

”L’expression de la nature dans le parcours architectural d’Antonin Raymond. Vers la maison d’été à Karuizawa (1931-1933)”

Yola Gloaguen

▶ **To cite this version:**

Yola Gloaguen. ”L’expression de la nature dans le parcours architectural d’Antonin Raymond. Vers la maison d’été à Karuizawa (1931-1933)”. Nicolas Fiévé, Benoît Jacquet (ed.), Vers une modernité architecturale et paysagère. Modèles et savoirs partagés entre le Japon et le monde occidental, Bibliothèque de l’institut des hautes études japonaises, Collège de France, Paris, pp.223-259, 2013. hal-02906008

HAL Id: hal-02906008
https://hal.science/hal-02906008

Submitted on 27 Jul 2020

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

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

L'expression de la nature dans le parcours architectural d'Antonin Raymond. Vers la maison d'été à Karuizawa (1933)

Yola Gloaguen

Introduction

Dans son numéro du mois de mai 1934, la revue américaine *Architectural Record*[1] publie les photographies d'une maison construite au Japon, dans la région de Nagano, réputée pour ses montagnes et ses paysages verdoyants. Contrairement à une publication japonaise parue en 1933[2], les clichés, le plan et la coupe ne sont pas accompagnés de texte (fig. 1-3). Seules de courtes légendes décrivent sous différents angles cette maison signée par Antonin Raymond (1888-1976), un architecte tchèque naturalisé américain qui vit et exerce au Japon depuis 1920. La résidence a été conçue pour être un lieu de vie et de travail dans lequel Raymond, accompagné de sa famille et de quelques membres de son agence, peut venir travailler tout en profitant d'un cadre naturel qu'il affectionne particulièrement. La maison d'été est en effet construite à Karuizawa 軽井澤, un ancien relais de poste développé sous l'influence d'un missionnaire canadien au début de l'ère Meiji (1868-1912)[3]. Situé sur un haut plateau (924 m) et entouré de montagnes, ce lieu de villégiature est plébiscité par la communauté étrangère et les élites japonaises de Tōkyō, qui viennent y chercher le calme et la fraîcheur au cours des mois les plus chauds de l'année.

Par les matériaux qui la constituent et une certaine forme de rusticité dans leur traitement, l'édifice évoque l'habitat rural du Japon — structure et bardage en bois, utilisation de fenêtres et de portes coulissantes, de *sudare*[4] et de tatami (fig. 1-3). Le toit est couvert de branchages qui rappellent les toits de chaume caractéristiques des *minka*[5]. Toutefois, au lieu du corps massif surmonté du toit à pente raide qui caractérise les constructions

1. « Architect's Summer Quarters, Karuizawa, Japan – 1933 », *Architectural Record*, mai 1934, vol. 75, p. 432-437.
2. Ichiura Ken 市浦健, « Rēmondo shi Karuizawa bettei » レーモンド氏輕井澤別邸 (La villa secondaire de monsieur Raymond à Karuizawa), *Shinkenchiku* 新建築, vol. 9, Tōkyō, 1933, p. 185-188.
3. Alexander Croft Shaw (1846-1902) est envoyé au Japon comme missionaire par l'église anglicanne en 1873, il s'établit à Karuizawa à partir de 1888.
4. *Sudare* 簾 : store fait de fines lamelles de bambous ou de tiges de roseaux assemblées à l'aide de ficelle. Les *sudare* sont suspendus à la bordure des toits en été, formant ainsi un écran perméable à l'air mais protecteur face aux rayons du soleil, à la chaleur et aux insectes.
5. *Minka* 民家 : formé des idéogrammes *min*, *tami* 民 (peuple, nation) et *ka*, *ie* 家 (maison, foyer, famille) est un terme qui désigne en tant que catégorie l'ensemble de l'habitat populaire du Japon, rural et urbain, le distinguant de l'habitat réservé aux élites. Le terme *minka* a été institutionalisé suite à la publication de l'ouvrage de Kon Wajirō 今和次郎 (1988-1973, ethnographe, architecte et professeur à l'université de Waseda), *Nihon no minka* 日本の民家 (l'habitat rural du Japon) en 1922. Cet ouvrage présentait le résultat d'un recensement de l'habitat rural initié par le ministère de l'agriculture et effectué par les membres de la Hakubōkai 白茅會 (« Association du chaume blanc ») à partir de 1917. Parmi ses membres, cette association comptait aussi Yanagita Kunio 柳田国男 (1875-1962), qui est considéré comme le père de l'ethnologie et des études folkloriques japonaises (*minzokugaku* 民俗学).

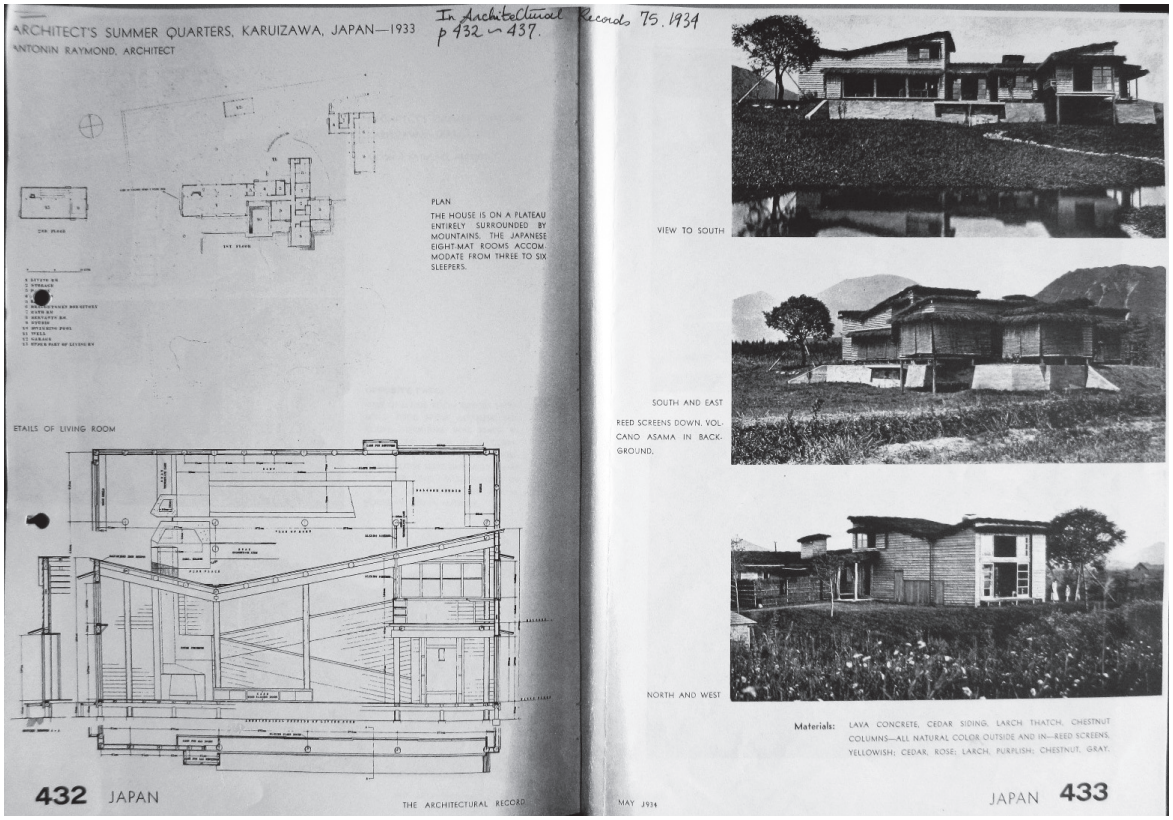


Fig. 1 : Publication de la maison d'été à Karuizawa dans la revue *Architectural Record* (mai 1934).

vernaculaires[6], le bâtiment de Raymond se compose de plusieurs volumes articulés autour d'un bassin d'eau. Chacun d'eux est individuellement coiffé d'un toit légèrement incliné et à pente unique, à l'exception du volume principal, qui arbore un toit « papillon » (*Butterfly Roof*, toit à double pente inversée). La forme de la toiture contraste donc fortement avec celle des toits massifs à deux ou quatre pentes qui débordent largement de la limite du bâti dans l'architecture du Japon prémoderne.

Comme ne le mentionne qu'à demi mot la publication, cette maison est en fait largement inspirée d'un projet non réalisé (Maison Errázuriz, Chili, 1930)[7] de l'architecte franco-suisse Le Corbusier (1889-1965). Si ce fait mérite d'être souligné, ce n'est pas en raison de son aspect anecdotique, mais pour sa valeur symbolique. En effet, les années 1930 marquent une nouvelle phase dans la diffusion et l'application des idées du mouvement moderne européen hors de ses frontières géographiques et culturelles[8]. Après une période dominée par l'exportation (ou l'importation du point de vue du Japon) d'une architecture « hors

6. L'ouvrage de Kawashima Chūji 川島宙次, *Minka: Traditional Houses of Rural Japan* (Tōkyō, Kōdansha, 1986) aborde la *minka* en tant que type, en décrivant les différents éléments qui la composent, ainsi que sa diversité régionale.

7. L'histoire de la maison Errázuriz est relatée dans l'article de Christiane Crasemann Collins, « Le Corbusier's Maison Errázuriz, A Conflict of Fictive Cultures », *The Harvard Architecture Review*, vol. 6, 1987, p. 38-53.

8. Cette question est abordée dans l'ouvrage de William J. R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, Londres, Phaïdon, 1982, chapitre 27 : « The Process of Absorbtion: Latin America, Australia, Japan », p. 491-512.

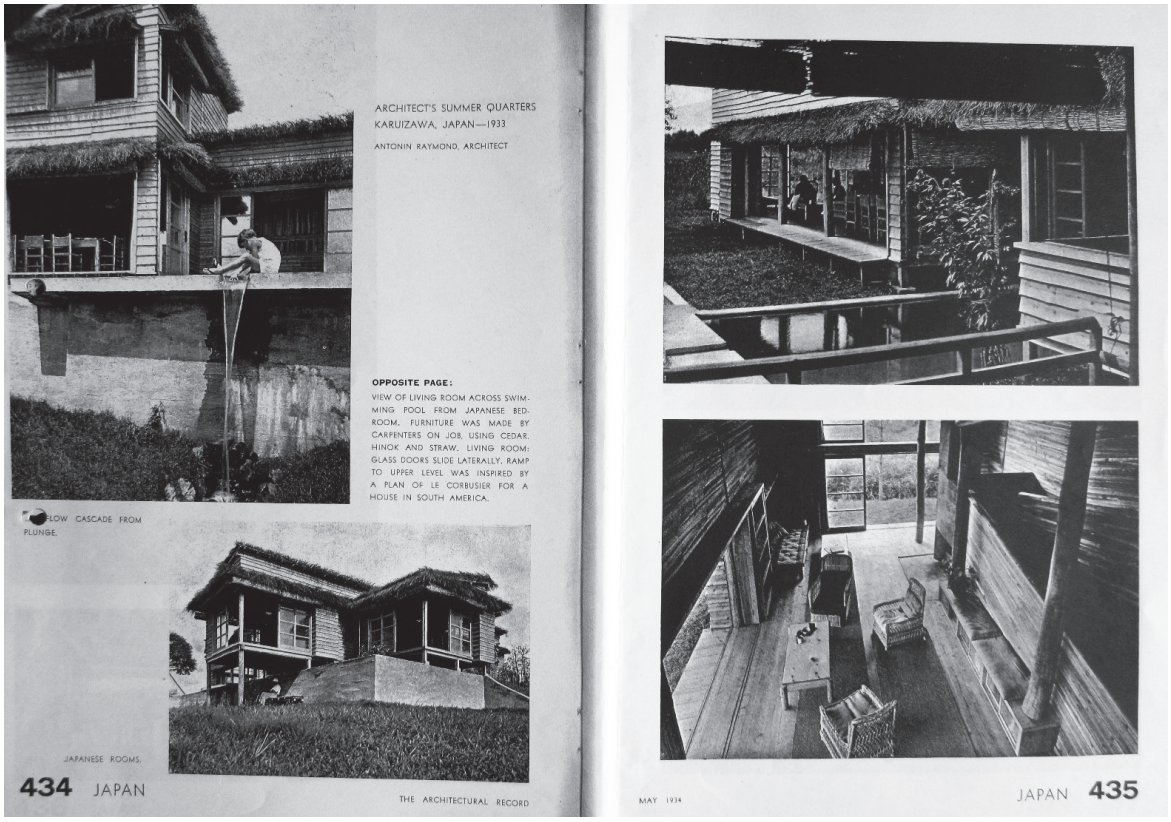


Fig. 2 : Publication de la maison d'été à Karuizawa dans la revue *Architectural Record* (mai 1934).

