, Kyoto. Structure porteuse du toit. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita.
- 59 Plan d'une maison traditionnelle. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita. p. 184.
- 60 Flexibilité des espaces intérieurs. Image tirée de l'ouvrage : YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York, London: Kodansha International p. 43.
- 61 Maison traditionnelle Kusakabe à Onogo, Kyoto. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita.
- 62 *Machiya Guest House* à Kanazawa, rénovée par l'atelier Bow-Wow. Photographie personnelle, 2013.
- 63 Layered House de Jun Igarashi à Hokkaido construite en 2010. Image tirée d'internet : www.archdaily.com (page consultée le 20.09.2015).
- 65 Arrêt sur image du film *Dare mo shiranai (Nobody Knows)* de Hirokazu Kore-Eda (2004).
- 66 Collage personnel.
- 68 Alcôve et éclairage. Dessins tirés de l'ouvrage : YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York, London: Kodansha International p. 58 et p. 70.
- 69 Alcôve décorative *tokonoma*. Dessin tiré de l'ouvrage : MORSE Edward S. (1886). *Japanese Homes and Their Surroundings*. Rutland, VT : Charles E. Tuttle 1972). p. 109
- 70 Alcôve. Image tirée de l'ouvrage : YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York, London: Kodansha International p. 57.
- 71 Alcôve décorative *tokonoma*. Image tirée d'Internet.
- 73 Escalier-meuble d'une maison sur l'île Sado. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita.
- 74 Escalier, armoire et tiroirs combinés. Dessin tiré de l'ouvrage : MORSE Edward S. (1886). *Japanese Homes and Their Surroundings*. Rutland, VT : Charles E. Tuttle 1972). p. 196
- 75 Escalier-échelle de la maison Imanishi à Imai, Nara. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita.
- 77 « Onna yu » (Femmes dans les bains publics). Estampe en couleurs de Torii Kiyonaga (鳥居清長) (1752-1815). Imprimée après 1780. Source : Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 U. Site internet : <http://loc.gov/pictures/resource/jpd.02170/> (page consultée le 20.12.2015).
- 80 Arrêt sur image du film *Soshite chichi ni naru (Tel père, tel fils)* de Hirokazu Kore-Eda (2013).
- 81 Arrêt sur image du film *Okuribito (Departures)* de Masahiro Motoki et Ryoko Hirose (2008).
- 83 Estampe de Tosa Mitsuyoshi. Livre XLIV *Jeu de go et pétales de fleurs*. Image tirée d'Internet : <http://jerome.hubert1.perso.sfr.fr> (page consultée le 27.12.2015).
- 85 Teahouse at Koishikawa the morning after a snowfall, Katsushika, Hokusai, 1760-1849. Image tirée d'Internet : <https://japonpassion.files.wordpress.com/2011/02/hokusai.jpg> (page consultée le 26.12.2015).
- 86 Estampe sur un paravent japonais. Image tirée d'Internet : <http://www.thehistorytemple.com/wp-content/uploads/2015/05/Byobu1.jpg> (page consultée le 30.12.2015).
- 88 Plan d'une maison japonaise. Dessin tiré de l'ouvrage : YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York, London: Kodansha International p. 17.
- 89 Maison japonaise ouverte. Image tirée de l'ouvrage : YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York, London: Kodansha International p. 17.
- 90 *Noh-performance*. Image tirée d'Internet : <http://emakimono.it/wp-content/uploads/2015/01/Noh-performance2.jpg?w=640> (page consultée le 30.12.2015).
- 93 *Serpentine Gallery Pavilion* de Sou Fujimoto. Image tirée d'Internet : www.dezeen.com (page consultée le 30.12.2015).
- 95 Seuil graduel entre intérieur et extérieur. Croquis explicatifs de la N House de Sou Fujimoto. Dessins tirés de l'ouvrage : FUJIMOTO Sou (2008). *Primitive Future*. Tokyo : Inax Publishers. pp. 76.
- 97 Estampe de Katsushika Hokusai (葛飾北斎) (1760-1849). *Moissonneurs au travail*. Leeds Museum & Galleries, Royaume-Uni. Image tirée d'Internet : www.wikipedia.org (page consultée le 30.12.2015).
- 98 Shoji screen, Ome. Image tirée d'Internet : <http://www.bruceamos.com/japan> (page consultée le 20.09.2015).
- 105 Plan d'une maison traditionnelle japonaise. Dessin tiré de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita. p. 251.
- 105 Engawa, Rear of an Ordinary Home. Image de OSU Special Collections & Archives.
- 106 Types d'engawa. Dessins tirés de l'ouvrage : YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York, London: Kodansha International p. 27.

- 107 Engawa et marche. Image tirée d'Internet : <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/8d/30/f9/8d30f9fafbac8b55537e6e25a460bf89.jpg> (page consultée le 04.01.2016).
- 108 Engawa. Images tirées d'Internet
- 109 Estampe de Suzuki Harunobu. *Pruniers dans la nuit sans lune (Yamiyo no ume)*. Vers 1765. Image tirée de l'ouvrage : LAMBERT Gisèle, BOUQUILLARD Jocelyn (2008). *Estampes japonaises. Images d'un monde éphémère*. Paris : Bibliothèque nationale de France. p. 103
- 111 Arrêt sur image du film *Cha no aji (Le Goût du Thé)* de Katsuhito Ishii (2004).
- 111 *NA House* (2011) de Sou Fujimoto. Image tirée de la revue ARCH+ n°208. Tokio, die Stadt bewohnen. p. 75.
- 113 Entrée traditionnelle, genkan. Dessin tiré de l'ouvrage : MORSE Edward S. (1886). *Japanese Homes and Their Surroundings*. Rutland, VT : Charles E. Tuttle 1972). p. 236.
- 114 Entrée traditionnelle. Image tirée de l'ouvrage : YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York, London: Kodansha International p. 23.
- 115 Entrée d'une machiya (maison urbaine traditionnelle) à Kanazawa. Machiya Guest House à Kanazawa, rénovée par l'Atelier Bow-Wow. Photo personnelle, juin 2013.
- 115 GENKAN. Entrée traditionnelle japonaise. Photo du début du XX^{ème} siècle. Source : Hathi Trust's digital library.
- 115 Entrée de la Sumiya Establishment à Shimabara, Kyoto. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita.
- 117 Genkan et chaussons. Image tirée d'Internet : www.wikipedia.com (page consultée le 17.11.2015).
- 117 Machiya Guest House à Kanazawa, rénovée par l'Atelier Bow-Wow. Photo personnelle, juin 2013
- 119 Armoire à chaussures à l'entrée. Dessin tiré de l'ouvrage : MORSE Edward S. (1886). *Japanese Homes and Their Surroundings*. Rutland, VT : Charles E. Tuttle 1972). p. 238.
- 120 *Noren, rideau fendu*. Dessin tiré de l'ouvrage : MORSE Edward S. (1886). *Japanese Homes and Their Surroundings*. Rutland, VT : Charles E. Tuttle 1972). p. 184.
- 121 *Noren*. Image tirée de l'ouvrage : YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York, London: Kodansha International p. 39.
- 122 Imbissstände in Tokyo. Image tirée de l'ouvrage : KRUSCHE Jürgen, ROOST Frank (2010). *Tokyo. Die Strasse als gelebter Raum*. Baden : Lars Müller Publishers. p. 101.
- 123 *Noren*. Image tirée d'Internet : <http://sewing-stitch.tumblr.com/> (page consultée le 29.12.2015).
- 123 Trois Geisha derrière un noren. Image tirée de la série "Geisha Party", Kyoto, 1946 de Alfred Eisenstaedt.
- 123 Minka (maison traditionnelle) sur l'île Sado. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita.
- 125 Portrait de Naniwaya Okita, estampe de Utamaro. Vers 1796. Image tirée d'internet : www.wikipedia.org (page consultée le 04.12.2015).
- 126 Plan d'un pavillon de thé de la Urasenke Foundation et coupe d'un pavillon de thé Tai-an. Image tirée de l'ouvrage : YAGI Koji (text), HATA Ryo (photos) (1999). *A Japanese Touch For Your Home*. Tokyo, New York, London: Kodansha International p. 62.
- 126 Tea house Joan in Urakuen, in Inuyama, Aichi, Japan. Image tirée d'Internet : www.wikipedia.org (page consultée le 27.12.2015)
- 127 Estame d'Adachi Ginko. *Cérémonie du thé (Jorei shiki no uchi)*. Vers 1890. Source de l'image : Tokyo metro Library, Japanese Art Open Database.
- 128 Entrée de la salle de thé du Daitoku-jin à Kyoto. Image tirée de l'ouvrage : ASHIHARA Yoshinobu (1989). *L'ordre caché : Tôkyô, la ville du XXle siècle ?* Paris : Hazan (1994). p. 17.
- 129 Entrée d'un pavillon de thé. Image tirée de l'ouvrage : ENGEL Heinrich (1964). *The Japanese House, a tradition for contemporary architecture*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company (1991).p. 336.
- 130 Plan du troisième étage et coupes de la maison *Jardin et Maison* de Ryue Nishizawa à Tokyo. Image tirée d'Internet : www.dezeen.com (page consultée le 27.12.2015)
- 131 Plan d'une maison traditionnelle japonaise. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita. p. 255.
- 133 Plan du Château Nijo à Kyoto, datant du XVII^{ème} siècle. Image tirée du cours de Jacques Lucan. L'ordre ouvert. 2010.
- 133 Palais début époque Heian 794-1185. Image tirée du cours de Jacques Lucan. L'ordre ouvert. 2010.
- 134 Engawa de la maison Kita à Nonoichi, Ishikawa. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita.
- 135 Espace de vie d'une maison d'un marchand à Otaki. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita.
- 136 Projet pour un centre pour les patients d'Alzheimer par Junya Ishigami. Axonométrie conceptuelle. Image tirée d'internet : <http://i0.wp.com/thefoxisblack.com/blogimages/ishigami04.jpg> (page consultée le 02.01.2016).
- 139 Entrée de la maison Suzuki à Yase, Kyoto. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita.
- 140 Les profonds avant-toits de la Hakogi Thousand-year House, Yamadam Kobe. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo : Edita.
- 141 Layered House de Jun Igarashi à Hokkaido construite en 2010. Image tirée d'internet : www.archdaily.com (page consultée le 20.09.2015).
- 143 Arrêt sur image du film *Les Sœurs de Gion* de Mizoguchi Kenji (1936).
- 145 Deuxième étage de la Machiya Guest House à Kanazawa, rénovée par l'Atelier Bow-Wow. Photo personnelle, juin 2013.

- 147 Arrêt sur image du film *Soshite chichi ni naru (Tel père, tel fils)* de Hirokazu Kore-Eda (2013).
- 152 Arrêts sur image du film *Soshite chichi ni naru (Tel père, tel fils)* de Hirokazu Kore-Eda (2013).
- 153 Maison O de Hideyuki Nakayama à Sakyo-ku, Kyoto (2009). HOURS Véronique, MAUDUIT Fabien, SOUTEYRAT Jérémie, TARDITS Manuel (2014). L'archipel de la maison. Poitiers : Editions Le Léopard Noir. p. 176.
- 159 Estampe du XII^{ème} siècle. *Scène de rue à Kyoto*. Image tirée d'Internet : www.metmuseum.org (page consultée le 29.12.2015).
- 163 Élévations de la partie Naiku du Temple d'Ise. Dessins tirés de l'ouvrage : TANGE Kenzo, KAWAZOE Noboru (1965). *Ise: prototype of Japanese architecture*. Cambridge: M.I.T. Press. pp. 108-109.
- 165 Jardins en pots dans le quartier de Omotesando à Tokyo. Photo personnelle, 2013.
- 167 Jardins en pots à Kanazawa. Photos personnelles, 2013.
- 169 MAKI Fumihiko (ed) (1980). *Miegakure suru toshi*. Tokyo: Kajima Institute Publishing. p. 88.
- 169 OKAMOTO Satoshi (2006). *Edo Tokyo no roji - Shintaikankaku de saguru ba no miryoku*. Kyoto: Gakugei Shuppan. p. 140
- 171 Roji à Tokyo. Image tirée d'internet : <http://muza-chan.net/japan/index.php/blog/narrow-street-in-tokyo> (page consultée le 18.09.2015).
- 171 Roji à Tokyo. Image tirée d'internet : http://www.snipview.com/q/Neighborhoods_of_Tokyo (page consultée le 18.09.2015).
- 173 Roji à Tokyo. Image tirée de l'ouvrage : KRUSCHE Jürgen (2011). *Strassenräume Berlin Shanghai Tokyo Zürich: eine foto-ethnografische Untersuchung*. Baden: Lars Müller Publishers. p.120.
- 177 Map of Edo around 1840's (日本語: 江戸図。弘化補益再販毎月改、高井蘭山校訂。書林江戸芝明神前尚古堂、同通油町遷鶴堂、同芝明神前甘泉堂。) scannée à la University of Texas Libraries. Source internet : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edo_1844-1848_Map.jpg (page consultée le 26.12.2015).
- 180 Le bâti typique tokyoïte. Image tirée de l'ouvrage : KRUSCHE Jürgen (2011). *Strassenräume Berlin Shanghai Tokyo Zürich: eine foto-ethnografische Untersuchung*. Baden: Lars Müller Publishers. p.120.
- 181 Vue aérienne tirée d'Internet : <http://www.bing.com/maps/> (page consultée le 17.09.2015).
- 183 Systèmes de rues à Nagasaki au Japon et à Hobart en Australie. Dessins tirés de l'ouvrage : SHELTON Barrie (2012). *Learning From the Japanese City: Looking East in Urban Design*. Abingdon: E & FN Spon. p. 33.
- 185 Système de cadastre à Tokyo. Dessin tiré de l'ouvrage : WADA Toru (2011). *Tokyo Void. La perception du «vide» chez les japonais et son impact sur la ville de Tokyo*. Lausanne : EPFL. p. 133.
- 189 Maquette de reconstitution de la ville de Kyoto à l'époque de Heian au VIII^{ème} siècle (794).
- 189 平安京大内裏復元模型 (平安京創生館) Image tirée d'Internet : https://fr.wikipedia.org/wiki/Kyoto#/media/File:Daidairi_of_Heiankyo.jpg (page consultée le 28.12.2015).
- 189 La ville d'Edo, organisation urbanistique en spirale. Image tirée de l'ouvrage : CYBRIWSKY Roman (1991). *Tokyo : the changing profile of an urban giant*. London: Belhaven Press. p. 55.
- 189 La ville d'Edo, organisation urbanistique en spirale. Image tirée de l'ouvrage : JINNAI, Hide-nobu, NISHIMURA, Kimiko. *Tokyo: a spatial anthropology*. p. 17.
- 190 1696 map of Kyoto, known as Genroku 9 Kyoto Daizu 元禄九年京都大絵図, International Research Center for Japanese Studies. A rare 1696 Japanese woodblock map of Kyoto, Japan. Made in the early Edo period during the 9th year of Genroku era. Covers the city of Kyoto and its immediate vicinity. Image tirée d'Internet :
- 190 https://en.wikipedia.org/wiki/File:1696_Genroku_9_%28early_Edo%29_Japanese_Map_of_Kyoto,_Japan_-_Geographicus_-_Kyoto-genroku9-1696.jpg (page consultée le 28.12.2015).
- 192 Map of Edo around 1840's (日本語: 江戸図。弘化補益再販毎月改、高井蘭山校訂。書林江戸芝明神前尚古堂、同通油町遷鶴堂、同芝明神前甘泉堂。) scannée à la University of Texas Libraries. Source internet : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edo_1844-1848_Map.jpg (page consultée le 26.12.2015).
- 199 MAKI Fumihiko (ed) (1980). *Miegakure suru toshi*. Tokyo: Kajima Institute Publishing. p. 88.
- 201 Vide sous infrastructure. Photo tirée de l'ouvrage: GERICKE Wolf-Dieter. *Tokyo*. Stuttgart: Menges. p. 32.
- 204 Illustrations des articles de The Building Standard Law of Japan sont tirées de : WADA Toru (2011). *Tokyo Void*. Lausanne: EPFL. pp. 328-335. Redessin AYER Patrick (2012).
- 207 Illustrations tirées l'ouvrage : Atelier Bow -Wow (TSUKAMOTO Yoshiharu, KAIJIMA Momoyo) (2013). *A Primer*. Verlag der Buchhandlung Walther König. p. 121.
- 209 Plan masse de Nicolas Allinder pour analyser la Moriyama House. Image tirée d'Internet : <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/ca/05/aa/ca05aa88dae2f611418aa5e392bef8a3.jpg> (page consultée le 17.09.2015).
- 210 Elévation d'une rue au Japon. Image tirée de l'ouvrage : ITO Teiji, FUTAGAWA Yukio (1980). *Traditional Japanese houses*. Tokyo: Edita. p. 248.
- 211 Image tirée de l'ouvrage : HOURS Véronique, MAUDUIT Fabien, SOUTEYRAT Jérémie, TARDITS Manuel (2014). L'archipel de la maison. Poitiers : Editions Le Léopard Noir. p. 276.

III

diachronie

BERLIN

lecture des seuils de l'urbain à l'intime

DÉCHIFFRER BERLIN

À TRAVERS LES SEUILS

de l'urbain à l'intime

"Du bist verrückt mein Kind, du mußt nach Berlin."

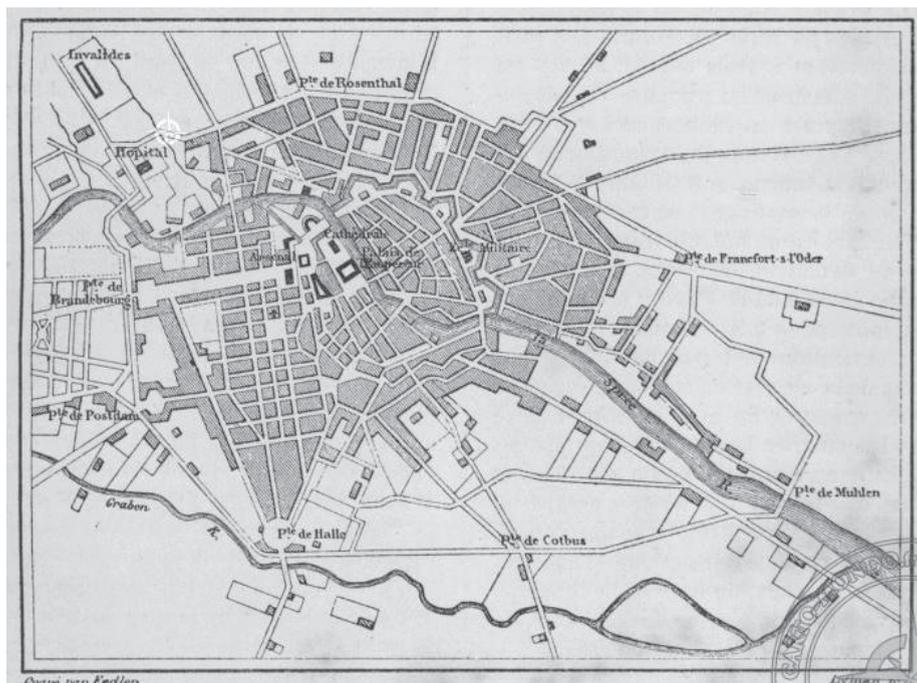
Franz von Suppé
compositeur, 1800

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	12	L'ÉCHELLE DU COLLECTIF	78
<i>Des seuils à Berlin</i>	33	Un privé public	82
L'ÉCHELLE URBAINE	34	<i>Histoire des vides</i>	88
Imperfections	36	Les trois façades	94
L'ÉCHELLE DE LA RUE	42	<i>Et quand la guerre révéla le mur pignon</i>	98
Des rues et des arbres	44	Défoncé	108
Des voitures parkées	48	Vis-à-vis	114
Des tracés et des dessins au sol	50	L'ÉCHELLE INTIME	118
L'ÉCHELLE DU REZ-DE-CHAUSSÉE	54	<i>Erker et loggia</i>	120
Rez-de-chaussée communicatif	56	Petits cocons inédits	126
Rejets et dépôts	60	L'APPROCHE : UN RÉCIT	134
Voyeurisme	64	BIBLIOGRAPHIE	140
Naissance du privé	70	ICONOGRAPHIE	142
Profondeur	74		

introduction

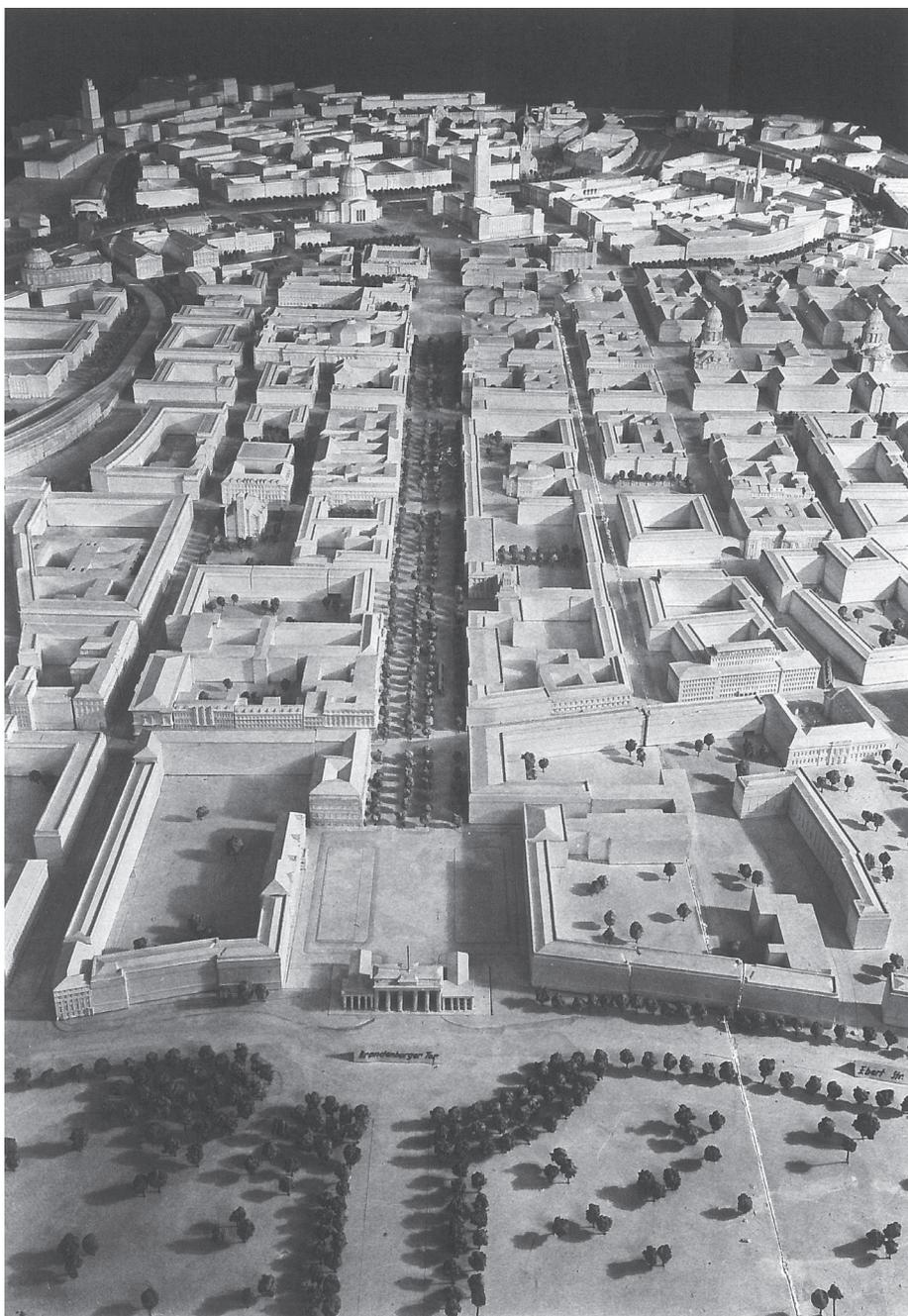
DERRIÈRE L'ORDRE APPARENT ...



Plan de ville de Berlin, 1875. www.carto.mondo.fr

... LES HEUREUX IMPRÉVUS

En sortant d'une lecture des seuils dans l'architecture japonaise et de la conception de la ville de Tokyo, Berlin peut sembler grise, uniforme et ne présentant qu'une faible variété et subtilité de seuils. Il n'en est rien. Malgré tout, dresser le tableau de la conception de la ville de Berlin s'avère nécessaire avant d'en lire quelques seuils.

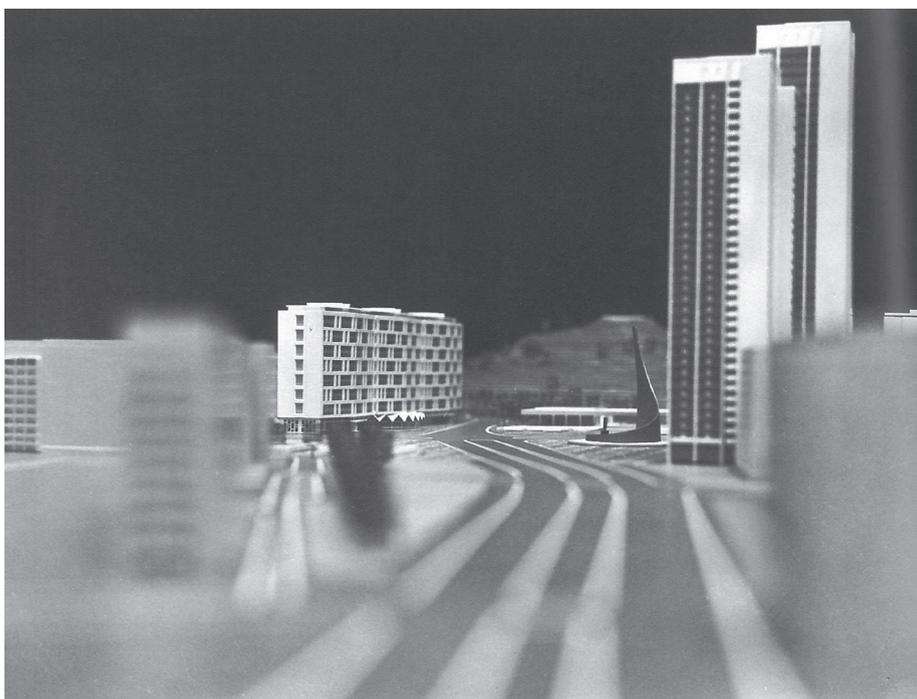


UNE VILLE DE PIERRE ET DE TRACÉS

La conception du monde dans la philosophie bouddhiste, la culture et l'architecture japonaise est dans le renouvellement, dans un rapport à la nature très horizontal et respectueux, dans la modestie et la mesure et dans une vision cyclique du monde. A contrario, le monde occidental se base sur les principes d'héritage, de pérennité (que représente au mieux la pierre), dans une architecture qui tranche clairement avec la nature, dont la temporalité dépasse celle de l'être humain et dans une vision linéaire de l'histoire du monde et du développement d'une société toujours plus savante et performante.

Ainsi, l'architecture des villes occidentales est faite pour durer et très souvent, le centre est la partie la plus ancienne et la plus précieuse : « [...] *tout centre est lieu de la vérité, le centre de nos villes est toujours plein : lieu marqué, c'est en lui que se rassemblent et se condensent les valeurs de la civilisation : la spiritualité (avec les églises), le pouvoir (avec les bureaux), l'argent (avec les banques), la marchandise (avec les grands magasins), la parole (avec les agoras : cafés et promenades) : aller dans le centre, c'est rencontrer la «vérité» sociale, c'est participer à la plénitude superbe de la «réalité».* La ville dont je parle (Tokyo) présente ce paradoxe précieux : elle possède bien un centre, mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent [...] pour donner à tout le mouvement urbain l'appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel dévoiement. De cette manière, nous dit-on, l'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide. » (Barthes, 1970, pp. 47-50)

Les traces historiques ont pour les Occidentaux beaucoup de valeur et sont préservées avec grand soin, alors qu'elles sont très rares dans les villes japonaises, en particulier à Tokyo, ville en constante régénération. Ou du moins, les traces physiques ne sont que rarement perceptibles dans les villes japonaises ; en effet, les traditions sont toujours réactivées, même au centre-ville (il n'est pas rare de croiser dans le métro tokyoïte une femme en kimono aller à une cérémonie de thé dans un gratte-ciel). Au Japon, on ne cherche pas à ancrer le passé dans le futur à travers l'architecture, alors qu'en Occident, on essaie de le préserver et de le monumentaliser à tout prix. Seulement, bien sûr, lorsque ce passé est glorieux. Sinon, on essaie de le cacher. Mais comme l'architecture est de pierre, c'est difficile. C'est ainsi que les traces de la guerre ont disparu à Tokyo (on a nettoyé, reconstruit et oublié, la ville est jeune dans son architecture, toujours changeante dans sa structure urbaine) alors qu'elles sont omniprésentes



à Berlin (on essaie de cacher certaines traces, mais la structure profonde est si figée qu'elle ne les rend que plus visibles).

Dans une telle conception du monde, de la relation au passé et de l'essence pérenne de l'architecture, il est donc évident que les villes européennes se sont toujours préoccupées de leur forme, de leur apparence, de leur uniformité et de leur clarté : la ville doit se comprendre facilement, on doit pouvoir s'y repérer aisément, elle doit refléter la puissance et la culture d'une société ou d'un pays (d'autant plus lorsque la ville est capitale) et elle doit être « belle » (ceci explique la construction de rues monumentales, tel le Kurfürstendamm, inauguré en 1882, qui devait être une sorte de « Champs-Élysées » berlinois (Vinzio, 2013, p. 24)).

Dans la conception occidentale, une ville ne peut être belle et structurée que si elle est finement réfléchie, planifiée et dessinée.

Puisqu'on tient absolument et désespérément à « dessiner » la ville (et non pas la laisser grandir et se régénérer seule, tel un organisme vivant), on dessine des traits, des lignes, qui relient des nœuds et des places. La ville occidentale est faite de monuments (célébrant la puissance d'un influent personnage ou de la société à une époque donnée), de places publiques (des vides – souvent présents devant les monuments pour mieux les apprécier et encore augmenter leur puissance) et de rues et d'avenues reliant ces monuments et places publiques. Enfin, des parcs sont dessinés, soigneusement aménagés pour décongestionner la ville.

▽	△	○	□	□	□
下	上	楽	四	目	間
宮	火	海	工	自	同

a b g j k S R Q H V
award often
a ward of ten
into Kyoto night
in Tokyo tonight

Tracer des rues structurantes illustre clairement la tradition occidentale rationnelle qui voit le monde dans une linéarité. Il faut d'ailleurs noter la très sensible comparaison que fait Barrie Shelton entre vision du monde, langage et écriture (basée sur les écrits de Mengham qui défend l'idée d'un lien entre le langage et les sensibilités humaines (Mengham, 1993, p. 169)) : ainsi, les enfants en Europe apprennent à écrire sur des lignes alors que les petits Japonais apprennent à écrire les caractères dans des carrés (Shelton, 2012, p. 16). Une fois encore, la surface (le carré) prévaut au Japon, tandis que la ligne est la base de l'écriture et de la pensée occidentale : on revient à cette différence entre architecture du sol et architecture du mur : le sol est la surface, le mur est la ligne. Les lettres de l'alphabet romain sont abstraites et ne prennent sens qu'une fois assemblées (et par assemblées il faut comprendre juxtaposées de manière linéaire), alors que le signe japonais (*kanji*) représente un objet ou une idée. De la même manière, la ville japonaise est faite de petites cellules assemblées (les maisons individuelles) alors que la ville occidentale est faite de rues structurantes, abstraites, qui définissent des pleins (les îlots). Enfin, ce mode de pensée occidental linéaire se retrouve dans la construction même de la langue : alors que la plupart des langues européennes suivent une logique avec une position définie pour le sujet, le verbe et le complément (structure linéaire qui oblige à penser la phrase en amont), la langue japonaise a plus de flexibilité dans l'ordre des mots. La langue reflète donc la pensée (Shelton, 2012, p. 21).

Ce sont donc les rues (des éléments linéaires) qui structurent la ville berlinoise : on les appelle « tracés ». Ces tracés organisent la ville en blocs ou en îlots : les formes sont posées sur un fond, le plein est dessiné sur le vide, le contenant est défini : ainsi est posé l'ordre urbain. En quelques traits, une ville est dessinée. Ou plutôt : en quelques traits, les éléments vides et linéaires qui structurent une ville sont dessinés, et les pleins, par conséquent, figés.

Non seulement les traits sont dessinés, mais ils forment de surcroît une grille (avec bien sûr quelques exceptions, comme par exemples certaines rues diagonales qui relient les monuments les plus significatifs, ou encore les vieux tracés qui reliaient autrefois les petits villages qui ont depuis formé la ville). Une structure abstraite mais efficace, dont la rigidité contraste avec l'approximative spirale qui organise Tokyo (ou justement ne l'organise pas).



LA BELLE ENVELOPPE UNITAIRE

Lorsqu'on se promène dans les rues de Berlin, on comprend – malgré les ruptures (dus aux bombardements de la guerre) et les nombreux styles (et essais) architecturaux illustrant les différentes idéologies qui ont régné sur la ville – l'autorité du règlement urbanistique de la ville : de nombreux aspects semblent être codés et définis. Certaines par les lois, d'autres par les traditions constructives et le désir (ou une certaine obligation morale) de s'insérer dans le contexte existant.

D'après la loi de 1887, la hauteur des bâtiments doit être comprise entre 12 et 22 mètres (ou 5 étages maximum) : pour des raisons évidentes de rendement économique, presque tous les bâtiments font donc ces cinq étages de hauteur. Il en résulte une nappe homogène dans la ville.

Les façades sont les figures les plus frappantes de cette homogénéité : elles semblent suivre un ordre codé rigoureux. En les observant, on peut autant parler de composition que d'unité, de répétition, de frontalité ou encore d'anonymat : comment lire, à travers ces fenêtres identiques, les différents appartements ou encore les pièces qui s'y cachent ?

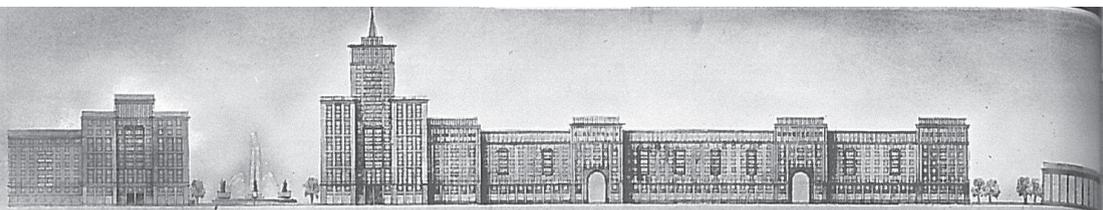




Ashihara décrit cette rigueur occidentale à maîtriser la construction de la ville, à planifier sa clarté, sa rationalité et son harmonie : « Dans de jolies villes comme Rothenburg, [...] [au] sud de l'Allemagne, [...] les formes de toits et même les couleurs des murs sont fixées par des règles. De même, à Paris, on n'a pas la liberté d'utiliser n'importe quel style, n'importe quelle forme. On élimine le plus possible poteaux et lignes électriques, publicités et pancartes suspendues qui nuisent à la netteté des contours architecturaux. On peut donc conclure que ce sont les lignes de contour des architectures qui décident traditionnellement en Europe de la physionomie de la ville. [...] Cette prédominance de la forme est ce que j'appelle l'« architecture des murs ». [...] La forme, une fois décidée, peut difficilement être modifiée. » (Ashihara, 1994, p. 41).

Cette prédominance de l'apparence sur le contenu illustre l'importance de donner une identité à la ville à travers les façades seulement. L'unité des villes se lit donc dans la clarté des tracés et dans l'homogénéité des façades. Aux yeux de la plupart des urbanistes et des architectes européens, les « bons » projets urbains sont des “[...] compositions and processes that sought to bring order to their subject sites in, more or less, well-trying Western ways (well-defined public spaces coherent grouping of buildings, etc.)” (Shelton, 2012, p. XIX de la préface de la première édition). L'ordre urbain et l'esthétique des rues doit refléter la pensée rationnelle de l'Europe éclairée ainsi que son ordre social. Plus c'est rationnel, plus cela semble – du moins en apparence – maîtrisé et plus c'est (pense-t-on) agréable à voir et à vivre.

