

Craie, brique, verre — Un essai sur l'expérience matérielle de l'architecture —

Ken-ichi SASAKI

Ce que je propose ici n'est pas une étude scientifique mais un simple essai spéculatif sur l'architecture; il est hors de ma compétence actuelle de développer une étude technique sur ce sujet. Toutefois je sentais depuis longtemps, en tant qu'esthéticien, la nécessité absolue de penser à l'architecture, qui nous procure une expérience bien différente de celles que nous donnent les autres arts. La théorie d'esthétique, notamment celle de l'expérience esthétique est le plus souvent constituée, me semble-t-il, à partir de la peinture prise comme modèle. Cela vient probablement de la tendance des pensées du 18^e siècle, époque de la naissance de l'esthétique moderne, qui avait la peinture pour paradigme de la réflexion de la théorie générale¹⁾; le 19^e siècle, siècle de la musique, a ouvert à l'esthétique de nouveaux horizons de l'invisible. Cependant le propre de l'architecture est-il intégré jusqu'ici à l'esthétique générale? Sans doute non. Dans ces conditions, il ne serait pas insignifiant de décrire ce que j'ai vécu personnellement dans et avec l'architecture: il se peut bien que j'y trouve des données exemptées de déformations imposées par la ou les théories déjà établies.

La vision la plus courante de l'architecture consiste, à mon sens, à en regarder l'œuvre comme une peinture. Est-ce que je ne fais pas moi-même comme cela? Si, bien sûr. Et telle expérience de l'architecture m'a-t-elle révélé quelque chose d'intéressant? Non, presque jamais. Devant par exemple le Duomo de Milan, j'éprouve de l'admiration pour sa grandeur et sa forme bien proportionnée; il s'agit, pourtant, d'une admiration banale pour une œuvre extraordinaire, et elle ne laisse en moi qu'un souvenir superficiel. J'avoue franchement n'avoir guère eu d'expériences inoubliables d'œuvres architecturales. Cela ne vient-il pas du fait que j'ai essayé, suivant l'idéologie dominante de l'esthétique moderne, de regarder des chefs-d'œuvre architecturaux comme la peinture? N'est-ce pas que mon attitude même vis-à-vis l'architecture était fautive? Je suis plutôt incliné à dire, avec Scruton²⁾, qu'il faut considérer l'architecture tout d'abord dans la vie quotidienne. Partant de ce point de vue, je trouve dans ma mémoire une expérience digne de réflexion sur l'architecture; bien qu'il s'agisse là d'un bâtiment sans doute ordinaire.

1. Blocs de verre comme image de la civilisation occidentale

En cherchant dans le répertoire pauvre de mes expériences architecturales la plus frappante, j'arrive à un coin de mon école secondaire. C'est une école municipale parmi d'autres à Tokyo, qui jouissait pourtant d'une bonne renommée. Les parents jugeaient et jugent même maintenant une école bonne d'après le taux de réussites aux exa-

mens d'entrée au lycée. Mais les écoliers de mon école possédaient un critère de jugement propre à eux. Ce n'était pas une mesure commune applicable à toutes les écoles pour les ranger dans une hiérarchie homogène, mais une raison qui rendait mon école tout à fait différente des autres. Il s'agissait du fait que le bâtiment de cette école était exceptionnel par sa construction et son style modernes. Elle était en effet une des "écoles-modèles" dont je ne sais pas le statut administratif: on a pu en trouver une photo d'ensemble, avec celle de l'école primaire située à côté d'elle, dans les *Annales d'Asahi pour les Enfants*³⁾. C'est un bâtiment blanc tout neuf en béton à deux étages sur un petit plateau: il est équipé de fenêtres à chassis de fer s'ouvrant au dehors à la différence de la fenêtre coulissante de la maison japonaise, de frises carrelées de briques marquant la division des étages, et d'un espace de jeu sur le toit. Tous ces caractères, complètement différents de la construction banale en bois de mon école primaire située un peu plus loin, rendaient la vie quotidienne dans cette école agréable, et expliquent une certaine fierté éprouvée vis-à-vis de nos anciens camarades affectés à d'autres écoles secondaires. De là ce sentiment misérable que j'ai dû éprouver quand, la deuxième année, nous avons dû aller, suivant la coutume, à son annexe abritée dans un vieux bâtiment en bois épargné par les bombardements.

