CAPRON Jean-Luc & HUYSMANS Marie-Hélène, « Synergies d'ordre évènementiel générées par les activités muséales au Japon », *Architecture et musée* (actes du colloque organisé au Musée Royal de Mariemont), La Renaissance du Livre, Tournai, 2001, pp. 129-153.

XIII

Synergies d'ordre événementiel générées par les activités muséales au Japon

Jean-Luc Capron
Docteur Eng. Architect,

Marie-Hélène Huysmans
Artiste sérigraphe,

Hic et nunC asbl, Rixensart (Belgique).

Le musée n'est pas coffre-fort :
ouvert sur le monde,
il est humanité.

Des synergies d'ordre événementiel peuvent être générées par l'activité muséale. Ces synergies de divers types peuvent être développées entre les expositions et les activités de notre société. Elles sont largement exemplifiées par des cas d'étude japonais.

Le Japon est utile à l'analyse en ce qu'il permet de porter un autre regard sur notre réalité occidentale. Cet intervalle culturel permet de poser certaines questions essentielles et de proposer des ouvertures riches en potentialités.

Le terme "muséal" fait référence à la forme grammaticale *teki* propre à la langue japonaise. Ce suffixe transforme un

Capron, Jean-Luc; Huysmans, Marie-Hélène (2001). Synergies d'ordre évènementiel générées par les activités muséales au Japon. In :J.-P. Foulon, Architecture et musée, Tournai : La Renaissance du Livre, p. 129-153.

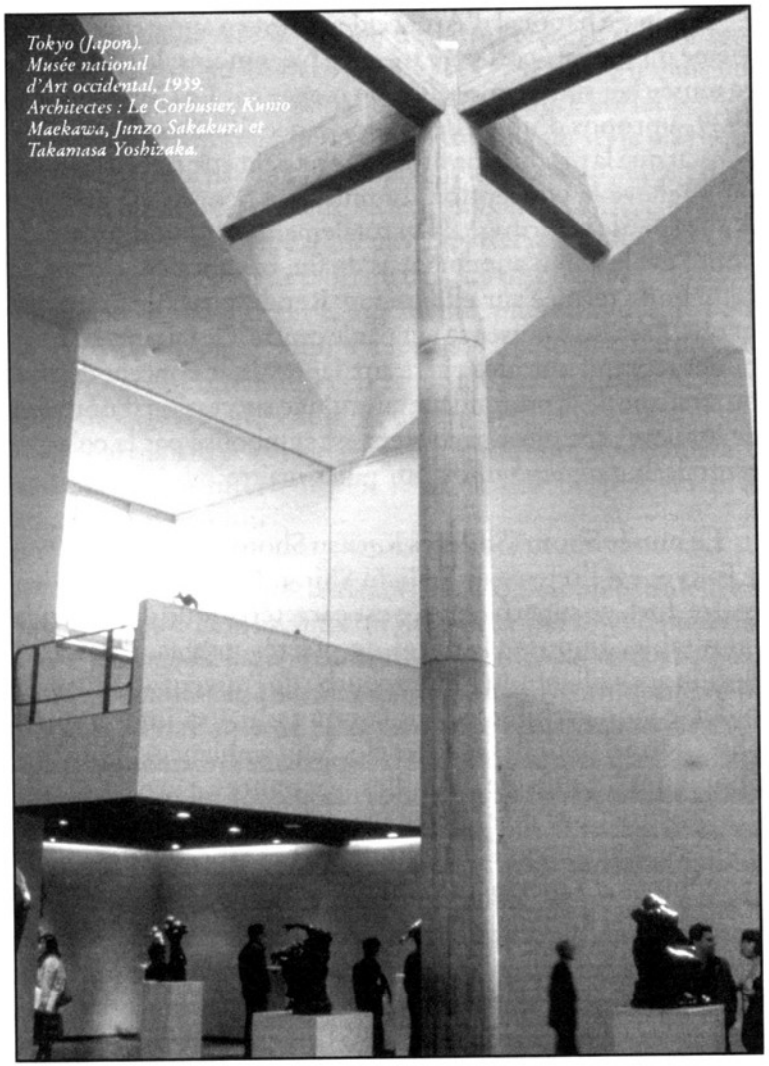
nom en adjectif nominal et signifie "à la manière de". Il permet de forger des mots nouveaux aptes à formuler de nouveaux concepts. Apposé au mot "musée", l'ensemble signifie "à la manière d'un musée".

La dimension sociétale de l'activité muséale importe autant que la forme de l'exposition, son contenu ou son contenant. Dès lors, la cohésion sociale résultante de l'acte muséal devient aussi importante que l'objet ou le support du musée qui se matérialise dans l'action.

A. Du musée à la communauté

Le musée national d'Art occidental (Kokuritsu seiyô bijutsukan, 1959) à Tokyo a été conçu par l'architecte Le Corbusier pour abriter la collection d'art occidental Kojiro Matsukata (1865-1950). Sa construction a été supervisée par trois de ses étudiants japonais : Kunio Maekawa, Junzo Sakakura, et Takamasa Yoshizaka. C'est le seul bâtiment construit au Japon qui soit conçu par ce grand architecte. Au centre du plan carré, l'espace principal ouvert sur deux niveaux accueille le visiteur. Des rampes périphériques relient cette pièce à l'exposition générale ; à l'étage, une mezzanine et un balcon. Les parois extérieures du parallélépipède sont constituées de panneaux préfabriqués en béton lavé, laissant apparaître les graviers vert émeraude de l'agrégat. L'ensemble repose sur des poutres et colonnes de béton brut de décoffrage. Devant le musée, des œuvres d'Auguste Rodin et, parmi celles-ci, *Les Bourgeois de Calais* et *Le Penseur.*

Ce n'est pas uniquement par les sculptures que ce musée tokyoïte rappelle le Musée royal de Mariemont, construit de 1967 à 1971. Le concepteur de ce dernier, Roger Bastin, a transposé avec calme et dignité les fougueuses entreprises de Le Corbusier, cette figure de proue du Mouvement moderne. Et on peut citer ce qui a été écrit à propos d'une autre de ses



Tokyo (Japon). Musée national d'Art occidental, 1959. Architectes : Le Corbusier, Kunio Maekawa, Junzo Sakakura et Takamasa Yoshizaka.

œuvres, inspirée elle aussi par Le Corbusier : "le dépouillement même se révèle à l'avantage de la vie[1]".

1. Brouwer Bénédicte (de), Strijker Louis (de) & Debuyst Frédéric, "Bénédictins pas morts (IV), Le monastère de Rixensart", in *Art d'Église*, n° 159, Ottignies, Monastère Saint-André, 1974, pp. 282-294.

Capron, Jean-Luc; Huysmans, Marie-Hélène (2001). Synergies d'ordre évènementiel générées par les activités muséales au Japon. In :J.-P. Foulon, Architecture et musée, Tournai : La Renaissance du Livre, p. 129-153.

Le musée national d'Art occidental est en apparence le type même du musée "coffre au trésor". Néanmoins, le concept de ce musée fait suite à une réflexion menée par Le Corbusier, dès 1929, à propos d'un musée à croissance illimitée. Partant du constat que la production artistique ne peut être figée à l'instant où s'achève la conception du musée, il propose le principe d'une spirale centrifuge. Plan totalement évolutif d'un musée dont l'évolution n'aurait jamais de fin, brisant l'enveloppe de cette boîte fermée sur elle-même. Rendu possible grâce aux pilotis, l'accès au musée se fait par le centre. Ce faisant, Le Corbusier reprend une idée chère aux Japonais, le concept de *oku*, ou stratégie de la profondeur faite d'une succession d'ombre et de lumière[1]. De plus, ce concept est symbolisé par la colonne centrale, la *daikokubashira* ou "pilier-maître".