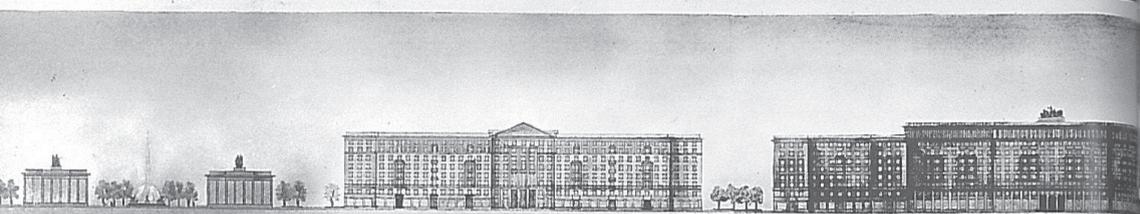




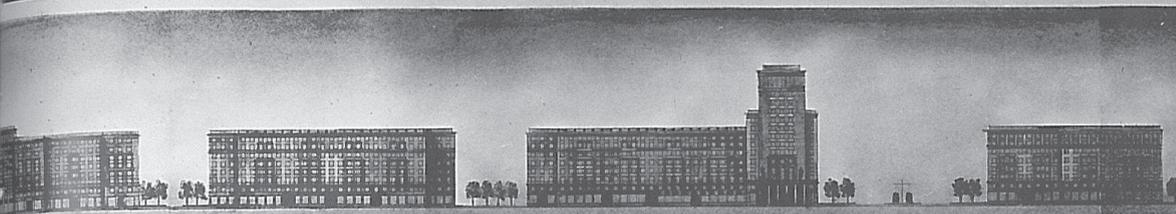
STRAUSSBERGER PLATZ BIS FRUCHTSTRASSE



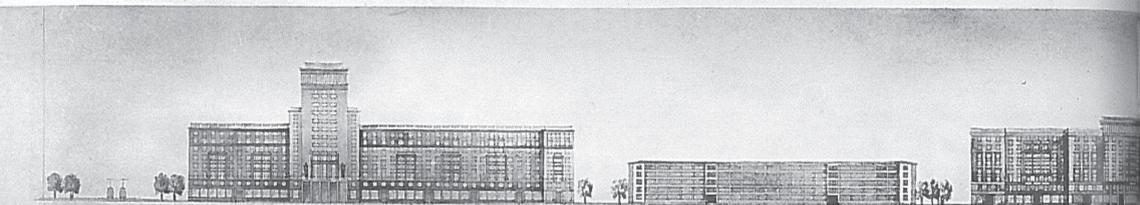
NORDSEITE



FRUCHTSTRASSE BIS HERBARINSTRASSE



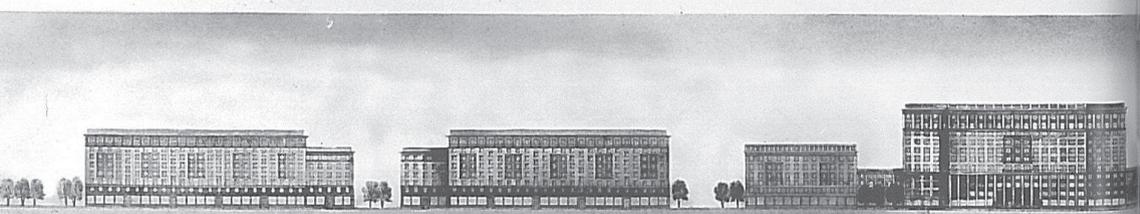
OSTSEITE



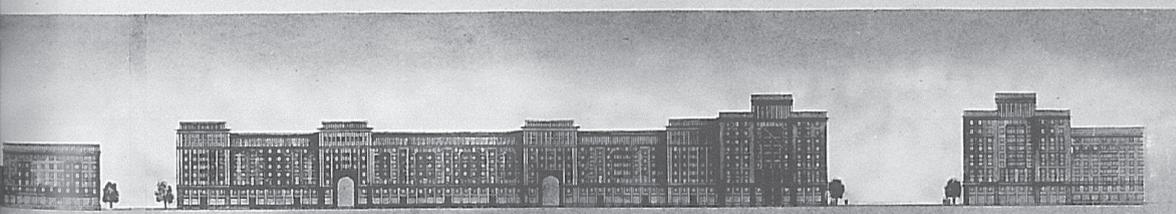
WARSCHAUER STRASSE BIS FRUCHTSTRASSE



SÜDSEITE STALIN ALLEE



FRUCHTSTRASSE BIS STRAUSSBERGER PLATZ



SÜDSEITE STALIN ALLEE



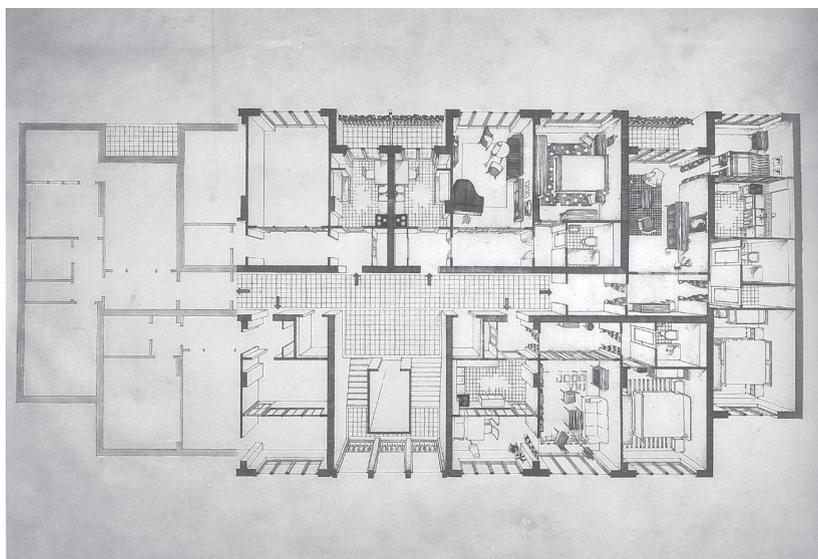
DES FRONTIÈRES CLAIRES ET DES SEUILS INTELLIGIBLES

Cette clarté et cette maîtrise se lisent également dans le traitement des seuils à l'intérieur du bâti : de la rue, publique, on traverse le mur (par la porte) pour accéder à l'espace collectif (le couloir d'entrée et l'escalier), puis on retransverse un mur (une autre porte) pour arriver au logement, privé. Les seuils, qui définissent et séparent les espaces, sont ainsi clairement définis : c'est structuré, c'est maîtrisé, c'est rationnel ; les frontières sont nettes, les seuils intelligibles et explicites. «*En Occident, on s'est appuyé sur une architecture lourde et contraignante pour régler les problèmes de séparation entre territoires, entre espaces.*» (Bonnin, 2000, p. 89).



DE L'ARCHITECTURE DU MUR

De la même manière, les typologies intérieures reflètent cette idée d'ordre et de composition maîtrisée : les pièces sont logiquement agencées selon leurs fonctions, préalablement définies. La frontière est le mur et la transition (ou le seuil) se fait par la porte. Cette pensée fonctionnaliste (séparation des espaces de jour et de nuit et des pièces d'eau) illustre la notion occidentale selon laquelle un espace correspond à un moment du quotidien : «*À partir du seuil originel et sur son modèle; les subdivisions de l'espace bâti se sont donc multipliées. La modernité a insisté chez nous sur la séparation matérielle des fonctions au sein de l'habitation, avec des connotations hygiénistes et morales, sous couvert de rationalité [...].*» (Bonnin, 2000, p. 84). Cette conception, profondément ancrée dans les mœurs, n'en reste pas moins peu durable : on passe aujourd'hui quotidiennement moins d'une heure dans sa salle de bain (le matin et le soir), une heure dans sa cuisine, une heure dans sa salle à manger, une heure ou deux dans son salon le soir, le tiers de la journée dans un bureau dans un autre bâtiment. Mais dans le dessin d'architecture et dans l'esprit des habitants, cette structure est intelligible et harmonieuse.



lecture de seuils

DES SEUILS À BERLIN

de l'urbain à l'intime

Cette introduction sur l'urbanisme et l'architecture de Berlin illustre la recherche sans relâche, en Occident, d'une rationalité et d'un ordre urbain. La lecture des seuils qui va suivre souhaite montrer comment l'histoire (en particulier la guerre) et la prédominance du contenant sur le contenu (valeur typiquement occidentale) amène sans prévenir et permet, dans cet ordre urbain d'apparence figée, le « désordre », le « chaos », ou plutôt une richesse inouïe.

l'échelle urbaine



IMPERFECTIONS

le seuil à l'échelle de la ville

Berlin vient d'être décrite comme étant très uniforme en comparaison avec Tokyo. Cela est vrai en apparence et parfois aussi dans le fond. Cependant, une lecture approfondie peut révéler une réalité plus subtile et surprenante. Tout d'abord, Berlin est composée de plusieurs petits villages peu à peu rassemblés pour former la ville, ce qui a créé dans le paysage urbain des discontinuités et des rythmes que l'on ressent toujours aujourd'hui, par exemple en passant de la bruyante et trépidante Karl-Marx-Strasse à la très calme Richardplatz (aux airs de petit village).

Mais surtout parce que, de par son histoire tumultueuse, Berlin est passée entre les mains de nombreux systèmes politiques et de dirigeants qui ont systématiquement cherché à traduire leur idéologie par une architecture et une structure urbaine capables d'unifier cette ville discontinue. Berlin a ainsi connu une succession de plans d'ensemble reflétant des idéologies parfois en opposition : « *Les villes allemandes, et tout particulièrement Berlin, ont été marquées*

par les épisodes dramatiques que furent la guerre, le nazisme et la séparation. » (Colaud & Pfefferle, 2013, p. 94). C'est pour cela que Philipp Oswald décrit Berlin comme « *un conglomérat d'influences, de variété d'idéologies et de concepts, dont aucun d'eux n'était assez influençable ou n'a duré assez longtemps pour établir une structure homogène* » (OSWALT cité par HJELMSTAD & ØREN Aashild L., 2008, p.1). On retrouve ainsi à Berlin des fragments d'idéologies de villes seulement partiellement réalisées : « *Urban plans for Berlin have been drawn up again and again but only realized in tiny fragments. A complete, total concept of the city has never existed.* » (Wenders, 1988, p. 74).

Il est difficile de décrire l'identité de Berlin : « *Berlin ist dazu verdammt, immerfort zu werden und niemals zu sein.* » (« *Berlin est condamné à devenir éternellement et à ne jamais être* » ou *Berlin «deviendra toujours et ne sera jamais.* ») (Scheffler, 1910). Le Berlin construit illustre la succession d'idéologies qui ne se sont jamais entièrement réalisées. Pour citer Aldo Rossi : « *assurément,*



Une ruelle dans le «village» de Rixdorf à Neukölln, à deux pas d'un grand axe commercial et dynamique, la Karl-Marx-Strasse.

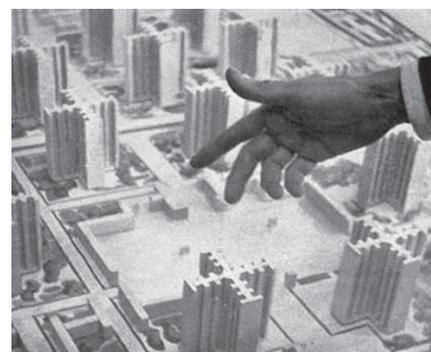
il y a des villes qui réalisent leur vocation et d'autres qui ne vont jamais au bout de leurs projets.» (Rossi, 2001, p.179). Berlin fait partie de cette deuxième catégorie. Entre le Berlin d'avant-guerre de James Hobrecht, la "Germania" d'Adolf Hitler, la Karl-Marx-Allee du bloc est, les Plattenbau d'après-guerre, le Kollektivplan de Hans Scharoun (qui oriente la reconstruction selon les principes de la charte d'Athènes), Berlin est un collage des moments de son histoire, sans compter le dédoublement de son identité durant la Guerre Froide: «La ville entretient en effet des relations tout sauf linéaires entre mémoire et visions d'avenir. On aimerait sauver le peu de matière du passé qui reste, il perd aussitôt de son sens. On aimerait oublier certaines traces douloureuses, elles n'en sont que plus vivantes. [...] Des successions de tables rases ne suffisent pas à évacuer, voire contribuent à créer une histoire trop lourde à porter. Cette sorte de schizophrénie de la mémoire finit par créer des tensions. On voudrait effacer le passé, il resurgit de plus belle. Surgissent des superpositions violentes, antagonistes entre volonté et devoir de mémoire et d'oubli. Berlin oscille entre nostalgie, culpabilité, espoir et ambition.» (Formery & Kössler, 2008, pp. 15-16). Il semblerait que la recherche obstinée d'une identité par les urbanistes et les architectes ne s'arrête jamais, alors que les Berlinoises trouvent leur compte dans cette éclatante absence d'identité architecturale, la cherchant ailleurs.

Cependant, malgré les discontinuités qui font de Berlin une ville hétérogène, un point persiste à travers toutes les idéologies et les différents plans d'ensemble : c'est la volonté très forte de dessiner la ville, de la contrôler, de lui donner des règles et une structure

claire. Peu importe l'époque et le système politique : à chaque fois, des rues structurantes, des axes forts, des monuments et des places publiques sont dessinés. La ville est pensée comme un objet que l'on peut modeler comme sur une maquette (cf. image ci-contre), un moyen par lequel figer dans la matérialité un idéal. Voilà le dénominateur commun de ces plans d'ensemble.

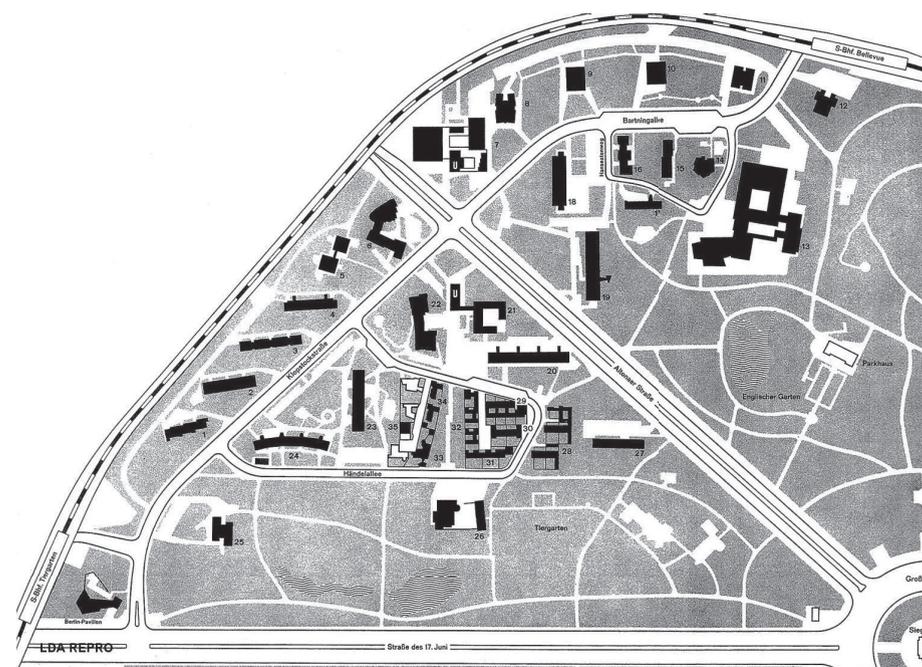
Depuis la réunification des deux Allemagnes, la municipalité souhaite (sans grande surprise) homogénéiser et unifier la ville. C'est le Berlin d'avant-guerre, le "Steinernes Berlin" que la ville souhaite retrouver en mettant en place le "Planwerk Innenstadt", «un plan masse pour le centre-ville qui reprendrait les alignements et les hauteurs de la ville au XIX^{ème} siècle. Le but de cette reconstruction critique [est] de développer une image urbaine semblable à l'ancienne ville avec une architecture contemporaine. [...] Il s'agit d'une planification très sage, très fonctionnelle, qui oublie que la quintessence de Berlin est faite par son hétérogénéité [et] par sa complexité [...]». (Evequoz & Schwander, 2009, pp.67-69).

Ce choix montre le désir de la ville de retrouver l'âge d'or de Berlin, comme si elle voulait cacher ou effacer tout un chapitre douloureux de son histoire. Mais ces moments ont existé et sont présents dans la ville, comme par exemple certaines interventions d'après-guerre, telles les barres des années septante qui retournent le concept de l'îlot : on trouve un objet posé sur un vide, et non pas un plein évidé. Bien qu'inscrits dans la structure urbaine des rues et des îlots, ils présentent des moments de pause, où les seuils sont différents. Entre rue et façade, il y a un espace vert, et on peut même parfois glisser sous le bâtiment. Dans ces situations, les seuils sont changés. La structure initiale a été détruite par la guerre qui a ainsi permis une alternative (cf. plan de situation du Hansaviertel, ci-contre).



Désir fort de maîtriser la ville et son développement, ici illustré par la main de Le Corbusier sur la maquette de la Cité Radieuse.

L'analyse des seuils dans ce travail va cependant se faire par rapport à la tradition de l'îlot, un plein évidé. En effet, malgré les destructions de la guerre, l'îlot du XIX^{ème} siècle reste l'élément urbain le plus typique de Berlin qu'on retrouve dans tous les quartiers. Par ailleurs, il est la référence du Planwerk Innenstadt qui régit la construction actuelle et qui cherche à retrouver au mieux la force de cette structure des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles.



Le plan masse du Hansaviertel construit de 1957 à 1961 sur les bases de la ville verte et aérée. Sur la double page suivante, le bloc soviétique à l'est propose sa Stalinallee monumentale.



l'échelle de la rue



DES RUES ET DES ARBRES

le seuil à l'échelle de la rue

Les rues berlinoises semblent toujours longues. Elles sont non seulement droites mais aussi plates, et les façades qui les font exister et qui les tiennent fermement dessinent des lignes qui fuient vers l'horizon et amplifient ainsi l'effet de perspective. On peut lire chaque bâtiment, mais c'est l'uniformité entre les façades qui prédomine.

La délimitation entre espace extérieur et intérieur est sans équivoque : il n'y a pas de place pour l'ambiguïté : le seuil est la porte, et en l'espace d'un pas on est dans le domaine privé (intérieur du bâtiment) ou dans le domaine public (la rue).¹ La façade est l'interface autoritaire entre le public et le privé. La limite est d'une précision telle qu'on aurait envie de venir y poser une équerre.

Heureusement, il y a les arbres. Il n'y a

¹ De la même manière qu'à une frontière politique, on peut avoir un pied dans chaque pays. Alors qu'au Japon, le contour toujours fluctuant et non défini de la mer sur le côté ne leur permet pas de définir une frontière nette et figée.

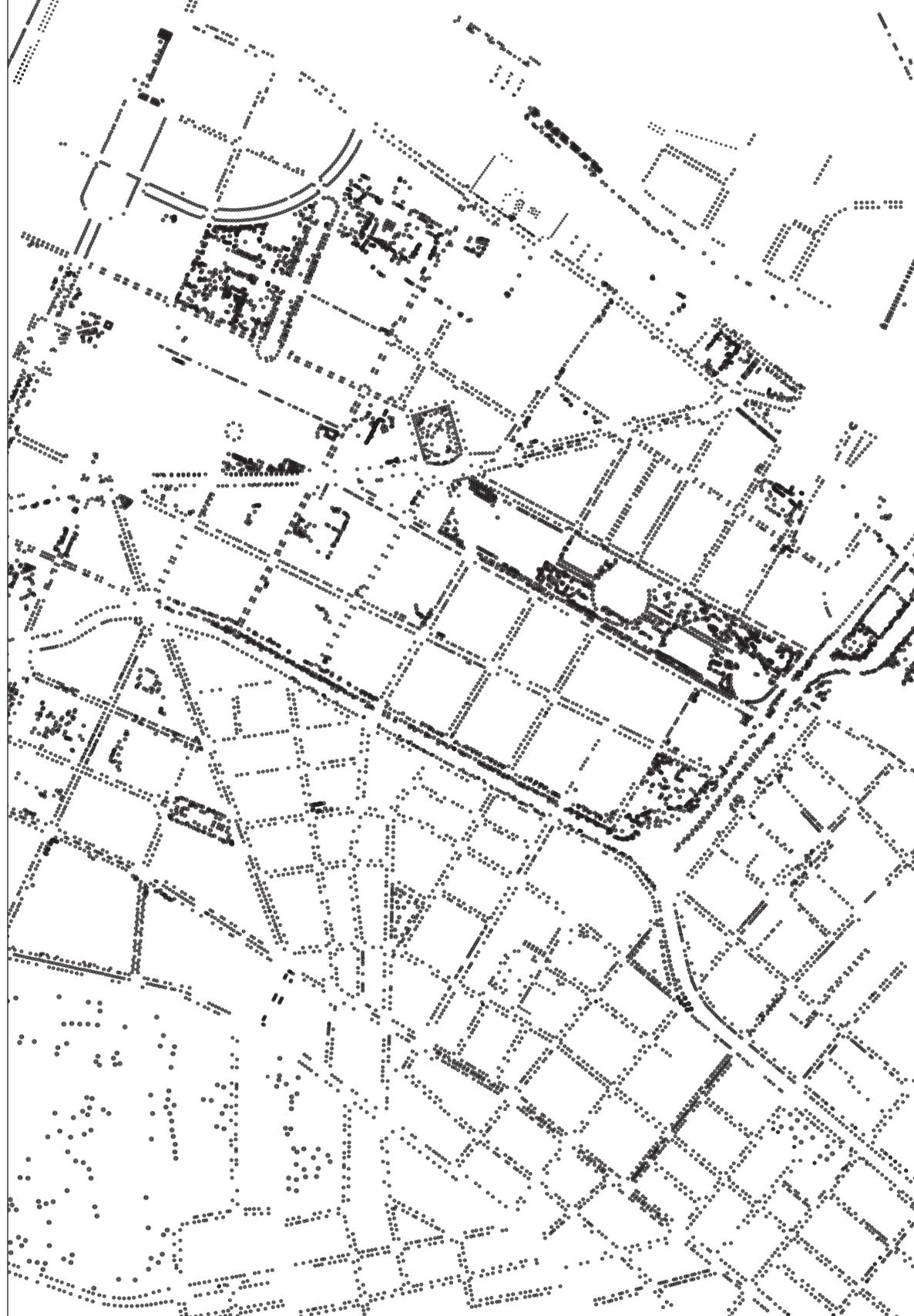
presque pas de rues à Berlin qui n'ont pas d'arbres. Les arbres font Berlin, à tel point qu'ils sont tous répertoriés : « À Berlin, on connaît avec précision le nombre des arbres dans les rues de la ville, les services administratifs de la capitale allemande comptabilisent en effet avec soin et dressent régulièrement la liste de cet étonnant inventaire consultable sur Internet. » (Ménard, 2011). Le 31 décembre 2014, il y avait 439'195 arbres comptabilisés à Berlin.² « À Kreuzberg, il y a en moyenne 89 arbres dans chaque rue, soit un arbre tous les onze mètres [...]. » (idem). Comme si depuis toujours à Berlin, la ville avait choisi d'adoucir les lignes architecturales nettes par le contour flou des arbres et d'atténuer le gris trop présent dans la ville par la végétation aux couleurs toujours changeantes.

Les arbres adoucissent également le seuil entre extérieur et intérieur et amènent un élément naturel et flottant dans la minéralité bien taillée de la rue et des façades.

² Statistiques officielles de la ville de Berlin.



Presque toutes les rues berlinoises sont arborisées, à tel point que le plan des arbres permet de lire facilement le dessin des rues.



DES VOITURES PARQUÉES

le seuil à l'échelle de la rue

Les arbres adoucissent l'orthogonalité et la clarté des rues et des lignes architecturales mais posent également une frontière entre la rue et le trottoir : les pieds d'arbres posent une distance entre la voie des voitures et la voie des piétons, un obstacle ponctuel qui génère dans l'espace une limite immatérielle, un «entre-deux», une zone de seuil invisible mais néanmoins bien réelle. Les arbres induisent un parcours, bien que rien ne soit dessiné de manière continue au sol.

De la même manière, les voitures parkées le long des rues créent un seuil entre les zones de circulation motorisée et les trottoirs. Elles dessinent non seulement un paysage non fixé dans le temps mais également non linéaire : leurs contours courbes adoucissent les lignes droites de la rue. Enfin, les voitures forment une barrière physique mais toujours perméable entre la rue et le trottoir. Les longues pierres massives constituent le dernier seuil - une marche - entre rue et trottoir ; avec les voitures, le seuil s'agrandit, s'étoffe, devient courbe et coloré.



DES TRACÉS ET DES DESSINS AU SOL

le seuil à l'échelle de la rue

L'interface entre privé et public est la façade : on peut la longer en caressant les murs de sa main, voire s'appuyer contre elle. Ainsi, on touche le privé tout en étant dans l'espace public. Malgré tout, de légers seuils, presque invisibles, créent une gradation entre ces deux mondes.

Celui qui a foulé le sol berlinois a observé et apprécié la qualité et la variété des types de pavés dans la ville. Sur un même trottoir, le traitement du sol peut changer huit fois !

Le pavage en plaques de ciment plates, orienté à 45 degrés, indique aux passants le chemin à emprunter. Très plat, il évite de trébucher et facilite le passage avec une poussette, un caddie ou une valise. De part et d'autre de cette bande centrée sur le trottoir sont disposés des petits pavés en pierre, très serrés et au relief irrégulier, permettant un passage plus sûr en hiver en cas de verglas, mais offrant surtout des espaces de pause et de transition, des espaces de seuil. D'abord entre la façade et la « bande piéton » afin d'y adosser un vélo et surtout pour éviter que les



passants ne longent de trop près les façades (dont certaines fenêtres donnent directement sur des appartements), mais également entre la « bande piéton » et les voies pour les voitures, à nouveau pour laisser de la place à du mobilier urbain mais également pour offrir un seuil entre les voitures et les passants.

Les pistes cyclables sont également souvent incluses dans la largeur du trottoir, soit en asphalte, ou alors faites de petits pavés en béton.

Cette variété de pavés et de pierres s'apprécie à la fois par la vue, l'ouïe et le toucher : « Les profondeurs variables de la surface horizontale permettent de flâner avec les yeux fermés, guidé par les textures qui agissent sous la plante des pieds, telles des lignes qui

indiquent aux aveugles leur chemin dans les gares. Lorsque l'on porte des semelles assez fines, chaque décalage et chaque joint des grandes plaques au milieu du trottoir se fait sentir. » (Evequoz & Schwander, 2009, p. 87).

De plus, un autre dessin apparaît encore sur les trottoirs, lorsque les portes des bâtiments sont suffisamment larges pour permettre le passage d'un véhicule, une allée perpendiculaire à la direction du trottoir apparaît, constituée de gros pavés en pierre aux joints grossiers et espacés : « La ballade est rythmée par les grandes portes d'entrées devant lesquelles le sol est construit de manière à mieux supporter les passages fréquents des véhicules. Ceux-ci sortent des cours en roulant sur des grands pavés à la surface légè-

rement courbe et polie par l'usage, la pose est très régulière et les joints sont grossiers et profonds. Comme piéton, chaque pierre et surtout les joints sous les pieds sont fortement ressentis. En tant que cycliste, il est agréable de rouler à nouveau sur les grandes pierres une fois que la partie devant l'entrée des cours est passée. La piste cyclable se trouve souvent sur l'espace du trottoir et le passage des entrées représente un certain danger de chute. » (Evequoz & Schwander, 2009, p. 87).

Mais ce ne sont pas seulement les trottoirs qui présentent une telle variété de traitements : le sol des routes passe des pavés à l'asphalte, la peinture blanche est parfois étonnamment en relief et les rails des tramways dessinent des tracés coupants et

nets dans le sol, lui donnant une profondeur.

Le plus beau dans ces dessins du sol, c'est qu'ils sont déjà visibles dans le film « Berlin: Die Sinfonie der Großstadt » (« Berlin, symphonie d'une grande ville » sorti en 1927. Ces différences de traitement et de reliefs marquent des zones d'utilisation et des seuils mais ils racontent aussi des histoires.



l'échelle du rez-de-chaussée



REZ-DE-CHAUSSÉE COMMUNICATIF

le seuil à l'échelle du rez-de-chaussée

LE SOCLE

Aux façades plates et homogènes décrites en introduction se distingue le rez-de-chaussée. Selon la tradition classique, la façade se compose d'un socle, d'un certain nombre d'étages et d'un couronnement. Le socle correspond à Berlin au rez-de-chaussée. Il présente toujours une plus grande hauteur d'étage et est généralement mis en évidence par une matérialité différente (souvent la pierre ou son imitation), une autre couleur et une bande en saillie entre le rez et les étages.

Le traitement du socle, au niveau des ouvertures, varie selon que le bâtiment se trouve dans une zone résidentielle ou commerciale. Dans les zones commerciales, les façades des rez-de-chaussée sont percées de larges ouvertures, situation idéale pour les commerces et boutiques qui activent la rue. Dans les zones résidentielles, les ouvertures sont par contre de même dimension que les fenêtres des étages.

EXPLOSION VISUELLE ET PROFUSION D'OBJETS

Le socle présente souvent une autre couleur et/ou une autre matérialité que le reste du corps bâti, résultat esthétique découlant d'une tradition de la grammaire architecturale et de la symbolique du socle. Mais ce sont aussi les usages et les pratiques urbaines qui confèrent au socle une explosion de couleurs et d'objets.

Dans les rues commerçantes, enseignes, pancartes, publicités et peintures envahissent les façades du rez-de-chaussée et débordent sur les trottoirs. Ceux-ci étant très larges à Berlin, ils accueillent aussi les tables et les chaises des cafés et des restaurants ou les présentoirs des boutiques.

Cette surcharge visuelle et cette profusion d'objets contraste avec le reste de la façade à laquelle on ne prête dès lors moins (ou plus) d'attention. Elle permet par contre, tout comme les arbres et les voitures parkées, de rendre diffus le contour du bâti.



APPROPRIATION

Les commerces et cafés s'approprient ainsi les trottoirs et les murs du rez-de-chaussée. On observe également l'appropriation des pieds d'arbres ("tree pits") par les commerçants pour attirer le client et activer l'espace urbain ou parfois simplement par les locataires pour le plaisir d'animer la rue et d'amuser les passants.



S'EMPARER DE LA FAÇADE

L'appropriation et la coloration du rez-de-chaussée se fait encore d'une autre manière : de nombreuses murs et socles sont peints, tagués et placardés, ceci autant dans les rues commerçantes que dans les rues résidentielles. La façade tient la rue, tient l'espace public, mais son rez-de-chaussée devient actif, un lieu d'expression, une plateforme de communication, une trace de tous et chacun. Le rez-de-chaussée prend de l'épaisseur avec les multiples affiches, autocollants et graffitis que l'on y superpose, que l'on gratte, arrache et recolle. Et ceci même dans les rues résidentielles.



COMMUNICATION

Avec cette profusion d'objets, de couleurs, d'enseignes, de tables, de dessins et d'affiches, le rez-de-chaussée des façades à priori monotones s'active et devient une interface communicative. La façade se met en lien fort avec la rue et lui offre sa surface pour qu'elle s'imprègne et rende compte de l'effervescence de la rue, de la ville et de ses habitants.



REJETS ET DÉPÔTS

le seuil à l'échelle du rez-de-chaussée

Il est impossible de se balader dans les rues berlinoises sans tomber sur des meubles laissés sur les trottoirs. En fait, il est même facile d'aménager sa chambre en se baladant deux heures seulement dans les bons quartiers et en ramassant ce dont on a besoin. Berlin est une ville jeune et cosmopolite : de nombreuses personnes y viennent pour de courtes durées. De plus, la culture alternative y est très développée : recyclage, récupération et projets sociaux sont des pratiques courantes. Dès lors, il est normal de régulièrement devoir quitter et vider sa chambre ou de recevoir les meubles d'un ami qui s'en va.

Les habitants ont pris pour habitude de déposer sur le trottoir devant leur immeuble ou sur un pied d'arbre les meubles, les habits, les chaussures, les livres ou autres bibelots dont ils n'ont plus usage. Ces « dépôts » trouvent presque toujours acquéreur, ce système de « don » fonctionnant très bien à Berlin.

Ainsi se crée naturellement dans la ville un cycle de partage. Les objets désuets pour les uns deviennent utiles pour les autres, et ainsi

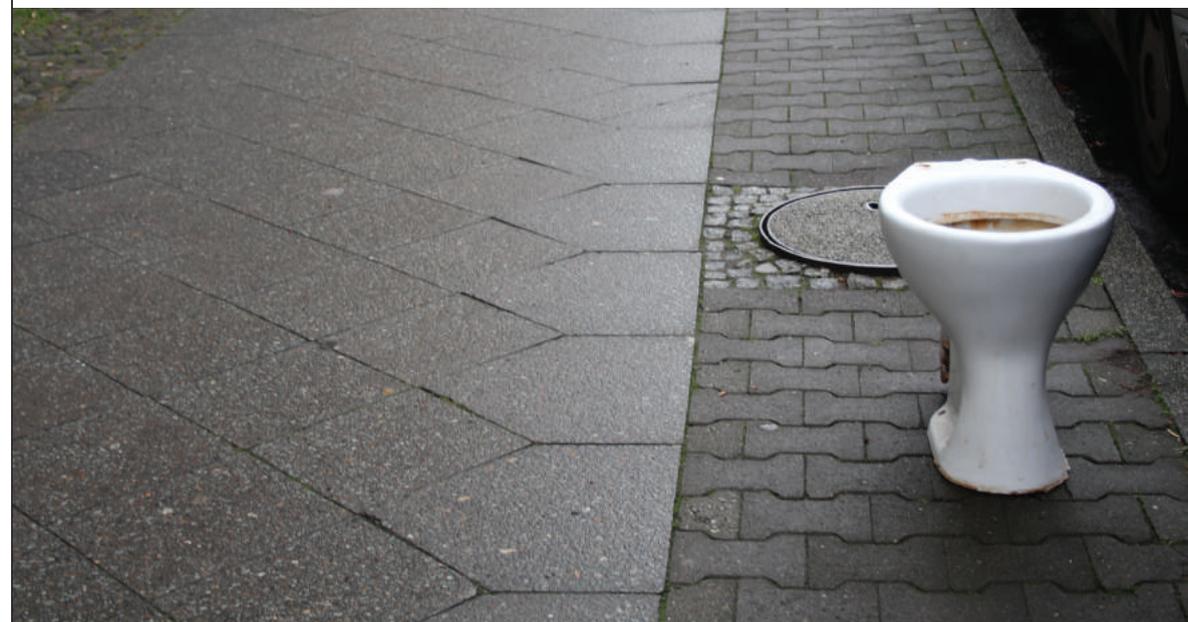


les acteurs sortent un instant du système capitaliste dont l'empreinte dans les pratiques sociales et spatiales est puissant. L'espace public joue le modérateur de cette communication silencieuse, avec un décalage dans l'espace-temps.

Les messages sont clairs: «*Je n'en veux plus, mais toi, le veux-tu?*». La rue devient porte-parole d'une communication silencieuse, de messages secrets mais connus de tous. La pratique est illégale. Mais comme pour beaucoup de choses à Berlin, elle est heureusement tolérée puisque bénéfique (et parfois essentielle) pour de nombreux habitants, peu dérangeante et surtout génératrice d'une double vie pour la rue.

Ces apparitions du quotidien et du privé dans l'espace public cassent complètement la nature d'une frontière nette – le mur – qui sépare la vie privée de la vie publique: soudain, le privé apparaît de manière non planifiée et parfois dérangeante dans la rue.

Les comportements changent dans l'espace public: voir des objets du domaine du privé dans la rue peut mettre mal à l'aise. En même temps, l'absurdité en devient poétique et ce sont justement tous ces dispositifs de brouillage entre le privé et le public qui rendent la marche dans les rues grises de Berlin si colorées.



VOYEURISME

le seuil à l'échelle du rez-de-chaussée

Dans les rues non commerciales, le rez-de-chaussée, pour des raisons de rendement spatial et économique, contient déjà des appartements. Dès lors, on se retrouve soit dans la typologie du "*Hochparterre*" (qui amène la lumière naturelle dans les caves et crée une distance du regard entre la rue publique et les logements privés) ou dans le cas de figure du vis-à-vis direct dans lequel le contact entre espace public et espace privé est direct à travers la fenêtre.

La frontière entre privé et public est à Berlin est toujours une surface verticale unique : soit on trouve le mur épais en maçonnerie ou en béton, soit la fenêtre – visuellement, il n'y a pas de gradation entre intérieur et extérieur. Dans l'interface rue et appartement, c'est soit complètement fermé, opaque et dur (le mur), soit transparent (la fenêtre). Tout ou rien. Ceci est cependant seulement valable pour le traitement des seuils à travers les moyens architecturaux puisque de nombreux objets et artifices adoucissent et graduent les seuils entre le privé et le public. Mais cette gradation n'est pas architecturale, elle est sociale.

Marcher dans la rue – un espace très public à Berlin – et voir s'offrir au regard un tel degré d'intimité, est toujours surprenant. Cela peut provoquer une gêne ou une opportunité.

Dans tous les cas, voir de manière aussi directe et sans écran dans l'intimité d'un logement relève du voyeurisme. C'est pourquoi de nombreux locataires préfèrent poser un rideau, coller des feuilles de papier ou coincer un foulard pour obstruer le regard direct. Ce qui est intéressant, c'est que malgré ces dispositifs, le passant se sent toujours voyeur. Le regard est attiré par la matérialité du verre et la profondeur de la pièce, sorte de gouffre mystérieux dans la façade plate et claire, tandis que la raison exige de se concentrer à nouveau sur la marche et de se remettre à regarder devant soi.