contexte », la maison Errázuriz et la maison d'été à Karuizawa posent les bases d'un nouveau régionalisme. Celui-ci est fondé sur la synthèse entre, d'une part, une culture architecturale locale que reflètent des matériaux, des techniques de mise en œuvre spécifiques et des usages, et d'autre part, une architecture à dimension universelle défendue par le mouvement moderne[9]. Or, dans certains cas, cette tendance résulte plutôt d'une prise de position des architectes eux-mêmes, que d'une réponse à la demande d'une clientèle étrangère occupée à réaliser son rêve d'occidentalisation. Rappelons à cet égard que la maison Errázuriz ne verra jamais le jour[10], et que la maison d'été à Karuizawa est un projet de Raymond pour lui-même, donc réalisé en dehors des contraintes de la commande. À la même période, ce dernier conçoit aussi, à Tōkyō pour une clientèle d'élite japonaise, une série de villas s'apparentant de très près au style international. Pour cette clientèle désireuse de promouvoir le « progrès » par la commande de résidences

9. Plusieurs projets de Le Corbusier en France illustrent cette période marquée par un regain d'intérêt pour l'architecture vernaculaire : la Maison de Mandrot (1929-1932), la Maison à Mathes (1934-1935), la Petite maison de week-end à La Celle St-Cloud (1935).

10. L'article de C.C. Collins évoque le possible décalage entre l'attente du client et la réponse de l'architecte comme une cause possible de l'abandon du projet Errázuriz : « Le Corbusier's house redefined a way of life, of society and man's relationship to the built and natural environment around him. Don Matías resisted being drawn into this revolutionizing process. The concept for the Maison Errázuriz is likely to have been not « foreign » and avant-garde enough to satisfy the client's expectations, and remained unbuilt for the very qualities that make it unique and prophetic for its time and place. », *op. cit.*, p. 45.

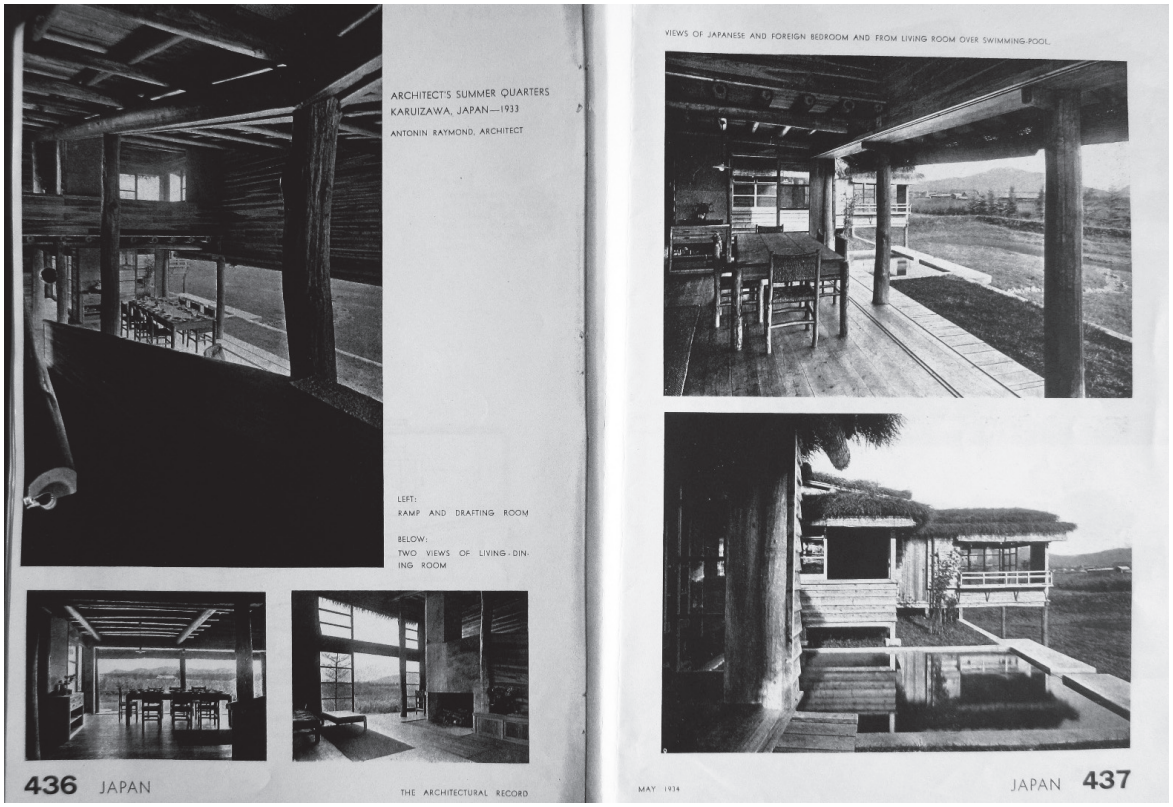


Fig. 3 : Publication de la maison d'été à Karuizawa dans la revue *Architectural Record* (mai 1934).

d'avant-garde, le choix de Raymond a pour double effet de renforcer le statut de Le Corbusier en tant que figure emblématique du mouvement moderne à l'échelle internationale, mais aussi et surtout, de le présenter lui-même comme dépositaire des valeurs de ce mouvement au Japon.

La ferveur dont les élites font preuve face au défi posé par l'introduction d'un nouveau type d'architecture au Japon crée également un climat favorable à l'activité d'un architecte moderne occidental[11]. Deux raisons principales peuvent être évoquées pour expliquer cela. La première réside dans la volonté exprimée par le gouvernement à partir de l'ère Meiji, d'atteindre rapidement les standards de modernisation définis par les grandes puissances de l'Ouest, ceci afin de s'assurer une place de choix sur l'échiquier international. À partir des années 1910[12], et jusqu'à la fin des années 1930, qui marqueront le point culminant de sa dérive sur le plan idéologique et politique, le Japon s'attache à construire l'image d'une modernité identifiable et mesurable par l'Occident. Dans un contexte de domination par ces nouveaux interlocuteurs, on comprend

11. Sur la question du rôle des élites et de la nouvelle bourgeoisie dans les transformations de l'habitat au Japon au début du XX^e^ siècle, voir l'ouvrage détaillé de Jordan Sand, *House and Home in Modern Japan: Architecture, Domestic Space, and Bourgeois Culture, 1880–1930* (Cambridge, Harvard University Asia Center, 2003), en particulier le chapitre 5 : « Middle-Classness and the Reform of Everyday Life », p. 162-203.

12. L'année 1910 marque une nouvelle étape dans la progression du Japon sur l'échiquier international. Fort de ses victoires sur la Chine et la Russie (1895 et 1905), il lance sa campagne de colonisation avec l'annexion de la Corée (traité signé le 22 août 1910).

que la transformation de l'architecture ait tenu un rôle central dans l'élaboration de cette image. La place prépondérante des villas aux formes épurées de Le Corbusier dans le rayonnement du mouvement moderne à partir des années 1920 permet, en second lieu, d'expliquer un certain degré de compatibilité entre les caractéristiques des constructions du Japon ancien (structure poteaux poutres, plan libre, éléments de séparation coulissants) et « Les cinq points d'une architecture nouvelle » qu'il publie avec Pierre Jeanneret en 1927[13]. La villa Savoye, résidence privée conçue entre 1928 et 1931, illustre ces cinq points de manière explicite.

Au-delà de la question purement formelle, il faut aussi évoquer le traitement dans l'architecture moderne de la redéfinition du rapport entre l'« intérieur » et l'« extérieur ». Revenant sur ses années de pratique architecturale, Frank Lloyd Wright (1867-1959) écrit dans son *Testament* de 1957 : « l'intérieur est un dehors, l'extérieur est un dedans »[14]. Ce thème, qui renvoie à la question de la relation entre l'homme et son milieu, et en particulier avec la nature[15], s'exprime avec une force particulière dans les résidences emblématiques des années 1920 et 1930. Les Prairie Houses de Wright, la villa Savoye, ou la maison Tugendhat (1930) de Mies van der Rohe (1886-1969), entre autres, sont autant de témoignages du phénomène d'« éclatement de la boîte » qui caractérise la période de l'entre-deux-guerres. Dans l'architecture domestique de l'ancienne tradition japonaise, la relation entre l'espace bâti et l'espace non bâti est au centre de la conception de l'espace, ceci en raison du climat et d'un rapport à la nature emprunt de spiritualité. Elle se manifeste plus particulièrement dans l'attention qui est portée au rapport entre la maison et le jardin composé des éléments symboliques qui forment le cosmos[16]. Toutefois, si l'on peut évoquer un facteur de compatibilité sur le plan théorique entre les icônes de l'architecture moderne occidentale des années 1920 et 1930 et la tradition ancienne du Japon, la demande d'une clientèle spécifique, située au-delà des frontières de l'Europe, remet en question les codes d'un style dit « international » faisant abstraction du contexte. Elle pose la question de son adaptation dans un pays au climat et au mode de vie fondamentalement différents.

Une présentation du parcours d'Antonin Raymond jusqu'aux années 1930, puis de la maison d'été à Karuizawa, permettra d'aborder la question de la diffusion et de l'adaptation des idées du mouvement moderne au Japon. Venu à Tōkyō depuis l'Europe via les États-Unis, Raymond est le seul architecte étranger se revendiquant de ce courant à avoir vécu et réalisé un nombre conséquent de projets pour une clientèle occidentale et japonaise durant la période de l'entre-deux-guerres. Il bénéficie également du *no man's land* laissé par le Grand tremblement de terre du Kantō, qui détruit Tōkyō et ses environs en 1923. Le parcours de cet architecte singulier illustre le cheminement effectué par les idées de l'avant-garde architecturale depuis l'Europe jusqu'au

13. Les cinq points de l'architecture moderne sont les pilotis, la fenêtre en bandeau, le toit-terrasse, le plan libre et la façade libre. Ces cinq points sont publiés dans *L'architecture vivante*, nº 17, 1927.