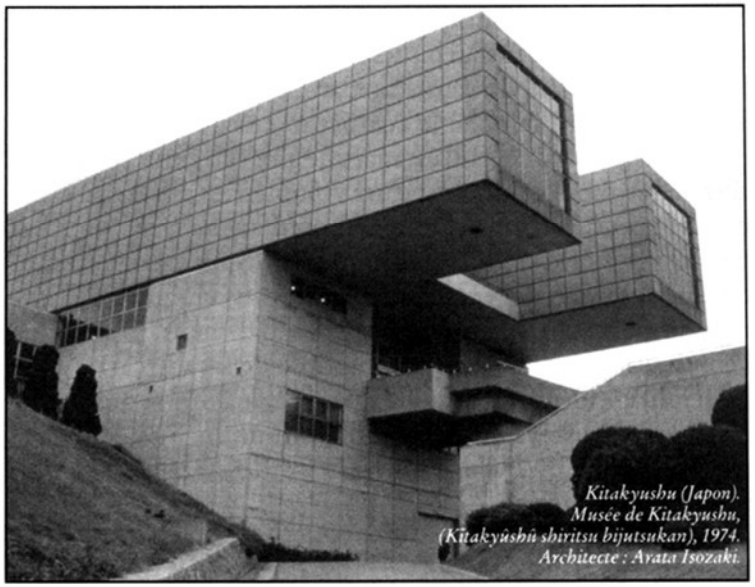
Le musée Shoto (Shibuya kuritsu Shoto bijutsukan, 1980) à Tokyo, est l'œuvre de Sei'ichi Shirai. Clos, à l'image d'un coffre-fort, ce superbe musée est caractéristique de son style inimitable. Imposante paroi de pierres grèges, dont l'inflexion accueillante et la large courbe de l'auvent atténuent la rudesse. Son architecte était connu pour son intérêt quasi obsessionnel pour des espaces clos, aux ambiances "claustrophobiques", ceints de murailles maçonnées, l'aspect massif des constructions médiévales européennes l'ayant fortement impressionné lorsqu'il était étudiant. Les aspérités des imposants blocs de pierres grossièrement clivés rehaussent ce caractère. Tel un diamant, dont il faut franchir la gangue pour en percevoir l'éclat, ce musée s'organise, par contraste, autour d'un patio elliptique à la verticalité exacerbée, aux parois ultra-lisses et réfléchissantes d'aluminium et de verre. Peu japonais dans son apparente exubérance d'expression, ce musée est profondément ancré dans la culture tokyoïte. Contrairement à l'image communément véhiculée, les Japonais peuvent révéler des traits baroques. Et pareille architecture est parfaitement intégrée dans la tradition populaire.

1. Capron Jean-Luc, "Pluralité japonaise : Oku, ou la profondeur insondable", *in A+ Architecture* n° 129, Bruxelles, éd. Ciaud, 1994, pp. 60-65.

Le musée d'Art moderne de la préfecture de Gumma (Gumma kenritsu kindai bijutsukan, 1974) s'inscrit dans une large clairière plane au sein d'un parc. D'allure horizontale, il adopte un profil semblable aux bâtiments de style classique dont le long corps central est marqué aux extrémités par deux ailes en retour. Néanmoins, leurs volumétries diffèrent. L'aile gauche prend la forme d'un pavillon détaché que l'on a fait pivoter pour être vu de trois quarts. Ce dispositif mène naturellement le visiteur vers l'aile droite, plus éloignée de l'entrée du parc, où se situe l'accès du bâtiment. L'unité de l'ensemble est obtenue par un module de façade carré, dont l'assemblage en unités de taille diverses harmonise uniformément parois vitrées et surfaces d'aluminium. Son échelle et son ambiance intérieure en font un des musées les plus attrayants du Japon.

Conçu par l'architecte Arata Isozaki, c'est un bâtiment clé pour la production architecturale contemporaine. Il matérialise le passage de l'architecture de style international, au quadrillage emblématique, à l'architecture post-moderne. Une des caractéristiques de cette tendance est le travail effectué sur la dimension sémantique de l'architecture. Ce bâtiment montre de multiples tentatives de réaliser le lien entre l'architecture internationale et les constructions vernaculaires. Le contenant aussi devient pédagogique. Pour le visiteur, il est donc doublement pédagogique. Le musée propose une relecture de l'architecture de style international ; ce jeu sur le carré et le cube, à propos duquel Isozaki s'est longuement expliqué. Il offre aussi des relectures de concepts internes à la culture japonaise, dont *oku*. Une profondeur d'espace présente dans le pavillon, légèrement isolé et désaxé, composé de deux cubes juxtaposés et évidés afin de mettre en exergue les arrêtes verticales de la masse résultante. Le lien avec la tradition spatiale japonaise est encore plus marqué avec les gradins infranchissables qui unissent visuellement les deux niveaux de l'accueil. Un rais de lumière au sommet des gradins de marbre blanc guide le regard du visiteur vers une profondeur "inaccessible". L'édicule constitué par l'émergence

Capron, Jean-Luc; Huysmans, Marie-Hélène (2001). Synergies d'ordre évènementiel générées par les activités muséales au Japon. In :J.-P. Foulon, Architecture et musée, Tournai : La Renaissance du Livre, p. 129-153.



Kitakyushu (Japon). Musée de Kitakyushu, (Kitakyûshû shiritsu bijutsukan), 1974. Architecte : Arata Isozaki.

de l'ascenseur au premier étage lui révèle subtilement le moyen d'y accéder. Au-delà des subterfuges formels, cette architecture-sculpture expose les dispositifs de la perception spatiale japonaise. Le contenant devient lui-même objet didactique. Un objet susceptible de rassembler, de faire émaner l'empathie.

Un des plus beaux exemples du pouvoir fédérateur de l'activité muséale, est le musée de Kitakyushu (Kitakyûshû shiritsu bijutsukan, 1974) par Arata Isozaki. Situé au sommet d'une colline, il domine les aciéries et les installations portuaires de cette ville industrielle. L'implantation au sommet de la colline de deux parallélépipèdes en porte-à-faux, tel des oriflammes au service de l'art, opère un lien virtuel entre culture artistique et activité économique. Ce qui dote les citoyens d'une nouvelle image de leur ville. L'image n'est plus uniquement celle d'une cité industrieuse, mais aussi celle d'une communauté à potentialité artistique. Ce dialogue est aussi présent à l'intérieur du bâtiment. Laissant la ville derrière lui, le visiteur est accueilli par un escalier majestueux qui

génère une atmosphère quasi mystique et le fait pénétrer dans le monde de l'art. Étonnemment, la deuxième volée et l'extrémité de chacun des deux parallélépipèdes d'exposition offrent une vue vers la ville. Le visiteur est constamment renvoyé du musée à la ville, de la ville au musée. En dépit de réticences formelles[1], la mise en scène permanente de la culture artistique et de la culture urbaine unifient subtilement art et industrie. Et génèrent une interrelation entre ces deux pôles.

Le musée de Kitakyushu anticipe, dès le début des années '70, un mouvement de création de structures régionales. Ces deux dernières décennies, nombre de petits musées ont été construits au Japon. Si leur raison d'être peut parfois paraître légère au regard de l'observateur extérieur à la communauté locale, leur impact sur celle-ci n'en est pas moins indéniable. Cette évolution montre que l'intérêt de l'activité muséale réside tant dans l'objet exposé que dans l'activité à dimension sociale que celui-ci permet de développer, au sein et à partir du musée. Ainsi, le musée devient un lieu de rendez-vous. Et phénomène révélateur, la cafétéria y joue un rôle essentiel[2] : On se rend à la cafétéria du musée, accessible en dehors des heures d'ouverture, comme on va dans d'autres lieux de rencontre de la ville. Cette attractivité se retrouve, tant dans les musées de grandes agglomérations que dans ceux de petites bourgades.