Ce voyeurisme est amplifié la nuit : dans l'obscurité, les petites scènes de l'intimité jaillissent dans la rue et illuminent le trottoir. Les lumières des foyers apportent une chaleur dans la sombre rue et l'hiver glacial. On se blottit dans le confort qu'apportent ces

vues sur l'intimité d'inconnus et pourtant on craint le regard de l'habitant qui, lorsqu'on le croise, est souvent sévère et accusateur.





NAISSANCE DU PRIVÉ

le seuil à l'échelle du rez-de-chaussée

Ces murs qui font la frontière entre rue et bloc, entre espace public et logements, sont étanches et épais. De plus, toutes les façades sont collées les unes aux autres. On n'est plus dans la situation tokyoïte des microparcelles et des habitations individuelles qui créent de nombreux interstices ni complètement publics ou privés. À Berlin, l'entre-deux n'existe pas, et la seule manière de percevoir la profondeur de la façade, la seule manière de vérifier qu'elle n'est pas qu'un simple décor en deux dimensions, est de traverser son épaisseur, de franchir le mur, de passer la porte (la porte est en effet le seuil essentiel pour entrer dans le monde de l'habitat): «*Au-delà du simple paysage qu'offre sa façade, c'est par sa porte que se présente à nous une habitation [...]*» (Bonnin, 2000, pp. 69-70).

Les fenêtres des façades berlinoises sont généralement de même taille et régulièrement disposées. Cette répétition n'est cassée que par la porte d'entrée. La couleur des murs et des cadres de fenêtres est de tons pastels; les portes en revanche sont souvent peintes

de couleurs vives ou sombres.

En plus de la couleur, la plasticité de la porte fait l'objet d'une grande attention: le cadre s'arrondit, les moulures varient, le relief de la porte est très travaillé. Les façades de la rue dessinent un plan vertical uni, elles suivent des règles urbanistiques codées, mais le paysage change et cela est perceptible: on lit les différents bâtiments par le changement de la couleur des crépis et du cadre des fenêtres. Dans ces différences commence la richesse de la promenade. Mais ce sont surtout les portes qui agrémentent et rendent vivantes les façades et la marche. Les portes annoncent le début de la découverte d'un autre monde, elles racontent une histoire et ouvrent des mondes, plus encore que les façades et les fenêtres.

Les portes racontent une histoire parce qu'elles sont un seuil. Or le seuil, c'est le passage d'un lieu spécifique à un autre lieu unique. L'attention portée aux détails des portes illustre l'importance du rite du passage: «*D'une certaine manière, le seuil*



fonde les espaces. Le seuil existe dès lors qu'on a eu l'intention de séparer un lieu du reste du monde: un dedans, espace fini et clos, aux qualités choisies et contrôlées.» (Bonnin, 2000, p. 69).

Il y a de nombreuses fenêtres identiques à Berlin. Mais les portes sont toutes singulières. Ceci parce que chaque cour intérieure et chaque habitation sont uniques.



PROFONDEUR

le seuil à l'échelle de l'îlot

Les portes, à travers leurs dimensions et leurs formes, informent de la typologie de la cour intérieure et racontent ce qui se passe derrière l'anonyme façade: selon qu'elles sont larges ou étroites, elles montrent si un véhicule est autorisé à franchir le seuil de l'îlot ou si ce seuil n'accepte que les habitants et leurs vélos. Une grande porte, si elle est ouverte (ou un passage sans porte mais grillagé), peut dévoiler la présence d'ateliers dans la cour et une circulation fréquente.



Une porte ouverte peut cacher un jardin et l'épaisseur sombre du couloir commun représente un seuil puissant qui permet la transition entre les deux mondes.



Lorsque l'îlot est constitué de plusieurs cours successives, la porte ou le passage ouvre sur un immense labyrinthe.



Ainsi le seuil devient épais, contrastant avec la surface plate de la façade. Cette profondeur peut être mise en relation avec les interstices tokyoïtes, voire avec l'ombre révélatrice évoquée par Junichirô Tanizaki, car l'obscurité d'un passage peut potentiellement cacher un monde intérieur magique.

Et finalement, même fermée, une porte évoque le monde intérieur de l'îlot, ses nombreuses situations de vis-à-vis entre les appartements et toutes les différentes vies regroupées autour d'un même vide, la cour.

La balade dans Berlin se fait donc souvent avec l'espoir d'une porte ouverte ou d'un passage pour pouvoir pénétrer dans des mondes secrets et toujours surprenants. Mais si la porte est malgré tout fermée, imaginer le monde intérieur à travers la couleur et le dessin de la porte reste un grand voyage.



l'échelle du collectif



UN PRIVÉ PUBLIC

le seuil à l'échelle de l'îlot

En tant qu'invité ou étranger de l'îlot, entrer dans un bâtiment de logement – dans le couloir commun puis dans la cour intérieure – représente une expérience toute singulière.

VOYEUR OU AMI ?

On se sent étranger lorsqu'on sonne à la porte d'entrée de l'immeuble, dont la hauteur se réfère à l'échelle de la rue. En même temps, on se sent déjà plus proche du bâtiment et de son contenu, ayant touché le mur de la façade, le bouton de la sonnette et ensuite mis le poids de son corps pour pousser la lourde porte en bois.

Une fois la porte franchie, le domaine du public est quitté et on se retrouve dans le couloir d'entrée. Celui-ci, partagé non seulement par les habitants du "Vorderhaus" (l'aile sur rue) mais également par les habitants de la ou des cours intérieures suivantes, symbolise au mieux un privé encore très public. Quelque part, le couloir représente déjà un intérieur puisqu'il est tenu par des murs

et couvert d'un plafond. D'un autre côté, ce couloir semble toujours être un extérieur, parce que non chauffé et à la matérialité minérale (certains passages présentent même une continuité matérielle du sol avec la rue).

Dans ce couloir se trouvent généralement les boîtes aux lettres, lieu collectif, moment de rencontre en différé des habitants, et pourtant anonyme. Tous ces noms sur les boîtes aux lettres et les sonnettes témoignent des habitants, de vies dans le bâtiment, mais le tout reste très abstrait, anonyme et sans visage.

DILATATIONS

Après avoir traversé le couloir ou le passage, l'espace se dilate et s'ouvre sur la cour intérieure. On entend le bruit des cuisines et la musique de certains habitants. C'est un privé indirectement dans l'intimité des gens ; en même temps on se sent observé par toutes ces fenêtres qui ressemblent à des yeux.



UNIQUES

Chaque cour est unique, de par sa forme, son histoire, sa matérialité et son usage. Cependant, quelques classifications peuvent être faites.

Il y a d'abord la cour fonctionnelle, peu utilisée, non soignée et très anonyme. Dans cette catégorie, on retrouve la « cour parking à voiture », la « cour à poubelles », la « cour parking à vélos » ou la « petite cour vide ». Souvent, la cour fonctionnelle regroupe plusieurs de ces usages. Son caractère est alors très public car anonyme, malgré le degré plus collectif. On est dans « son » immeuble sans vraiment être dans un espace personnel ou de qualité.

Il y a aussi la cour semi-publique qui contient un programme autre que l'habitation (des ateliers, des centres de danse, etc.). Malgré le caractère public par l'accès ouvert, la cour donne toujours cette impression de privé à cause de toutes ces fenêtres qui semblent observer et surveiller l'activité dans la cour.

Enfin, il y a la cour non fonctionnelle, magique, vivante. On retrouve dans cette catégorie la « cour aménagée », la « cour jardin », la « cour place de jeu », la « cour projet collectif », la « cour forêt » ou la « grande cour vide ».

Ces cours sont les trésors cachés dans la ville grise en apparence qu'est Berlin. Souvent l'objet de grands soins, elles sont en théorie plus privées mais c'est dans ces cours-là qu'on se sent le moins voyeur et le plus « chez soi », à l'aise. La verdure ou la grande taille d'une cour aident à briser le sentiment d'être observé ou surveillé. Le soin et l'attention portés à la cour semblent être une invitation pour un visiteur. Alors que l'espace semble plus privatisé, il en résulte un bien-être caractéristique à la fois de la domesticité et de l'anonymat de l'espace public.

Malgré ces catégories, chaque cour est unique, et c'est pour cela que la recherche et la découverte de cours à Berlin est infinie.







HISTOIRE DES VIDES

Les vides à Berlin sont nombreux. Il en existe trois grandes catégories : les petits vides des cours, les généreux vides publics, c'est-à-dire les places publiques et les immenses parcs berlinois, et enfin les vides non planifiés, à savoir les vides créés par les bombes. Cet aparté se concentre sur l'histoire des cours intérieures ; les vides générés par la guerre seront présentés plus tard dans le texte.

LES MIETSKASERNEN DU PLAN HOBRECHT

Le fulgurant développement économique et la forte croissance démographique du XIX^{ème} siècle engendrent un certain chaos dans l'expansion de la ville, non réglementée par un plan d'urbanisme : les habitants construisent des bâtiments comme bon leur semble le long des routes régionales et des cours d'eau ou aux portes de la ville. Les pouvoirs publics prennent alors des mesures pour structurer la ville et exploiter au mieux le terrain : James Hobrecht, architecte urbaniste, est engagé par la municipalité en 1859 pour développer un plan directeur.

Le plan Hobrecht met en place un réseau routier et de canalisations pour organiser le territoire : la maille étant très large, les îlots berlinois présentent de très grandes dimensions. Peu d'indications sont données pour l'organisation et la circulation interne de l'îlot : par conséquent, les propriétaires, cherchant à atteindre le meilleur rendement économique, construisent des blocs denses sans dessiner de petites ruelles. Ces blocs sont perforés de petits mais profonds vides, les cours intérieures ou *Berliner Hinterhof*, créant ainsi les *Mietskasernen* (les « casernes locatives »).

Le terrain est rentabilisé au maximum : «Le bloc s'étend jusqu'aux limites des routes qui le contournent. Il s'étale à son maximum en profondeur. Sa forme est donnée par une logique externe, celle de la ville, qui est en même temps assez régulière pour permettre d'exploiter le terrain au mieux. Le bloc est divisé en parcelles. [...] Chaque parcelle est extrudée jusqu'à la hauteur limite donnée par la loi et est exploitée afin d'obtenir la masse construite maximale. Des vides sont creusés dans la masse bâtie afin de rendre habitable le bloc. Ces vides sont minimaux et uniquement limités par la loi. » (Evequoz & Schwander, 2009, p. 121).

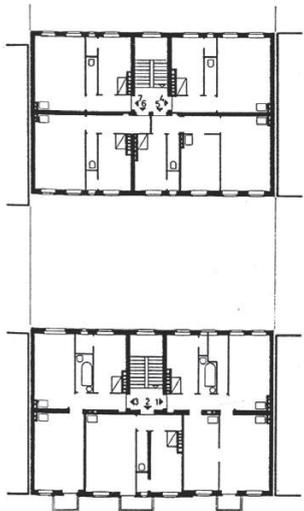
Grâce aux lignes directrices et extrêmes du Plan Hobrecht, la densification du centre-ville s'opère de manière très efficace : «Un des exemples les plus impressionnants est celui de la *Meyershof*, construite vers 1870, qui possédait six cours intérieures et avait 2'000 habitants au moment le plus fort. Véritable ville dans la ville, elle constituait la plus grande caserne locative de Berlin. » (Vinzio, 2013, p. 42).

L, C, U, O

Ces bâtiments à cour, les *Berliner Hinterhof*, présentent une aile sur rue, le *Vorderhaus*, aux grands appartements lumineux pour la couche aisée de la population, une aile au fond de la cour, le *Hinterhaus* et, lorsque la parcelle est suffisamment large, des ailes sur les côtés, les *Seitenflügel*.

Les parcelles étant collées les unes aux autres, de nombreux murs mitoyens sans ouvertures sont construits. Le seul apport de lumière vient, pour les ailes arrières, de la petite cour intérieure. Le Plan Hobrecht ayant défini une surface minimum de 28 m² pour la cour intérieure (c'est-à-dire un carré de 5,34 mètres de côté, soit le rayon de virage d'une voiture de pompiers), les appartements des ailes arrières sont souvent très sombres et donc habités par la classe ouvrière de la ville, expliquant la petite taille de ces logements.

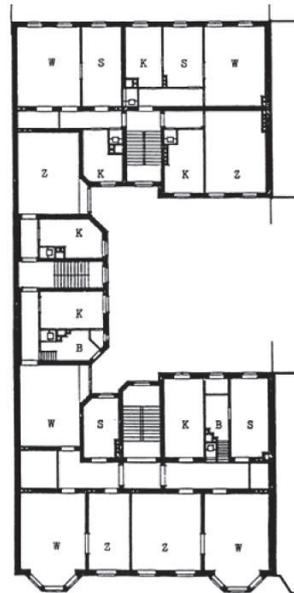
La forte pression économique et foncière pousse les architectes à expérimenter différents types de formes bâties à l'intérieur des parcelles des îlots afin de maximiser l'utilisation du sol et du volume à disposition. Peu importe l'orientation du bloc par rapport aux points cardinaux : seuls comptent la densité et le rendement de la parcelle. La largeur des ailes est généralement de 14 mètres, la limite supérieure pour diviser le volume bâti en trois couches : soit les pièces de vie donnent sur les deux côtés de la façade et sont séparées par un couloir de distribution, soit l'aile est formée de deux couches d'appartements avec une distribution commune entre les deux.



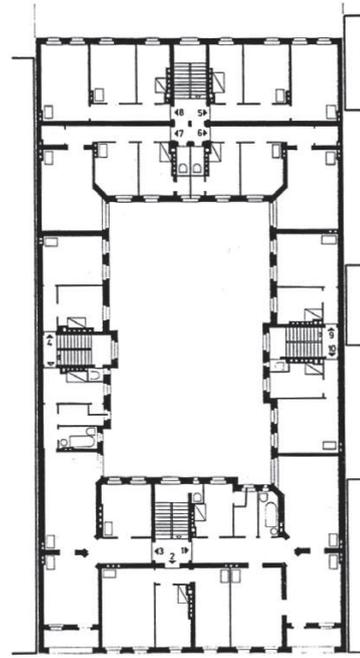
TYPE _



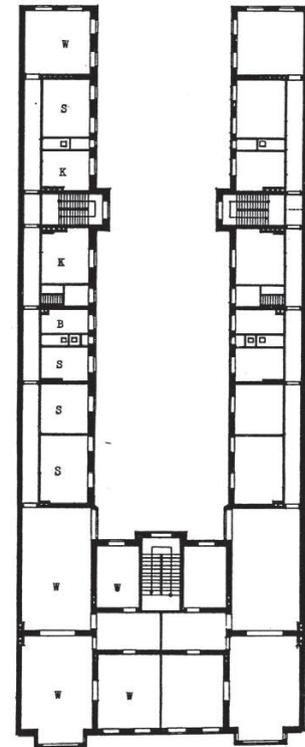
TYPE L



TYPE C



TYPE O



TYPE U

L'intersection des ailes, au niveau de l'angle, pose des problèmes encore augmentés d'accès à la lumière. Les chambres dans ces angles sont les fameuses "*Berliner Zimmer*," complètement enfoncées dans le bâti, une petite ouverture cherchant désespérément la lumière.

Ce type de bâti engendre une très haute densité, permettant au plus grand nombre de se loger. Le développement des *Mietskasernen* est typique des îlots à Berlin. Évidemment, une telle densité couplé à la hiérarchie des ailes provoquent des situations d'insalubrité et de ségrégation sociale. Ceci explique l'augmentation progressive de la surface des cours qui passent de 28 m² en moyenne en 1853 à 60 m² en 1887 et finalement à 80 m² en 1892 (Vinzio, 2013, p. 45), illustrant la recherche d'un meilleur équilibre entre pleins et vides à l'intérieur du bloc. L'insalubrité et le manque de confort des *Mietskasernen* (le mot sonne d'ailleurs plus dur et froid que le mot "*Wohnung*", appartement ou logement) justifie nécessairement le slogan phare des Modernistes pour les *Siedlungen* du début du XX^{ème} siècle: «*Licht, Luft, Sonne*» («De la lumière, de l'air et du soleil»).

Les types développés sont nombreux, mais les plus efficaces, ceux qui ont résisté à l'épreuve du temps, sont les suivants: les types L, C, U et O. Les types L ou C s'intègrent dans les parcelles profondes, les types U et O dans les parcelles plus larges. La constante est l'aile donnant la façade sur rue, le *Vorderhaus*, qui ferme l'îlot et constitue la limite du contenant: «*La nécessité de bâtir est la tumeur qui remplit la part, celle qui commence à sévir de la façade jusqu'au centre de la parcelle. Le centre de gravité reste la "Vorderhaus," comme constante de chaque part.*» (Evequoz & Schwander, 2009, p. 179).

L'assemblage de ces types permet de créer de plus grandes cours (comme par exemple deux L avec un U). Malheureusement, les propriétaires, favorisant le rendement économique, ne prennent généralement pas d'initiatives avec leurs voisins pour coordonner l'assemblage des bâtiments. C'est pour cela que résulte, dans l'îlot berlinois, de nombreuses petites cours ainsi qu'une structure d'agréats assemblés sans grande concertation, donnant une apparence chaotique au bloc: «*[...] du fait de leur autonomie intrinsèque, souvent ces parts sont des éléments finis qui se juxtaposent les uns aux autres, car leurs propriétaires sont différents et il n'est pas question de perdre de la surface utile afin d'obtenir des cours plus spacieuses. La recherche de maximisation n'est pas collective, mais individuelle.*» (Evequoz & Schwander, 2009, p. 177).

Ainsi, le bloc berlinois est très dense, perforé de petits vides techniques pour amener un minimum d'éclairage naturel et sa structure est très fragmentée. L'apparence extérieure du bloc est par contre très linéaire et unitaire, illustrant la prévalence du contenant sur le contenu.

CONTENANT VERSUS CONTENU

Cette vision d'une ville structurée et clairement organisée par un dessin orthogonal, cette conception d'une ville qui privilégie l'apparence soignée de la façade (quitte à produire un désordre arriéré à l'intérieur de l'îlot, de toute manière non visible depuis la rue) est décrite par Ashihara: «*Dans l'histoire de l'architecture occidentale, notamment depuis la Renaissance, le style est étroitement lié à l'apparence, à la composition des bâtiments, c'est-à-dire aux notions de symétrie, de frontalité, de symbolisme et de monumentalité. Dans l'Italie d'après la Renaissance, la tendance était d'intégrer l'architecture dans un paysage urbain idéal: si les formes s'harmonisaient, peu importait le contenu. Par exemple, si l'harmonie des façades est bien respectée sur la place Ducale, on peut négliger le déséquilibre de ce qui se passe derrière – corps principal de l'église et rues adjacentes.*» (Ashihara, 1989, p. 79). L'îlot berlinois est donc fragmenté à l'intérieur sans que cela ne soit visible depuis la rue.

Cette manière d'organiser la ville est décrite comme étant centripète par Ashihara: «*La manière occidentale de traiter l'espace et le dessin des villes (et là, j'inclurais la Chine) est de nature centripète: on commence par concevoir un ensemble et on le traite ensuite partie par partie.*» (Ashihara, 1989, p. 40). Ces parties sont les îlots, ensuite subdivisés en parcelles indépendantes dans lesquelles chaque propriétaire cherche individuellement un rendement maximal, créant une situation d'agréat au sein de l'îlot qui contraste avec la régularité de la façade sur rue.

LES TROIS FAÇADES

le seuil à l'échelle de l'îlot

La prédominance du contenant sur le contenu favorise les parties visibles depuis la rue. C'est pourquoi l'aile en périphérie de l'îlot, en contact avec la rue, le *Vorderhaus*, accueille une classe sociale aisée, contrairement aux ailes arrières, le *Hinterhaus* et les *Seitenflügel*. C'est également ce qui explique le différent traitement des façades.

Un bâtiment-objet, posé sur un vide et autour duquel on peut se déplacer, présente quatre façades équivalentes. Un bâtiment qui ne présente qu'une seule façade à l'espace public cherche simplement à embellir un seul plan vertical. Ainsi se retrouve la situation typique des bâtiments traditionnels à cour, qui présentent trois façades différentes (ou trois visages) pour un seul objet.

Ces trois façades présentent des caractéristiques propres et distinctes puisqu'elles ne sont jamais vues simultanément : il y a la façade sur rue, la façade sur cour et le "*Brandwand*".

LA FAÇADE SUR RUE

La façade sur rue est celle que tous les habitants et visiteurs de Berlin voient ; elle est la façade noble, la "*Schaufassade*", cette façade qui représente le bâtiment.

En terme de vocabulaire architectural, la "*Schaufassade*" reprend les grands éléments classiques : minérale, elle comprend un socle aux grands blocs de pierres d'apparence solide, un premier étage noble, des étages types et un couronnement.

La façade sur rue sort ses plus beaux habits, travaille sa profondeur grâce à des moulures en plâtre et des légères différences de tons dans le crépis. Elle est un mur noble percé d'ouvertures aux dimensions généralement identiques, assurant une unité à toutes les façades d'une même rue. La façade sur rue reflète le principe de l'architecture du mur dont l'enveloppe du bâtiment est l'élément prédominant, le visage et la carte de visite.

LA FAÇADE SUR COUR

La façade sur cour est l'arrière-visage du bâtiment, celle que seuls les habitants des ailes reculées voient. Ce qui explique le traitement moins noble de sa surface : beaucoup moins profonde que la façade sur rue, sa matérialité est également moins travaillée.

Il existe deux types de façades sur cour : celles des habitations où les ouvertures percent de manière régulière le mur en crépis, et celles des ateliers de manufacture qui nécessitent de grandes ouvertures pour amener un maximum de lumière dans l'étage. Dans ces situations, la façade est souvent revêtue de carrelage à la surface brillante, reflétant la lumière pour l'amener au plus profond du bloc. C'est une particularité berlinoise.

BRANDWAND, LE MUR PIGNON

La troisième façade n'est jamais dessinée en élévation, puisqu'elle n'est pas visible et parce qu'elle ne contient aucune ouverture.

C'est la façade qui longe généralement les frontières intérieures de la parcelle, le mur mitoyen entre deux bâtiments d'un îlot.

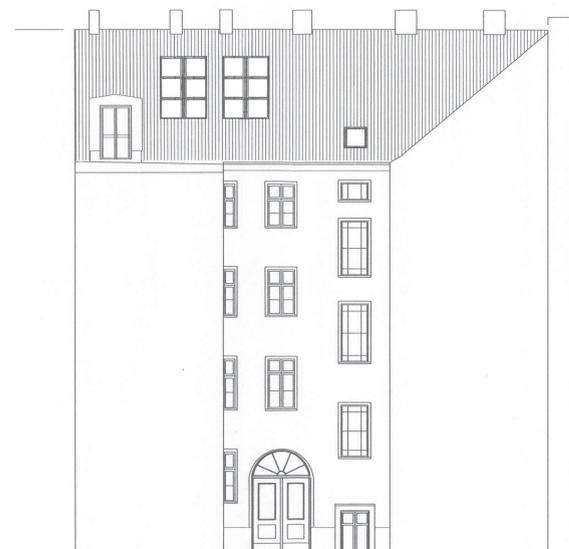
Ce mur n'est visible que lors de la construction et le temps qu'un autre bâtiment s'y colle. C'est le mur qu'on ne voit pas quand le concept rationnel de l'îlot est abouti. Sa particularité réside donc dans le fait qu'il n'est pas planifié comme une façade et que sa finition est grossière : « [Sa] *qualité et [son] caractère sont la malfaçon : les irrégularités, le manque ou le trop de mortier, les différentes couleurs des briques parfois réutilisées d'anciennes constructions, etc. Cette malfaçon donne la profondeur à la surface.* » (Evequoz & Schwander, 2009, p. 121).

SIMULTANÉ

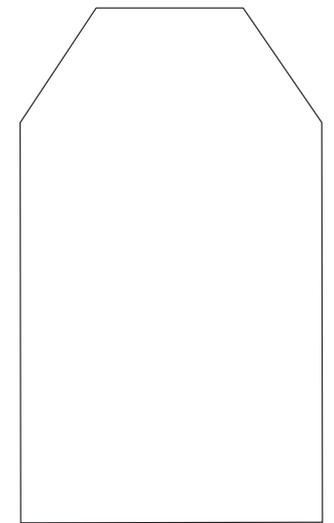
Ces trois façades présentent chacune des caractères et des finitions très différentes, puisqu'elles ne sont pas sensées être vues simultanément. Mais l'histoire a déjoué les plans.



façade de rue



façade de cour



murs pignons

ET QUAND LA GUERRE RÉVÉLA ...

MISE À NU

Le mur pignon ou *Brandwand*, conçu pour être caché, jamais visible, est révélé par la guerre, lorsque les bombes détruisent une partie des bâtiments des îlots, mettant ainsi à nu les façades cachées de Berlin : «*La troisième surface de la part a comme particularité de ne pas avoir été prévue pour être une façade. Par l'action des bombes leur beauté s'était dévoilée.*» (Evequoz & Schwander, 2009, p. 81).

UNE HIÉRARCHIE ANÉANTIE

Cette mise à nu remet en cause le statut et la hiérarchie des trois façades : soudain, le mur pignon a la même valeur que la façade sur rue : «*Ainsi, nombre de murs aveugles dressent leur absurdité dans les rues de Berlin. Ils témoignent de la création douloureuse de surfaces qui n'existaient pas, de l'obligation de présenter des façades qui n'en sont pas.*» (Formery & Kössler, 2008, p. 141).

Le mur pignon voit la lumière et est visible depuis la rue. Parfois même, les trois façades sont visibles simultanément. En résulte un «*collage bizarre des surfaces qui semblent être de natures complètement différentes mais qui sont quand même les façades d'un seul bâtiment.*» (Evequoz & Schwander, 2009, p. 82).

... LE MUR PIGNON

Alors la hiérarchie de tout l'urbain est réduit à néant : la rue n'est plus tenue par la façade continue et unitaire de l'îlot. Les façades «de deuxième classe» se présentent aux yeux de tous : «*Les pignons contredisent une certaine conception usuelle du centre, cœur de ville se devant d'être fini, figé, complet, en somme muséal.*» (Beaudoin & Joud, 2009, p. 102). Le principe du contenant/contenu est renversé.

UN SEUIL VIOLENT ET INTIME

Cette mise à nu constitue un seuil important : la bombe a défoncé le bâti, elle a révélé le mur pignon. La brutalité de cette mise à nu, telle une blessure ouverte, peut être perçue comme une agression dans l'expérience visuelle et émotionnelle de cette surface. La rugosité du mur irrégulier et terminé sans soin témoigne d'une histoire, celle de la construction, puis d'une disparition.

En même temps, le mur pignon est intensément intime : derrière le mur, il a la vie des gens. Le mur pignon devient une interface directe entre l'extérieur froid de Berlin et l'intimité du logis. En l'absence de fenêtres, qui permettent une communication entre intérieur et extérieur, entre le privé et le public, le mur pignon paraît encore plus intime : derrière ce doux mur à la surface irrégulière, plus humaine à cause des imperfections et plus chaude à cause de sa matérialité en briques, il y a peut-être un lit d'enfant, un fauteuil, une étagère remplie de vieux livres ou une cheminée, tous des objets de l'intime profond qui ne sont pas mis contre une façade comportant des fenêtres.

Le mur pignon constitue donc un seuil à la fois abrupt mais également intensément intime.

le mur pignon, un seuil abrupte, voyeur et intensément intime



SYMBOLE, ESSENCE ET CONSTANCE

Cette situation imprévue du mur pignon révélé se manifeste dans toute la ville, elle est la constante de Berlin, symbolisant la profonde cicatrice, partielle mais en même temps homogène sur tout le territoire de la ville, de la guerre : «*Dans le tissu urbain qui compose Berlin, dont les formes et les mesures varient continuellement, une figure demeure, se propageant de manière hasardeuse, apparaissant comme le dénominateur commun de cette diversité morphologique. La ville compte une quantité indénombrable de pignons, issus des destructions massives de la guerre. Comme des visages dépités, emprunts d'une nécessaire nostalgie, ils expriment avec force l'idée du vide, l'idée du rien. Ils prennent alors la liberté de se trouver de nouveaux rôles : la vie reprend ses droits quand sur eux se couchent messages et dessins, et à leurs pieds l'herbe repousse.*

Figures de discontinuité par essence, signes d'un démantèlement, ils constituent paradoxalement le seul signe caractérisant de manière unitaire la substance bâtie.

Le pignon est une figure d'inachevé, le signe ostentatoire du processus continu des constructions, déconstructions, reconstructions successives. La ville affiche sans pudeur qu'elle reste toujours à faire. Cette discontinuité physique exprime donc, en quelque sorte, une continuité temporelle. Ces pignons se font le témoin d'un cycle sans fin. » (Beaudoin & Joud, 2009, p. 96).

VALEUR ET IDENTITÉ POUR LA VILLE

Le mur pignon, révélé partout à Berlin, est à la fois un étranger parce que son aspect ressemble à un dos et en même temps une figure connue parce que présente partout dans la ville comme une sorte de gardien. N'appartenant à personne, il est apprivoisé, parfois par les artistes, parfois par les commerces comme surface publicitaire. Wim Wenders regrette la beauté pure et brute des murs pignon laissés nus : «*I thought that someone living in New York had never seen an open standing fire wall. [...] Unfortunately, in Berlin they are being painted over more and more; there are even grants given to conceal them, when in fact they are more representative of Berlin than anything else.*» (Wenders, 1988, p. 66).

Wim Wenders parle ici de la valeur identitaire du mur pignon, à cause de sa présence dans toute la ville et du témoignage qu'il rapporte ; ce n'est pas seulement la guerre et les bombes qui sont racontées dans les murs pignons, mais également l'époque de la révolution industrielle et des *Mietskasernen*, moment à la fois d'effervescence et de croissance de la ville mais aussi d'intimité et de rapprochement forcés entre les habitants. Le mur pignon témoigne aussi de l'incapacité de la ville à trouver la manière de se reconstruire après la guerre. Enfin, il raconte et cache encore les mille et unes histoires des vies qui s'y passent derrière, aujourd'hui même.

Les murs pignon ont donc la même valeur que les vides dans Berlin, les vides évoqués précédemment : les vides révélés par la guerre.





les pages blanches



DÉFONCÉ

le seuil à l'échelle de l'îlot

La guerre révèle le mur pignon en défonçant la nappe homogène du tissu urbain berlinois. Elle produit en même temps des vides.

Parfois l'îlot est presque entièrement effacé ; les derniers restes bâtis sont alors détruits et donnent la *tabula rasa* rêvée par les architectes et urbanistes post-modernes, prêts (après les années creuses de la guerre) à proposer une ville aérée et verte à travers la construction de barres et de tours de logement posées au milieu d'îlots à nouveau libres. La nappe historique et le passé de la ville disparaissent alors au profit d'une nouvelle idéologie architecturale. Mais ces solutions urbaines paraissent absurdes dans un tel contexte : «*Il s'agit de bâtiments plantés au milieu d'un terrain vert, sans frottement ni attachement au quartier, ils sont complètement génériques.*» (Evequoz & Schwander, 2009, p. 105).

D'autres fois par contre, la nappe est perforée ponctuellement. Ces vides parsemés changent alors complètement le paysage urbain et le visage de la ville.

UNE CHANCE POUR L'URBAIN

Un bâtiment détruit est une tragédie. Mais un vide inattendu en ville est une richesse. La défonce de la guerre a permis de casser l'homogénéité du volume bâti et l'imperméabilité de l'îlot berlinois. Ces vides ponctuels sont les lieux non planifiés mais merveilleux de la rencontre entre la rue publique et le cœur intime de l'îlot : «*Bien qu'elles soient générées par un événement tragique, les multiples nouvelles situations sont infiniment plus intéressantes que l'homogénéité ennuyeuse de la nappe découpée.*» (Evequoz & Schwander, 2009, p. 105).

Grâce à ces vides ponctuels, l'espace de la rue et du bloc s'interpénètrent et de nouveaux liens, tant visuels que physiques, se créent. La rue n'est plus linéaire mais est interrompue par des vides aléatoires produits par les bombes : «*En général l'espace de la rue est encore clairement lisible mais sa complexité est plus grande et la promenade se remplit de surprises.*» (Evequoz & Schwander, 2009, p. 125).



Le trou créé par la bombe devient un vide liant, le fameux *ma* (間) japonais, jamais planifié par les urbanistes berlinois mais désormais bien réel et surtout répété dans toute la ville. Ce vide lie la rue au cœur de l'îlot, générant ainsi un nouveau seuil extrêmement riche.

UNE CHANCE POUR L'INTIME

Les bombes n'ont pas seulement révélé la richesse de l'îlot aux passants de la rue : elles ont également décongestionné les cours sombres, les vides trop pleins des *Mietskasernen*.

En effet, les cours intérieures ont la fonction de distribuer les différentes ailes bâties de la parcelle. Elles sont donc fonctionnelles, minimales et peu attractives, n'offrant que de simples vis-à-vis entre les façades. Les quatre murs de la cour intérieure sont homogènes par la régularité de la taille et de la disposition des fenêtres.

Cependant, lorsque l'îlot est défoncé et qu'une bombe fait disparaître un bâtiment voisin, la cour s'ouvre et peut respirer. C'est là que réside la chance pour l'îlot et ses habitants : le vide offre une ouverture, le ciel s'agrandit et un paysage apparaît. Cette respiration est un trésor pour les habitants de la cour : la proximité et le vis-à-vis du voisinage se retrouvent décongestionnés : « [L'habitant] *n'a plus l'obligation d'observer son voisin, [...] il a une alternative.* » (Evequoz & Schwander, 2009, p. 183).

La limite du regard n'est donc plus le mur d'en face ou le logement du voisin ; le regard peut partir beaucoup plus loin, traverser les profondeurs, les couches du bâti et les histoires. Le seuil, pour l'habitant qui regarde par la fenêtre, n'est plus une interface mais une gradation.



REBOUCHER ? EFFACER ?

Après la guerre et la destruction d'environ 600'000 logements, Berlin doit se reconstruire. Les îlots grandement détruits sont complètement rasés pour permettre les expérimentations de nouveaux principes architecturaux tandis que les îlots partiellement détruits sont rebouchés. Certes de manière différente, puisque les besoins en surfaces des habitants ou le langage architectural ont changé : «*Au fur et à mesure, l'ensemble du bloc change et s'adapte à la nouvelle situation. Les blessures ouvertes se cicatrisent. Des bâtiments se reconstruisent partiellement ou entièrement. Des parties au sein du bloc profitent des nouvelles ouvertures, d'autres s'orientent d'une nouvelle manière. Ces situations surprenantes et les coupures exposées, qu'on pourrait difficilement planifier à l'avance, donnent la grande qualité aux blocs telle qu'on la connaît aujourd'hui.* » (Evequoz & Schwander, 2009, p. 123).

Malheureusement, le nouveau plan directeur, le "Planwerk Innenstadt," cherche systématiquement à reboucher les trous et impose une réglementation stricte pour le langage architectural à suivre, afin de l'intégrer de manière homogène dans la nappe, comme pour retrouver la densité d'avant la guerre qui en réalité n'existera plus jamais : «*Face aux barres des années septante, la notion de densité se perçoit comme une notion positive, qui perpétue la nappe et rejette l'étalement urbain.* » (Evequoz & Schwander, 2009, p. 105).

Par ailleurs, le *Planwerk Innenstadt* présente un problème majeur : il semble ignorer non seulement la richesse des vides dans la ville,

qui désormais représentent l'identité du Berlin d'après-guerre, mais aussi toute une partie de son histoire : «*Le plan de restructuration urbaine du cœur de Berlin, l'Innenstadt, trahit le fait qu'elle n'assume pas cette texture à trous, l'impression d'inachevé qu'elle offre. Il semble qu'il faille effacer les ratures. Les nouveaux bâtiments s'attèlent ainsi à refermer, à corriger, à panser en remplissant d'une manière obsessionnelle les vides, pour restituer entièrement le contour des îlots, redonner au tissu un aspect « lisse ». L'achèvement transparaît comme une valeur positive de la ville. Il est pourtant antinomique à celle-ci, qui par essence se renouvelle perpétuellement, rendant paradoxal le fait de la vouloir complète. Comme si sa conception devait avoir une fin. Et si l'on inversait le regard ? Ne peut-on pas trouver dignes d'intérêt ces jardins d'enfants qui viennent occuper ces espaces, ces percées vers les cœurs d'îlots, ces œuvres belles, drôles, étranges ou dérangeantes qui recouvrent ces vastes pans de mur ? Le pignon sera radié de l'Innenstadt. La ville veut se construire un centre conforme, comme un caprice contre nature.* » (Beaudoin & Joud, 2009, p. 102).

Il semblerait donc, comme le défend Ashihara, que : «*La tendance post-moderne donne de nouveau plus d'importance à la forme – autrement dit à l'apparence – qu'au contenu.* » (Ashihara, 1989, pp. 75-78).