Un édifice peut avoir un sens spécifique pour les membres de l'organisation qui y réside. Pas du sens qu'il possède à cause du simple fait d'être le lieu de leur vie quotidienne, mais d'un sens presque moral ou pratique qui vient de sa qualité esthétique. Personnellement je me rappelle qu'en choisissant la faculté de l'Université de Tokyo, j'ai tenu compte de l'atmosphère du campus et du style des bâtiments. (Il y avait deux possibilités de choix pour un étudiant comme moi, à l'époque, qui voulait étudier la littérature française.) Et j'imagine que dans le recrutement d'une entreprise aussi, l'apparence de son bâtiment exerce un effet non négligeable. Cet effet n'a presque aucun rapport avec la commodité de la construction spatiale ni avec la qualité hygiénique du bâtiment. Le problème consiste à savoir si, prenant cette "apparence" comme sienne, on peut en être content ou non. On pourrait sans doute la comparer au vêtement: habillé de couleurs voyantes ou sombres, on s'exprime tel qu'on pense de soi-même, et déclare ainsi son attitude envers les gens. Nous voulons que le bâtiment dans lequel nous vivons, étudions et travaillons donne une impression convenable et souhaitable. Quand il s'éloigne beaucoup de l'image que nous formons de nous-même, nous nous trouvons mal à notre aise précisément comme lorsque nous portons un vêtement qui ne nous convient pas. Quand on peut choisir une organisation à appartenir, l'apparence de l'édifice qui l'abrite fonctionne comme un vêtement: si elle ne plaisait pas, on pourrait la changer avec une autre. Mais quand on appartient à une organisation et que cette appartenance n'est pas facilement dissoluble, le caractère de son bâtiment est plutôt à comparer au corps, dans ce sens qu'on ne peut pas le changer avec un autre. Il est vrai que la façade est un visage: son expression révèle une attitude envers la société. Nous ne la regardons pas comme une peinture.

Même lorsqu'on ne tient compte que de la qualité esthétique de l'apparence d'un

bâtiment, ce n'est pas comme une peinture mais comme un visage. En d'autres termes, il s'agit d'une expression spirituelle vécue plutôt qu'un simple trait plastique: expression spirituelle propre à un corps physique construite en trois dimensions. Car un édifice n'est pas un objet à contempler, mais un lieu qu'on fréquente chaque jour pour y mener une grande partie de sa vie: bref, non pas un simple extérieur à regarder mais un espace à pénétrer.

Revenons à mon école secondaire. Quel est le sens spirituel que ce bâtiment exprimait? C'est clair: c'était la nouveauté ouvrant la porte d'un futur et de la civilisation occidentale, ou la civilisation tout court. Cette expression visant au futur s'harmonisait avec le cœur d'un garçon à l'âge de la croissance et encourageait son ambition vague. Peut-être que nous étions heureux. Maintenant aussi, les garçons à cet âge nourrissent sans doute la même ambition; mais le bâtiment est vieilli de sorte que son expression doit avoir changé. On pourrait dire que nous étions, le bâtiment et moi, garçon, de même âge.

Or il y a un foyer ou centre sémantique dans l'expression: alors dans quelle partie en particulier, le bâtiment m'a-t-il parlé de nouveauté? Ce n'était pas sa façade: alors que son front est orienté au nord se donnant directement sur le chemin, son visage regarde plutôt côté sud, qui était justement l'angle de la photo illustrant les *Annales d'Asahi pour les Enfants*. Pour moi du moins, ce centre se trouvait dans les blocs de verre employés dans un coin du bâtiment. En entrant de front dans son vestibule, on trouvait un grand pilier rond, puis montant par l'escalier au fond aux étages supérieurs, on trouvait à la même place, dans un espace large, le même pilier transperçant les étages, et au mur occupant le côté de la porte en bas étaient montés des blocs de verre. Jusque là, je n'avais pas connu ce mur qui laisse pénétrer les rayons. Bien sûr, j'avais connu le charme du verre, mais pas cette possibilité que le verre a de constituer un mur. Cette nouveauté avait à me surprendre, car le verre ordinaire que je connaissais était celui de fenêtre si fragile qu'une balle de jeu le cassait facilement, ce qui nous coûtait énormément. A la différence de cet état quotidien du verre de fenêtre, les blocs de verre montraient un lux et une merveille.