Reflet de l'esthétique minimaliste de l'architecte Kazuo Shinohara, le musée de l'*ukiyo-e* (Nihon ukiyo-e hakubutsukan, 1982) de Matsumoto abrite une collection d'estampes japonaises. Conçu sur le modèle de l'écrin protecteur, c'est un parallélépipède de béton aux parois opaques, qui protègent les tons pastel des gravures des ardents rayons de soleil. Cette boîte est partiellement bordée d'une zone d'accueil dont

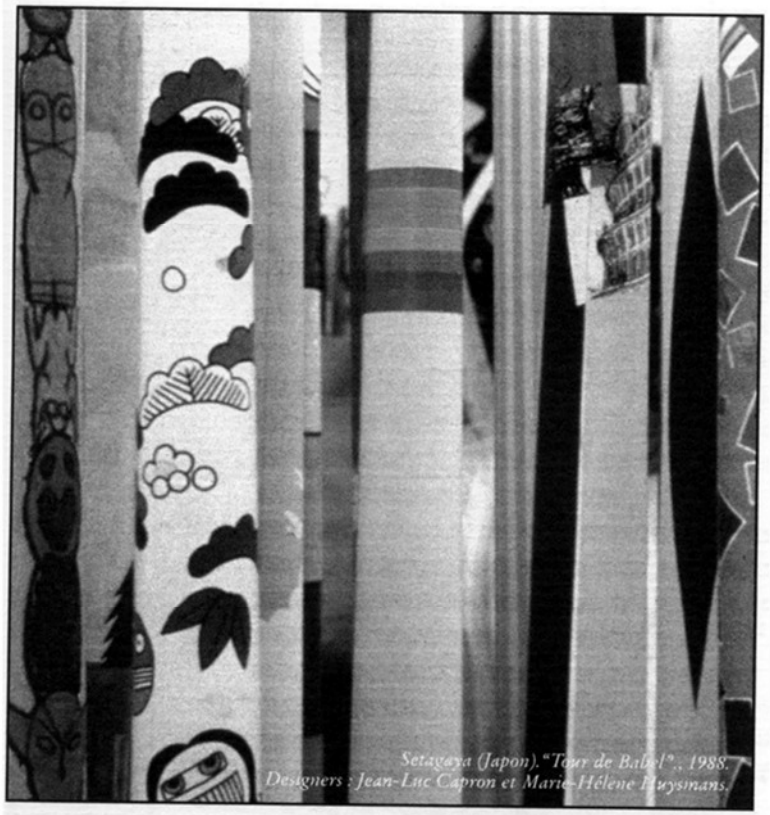
1. Huysmans Marie-Hélène, "Modern Academism is Triumphant once more", in *The Japan Architect*, n° 353, Tokyo, Shinkenchiku, 1986, p. 6.
2. Martin Marijke & Wagenaar Cor, "A design for a new Groninger Museum", in *Mendini, Starck, De Lucchi, Himmelbau, in Groningen* (M. Martin, C. Wagenaar & A. Welkamp éd.), Groningen, Groninger Museum, 1997, pp. 70-89.

Capron, Jean-Luc; Huysmans, Marie-Hélène (2001). Synergies d'ordre évènementiel générées par les activités muséales au Japon. In :J.-P. Foulon, Architecture et musée, Tournai : La Renaissance du Livre, p. 129-153.

les parois de béton brut sont amplement défoncées de vastes baies vitrées aux formes géométriquement pures. Bâtiment icône, ce musée offre au visiteur une volumétrie massive, mais perméable. Toutefois, les faces données à voir masquent au regard le contenant, support de l'activité muséale : le coffre-fort. Au-delà de la matérialité muséale, l'essentiel réside dans le processus de fierté d'appartenance qu'il conforte. Situé dans une petite ville de montagne, ce musée agit pour les habitants tel un catalyseur du sentiment confus de participer d'une culture renommée. Dans le même esprit, le musée Tasaki (Tasaki bijutsukan) à Karuizawa est imaginé par Hiroshi Hara, à la fin des années '80, sous une toiture rappelant la forme des nuages au sommet des montagnes ; composition affectionnée par l'artiste dont le musée abrite les toiles. Cette matérialisation du lien entre le ciel, la terre et l'homme, base de la composition des *ikebanas*, renvoie à nouveau au sentir en commun, ciment de la société japonaise[1].

À Matsuzaki-cho, l'objet d'exposition du musée Chohachi (Chôhachi bijutsukan,1984) est le travail réputé des artisans plâtriers du lieu[2]. Ce travail du plâtre est présent sur les faces extérieures des murs du musée sous diverses formes, dont les larges joints blancs et galbés enserrent des losanges de céramique noire. Néanmoins, si formes et techniques sont traditionnelles, l'architecture ne l'est pas. La réactualisation des traditions par une opposition entre objet exposé et support d'exposition est récurrent dans la démarche de l'architecte Osamu Ishiyama. Ce qui est exposé n'est plus reclus à l'intérieur du musée, mais volontairement projeté à l'extérieur de celui-ci. Parallèlement, formes et volumes, construits en matériaux contemporains, mêlent des sources d'origine diverses. L'ensemble, aux techniques de construction et formes contrastées, permet d'unir passé et présent, ici et ailleurs.

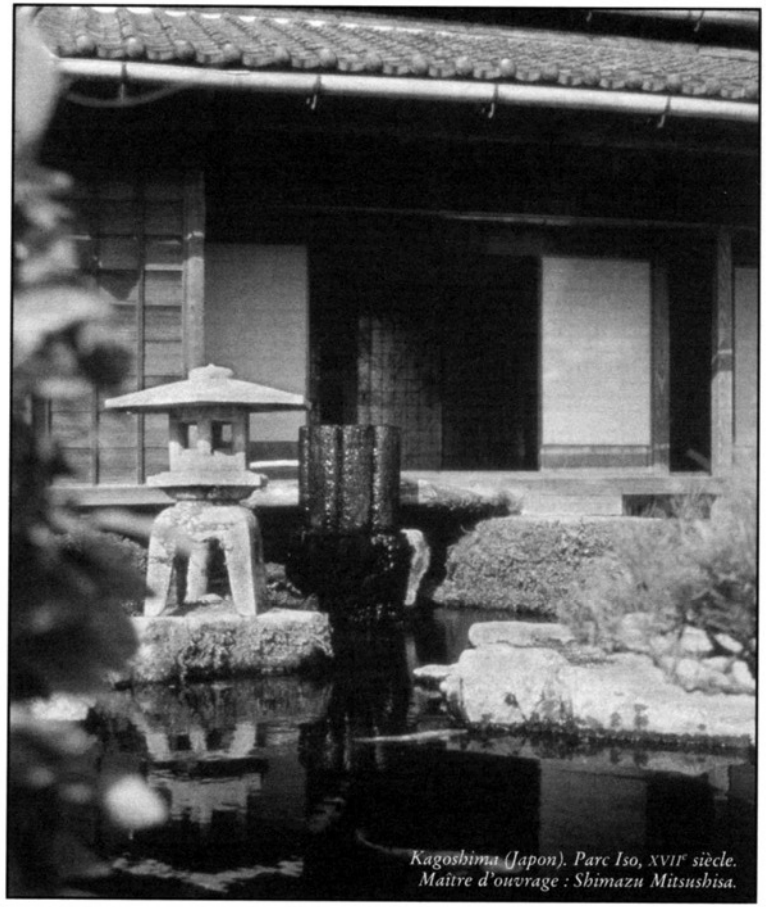
1. Capron Jean-Luc, "Pluralité japonaise : la ville subsumée", in *A+ Architecture*, n° 101, Bruxelles, éd. Ciaud, 1988, pp. 50-53.
2. Capron Jean-Luc, "Pluralité japonaise : autour de la tradition", in *A+ Architecture*, n° 98, Bruxelles, éd. Ciaud, 1988, pp. 14-17.