Certes, l'*Innenstadt* va reboucher les trous. Certes, marcher dans les rues berlinoises ne sera plus pareil sans ces trous imprévus, sans ces bouffées d'air frais. Il ne sera plus possible de manger sa glace au *Schillerkiez* en regardant les enfants jouer dans la place de jeu. Les fractures, ces vides dans les-

quels les Berlinoises se reconnaissent tant, seront progressivement tous rebouchés. Mais Lorraine Beaudoin et Christophe Joud se trompent partiellement lorsqu'ils disent que l'*Innenstadt* va radier le mur pignon ; il sera certes radié de la rue, mais pas des îlots. En effet, l'*Innenstadt* n'a pas le pouvoir de toucher si profondément le cœur des îlots. Certes, les vides auront disparu des rues, et leurs murs pignon avec. Mais derrière cette première couche de bâti, derrière les portes des bâtiments, il y aura toujours des murs pignon au sein des îlots.

VIS-À-VIS

le seuil à l'échelle de la cour intérieure

Le regard direct entre intérieur et extérieur ou entre privé et public existe parfois au rez-de-chaussée. Mais il existe également dans la cour intérieure, où les vis-à-vis sont nombreux. Lors de l'expansion rapide de la ville, le rendement des parcelles fut maximisé à outrance : on laissait un vide minimal pour la lumière. La règle qui fixait la taille des cours intérieures ne prenait en compte que les aspects de sécurité : fixée à 5,34 mètres, elle correspondait au rayon de virage d'une voiture de pompiers, chiffre d'autant plus aberrant que la hauteur maximale était fixée à 22 mètres pour la corniche. « *Les forces qui poussaient la construction étaient empreintes d'un pragmatisme extrême et cherchaient à atteindre le meilleur rendement économique.* » (Evequoz & Schwander, 2009, p. 41).

Ainsi, on peut trouver, dans un appartement berlinois, des situations de vis-à-vis très fortes. Les voisins se font parfois face à moins de 6 mètres de distance. Plus surprenant encore est l'absence de rideaux, pratique sociale d'autant plus déconcer-

tante que les nuits sont longues en hiver et qu'avec les lumières intérieures, on passe les matins, les fins d'après-midi et les soirées d'octobre à mars à vraiment très bien se voir entre voisins.

Des seuils durs sont donc construits pour séparer distinctement le privé du public. Cependant, une fois la porte de l'îlot passée, c'est comme si cela devenait égal d'exposer ainsi sa vie privée. Cela laisse en effet place aux histoires, aux montages, à l'imagination, comme en témoigne le film *"Rear Window"* (« *Fenêtre sur cour* ») d'Alfred Hitchcock, sorti en 1954, dont l'intrigue entière se passe et se concentre sur l'observation des habitants dans un logement à cour.





l'échelle intime



ERKER ET LOGGIA

le seuil à l'échelle du logement et de l'intimité

LA SURFACE PROFONDE

En introduction, les façades homogènes de Berlin ont été évoquées. La répétition régulière des fenêtres et l'alignement des étages produisent des lignes qui courent sur toute la façade, accentuant les lignes de fuite de la rue.

Cependant, la façade berlinoise n'est pas toujours plate. Les cadres des fenêtres créent des reliefs qui donnent l'occasion à l'ombre de mettre en valeur les éléments architecturaux. Les portes en retrait brisent la ligne du trottoir.

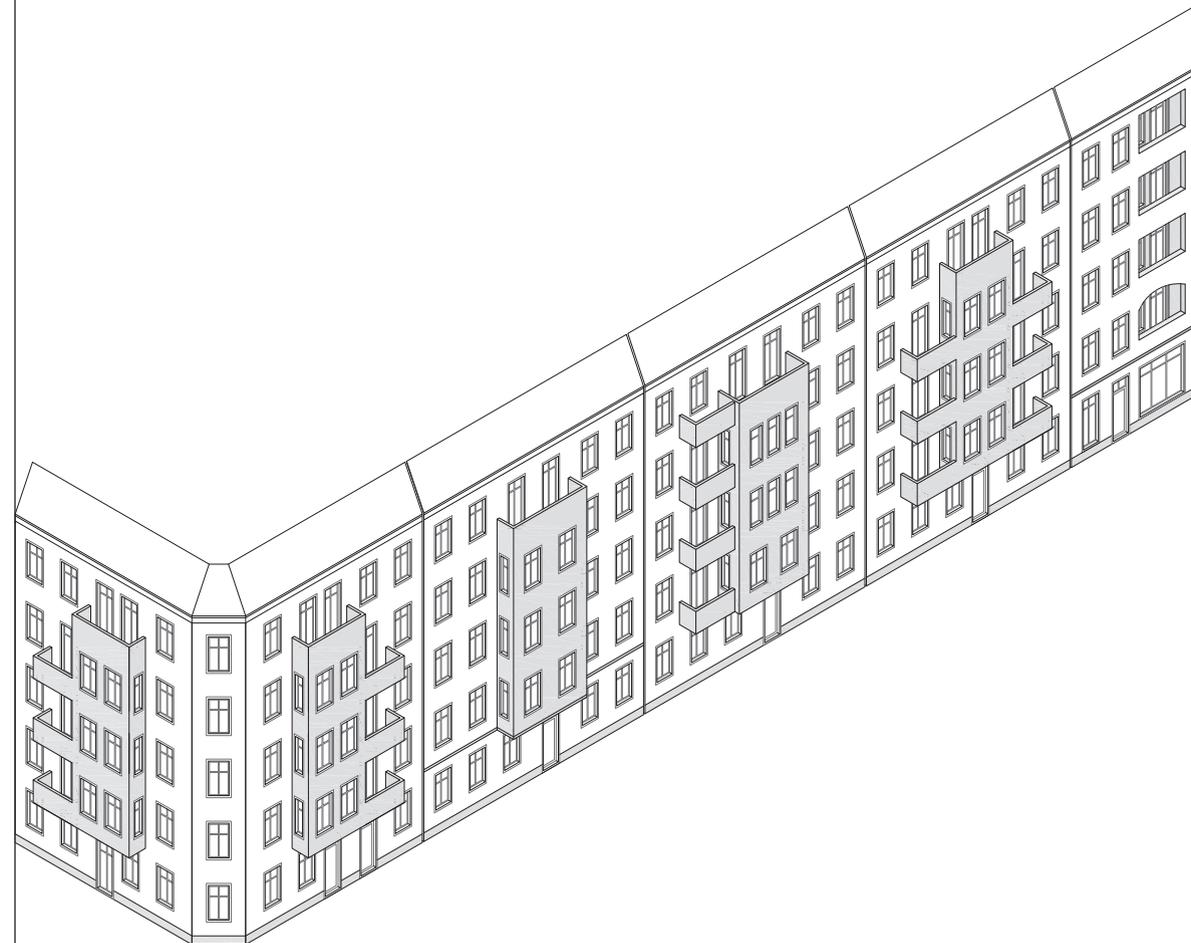
Il existe pourtant un élément volumétrique particulièrement singulier qui anime de nombreuses façades berlinoises en leur donnant une épaisseur intime : l'*Erker*, ou oriel.

LE PRIVÉ DANS LA RUE

L'*Erker* est un volume de l'appartement qui sort dans la rue, flottant presque dans le vide ; il est «*un espace habitable tenu à la limite entre le logement et la ville*» (Evequoz & Schwander, 2009, p.79). L'*Erker* est clairement un élément qui change la valeur de la façade : de la simple interface entre extérieur et intérieur, on passe à une imbrication entre le privé et le public. Le contact devient très expressif.

De l'intérieur, il semble plonger dans le vide de la rue et de l'extérieur il est une saillie du domestique.

L'*Erker* est souvent accompagnée de la loggia, son contraire, un retrait ou un creux dans le volume de la façade. Dans les deux cas, on est voyeur, à la fois caché dans le volume et à la fois en contact fort avec la rue.



UN BIJOU POUR LA VILLE

Ces deux éléments architecturaux permettent à l'architecture de donner une profondeur à la façade, de la composer et d'accentuer la symétrie. Vu dans l'axe du trottoir, l'*Erker* est encore plus surprenant pour le passant : s'avancant en porte-à-faux, il dessine un paysage fluctuant au-dessus du trottoir, rythmant la rue corridor, et offre même un abri lors d'une averse. Les ouvertures latérales de l'*Erker* permettent au passant de jeter un regard furtif à l'intérieur d'un espace domestique sans se sentir réellement voyeur, l'oriel se jetant si spontanément dans la rue et sa fenêtre se situant dans l'axe de la marche.

UN BIJOU POUR LE DOMESTIQUE

En pénétrant dans l'*Erker*, plusieurs échelles et dimensions s'offrent à l'observateur : d'une part le vis-à-vis rapproché et direct avec la façade d'en face, d'autre part le dégagement long de la rue et enfin le sol de la rue et les passants sur le trottoir.

L'*Erker*, malgré sa petite taille, a souvent une importance toute particulière dans le logement. C'est le lieu de la rencontre entre l'appartement et la rue, et sa situation singulière est d'ailleurs très souvent traitée comme telle par les habitants, qui attribuent un usage distinct à cet espace, souvent lié à la détente ou à l'observation : chez certains est aménagé un canapé ou un lit avec de nombreux coussins, chez d'autres une table et de nombreuses plantes sont amenées et l'*Erker* devient le lieu du matin pour prendre le petit déjeuner et lire le journal. D'autres habitants y suspendent un hamac pour profiter du so-

leil et du dégagement de la rue. Peu importe la fonction ; ce qui est évident, c'est que ce petit espace est toujours aménagé avec soin et possède une valeur propre et unique dans le logement. Wim Wenders parle ainsi de la qualité de la loggia : «*La plus importante de ces pièces retirées était pour moi la loggia, peut-être parce que, meublée de façon plus modeste, elle était moins prisée que les autres par les adultes ; peut-être parce que le bruit étouffé de la rue montait jusqu'à elle, peut-être parce qu'elle me donnait la liberté de voir dans des cours étrangères avec des portiers, des enfants et des joueurs d'orgue de Barbarie.*» (Wenders, *Quaderns* 177, p. 66).

UN SEUIL

L'*Erker* et la loggia changent la valeur de seuil de la façade et modifient le rapport du logement à la rue. Ils sont les lieux privilégiés de la rencontre entre intérieur et extérieur, le premier s'avancant en saillie dans la rue, le second recevant dans son creux la ville. Les deux sont en continuité avec un espace intérieur mais dialoguent intensément avec l'espace public.

«*L'Erker et la loggia sont des exagérations de l'épaisseur de la surface. Ils permettent d'entrer physiquement dans la surface de la façade et ainsi dans la limite entre l'espace privé et public. C'est dans cette surépaisseur que l'on peut vivre des sensations de l'espace autre que dans des espaces avec un statut clairement défini.*» (Evequoz & Schwander, 2009, p. 85).





PETITS COCONS INÉDITS

le seuil à l'échelle du logement et de l'intimité

Les petits espaces singuliers que sont l'*Erker* et la loggia contrastent avec la taille généreuse des appartements berlinois. Certes, les logements des ailes arrières, *Hinterhaus*, et des *Seitenflügel* sont plus petits que ceux des *Vorderhaus*, mais les surfaces des pièces restent nettement plus généreuses que les petites pièces des maisons et des appartements tokyoïtes.

L'esthétique du petit si recherché dans l'architecture japonaise se retrouve malgré tout à Berlin, parfois planifiée mais le plus souvent improvisée par les habitants, prouvant que l'instinct et le goût pour les petits espaces n'est pas seulement un besoin culturel. Un petit espace permet en effet une intimité augmentée, c'est le lieu idéal pour lire un roman, savourer un café ou discuter avec un ami, plus particulièrement encore en hiver lorsque l'extérieur prend des allures grises pour de longs mois à Berlin. Ces lieux sont soit existants et aménagés, soit construits par les habitants eux-mêmes (telles les mezzanines en bois ou les sous-espaces), soit découverts.

Trois exemples concrets illustrent l'importance et le type de ces petits espaces des logements berlinois :

- **petit espace existant :**
la petite cuisine sur cour à la *Reichenbergerstrasse 61* (Kreuzberg) ;
- **petit espace construit :**
les mezzanines de la *Prinzenallee 58E* (Wedding) ;
- **petit espace découvert :**
le jardin potager / salon / garde-manger de la *Böhmische Strasse 11* (Neukölln).

PETITE CUISINE SUR COUR

Il y a quelques années, j'ai passé l'hiver dans un très bel appartement d'un *Vorderhaus* à Berlin, composé de deux grandes pièces majestueuses, le salon et la chambre à coucher, qui faisaient chacune une quarantaine de mètres carrés. Le superbe vieux parquet, soigné, rendait encore plus lumineux les murs et les très hauts plafonds, décorés de fines moulures. Orientées au nord sur la large et arborisée *Reichenbergerstrasse*, elles étaient baignées d'une douce lumière toute la journée, et aucun vis-à-vis ne venait gêner l'intimité de la vie privée, les feuilles des arbres créant un écran devant les fenêtres.

Pourtant, j'ai passé mes journées dans la petite cuisine sombre.

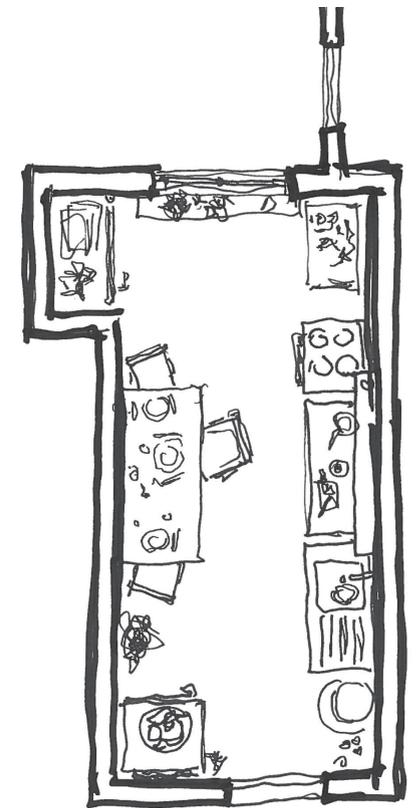
La cuisine devait à peine faire plus de 5 ou 6 mètres carré. Comme il est d'usage à Berlin, elle n'était pas aménagée et tous les meubles et appareils électroniques étaient disparates, amenés et rassemblés petit à petit. Le linge coulait toujours un peu, les planches de bois fixées au murs et qui faisaient office d'étagères menaçaient à chaque seconde de crouler sous le poids des petits pots de miels, des paquets de farines et de pâtes. Le sol souffrait clairement les affres du temps et creusait une courbe concave qui faisait toujours branler l'étroite table à manger.

La vue depuis cette petite cuisine était tout aussi misérable : l'unique fenêtre donnait sur une cour intérieure fonctionnelle au crépis gris vieilli et humide. Les petites plantes aromatiques étaient mourantes, la lumière du soleil n'arrivait jamais sur le rebord de l'ouverture en hiver, même au quatrième étage.

Les échafaudages limitaient encore plus l'arrivée de lumière naturelle.

Pourtant, c'était mon endroit préféré. Durant le glacial hiver berlinois, les grandes pièces vides n'avaient pas le charme de cette pauvre cuisinette dont les murs m'enveloppaient, telle une couverture chaude. En cuisinant une petite soupe et en allumant quelques bougies, l'espace prenait une intensité surprenante et se réchauffait immédiatement : la vie en plein hiver devenait soudain intense.

Ainsi un petit espace prenait une qualité toute nouvelle, offrant la douceur de l'intimité.



UN COCON SURÉLEVÉ

Anne, Simon, Lila, David, Natalie et Til, les locataires de l'appartement des « Petits Princes » à la Prinzenallee 58E, ont construit des mezzanines dans les six chambres à coucher. Les hauteurs d'étages sont telles dans ce bâtiment (à l'époque une petite usine, aujourd'hui devenue un bâtiment locatif auto-géré) que même l'espace de la mezzanine est généreux. Chaque matin, un des colocataires se réveille et prépare six cafés qu'il monte dans les mezzanines pour réveiller les petits loirs. C'est le seul moment où la mezzanine est un lieu partagé, demeurant le reste de la journée le cocon privé de chacun.

La mezzanine est un espace qui apparaît très souvent dans les logements berlinois, soit pour ajouter quelques mètres carrés supplémentaires à une petite pièce, mais généralement pour créer un sous-espace capable d'offrir une plus grande intimité, la petite hauteur d'étage générant toujours un plus grand sentiment de confort.



LE JARDIN POTAGER / SALON / GARDE-MANGER

Dans la cuisine de Jojo, Sarah et Manu, une petite pièce attenante fait office de garde-manger. Sa hauteur est diminuée de moitié, amenant ainsi la lumière naturelle dans la salle de bain, en retrait dans la profondeur du bâti. C'est donc un espace divisé dans la hauteur, un espace de service.

Cette armoire ou cellier est fermé par deux portes de bois. Mais ces portes ont été retirées par Jojo et Manu et déposées dans le couloir.

Lorsque j'ai visité cet appartement pour la première fois en été, je me suis tout de suite posée sur le « canapé » de ce sous-espace (un fin matelas posé sur une planche). Devant les fenêtres, de nombreux plants de tomates et de concombres avaient colonisé chaque centimètre carré et grimpaient jusqu'au plafond. Sur le côté, une étagère faisait office de petit garde-manger, fermée par une couverture. Sous le « canapé » étaient stockés les boîtes en plastique et les moules à gâteaux.

Immédiatement, ce « jardin potager / salon / garde-manger » est devenu mon endroit préféré. Toujours très lumineux et douillet, j'avais l'impression d'être dans une orangerie. Le plafond me caressait les cheveux et les murs me gardaient en sécurité. C'est donc sur ce matelas que j'ai dormi tout l'été, me faisant réveiller chaque matin par la première personne qui venait faire chauffer la cafetière.

En retournant pour une visite à la fin octobre, je fais une triste découverte : les portes en bois avaient refermé cet espace. J'appris alors que chaque hiver, les trois colocataires rendent à cet espace sa fonction initiale de garde-manger. Non-chauffé, il devient un cellier et un frigo. Ainsi se rétrécit l'espace de la cuisine, devenant plus confortable pour l'hiver.

Jojo, Sarah et Manu vivent leur appartement au fil des saisons, modifiant l'usage de certaines pièces, à l'image des maisons et des rituels japonais qui suivent le rythme de l'année.



OH! J'AI RIEN D'SSOUS!
OH! K'HEB ER NIETS ONDER!



JACKPOT





conclusion

L'APPROCHE : UN RÉCIT

À nouveau, en guise de conclusion de chapitre, un récit raconte l'approche et passe en revue le nombre et le type de seuils à franchir pour entrer dans un logement berlinois, illustrant ainsi que malgré les apparences, Berlin cache aussi une richesse et une variété de seuils.

Le vélo est le meilleur moyen pour se déplacer à Berlin ; enfin, c'est mon avis. Certes, comme l'argumentent certains, cela représente aussi une prise de risque, mais je pense que cela dépend des quartiers. Parfois les voies pour les cyclistes sont aménagées sur les trottoirs ; alors il ne faut craindre que les piétons inattentifs, en particulier les touristes qui, le regard dirigé vers les hautes façades ou le nez dans leur guide, ne prennent pas garde au changement de couleur du sol qui marque la voie cyclable. On peut aussi craindre les nombreuses irrégularités du sol, lorsque les racines des arbres retournent l'asphalte ou les pavés. Dans d'autres quartiers, les grandes avenues n'ont pas de pistes cyclables : alors il faut rouler sur la rue et les voitures nous dépassent avec une trop grande vitesse. Sans compter les rails du tram dans lesquels on craint constamment de s'enliser, ou encore les portières des voitures parkées le long des routes qui menacent toujours de s'ouvrir brusquement. Mais à part ces détails, on peut pédaler très vite et toujours rattraper les voitures qui attendent aux feux rouges. Parce qu'évidemment, à vélo, avec un peu d'arrogance et de culot, on peut s'offrir le luxe d'ignorer les feux rouges, de prendre des raccourcis, de dépasser une colonne de voiture par le trottoir. Par ailleurs, on prend l'air, on peut discuter avec d'autres cyclistes ; bref, on s'éclate.

Mais ce matin il pleut et je suis paresseux. Les distances sont parfois grandes à Berlin, et aujourd'hui je préfère prendre le métro pour rendre aller prendre le café chez mes amis.

C'est la première fois que je vais chez eux (ils viennent d'emménager), mais avec le nom de la rue, le numéro du bâtiment et l'arrêt de métro, je ne devrais pas rencontrer trop de problèmes.

Le métro, c'est le lieu urbain par excellence, le souterrain qui serpente sous la surface de la ville. C'est le réseau tortueux qui se fiche de suivre la maille orthogonale des rues. Mais le métro, c'est aussi le melting-pot des couches sociales de la ville. On voit de tout : ce matin par exemple, un couple transporte un grand matelas et une étagère qu'ils semblent avoir trouver dans la rue. Typique. C'est comme ça que, dans l'univers du métro, vie publique et vie privée se font face.

J'arrive à mon arrêt, me lève et sors en prenant garde de ne pas mettre le pied dans le vide entre la rame et la plateforme : ça y est, j'ai franchi un premier seuil. Je monte les escaliers, marche sur le sol carrelé des couloirs souterrains, et enfin, au bout de l'escalator, sors dans la rue. Le ciel gris s'offre à moi, il fait nettement plus frais et c'est agréable (oui, sachez qu'il fait toujours trop chaud dans le métro berlinois et même dans les stations : c'est un lieu public en continuité avec l'extérieur (il n'y a pas de portes) mais les machines surchauffent, on se croirait dans un four, en été comme en hiver.

Les rues autour du métro sont très animées, tout le rez-de-chaussée est coloré et clignote : les enseignes multicolores et la publicité ne m'agressent plus et font même parfois du bien en hiver.

Mais ce matin, avec la pluie, elles ne font malheureusement pas oublier le gris du ciel, le gris des sols et les pastels noircis des façades.

Après cette artère principale, mes amis m'ont dit d'aller à droite jusqu'à la petite place de jeu, de la traverser puis de tourner à gauche. Progressivement, les rues deviennent désertes. Berlin peut parfois être très vide, ce qui ne semble jamais être le cas à Tokyo. Ici, on est dans l'anonymat de la grande ville, dans une urbanité de pierre. C'est aussi un plaisir.

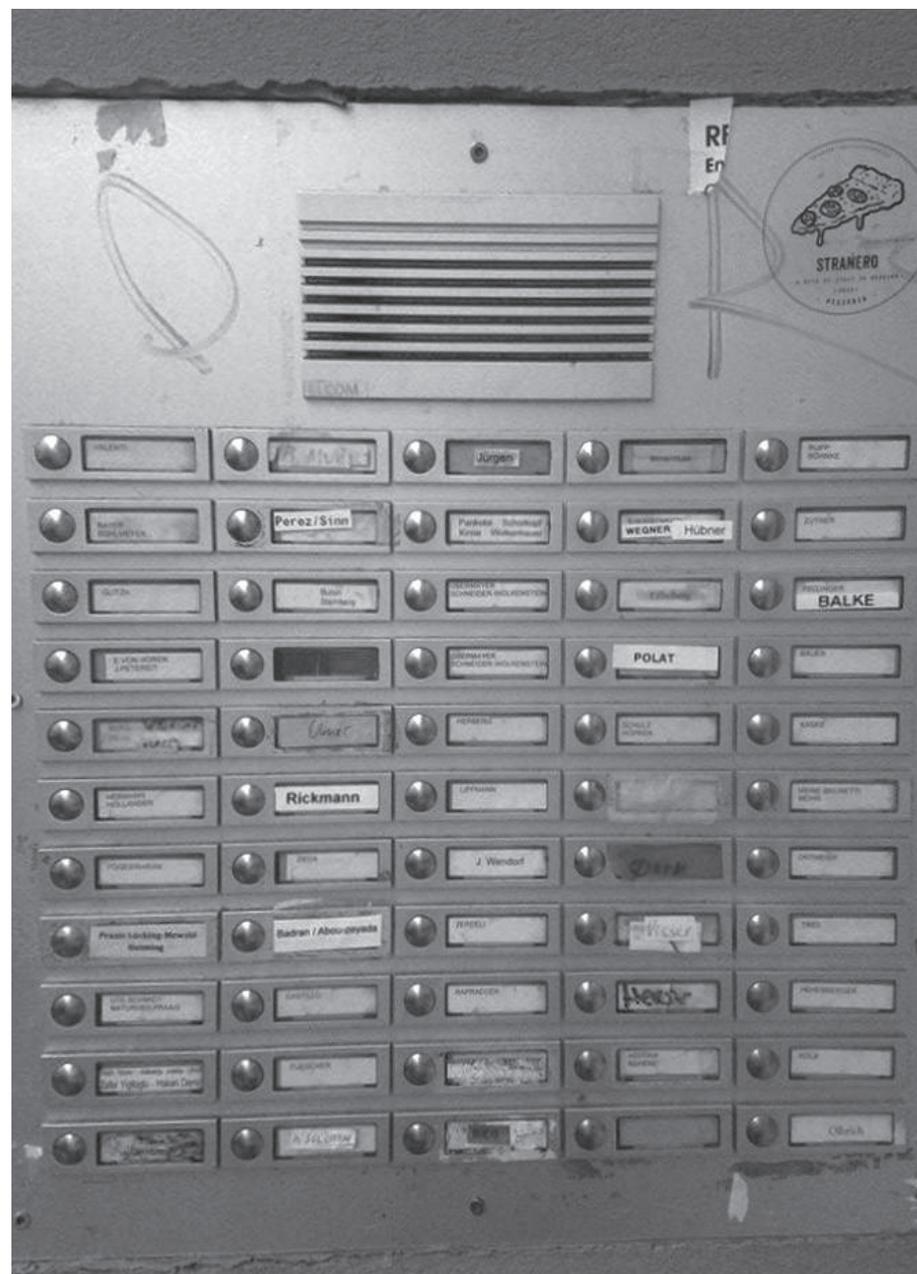
Et de temps à autre, un trou. Deux murs pignon et de l'herbe qui pousse entre les voitures parkées. Un trou parking, mais le mur aveugle de briques est magnifique. Ces murs pignon, c'est ma passion. J'adore voir les gens qui se l'approprient et déteste voir arriver les entreprises de construction qui prennent à malin plaisir à faire disparaître, de plus en plus vite semble-t-il, ces moments de respiration dans la ville.

En continuant ma marche, je tombe sur une imprimante. Quel dommage qu'il pleuve ! Un habitant plus futé, quelques mètres plus loin, a couvert d'un plastique ses livres à donner. J'en regarde quelques-uns et en déduis que la personne qui les a déposées est plutôt âgée. C'est marrant, n'est-ce pas plutôt rare qu'une personne âgée trie ses affaires ? La rue berlinoise est souvent longue et grise, mais depuis quelques années, elle est devenue une sorte de friperie gratuite, un lieu d'échange en différé. C'est un jeu amusant que d'essayer de deviner, à travers les objets ou les meubles, la vie de la personne qui les a descendus.

De nombreuses façades sont taguées ou recouvertes d'affiches. J'en arrache quelques-unes au passage. J'aime modifier l'épaisseur de la façade. Au rez-de-chaussée, elle appartient à tous. Elle est une page blanche pour tous les usagers de l'espace urbain. Enfin, en vérité, elle est sûrement privée, mais tous se l'approprient. C'est Berlin.

Ça y est, j'ai trouvé ma rue ! Ce n'était pas bien compliqué, mais vu des numéros que je vois, je réalise que l'appartement de mes amis se situe à l'autre bout. Je regarde un peu mes chaussures qui prennent de plus en plus l'eau et décide de marcher sur les grands pavés du trottoir. Intéressant : d'habitude, je déteste ces grosses pierres aux joints profonds et grossiers devant les entrées puisque quand je passe à vélo, je crains la chute. Mais ce matin, l'eau coule entre les pierres, dans les gros joints. C'est quand même ingénieux finalement.

J'ai trouvé le bâtiment. Enfin, j'ai trouvé le numéro. Je me demande d'ailleurs comment on ferait sans les numéros. Toutes les façades sont si semblables, malgré les différences de couleur pastels. Quoi que. Chez des amis qui habitent non loin, j'oublie toujours le numéro mais me réfère à la couleur rouge sombre de la porte. La peinture est très épaisse, on dirait qu'ils ont saucé le bois, alors j'adore la caresser avec la paume de ma main.



Ici la porte est bleu foncé mais surtout recouverte de tags amateurs et d'auto-collants. Je cherche du doigt le nom de mes amis pour sonner. Eh oui, franchir la porte d'un bâtiment de logement à Berlin ne se fait pas si facilement. Tout est fermé. Enfin, pas toujours : des fois la porte est ouverte et alors, immédiatement, j'attache mon vélo à un arbre et je pars, tel un explorateur, à la découverte du cœur de l'îlot. C'est comme ça que je découvre des jardins magiques où le vert semble foisonner de partout, et ceci au centre d'une immense ville ! D'autres fois, ce sont d'anciennes étables à chevaux que je trouve. Enfin, cela ne m'est arrivé qu'une seule fois, mais c'était vraiment inoubliable : j'avais l'impression d'avoir non seulement mis le pied dans un autre monde, mais également dans une autre époque. Les étables étaient devenues des parkings privés, mais j'avais l'impression d'encore entendre les sabots des chevaux et de sentir l'odeur du crottin.

Chaque cour est unique. Il y a la cour pour accéder à des magasins d'alimentation bon marché (dont je ne vais pas citer les noms), mais il y a aussi la cour-forêt. La richesse et la diversité des cours contraste clairement avec les rues souvent monotones (même quand elles varient et qu'elles présentent des spécificités).

Je monte sur la marche, sur le seuil de la porte qui m'abrite de la pluie, et je cherche une sonnette. Enfin, je cherche surtout une sonnette en particulier, mais il y a trois mille boutons, quelle poisse. Tous ces nom, toutes ces vies regroupées, tous ces habitants qui ne se connaissent pas et qui pourtant franchissent tous les jours, plusieurs fois par jour, la même porte. Mais ici, devant la grande porte du bâtiment, ce ne sont que des noms anonymes. Des lettres de différentes tailles et écrites dans différentes polices. Quoi que. Les noms évoquent parfois des contrées lointaines et je m'amuse à les prononcer. Ah ça y est, j'ai trouvé. C'est assez drôle, cette épaisseur de bandes collantes avec les noms des anciens locataires superposés. Comme une histoire de vies qui se succèdent. Chaque bâtiment berlinois a dû en voir passer, des événements, des idéologies politiques, des bombes, mais aussi des vies, des générations, des déménagements, des rénovations.

Mes amis répondent et activent l'ouverture de la porte en me disant d'aller à l'aile arrière, le Hinterhaus. Soit. La porte est lourde, j'y mets tout mon poids pour la pousser, et lorsque j'ai fait quelques mètres dans le couloir, elle claque fort dans mon dos. C'est sombre et il fait froid, des poussettes sont alignées le long du passage. C'est toujours une sensation étrange que de traverser l'épaisseur d'un bâtiment berlinois. Avec tous ces habitants, c'est quand même incroyable qu'il soit si vide, si froid, si sombre. La lumière n'éclaire pas vraiment le passage et le néon clignote. Je traverse le couloir et arrive dans la cour. Cette fois-ci, elle est fonctionnelle et fait office de parking à vélo. Le coin poubelles est quand même aménagé et un grand arbre est planté au centre, nu et sec. Plusieurs escaliers descendent vers les caves de chaque aile. Le crépis bleu clair délavé s'effrite. Cette cour est un peu froide, je dois dire.

Je traverse la cour (en zigzaguant entre les flaques d'eau) et pousse la porte du Hinterhaus. Encore une fois, des poussettes et des vélos dorment dans le couloir, ainsi qu'un miroir et une

télévision. La cage des escaliers aussi est toujours très anonyme à Berlin, bien que je me rapproche dangereusement de l'intimité des habitants. Aucun signe de vie si ce n'est le paillason et le nom en caractères imprimés à côté de la sonnette. Pas de chaussures, pas de parapluie. Rien. Les gens ne se gênent pas de donner leurs jouets, leurs habits et leurs livres sur les trottoirs anonymes, mais dans la cage d'escalier, ils préfèrent se cacher derrière la porte du logis.

Quand j'ai sonné depuis la rue, mes amis ont oublié de m'indiquer l'étage, alors je dois regarder les noms à chaque étage. Sans rire, je suis à deux centimètres – soit l'épaisseur de la porte – de la vie privée des habitants de l'immeuble, mais rien ne m'indique qu'il s'y passe quelque chose, sauf peut-être une poubelle pleine qui attend d'être descendue dans les containers de la cour.

Enfin, au quatrième étage, le bon nom apparaît sur la sonnette – la porte est de toute façon déjà ouverte. J'essuie mes chaussures mouillées sur le paillason, appelle mes amis qui me disent d'entrer. Ça sent la tarte aux pommes, il fait chaud et les ampoules des petites lampes donnent une couleur jaune orangé aux murs. J'ai pénétré dans un foyer, j'ai franchi de nombreux seuils mais c'est seulement maintenant, après toutes ces portes poussées, tous ces espaces traversés et tous ces étages montés que l'intimité m'est entièrement dévoilée.

L'entrée ouvre sur le couloir principal qui distribue les pièces. J'adore toujours la partie en verre au-dessus de la porte des chambres, celle qui indique si quelqu'un est là ou pas. Le seuil de la porte est alors dédoublé, opaque en bas et transparent en haut. La pièce peut être fermée, isolée phoniquement, mais on sait que quelqu'un est là, c'est rassurant.

J'entre dans la cuisine mais on m'emmène dans le salon, en face. Et là, oh merveille, un immense vide. Un mur pignon sans fin, ocre, s'offre en face. Le dégagement est impressionnant en comparaison avec la petite cour fonctionnelle et surtout après tous les resserrements et les espaces sombres que je viens de traverser. C'est absolument majestueux, on se sent transporté dans un autre monde.

Ce matin, j'ai donc encore découvert un des trésors cachés de Berlin.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- ASHIHARA Yoshinobu (1989). *L'ordre caché : Tôkyô, la ville du XXI^{ème} siècle ?* Paris : Hazan (1994).
- BARKHOFEN Eva-Maria (2006). *Ost-Berlin und seine Bauten. Fotografien 1945-1990*. Berlin : Berlinische Galerie.
- BEAUDOIN Lorraine, JOUD Christophe (2009). *Berlin entre les lignes, une lecture des propriétés physiques de la ville*. Lausanne : EPFL.
- BENJAMIN Walter (2012). *Enfance berlinoise vers 1900 (version dite de Giessen, 1932-1933)*. Traduit de l'allemand par Pierre Rusch. Paris : Éditions de L'Herne.
- BARTHES Roland (1970). *L'empire des signes*. Paris : Éditions points (2000).
- COLLAUD Agnès, PFEFFERLE Guillaume (2013). *Schizophrénie urbaine, des mondes entrelacés*. Lausanne : EPFL.
- EVEQUOZ Gaëtan, SCHWANDER Christoph (2009). *SO36 Préfabriqué*. Lausanne : EPFL.
- GEIST Johann Friedrich, KÜRVERS Klaus (1980). *Das Berliner Mietshaus 1740-1862*. München : Prestel-Verlag.
- FORMERY Sara, KÖSSLER Sibylle (2008). *Berlin surexposé*. Lausanne : EPFL.
- GEIST Johann Friedrich, KÜRVERS Klaus (1980). *Das Berliner Mietshaus 1740-1862*. München : Prestel-Verlag.

- KRUSCHE Jürgen (2011). *Strassenräume Berlin Shanghai Tokyo Zürich : eine foto-ethnografische Untersuchung*. Baden : Lars Müller Publishers.
- MENGHAM Rod (1993). *Language*. London : Fontana Press.
- OSWALT Philipp (2000). *Berlin - Stadt ohne Form: Strategien einer anderen Architektur*. München : Prestel Verlag.
- ROSSI Aldo (2001). *L'architecture de la ville*. Paris : InFolio Editions.
- SCHEFFLER Karl (1910). *Berlin, Ein Stadtschicksal*. Berlin-Westend: Reiss.
- SHELTON Barrie (2012). *Learning From the Japanese City: Looking East in Urban Design*. Abingdon: E & FN Spon (1999).
- VINZIO Léonor (2013). *Un passage à Berlin*. Lausanne : EPFL.
- WIMMER Nils (2005). *Une maison berlinoise. Construction d'un fragment de ville dans le centre historique de Berlin*. Lausanne : EPFL.

ARTICLES, REVUES

- BONNIN Philippe (2000). *Dispositifs et rituels du seuil*. In : Communications, no 70. *Seuils, passages*. pp. 65-92
- WENDERS Wim, KOLLHOFF Hans (1988). *The City. A Conversation*. Dans : Quaderns no. 177.

FILMS

- HITCHCOCK Alfred (1954). *Rear Window (Fenêtre sur cour)*. 115 minutes.
- RUTTMANN Walther (1927). *Berlin – Die Sinfonie der Grossstadt (Berlin, symphonie d'une grande ville)*. 79 minutes.
- WENDERS Wim (1987). *Der Himmel über Berlin (Les ailes du désir)*. 127 minutes.

ICONOGRAPHIE

Les images du chapitre non citées dans cette iconographie sont des photographies ou des dessins personnels.