Cependant, puisant encore dans ma mémoire, je connaissais en fait, depuis mon enfance, un verre fort. Mon enfance tombait à l'époque juste après la seconde guerre mondiale; ma maison a été construite sur la terre réduite en cendre par les bombardements. A ce moment-là, quand les enfants avaient besoin d'argent par une raison ou une autre, un moyen, certes pénible, mais sûr, était de ramasser des ferrailles et des débris de verre et de les vendre. Sur la terre brûlée, il se trouvait beaucoup de clous rouillés et de morceaux de verre fondu par la chaleur du bombardement qui se vendaient aussi. Parfois on avait la chance de découvrir des bouteilles de limonade⁴⁾: c'était un véritable joyau pour nous! Pour avoir la balle de verre dedans, nous essayions même de casser la bouteille mais en vain: c'était un verre fort. Mais je sentais, tout enfant, que sa force consistait ailleurs. Des clous de fer se rouillent par la chaleur et l'eau, et se désagrègent pour disparaître petit à petit dans la terre. En fait ce n'était pas rare de rencontrer de tels clous qui se distinguaient très mal

avec la boue. En revanche, le verre refusait de se mêler avec la boue et une fois lavé, il recouvrait sitôt son contour ferme. Ce qui refuse résolument de retourner à la terre, c'est la civilisation: le verre était la civilisation même.

Il va sans dire que moi, écolier, je n'acceptais pas les blocs de verre avec le mot "civilisation". Toutefois je ne manquais pas de percevoir que ce nouveau matériau, qui ne se trouvait jamais dans une maison traditionnelle en bois, représentait l'Amérique, c'est-à-dire la civilisation occidentale. Pour un garçon qui était élevé sur la terre brûlée, son futur, s'il y en avait, ne pouvait se trouver qu'entre les mains de la civilisation occidentale, qui avait balayé le passé et semblait diriger sous ses yeux des constructions. Le bâtiment de mon école secondaire, à travers les blocs de verre de laquelle filtraient les rayons de soleil, chantait le futur et la civilisation.

2. Synecdoque double

Mon expérience des blocs de verre est différente non seulement de celle de la façade d'un bâtiment regardée comme une peinture mais aussi de celle de la constitution statique d'un édifice, à laquelle on pense le plus souvent, me semble-t-il, quand on s'abstient de prendre le point de vue pictural sur le sujet de l'expérience architecturale. Il s'agit là d'une expérience d'un détail au lieu d'une totalité, et de celle répétée dans la vie quotidienne au lieu de celle vécue exceptionnellement. La répétition quotidienne ne rend pas, pourtant, cette expérience insignifiante; au début, il doit y avoir eu la surprise de la rencontre, qui n'a pas laissé de traces dans la mémoire de l'enfant, puis s'est laissée niveler par la répétition quotidienne de l'expérience. Mais c'est aussi cette répétition qui l'a profondément gravée dans la mémoire. D'un autre côté, son caractère partiel ne dévalorise-t-il pas cette expérience? Non. Cette restriction constitue même une condition de l'expérience d'une architecture.