Setagaya (Japon), "Tour de Babel", 1988.
Designers : Jean-Luc Capron et Marie-Hélène Huysmans.

Autre aspect du rapport entre activité muséale et art de bâtir, la galerie Ma (Gallery Ma), consacrée à l'architecture contemporaine. Celle-ci émane de la société Toto, géant de la céramique à usage sanitaire. Chaque exposition est, pour l'architecte présenté, l'opportunité d'expérimenter un aspect de ses recherches au niveau spatial, formel, structurel ou constructif[1]. Le résultat de cette recherche est à chaque fois exposé sur la terrasse adjacente au lieu d'exposition, dont les dimensions sont similaires. En 1987, l'architecte Shoei Yoh y a franchi une étape importante dans ses recherches structurelles en réalisant un equilibrium auto-tendant – soit une

1. Capron Jean-Luc, "Expositions d'architectures et architectures d'expositions", in *A+ Architecture*, n° 104, Bruxelles, éd. Ciaud, 1989, pp. 60-61.

Capron, Jean-Luc; Huysmans, Marie-Hélène (2001). Synergies d'ordre évènementiel générées par les activités muséales au Japon. In :J.-P. Foulon, Architecture et musée, Tournai : La Renaissance du Livre, p. 129-153.



Kagoshima (Japon). Parc Iso, XVII^e siècle. Maître d'ouvrage : Shimazu Mitsushisa.

structure dans laquelle les composants en traction sont supérieurs, en nombre, à ceux en compression – dont les pièces de bois semblent flotter dans un écheveau de câbles métalliques. Dans les années '80, Itsuko Hasegawa y expérimente une colonne-arbre aux feuilles d'aluminium perforé. Motif qu'elle reprend et développe pour le Centre culturel Shonandai à Fujisawa, construit peu de temps après l'exposition.

Le centre culturel Shonandai (Shonandai bunka sentâ, 1989) s'organise autour d'un musée : le musée des Enfants et son planétarium, abrité dans une sphère géante. Tandis que

des ateliers et salles de spectacles abritent les activités à dimension artistique et celles associées aux sciences[1]. Cet espace est avant tout celui des citoyens. Aussi, ce musée n'est-il pas figé dans son rôle muséal, il génère une dynamique sociale. Et la synergie entre musée et communauté y est totale.

Setagaya est une commune aisée de la banlieue de Tokyo. Son musée (Setagaya bijutsukan, 1985) fut conçu par Shozo Uchii. Il est situé à proximité d'une usine d'incinération de déchets ménagers, dont la haute cheminée est très présente dans le paysage. À l'occasion de la reconstruction de celle-ci, motivée par la volonté de limiter les rejets dans l'atmosphère, un concours est lancé pour une fresque à réaliser sur ce cylindre de 100 mètres de haut. Un concours ouvert à tous, et tout un chacun est invité à faire une proposition. Des centaines de projets sont soumis au jury. Ils émanent d'habitants de la commune mais aussi de citoyens, japonais ou non, issus des quatre coins du monde. Et parmi ceux-ci, notre "Tour de Babel" qui reçut le prix Kawakami, mention spéciale du jury[2].

Aller à la rencontre du public est le souci constant des musées au Japon. Pour ce faire, ils n'hésitent pas à sortir du cadre, parfois restrictif, du musée. Par ce concours, l'activité muséale confère une dimension artistique et culturelle à l'environnement du quotidien.

La dimension culturelle, c'est aussi le musée du Souvenir et de la Paix à Hiroshima (Hiroshima heiwa-kaikan chinretsukan), érigé en 1955 sur les plans de l'architecte Kenzo Tange. La mémoire de cet événement tragique y est présentée en toute simplicité. Ainsi que le rappelle l'inscription sur le cénotaphe, l'objectif de ce musée est que cet événement ne

1. Capron Jean-Luc, "Pluralité japonaise. Nature culturée, culture naturée", in *A+ Architecture*, n° 124, Bruxelles, éd. Ciaud, 1993, pp. 50-53.

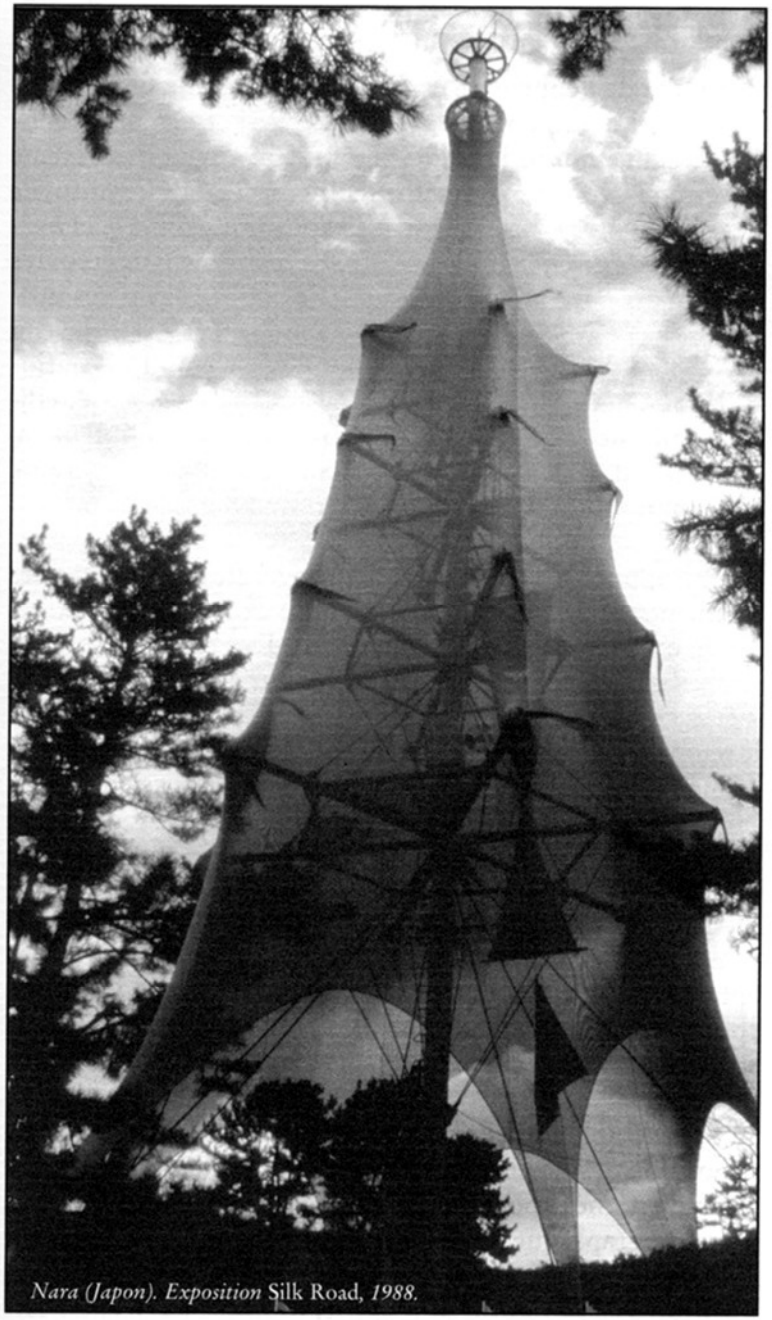
2. Capron Jean-Luc & Huysmans Marie-Hélène, "Tour de Babel", *Mitsukete kudasai. Entotsu ni mo machi no iro* (À vous de trouver : qu'une cheminée soit aussi couleur de la ville), Setagaya, Setagaya kuyakucho (Mairie de Setagaya), 1988, p. 5.