14. Frank Lloyd Wright, *Testament*, trad. Claude Massu, Paris, Parenthèse, 2005, p. 91.

15. La « nature » est ici à comprendre dans sa définition aristotélicienne, c'est-à-dire comme l'ensemble des éléments non créés par l'homme, des êtres vivants (l'homme y compris) et des phénomènes naturels qui forment le cosmos. Dans ses textes, Raymond utilise le concept de nature d'une manière qui rappelle fortement celle des mouvements naturaliste et transcendentaliste américains, pour lesquels la nature est une entité spirituelle dont l'homme doit s'inspirer sur le plan philosophique et esthétique pour atteindre un équilibre intellectuel et spirituel. L'ouvrage fondateur du mouvement transcendantaliste américain est *Nature* de Ralph Waldo Emerson, publié en 1836. Voir également, Philip F. Gura, *American Transcendentalism: A History*, New York, Hill and Wang, 2007 et Arthur Christy, *The Orient in American Transcendentalism: A Study of Emerson, Thoreau, and Alcott*, New York, Octagon Books, 1963.

16. Pour un traité de la composition des jardins au Japon, voir la traduction du *Sakutei-ki* 作庭記 de Tachibana no Toshitsuna 橘俊綱 (1028-1094), Michel Vieillard-Baron, *Du Sakutei-ki*, Tōkyō, éd. Maison franco-japonaise, 2003.

Japon. Cet architecte tchèque de naissance se distingue par la diversité des influences qui l'ont nourri, mais aussi par la présence constante de la nature comme source d'inspiration intellectuelle et esthétique. De ce point de vue, la maison d'été à Karuizawa conçue par Raymond à partir de 1931 et construite en 1933 marque un point culminant dans l'histoire du mouvement moderne au Japon et dans la carrière de son créateur. En effet, elle cristallise un double aspect de la démarche d'un architecte non japonais, en témoignant de sa volonté de s'affirmer comme l'un des principaux acteurs du mouvement moderne, tout en jouant un rôle de promotion vis-à-vis d'une culture locale de la construction et de l'espace n'ayant rien à envier à la modernité occidentale.

Le thème de la nature est un fil conducteur dans le parcours artistique et architectural de Raymond en Europe, aux États-Unis, puis au Japon, qui permet de comprendre le processus architectural à l'origine de la maison à Karuizawa. Cela implique un retour sur ses jeunes années, afin d'évoquer la présence de cet élément dans ce que Gaston Bachelard (1884-1962) désignait comme la « coquille initiale »[17], ou selon les propres termes de Raymond, dans « le terreau poétique de [sa] vie » (*the poetic subsoil of life*[18]). Nous évoquerons ensuite son apprentissage auprès de l'architecte américain Frank Lloyd Wright, avant d'aborder son travail à Tōkyō. Cette approche vise à soutenir l'idée que la culture et la sensibilité de Raymond vis-à-vis du rapport entre nature et architecture ont joué un rôle déterminant dans sa manière d'aborder la conception architecturale dans le contexte du Japon. Il aura ainsi su s'approprier les techniques de construction et la culture de l'habitat afin de les réinterpréter selon ses propres termes. Les scènes de la vie rurale et agricole qui ont marqué son enfance en Bohême, la place des arts dans son éducation, le contexte de Prague au tournant du siècle, son apprentissage auprès de Frank Lloyd Wright, puis le contexte fourni par les activités du mouvement de défense et de promotion des arts populaires *mingei* 民藝 au Japon dans les années 1930, sont autant d'éléments à prendre en compte pour comprendre cela. Dans un deuxième temps, la présentation de la maison Karuizawa d'un point de vue architectural permettra d'observer comment, en plaçant le thème de la nature au centre de son projet, Raymond a exercé ses qualités de maître d'œuvre pour réaliser un édifice à dimension universelle, qui soit à la fois représentatif de ses aspirations modernistes et ancré dans le contexte japonais.

Premier regard sur l'architecture

Antonin Raymond (né Reimann) voit le jour dans un foyer juif le 10 mai 1888 à Kladno, une petite ville industrielle située au cœur de la Bohême. Son père possède un commerce et un logement donnant sur la place principale de la ville, autour de laquelle se dressent plusieurs exemples d'architectures imitant les styles historiques. Durant ses plus jeunes années, il reçoit une éducation libérale et progressiste. Les sciences, l'expression artistique et le sport y tiennent une place prépondérante et Raymond se montre rapidement doué pour le dessin. Tandis que Kladno se caractérise par une architecture de l'imitation, Prague, où la famille déménage en 1905, est une ville médiévale qui arbore un patrimoine architectural authentique. À propos de Prague, il évoque

17. Dans *La poétique de L'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 24.

18. Antonin Raymond, *An Autobiography*, Rutland, Charles E. Tutlle Company, 1970, p. 12. La première version de l'autobiographie de Raymond est publiée en japonais en 1970 : *Jiden Antonin Rēmondo* 自伝アントニン・レーモンド, trad., Misawa Hiroshi 三沢浩, Tōkyō, Kajima shuppankai 鹿島出版会.

« les merveilles » de l'architecture gothique, renaissance et baroque qui composent le paysage urbain et « la puissante influence qu'elles ont exercée sur [lui] jusqu'à la fin de [ses] jours »[19].

Dans ce contexte, Raymond reconnaît la valeur d'une « tradition », mais pas à la manière de l'establishment architectural qui, au début du XX^e^ siècle, sous la coupe des Beaux-Arts, prône l'utilisation des styles dans le souci de perpétuer l'image d'un certain ordre des choses. Il reconnaît la valeur de ces architectures, car elles sont, en accord avec leur raison d'être, c'est-à-dire la traduction d'une vision religieuse à une époque et dans un contexte donnés. En d'autres termes, ces édifices sont le reflet de leur temps et témoignent d'une tradition valide, par opposition à la tradition de façade en réaction à laquelle le mouvement moderne en art et en architecture se développe à la même époque.

Parallèlement à ce sentiment respectueux envers une architecture ancienne et authentique, Raymond développe un sentiment de rejet vis-à-vis de la culture de masse et de la vulgarisation des objets engendrées par la production industrielle.

> Ma génération a été élevée dans le cadre le plus désolant que le monde ait jamais connu, le monde du marbre imité, des rideaux à triples franges, de la monotonie respectable et du faux luxe, résultat des découvertes de l'industrie et de la machine.[20]

Le futur architecte est confronté à l'attachement au passé qui caractérise la production architecturale du début du XX^e^ siècle. La perpétuation des « styles » historiques et le formalisme lourd des intérieurs petits-bourgeois de son cadre de vie lui paraissent être de plus en plus éloignés des aspirations d'une société en voie de modernisation. C'est à partir de cette constatation qu'il commence à forger sa conception de la notion de « modernité ». Il prend peu à peu conscience qu'une architecture doit refléter l'esprit de son époque, mais que pour traverser les siècles, elle doit aussi avoir une dimension universelle, qui transcende les spécificités de lieu et de temps.

> […] à notre porte se trouvaient les merveilles de l'architecture romane, gothique, renaissance et autres. À cette période, je passais mes journées penché sur la table à dessin et mes nuits à vagabonder dans les petites rues pavées, sur les ponts, à travers les places, pour m'imprégner de la beauté qui m'entourait. […] Pendant mes années d'études, dès que j'en avais l'occasion, je passais mes journées et mes nuits à musarder dans la ville, en me délectant de la beauté de son architecture. L'influence de cette ville, si profondément ancrée dans le souvenir de mes jeunes années, s'est fait sentir tout au long de ma vie dans ma pensée et ma pratique architecturale.[21]

> L'architecture moderne continuera à vivre et à se développer car elle a des bases saines et solides, elle poursuit les traditions des grandes architectures.[22]

Au tournant du siècle, Paris, Prague et Vienne sont les hauts lieux de l'avant-garde qui agite le monde de l'art et de l'architecture. Les conséquences de la révolution industrielle se font sentir et provoquent un déséquilibre dans les sociétés. Un décalage apparaît entre les progrès techniques et la mercantilisation des objets et des biens d'un côté, et la perpétuation d'un ordre et de styles

---

19. Raymond, *An Autobiography*, *ibidem*, p. 22. (Toutes les citations de Raymond sont traduites de l'anglais par l'auteur).
20. *Ibid.*, p. 21.
21. *Idem*.
22. Antonin Raymond, « The Common Ground of Traditional Japanese and Modern Architecture », dans *Lectures and Articles*, 1940, manuscrit, p. 2. Cet ensemble de textes est un manuscrit consulté avec l'aimable autorisation de M. Kitazawa Koichi 北澤興一, actuel propriétaire du studio d'été d'Antonin Raymond conçu en 1964 et situé à Karuizawa.

obsolètes dans les arts et l'architecture de l'autre. Ce phénomène engendre une vague contestataire dans le monde créatif. En Angleterre, on assiste ainsi à la formation du mouvement *Arts and Crafts*, qui défend une dimension humaine de la production dans les arts et l'architecture par la défense des artisanats. En France, même s'il n'est pas fondamentalement né d'un mouvement de contestation, le japonisme sera également le véhicule d'une remise en cause de l'ordre contrôlé par la puissante école des Beaux-Arts. À l'Est, c'est l'Autriche qui devient la figure de proue de l'avant-garde artistique et architecturale. L'architecte Otto Wagner (1841-1918), devient le chef de file du mouvement *Jugendstil* (Art Nouveau), puis de la Sécession viennoise (*Sezessionstil*)[23], qui amorce une évolution vers un style plus épuré, plus « moderne » tel que nous l'entendons aujourd'hui. En 1887, un groupe d'artistes de Bohême crée l'Association des Beaux-Arts Mánes[24], qui cherche à promouvoir l'identité tchèque sur le plan artistique. Dans le souci d'exprimer sa spécificité culturelle face à l'influence de Vienne et de l'Allemagne, l'avant-garde tchèque va se tourner vers Paris et devenir l'un des bastions du cubisme en architecture. Si les différents mouvements qui s'organisent et marquent le début de l'ère post-victorienne ont certes chacun leur spécificité, ce qui leur est commun à tous, c'est une volonté de replacer la relation entre l'homme et la nature au centre des débats. Bien que l'ère victorienne ait été le symbole d'avancées considérables dans les domaines industriel, technique et scientifique, les conditions de travail et de vie inhumaines auxquelles avaient été soumises les classes laborieuses ont fait entrevoir les limites d'un « progrès » basé uniquement sur une organisation rationnelle de la société. Le Japonisme, le mouvement Arts and Crafts et l'Art Nouveau proposent par le biais de l'art et de l'architecture, une vision de la société plus humaine que celle forgée par la révolution industrielle. Ceux qui ne se reconnaissent pas dans la culture de masse qui se développe à cette époque puisent dans les arts orientaux, et en particulier japonais. L'apparente simplicité et le raffinement de son esthétique, ainsi que l'omniprésence du thème de la nature leur inspirent des modes d'expression qui contrastent avec la lourdeur et le passéisme des styles classiques.

Des changements s'annoncent donc dans les grandes capitales, mais c'est dans un contexte architectural encore dominé par l'establishment que Raymond intègre l'Institut polytechnique de Prague en 1906. Tandis que la presse avant-gardiste[25] promeut et participe à la révolution qui

---

23. La sécession viennoise (*Sezessionsstil* ou *Wiener Secession* en allemand) est un mouvement artistique né en 1978 à Vienne. Ses membres fondateurs sont Gustav Klimt (1862-1918), Josef Maria Olbrich (1967-1908), Koloman Moser (1868-1918) et l'architecte Otto Wagner (1841-1918). Le mouvement est né d'une scission au sein du courant *Jugendstil*, en raison d'un conflit entre les partisans d'un art naturaliste et ceux tournés vers une stylisation des formes naturelles. Ces derniers défendent également la notion « d'œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*), un concept issu du romantisme allemand, dont le compositeur Richard Wagner (1813-1883) avait été l'un des principaux défenseurs.