Tout d'abord la quantité de nos expériences et perceptions est restreinte; non seulement au niveau de la quantité totale des choses vécues dans une vie, mais aussi dans le sens de la densité d'une seule expérience ou perception; et c'est ceci qui nous concerne. Certes, il arrive que nous percevions le tout d'un champ visuel: le cas typique est dans l'expérience du beau naturel, qui consiste non pas dans la perception de tel ou tel objet, mais dans l'expérience d'une totalité non fabriquée⁵⁾. En ce sens, on peut éprouver un champ visuel total sous condition qu'on ne fixe pas son attention à des objets particuliers. Bref, l'expansion du champ visuel ne signifie nullement l'augmentation de la qualité de la perception ou de l'expérience. On ne peut pas éprouver facilement la totalité d'une grande construction telle qu'une cathédrale gothique. Quand on regarde de très loin, par delà des champs de blé, le cathédrale de Chartres, ce n'est qu'un élément dans le paysage. Et puis, si l'on concentre son attention sur cet objet, alors il est certain que sa totalité est perçue; mais cette totalité n'est qu'un aspect de la cathédrale qu'est sa vue générale et il ne s'agit point d'une expérience exhaustive de cet objet.

Ne pourrait-on pas dire que l'expérience d'une œuvre gigantesque commence nécessairement avec un de ses détails? Dans ces conditions, il survient un problème:

n'importe quelle partie d'une œuvre, nous procure-t-elle une expérience de son tout? ou, y a-t-il une ou des parties privilégiées pour l'expérience intégrale de l'œuvre? L'expérience d'un détail sculpté du portail, par exemple, ne conduit pas le plus souvent à celle de l'ensemble de l'édifice, puisque ce détail se présente comme un objet autonome. Il doit y avoir une ou des parties ouvertes à la vision globale de l'œuvre.

Toute partie est matériellement partie d'un objet. Mais ce ne sont que des détails élus qui peuvent être parties d'une œuvre. Il s'agit des détails "synecdochiques" comme "pars pro toto", qui comportent en eux de manière condensée le sens de toute l'œuvre. On sait que la synecdoque se divise en deux catégories; prenant les exemples canoniques, le voile qui signifie le bateau représente la catégorie "matérielle" ou celle de la partie pour le tout, et le fer qui signifie l'épée celle "conceptuelle" du genre pour l'espèce ou le pain qui signifie l'alimentation celle de l'espèce pour le genre. Toutes ces catégories partagent le caractère commun "pars pro toto" pour constituer une seule figure rhétorique⁶. Ces deux sortes de significations fonctionnent conjointement dans mon expérience architecturale de l'école secondaire notamment des blocs de verre, pour se fondre dans un seul effet: l'expansion matérielle d'une partie au tout influe sur le sens lui conférant une dimension supérieure ou plus générale.

Partant du côté matériel, nous pouvons dire que les blocs de verre constituaient dans notre exemple le détail représentant le mieux les caractéristiques frappantes du bâtiment: construction en béton armé, châssis de fenêtre ouvrant sur extérieur, carrelage de brique comme frise etc... La continuation ne s'arrête pas là: les blocs de verre se trouvent reliaient à travers certes leur tout matériel qu'est ce bâtiment, à leur milieu: mon école se trouvait au milieu des nombreux H.L.M. municipaux et cette forme d'habitation qui s'étend verticalement et non horizontalement représentait sans aucun doute la nouvelle époque. Cette relation partie-tout à deux degrés, se basant sur une certaine homogénéité ou équivalence, présente au niveau esthétique une unité ou une harmonie qui colore notre expérience du détail en question avec une sûreté heureuse et qui, ainsi, aide à inscrire cette expérience comme expérience significative dans la mémoire. Cependant cette équivalence n'a pas seulement une fonction esthétique mais aussi sémantique. Je veux dire qu'elle constitue le foyer sémantique senti dans l'expérience: les blocs de verre qui désignent un tout s'étendant à leurs alentours, révèlent ce tout comme la nouvelle civilisation. Voilà le côté de la synecdoque "conceptuelle".—Mon école secondaire fut bâtie sur une colline couverte de chênes qui servit de terrain de manœuvres, et c'est pourquoi le nom de ce lieu évoquait l'ancienne armée aux personnes plus âgées. L'espace qui irradie des blocs de verre représentait maintenant la civilisation vis-à-vis de la nature incarnée par la forêt de chênes, et en balayant l'image de l'époque sombre de l'armée, désignait un avenir lumineux.