Capron, Jean-Luc; Huysmans, Marie-Hélène (2001). Synergies d'ordre évènementiel générées par les activités muséales au Japon. In :J.-P. Foulon, Architecture et musée, Tournai : La Renaissance du Livre, p. 129-153.

disparaisse dans l'oubli : "Restez en paix pour que l'erreur ne soit pas commise à nouveau." Et même si elle est douloureuse, cette page d'histoire doit être donnée à voir. Un musée, et plus encore au Japon, est catalyseur social : il est ferment de la réactivation constante des codes qui fondent la société[1].

La cohésion sociale, ce pilier de la société japonaise, motive les musées de plein air qui présentent la vie d'autrefois. Les *minka-en* ou musées de plein air et le Shita-machi fûzoku shiryôkan ou musée de la Ville-Basse à Tokyo comptent parmi les nombreuses expressions locales du lien opiniâtre unissant passé et présent. On y reproduit des intérieurs de grands-parents et présente un passé encore proche. Néanmoins, enfants et petits-enfants montrent un intérêt certain pour ce genre de musées. Dans les campagnes, ce sont des habitations appelées familièrement des *sennen'ya* (maisons millénaires) qui jouent ce rôle. Néanmoins, dans une construction en bois, peu de composants d'origine sont encore présents après plusieurs centaines d'années. C'est le soin attentif apporté à l'entretien d'un édifice qui en assure la pérennité. Dès lors, que soient remplacés les composants endommagés, la durée de vie d'une structure en bois peut être plus longue que ne le conçoit une culture qui, comme la nôtre, a opté pour la maçonnerie. Ce constant processus de reconstruction suppose l'acceptation de l'éphémère des objets construits. Cela implique que le bâti, en tant qu'objet usuel, s'efface au profit de l'activité qu'il supporte. De même, le célèbre sanctuaire shintoïste d'Ise , reconstruit tous les vingt ans, questionne la pérennité des formes[2].

1. Capron Jean-Luc, "Patrimoine social : quel patrimoine attache la population ? Conception patrimoniale japonaise", in *Patrimoine et citoyens* (actes du colloque), Charleroi, Ville de Charleroi & Espace Environnement, 1994, 8 pp.
2. *Idem*, p. 5.



Nara (Japon). Exposition Silk Road, *1988.*

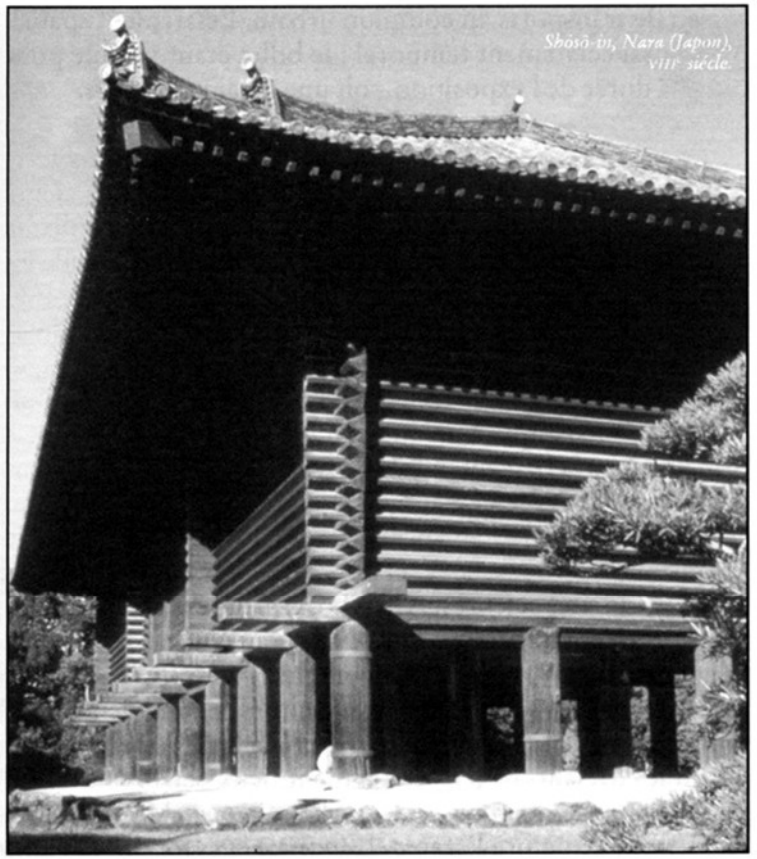
Capron, Jean-Luc; Huysmans, Marie-Hélène (2001). Synergies d'ordre évènementiel générées par les activités muséales au Japon. In :J.-P. Foulon, Architecture et musée, Tournai : La Renaissance du Livre, p. 129-153.

B. De l'événement à l'activité muséale

Le site de l'éphémère exposition internationale d'Osaka en 1970 est devenu musée et les quelques bâtiments qui subsistent sont aujourd'hui "muséifiés ". Œuvres d'art, au même titre que la Tour du Soleil du sculpteur Tarô Okamoto, ils témoignent de la thématique de l'exposition : *Progrès et harmonie en faveur du genre humain*. Ils renferment des œuvres visionnaires, tels ces projets de villes sur l'eau ; rêves utopiques d'une époque ouverte sur le monde. Sur le site devenu parc, et après avoir démantelé nombre de pavillons nationaux, on y construit des musées. Parmi ceux-ci, le musée ethnographique (Kokuritsu minzokugaku hakubutsukan, 1977) conçu par Kisho Kurokawa : image du musée forteresse, aux murailles sombres et massives, ouvert sur un atrium.

À l'opposé, se situe la blanche légèreté translucide des bâtiments de l'exposition temporaire *Silk Road* (Route de la Soie), qui s'est tenue à Nara en 1988. Des œuvres d'art, en provenance de tous les pays traversés par la Route de la Soie, y étaient temporairement rassemblées. Cette limitation dans le temps résulte de l'impossibilité matérielle d'exposer continûment des œuvres d'art de provenance aussi diverses. Néanmoins, le caractère événementiel, inhérent à ce type d'exposition, fut un catalyseur social. L'allure temporaire de l'architecture de cette exposition renvoie à l'image du campement de caravaniers, avec un double jeu entre contenu exposé et contenant qui s'expose. Il s'enracine dans le caractère éphémère, car tout fut démantelé, selon une double tradition, spécifique à la fois des expositions internationales et des structures muséales japonaises.

Si l'exemple précédent est un musée qui rassemble en une exposition des objets issus d'une vaste zone géographique, le suivant est une exposition qui disperse le musée sur une vaste zone géographique. L'activité muséale peut être éclatement du musée. En 1985, avant son départ pour les États-Unis, l'exposition *Tokyo : Form and Spirit*, destinée au Walker Art



Center de Minneapolis, a été visible sous le nom de *Tokyo in Tôkyô* dans divers lieux de la capitale japonaise. Ces fragments de musée étaient tant des musées existants que des lieux affectés, ou non, aux activités culturelles. Parmi les œuvres exposées, des installations réalisées par des architectes tels Tadao Ando, Arata Isozaki, Hiroshi Hara ou Fumihiko Maki[1]. Donnant libre accès aux multiples sites, le billet conférait le statut de musée à l'ensemble de la mégalopole tokyoïte. Un musée dont les diverses salles étaient connectées par le