24. Cette association d'artistes et d'architectes se distingue de la Sécession viennoise par sa lutte contre la domination germanique et la volonté d'affirmer l'identité tchèque. Ce faisant, elle travaille parallèlement à favoriser les échanges dans l'art à l'échelle internationale. Dans un premier temps, les activités du groupe ont tendance à rendre une vision quelque peu nostalgique de son patrimoine artistique, notamment dans le domaine de la peinture. Mais très vite, le groupe se tourne vers l'art moderne et sous l'impulsion du mouvement cubiste qui se développe en France, il jouera un rôle central dans la création du mouvement cubiste tchèque (1910). Sur le contexte architectural tchèque au tournant du siècle, voir Christine Vendredi-Auzanneau, « Antonin Raymond and the Modern Movement, A Czech Perspective », dans Kurt Gerard Frederick Helfriech et William Whitaker (éd.), *Crafting a Modern World: The Architecture And Design of Antonin Raymond*, New York, Princeton Architectural Press, 2006, p. 31-44.

25. La revue du groupe Mánes : *Volné Směry* est créée en 1896 (le groupe Mánes en 1887). À cette époque les principales revues d'avant-garde en architecture qui inspireront Raymond ne sont pas encore créées : *L'architecture vivante* de Jean-Badovici en France et *Stavba*, « construction », dirigée par Karel Teige paraîtront à partir de 1923.

s'opère dans le monde créatif, l'enseignement prodigué à l'Institut reste néanmoins très classique. Raymond se remémore avec lassitude des heures passées « sur d'innombrables dessins tracés à l'encre de Chine dans le style Beaux-Arts ; sur la copie des ordres classiques, grecs, romains, etc. »[26]. Il travaille dur dans le but de terminer ses études et de pouvoir quitter enfin cet univers sombre et poussiéreux. Ses rares moments de liberté sont consacrés à « libérer [son] esprit en dessinant le paysage d'après nature »[27].

En 1900, Jan Kotěra (1871-1923), un disciple d'Otto Wagner qui dirige la revue du groupe Mánes, *Volné Směry* (Les chemins libres), publie pour la première fois les travaux de Frank Lloyd Wright[28]. Mais Raymond n'est alors qu'un élève du secondaire. C'est surtout la publication en 1910, par l'éditeur allemand Ernst Wasmuth d'un portfolio en deux volumes sur le travail de Wright : *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* (Études et bâtiments réalisés par Frank Lloyd Wright) qui marque une étape décisive dans la vocation de Raymond, alors âgé de 22 ans. Pour le jeune étudiant avide de nouveauté, comme pour le milieu de l'architecture en Europe, cette publication sera une véritable révélation :

> [Wright] avait réaffirmé les principes de la construction, il avait surmonté la cellule, libéré le plan, rendu l'espace fluide, donné une dimension humaine aux constructions et les avait fondues dans la nature, tout cela d'une manière romantique, sensuelle et originale qui nous laissait sans voix. Il était ce que nous attendions désespérément, un vrai révolutionnaire.[29]

Le portfolio de Wright contient une monographie et une centaine de lithographies de plusieurs types de projets, dont une importante série de résidences représentatives du style « *prairie* », que Wright avait développé à partir de 1893[30]. À cette époque, le public ne réalise pas encore le poids de l'influence japonaise sur cette architecture, qui ne se limite d'ailleurs pas aux édifices eux-mêmes. En effet, un autre détail fait impression sur le jeune Raymond. Il s'agit de la qualité des dessins en perspective, élaborés dans un style inédit en Europe. Le portfolio se présente en fait comme une œuvre d'art en soi, reflétant la passion de Wright pour les estampes du Japon[31]. De l'utilisation du papier, à la qualité artistique du rendu, jusqu'au détail d'un petit rectangle embossé au bas de certaines pages, tout contribue à renforcer le caractère révolutionnaire de cette architecture[32]. Wright emprunte également au graphisme du mouvement Arts and Crafts[33] pour le dessin de la végétation et des éléments naturels intégrés aux rendus, ce qui renforce son aspect organique.

L'année 1910 est aussi celle de la traduction en tchèque d'une série de cours dispensés par Otto Wagner à l'École d'architecture de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Les textes publiés

---

26. Raymond, *An Autobiography*, *op. cit.*, p. 23.
27. *Ibidem*, p. 23.
28. Helfriech et Whitaker, *Crafting a Modern World, op. cit.*, p. 266.
29. Raymond, *An Autobiography, op. cit.*, p. 24.
30. Les Prairie Houses marquent un changement radical dans l'histoire de la maison américaine en offrant à leurs occupants un espace fluide et ouvert sur l'extérieur, en opposition avec l'espace étriqué et refermé sur lui-même, hérité de la maison victorienne.
31. Pour une discussion détaillée sur ce point, voir Julia Meech, *Frank Lloyd Wright and the Art of Japan: The Architect's Other Passion*, Londres, Routledge, 2000.
32. Le portfolio est consultable en ligne sur le site de la J.Willard Mariott Library de l'université d'Utah.
33. Pour une histoire du mouvement Arts and Crafts, voir Elizabeth Cumming et Wy Kaplan, *Le mouvement Arts and Crafts*, Londres, Thames and Hudson, 1999. Pour l'architecture, voir Peter Davey, *Arts and Crafts Architecture*, Londres, Phaïdon, 1995.

en Autriche en 1896 sont regroupés dans un ouvrage intitulé : *Modern Architektur*[34]. Rédigé à la manière d'un manifeste, le livre est articulé autour de trois thèmes principaux : la défense de la simplicité, la critique de l'éclectisme qui caractérise la fin du XIXe siècle et la nécessité d'une prise en compte des progrès techniques et technologiques pour la définition d'un nouveau style. Wagner marque ainsi une nouvelle étape dans le développement du mouvement moderne.

Dans le même temps, Raymond devient de plus en plus conscient des enjeux politiques auxquels la région fait face (xénophobie montante, effritement progressif de l'Empire Austro-Hongrois), et sent parallèlement que de nouveaux horizons s'offrent à lui. Face au décalage entre l'enseignement qu'il reçoit et la dynamique de l'avant-garde architecturale, le jeune étudiant souffre d'un sentiment de frustration grandissant :

> Je sentais le besoin de consacrer ma vie à la recherche de ce qui était bon et de ce qui était mauvais, de ce qui était vrai et de ce qui était faux, de ce qui était beau et de ce qui était laid. Tout ce avec quoi nous avions si laborieusement encombré nos mémoires semblait futile. Je voulais tout jeter par-dessus bord. Je trouvais que l'idée selon laquelle les progrès de la science auraient des conséquences pratiques sur de nouveaux modes de vie et sur de nouvelles manières de planifier, et celle selon laquelle de nouveaux matériaux devaient créer de nouvelles formes[35] mettaient trop de temps à se cristalliser. En règle générale, la question n'était pas encore claire, et il fallut un certain nombre d'années de lutte dans la confusion pour comprendre.[36]

En cette année cruciale pour l'architecture moderne, Raymond quitte Prague et se rend en Italie. Après quelques mois passés à Triestre, où il termine ses études, il embarque pour les États-Unis, terre de liberté et patrie de Frank Lloyd Wright.

La nature comme source d'inspiration

Au cours de ses plus jeunes années, Raymond effectue de nombreux séjours à la ferme de ses grands-parents maternels, située dans le village de Řenčov (actuel Řevničov) à 50 kilomètres de la capitale. Le milieu rural et la vie rythmée par le travail agricole stimulent sa sensibilité artistique et lui offrent de nombreux sujets pour ses dessins. Au contact de ce milieu, Raymond prend progressivement conscience de la relation qui lie l'homme et la nature, une conscience par laquelle il développera un sens aigu des valeurs de la terre et un sentiment de modestie face à la dimension spirituelle des paysages qui forment son environnement. Les bois, les champs, puis le cadre bucolique des hauteurs de Prague où il étudiera, deviennent pour lui source d'inspiration et refuge. Il témoigne ainsi de la marque laissée par cet univers :

> Řenčov a renforcé ce que Soukup [instituteur de Raymond] avait initié, en m'amenant à être en contact étroit avec la beauté de la nature, les merveilleux changements de saisons, les manières généreuses des paysans, la beauté intemporelle des maisons paysannes, les collines, les champs et la magnifique couleur ocre de la terre lorsqu'elle était retournée au printemps. […] Il est bon de se remémorer et d'écrire à propos de ces événements terrestres, car ils ont une importance extrême dans la formation du terreau de la vie. […] mes expériences

34. En anglais: *Modern Architecture: A Guidebook for His Students to This Field of Art*, trad. de la 3e éd. (1902) : H. F. Mallgrave (1ère éd. en allemand : 1896), Santa Monica, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1988.

35. Référence directe aux principes énoncés par Otto Wagner : « […] new purposes must give birth to new methods of construction, and by reasoning also to new forms. » Otto Wagner, *Modern Architecture: A Guide Book For His Students To This Field Of Art*, *ibidem*, p. 93.

36. Raymond, *An Autobiography*, *op. cit.*, p. 24.

> à Řenčov sont associées avec tous les plaisirs d'une prise de contact avec la nature. Řenčov a nourrit l'artiste en moi avec les visions et les sons d'une vie exceptionnellement belle à la ferme.[37]

La nostalgie et le romantisme sont palpables dans cette évocation de la ferme familiale, comme dans celle des années estudiantines passées à Prague, sur les « bords du fleuve et [dans les] parcs sur les collines, offrant tous de merveilleuses vues[38] ». Or, c'est précisément cette vision romantique du monde qui doit être prise en compte pour comprendre les liens qui s'établiront à partir de 1916 entre Raymond et l'architecte américain Frank Lloyd Wright, et plus tard avec le Japon.

La grange en particulier, avec ses qualités simples et fonctionnelles, sa construction en matériaux locaux, est présente comme un fil conducteur à travers le parcours de Raymond. Des jeunes années passées en Bohême, à la propriété de Frank Lloyd Wright à Taliesin où il travaille à partir de 1916[39], jusqu'aux *minka* de la région de Gifu au Japon[40], cet archétype du cadre de vie rural et des valeurs agraires cristallise dans une certaine mesure l'utopie romantique qui caractérise la pensée des deux architectes. Wright, qui a également passé beaucoup de temps sur l'exploitation agricole de son oncle dans la région du Wisconsin, ne tarit pas d'éloges à propos des paysages qui ont marqué sa jeunesse. Ses parents appartenant à l'église unitarienne, il a été élevé dans une foi qui place l'homme au centre d'une relation spirituelle avec la nature. Cette vision du monde participe également d'un idéal d'équilibre entre l'homme et l'univers tel qu'il a été formulé par le mouvement transcendentaliste américain des années 1830. Ce mouvement regroupe des intellectuels, des universitaires et des artistes qui ont la volonté de se détacher de l'autorité du vieux continent, afin de promouvoir une pensée spécifiquement américaine. Teinté de mysticisme, il utilise comme fondement la philosophie transcendantale de Kant, puise dans l'idéalisme allemand, le romantisme anglais et les grandes philosophies orientales (bouddhisme, hindouisme et soufisme). Le chef de file du mouvement, Ralph Waldo Emerson (1803-1882), publie en 1836 un texte fondateur : *Nature*[41]. Cet ouvrage, écrit comme un long poème en prose, est une ode à la nature en tant qu'entité spirituelle, modèle d'équilibre universel et source de beauté.