- 12 Plan de ville de Berlin de 1875. Image tirée d'Internet : www.carto.mondo.fr (page consultée le 13.11.2015).
- 14 Maquette du centre de Berlin sur Unter den Linden, 1953. Image tirée de l'ouvrage : BARKHOFEN Eva-Maria (2006). *Ost-Berlin und seine Bauten. Fotografien 1945-1990*. Berlin : Berlinische Galerie. p. 91.
- 16 Maquette de concours pour la Leninplatz, 2^{ème} prix, Peter Schweizer, 1967. Image tirée de l'ouvrage : BARKHOFEN Eva-Maria (2006). *Ost-Berlin und seine Bauten. Fotografien 1945-1990*. Berlin : Berlinische Galerie. p. 114.
- 18 Ecriture à l'école obligatoire. Dessins tirés de l'ouvrage : SHELTON Barrie (2012). *Learning From the Japanese City: Looking East in Urban Design*. Abingdon : E & FN Spon. p. 17.
- 20 Plan de Berlin et environs jusqu'à Charlottenburg, 1865. Image tirée de l'ouvrage : Das Berliner Miethaus 1740-1862. p. 499.
- 22 Façades de la Hagenauer Strasse. Image tirée d'Internet : www.flickr.com (page consultée le 19.11.2015).
- 24 Dessin pour la reconstruction du Fischerkiez, 1954. Image tirée de l'ouvrage : BARKHOFEN Eva-Maria (2006). *Ost-Berlin und seine Bauten. Fotografien 1945-1990*. Berlin : Berlinische Galerie. p. 95.
- 24 Image tirée d'Internet : www.flickr.com (page consultée le 19.11.2015).
- 26 Propositions de Kurt W. Leucht pour le concours pour la Stalinallee, 1951. Image tirée de l'ouvrage : BARKHOFEN Eva-Maria (2006). *Ost-Berlin und seine Bauten. Fotografien 1945-1990*. Berlin : Berlinische Galerie. pp. 72-73.
- 30 Plan pour un projet à la Rigaer Strasse 67 par le bureau d'architecture de Stefan Höhne.
- 30 Projet pour la Stalinallee. Image tirée de l'ouvrage : BARKHOFEN Eva-Maria (2006). *Ost-Berlin und seine Bauten. Fotografien 1945-1990*. Berlin : Berlinische Galerie. p. 84.
- 34 Arrêt sur image du film *Der Himmel über Berlin (Les ailes du désir)* de Wim WENDERS (1987).
- 39 Image tirée d'Internet : https://sites.google.com/site/modelosdecidadymodosdevida/_/rsrc/1424763452182/el-funcionalismo-y-los-espacios-monofuncionales/04%20funcionalismo.jpg (page consultée le 09.01.2016).
- 39 Image tirée d'Internet : http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/liste_karte_datenbank/de/denkmaldatenbank/detailansicht.php?id=7209 (page consultée le 09.01.2016).
- 40 Construction de la Stalinallee, 1953. Image tirée d'Internet : <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=urn:gvn:NFA08:JES-3011-2&role=image&size=variable> (page consultée le 09.01.2016).
- 45 Rue à Kreuzberg. Image tirée d'Internet : <http://www.bilder-aus-deutschland.de/galerien/berlin/129-kreuzberg> (page consultée le 09.01.2016).
- 49 Rue à Kreuzberg. Image tirée d'Internet : <http://www.bilder-aus-deutschland.de/galerien/berlin/129-kreuzberg> (page consultée le 09.01.2016).
- 57 Bâtiments à Berlin. Images tirées d'Internet : www.flickr.com (page consultée le 19.11.2015).
- 66 Bâtiments à Berlin. Images tirées d'Internet : www.flickr.com (page consultée le 19.11.2015).
- 71 Hufeisensiedlung front doors. © Benbuschfeld. Source : Wikicommons.
- 78 Cour intérieure le 13 juin 1952. Source : Archives de l'Etat allemand. Image tirée d'Internet : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fe/Bundesarchiv_Bild_183-15091-0008_Berlin_Hinterhof_spielende_Kinder.jpg/220px-Bundesarchiv_Bild_183-15091-0008_Berlin_Hinterhof_spielende_Kinder.jpg (page consultée le 09.01.2016).
- 83 Passage à Berlin. Image tirée d'Internet : www.flickr.com (page consultée le 19.11.2015).
- 88 Types d'appartements. Images tirées de l'ouvrage : EVEQUOZ Gaëtan, SCHWANDER Christoph (2009). *SO36 Préfabriqué*. Lausanne : EPFL. pp. 180-181.
- 94 Elévations. Images tirées de l'ouvrage : WIMMER Nils (2005). *Une maison berlinoise. Construction d'un fragment de ville dans le centre historique de Berlin*. Lausanne : EPFL. pp. 48-49.
- 98 Vue depuis la petite colline de gravats sur le parc de Friedrichshain sur le quartier du Bötzowkiez, le 5 mars 1962. Image tirée de l'ouvrage : BARKHOFEN Eva-Maria (2006). *Ost-Berlin und seine Bauten. Fotografien 1945-1990*. Berlin : Berlinische Galerie. pp. 50-51.

- 101 Arrêt sur image du film *Der Himmel über Berlin (Les ailes du désir)* de Wim WENDERS (1987).
- 109 Vue sur une cour percée depuis un logement de la Schlesische Strasse 37 à Berlin. Image tirée de l'ouvrage : EVEQUOZ Gaëtan, SCHWANDER Christoph (2009). *SO36 Préfabriqué*. Lausanne : EPFL. p. 182.
- 114 Arrêt sur image du film *Rear Window (Fenêtre sur cour)* d'Alfred HITCHCOCK (1954).

IV

synchronie

TOKYO / BERLIN

éléments pour une translation

TOKYO / BERLIN

UNE TRANSLATION

à travers les seuils

我宿にいか^に引^びき^りみ^づ哉

*en se rejoignant
elles deviennent silencieuses
les eaux de montagne*

Haïku de Yosa Buson (1716-1783)
traduit du japonais par Nobuko Inanura et Alain Gouvret

face à face

SYNCHRONIE

la greffe / la translation / la traduction

Suite à ces deux lectures successives et diachroniques (temps, histoire, évolution) de Tokyo et de Berlin, il est temps de mettre les deux villes dans une situation de face à face pour proposer une synchronie (espace, moment précis).¹ La synchronie sera aboutie à la fin du projet d'architecture ; ce chapitre en est un prélude.

Apprendre d'une tradition architecturale et urbanistique d'une ville pour l'importer dans une autre pose évidemment la question de la translation : s'agit-il d'un déplacement (*shift*), d'une traduction (*translation*) ou d'une greffe (*transplant*) ?

La greffe consisterait ici à importer un objet architectural japonais tel quel dans une situation urbaine berlinoise. Le déplacement opère de la même manière, mais la greffe est un postulat plus radical qui rejette le culturalisme et le fatalisme, à savoir l'idée que chaque culture engendre une architecture propre et que de ce fait on ne puisse que construire dans la tradition berlinoise à Berlin. La greffe est une méthode empirique et son intérêt majeur réside dans l'observation des effets qu'elle produit.

¹ Pour rappel, la diachronie, en linguistique, est l'étude de l'histoire et de l'évolution d'une langue tandis que la synchronie est l'étude de l'état d'une langue à un moment précis. Dans ce travail, les diachronies proposent une analyse de l'architecture et de l'urbanisme tokyoïtes et berlinois et de leurs évolutions dans le temps, tandis que la synchronie va s'intéresser à les regrouper dans l'espace, à un moment précis et dans une situation unique.

La traduction est une approche plus sensible qui exige dans un premier temps une compréhension approfondie des deux langues (le langage architectural et urbanistique tokyoïte et berlinois) puis, dans l'action de translation (construire à Berlin en ayant appris de Tokyo), une certaine finesse d'atterrissage. Plus la connaissance de chaque langue est grande et plus la traduction est subtile et pleine de sens.

Cependant, la notion de greffe n'est pas entièrement rejetée puisque le but du projet de master est de construire à Berlin avec un langage tokyoïte traduit et adapté. Pour que greffe il y ait, il faut un organisme receveur (un milieu) – en terme architectural un site, un contexte, un terrain dans la ville de Berlin – et un organe qui puisse être implanté dans le milieu, c'est-à-dire un projet d'architecture développé sur la base de l'enseignement de Tokyo.

Le choix du milieu se détermine par une analyse de la ville, des opportunités spatiales et foncières et par la recherche d'un site précis.

Les caractéristiques de l'organe sont la traduction et la mise en commun des langages architecturaux tokyoïtes et berlinois, en prenant en compte les modes de vie et les aspirations de la société berlinoise actuelle.

La qualité de la greffe dépendra finalement de la finesse de traduction.

TABLE DES MATIÈRES

LE MILIEU : UN DÉSORDRE CACHÉ	14
Rappel des enjeux berlinois pour le choix d'un milieu Densifier	
ANALYSE DES VIDES	16
Le vide des rues Le vide des parcs et des espaces verts Le vide des bombes Le vide des blocs La ville occidentale : pleins et vides Un plein évidé	
VÉRIFICATION POUR LA GREFFE	26
Plein et / ou vide ? Ordre ou chaos ?	

CAS D'ÉTUDE	34
--------------------	----

Autour du Kottbuserdamm _ *Graefe- und Reuterkiez*
Le plein
Le vide
Les murs pignon
Grimper aux murs
Ordre ou chaos ?
Reconstruire l'îlot : historique du bloc
Un milieu adéquat pour une greffe

UN ORGANE AUX PROPRIÉTÉS TOKYOÏTES	64
---	----

Rappel des enjeux berlinois pour choisir les critères de l'organe
Plafonds bas et vie au sol
Changement de niveaux et marches
Shōji et séparation douce
Ombre
Typologie intérieure : grande pièce commune et flexibilité
Petits espaces de qualité
Contours flous
Procédé du *shakkei*
Conception centripète (de l'intérieur vers l'extérieur)
Engawa et *Erker*
Genkan et passages berlinois
Nature et interpénétrations
Architecture légère
Collectivité et espaces communs
Roji et interstices

CONCLUSION	82
-------------------	----

BIBLIOGRAPHIE	88
----------------------	----

ICONOGRAPHIE	90
---------------------	----

où greffer ?

LE MILIEU : UN DÉSORDRE CACHÉ

RAPPEL DES ENJEUX BERLINOIS POUR LE CHOIX D'UN MILIEU

En introduction, les enjeux berlinois ont été présentés. Il existe les enjeux spatiaux, urbanistiques et fonciers, les enjeux constructifs, esthétiques et de durabilité, et enfin les enjeux sociaux. Tous présentent des critères pour le milieu et pour l'organe.

La crise socio-économique du logement exige une construction rapide de logements abordables dans le centre-ville, ceci dans le but d'éviter, à terme, une ségrégation sociale et spatiale dans la ville et la périphérie. Projeter dans le centre-ville signifie densifier, et pour densifier le centre-ville, il faut trouver les espaces constructibles.

DENSIFIER

Dans quels vides construire ? Heureusement semble-t-il, Berlin est connue pour sa faible densité et ses nombreux vides : les ravages de la guerre sont toujours visibles (il existe toujours des friches), les parcs sont nombreux et souvent immenses, et les rues et les trottoirs présentent une générosité surprenante (même les rues résidentielles secondaires sont très larges).

Il existe donc trois types de vides à Berlin. Mais ils ne sont pas constructibles. L'analyse des vides qui va suivre tente d'illustrer ce constat.



Berlin, une ville aux nombreux vides.

ANALYSE DES VIDES

les types de vides à Berlin

LE VIDE DES RUES

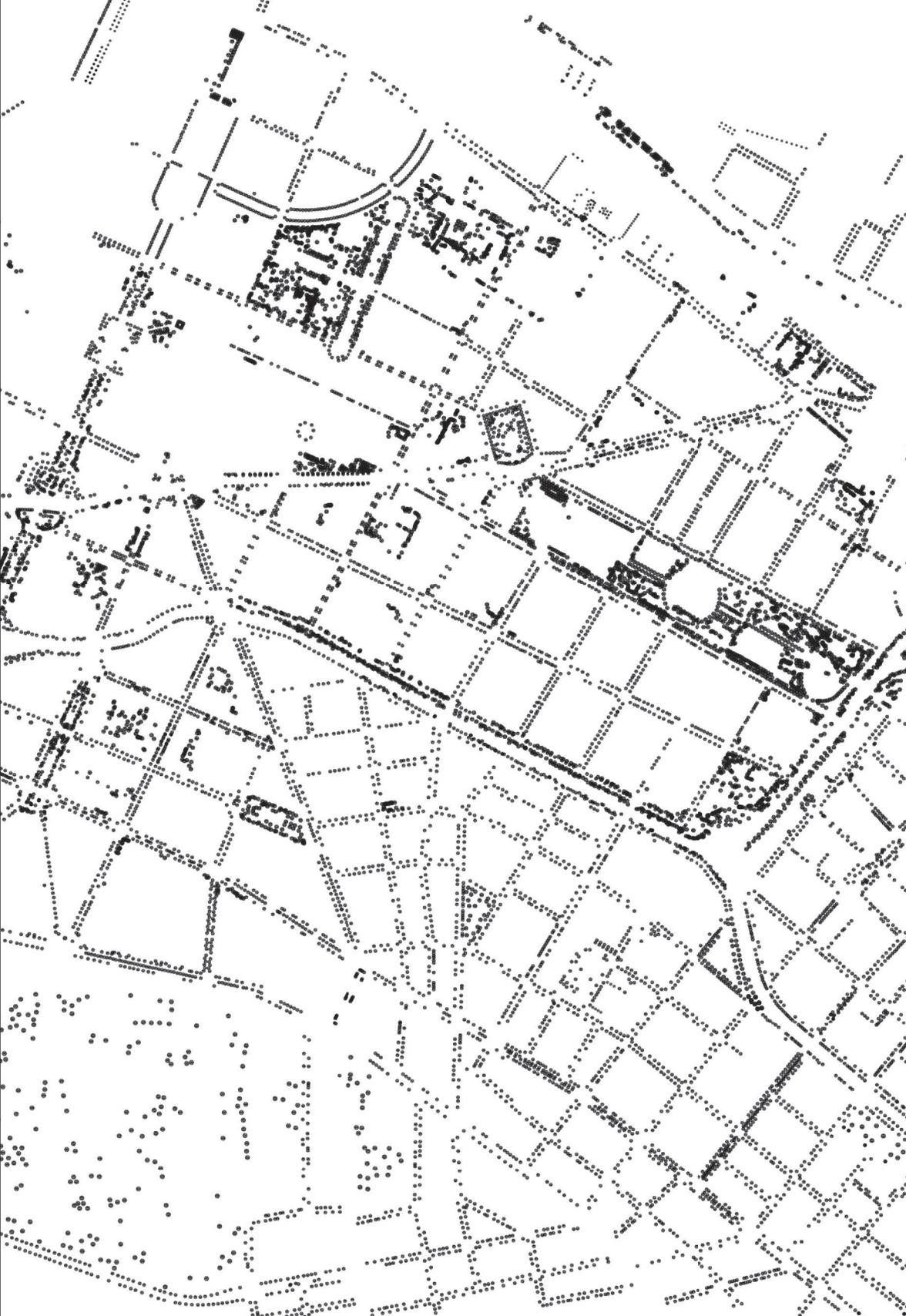
Il existe donc trois types de vides à Berlin. Mais ils ne sont pas constructibles. En effet, il n'est pas envisageable – et il serait complètement absurde – de construire dans les rues, soit devant les façades des bâtiments soit entre les îlots, au milieu de la rue.

LE VIDE DES PARCS ET DES ESPACES VERTS

On pourrait éventuellement suivre la logique des villes japonaises qui comptent très peu de places publiques et de parcs et construire des logements dans certains parcs berlinois. Mais à nouveau, ce serait aller à l'encontre de l'essence de Berlin (qui se targue, et avec raison, d'être une ville verte), à l'encontre de sa tradition urbanistique (ces poumons verts sont une contrainte posée et respectée par la ville depuis des décennies) ainsi qu'à l'encontre des souhaits des habitants qui passent une très grande partie de leur temps libre dans ces parcs et qui sont prêts à mettre en place des processus politiques participatifs pour demander à la ville de laisser les espaces vides tels quels (par exemple pour le champ de l'ancien aéroport de Tempelhof dont la surface aurait accueilli dans sa périphérie de nombreux bâtiments).

Les cartes de la double page suivante montrent les espaces verts et les arbres, extrêmement nombreux, à Berlin.







Masse végétale à Paris.



Masse végétale à Berlin.



Berlin est une ville étonnement verte et végétalisée. Tous ces parcs constituent des vides, mais qui ne sont pas constructibles.

LE VIDE DES BOMBES

Enfin, les vides créés par les bombes ne peuvent pas être construits pour deux raisons. D'abord parce que la plupart de ces vides ou de ces friches ont déjà été reconstruits ou font actuellement l'objet de planifications. Proposer un projet dans l'un des derniers vides constructibles n'est pas une solution pour le long terme. Deuxièmement, ces vides, non planifiés mais engendrés par la guerre, font l'essence et l'identité de la ville. Comme pour le *Tempelhofer Feld*, les habitants de Berlin se battent (souvent avec peine face aux avides spéculateurs) pour que ces vides ne soient pas construits, comme par exemple à la *Cuvrystrasse* (qui était devenu un lieu d'habitat informel), le *Prinzessinnengarten* (un jardin urbain collectif à la vocation sociale qui propose des repas préparés par des personnes dans le besoin ainsi que des activités en relation avec le recyclage et le jardinage) ou encore les espaces vides le long de la rivière Spree (qui sont malheureusement en train d'être colonisés par des logements de haut standing).

Hans Kollhoff “ [...] *I believe that the great open, empty space should be kept, and the possibility of perceiving the horizon.*”

Wim Wenders “ *Right. Absolutely. That is one of the luxuries of this city and it must be preserved for all the people.*”

(Wenders & Kollhoff, 1988, p. 70)

Berlin ne présente pas une très haute densité, mais ses vides sont essentiels. Certains ne peuvent légalement pas être construits tandis que d'autres sont en train d'être construits, ce qui est très regrettable.

LE VIDE DES BLOCS

Heureusement, il existe un quatrième type de vides : les vides à l'intérieur de la structure des blocs, c'est-à-dire les cours intérieures. À nouveau se pose la question suivante : sont-ils réellement constructibles ? En effet, ils présentent la fonction essentielle d'amener la lumière dans les logements et sont aussi souvent de vrais bijoux. C'est pourtant sur ces vides qu'il faut se pencher. D'une part parce que ces vides sont omniprésents à Berlin et qu'ils présentent de ce fait un réel potentiel pour une solution durable pour le développement de la ville. D'autre part parce que l'intérieur des îlots (cf. plan des vides ci-contre) correspond peut-être – c'est l'hypothèse posée – à la situation tokyoïte en terme de densité et de complexité urbaine.





www.Umzug123.de
 Der Umzugspreisvergleich im Internet

Kostenlos Unverbindlich Schnell

0800 - 11 123 74



SCHNITZ

Kolossal
 Ozel sparis
 Solucya
 Havuc Dilini
 Dürüm
 Sarmis
 Bömbül Yuvusa
 Fistik Sarmis
 Vezir Parmagi
 Kaymaklı Sarmis
 Mac Gozu
 Sarmis
 Sarmis

110
 TNG
 YGS
 KOEM
 GSK
 OTT
 GSK
 GSK



VÉRIFICATION POUR LA GREFFE

les vides des blocs, le milieu idéal pour la greffe ?

Pour qu'une greffe prenne, il faut que le milieu d'accueil présente des caractéristiques similaires au milieu de provenance de l'organe. Dans quelles situations Berlin présente-t-elle des moments tokyoïtes, caractérisés par la densité et la complexité ?

LA VILLE OCCIDENTALE : PLEINS ET VIDES

Dans l'organisation spatiale du territoire berlinois, on peut observer, dans les plans historiques, que le réseau viaire découpe la ville en grands blocs clairement définis. Les plans dessinent des pleins et des vides. Les vides sont les routes, les places publiques et les parcs. Les pleins sont les blocs. La densité à Berlin se trouve donc dans les îlots.

UN PLEIN ÉVIDÉ

Cependant, lorsqu'on observe le réel tissu bâti, on voit que derrière ce plein, de nombreux vides apparaissent. Le potentiel de translation existe donc réellement, car la densité tokyoïte est aussi caractérisée par de nombreux vides et interstices.



Plan de Berlin et environs (jusqu'à Charlottenburg), 1865

LE PLEIN ...

des blocs



L'ORDRE ...

apparent

... OU LE VIDE

à l'intérieur des blocs



... OU LE CHAOS

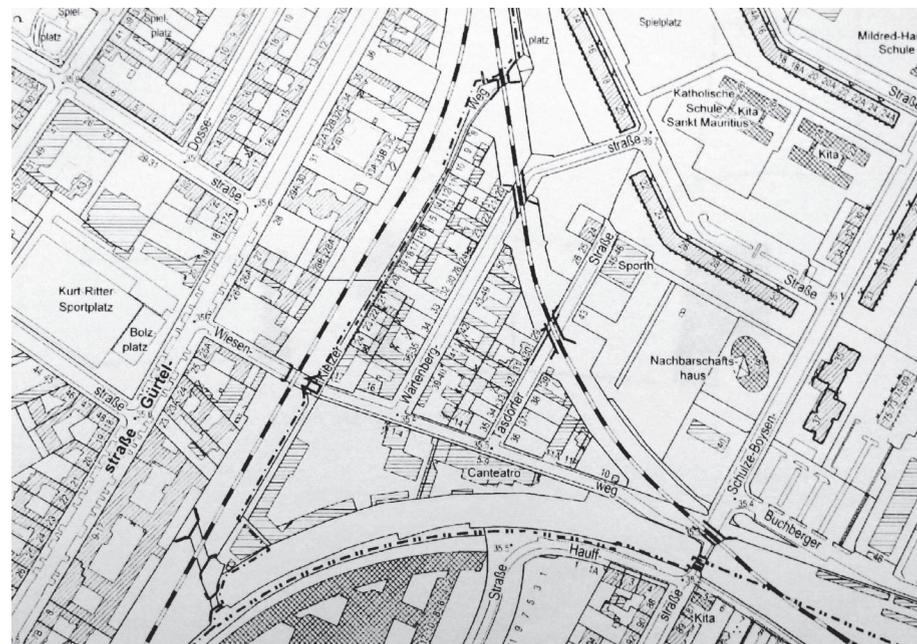
caché

Par ailleurs, on peut observer que derrière l'ordre apparent, de nombreuses situations chaotiques et désorganisées apparaissent. La prédominance de l'ordre et de la forme extérieure à Berlin (à travers la mise en place d'un réseau viaire structuré et rationnel) est mise à mal par ce principe même : en définissant un contour et une forme stricte de contenant (conception spatiale centripète), l'organisation et la clarté du contenu se retrouvent contraints par les limites. On retrouve cette situation dans les blocs (contenants définis par la structure viaire) et dans les « résidus urbains » (des restes du territoire coincés entre une structure ferroviaire). Dans ces situations, la construction intérieure se fait de manière plus désordonnée.

En observant un îlot de plus près, on voit même que l'organisation intérieure est réellement chaotique. Est-on en train de retrouver le fameux « chaos tokyoïte » ?



Le réseau viaire définit des îlots clairs ; cependant, à l'intérieur de ces blocs, le contenant (non visible depuis la rue) peut être très désordonné. Ici dans le quartier de Kreuzberg.



Le réseau ferroviaire engendre parfois des « espaces résiduels » dont l'organisation interne peut devenir désordonnée. Ici dans le quartier du Lichtenberg, à l'est du centre-ville.

ORDRE OU CHAOS ?

Ce chaos est certes une résultante de la prédominance du contenant sur le contenu, mais il a été amplifié par la guerre. En observant les cartes historiques du bâti, on voit que d'une part, la densité d'avant-guerre (le plein des blocs) n'a jamais été retrouvée (ce qui n'est pas nécessairement négatif puisque les blocs souffraient d'insalubrité et d'obscurité) et d'autre part que la reconstruction s'est refaite de manière aléatoire.

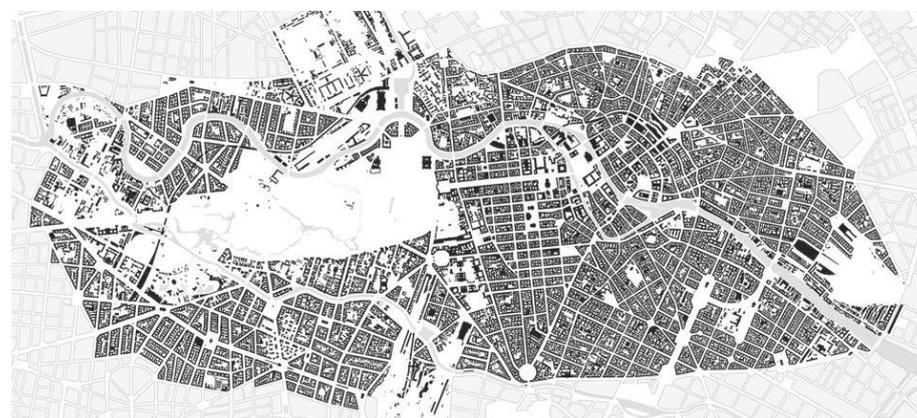
Un ordre et une densité jamais retrouvés

L'ordre d'avant-guerre du *Plan Hobrecht* n'a pas été reconstitué après la guerre : la *tabula rasa* offerte par la guerre a été saisie comme une opportunité par les architectes et les urbanistes pour construire leurs idées de la ville idéale, verte, aérée et agréable pour la circulation en automobile. La reconstruction a également été ralentie par les années de séparation. Depuis la réunification, le *Planwerk Innenstadt* propose de retrouver un ordre urbain du type Hobrecht avec cependant moins d'exiguïté que les *Mietskasernen* des XIX^e et XX^e siècles. Une proposition qui, en cherchant systématiquement à «reboucher les trous», nie évidemment toute une partie de l'histoire et de l'architecture de la ville. De plus, ce n'est pas bouchant les trous que le désordre est supprimé : il reste caché derrière les façades, à l'intérieur des blocs.

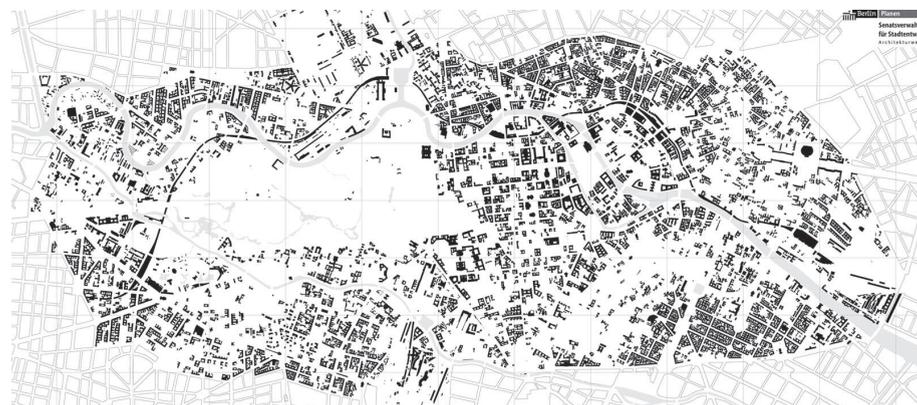
Si l'intérieur des îlots présente non seulement des vides mais également des situations spatiales et volumétriques complexes, il est peut-être le milieu idéal pour une greffe. Il faut ajouter que la typologie des îlots se retrouve dans toute la ville ; s'y intéresser peut permettre de trouver une réelle opportunité spatiale pour repenser la densité de la ville à large échelle et dans le temps. Enfin, ces vides sont également une opportunité foncière : les promoteurs ne s'y intéressent pas puisqu'ils sont déjà bâtis. La ville et les investisseurs s'intéressent aux terrains vides, mais pas aux vides à l'intérieur des blocs. Les espaces qui peuvent être investis différemment doivent idéalement être cachés et non recherchés.

Cas d'étude

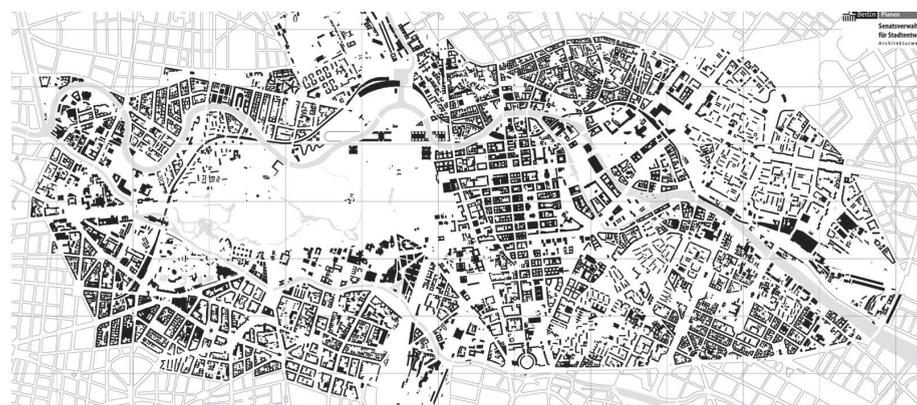
Les pages suivantes analysent donc la ville de Berlin et proposent de vérifier que les vides sont la bonne piste à privilégier pour une greffe.



1943



1953



2014

CAS D'ÉTUDE

analyse de la ville de Berlin et de la structure de ses vides cachés



Berlin & Brandenburg



Le Land de Berlin, une ville-état



Berlin, ville-état, et le *Berlin Innenring* en forme de tête de chien, le *Hundekopf*.



Berlin Innenring (le *Ringbahn* est la ceinture périphérique ferroviaire de 36,9 km autour du centre-ville de Berlin.
Page suivante : la ville de Berlin avec un zoom sur les quartiers de Kreuzberg et de Neukölln



BERLIN _ CAS D'ÉTUDE

analyse des vides à l'intérieur des îlots, le milieu considéré pour la greffe

En tant que capitale de l'état national-socialiste, Berlin fut la cible principale des attaques aériennes américaines et anglaises. Les premières bombes détruisent d'abord les usines et les centres du pouvoir nazi afin d'affaiblir le pouvoir et, à partir de 1943, la ville entière fut attaquée.

Près de la moitié du tissu bâti fut détruit (43%) ; cependant, les bombes ne tombèrent pas avec la même intensité selon les quartiers (le centre-ville fut détruit à 70%). À Mitte par exemple, certains îlots furent presque entièrement rasés et il fut plus simple de détruire les dernières constructions restantes pour offrir un terrain neuf à la reconstruction.

À Kreuzberg et à Neukölln par contre (au sud-ouest de la ville), le tissu fut un peu plus épargné. Cependant, pour la reconstruction, l'existant est plus contraignant qu'une surface entièrement rasée. Mais cette situation (l'existant perforé) est en même temps beaucoup plus intéressante à analyser et offre plus de vides cachés qu'une nappe entièrement rasée. L'étude des types de vides à Berlin, présentée dans les pages précédentes, s'est justement concentrée sur cette partie de la ville, représentée par le rectangle de la page précédente. Elle comporte toutes sortes de typologies de bâti et de types de vides. Mais à présent, une analyse plus détaillée des vides au sein de l'îlot (le quatrième type de vides) est nécessaire pour vérifier la pertinence du milieu choisi.

AUTOUR DU KOTTBUSERDAMM _ GRAEFE- UND REUTERKIEZ

Le cadrage resserré s'articule autour du *Kottbuser Damm*, une large avenue à six voies (en réalité moins, puisque les voies extérieures le long des trottoirs font office de parking informel et le matin, de nombreux camions s'arrêtent sur les voies intermédiaires pour les livraisons) et suit une ligne droite en direction du sud-est. Elle marque par ailleurs la frontière délimitant les arrondissements de Friedrichshain-Kreuzberg et de Neukölln. À gauche du Kottbuser Damm se trouve le *Graefekiez*¹ (dans le quartier de Kreuzberg), et à droite le *Reuterkiez* (quartier de Neukölln).

1 Les *Kiez* (littéralement « pâte de maisons ») désignent un voisinage ou un petit ensemble d'îlots (par extension les petites communautés) à l'intérieur d'un quartier ou d'une ville ; ce terme est très utilisé à Berlin.



LE PLEIN _ LE BÂTI

La structure actuelle du cas d'étude montre que la situation d'avant-guerre (les rues et les îlots) est encore clairement lisible. Rien qu'avec une carte du bâti, on peut lire le succès (ou non) des bombardements. Par exemple, au sud-ouest (cf. plan ci-contre), un îlot présente une structure quelque peu renversée: il s'agit de barres sinueuses qui colonisent un vide (plein sur vide) et l'îlot ne se ferme pas hermétiquement à la rue. Il s'agit d'immeubles construits après la guerre, privilégiant la forme urbaine de grandes barres posées sur un espace vert. Ainsi l'on voit que cet îlot a dû être très endommagé par la guerre et que seules les lignes de bâti au nord et à l'ouest du bloc ont été préservés.

Au sud, on observe une large masse noire: il s'agit d'un grand centre commercial, construit sur une zone fortement détruite par la guerre. Enfin, tout au nord du Kottbusser Damm, sur la partie occidentale de la rue, un îlot présente de très petites cours et une forte densité bâti; au vu de la petite taille des cours, on peut déduire que la bâti est le plus ancien de la rue, ce qui se vérifie par le langage des façades (de nombreuses moulures typiques du XIX^{ème} siècle).

LE VIDE _ LES COURS FERMÉES ET LES COURS OUVERTES

Les deux pages suivantes montrent l'espace potentiel que représentent tous les vides à l'intérieur des blocs. À gauche se trouvent les vides formés par les cours fermées sur quatre côtés; à droite l'ensemble des espaces vides dans les blocs (y compris ceux qui s'ouvrent sur la rue).

LE VIDE _ LES INTERSTICES DANS LA PÉRIPHÉRIE DES ÎLOTS

La carte suivante montre les interstices de la zone analysée, à savoir les «trous» dans le bâti périphérique de l'îlot, ceux que la ville et les entrepreneurs essaient à tout prix de reboucher (la ville suit les lignes directrices de son *Planwerk Innenstadt* dont le but est de retrouver l'ordre urbain du *Plan Hobrecht* et les entrepreneurs préfèrent ces parcelles officielles qui, donnant sur la rue, bénéficient d'un plus grand ensoleillement). La carte (page 46) permet d'observer que ces parcelles ne sont désormais plus nombreuses.

LES MURS PIGNON

La dernière carte montre tous les murs pignons du quartier. Le chapitre sur Berlin a raconté comment les murs pignons, cachés avant la guerre, ont été révélés par les bombes. Ils sont maintenant devenus identitaires de Berlin mais représentent également un potentiel de projet.