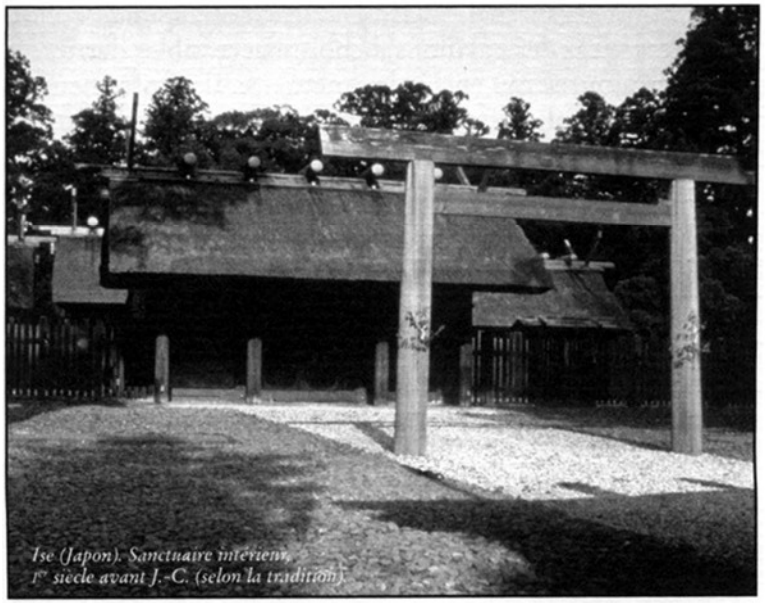
1. Capron Jean-Luc, "Pluralité japonaise : Oku, ou la profondeur insondable", in *A+ Architecture*, n° 129, Bruxelles, éd. Ciaud, 1994, pp. 63-64.

Capron, Jean-Luc; Huysmans, Marie-Hélène (2001). Synergies d'ordre évènementiel générées par les activités muséales au Japon. In :J.-P. Foulon, Architecture et musée, Tournai : La Renaissance du Livre, p. 129-153.

réseau de transports en commun urbain. Éclatement spatial, mais aussi éclatement temporel ; le billet étant valable pour toute la durée de l'exposition, soit une dizaine de jours.

L'éclatement spatio-temporel du musée renvoie aux *meisho* (sites réputés), hauts lieux touristiques et sujets majeurs des *ukiyo-e* d'artistes, tel Hiroshige Andô. Ces endroits célèbres sont liés au tourisme, une des activités à laquelle les Japonais s'adonnent de longue date. Durant la période Edo déjà, alors que le pouvoir développait une politique d'isolement de l'archipel, on y voyageait énormément. Les voyages prenaient la forme de véritables pèlerinages culturels d'un haut lieu touristique à un autre, d'un *meisho* à un autre. Ce principe est à la base du *meisho sugoroku*, un jeu de l'oie dans lequel les joueurs se déplacent d'un lieu célèbre à un autre au gré du lancé des dés. L'évocation des sites visités est aussi le support de jardins conçus tel un *meisho-zue*, une collection d'images de sites célèbres. À Tokyo, la visite du parc Kôraku-en est une représentation de la Nakasen-dô, cette route qui reliait Edo et Kyôto par les "montagnes du centre ". Si le parc présente des évocations de *meisho* situés le long de cette de voie commerciale et culturelle, celui-ci était lui-même repris parmi les Meisho Edo hyakkei (cent lieux célèbres d'Edo). Cet enchâssement omniprésent de lieux évocateurs à vocation touristique structure l'archipel japonais et offre cohésion au peuple qui l'habite. Celle-ci est constamment réactivée au travers de ces phénomènes touristiques, comme le suggère au milieu des années '80, l'instauration des Shin Tôkyô hyakkei, les cent nouvelles vues de Tokyo[1]. Prolongation d'une tradition, dont un moment fort fut l'impression des cent gravures de la Shin Tôkyô hyakkei, réalisées en mode contemporain par huit artistes japonais de 1929 à 1932[2].

1. Muramatsu Aki, *Shin Tôkyô hyakkei. Tôkyô Meisho ezu gaidobukku* (100 nouvelles vues de Tokyo. Guide illustré des lieux célèbres de Tokyo), Tôkyô, Jinbun-Sha, 1985, 71 pp.
2. Tôkyô-to bijutsukan, *Tôkyô-to bijutsukan shûzô sakuhin zuroku II (hanga) 1985* (Catalogue des collections du Musée municipal de Tokyo, vol. II (gravure) 1985), Tôkyô, Tôkyô-to bijutsukan, 1986, 339 pp.



Ise (Japon). Sanctuaire intérieur, I^er siècle avant J.-C. (selon la tradition).

Au VIII^e siècle, l'empereur Shômu rassemble par milliers des objets provenant des pays traversés par la Route de la Soie. Cette collection exceptionnelle fut offerte par sa veuve au temple Tôdai-ji à Nara. Pour l'abriter, on construisit le Shôsô-in, dont le système constructif permet une gestion naturelle du degré d'hygrométrie. Ce qui permit de conserver pendant des siècles les délicats trésors qui y étaient entreposés. Vaste vaisseau de bois posé sur une trame de solides pilotis, ce bâtiment s'inspire formellement des greniers à riz de l'époque Yayoi. Ceci donne une autre dimension à la dissociation objets d'art-objets de consommation. Le riz, "pain quotidien" des japonais, est élevé au rang d'objet aussi précieux qu'une œuvre d'art. En paraphrasant Baudrillard[1] : consommation de signes et signes de consommation.

Il y a des musées dont on ne peut pas voir les collections. C'est le cas du contenu du Naikû jingû ou sanctuaire inté-

1. Baudrillard Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, 286 pp.

Capron, Jean-Luc; Huysmans, Marie-Hélène (2001). Synergies d'ordre évènementiel générées par les activités muséales au Japon. In :J.-P. Foulon, Architecture et musée, Tournai : La Renaissance du Livre, p. 129-153.

rieur, du grand sanctuaire d'Ise. Si musée correspond à collection, c'est le cas des pavillons de bois inaccessibles derrière la palissade ajourée qui enclôt le sanctuaire. Ils renferment un des trois symboles du pouvoir impérial japonais : le *yata no Kagami* ou miroir sacré. En effet, selon la tradition, l'empereur en a la garde et est le seul à pouvoir y accéder ; il en est de même pour l'épée et les joyaux. Exemple d'une collection invisible pour le commun des mortels.

En dépit d'un accès limité, des œuvres d'art de haut niveau peuvent être présentées d'une manière conviviale. Conçu par l'architecte Sei'ichi Shirai, le siège de la banque Shinwa (Shinwa ginko honten, 1969-1975) dans la préfecture de Nagasaki, peut être assimilé à un musée. Cette architecture d'une sensualité baroque se compose d'une succession de luxueux salons aux murs desquels sont accrochés un grand nombre de toiles impressionnistes.

En donnant à voir quelques objets de collection lors de la cérémonie du thé, le pavillon de thé acquiert un caractère muséal. L'intérêt réside aussi dans la nature de la relation qui unit visiteur et objet d'exposition. Lors de la cérémonie, on fait plus que montrer les objets d'une collection, on en fait usage. L'intérêt de l'objet réside dans l'usage – faire tourner le bol, le caresser et y boire – et dans les sensations que procure son usage. Pour le public, constitué par les autres convives, ce qui est donné à voir est tant la beauté de l'objet que celle du geste.