Au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, Wright formule le concept d'« architecture organique » et devient l'un des architectes emblématiques de ce mouvement utopiste et humaniste. Dans ses écrits, il emprunte de nombreuses images à la rhétorique des transcendantalistes[42]. Ainsi, les édifices « sortent de terre » tels des végétaux[43] et le rapport entre structure et surface évoque celui

---

37. *Ibidem*, p. 11, 12, 15.
38. *Ibid.*, p. 21.
39. Wright sera l'un des premiers architectes majeurs à s'intéresser à l'architecture de la grange, qui tient pourtant une place très importante dans la culture rurale américaine. Elle deviendra un élément constitutif de sa propriété Taliesin, en tant que pilier central de l'activité agricole destinée à nourrir la communauté. Sur la grange de Frank Lloyd Wright (Midway Barn), voir Randy Leffingwell, *The American Barn*, Saint-Paul, Crestline, 2009, p. 156-164.
40. Sur les *minka* de Gifu, voir Gifu-ken, Shizuoka-ken, Aichi-ken kyōiku iinkai 岐阜県・静岡県・愛知県教育委員会 (éd.), *Chūbu chihō no minka (4) Gifu, Shizuoka, Aichi (Nihon no minka chōsa hōkokusho shūsei)* 中部地方の民家(4) 岐阜・静岡・愛知 (日本の民家調査報告書集成) (Les *minka* de la région du Chūbu (4) Gifu, Shizuoka, Aichi [Rapports d'enquêtes sur les *minka* du Japon]), Tōkyō, Tōyō-shorin 東洋書林, 1998.
41. *Op. cit*. en note 15, p. 227.
42. Rappelons que Frank Lloyd Wright fut le disciple de l'architecte de Chicago Louis Sullivan, représentant du mouvement transcendentaliste dans le domaine de l'architecture. Voir Menocal, Narciso G., *Architecture as Nature: The Transcendentalist Idea of Louis Sullivan*, Madison, University of Wisconsin Press, 1981.
43. « Conceive now that an entire building might grow up out of conditions as a plant grows out of soil and yet be free to be itself, to "live it's own life according to Man's Nature" », dans Frank Lloyd Wright, *The Natural House*, New York, Horizon Press, 1954, p. 39.

du squelette humain ou animal avec la chair qui le recouvre[44]. Plus tard, Raymond utilisera des images très similairement organiques pour décrire les qualités de l'architecture domestique du Japon dont il s'inspire.

Peu après son arrivée à New York en 1910, Raymond est embauché par le cabinet Cass Gilbert (1859-1934), particulièrement réputé pour la conception de gratte-ciels et de grands édifices publics. Il s'y voit attribuer le poste de dessinateur et travaille à l'élaboration des bas-reliefs qui orneront la façade de l'immeuble le plus haut du monde à cette époque, le Woolworth building (1913)[45]. À son grand désarroi, c'est le versant classique de son éducation architecturale qui lui permet d'intégrer le milieu de l'architecture américaine, un monde jusqu'alors dominé dans son imagination par la figure mythique de Frank Lloyd Wright. Au bout de quelques mois, le sentiment de frustration qui l'avait en partie amené à quitter l'Europe refait surface :

> J'étais déçu face à l'absurdité, la banalité et la puérilité des efforts que nous mettions dans la conception architecturale, qui consistait principalement à passer des heures plongés dans des livres à la bibliothèque, à la recherche de motifs et d'exemples applicables au dessin du bâtiment [le Woolworth Building] dans son intégralité et dans ses détails. […] L'absence totale d'esprit critique et d'idées fraîches, ainsi que l'absence de soif et de quête d'idées solides sur le plan philosophique et spirituel étaient considérées comme normales. […] J'étais particulièrement blessé et déçu par l'état dans lequel se trouvait l'architecture qui m'entourait, et la façon dont elle dominait les architectes et les dessinateurs que je pus rencontrer. Son éclectisme rigide et mortifère était d'autant plus douloureux qu'il s'appliquait à des questions plus coûteuses et plus importantes qu'en Europe, où la tradition n'était pas importée comme aux États-Unis. […] Mon rêve d'influences wrightiennes, la liberté et la créativité qu'elles auraient dû nous apporter, se révélait n'être qu'un rêve.[46]

En 1914, Raymond quitte Cass Gilbert. Au cours de cette année-là et de la suivante, deux périodes (en Italie et à New York) seront consacrées exclusivement à la peinture, pour laquelle la nature reste la principale source d'inspiration. On trouve dans les écrits d'après-guerre de Raymond, deux textes qui permettent de comprendre sa vision sur le rôle central que joue la nature dans la formation de l'architecte en tant qu'artiste. Ils révèlent en outre l'influence de Wright, et à travers lui, de la philosophie transcendentaliste sur sa pensée :

> Ce qui détermine si un homme est un artiste ou non, c'est sa capacité à exprimer à travers son œuvre la relation entre l'homme et l'univers. […] L'homme est heureux lorsqu'il est en contact avec l'univers, Dieu et la nature qui l'entourent et lorsqu'il les sent proches de lui-même. Un architecte est un artiste qui sait construire une structure capable de procurer à l'homme un bonheur équivalent lorsqu'il se trouve à l'intérieur.[47]

> Lorsque l'artiste travaille, que cela soit dans la musique, la poésie, la peinture, la sculpture ou l'architecture, il se trouve face à face avec les lois de la Nature, garante de l'ordre dans l'Univers.[48]

---

44. Cette image renvoie au concept de « plasticité » : « Plasticity may be seen in the expressive flesh covering of the skeleton as contrasted with the articulation of the skeleton itself. If form really "followed function"—as the Master [référence à l'architecte de Chicago Louis Sullivan] declared—here was the direct means of expression of the more spiritual idea that form and function are one : the only true means I could see then or can see now to eliminate the separation and complication of cut-and-butt joinery in favor of the expressive flow of continuous surface », *ibidem*, p. 38.
45. Raymond, *An Autobiography, op. cit.*, p. 26-29.
46. *Ibidem*, p. 28-29.
47. Raymond, « Basic Principles in Architecture », *Lectures and Articles*, 1953, manuscrit, p. 1.
48. Raymond, « Lasting Values in Design », *Lectures and Articles*, 1949, manuscrit, p. 7.

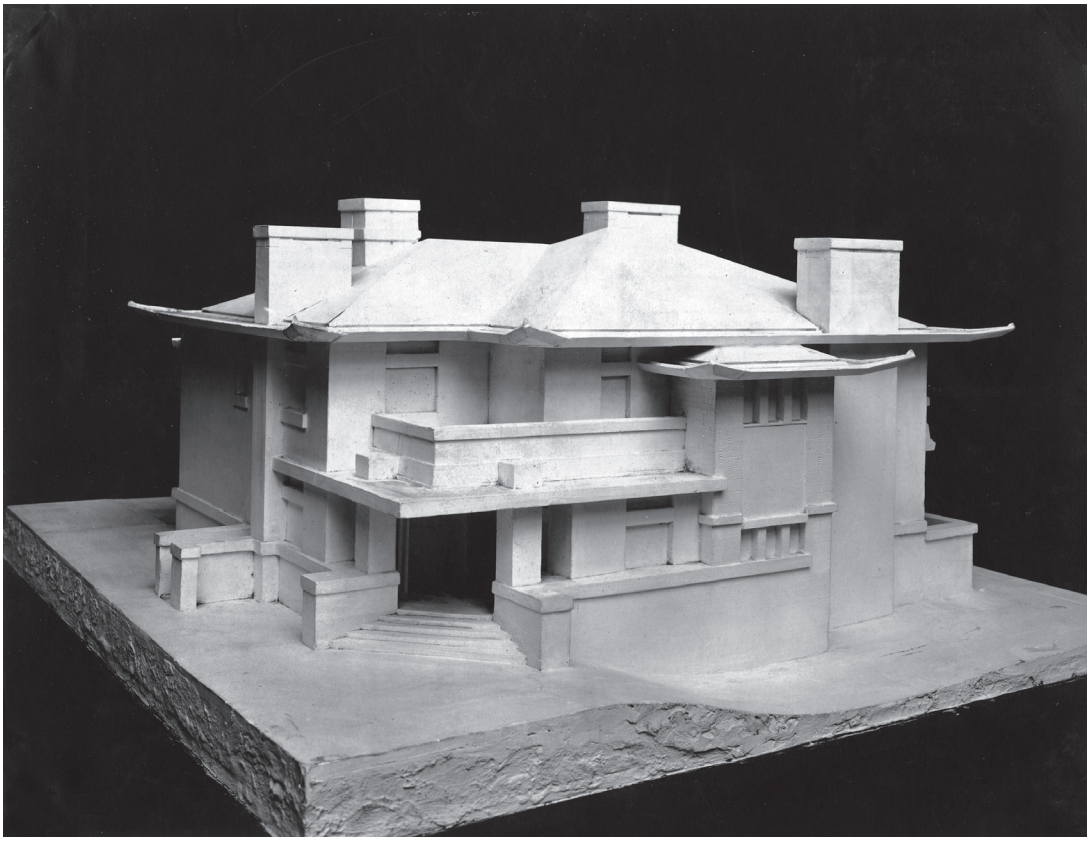


Fig. 4 : Antonin Raymond, maquette de la villa Gotō 後藤邸, Tōkyō, 1922. La villa surmontée d'un toit « japonisant » témoigne de la forte influence de Wright. Archives du Karuizawa Studio, publié avec l'aimable autorisation de Kitazawa Koichi.

En 1916, grâce aux relations de son épouse Noémi[49], artiste et graphiste, Raymond rencontre Frank Lloyd Wright. Le jeune couple rejoint rapidement la petite communauté de Taliesin[50], où le maître vie et travaille. Pendant quelques mois, il est immergé dans le monde de cette personnalité hors du commun, initié à sa philosophie, son architecture et son goût pour les arts du Japon[51]. Tandis qu'en Europe, les motifs floraux et géométriques qui furent un temps synonymes

49. Cette rencontre a été organisée par l'intermédiaire de Saint Clair Breckons, une amie intime de Noémi Pernessin. Lors d'un séjour en France, Saint Clair a fait la connaissance de Miriam Noel (1869-1930), l'artiste française qui partage la vie de Frank Lloyd Wright depuis 1914.

50. La propriété de Taliesin (en anglais *shining brow* : « front brillant » ou « sommet brillant »), construite à partir de 1911 et nommée en référence au poète gallois du même nom (534-599), fut le théâtre de la vie mouvementée de Frank Lloyd Wright et de sa famille. Situé dans sa région natale du Wisconsin, ce lieu entièrement conçu par l'architecte était composé de quartiers résidentiels destinés à la vie familiale, d'un atelier d'architecture, de logements annexes pour l'équipe de collaborateurs et d'assistants qui résidaient et travaillaient sur place. La propriété comprenait également une ferme, et des équipements agricoles permettant l'exploitation des terres et des potagers censés alimenter les occupants de la propriété, ce qui ne fut pas sans créer de difficultés. Les stagiaires et les collaborateurs résidant à Taliesin étaient mis à contribution autant pour l'entretien de la propriété et les travaux agricoles que pour la conception des projets de Wright.