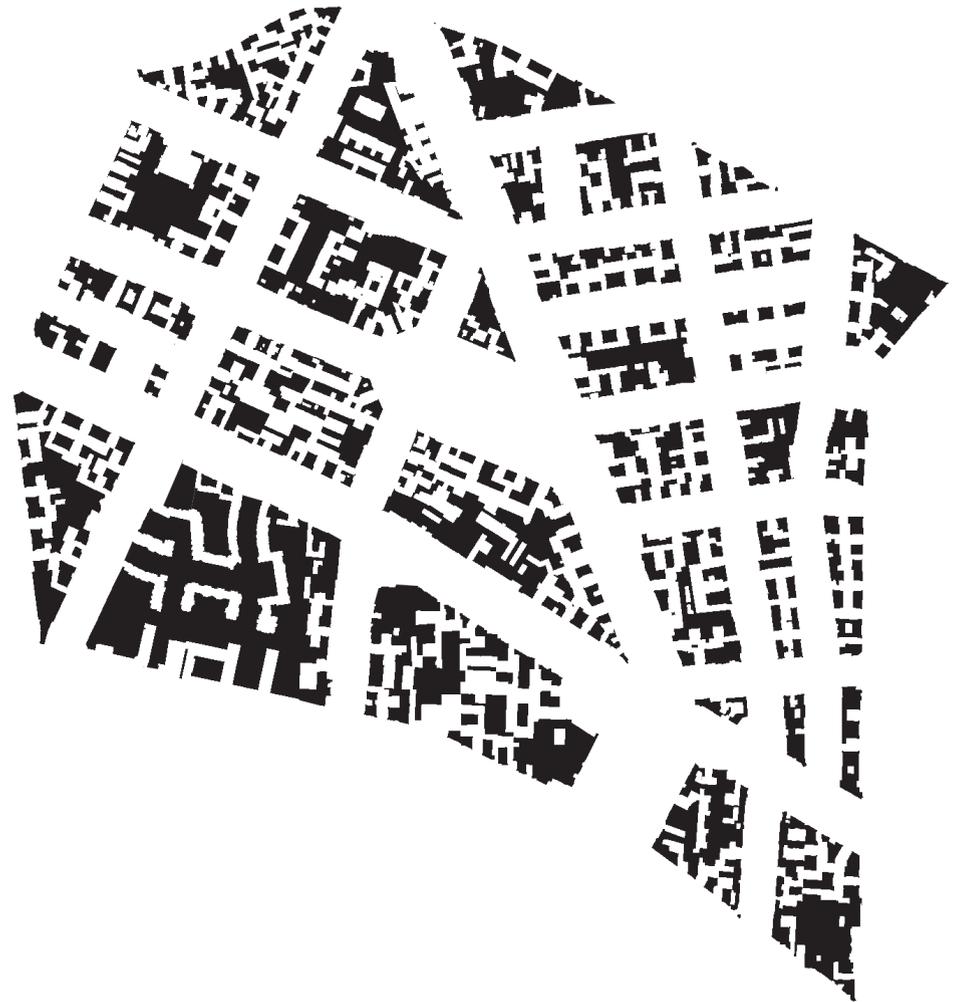
LE PLEIN _ LE BÂTI



LE VIDE _ LES COURS FERMÉES



LE VIDE _ LES COURS OUVERTES

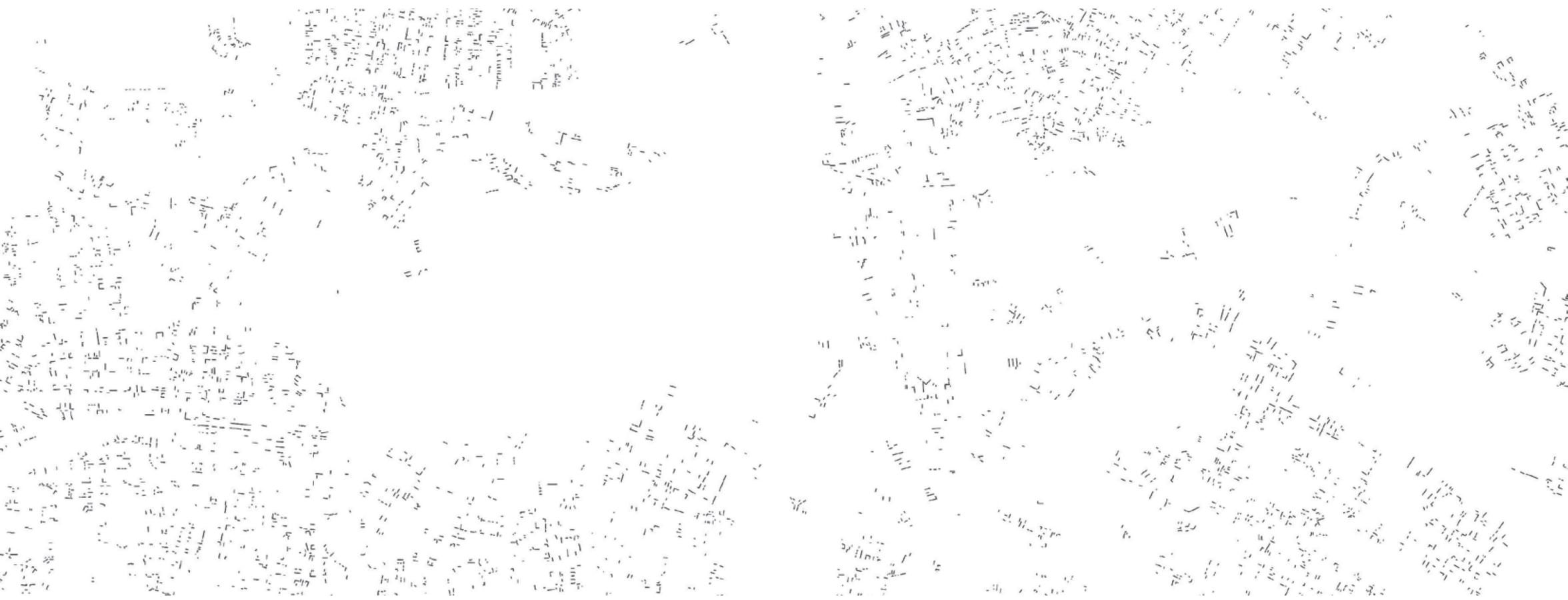


LE VIDE _ LES INTERSTICES DANS LA PÉRIPHÉRIE DES ÎLOTS



LES MURS PIGNON





Plan des murs pignons de tout le centre-ville de Berlin.

Les murs pignon, ou *Brandwände*, des pages blanches pour écrire une histoire,
Les murs pignons nord et ouest de quatre îlots à l'est du Kottbuser Damm dans le quartier de Neukölln.

mais également les visages d'une intimité, d'un arrière caché et vulnérable...





GRIMPER AUX MURS

Les murs pignon comme page blanche pour un projet? Inutile de revenir sur la nature identitaire et essentielle des murs pignons à Berlin. Le projet ne doit en aucun cas grimper sur et s'aggriper aux murs; il s'agit plutôt, dans un premier temps, de reconnaître leur valeur fondamentale dans la qualité et l'expérience de la ville pour proposer une manière d'augmenter encore leur valeur et leur potentiel, surtout comme moyen d'ouverture et de paysage.

ORDRE OU CHAOS?

Le chaos tokyoïte est visuel, mais en observant le tissu urbain, on peut retrouver une certaine logique, ce qui explique la défense, par Yoshinobu Ashihara, d'un « ordre caché » dans la ville de Tokyo. Pour Berlin par contre, on pourrait parler d'un « désordre caché » en ce qui concerne la structure interne des blocs (bâti périphérique claire et linéaire, intérieur désordonné). Le désordre y est réel, mais à nouveau, on peut lui trouver un ordre caché en essayant de reconstituer l'historique du bloc. C'est là que Berlin et Tokyo peuvent se retrouver.



Le bâti de l'îlot à l'intersection des Graefestrasse (ouest), Urbanstrasse (sud), Schönleinstrasse (est) et Diefenbachstrasse (nord) dans le Graefekiez à Kreuzberg.



Le même bâti avec le parcellaire.

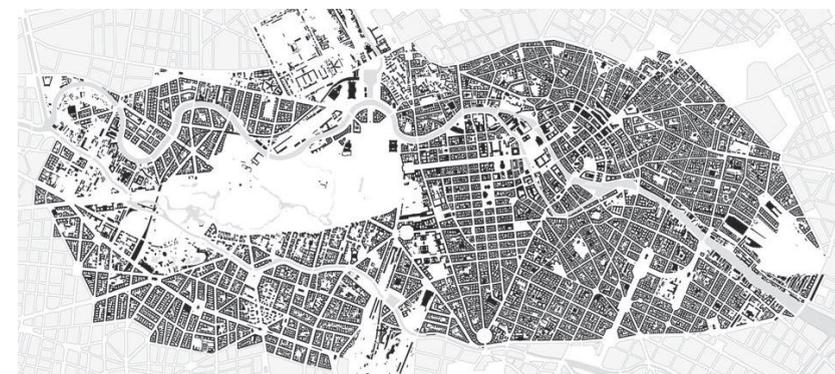
RECONSTRUIRE L'ÎLOT : HISTORIQUE DU BLOC

Les quartiers de Kreuzberg et de Neukölln, quelque peu excentrés, furent un peu plus épargnés par les bombardements que le centre-ville. Malheureusement, les fameuses cartes historiques (cf. cartes ci-contre) qui illustrent les destructions du bâti de la Seconde Guerre mondiale et la reconstruction graduelle du tissu urbain jusqu'à nos jours n'ont été effectuées que pour le *Berlin Innenstadt*, le centre-ville. C'est pourquoi les cartes ne permettent pas de voir l'évolution du tissu bâti dans les Graefe- et Reuterkiez, choisis pour le cas d'étude.

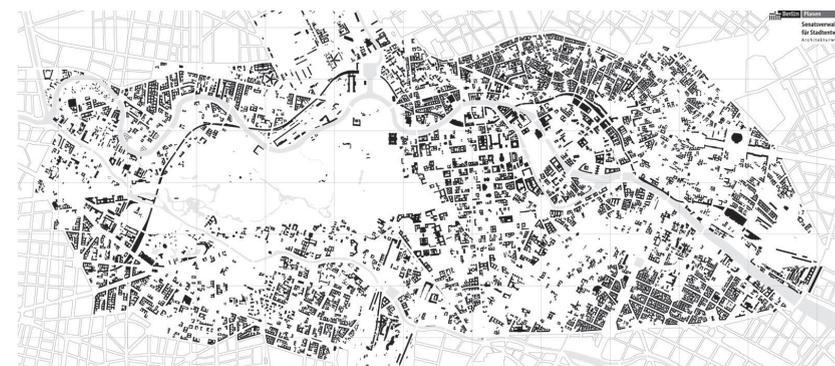
La reconstruction est plus compliquée lorsque l'existant a été perforé et non entièrement rasé. Cependant, la situation devient plus intéressante à analyser, offre une grande variété de vides cachés et «*les frottements [que l'existant] amène et les résonances aux voisins apportent une qualité supérieure à l'atmosphère de la ville.*»¹

Les cartes de reconstruction n'existent pas pour le cas d'étude (cf. cadre ci-contre sur la carte de 2014). Cette absence de documentation représente en réalité une opportunité pour procéder à une reconstruction fictive en se basant sur les délimitations du parcellaire.

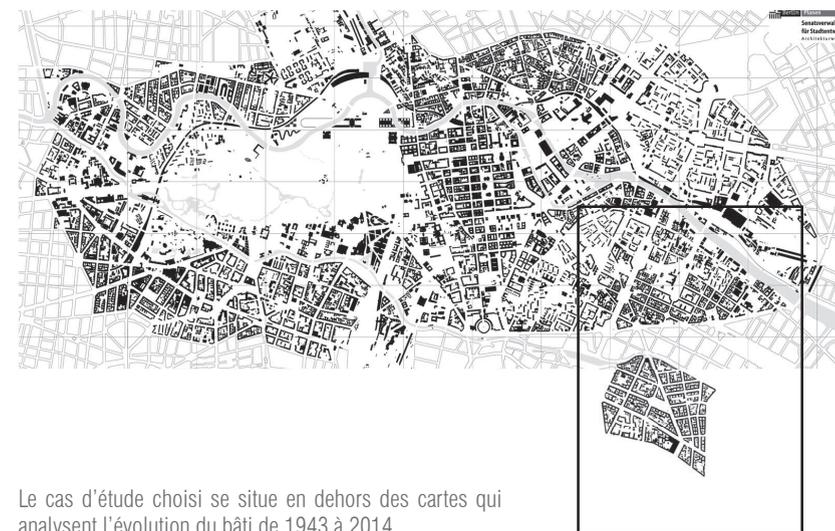
1 EVEQUOZ Gaëtan, SCHWANDER Christoph (2009). *SO36 Préfabriqué. Le type d'habitation pour Kreuzberg*. Lausanne : EPFL. p. 55.



1943



1953



2014

Le cas d'étude choisi se situe en dehors des cartes qui analysent l'évolution du bâti de 1943 à 2014.

RECONSTRUIRE L'ÎLOT : HISTORIQUE DU BLOC

Cette reconstruction historique hypothétique d'un îlot se base sur la forme bâti en plan ainsi que sur l'observation des façades des bâtiments sur place pour estimer leur année de construction.

Du chaos ou du désordre apparent actuel (2015), on supprime progressivement les formes bâties dont les formes et les dimensions indiquent de manière évidente un remplissage (1989). Sont ensuite retirés les bâtiments qui ne cherchent pas à former de cours intérieures, c'est-à-dire ceux qui ne présentent pas des typologies du L, C, U ou O (en vérifiant toujours les choix par l'observation des façades) pour arriver à la fin de la Seconde Guerre Mondiale (1951), situation « post-bombardements ».

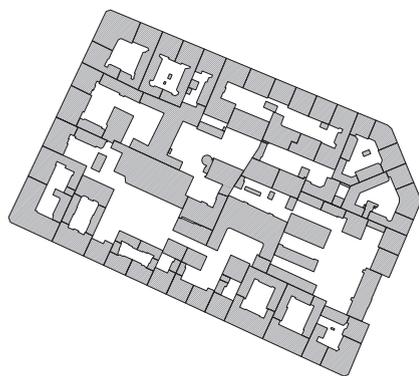
Enfin, on retrouve l'ordre – ou du moins cet ordre compressé dans le contenant – déterminé par le Plan Hobrecht. Cette structure, précédant les bombardements systématiques sur Berlin (1943), ressemble à celles qui peuvent être observées dans les cartes historiques.



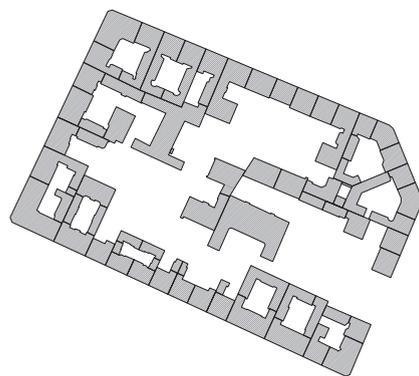
Les formes typiques (ici le C) de l'îlot berlinois, adaptées au petit découpage parcellaire, aident à reconstituer l'historique d'un îlot.

du chaos ...

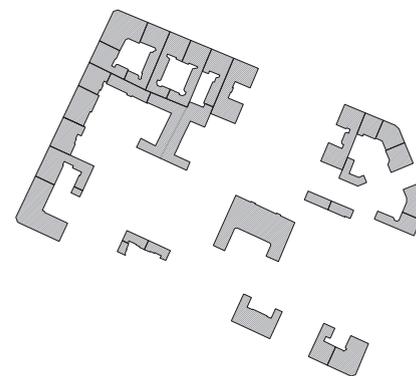
... à l'ordre



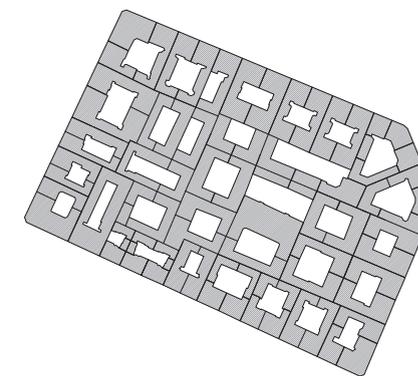
2015



1989



1951



1943

chronologie renversée

UN MILIEU ADÉQUAT POUR UNE GREFFE

Cette reconstitution historique (hypothétique) montre comment, derrière le « désordre caché » de l'intérieur du bloc berlinois, existe un « ordre caché ». Ainsi se retrouvent Tokyo et Berlin.

Une greffe fonctionne si deux organismes ont des propriétés concordantes. Les vides à l'intérieur des blocs berlinois se sont complexifiés par les défonces de la guerre. Ils sont nombreux, tout comme les vides de Tokyo. Le tissu bâti s'est aussi complexifié, en témoignent les plans historiques, rappelant la diversité du tissu bâti tokyoïte.

Tokyo et Berlin se rejoignent donc sur ces deux points. Il est cependant essentiel de rappeler que cette abondance et complexité de vides et de pleins sont des propriétés physiques et spatiales et non de processus. Une différence essentielle demeure en effet entre Tokyo et Berlin : la notion de d'impermanence. Alors que Tokyo a cette capacité à se régénérer de manière continue et autonome (Tokyo n'a pas cherché, après la guerre, à poser de règles urbanistiques rigides), Berlin est restée figée dans son architecture de pierre et sa structure contraignante. Tokyo est d'une grande malléabilité et en constante régénération, tandis que Berlin recherche toujours une reconstruction pérenne et solide, comme si la pierre et les formes urbaines rigides allaient redonner une image homogène de la ville.

Les seuils à Tokyo se font à de nombreuses échelles qui s'interpénètrent ; à Berlin, les seuils existent également, mais leur variété apparaît surtout à l'intérieur des blocs. Ceci est dû, comme il a été défendu dans les chapitres précédents de ce travail, à des différences culturelles fondamentales : « *Entre villes traditionnelles du Japon et d'Occident, c'est moins un problème de typologie que celui du rapport au cosmos qui nous est posé.* »¹.

Il importe cependant de rappeler que les modes de vie en Europe (et ceci est particulièrement visible à Berlin) ont évolué et que l'architecture de pierre n'est pas nécessairement la réponse la plus adaptée aujourd'hui. Certes, le rapport au cosmos, comme le défend Henri Gaudin, est fondamentalement différent entre le Japon et l'Occident. Les notions d'impermanence, de régénéscence, de flexibilité et d'absence de hiérarchie dans la culture nippone ont produit son architecture légère et éphémère. Mais la société occidentale devient plus mobile et changeante ; il est donc essentiel que la structure urbaine et spatiale de ses villes, ou du moins les réponses architecturales ponctuelles, prennent en compte cet aspect essentiel.



Celui qui habite dans l'appartement indiqué en noir devra passer de nombreux seuils depuis la rue jusqu'à son chez-soi. Cette richesse de seuils est à préserver et à augmenter dans le projet.

1 GAUDIN Henri. *Préface*. Dans : ASHIHARA Yoshinobu (1989). *L'ordre caché: Tôkyô, la ville du XXI^{ème} siècle ?* Paris : Hazan (1994). p. 12.

UN ORGANE AUX PROPRIÉTÉS TOKYOÏTES

Les caractéristiques fondamentales des architectures et de l'urbanisme de Tokyo et Berlin ont été exposées dans les diachronies à travers une lecture des seuils à plusieurs échelles spatiales.

La synchronie (projet de master) procédera à un face à face : Berlin est le terrain de jeu pour projeter un habitat inspiré des qualités architecturales et urbanistiques tokyoïtes.

Le milieu le plus propice à une translation été choisi dans la première partie de ce chapitre : il s'agit de l'intérieur du bloc berlinois. À présent, il importe de choisir les éléments architecturaux qui peuvent être intelligemment traduits.

RAPPEL DES ENJEUX BERLINOIS POUR CHOISIR LES CRITÈRES DE L'ORGANE

Pour faire écho à l'introduction de ce travail et aux enjeux berlinois, il importe de rappeler que la production actuelle de logement ne répond pas aux besoins de la société actuelle : aujourd'hui, la société évolue très rapidement, les personnes se déplacent de plus en plus entre les villes et vivent dans d'autres formes de ménages (il existe de nombreuses colocations, parfois également avec des enfants en bas âge, des artistes qui cherchent à habiter ensemble dans leurs ateliers, des personnes célibataires souhaitant habiter en communauté tout en ayant suffisamment d'espace personnel). L'architecture doit donc proposer des typologies différentes mais surtout une construction flexible qui puisse s'adapter dans le temps et avec la demande des habitants. Berlin doit essayer d'apprendre de la flexibilité de Tokyo, ainsi que de sa richesse en seuils, qui permet une meilleure qualité de vie – tant dans le logement que dans l'espace urbain – au sein d'une plus intense densité.

Les caractéristiques de l'organe sont la traduction et la mise en commun des langages architecturaux tokyoïtes et berlinois, en prenant en compte les modes de vie et les aspirations de la société berlinoise actuelle.

La qualité de la greffe dépendra finalement de la finesse de traduction. Considérons donc les points clés de l'architecture japonaise et berlinoise et la possibilité d'une mise en commun.

PLAFONDS BAS ET VIE AU SOL

Ces points de l'habitat traditionnel japonais pourront difficilement être importés puisqu'ils représentent des pratiques sociales et des goûts trop étrangers à la culture occidentale. Cependant, certains usages berlinois de l'espace domestique (telles les mezzanines auto-construites ou les espaces de services réaménagés) démontrent que le plafond bas permet des espaces très intimes et qu'il peut donc être proposé de manière ponctuelle dans le projet, en particulier s'il se rattache à un espace plus grand et plus haut.

CHANGEMENT DE NIVEAUX ET MARCHES

L'architecture japonaise traditionnelle propose un grand sol plat ; cependant, la manière d'y accéder se fait souvent par plusieurs changements de niveaux. Chaque nouvelle marche propose un degré d'intimité de plus.

Dans l'architecture contemporaine japonaise par contre (en particulier à Tokyo), il est commun de voir une recherche poussée sur les demi-niveaux, procédé qui permet d'agrandir l'espace et de travailler la spatialité dans les parcelles étriquées.

A contrario, les demi-niveaux sont rares à Berlin (les logements collectifs étant généralement constitués de cinq niveaux aux hauteurs identiques) mais peuvent clairement être envisagés dans une situation d'interstice et d'habitat plus petit qui ne doit pas répondre à des exigences d'alignement et d'homogénéité des façades. De plus, dans l'auto-construction, ce travail sur les marches et les niveaux se retrouve souvent. Et enfin, les différences de niveau peuvent proposer des planchers qui offrent une assise, évoquant la vie au sol japonaise.

SHÔJI ET SÉPARATION DOUCE

À nouveau, l'enjeu est culturel : qu'en est-il de l'intimité à Berlin ? Sachant que les murs berlinois isolent souvent mal au niveau phonique, il est justifié de toutefois chercher des moyens de transition entre les pièces qui ne ferment pas les espaces à la manière des murs de pierre ou de maçonnerie. Il ne s'agit pas de proposer une typologie du loft ou du « tout ouvert » contemporain, mais de mettre en place des seuils d'une manière plus douce, de trouver des moyens d'ouvrir et de fermer les espaces qui soient plus riches en variété de seuils.

La beauté des *shôji* réside dans la manière de laisser passer la lumière mais pas la vue, tout comme certaines portes berlinoises dont la partie supérieure est de verre, artifice qui permet d'éclaircir le couloir : le regard est coupé mais la lumière traverse le seuil.

Par ailleurs, tant à Tokyo qu'à Berlin, les habitants cherchent cette intimité visuelle en rendant translucides les fenêtres du rez-de-chaussée qui sont en contact direct avec l'espace public qu'est la rue.

OMBRE

L'ombre permet également de créer des seuils doux ; elle est une manière d'intensifier l'intimité d'un espace sans nécessairement le fermer. Les transitions entre les espaces peuvent aussi se faire par une zone sombre plutôt que par un seuil matériel.

TPOLOGIE INTÉRIEURE : GRANDE PIÈCE COMMUNE ET FLEXIBILITÉ

Les architectures de l'habitat japonais traditionnel et contemporain présentent des caractéristiques similaires : une grande pièce commune aux multiples usages permet de réduire le nombre et la taille des autres pièces. Elle est encore plus riche si elle engendre des sous-espaces intimes. Elle offre également un autre rapport entre les habitants.

Il est clairement envisageable, selon la qualité des relations et des seuils entre les espaces, d'abandonner à Berlin le modèle figé du «salon-salle-à-manger-cuisine, chambre des parents de 14 m² et chambres d'enfants de 10 m²» typique de la majorité des logements récemment construits pour proposer des pièces aux dimensions moins définies et offrant une liberté et une flexibilité dans l'usage des espaces, à l'image des vieux appartements berlinois dont la taille des pièces, souvent homogène, n'impose pas un usage prédéfini.

Par ailleurs, cette idée de grande pièce commune et de petits espaces intimes répond également à une nouvelle tendance de modes de vie du *cluster*, des habitations se rapprochant de la colocation dans laquelle les parties prenantes ont également des espaces individuels privés.

PETITS ESPACES DE QUALITÉ

“One must go beyond logic in order to experience what is large in what is small.”

Gaston Bachelard

La situation foncière tokyoïte se caractérise par une division toujours plus grande du parcellaire à cause de l'impôt sur la succession. Ces minuscules parcelles incitent les architectes à redoubler d'efforts pour proposer une architecture de qualité dans des espaces étriqués. Au fur et à mesure que la densité augmente et que les espaces se réduisent, trois réponses architecturales apparaissent.

D'une part, dans les situations étriquées, les architectes japonais cherchent de manière très ingénieuse à agrandir l'espace, à le dilater et à le prolonger, à tel point que l'on retrouve souvent, dans ces situations, un seul et unique espace subdivisé en petits sous-espaces (par exemple des demi-étages pour voir à la fois le demi-niveau inférieur et le demi-niveau supérieur, ou des petites pièces intimistes et sombres en relation avec l'espace principal), en créant des espaces séparés volumétriquement mais qui se font face à face (les architectes japonais n'hésitent pas à créer des petits jardins et à ne pas utiliser toute la surface constructive afin d'amplifier la qualité des petits espaces et d'amener la nature dans la maison) et en travaillant beaucoup (ce point sera développé plus tard) avec les dégagements possibles dans le contexte environnant.

Les petits espaces à Berlin existent rarement dans le bâti initial mais sont souvent construits ensuite par les habitants eux-mêmes. Sinon des espaces de service, résiduels, sont aménagés pour devenir des petits cocons d'intimité. Il existe cependant les *Erker*, très appréciés des Berlinois, qui sont aussi des sous-espaces.

CONTOURS FLOUS

Tant dans l'espace intérieur que dans la transition entre espace intérieur et extérieur, les contours flous typiques du Japon sont également appréciés à Berlin, en témoigne le projet d'habitation à la Ritterstrasse 50 construit par un *Baugruppen* (ifau und Jesko Fezer, Heide & von Beckerath) : la transition entre intérieur et extérieur se fait de manière graduelle et adoucie grâce à une sorte de balcon-coursive au sol grillagé qui enveloppe tout le volume bâti et sur lequel les habitants peuvent venir poser leurs « dépôts », à la manière des petits jardins devant les maisons tokyoïtes. Cette « couche » supplémentaire autour du bâti de ce projet peut être vu comme un *ma* ou un *roji*.

Ces contours flous typiques de l'architecture japonaise traditionnelle se retrouvent dans de nombreux projets contemporains, comme la *maison N* de Sou Fujimoto qui gradue la transition entre espace intérieur et espace extérieur à travers une succession de murs enveloppants et percés.

PROCÉDÉ DU SHAKKEI

« Dans la maison traditionnelle japonaise, la limite ne se situe pas au droit des murs périphériques, mais là où le regard est arrêté par une succession de plans : la haie, les frondaisons des arbres environnants, la montagne. »

Shigeru BAN

Le procédé du *shakkei*, traditionnellement utilisé entre l'architecture et les jardins aménagés, est plus que jamais saisi par les architectes japonais contemporains, qui d'ailleurs se réfèrent toujours à ce procédé traditionnel : à la moindre opportunité (ciel, arbre du voisin, ouverture sur un *roji*), une ouverture va être précisément placée pour permettre de s'évader de la densité urbaine.

Les cours intérieures de Berlin regorgent de murs pignon et d'arbres : parfois, les ouvertures des logements cadrent ces vues. Dans le projet, le procédé du *shakkei* devra absolument être intégré : le cadrage pourra se faire sur les éventuels arbres présents dans la cour, sur les splendides murs pignon ou sur des situations de rencontre entre deux bâtiments, une situation souvent abstraite et riche en différence de matérialité et couleur, ou sur le ciel, le but étant toujours d'agrandir l'espace intérieur, de multiplier les profondeurs de champ et de percevoir l'extérieur comme un élément de construction de l'espace.

CONCEPTION CENTRIPÈTE (DE L'INTÉRIEUR VERS L'EXTÉRIEUR)

Le procédé du *shakkei* rappelle l'importance, dans l'architecture japonaise, de concevoir des espaces de l'intérieur vers l'extérieur : l'architecture n'est pas faite pour être vue (ceci est d'autant plus valable dans la densité tokyoïte où de nombreuses maisons sont cachées derrière d'autres et où le construit ne dure de toute manière jamais très longtemps), contrairement à l'architecture occidentale qui fonctionne de manière centripète (le visage du bâtiment importe parfois plus que son contenu – ou du moins, beaucoup d'énergie est mise dans le travail sur les façades) et dont les bâtiments sont construits pour durer plusieurs siècles.

Étant donné que le projet se fera à l'intérieur des blocs, dans la cour intérieure, son aspect extérieur n'est pas primordial. L'effort devra être mis sur la qualité des espaces intérieurs d'abord, en suivant les principes de "*Behaviorology*" de l'atelier Bow-Wow, évidemment inspirés de la tradition de l'espace pensé de l'intérieur vers l'extérieur, qui poussent également pour un habitat proche du corps qui réponde aux besoins de l'être humain.

ENGAWA ET ERKER

Les logements à Berlin comprenant un balcon, une terrasse ou une véranda sont rares mais très prisés. L'ouverture vers l'extérieur, le contact avec la nature et la possibilité de contempler l'extérieur de l'intérieur, à l'image de l'*engawa* traditionnel, doit donc être pensée dès le début de la conception, même si les pratiques sociales à Berlin sont très axées sur un usage fréquent des espaces publics (parcs et cafés par exemple). L'*Erker* berlinois est d'ailleurs une magnifique référence d'espace tampon, permettant une rencontre entre espace privé et public, entre intérieur et extérieur : les jeux volumétriques, s'ils sont bien travaillés de l'intérieur, peuvent avoir un impact fort sur l'espace public.

GENKAN ET PASSAGES BERLINOIS

À Berlin, de nombreux seuils et espaces doivent être franchis pour arriver au logement (porte – couloir chauffé – porte – cour intérieure – porte – escalier commun – porte – logement). Ils permettent le passage du public au privé en passant par le collectif. L'entrée japonaise fait un travail similaire mais de manière beaucoup plus dense (en quelques mètres on franchit également de nombreux seuils, mais plus par des différences de niveau et des rituels que par des éléments physiques verticaux.

Les seuils d'entrée entre le public et le privé doivent être à la fois amplifiés et adoucis dans le projet, tout comme les seuils à l'intérieur du projet.

NATURE ET INTERPÉNÉTRATIONS

Berlin est une ville verte : en plus de ses nombreux parcs, 439'000 arbres sont plantés dans ses rues. Mais l'architecture n'en demeure pas moins très « grise ». Seuls les habitants des appartements sur rue profitent de ces arbres, à moins que la cour n'en abrite quelques-uns. Dès lors, la pratique sociale habituelle est d'aller chercher la lumière et la verdure dans les espaces publics et les parcs.

A contrario, il n'y a presque pas de parcs à Tokyo, mais les petits temples sont omniprésents dans les nappes de quartiers résidentiels, et la végétation pousse devant les maisonnettes et dans les interstices entre les petites habitations. La relation à la nature est donc très différente.

Cependant, le point commun entre les deux cultures est ce désir de voir la nature dans la ville et de la planter. À Tokyo, de nombreux projets contemporains intègrent la nature et le jardin comme un élément architectural à part entière. À Berlin, le jardinage urbain est une pratique courante : les pieds des arbres sont parfois plantés de fleurs, les jardins familiaux sont très demandés et de nombreux habitants font pousser des plantes ou des aliments sur leurs balcons, loggias ou juste derrière leurs fenêtres. Intégrer la nature dès le départ dans le projet est essentiel.

ARCHITECTURE LÉGÈRE

“I want to make weak architecture. [It is not about] making architecture from an overall order but from the relationships between each of the parts, [and as a result,] an order can be made that incorporates uncertainty or disorder.”

Sou Fujimoto¹

L'architecture japonaise est légère, qu'elle soit traditionnelle (de bois) ou contemporaine. Même les projets en béton sont souvent peints d'un blanc immatériel ou semblent flotter (tel le Rolex Learning Center de SANAA). A contrario, l'architecture de pierre à Berlin donne un sentiment de lourdeur. Certes, de nombreux projets auto-construits voient le jour à Berlin ; ils sont en bois et présentent les caractéristiques du provisoire. Cependant, ces considérations concernent la matérialité seulement.

Il s'agit en réalité surtout de produire une légèreté dans l'architecture à travers les relations entre les éléments, entre les pièces, entre l'intérieur et l'extérieur, de concevoir une flexibilité spatiale et d'usage, etc. Les seuils sont absolument essentiels dans la conception d'une architecture légère.

«Les fondations de l'architecture sont tellement consistantes que la pensée même de celle-ci est étouffante. Il lui manque ce souffle qui traverse avec tant d'intensité la conception de tout art. Raison de s'aérer, d'aller se déchausser pour s'allonger sur les tatami et courber nos vertèbres occidentales si nouées vers un plancher qui semble glisser vers les haies du jardin. La maison japonaise entretient avec l'air des liens si étroits que notre respiration en est rafraîchie. L'esprit se sent ventilé. [...] La maison est si légère et sa forme si instable qu'elle se métamorphose en nature.»²

1 FUJIMOTO Sou. *TN Probe lecture series Alternative Modern*. Cité dans : FUJIMOTO Sou (2008). *Primitive Future*. Tokyo : Inax. p. 9.

2 GAUDIN Henri. *Préface*. Dans : ASHIHARA Yoshinobu (1989). *L'ordre caché: Tôkyô, la ville du XXI^{ème} siècle?*. Paris : Hazan (1994).

COLLECTIVITÉ ET ESPACES COMMUNS

Le tissu urbain tokyoite est composé en grande partie par des petites habitations individuelles. Berlin, a contrario, ne présente presque que des immeubles de logement. Une simple greffe de maisons individuelles dans les cours intérieures berlinoises serait donc absurde.

Ce qui importe, c'est d'utiliser les seuils comme moyens de créer des transitions qui puissent apporter des espaces intimes, des espaces intermédiaires et des espaces collectifs.

Il existe pourtant de plus en plus de projets d'habitat collectif à Tokyo, comme les *Yokohama Apartments* de ON design partners (2009) ou les *Apartements in Nerima* par Go Hasegawa (2010). Ces projets constituent d'excellentes références pour une translation à Berlin.

ROJI ET INTERSTICES

Le projet s'inscrit à l'intérieur des blocs berlinois ; ceux-ci restent des espaces semi-publics, et la richesse de ces cours intérieurs tient aussi à l'aspect domestique qu'elles peuvent prendre. L'image des *roji* est à garder en tête, en particulier parce qu'elle rappelle l'importance des liens de voisinage que les habitants de Berlin essaient souvent de recréer, qui se basent d'ailleurs souvent sur des activités comme le jardinage, pratique que l'on retrouve dans les jardins en pot des *roji*.

Les interstices tokyoïtes peuvent être vus comme des moments de seuil et de respiration, qu'il peut être essentiel de produire à Berlin puisque les interstices berlinois (non prévus mais provoqués par les bombes) sont en train d'être tous rebouchés. Il existe cependant des interstices à Berlin qui peuvent à nouveau être vus comme un terrain d'expérimentation potentiel.

CONCLUSION

Ce travail cherchait à proposer une alternative à la production architecturale actuelle de Berlin. Le choix de se tourner vers Tokyo pour apprendre de sa tradition urbanistique et de ses qualités architecturales paraît finalement pertinent puisque malgré les différences profondes (autant culturelles qu'architecturales et surtout, comme le défend Henri Gaudin, dans le « *rapport au cosmos* »¹), une translation de Tokyo à Berlin est envisageable. En effet, au-delà des différences ci-mentionnées, les besoins pour une architecture qui accueille, qui protège mais qui s'ouvre aussi sur la nature de manière riche et sensible, qui offre des dégagements et des points de vue lointains, qui s'adapte à la densité et aux situations étriquées, qui soit flexible dans l'usage quotidien comme dans la durée, semblent être aussi présents à Berlin qu'à Tokyo.

Cependant, le réel potentiel a été découvert dans l'analyse des seuils. Le but n'est pas de savoir quelle ville présente la plus grande richesse ou variété de seuils (à nouveau, Henri Gaudin nous met en garde : « *La difficulté est précisément de ne pas tomber dans le préjugé dualiste [...]* »²). Tout l'intérêt de cette analyse réside en réalité dans la prise de conscience que l'habitat, à toutes les échelles (de l'intime à l'urbain), se retrouve enrichi lorsqu'il se trouve dans une situation de seuils marqués (qu'ils soient gradués et doux ou clairement marqués). Les seuils existent par ailleurs partout mais il est rare d'en avoir une conscience aussi claire, pourtant nécessaire pour projeter du logement et travailler dans l'espace urbain.

1 GAUDIN Henri. *Préface*. Dans : ASHIHARA Yoshinobu (1989). *L'ordre caché: Tôkyô, la ville du XX^{ème} siècle ?* Paris : Hazan (1994). p. 12.

2 idem. p. 12.

MISE EN GARDE

Au vu de ce qui a été développé et pour la suite du travail, trois mises en garde doivent être faites. La première concerne justement les seuils ; la deuxième l'organe et la troisième le milieu.

Le milieu

Le milieu pour la translation a été trouvé : il s'agit de vides à ne pas remplir et de murs pignon à ne pas recouvrir. Les terrains de jeu choisis comme étant les plus propices à une expérimentation architecturale découlant d'une translation entre Tokyo et Berlin sont justement les lieux et les objets qui font l'essence même de Berlin et que les artistes, philosophes, architectes et habitants craignent de voir disparaître : les vides et les murs pignon. Pourquoi donc proposer un tel terrain ?

Comme exposé en début de ce chapitre et de travail, il est nécessaire, pour des raisons sociales, de densifier le centre-ville (dont les surfaces constructibles sont en rapide diminution). Deuxièmement, les situations complexes en densité et en spatialité que l'on retrouve justement dans les vides des îlots peuvent engendrer des réponses riches et innovantes, en témoignent les nombreux projets d'habitation tokyoïtes. Enfin, la peur de la disparition des vides ne doit pas paralyser une hypothèse de travail ni un projet. Ce n'est pas parce qu'il ne faut pas remplir les vides ni recouvrir les murs pignon qu'ils ne peuvent pas être un terrain d'expérimentations. Il ne s'agit pas de proposer des habitations qui grimpent sur les murs pignon et empêchent les autres habitants de profiter de la qualité de ces surfaces (qui sont en réalité des espaces).