La villa Katsura, ou Katsura Rikyû, est au Japon ce que le château de Versailles est à la France : implantée dans un jardin, elle fut remodelée et agrandie au XVII[e] siècle pour un monarque de droit divin. Le caractère exceptionnel de ces modèles inégalables renforce l'unicité de leurs architectures. La différence réside dans la mise en condition personnelle que s'imposent nombre de visiteurs en revêtant un *kimono* pour aller visiter la villa Katsura. Bien peu d'entre nous s'imposeraient de visiter Versailles en habits de style Louis XIV, ou tout autre musée en habit d'époque. Et pourtant, cela per-



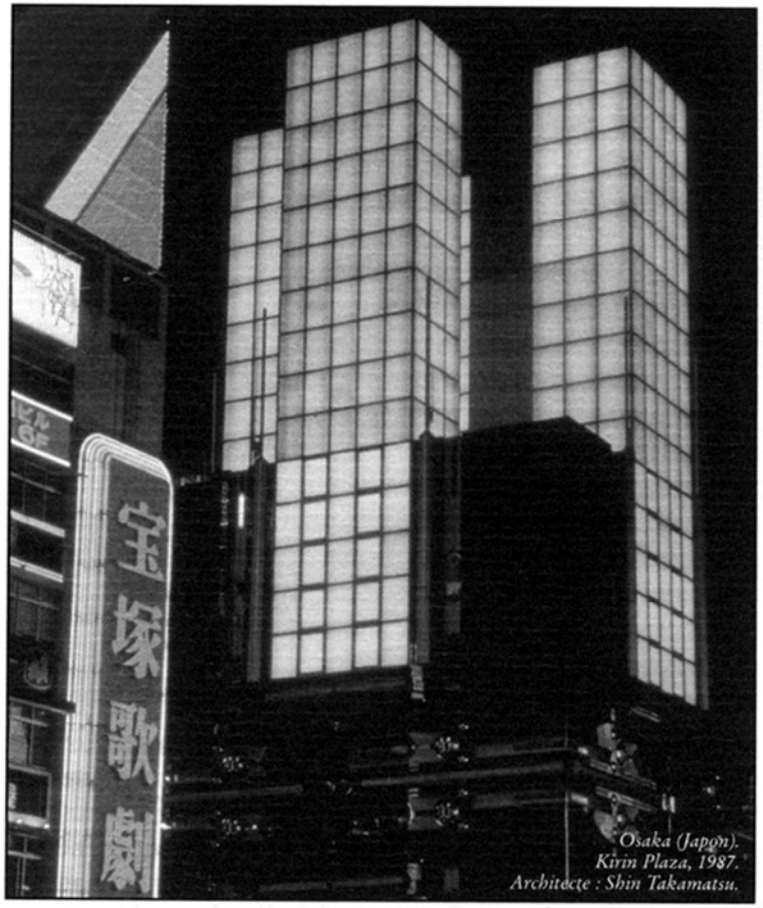
Kyoto (Japon). Temple Jukô-in (Daitoku-ji), 1566. Architecte : Sen no Rikyu.

met de ressentir pleinement, avec son corps, son cœur et le souffle qu'on a en soi. Imaginez-vous, progressant à petits pas, vêtu d'un *kimono*. Vous percevrez les choses d'une tout autre manière : c'est corporellement que vous expérimenterez la visite. La mise en condition de l'événement est donc un facteur prépondérant des synergies d'ordre événementiel générées par les activités muséales[1].

Pour les Japonais, la floraison du végétal est l'occasion d'une réactivation des pratiques unissant la société. Ils ont pour tradition de partager un repas sous les cerisiers en fleurs, entre collègues, amis ou en famille. Lorsqu'il s'agit d'un pied de chrysanthème qui porte une centaine de fleurs, c'est remarquable. C'est ce que l'on appelle une "pièce de musée". Expo-

1. Capron Jean-Luc, "Contexte d'architectures et architectures du quotidien", in *A+ Architecture*, n° 104, Bruxelles, éd. Ciaud, 1989, pp. 32-34.

Capron, Jean-Luc; Huysmans, Marie-Hélène (2001). Synergies d'ordre évènementiel générées par les activités muséales au Japon. In :J.-P. Foulon, Architecture et musée, Tournai : La Renaissance du Livre, p. 129-153.



Osaka (Japon). Kirin Plaza, 1987. Architecte : Shin Takamatsu.

sée uniquement lors de sa floraison, on construit un musée temporaire, sous forme d'abris de bois et de paille[1].

Un feu d'artifice, ou *hanabi* (fleur de feu), est un événement artistique exceptionnel. De plus, au Japon, les maîtres artificiers ont le titre de monument national vivant conféré par l'empereur aux grands artistes ou artisans. Un maître artificier est un artiste au sens plein du terme. Son œuvre

1. Capron Jean-Luc, "La Permanence de l'éphémère", in *A+ Architecture*, n° 104 (*Japon : Contexte d'architectures*), Bruxelles, éd. Ciaud, 1989, pp. 47.

mériterait d'être placée dans un musée. Quelle en serait sa matérialité, pour un art évanescent par nature ?

Le centre Sôgetsu (Sôgetsu Kaikan) est un autre exemple de synergies inhérentes à l'élargissement de la notion de musée. Ce prisme de verre réfléchissant fendu suivant la diagonale du quadrilatère de base est le second immeuble que le célèbre architecte Kenzo Tange conçoit et réalise à cet endroit pour le même client, la célèbre école d'*ikebana*, Sôgetsu. Le premier ouvrage fut inauguré en 1958, le second en 1977. Le lieu d'exposition des arrangements floraux aux amples dimensions est l'œuvre d'Isamu Noguchi, artiste japonais émigré aux États-Unis, qui en a sculpté chaque pierre. L'étagement en gradins du lieu d'exposition est une réponse fonctionnelle à l'enveloppe volumétrique de l'auditoire situé sous celui-ci. Harmonie parfaite entre architecture, sculpture et art floral, les arrangements floraux des maîtres et élèves de cette école d'*ikebana* sont internationalement élevés au rang d'œuvres d'art. L'*ikebana* est une forme d'art au sens plein du terme. Aussi, pour nous Occidentaux, est-il dommage de ne pouvoir maintenir éternellement les *ikebana* en leur état. Une fois les fleurs fanées, la trace de l'arrangement floral a disparu. Or, une des fonctions majeures du musée est de conserver des traces. Une trace évanescente, disparaissant d'elle-même, questionne au plus profond la notion de musée.

La non-pérennité des objets est un des moteurs du commerce. Si vous demandez à un Japonais où acheter un article spécifique, la réponse sera invariablement : "dans un *depâto*". Au Japon, le *depâto* (contraction du terme anglais *Department Store*) est plus qu'un grand magasin. C'est une institution, un pivot de la vie japonaise. On y trouve tout, ou presque : nourriture, vêtements, mobilier, billet d'avion, œuvre d'art... Au sortir du métro, le grand magasin vous accueille avec des niveaux en sous-sols consacrés exclusivement à la nourriture ; les étages hors-sol à la mode, la maison et bien d'autres produits et services ; les étages supérieurs aux restaurants et galeries d'art ; et sur le toit de ces paquebots

Capron, Jean-Luc; Huysmans, Marie-Hélène (2001). Synergies d'ordre évènementiel générées par les activités muséales au Japon. In :J.-P. Foulon, Architecture et musée, Tournai : La Renaissance du Livre, p. 129-153.

urbains, aires de jeux d'enfants et beer garden. Certains possèdent même un musée, tel le Seibu de Ikebukuro à Tokyo[1] Car tout grand magasin japonais possède aux moins quelques galeries d'art où est présenté le travail d'artisans japonais, véritables trésors nationaux vivants, ou d'artistes de renommée internationale. La motivation première est bien évidemment d'ordre commercial : de la "Quinzaine du blanc" on passe à la "Quinzaine Andy Warhol". Ce qui implique que l'ensemble du grand magasin vit à l'heure du Pop Art. Néanmoins, le caractère exclusivement mercantile de la démarche est à relativiser. Car c'est une manière d'amener le grand public à se familiariser avec l'art. En définitive, ce qui fait la différence, c'est la notion de service ; une composante de base du système japonais. Et cette volonté d'aller vers le grand public génère des synergies profitables à tous.