51. Raymond se remémore la place des objets d'art japonais dans le quotidien de Taliesin : « Taliesin, la propriété de Frank Lloyd Wright, était remplie d'*ukiyoe*, acquises au cours de plusieurs séjours là-bas, avant que les Japonais

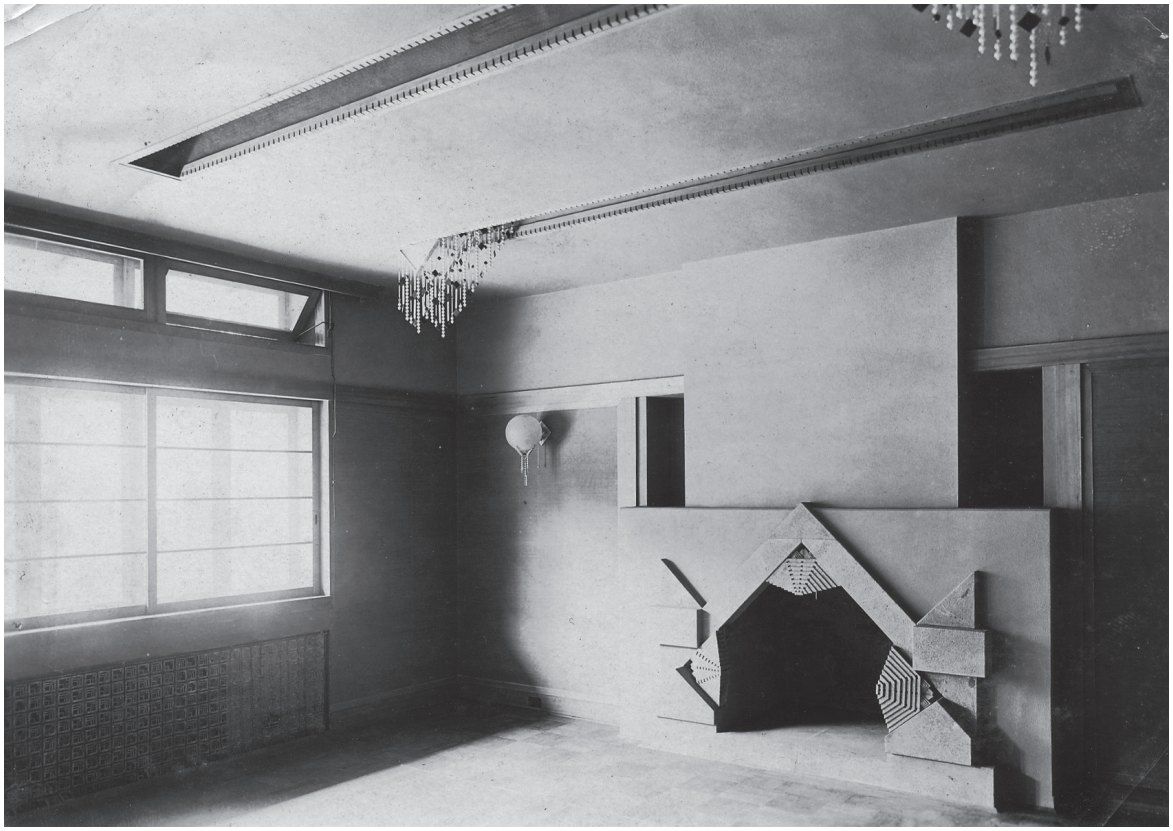


Fig. 5 : Exemple d'emprunt au cubisme tchèque pour le dessin d'une cheminée de la villa Gotō, Tōkyō, 1922. Archives du Karuizawa Studio.

d'avant-garde ont progressivement laissé place aux lignes épurées de villas conçues dans le style cubiste et puriste, Wright poursuit sa quête d'une architecture représentative de l'esprit américain. Pour cela, il puise dans ses premières influences européennes, tout en exploitant avec talent les formes de l'habitat, des sanctuaires et des temples japonais, dont il a eu un avant goût à l'exposition universelle de Chicago (1893)[52].

À Taliesin, c'est encore pour ses talents de dessinateurs que Raymond est mis à contribution, mais cette fois-ci au service d'une vision qui est totalement nouvelle pour lui. Il travaille sur le projet de Wright pour des maisons standardisées destinées à la classe moyenne américaine[53]. À

ne prennent réellement conscience de leur valeur. Il avait une collection de *byōbu* [paravents], de *kakemono*, de *makimono* [rouleaux], et toutes sortes de céramiques. Certaines des sculptures, dont j'ai pris conscience plus tard qu'elles n'avaient pas de grande valeur, témoignaient du sens esthétique des Japonais et de leur compréhension de la nature. Ces objets m'ont inspiré de nouveaux moyens d'expression dans le domaine créatif. » Raymond, « I and Japanese Architecture », *Lectures and Articles*, 1964, manuscrit, p. 1-2.

52. Kevin Nute propose une analyse détaillée de l'influence de l'architecture du Japon sur Frank Lloyd Wright dans son ouvrage *Frank Lloyd Wright and Japan. The Role of Traditional Japanese Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright*, Londres, Chapman and Hall, 1993. Voir également Julia Meech, *op. cit.*

53. « American System-Built Homes », 1912-1916. Voir l'illustration de la couverture du présent volume, « American Model J401, front » (dessin original d'Antonin Raymond).



Fig. 6 : Antonin Raymond, résidence de l'Ambassadeur de France à Tōkyō, 1924. La maison réalisée pour Paul Claudel, après le Grand tremblement de terre du Kantō de 1923. Archives du Karuizawa Studio.

cette occasion, il aborde la conception modulaire, basée sur un certain nombre d'éléments de dimensions standardisées, qui lui servira également plus tard dans la conception des villas au Japon. Sur le plan créatif, Raymond évolue inévitablement sous l'influence du maître, réputé pour son caractère intransigeant et autoritaire. Si cela pose quelques problèmes pour son développement personnel sur le plan stylistique, Wright offre cependant à Raymond un point de vue unique sur l'architecture moderne et sur le Japon. Il découvre une nouvelle manière d'appréhender la composition architecturale et développe son goût pour une architecture différente et teintée par l'esprit Arts and Crafts. Chez Wright, cela s'exprime par la volonté de créer un lien tangible et expressif entre un art de bâtir et un art de vivre en harmonie avec la nature. Wright poursuit le développement de sa théorie de l'architecture organique, dont il fera la synthèse bien plus tard, dans le livre manifeste *The Natural House*[54].

En arrivant à Taliesin, Raymond se trouve devant un exemple d'architecture d'une grande modernité dans la forme et l'organisation de l'espace, une architecture conçue pour son milieu et son époque :

54. Wright, *The Natural House*, *op. cit*.



Fig. 7 : Antonin Raymond, Maison Read, Tōkyō, 1924. Une réinterprétation au Japon de la Prairie House de Wright. Archives du Karuizawa Studio.

> Nous n'avions jamais vécu dans autre chose que dans un bâtiment classique ou dans une imitation d'une sorte ou d'une autre. Pendant plusieurs jours, nous avons marché comme dans un rêve. L'inventivité dont on avait fait preuve, le plan original, la grâce des proportions, la manière selon laquelle le paysage et l'architecture se fondaient l'un dans l'autre, au lieu d'être en conflit, nous fascinaient.[55]

La maison de Wright est en effet une illustration du style Prairie, dont le premier exemple est la maison Winslow (1893, River Forest, Illinois). Initialement formé à l'École de Chicago, pionnière en matière d'innovation technique, Wright deviendra le principal représentant de la Prairie School, dédiée à la conception de maisons modernes et conçues pour se fondre dans les paysages vallonnés de son Wisconsin natal. Sur le plan formel, la caractéristique principale des Prairie Houses est l'horizontalité, dont l'effet est rendu par un certain nombre d'éléments architecturaux : le toit, à pente minimale et dépassant largement du corps de la maison, le calepinage des pierres ou des briques en façade pour accentuer les lignes fuyantes, les plafonds bas et enfin l'utilisation de fenêtres en bandes dites « à claire-voie » (*clerestory windows*) disposées au niveau de la partie supérieure des murs. L'intérieur se distingue par une grande fluidité du plan, un espace décloisonné et la présence d'un foyer au centre de l'espace à vivre. Les matériaux dominants sont

55. Raymond, *An Autobiography*, *op. cit.*, p. 46.



Fig. 8 : Antonin Raymond, Tōkyō, 1923 : maison des Raymond, la première maison moderne en béton armé construite au Japon. Archives du Karuizawa Studio.

ceux fournis par la nature : le bois, la pierre, la terre. Dans la Prairie House, l'homme peut établir un dialogue avec le paysage, ou se réfugier dans une alcôve au coin du feu[56].

Les paysages du Wisconsin réveillent la nostalgie de Raymond pour ceux de la Bohême et continuent d'aiguiser sa sensibilité artistique. Il consacre le peu de temps libre dont il dispose au dessin et à la peinture de la nature environnante. Ainsi, ce séjour de quelques mois sur le territoire de Frank Lloyd Wright (mai à décembre 1916) constitue un moment de transition et marque, chez Raymond, la naissance d'un équilibre entre une vision romantique de la nature et des aspirations modernistes. L'architecture de Wright, à la fois innovante et ancrée dans des valeurs terriennes à caractère ancestral, vont focaliser l'attention de Raymond sur une nouvelle forme d'expression architecturale et sur la conviction que le lien entre l'homme et la nature doit être traduit dans l'architecture.

56. Pour un ouvrage en français, voir Jean Castex, *Frank Lloyd Wright et le printemps de la Prairie House*, Liège, Mardaga, 1988. En anglais : Alan Hess et Alan Weintraub, *Frank Lloyd Wright Prairie Houses*, New York, Rizzoli, 2006, et Carla Lind, *Frank Lloyd Wright's Prairie Houses*, Petaluna, Archetype Press / Pomegranate, 1994.

Les débuts d'une pratique architecturale au Japon

Raymond pose le pied sur le sol japonais pour la première fois le 31 décembre 1919. Il accompagne Wright, qui lui a demandé de l'assister en tant que dessinateur sur le projet du nouvel Hôtel impérial à Tōkyō, Tōkyō teikoku hoteru 東京帝國ホテル[57]. L'architecte est tout de suite fasciné par le paysage qui s'offre à lui, particulièrement réceptif à « l'unité esthétique du dessin, de la couleur et de la forme dans toutes les structures des villes et des villages »[58]. Au cours de l'ère Taishō (1912-1926), l'influence occidentale qui s'était jusqu'alors manifestée au sein des élites se démocratise progressivement et se propage de manière de plus en plus tangible dans la culture populaire[59]. Malgré les transformations qui s'opèrent à cette époque, Raymond découvre un Japon qui témoigne encore de l'apogée qu'il a connu sur le plan culturel et esthétique au cours de la période d'Edo (1603-1867). À l'instar des orientalistes, qui ont contribué à la naissance du japonisme au tournant du siècle, c'est sur ce Japon « éternel » que Raymond va focaliser son attention.

En 1920, la population de Tōkyō dépasse les trois millions et demi d'habitants. La ville s'étend à perte de vue à la manière d'un tapis de tuiles grises, et les rues sont bordées principalement de constructions en bois, habitations et commerces aux façades linéaires qui procurent une grande homogénéité visuelle au paysage urbain. Les bâtiments de style européen sont encore en minorité. Ils concernent principalement des édifices publics ou commerciaux et sont souvent cantonnés dans un rôle représentatif. Dans les principales villes portuaires (Yokohama, Kōbe, Nagasaki), l'influence occidentale est plus présente en raison de l'activité commerciale qui les anime et des quartiers résidentiels réservés aux étrangers construits dans une architecture de style colonial.