Il s'agit de trouver une réponse beaucoup plus fine, légère et ténue, à l'image des qualités de l'architecture japonaise traditionnelle et contemporaine, et de trouver les moyens de rendre plus flexibles les constructions dans leur environnement. Les nombreuses cours fonctionnelles pourraient se trouver enrichies par des interventions légères et certains trésors et jardins cachés existants pourraient gagner à être découverts et partagés.

L'organe et les seuils

De nombreux points de l'architecture japonaise et de sa relation à l'urbain ont été choisis pour effectuer une translation adéquate : l'esthétique du petit, la légèreté des espaces, l'atmosphère des *roji*, la flexibilité spatiale, etc. Ces points sont essentiels mais ils n'ont pris toute leur valeur qu'à travers l'analyse des seuils. Il ne faut donc surtout pas oublier les seuils.

CONSEILS D'ARCHITECTES POUR LES SEUILS

Philippe Bonnin a beaucoup traité de la questions des seuils et de la spatialité japonaise. Il défend notamment la double hypothèse d'une dématérialisation des limites (tant mentales que spatiales et matérielles, en particulier à l'intérieur du logement) et d'un durcissement des frontières (entre espace privé et espace public). Pour lui, l'essentiel de la question ne réside pas dans ce constat seul : la question est de savoir comment la diminution d'expériences quotidiennes (spatiales et mentales) de seuils affecte nos échanges humains et notre rapport au monde : « [...] *le problème n'est pas tant la disparition de formes auxquelles nous étions attachés [...]. La question est surtout celle de la déritualisation [...]. Les rites, quotidiens ou non, ne s'accomplissent pas sans matérialité ni spatialité [...]. Ces formes expriment la logique sociale de l'altérité et du lien. Une dégradation de l'architecture des seuils et de leurs rituels, des dispositifs spatiaux, matériels et symboliques, serait corrélative de celle des liens et des échanges que la cité tentait de favoriser et d'amplifier.* »¹.

Les seuils matériels et architecturaux, en tant que traduction des rituels sociaux et culturels, sont d'une importance fondamentale dans la construction de la spatialité et portent de lourdes responsabilités. Ils doivent donc être pensés profondément dans la construction d'un espace, dans la fixation de frontières et de limites. Comment poser ces limites ? Pour répondre à cette question et clore ce travail, j'aimerais citer quelques phrases de Sou Fujimoto sur les seuils et les distances « entre-deux », ces interstices, ces moments de pause, ce fameux *ma* (間).

1 BONNIN Philippe (2000). Dispositifs et rituels du seuil. In: Communications, 70- Seuils, passages. pp. 90-91.



“Architecture with a sense of distance. Not a physical distance, but an experiential, relational distance that arises due to the distortion and modulation of the space.”²

“Space is Relationships.”

“Architecture is to generate various senses of distances.

Distance predicated the degrees of interactions amongst persons and objects [...]. Close and yet separate.

People can discover places for habitation in those cadences of space.”

“To erect a wall is to bisect a space into 0 and 1. However, a space must have intrinsically had rich gradations between 0 and 1.”³

“Rather than thinking in terms of two dialectical oppositions in the likes of “house” versus “city” [and] “inside” versus “outside,” [...] it is possible to reformulate the relationship as “a house and a city” [and] “inside” and “outside.” Thus, the unlimited gradations emerge while boundaries among elements begin to dissolve and stratify. Infinite variables inform new conditions such as “a house acquiring resemblance of a city” or “exteriority produced from an infinite extension of interiority.”

*“Exteriority is not architecture. Interiority is not architecture.
Architecture exists in how exteriority and interiority are connected.”*

2 FUJIMOTO Sou. Shinkenchiku, May 2005.

3 Toutes les citations sont tirées de l'ouvrage : FUJIMOTO Sou (2008). *Primitive Future*. Tokyo : Inax. pp.36-37, 74, 79.

SYNCHRONIE

« [II] prend avec les yeux les choses qui sont et les arrange, de sorte qu'elles sont à nouveau, et elles sont les mêmes et sont autrement. »

Charles Ferdinand Ramuz
Extrait du *Passage du poète*

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- ASHIHARA Yoshinobu (1989). *L'ordre caché : Tôkyô, la ville du XXI^{ème} siècle ?* Paris : Hazan (1994).
- Atelier Bow -Wow (TSUKAMOTO Yoshiharu, KAIJIMA Momoyo) (2012). *Behaviorology*. New York: Rizzoli.
- BARTHES Roland (1970). *L'empire des signes*. Paris : Éditions points (2000).
- BEAUDOIN Lorraine, JOUD Christophe (2009). *Berlin entre les lignes, une lecture des propriétés physiques de la ville*. Lausanne : EPFL.
- BUSON Yosa (1983). *Haïku*. Paris : Arfuyen.
- DE SAUSSURE Ferdinand (1971). *Cours de linguistique générale*. Paris : éditions Payot.
- EVEQUOZ Gaëtan, SCHWANDER Christoph (2009). *SO36 Préfabriqué. Le type d'habitation pour Kreuzberg*. Lausanne : EPFL.
- FUJIMOTO Sou (2008). *Primitive Future*. Tokyo: Inax Publishing.
- GEIST Johann Friedrich, KÜRVERS Klaus (1980). *Das Berliner Mietshaus 1740-1862*. München: Prestel-Verlag.

HOURS Véronique, MAUDUIT Fabien, SOUTEYRAT Jérémie, TARDITS Manuel (2014). *L'archipel de la maison*. Poitiers : Editions Le Léopard Noir.

ARTICLES ET REVUES

- BONNIN Philippe (2000). *Dispositifs et rituels du seuil*. In : Communications, no 70. *Seuils, passages*. pp. 65-92
- WENDERS Wim, KOLLHOFF Hans (1988). *The City. A Conversation*. Dans : Quaderns no. 177.

SITES INTERNET

Département du Sénat pour le développement urbain et l'environnement. Site internet : <http://stadtentwicklung.berlin.de/> (page consultée le 15.11.2015).

ICONOGRAPHIE

Les images du chapitre non citées dans cette iconographie sont des photographies ou des dessins personnels.

- 20 Comparaison des masses végétales de Paris et de Berlin. Cartes tirées de : BEAUDOIN Lorraine, JOUD Christophe (2009). *Berlin entre les lignes, une lecture des propriétés physiques de la ville*. Lausanne : EPFL. pp. 108-109
- 27 Plan de Berlin et environs jusqu'à Charlottenburg 1865. Image tirée de l'ouvrage : GEIST Johann Friedrich, KÜRVERS Klaus (1980). *Das Berliner Mietshaus 1740-1862*. München: Prestel-Verlag. p. 499.
- 31 Plan de Berlin, quartier du Lichtenberg (Gürtelstrasse) extrait du cadastre berlinois. PDF obtenu le 12.08.2013.
- 33 Plans du bâti berlinois (centre-ville) de 1940 à 2014. Images tirées du site officiel de la ville de Berlin. URL : <http://stadtentwicklung.berlin.de/> (page consultée le 19.10.2015).
- 34 Carte de Berlin et du Brandebourg. Image tirée de la base de donnée Wikimedia Commons. URL : <https://commons.wikimedia.org/> (page consultée le 19.10.2015).
- 48 Relevé des pignons de Berlin. Carte tirée de : BEAUDOIN Lorraine, JOUD Christophe (2009). *Berlin entre les lignes, une lecture des propriétés physiques de la ville*. Lausanne : EPFL. pp. 98-99
- 50 Les murs pignons (vus du nord) de quatre îlots à l'est du Kottbuser Damm, à Neukölln. Vue aérienne tirée de Bing Maps. URL : <http://www.bing.com/maps/> (page consultée le 20.11.2015).
- 52 Murs pignons à Berlin. Images personnelles et images tirées d'Internet : www.flickr.com (page consultée le 19.11.2015).
- 59 Plans du bâti berlinois (centre-ville) de 1940 à 2014. Images tirées du site officiel de la ville de Berlin. URL : <http://stadtentwicklung.berlin.de/> (page consultée le 19.10.2015).

Remerciements

Je tiens à remercier sincèrement toutes les personnes qui, d'une manière ou d'une autre, ont participé à ce travail.

Merci à mes professeurs, Yves Pedrazzini et Dieter Dietz, ainsi qu'à Charlotte Erckrath, pour leur disponibilité et leurs conseils avisés.

Merci à Rosario Talevi et Toru Wada pour leur enthousiasme et leur engagement ainsi qu'à Olivier Meystre et Véronique Hours pour leurs réponses.

Merci enfin à Sarah, Marc-Edouard, Aurélia, Béatrix, Kaori, Anne-Charlotte, Héloïse et mes parents, Patrick et Ryoko, pour le soutien, les conseils, les photos, les relectures et les belles discussions.

V

synchronie

TOKYO / BERLIN

la translation

TOKYO / BERLIN

LECTURE À TRAVERS LES SEUILS

Caroline Naef

Projet de Master d'architecture
EPFL, juillet 2016

Réalisé sous la direction de :
Dieter Dietz, Directeur pédagogique
Yves Pedrazzini, Professeur
Charlotte Erckrath, Maître EPFL
Rosario Talevi, Experte
Toru Wada, Expert

face à face

LEARNING FROM TOKYO : translation, seuils et interstices à Berlin.

la translation

La ville occidentale, figée dans sa tradition architecturale pérenne, manque en certains lieux de réactivité et d'adaptabilité aux exigences et aux aspirations d'une société en constante évolution. Comment imaginer une ville qui puisse traduire, de manière plus sensible et organique, l'imaginaire et les pratiques sociales mouvantes ? Le projet propose une alternative radicale à la manière de concevoir, d'expérimenter et d'habiter la ville, ceci à travers la mise en relation de deux villes et de deux cultures, une méthode d'analyse et de projet qui génère des solutions insoupçonnées, capables de mettre en mouvement des dynamiques nouvelles.

C'est en se tournant vers Tokyo, une ville-amibe aux propriétés régénérantes, que naissent les trois interventions architecturales et programmatiques du projet : un parcours vertical, une densification résidentielle et une séquence d'espaces publics les reliant. Ces interventions cherchent à intensifier et à valoriser l'existant en révélant des espaces, des vues et des atmosphères jusqu'alors dissimulées.

Capables d'assurer une translation sensible entre Tokyo et Berlin, on retrouve trois fondamentaux de l'architecture japonaise et de l'urbanité tkyoïte : l'atmosphère de l'urbain, constant générateur de découvertes de par sa perméabilité ; les procédés de cadrages, shakkei, qui mettent en scène des séquences d'objets et de spatialités ; et le langage précis des seuils, qui gèrent l'intimité dans la densité. Les seuils construisent ainsi une liaison fragile, un lien ténu et graduel entre intérieur et extérieur, entre privé, public et collectif.

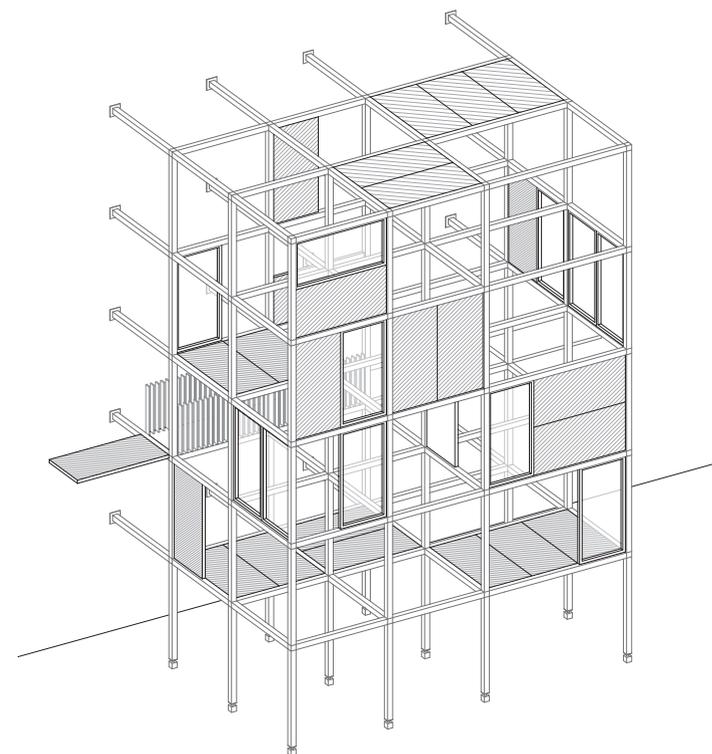
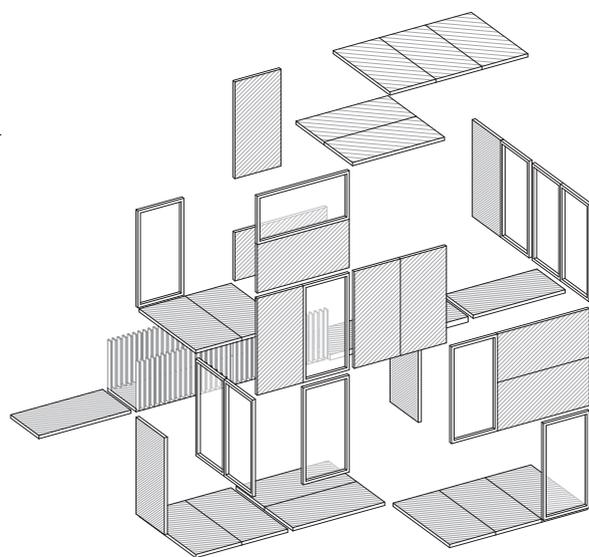
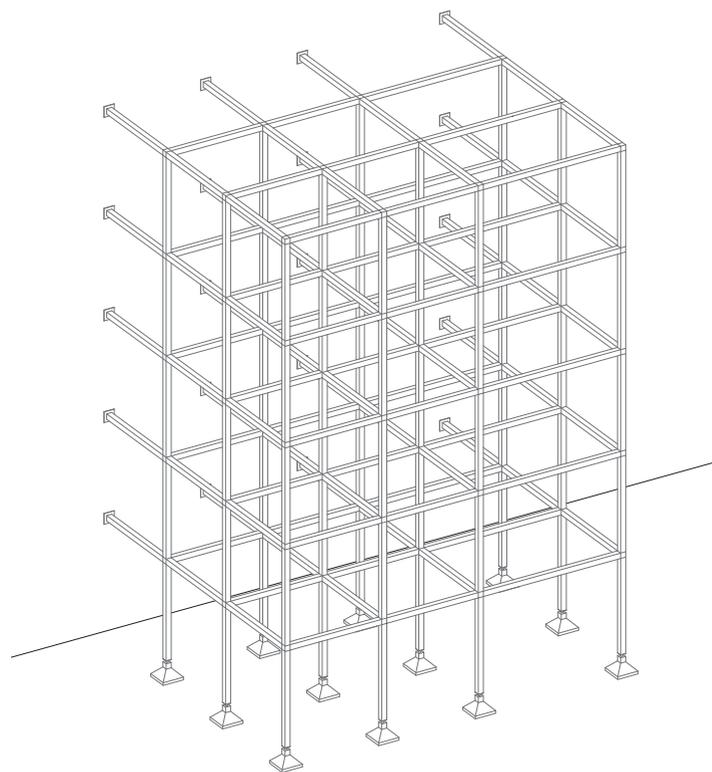
LES MURS PIGNONS, LE SITE POUR UNE TRANSLATION



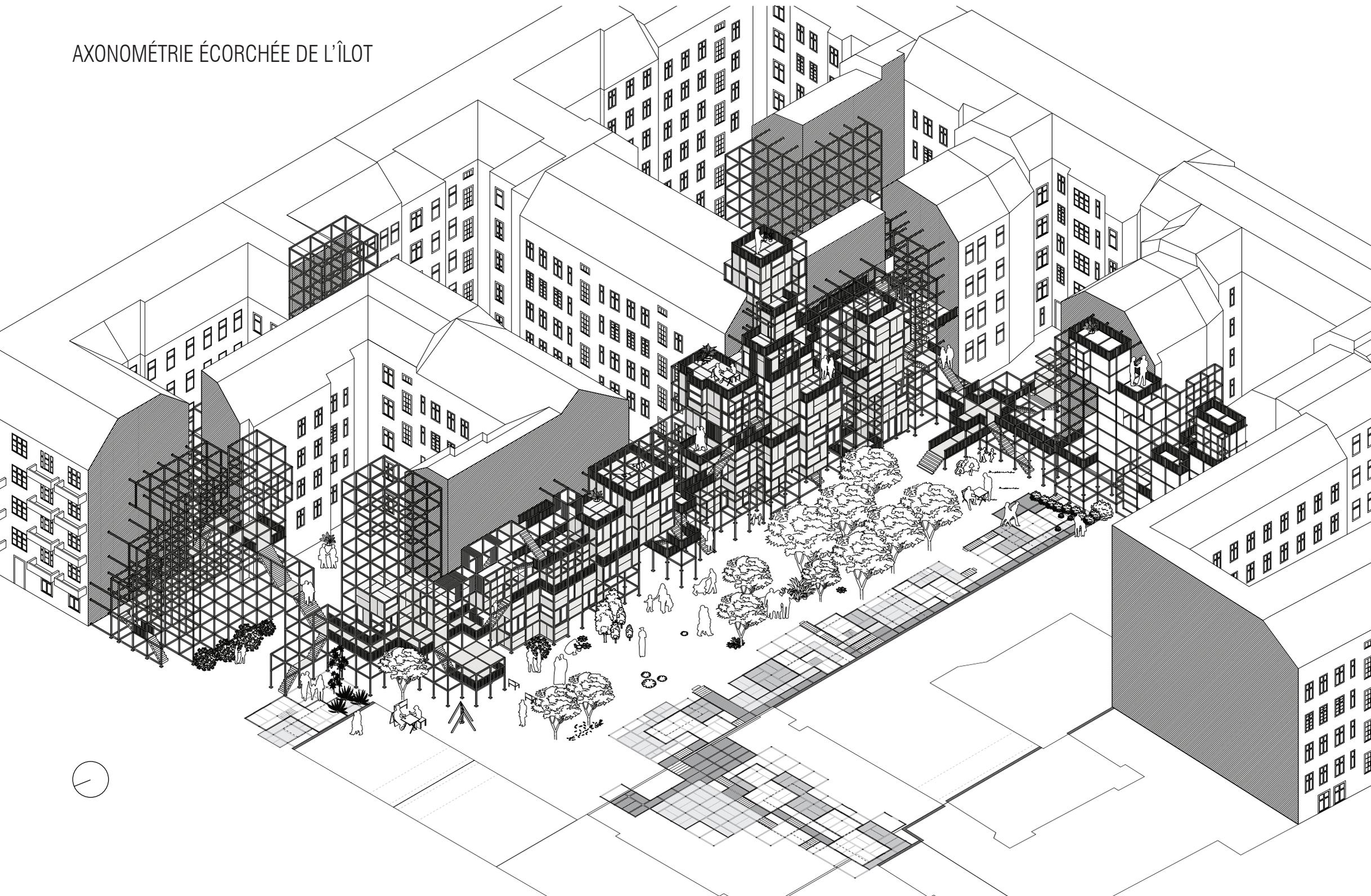
L'ÎLOT D'EXPÉRIMENTATION À NEUKÖLLN



SCHÉMA DE PRINCIPE STRUCTUREL ET SPATIAL

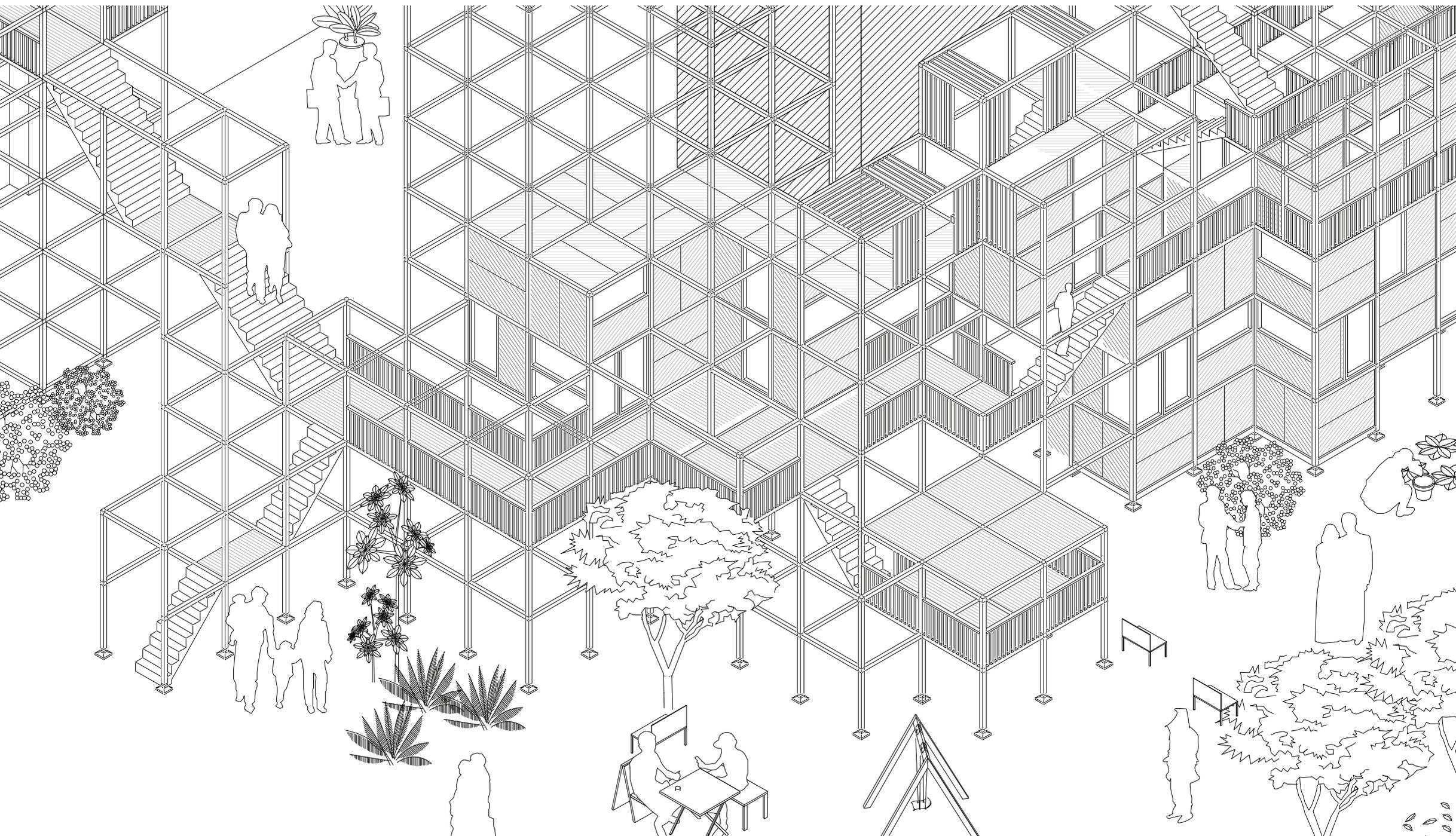


AXONOMÉTRIE ÉCORCHÉE DE L'ÎLOT



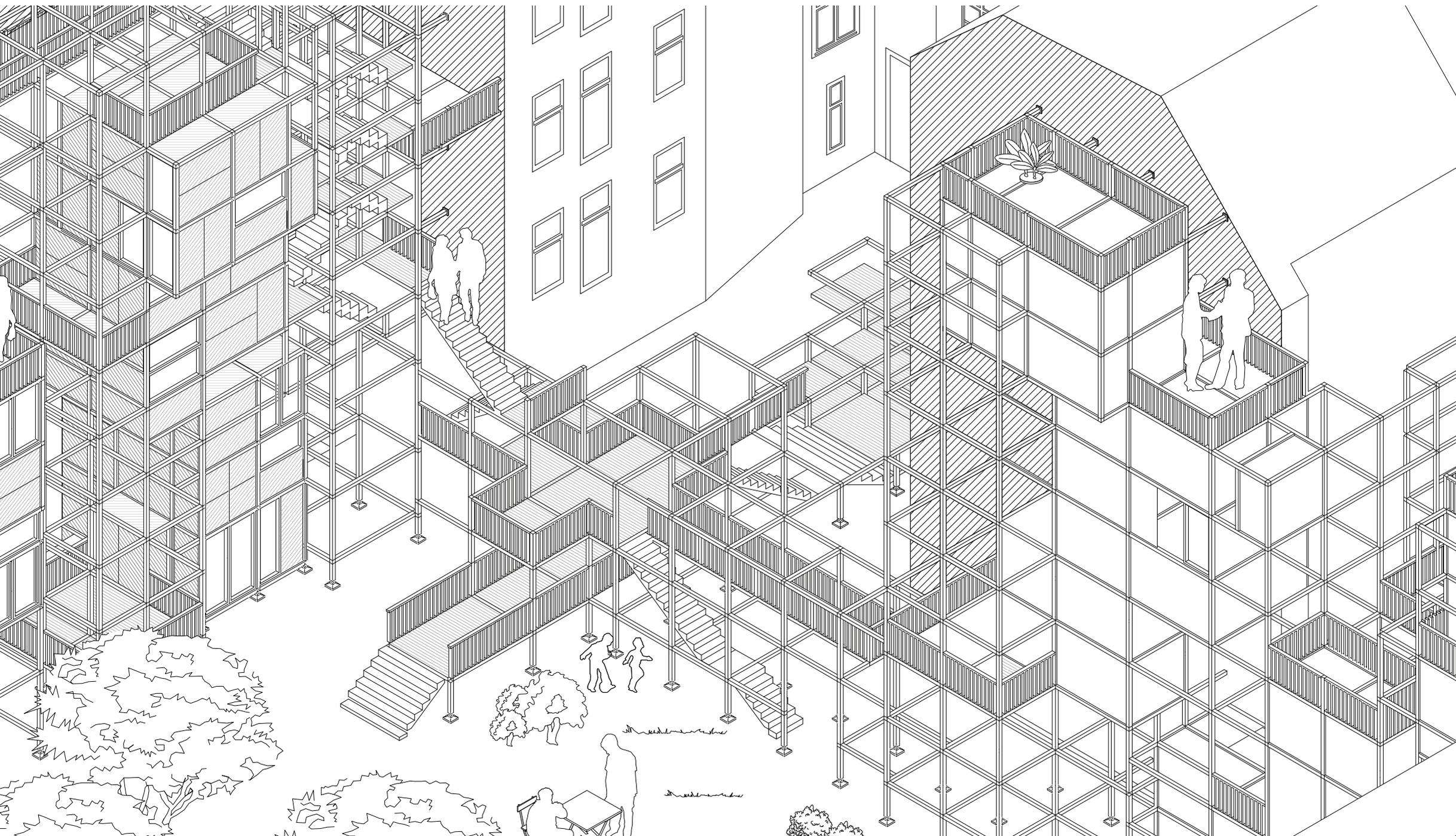
AXONOMÉTRIE ÉCORCHÉE DE L'ÎLOT

1:100



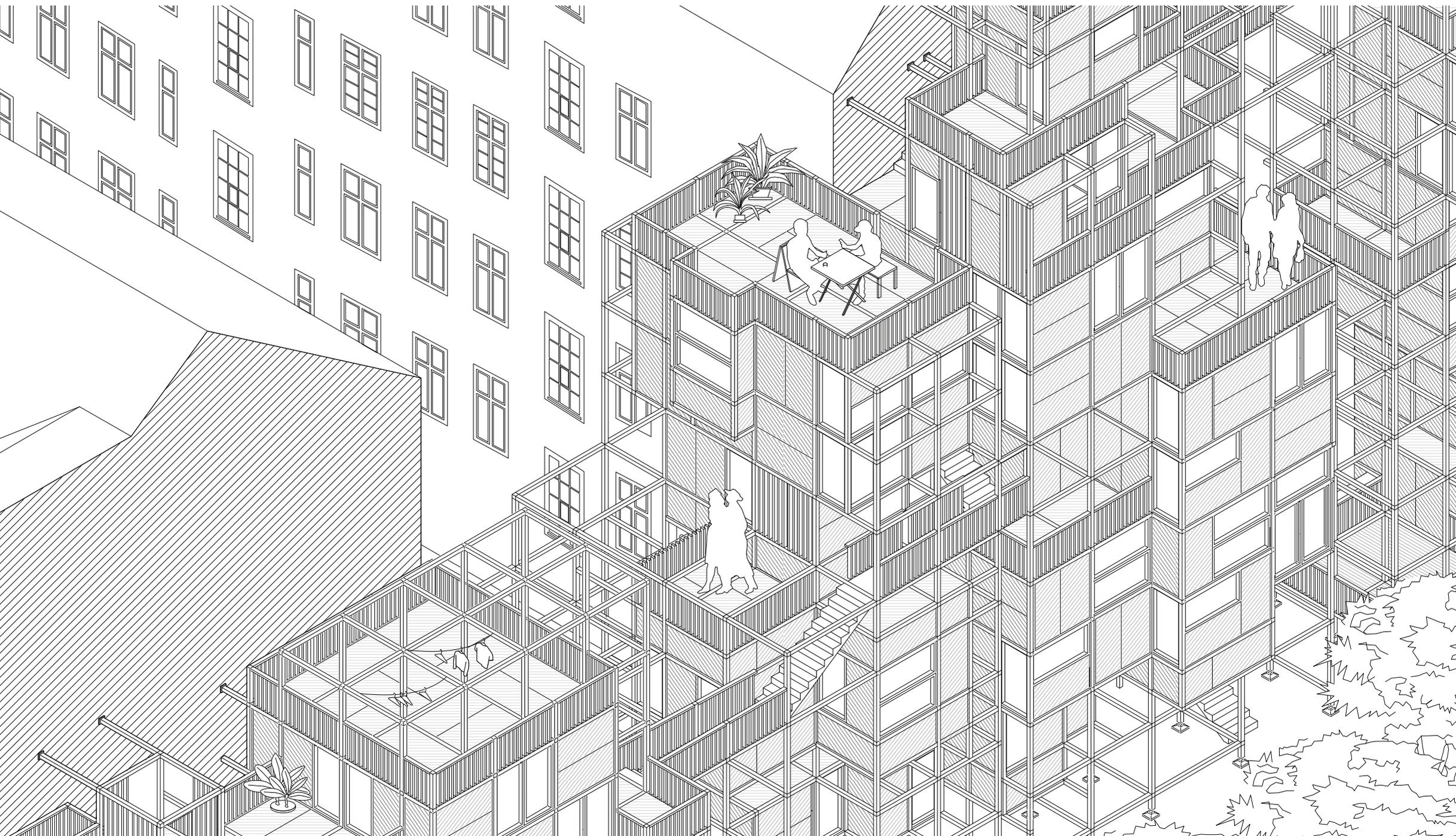
AXONOMÉTRIE ÉCORCHÉE DE L'ÎLOT

1:100



AXONOMÉTRIE ÉCORCHÉE DE L'ÎLOT

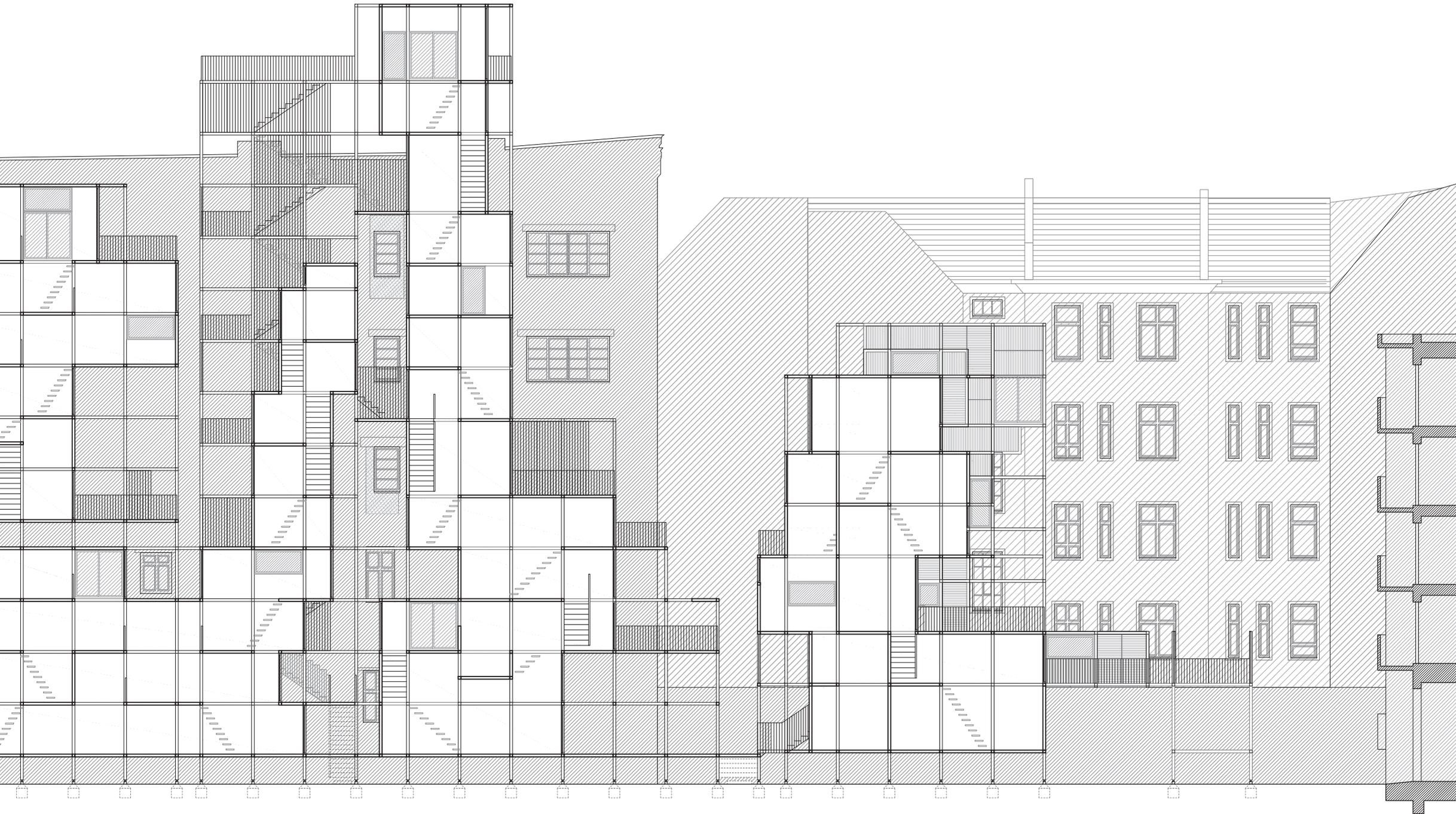
1:100



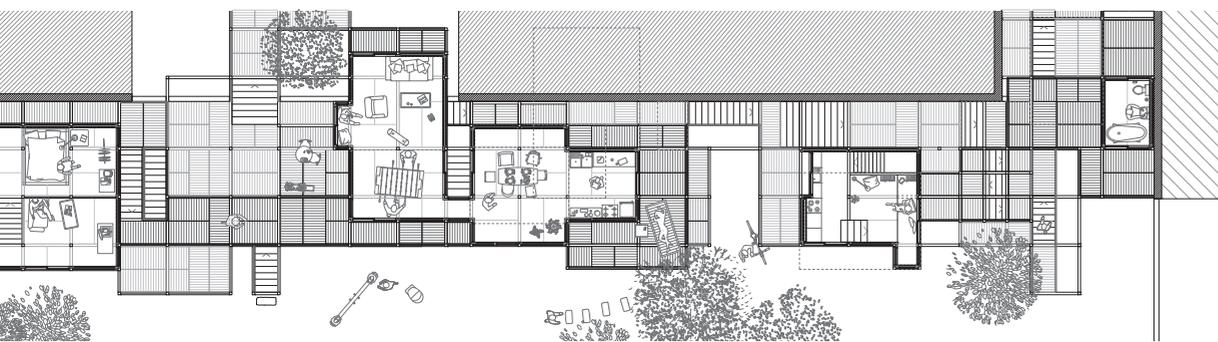
COUPE SUR LA STRUCTURE DU MUR PIGNON OUEST