3. Vocation matérielle de l'édifice public

Ce fonctionnement "synecdochique" présuppose, me semble-t-il, la nature publi-

que de bâtiment. Alors que les traits frappants d'un bâtiment privé sont tenus pour exprimer en premier lieu le goût et les ressources du propriétaire, un bâtiment public peut facilement être chargé d'un sens plus large. En outre, la condition économique joue en faveur du bâtiment public. Les blocs de verre était pour un enfant japonais dans les années 50, un matériau nouveau qui lui révélait l'état d'avant-garde de la civilisation. On ne pouvait sans doute pas en acquérir partout et ils coûtaient probablement trop chers pour un particulier; ou plutôt, il était sans doute très difficile d'en connaître l'existence et donc d'avoir le cœur d'en employer pour sa maison. Construit en intégrant un matériau si nouveau, ce bâtiment d'école secondaire, exceptionnel pour celui d'une école communale, a été conçu dans un esprit expérimental. Voilà une vocation propre au bâtiment public: il doit incarner la phase d'avant-garde de la civilisation de son époque en sorte que le public puisse toucher à l'état actuel de celle-ci. Fût-ce pour exciter de l'espoir et de l'aspiration pour l'avenir de la civilisation comme je le sentais vaguement, ou fût-ce pour mettre en garde contre celui-ci; il est à l'interprète d'interpréter. La vocation de l'édifice public consiste à donner une donnée à interpréter, quelle qu'elle soit.

La structure de cette vocation matérielle du bâtiment public est complètement différente de celle sémantique du monument. Le mode d'être le plus fondamental du monument consiste à être construit en souvenir d'un grand acte bienfaiteur ou d'un grand homme, pour les rappeler ("monere"). Ainsi, le propre du monument est d'exprimer un sens non-architectural. La forme la plus simple pour rappeler une personne est la sculpture, et le monument d'un grand fait ou d'un grand événement présente le plus souvent à sa surface des sculptures et des reliefs qui en racontent l'histoire. Même quand on évite cette représentation sémantique concrète, on en appelle à la symbolisation qui renvoie au sujet mémorable. Ainsi, le monument, qui est par définition un édifice public, tend à se lier par cette signification à un individu ou à un événement particulier.

En revanche, dans ce que j'appelle ici la vocation matérielle d'un bâtiment public, elle révèle quelque chose qui est public et accessible à tout le monde. Cette possibilité lui est offerte parce que, délivré de la vocation sémantique propre au monument, cet édifice est devenu "insignifiant". Un édifice public—y compris le bâtiment d'une entreprise privée, c'est-à-dire tout bâtiment assez grand et ouvert au public—n'a pas de sens à exprimer⁷⁾, mais en adoptant des matériaux d'avant-garde, exprime l'époque ou la civilisation. Il est indéniable que les matériaux vieillissent avec le temps; émerveillés et aspirant à la nouvelle civilisation, les gens essaient d'appliquer ces matériaux à leurs maisons privées pour les banaliser finalement. A ce moment-là se termine la vocation matérielle propre à ces matériaux. Si le bâtiment nous intéressait encore, son charme devrait provenir de son style esthétique. (Je pense, par exemple, à une Tour d'Eiffel ou à un Chrysler Building.) Mais ce qui est à remarquer, c'est que le style esthétique repose sur l'exploitation d'une possibilité du matériau. Ou plus exactement on devrait dire que seul survit le style esthétique qui a réussi à réaliser ce qu'H. Focillon appelle "la vocation formelle de la matière"⁸⁾. Le style comme principe constituant ne doit pas être conçu séparément de son matériau: il s'agit

d'un principe de formation d'un matériau déterminé. Se conformer au matériau, c'est lui laisser vivre sa vie.

4. Craie, brique, verre

Si l'architecture est un art de la matière, son aventure doit commencer par l'exploitation d'un matériau, et se développer par la mise en valeur de possibilités, constructives et esthétiques, de ce matériau même. En ce sens, l'expérience matérielle que j'ai éprouvée comme écolier me semble avoir la chance de convenir à un aspect plus essentiel de l'architecture.