Il en va de même pour le Kirin Plaza de l'architecte Shin Takamatsu. Construit en 1987 à Osaka, c'est un exemple de bâtiment symbole, support d'une double activité muséale et commerciale. Au centre de cette mégalopole marchande, le bâtiment apparaît dans sa pureté opaline. Telle une lanterne japonaise géante émergeant, par son ascétisme inconditionnel, de la forêt de néons multicolores qui l'entoure. Ce bâtiment, objet de dépassement et fruit de transgression des rapports d'échelle, oblige le passant à chercher au plus profond de lui-même la maïeutique nécessaire à une prise de position face à l'œuvre. La dialectique suscitée par l'architecte est donc semblable à celle générée par l'artiste. Celle-ci est aussi présente à l'intérieur du musée sous forme d'œuvres d'art exposées au dernier étage du bâtiment. Tandis que les étages intermédiaires sont affectés à la dégustation de la bière Kirin, propriétaire de l'immeuble !

1. Capron Jean-Luc, "La Métropole dans son contexte régional : l'exemple de Tokyo", in *La Métropole dans son hinterland : la reconquête de la ville et de sa région* (D. Bernfeld & B. Kirikov dir.), Bruxelles, éd. Eurocultures, 1995, pp. 189-198.

Le base-ball est-il une thématique muséale ? Questionner les critères par lesquels on confère à l'objet le statut "objet de musée" n'est pas superflu. Le musée du Base-Ball est situé à côté du gigantesque stade de base-ball Tokyo Dome, surnommé Big-Egg[1]. Effet de démesure, on le distingue à peine. Et pourtant, c'est un des musées japonais les plus visités ; questionnement sur la nature de l'objet d'intérêt des foules.

Au Japon, une réflexion est menée par le Media Conference of Museum, réunissant des conservateurs de musée et curateurs d'expositions quant à la manière de profiter de l'engouement des artistes pour les médias et de faire sortir le musée hors de ses murs. Depuis 1980, l'écran de télévision géant couvrant la façade de l'immeuble Studio Alta[2] est un support potentiel pour des performances artistiques sur support télévisuel, projetant ainsi le musée dans la ville. De même, le ballon dirigeable est lui aussi support d'écran lumineux. Sans ancrage, spatial ou temporel[3], c'est un musée mobile et accessible à tous d'un seul regard.

Le *mikoshi* est l'équivalent japonais d'une châsse que l'Occident propose à la dévotion des fidèles et expose telle une pièce de musée. À l'opposé, le *mikoshi* n'est pas exposé en dehors des festivités religieuses. C'est lors de la procession que la châsse est portée au regard de tous. Néanmoins, la décoration historiée de ses flancs est masquée par un grand drap blanc. Seuls sont présentés au public des disques de métal poli qui renvoient au croyant sa propre image. Virtualisation de la matérialité, de même nature que la représentation en hologramme des divinités dont les statues ponctuent traditionnellement les carrefours. Statuaire devenue objet

1. Capron Jean-Luc, "Tokyo, ou les modes de structuration socio-spatiale d'une mégapole", in *Constructif*, n° 27, Brucht, Ytong, 1995, pp. 22-28.
2. Capron Jean-Luc, "De l'actant urbain, ou Communication et architecture", in *La Maîtrise de la ville* (A. Berque dir.), Paris, éd. EHESS, 1994, pp. 295-308.
3. Capron Jean-Luc, "Médias et environnement urbain au Japon", in *Enquête sur les sièges de l'info*, Paris, Pavillon de l'Arsenal–Hazan, 1994, pp. 168-177.

Capron, Jean-Luc; Huysmans, Marie-Hélène (2001). Synergies d'ordre évènementiel générées par les activités muséales au Japon. In :J.-P. Foulon, Architecture et musée, Tournai : La Renaissance du Livre, p. 129-153.

commun, auquel la représentation hologramme confère temporairement une dimension muséographique.

Du magnifique jardin du Ryoan-ji, à Kyoto, nul ne peut embrasser toutes les pierres d'un seul regard. Quelle que soit la position du spectateur, il ne verra jamais plus de quatorze des quinze pierres, réparties en cinq groupes sur une aire de gravier blanc ratissée quotidiennement selon un mode ondulatoire. Au Japon, les flots sont considérés comme un autre aspect de la terre, d'où l'apparente facilité d'une symbolisation par une étendue de graviers. La magie du lieu résultant de la contemplation des îlots rocheux sur cette mer ondoyante, implique soit un développement infini de celle-ci, soit sa clôture par une enceinte. La seconde solution fait du mur d'enceinte un élément prépondérant qui recentre l'intérêt de l'observateur sur les pierres. Afin de donner l'illusion d'une continuité infinie, l'enceinte doit être de même nature que la surface clôturée. La continuité visuelle est assurée par le torchis grossier du mur de clôture qui donne à voir la stratigraphie de sa construction et le grain de ses agrégats. S'y ajoute la patine, œuvre du temps qui renvoie aux concepts du wabi et du sabi, chers aux Japonais. Ainsi que ce qui fait l'essence de l'ikebana, le principe d'harmonie entre l'homme, la terre (et, par extension, la mer) et le ciel. L'horizon, unique limite de l'océan pour l'homme égaré au milieu de cet espace incommensurable, cristallise à l'infini ce point de passage entre terre et ciel. Cette fracture du continuum visuel suppose l'existence d'un plan vertical qui réponde à la surface constituée par l'aire de graviers et le mur de torchis. La réponse implique le recours à la notion de l'ikedori ou "espace emprunté[1]." L'arrière-plan végétal situé derrière l'enceinte fait partie d'un tout, unissant pierres, graviers, terre-paille et végétaux ; expression du lien entre éternel et éphémère. Il en est de même à Itsukushima, site inoubliable dont le *torii* émergeant de l'eau est par excellence l'image de l'Extrême-Orient, où l'important est la vue, cadrée par le portique, toujours changeante...

1. Toshi design kenkyûtai *Nihon no toshi kûkan* (Espace de la ville japonaise), Tôkyô, Eikoku-sha, 1968, p. 58.

C. Conclusion

L'éphémère fait partie intégrante de la ville et de l'architecture japonaise. Les signes de la nature, ces "éléments phénoménaux[1] , ont été assimilés de longue date par le peuple japonais. Vivant sur une île soumise aux forces de la nature, la civilisation japonaise privilégie l'événementiel à l'éternel. L'environnement construit japonais et les actes sociétaux qui en caractérisent l'usage sont perceptibles comme signes d'une "permanence de l'éphémère[2]". Cette apparente contradiction dépasse l'économie de la valeur intrinsèque des choses. Le Japon questionne la nature de ce qu'il convient de préserver : l'esprit ou la forme[3].

L'étude d'exemples japonais non seulement questionne la notion de musée et ses finalités, mais suggère aussi des approches complémentaires aux pratiques occidentales. L'activité muséale tend à prendre des formes nouvelles, en accord avec l'évolution du substrat sociétal dans lequel elle s'inscrit. En effet, sous l'influence des médias, s'affirme une attitude culturelle faite d'internationalisation à tendance virtuelle et d'empathie d'ordre proxémique. Groupisme catégoriel[4] et esthétique empathique[5] questionnent la nature de l'activité muséale. Et les synergies d'ordre événementiel générées par les activités muséales, au Japon, sont autant de pistes à explorer pour y apporter réponse.

1. *Idem*, p. 86.
2. Capron Jean-Luc, "La Permanence de l'éphémère", *op. cit.* p. 47.
3. Capron Jean-Luc, "Patrimoine social : quel patrimoine attache la population ? Conception patrimoniale japonaise", *op. cit.*
4. Capron Jean-Luc, "De l'actant urbain, ou Communication et architecture", *op. cit.*, p. 296.
5. *Ibidem*, p. 302.