Pendant l'année qui suit son arrivée à Tōkyō, Antonin Raymond travaille sur les dessins en perspective de l'Hôtel Impérial et visite le pays. Il découvre les régions rurales reculées du Honshū et leur architecture vernaculaire, en particulier les *minka* de la région de Gifu. Comme nombre des observateurs occidentaux qui l'ont précédé[60], il reconnaît à l'habitat japonais une qualité tout à la fois fonctionnelle et esthétique. Mais il y détecte aussi une dimension spirituelle, en raison de son lien direct avec la nature. Ce lien se manifeste de manière tangible, avec simplicité et modestie, dans la conception de l'espace, la construction et le traitement des matériaux. Dans ce contexte, Raymond poursuit son éducation et développe peu à peu une vision plus personnelle du Japon que celle qu'il s'était faite au contact de Frank Lloyd Wright. Il y détecte de manière

57. Wright arrive au Japon en 1914. L'Hôtel impérial de Tōkyō est conçu et réalisé entre 1915 et 1923.

58. Antonin Raymond, « Experienced Stories Before 1938 in Japan », *Lectures and Articles*, 1938, manuscrit, p. 2.

59. Bien que les dates qui définissent le début et la fin des ères japonaises soient dictées par le règne des empereurs, il est évident que le phénomène culturel qui caractérise la période Taishō ne se limite pas à ce lapse de temps, mais qu'il faut considérer un « Taishō élargi », qui s'étend environ sur le premier quart du XX^e^ siècle. Sur ce point et pour une discussion sur la société japonaise et la culture populaire dans les années 1920, voir Jean-Jacques Tschudin et Claude Hamon, *La modernité à l'horizon : la culture populaire dans le Japon des années vingt*, Arles, Philippe Picquier, 2004.

60. Le premier observateur occidental reconnu pour son témoignage détaillé et illustré sur l'habitat japonais à l'ère Meiji est Edward S. Morse (1838-1925), zoologiste, chercheur et inventeur. Il est l'auteur du livre *Japanese Homes and Their Surroundings* publié pour la première fois en 1885 (disponible en français sous le titre *Les maisons japonaises et leur environnement*, Paris, Kimé, coll. « Sociétés », 1998). Basil Chamberlain (1850-1935) et Ralph Adams Cram (1863-1942) nous livrent également de précieux témoignages sur l'habitat japonais au tournant du XX^e^ siècle dans leurs ouvrages respectifs: *Things Japanese: being notes on various subjects connected with Japan for the use of travellers and others*, Londres, éd. John Murray, 1905, p. 34-41; *Impressions of Japanese Architecture and the Allied Arts*, New York, éd. Baker & Taylor, 1905.

sensible l'existence d'une « philosophie ancestrale de la vie » constituant le « fondement et le point de départ dans le dessin et la conception de chacune des composantes de l'expressivité japonaise, dans l'architecture, la sculpture, la peinture, la poésie et toutes les autres formes d'expression artistique »[61].

Cette vision contraste avec celle de Wright, dont l'intérêt pour le Japon se manifeste avant tout dans une fascination esthétique et formelle pour les arts graphiques et la dimension géométrique de l'architecture[62]. Dans l'autobiographie qu'il publiera en 1970, Raymond évoque l'attitude de Wright vis-à-vis du Japon parmi les raisons de la rupture professionnelle qui les a séparés en 1921. Il évoque à son propos une « obsession », un « maniérisme sans fin […] semblant vide de sens, en particulier dans le contexte du Japon ». D'après Raymond, Wright n'aurait visiblement pas compris ce pays, son architecture (celle de l'Hôtel Impérial) n'ayant selon lui « rien en commun avec le Japon, son climat, ses traditions, son peuple et sa culture »[63]. La rupture entre le maître et son disciple marque le début de la carrière d'Antonin Raymond en tant qu'architecte indépendant. Loin d'agir seul, il sera toujours assisté de Noémi et saura s'entourer tout au long de sa carrière de nombreux collaborateurs de valeur, aussi bien Occidentaux que Japonais.

Alors qu'il commence à recevoir ses premières commandes de la part d'une clientèle issue des hauts rangs de la société japonaise[64], Raymond éprouve, comme il l'avouera plus tard, beaucoup de difficultés à se détacher de l'influence de son mentor[65]. Au cours des années 1920, il conçoit des villas qui mêlent tant bien que mal l'influence de Wright, du cubisme tchèque et de l'architecture du Japon (fig. 4 et 5). D'autres sont directement inspirées par les Prairie Houses, pour lesquelles il adopte le bois plutôt que la brique (fig. 6 et 7). À ceci s'ajoute la difficulté de satisfaire les ambitions modernistes de la clientèle, tout en prenant en compte des usages spécifiques au mode de vie japonais. Cela implique, par exemple, l'usage de tatamis dans certaines pièces, le traitement des sols en tenant compte du fait qu'il faut parfois se déchausser. Il faut aussi composer avec les exigences de la géomancie, à laquelle font appel ses clients prestigieux. Elle exige que l'on place un lit au beau milieu d'une chambre, ou interdit, pour la conception des escaliers, certains nombres de marches jugés néfastes.

En 1923, Raymond réalise sa propre villa moderne à Tōkyō. Inédite en son genre, elle est construite entièrement en béton armé, et la surface sera volontairement laissée à l'état brut (fig. 8). Le béton armé est utilisé au Japon depuis 1903, mais il est dans un premier temps destiné à la construction d'ouvrages d'art et de bâtiments industriels[66]. Pour le nouvel Hôtel impérial, Wright l'a en partie utilisé pour les fondations qui ont sauvé l'édifice de la destruction lors du grand tremblement de terre du Kantō en 1923.

---

61. *An Autobiography*, *op. cit.*, p. 76.

62. En outre, son approche est plus généralement orientaliste, car sa source d'inspiration ne se limite pas au Japon (cf. Kevin Nute, *op. cit.*).

63. *An Autobiography*, *op. cit.*, p. 71, 76. Raymond réaffirme ici son ambition d'être reconnu comme un moderniste au sens européen du terme, ce qui passe par une prise de distance avec le versant décoratif de l'architecture de Frank Lloyd Wright. En outre, il est vrai que Raymond a cherché à établir un rapport beaucoup plus intimiste et exclusif que Wright avec le Japon, ce qui a beaucoup contribué à son succès.

64. En 1920, Antonin Raymond est invité à devenir membre des très prestigieux Tokyo Club et Tokyo Golf Club, au sein desquels il va faire la connaissance de ses principaux clients japonais et occidentaux.

65. *An Autobiography, op. cit.*, p. 83.

66. Pour une histoire du béton armé au Japon, voir la thèse de doctorat en français de Sassa Akio 佐々暁生, *Le béton armé au Japon*, Paris, Conservatoire National des Arts et Métiers, mai 2009.



Fig. 9 : La maison d'été à Karuizawa dans son environnement vers 1934. Archives du Karuizawa Studio.

En 1925, la maison de Raymond est publiée dans *L'architecture vivante*[67], la revue d'architecture moderne éditée par Jean Badovici (1893-1956)[68], qui qualifie le projet de « témoignage curieux de l'universalité de l'esprit en architecture » et place Raymond « au premier rang des chercheurs d'avant-garde ». Il note également l'ingéniosité du système de contreforts et de ceintures, qui doit permettre à l'édifice de résister efficacement aux secousses sismiques. Bien que la prédominance du béton et les formes épurées de cette architecture soient plutôt évocatrices du style international, la maison enserre un petit patio-jardin, sur lequel s'ouvrent les pièces à vivre grâce à des baies vitrées, à la manière des maisons urbaines du Japon. L'influence japonaise se fait sentir par ailleurs dans l'aménagement intérieur du large séjour, dans lequel un grand paravent conçu par Noémi permet de moduler l'espace. Enfin, la surface du béton est par endroits griffée, de manière à évoquer la texture des éléments présents dans la nature, comme la pierre ou le bois. Ceci est une pratique fréquente pour les murs de torchis des maisons de thé conçues dans le style *sukiya* 数寄屋[69]. Certaines sections de troncs ou de bois y sont traitées de manière à renforcer leur aspect naturel, voire « primitif ». Chez Raymond, le traitement du béton comme matière

67. *L'architecture vivante*, printemps / été 1925, Paris, p. 29-30 et planches 34, 35, 36.

68. Architecte et critique roumain, Jean Badovici édite *L'architecture vivante* à partir de 1923. Ce fut un promoteur du style international et un proche de Le Corbusier, auxquels de nombreux articles furent consacrés.

69. Voir Yasuoka Katsuya 保岡勝也, *Sukiya kenchiku* 數寄屋建築 (L'architecture *sukiya*), Tōkyō, Kōyōsha 洪洋社, 1930, et Itō (Itoh) Teiji 伊藤鄭爾, *The Elegant Japanese House: Traditionnal Sukiya Architecture*, New York et Kyōto, Weatherhill et Tankōsha 淡交社, 1969. Pour un lexique des différents éléments et techniques de construction qui entrent dans la réalisation des édifices de style *sukiya*, voir Kitao Harumichi 北尾春道 (éd.), *Sukiya zukai jiten* 数寄屋図解事典 (Dictionnaire illustré du *sukiya*), Tōkyō, Shōkokusha 彰国社, 1959.

« plastique » est aussi une référence à l'architecte français Auguste Perret (1874-1964), qui milite activement pour l'utilisation de ce matériau non seulement pour ses qualités structurelles, mais aussi esthétiques[70].

La même année, Antonin Raymond est nommé consul honoraire de la République Tchèque à Tōkyō. Il a déjà des amis dans les cercles diplomatiques, dont Paul Claudel, ambassadeur de France à Tōkyō de 1921 à 1927, pour lequel il conçoit une maison après le Grand tremblement de terre du Kantō (fig. 6).

Au cours des années 1930, Raymond réalise à Tōkyō plusieurs villas inspirées par le style de Le Corbusier pour une clientèle d'élite japonaise — industriels, aristocrates, hauts fonctionnaires — dont il fait la connaissance au Golf Club, au Tennis Club de Tōkyō, ou à travers ses liens avec le milieu diplomatique. Dans ce contexte, ces réalisations répondent avant tout aux désirs d'une clientèle soucieuse de promouvoir la modernisation du pays en s'affichant dans des villas modernes au sens occidental du terme. Cependant, l'architecte continue de devoir composer avec un attachement aux usages ancestraux, en particulier ceux liés à l'utilisation des tatamis. Derrière le rideau de leurs façades blanches et longilignes, ces somptueuses villas cachent souvent une ou plusieurs pièces japonaises, comprenant un *tokonoma* 床の間 (alcôve décorative), des tatamis, des *fusuma* 襖 (panneaux coulissants couverts de papier opaque) et des *shōji* 障子 (panneaux coulissants de bois et de papier filtrant la lumière). Cependant, au lieu d'être construites au niveau du rez-de-chaussée comme dans l'habitat traditionnel, ces pièces donnent sur le toit-terrasse, qui permet une ouverture vers l'extérieur et par conséquent un lien avec la nature (Maison Akaboshi Kisuke 赤星喜介邸, Tōkyō, 1932). Avec cette configuration, le toit-jardin de Le Corbusier accueil un espace typiquement japonais. Dans la chambre d'une maîtresse de maison, une partie du sol est recouverte de tatamis afin de permettre le port, le pliage et le rangement du kimono dans des commodes traditionnelles (*tansu* 箪笥) conçues pour cela (Maison Akaboshi Kisuke 赤星喜介邸, Tōkyō, 1932; Résidence Kawasaki Morinosuke 川崎守之助邸, Tōkyō, 1934). À la demande de ces mêmes clients, Raymond conçoit parallèlement des résidences secondaires comme autant de refuges intimistes, situés en zones rurales ou montagneuses. Ces retraites sont construites dans un style beaucoup plus proche des constructions du Japon ancien et sont érigées grâce au savoir-faire de charpentiers japonais. Pour leur conception, il est assisté d'un certain nombre de collaborateurs japonais dont il a su s'entourer : Sugiyama Masanori 杉山政則 (1904-1999), Maekawa Kunio 前川国男 (1905-1986), qui a travaillé à Paris chez Le Corbusier entre 1928 et 1930, Yoshimura Junzō 吉村順三 (1908-1997) et Georges Nakashima (1905-1990), un Américain d'origine japonaise.