La spéculation sur la signification "synecdochique" me suggère immédiatement un autre spectacle: celui de murs blancs de craie, spectacle tout à fait traditionnel contrairement à celui de blocs de verre qui m'a fait sentir l'avenir de la civilisation contemporaine. Le mur de craie est employé dans diverses constructions. Ce à quoi je pense par rapport à la signification "synecdochique" est le mur de craie de clôture⁹. Celui-ci a à peu près deux mètres de haut. Il est assez épais avec des parties plus hautes et plus minces, et est coiffé de tuiles noires; parfois on note sur sa surface une ou plusieurs lignes droites horizontales qui la divisent, division qui peut être soulignée par un léger changement de couleur ou de grain d'une partie à une autre. En deçà de ce mur court un large chemin qui est presque désert; mais quand on l'emprunte, on entend légèrement grincer les graviers ronds qui le recouvrent. Par dessus le mur, on peut voir les branches d'arbres à feuillage persistant, tels des pins, et par delà, hors de vue, il doit y avoir un bâtiment en bois, avec tout au plus un étage, au toit recouvert de tuiles noires; ou une pagode à cinq étages. Tout cela compose un tout et le mur blanc de craie est la partie "synecdochique" représentant ce tout. Et ce tout signifie symboliquement un certain milieu culturel: le mur blanc aux tuiles noires, des graviers ronds, l'espace large, la verdure... évoquent le cadre des temples bouddhistes qu'on voit par exemple à Nara, ancienne capitale du Japon, ou celui des résidences des "daimyo" à l'époque Edo¹⁰.

Entre le temple bouddhiste ancien et la maison d'un souverain (guerrier) de l'époque moderne, on ne voit pas immédiatement de lien sauf qu'ils sont tous les deux de hauts-lieux culturels. Cependant, du point de vue contemporain, le spectacle qu'ils offrent connote la culture traditionnelle ou proprement japonaise et éveille en nous un sentiment de nostalgie et de soulagement. Tout comme l'ensemble verre-béton-fenêtre à châssis de fer représentait la civilisation occidentale, cet ensemble traditionnel représente une autre culture et surtout une attitude tout à fait différente envers la nature. Le verre, produit de la terre, refuse de se rendre à la nature et c'est dans ce refus ou cette volonté de distinction qu'il incarne la civilisation. Certes, le paysage au mur blanc manifeste la même volonté que la civilisation: fabriqué avec de la terre, le mur de craie, épuré par la couleur blanche, et se dresse et s'entretient sans se rendre plat: voilà une forme de civilisation qui tend à échapper la nature. Un Valéry qui croyait à la possibilité que le hasard de la nature réalise une forme artistique à travers ses travaux plus que millénaires, pensait que l'art ne faisait qu'accélérer

les travaux de la nature¹¹⁾. Mais le mur blanc de craie ne peut être nullement le produit de la nature ou du hasard. Surface plate, vertical exacte, sa courbure régulière, tous ces traits géométriques sont immanquablement de l'art. Pourtant, malgré cela, le mur blanc de craie donne une impression d'être tout naturel. Pourquoi? La raison doit consister en sa matérialité. Et il faut avant tout remarquer que sa forme géométrique sert à la mise en valeur de sa matérialité: il veut être géométriquement exact pour être le moins signifiant possible. Une fois la forme devenue insignifiante, il reste une matérialité pure, et cette matière demeure dans le règne de la nature et veut bien retourner à la terre. En ce qui concerne notre mur de craie, la boue et la craie séchées qui le constituent, se résorberaient assez facilement dans le sol: les tuiles cuites résistent à la désagrégation et même dans le sol, conservent le plus souvent leur forme comme le verre. Toutefois, les tuiles non émaillées absorbent l'eau et nous sentons qu'elles sont de même nature que la terre; ce qui les distingue radicalement d'avec le verre qui est une cristallisation d'une science et d'un art spéciaux.