COUPE SUR LA STRUCTURE DU MUR PIGNON OUEST

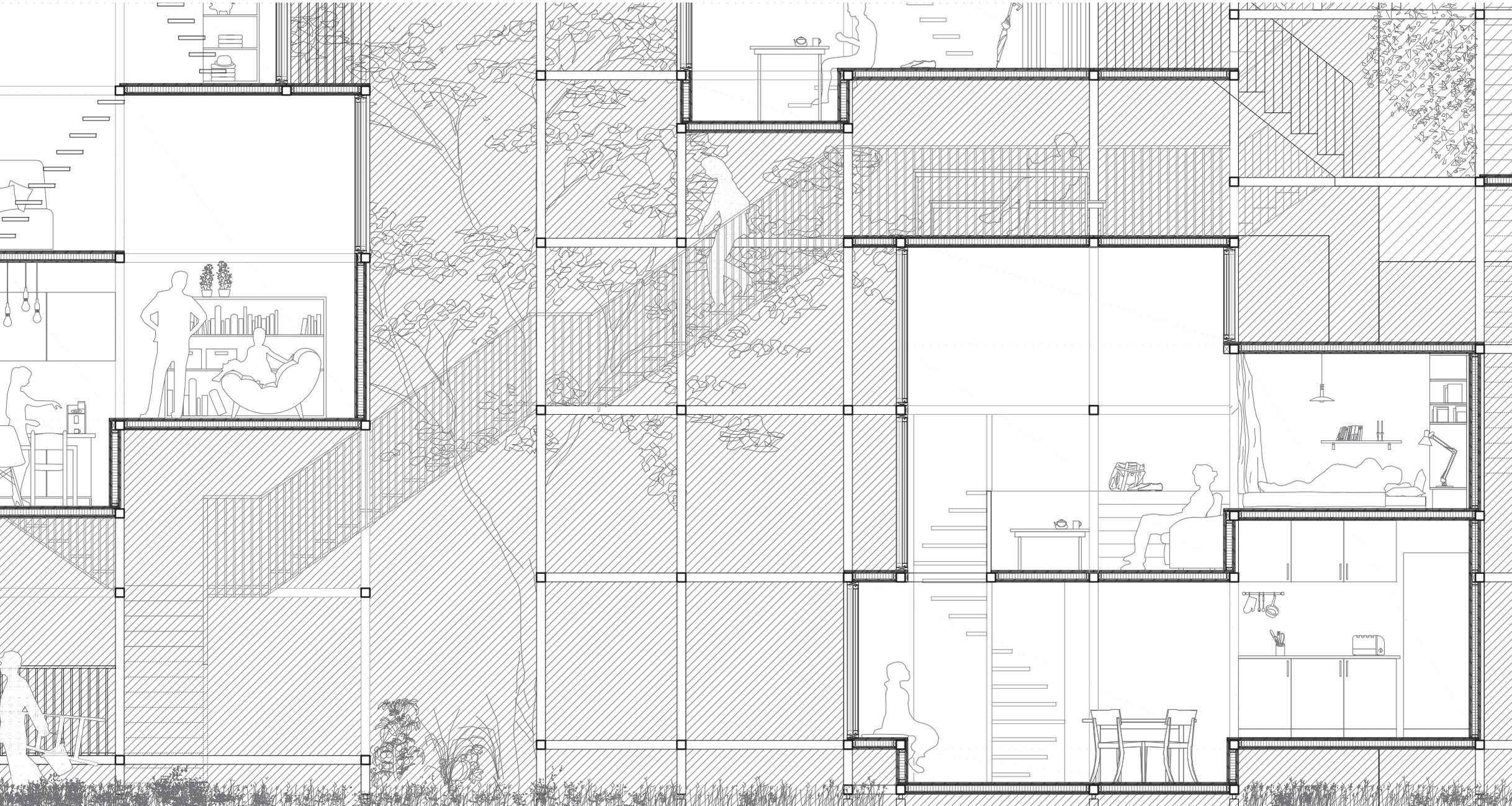


COUPE DANS LA STRUCTURE GRIMPANTE SUR LE MUR PIGNON
SUD-EST ET SON PLAN CORRESPONDANT



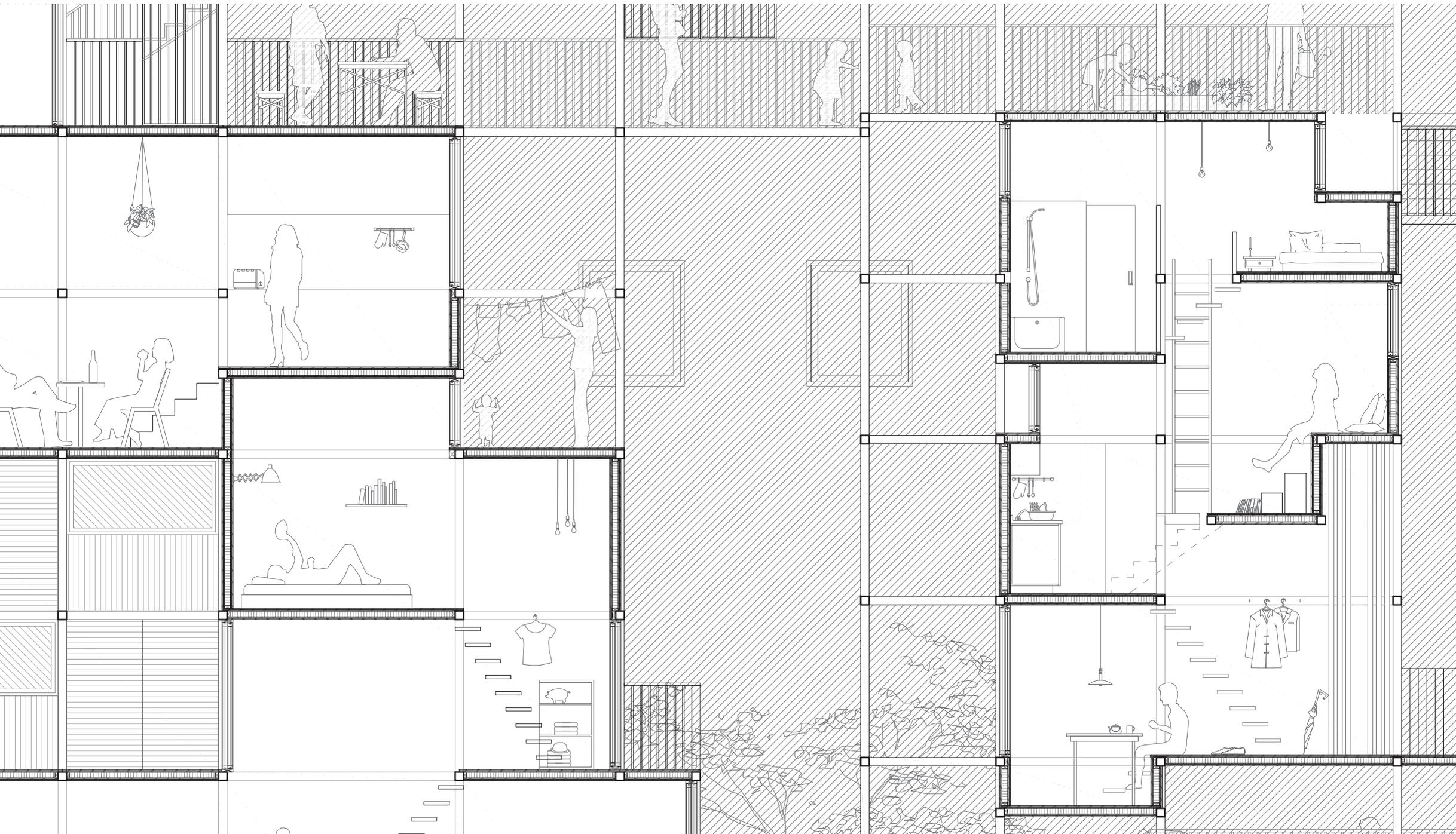
COUPE SUR LE MUR PIGNON SUD-EST

1:50



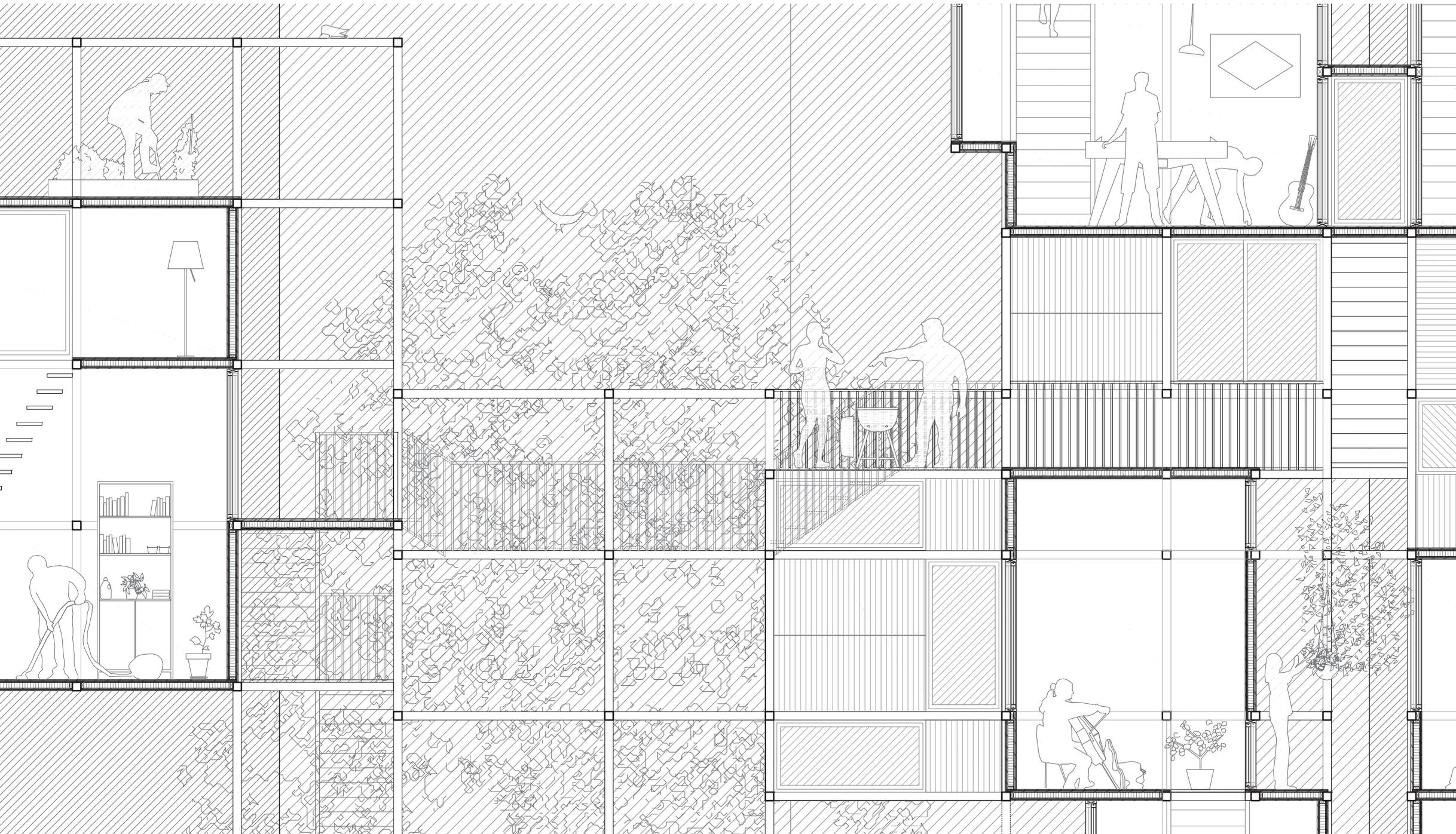
COUPE SUR LE MUR PIGNON SUD-EST

1:50



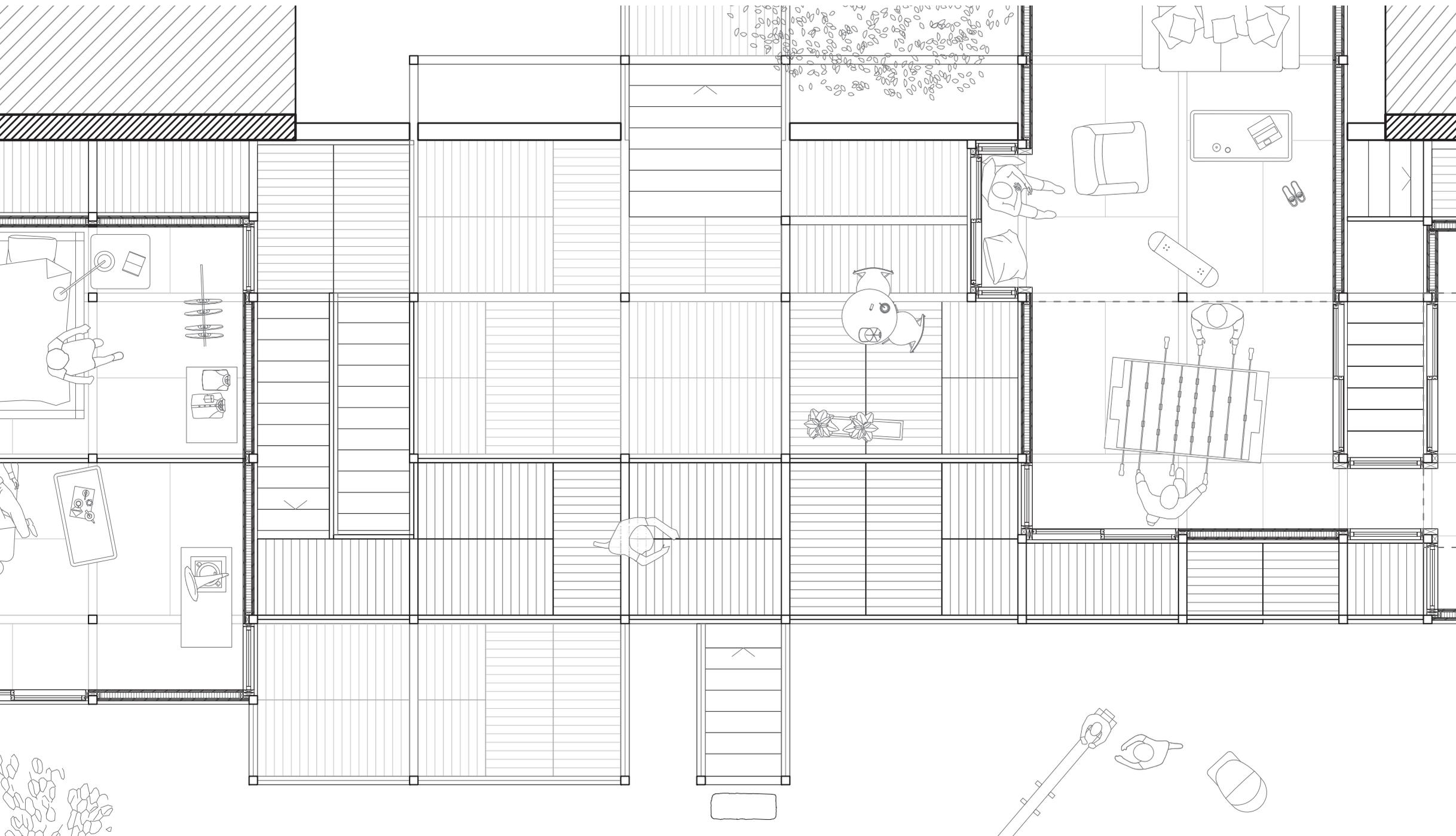
COUPE SUR LE MUR PIGNON SUD-EST

1:50



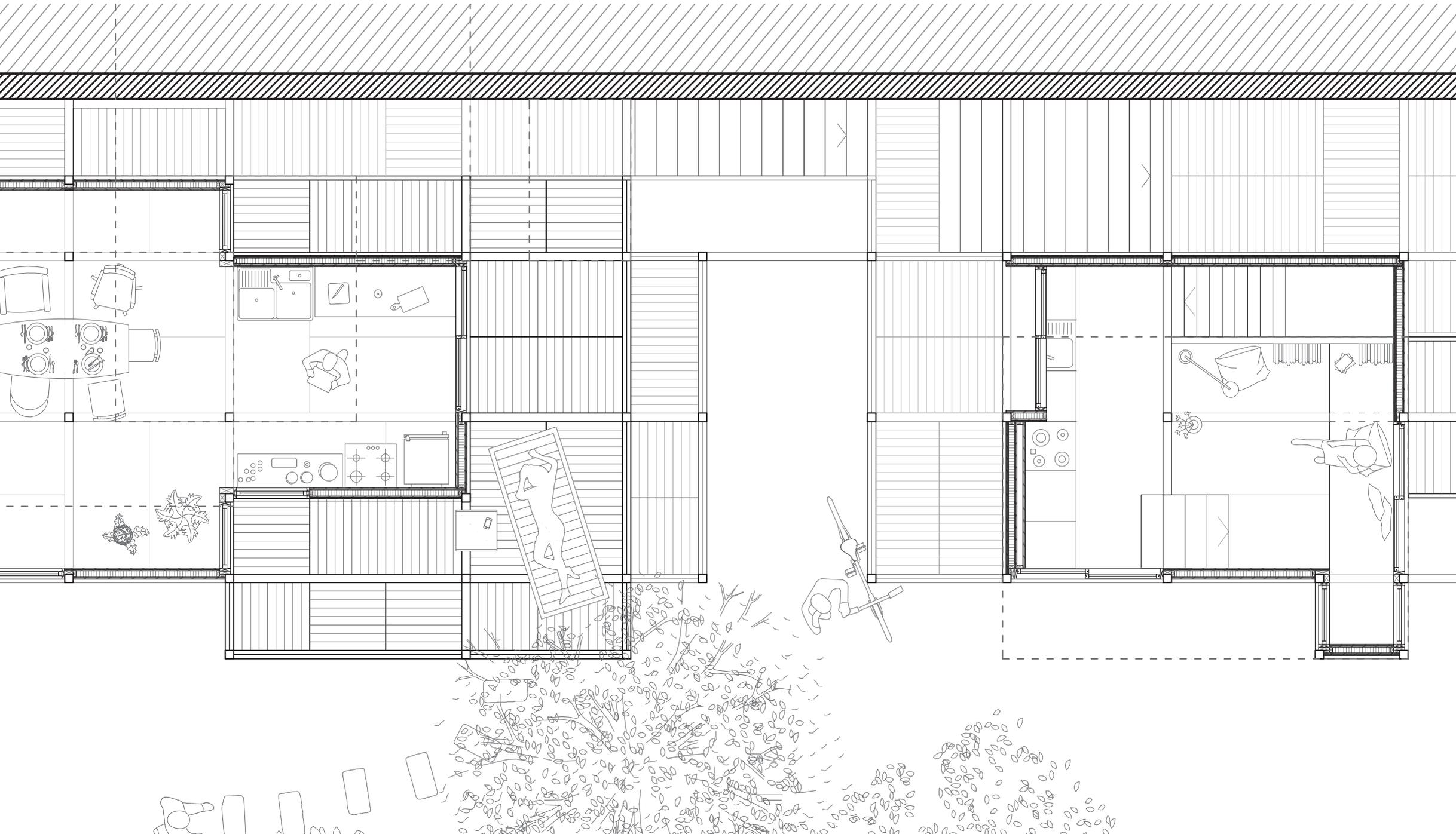
PLAN SUR LE MUR PIGNON SUD-EST

1:50



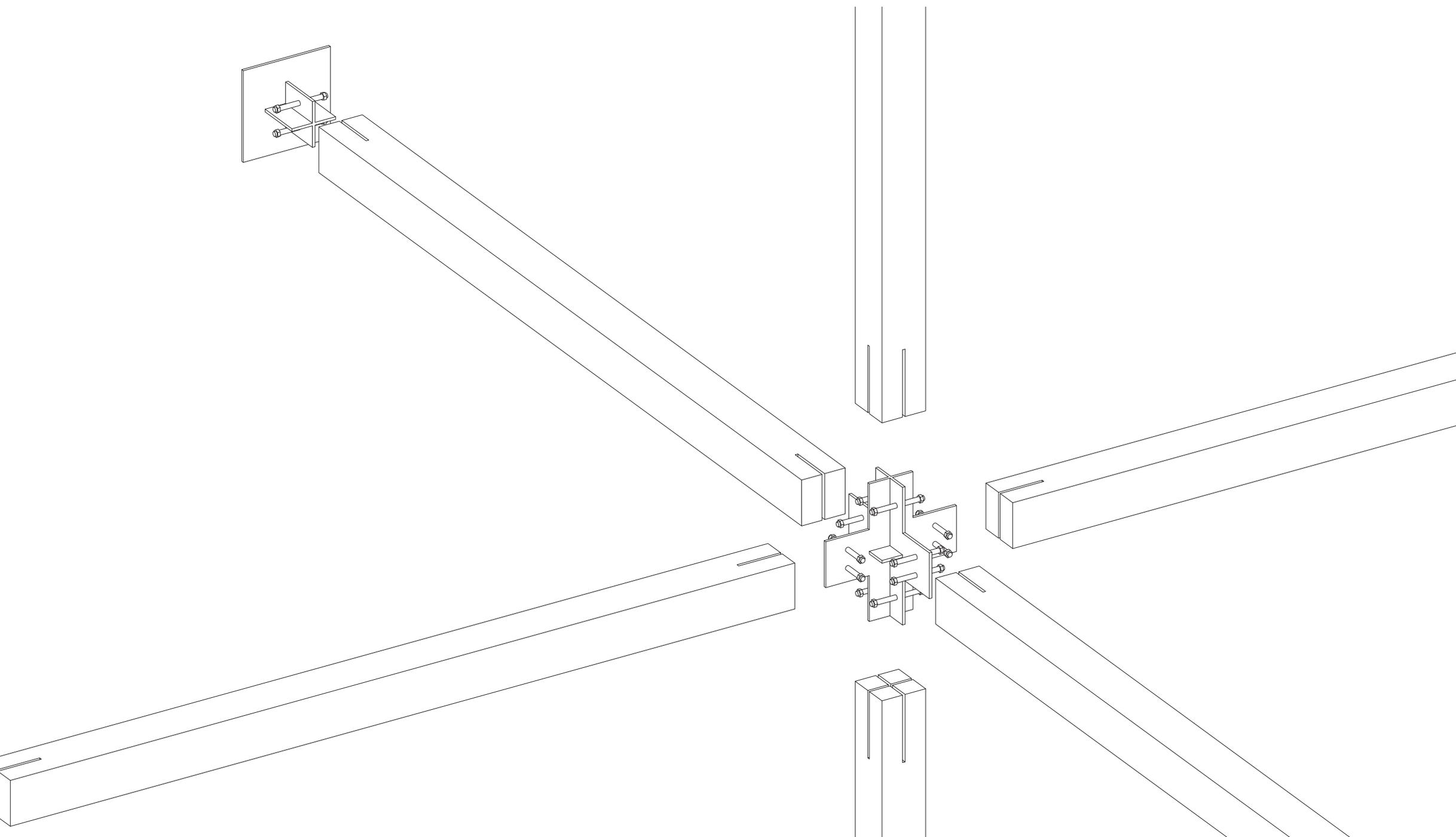
PLAN SUR LE MUR PIGNON SUD-EST

1:50



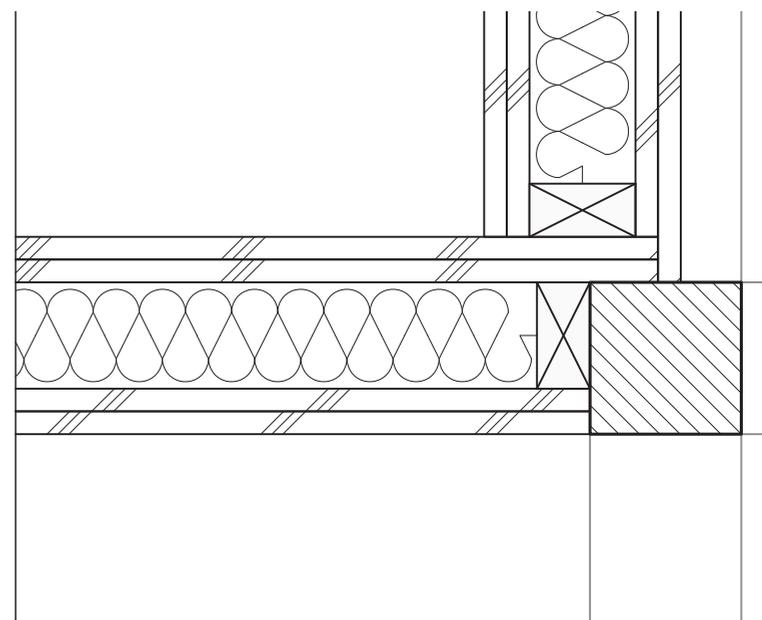
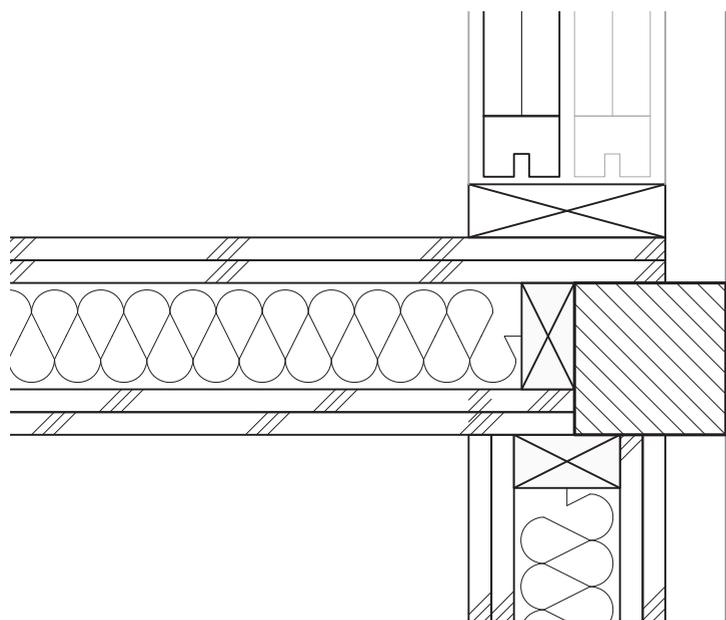
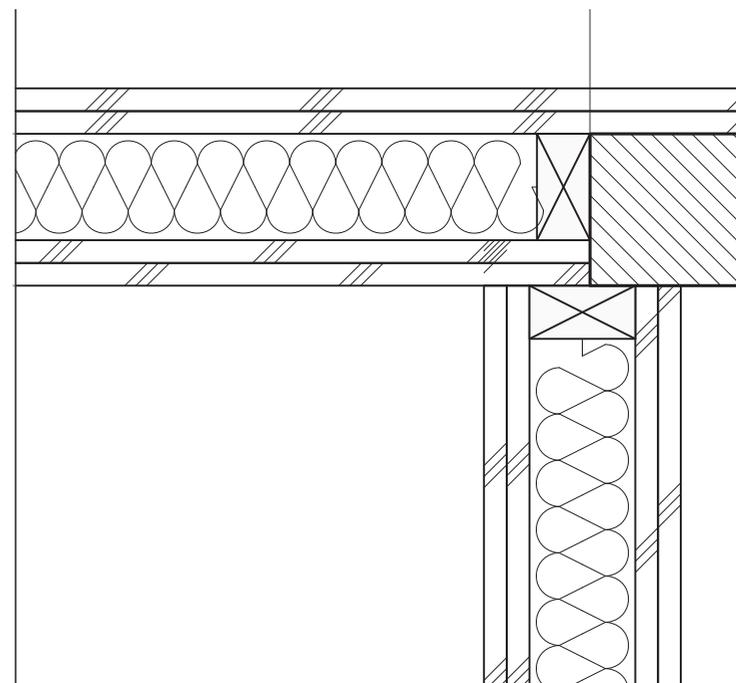
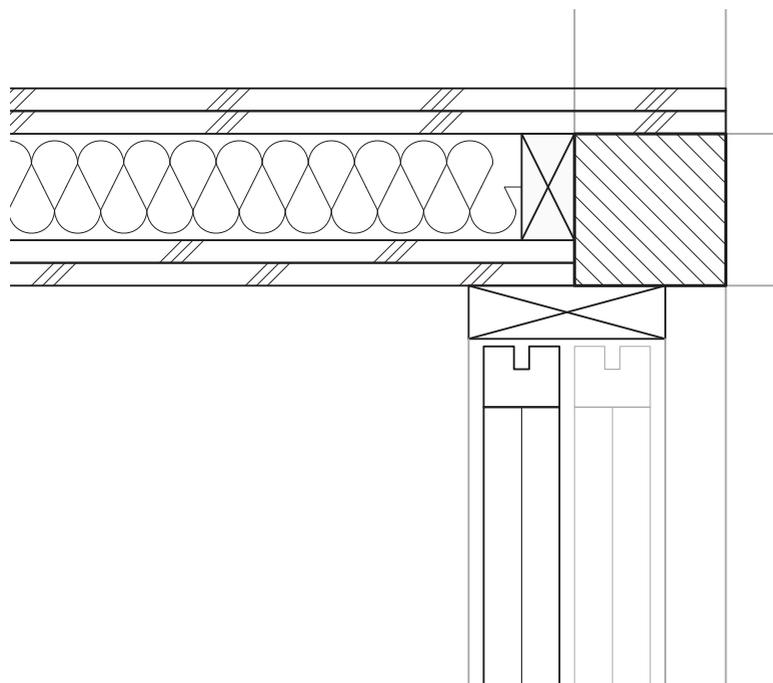
ASSEMBLAGE DE LA STRUCTURE

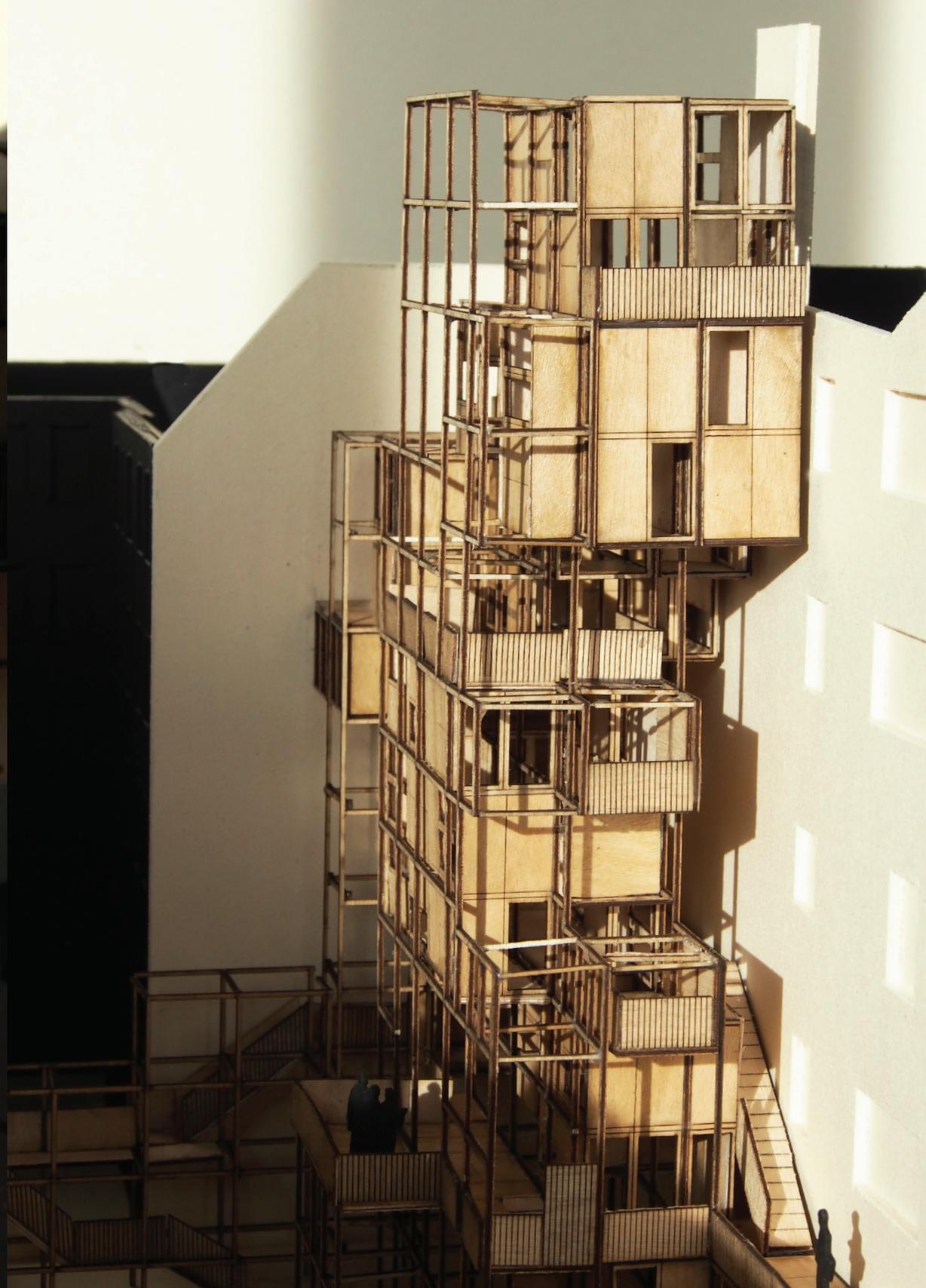
1:10

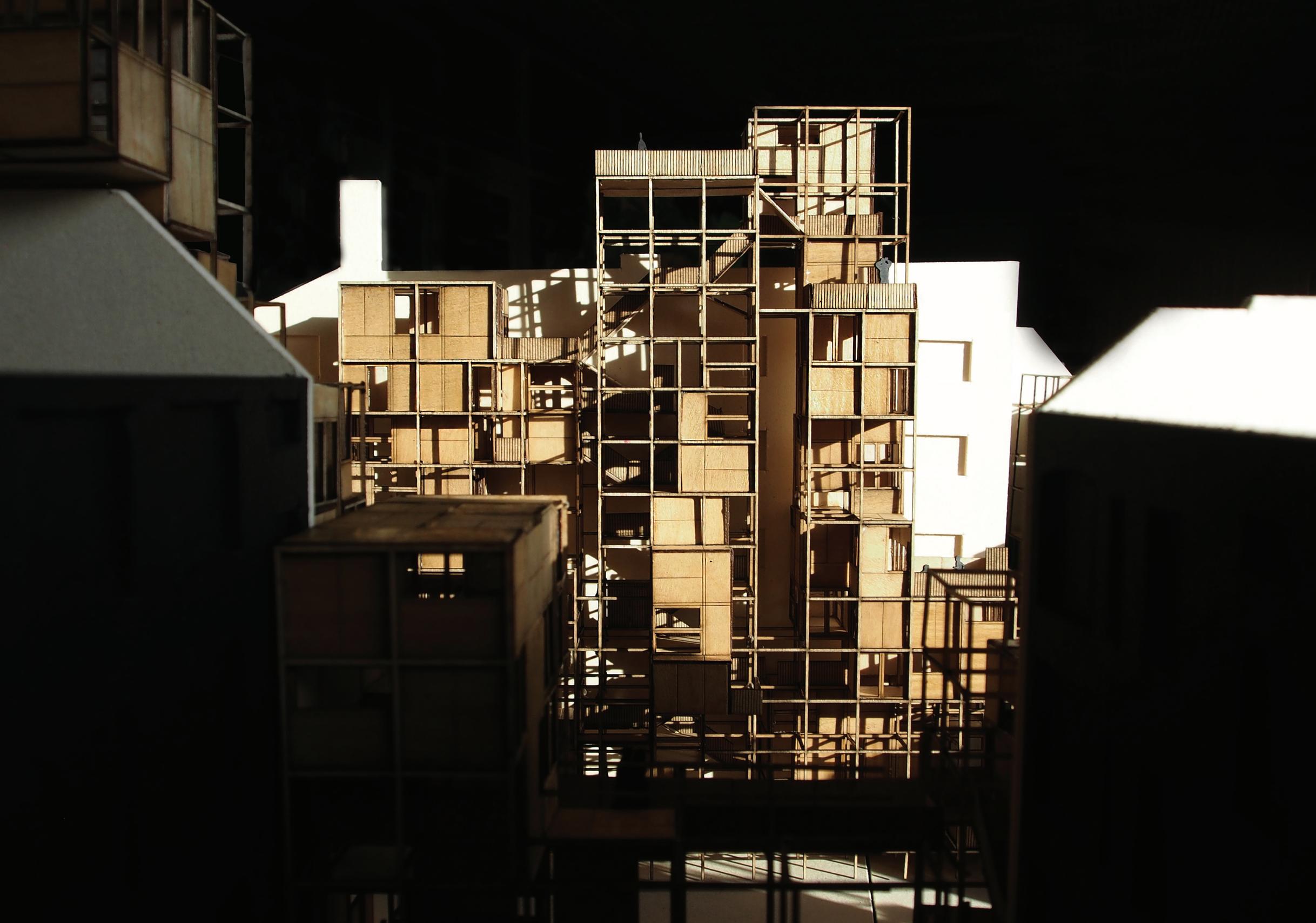


COMPOSITION DES LAMES

1:5







Remerciements

Je tiens à remercier sincèrement toutes les personnes qui, d'une manière ou d'une autre, ont participé à ce travail.

Merci à mes professeurs, Yves Pedrazzini et Dieter Dietz, ainsi qu'à Charlotte Erckrath, pour leur disponibilité et leurs conseils avisés.

Merci à Rosario Talevi et Toru Wada pour leur enthousiasme et leur engagement ainsi qu'à Olivier Meystre et Véronique Hours pour leurs réponses.

Merci enfin à Sarah, Marc-Edouard, Aurélia, Béatrix, Kaori, Anne-Charlotte, Héloïse et mes parents, Patrick et Ryoko, pour le soutien, les conseils, les photos, les relectures et les belles discussions.