La synecdoque de la craie suscite en moi de la nostalgie, parce que ce spectacle appartient à une tradition lointaine; elle me procure un soulagement paisible parce qu'elle appartient à la nature comme moi, ou par son homogénéité presque physiologique avec moi. Grâce à cette naturalité matérielle, la culture de craie peut avoir le beau particulier aux ruines. C'est ce que ne peut jamais se donner celle de la verre qui résiste à l'efflorescence. Une partie du mur est détruite, par un accident: c'est une affaire de l'homme. Le reste est à la nature; la motte tombée du mur se confond petit à petit avec le sol et estompe la frontière entre la nature et la civilisation; des fourmis y font l'aller et retour et rendent celle-ci à celle-là. Ainsi la ruine n'est que le spectacle de l'histoire naturelle proprement dite qui s'assimile l'histoire humaine; on peut même parler de la grâce la plus frappante que la nature donne à l'art par l'entremise du temps.

Cette grâce est ce qu'ignore la civilisation du verre. Je pense surtout à ce qu'on appelle ici au Japon les nouveaux matériaux, produits pétrochimiques. Ils sont beaux quand ils viennent d'être fabriqués. Mais ils deviennent très vite laids, car ils refusent la nature comme la verre; ils peuvent être détruits ou usés, mais ignorent la désagrégation; ils peuvent être couverts de souillure et de moisissure mais ignorent la décoloration. En contact avec la nature par leur surface, ils ne se laissent pourtant pas pénétrer par celle-ci. Par conséquent, le bâtiment bati avec ces matériaux montre une certaine laideur sénile avec le temps. C'est comme des cheveux tout noirs sur un visage tout ridé; cela peut même comporter une connotation morale de l'opiniâtreté qui s'ignore et cette connotation peut renforcer l'impression de laideur. Est-ce que ce bâtiment pourra avoir sa propre ruine? Non. Il n'y aura que des débris, témoins de la destruction violente et non de la grâce de l'histoire naturelle.

Un autre et dernier spectacle "synecdochique" est celui de la briques. Du point de vue de la constitution matérielle et aussi, au moins pour moi, de la position historique de l'époque, il se situe au milieu parmi les trois. D'abord matériellement, la brique n'a rien de différent de la tuile dont nous avons parlé ci-dessus: c'est de la

terre cuite et fait partie de la nature; toutefois, à mesure qu'élève la température de cuisson, elle devient plus dure au point de refuser la nature comme le verre; pourtant, contrairement au verre, elle fait sentir de la chaleur qui doit venir de sa consanguinité avec le sol. Par ailleurs sa situation intermédiaire dans l'histoire japonaise de l'architecture est comme suit. Dans l'étendue "synecdochique" de la brique se trouvent le reverbère à gaz, l'allée des saules, le pavé en pierre, le pousse-pousse, le port de vêtements de style mixte japonais-occidental (pourtant les gens qui les ont portés cherchaient à en souligner le côté occidental) . . . Il va sans dire pourtant que le caractère intermédiaire qui nous intéresse ne signifie pas un caractère intermédiaire entre les cultures japonaise et occidentale mais celui entre la nature et la civilisation: le pousse-pousse en est représentatif, l'allée de saule est la nature arrangée, le gaz est l'air brûlé, la pierre est taillée mais vient directement de la montagne . . . Le spectacle de la brique représente la belle époque de l'histoire moderne de notre pays. Après avoir ouvert le pays dans les années 1850,¹²⁾ le Japon subit, tour à tour, l'influence de différents pays occidentaux. Le bâtiment de brique vient certainement d'Angleterre; entre 1902, où fut conclue l'Alliance anglo-japonaise, et 1921, où elle fut dénoncée, le Japon fut sous l'influence dominante, politique ainsi que culturelle, de l'Angleterre. Le paysage de la briques est celui de cette période; il faut aussi noter que cette époque marque non le début mais le milieu de l'histoire moderne du Japon qui a commencé avec les années 1850. C'est une période qui se distinguait par son atmosphère relativement libre et aisée, et où s'exprimait une aspiration à la civilisation occidentale. Le paysage de la civilisation de la brique fut réduit en cendres par le Grand tremblement de la terre de 1923: la plupart des bâtiments de brique ne résistèrent point à ce désastre. Après quoi, la brique comme matériau de bâtiment devint secondaire. Le peu de bâtiments en brique qui ont survécu au grand tremblement de terre, disparurent un par un sous les bombardements pendant la Guerre et lors du récent redeveloppement des grandes villes de sorte qu'il n'en reste presque plus à Tokyo. Cependant, pour ceux qui connaissent plus ou moins l'époque, ce spectacle continue de leur inspirer un certain sentiment de bonheur. Voilà justement ce que signifie la synecdoche matérielle de la brique: celle-ci exprime une harmonie heureuse entre la nature et la civilisation.

Le but de cet essai n'est ni de donner une typologie de la culture ni de prédire le développement futur de l'architecture, mais simplement de souligner la dimension de l'expérience matérielle et de faire remarquer la sémantique "synecdochique" de la matière. Mais, étant donné qu'il s'agit d'une création traitant une matière proprement dite, il me paraît logiquement nécessaire d'avoir les trois types discutés ci-dessus. Et j'aurais réussi dans mon projet, si j'avais pu faire percevoir que dans le contact matériel avec un détail architectural peut ouvrir un horizon plus vaste qui dévoile une certaine attitude spirituelle envers la nature et la civilisation, ou plutôt celle de la civilisation vis-à-vis la nature: bref, qu'il s'agit de notre commerce le plus fondamental avec le monde.

Notes

- 1) Cf. mon article en japonais «18^e siècle comme époque de la peinture—des coordonnées dans l'histoire des idées», *Shiso*, N° 756, juin 1987.
- 2) R. Scruton, *The Aesthetics of architecture*, Methuen, 1979, p. 17. Voir aussi sa notion de l'architecture comme "art vernaculaire" (p. 16).
- 3) Il s'agit des annales publiées par le Journal représentatif du Japon pour donner aux écoliers des informations encyclopédiques élémentaires.
- 4) Je n'en connais pas l'origine qui doit se trouver dans un pays occidental. Cette bouteille a une forme particulière et son trait le plus distinctif est d'avoir une petite bille de verre à l'intérieur, qui poussée par la pression du gaz de la limonade et pressée de l'intérieur au goulot, servant ainsi de bouchon à la bouteille.
- 5) Cf. mon article «Puissance du beau, impuissance de l'esthétique—Considération sur l'essence du beau naturel», ici même, vol. 2, 1978.
- 6) Sur la définition de la synecdoque, voir Le Groupe M, *Rhétorique générale*, Larousse, 1970, pp. 92–106. C'est le mérite de cette étude fondamentale qui a structuré l'énumération empirique traditionnelle des figures rhétoriques. Son seul défaut est d'ignorer la détermination fondamentale de la synecdoque qui ne peut que consister en "pars pro toto".
- 7) Je pense au style ordinaire des bâtiments publics. La seule exception dans l'architecture contemporaine se trouve, me semble-t-il, dans l'église ou le temple. Voir sur ce sujet la discussion sur le "caractère", notamment les articles de V. Ugo et de K. Yoshida ici.
- 8) H. Focillon, *Vie des formes*, P.U.F., 1970, p. 52.
- 9) Le japonais distingue au niveau lexical deux sortes de murs: le premier ("kabe") est le mur d'un bâtiment, et le second ("hei") est la clôture. Il s'agit ici du second qui est une construction de plein air, alors que le premier constitue un espace clos.
- 10) Les "Daimyo" étaient les gouverneurs de province: ils devaient faire régulièrement l'aller et retour entre leur province et Edo (ancien nom de Tokyo), c'est pourquoi ils avaient leur résidence à Edo. (L'époque Edo: début 17^e fin 19^e siècle).
- 11) P. Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*, in *Œuvres II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960, p. 117 sq.
- 12) Le gouvernement d'Edo avait fermé le pays en 1639: tout commerce ou contact avec l'étranger était interdit sauf avec les Hollandais avec lesquels seul le gouvernement était autorisé à faire des échanges.

Université de Tokyo