La maison d'été à Karuizawa

Entre 1931 et 1933, un nouveau projet marque la carrière de Raymond, qui exerce son métier d'architecte indépendant au Japon depuis 1920. Pendant ces treize années, il a réussi à prendre progressivement mais difficilement ses distances avec l'influence formelle de Wright et il a utilisé le béton pour la construction de plusieurs résidences. Parallèlement, Raymond a formé son œil et

70. Raymond, qui a rencontré Auguste Perret à Paris en 1925, lui rendra hommage en 1937, avec la réalisation de la chapelle et de l'auditorium de l'université chrétienne de Tōkyō pour les femmes (Tōkyō joshi daigaku 東京女子大学), fortement inspiré de Notre-Dame du Raincy (1922-23).

son esprit à la culture japonaise et a développé un intérêt particulier pour l'habitat et l'artisanat populaire[71]. Grand amateur de promenades et d'excursions dans la nature, il a visité des villages de *minka* qui l'ont marqué. Enfin, il s'est constitué une précieuse équipe de collaborateurs, composée de jeunes architectes japonais détenteurs de connaissances sur l'architecture traditionnelle et de charpentiers compétents. C'est dans ce contexte que Raymond commence à construire en bois. À cette étape de sa carrière, il a tous les outils en main pour faire un bilan sur ses treize premières années d'activité au Japon et réaliser une œuvre originale.

Dans le numéro d'*Architectural Record* de mai 1934, la maison est présentée sur trois doubles pages où sont imprimés un plan, une coupe, et une série de clichés photographiques (fig. 1 à 3). À part quelques légendes descriptives sur l'espace et les matériaux utilisés, aucun texte n'accompagne les images. Il est également mentionné que « la rampe d'accès au niveau supérieur est inspirée du plan de Le Corbusier pour une maison en Amérique du Sud ». En comparant le plan des deux maisons, il apparaît clairement que Raymond a emprunté non seulement la rampe, mais également le dessin du volume de la pièce à vivre de la maison Errázuriz[72].

Dans les sources actuellement disponibles, il existe peu d'informations sur la construction de la maison de Karuizawa, mais Raymond a laissé quelques remarques a posteriori sur les intentions qui l'animaient lorsqu'il conçut ce lieu de vie et de travail, ainsi que sur ses impressions devant l'édifice fini. D'après ses textes et son autobiographie, nous savons que la construction fut rapide et qu'il n'y eut pas de dessins préparatoires détaillés. Comme le relate un chef charpentier ayant collaboré avec Raymond sur un autre projet à Karuizawa[73], dans le cas de constructions en bois, les dessins préliminaires étaient transmis aux charpentiers, qui produisaient ensuite eux-mêmes les plans détaillés à l'échelle pour la construction. Les plans dessinés par les charpentiers étaient alors soumis à l'architecte pour contrôle avant la construction proprement dite. Pour la réalisation, Raymond fait appel à Sugiyama Masanori, jeune architecte devenu membre de l'agence à sa création en 1920. La construction est confiée à Takagi Kenji 高木健次 et Akasaka Koichi 赤坂小市, l'un des charpentiers qui a déjà collaboré avec Raymond pour la construction d'une résidence d'été pour l'ambassadeur d'Italie dans la région de Nikkō.

Une fois terminée, la maison se dresse sur une parcelle nue, située aux abords de Karuizawa[74], une situation qui offre une vue imprenable sur le paysage alentour, dominé par la figure imposante du volcan actif Asama 浅間, culminant à 2500 mètres (fig. 9). En construisant une maison sur un tel site, l'architecte se trouve ainsi confronté à l'image imposante de la nature, l'obligeant à se positionner sur la question du rapport entre le bâtiment, son architecture et le paysage. Pour Raymond, c'est l'occasion de formuler ce qu'il considère comme devant être à l'origine de tout projet d'architecture, soit, selon ses propres termes : « l'idée derrière le *design* ». Cette « idée

71. En 1920, Raymond et Noémi deviennent membres du *Garakutashū* 我樂他宗, un groupe qui rassemble des artistes japonais et étrangers. C'est au sein de ce cercle qu'ils seront initiés au travail et aux activités du groupe Mingei de défense des arts populaires du Japon mené par Yanagi Sōetsu 柳宗悦 (1889-1961).

72. Les dessins du projet pour la maison Errázuriz sont publiés dans Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvres complètes 1929-1934*, Zurich, Les Éditions d'Architecture, 1964, p. 50-54. Les plans sont accompagnés d'un court texte de Le Corbusier intitulé « Il ne faut pas se gêner », indirectement adressé à Raymond sur le ton d'une remontrance déguisée en flatterie.

73. Nakamura Heiji 中村平時, à propos de l'église Saint-Paul, construite à Karuizawa en 1935. Dans Ken Tadashi Oshima, « Interview with Heiji Nakamura », *The Japan Architect*, Spring 1999, p. 82-83.

74. La maison existe toujours aujourd'hui, mais elle a été déplacée et seulement partiellement reconstruite. Elle abrite désormais le musée Peynet, dans l'enceinte du Parc Karuizawa Taliesin (http://www.karuizawataliesin.com ; consulté en mars 2013).

philosophique » ou « spirituelle » doit refléter l'intention profonde de l'architecte et constitue le fondement de l'œuvre, sans laquelle le bâtiment ne serait qu'une coquille vide de sens[75].

Raymond, qui s'est intéressé dès son arrivée à l'architecture domestique du Japon, y a reconnu la même clarté d'intention et la même qualité d'honnêteté. Il a formulé sa pensée à ce propos pour la première fois de manière ouverte dans l'introduction d'un premier livre de travaux publié en 1935.

> Un architecte travaillant au Japon a l'avantage de voir matérialisés devant lui dans l'architecture et la civilisation japonaises les principes fondamentaux dont l'architecture actuelle fait à nouveau la recherche, principes que les Occidentaux n'ont pu réaliser encore dans toute leur pureté, gênés qu'ils sont par un matérialisme profondément ancré dans la race. Il leur faudrait un point de vue spirituel.
> Ces principes sont exprimés avec une grande clarté dans l'architecture japonaise.
> Le Japonais n'a pas l'amour de la matière pour elle-même. Elle est en tout temps au service de l'idée. Pour lui la matière n'existe que comme symbole de vérités spirituelles, et ce qui constitue le mauvais goût c'est de l'employer sans se soucier des vérités qu'elle exprime.
> La vie toute entière est réellement pour lui un drame ou un paysage dans lequel il recherche un sens caché. Vivant pour cette recherche ou tout au moins pour exprimer les vérités qu'il a comprises, le maximum de confort n'est pas pour lui le but de ses constructions. Il se borne à s'abriter des pires intempéries. L'abri en lui-même n'est qu'une occasion de plus de manifester les subtilités de l'esprit. Le problème de la fonction, de la forme et la matière que nous travaillons pesamment à résoudre, se trouve résolu avec une aisance incomparable car il est aperçu dans sa vraie perspective, l'extériorisation d'une idée.
> Une maison japonaise ressemble à l'évolution d'une forme naturelle. En tout point, elle est liée à une question intérieure en réponse à laquelle elle a trouvé une solution exacte et appropriée, non seulement fonctionnelle, mais qui exprime également une compréhension profonde des véritables valeurs de la vie. Comparé au Japonais, notre amour de la Nature est très superficiel. Pour lui, elle est la clef même du secret de l'existence. Son souci de ne pas la trahir l'a préservée à travers les âges, et à tout moment il se tourne vers elle comme vers un guide infaillible. Il choisit des matériaux qui parlent pour elle. Du bois à l'état naturel, de la paille sous les pieds, du sable sur les murs. Et, jusqu'à récemment, son seul architecte était le charpentier, doué dans leur manipulation et respectueux de leurs qualités intrinsèques.[76]

Les « valeurs vraies de l'existence » auxquelles Raymond fait ici référence, sont celles qui, selon un point de vue courant, opposent le monde occidental et le Japon dans leur relation à la nature. Il dénonce ainsi le « matérialisme profondément enraciné » des Occidentaux, auquel s'oppose l'attitude du peuple japonais, qui manifeste envers la nature le plus grand respect et la considère

---

75. Dans le contexte présent, nous considérons le discours de Raymond comme directement inspiré de celui de son maître Frank Lloyd Wright, mais la phénoménologie de l'espace propose également des outils pour appréhender la définition de cette « idée ». Gaston Bachelard écrit en 1957 : « Dans cette communauté dynamique de l'homme et de la maison, dans cette rivalité dynamique de la maison et de l'univers, nous sommes loin de toute référence aux simples formes géométriques. La maison vécue n'est pas une boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique ». Ainsi, l'« idée » transcende l'« objet », soit la description des « aspects pittoresques » de la maison, elle exprime « les vertus premières, celles où se révèlent une adhésion, en quelque manière, native à la fonction première d'habiter. », *La poétique de l'espace, op. cit.*, p. 58, 23-24. Dans « L'homme habite en poète », dont le titre est tiré d'un vers du poète Friedrich Hölderlin (1770-1843), Martin Heidegger (1889-1976) propose une autre formulation : « Quand Hölderlin parle d'habiter, il a en vue le trait fondamental de la condition humaine. Et pour la poésie, il la considère à partir du rapport à l'habitation, ainsi entendue en son être. […] La poésie est le véritable "faire habiter". Seulement par quel moyen parvenons-nous à une habitation ? Par le "bâtir" (*Bauen*). » Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 226 (première éd. en allemand, 1954). Sur le rapport entre architeture et phénoménologie, voir également, Benoît Jacquet et Vincent Giraud (éd.), *From the Things Themselves: Architecture and Phenomenology*, Kyōto et Paris, Kyoto University Press et EFEO, 2012, 541 p.

76. Antonin Raymond, « Sur l'habitation au Japon », in *Antonin Raymond: His Work in Japan—1920–1935*, préface d'Élie Faure, Tōkyō, Jōnan shoin, 1935, p. 27. Le passage est reproduit dans sa forme originale.

comme « source de toute existence »[77]. Cette vision de la culture japonaise s'inscrit dans une attitude répandue chez les Occidentaux à cette époque, héritée de la pensée orientaliste et du mouvement japoniste du début du XX^e^ siècle. Ce courant artistique et culturel a fortement contribué à créer et à diffuser l'image romantique d'un Japon détenteur de valeurs qui auraient été jadis existantes en Occident, mais que ce dernier aurait sacrifié au nom du « progrès ». Chez de nombreux Occidentaux, c'est ainsi que le Japon est devenu le véhicule d'un sentiment nostalgique vis-à-vis du passé[78].

Sous l'influence des grands architectes, Le Corbusier, Auguste Perret et Frank Lloyd Wright, Raymond cherche à formuler ces « principes fondamentaux dont l'architecture actuelle fait à nouveau la recherche ». Ces principes de « simplicité », « honnêteté », « économie », « franchise » et « naturel »[79], sont inspirés par les constructions du Japon et doivent être mis au service de l'expression du rapport à la nature dans l'architecture. Selon lui, ces principes doivent guider l'architecte moderne pour aborder les questions fondamentales du rapport entre la forme et la fonction, de la construction et de l'ornementation. La lecture des textes et des conférences de Raymond permet de comprendre que l'élaboration de ces principes était également motivée par le besoin de garantir, à la manière de ses pairs, un fondement et une validité théoriques à sa pratique architecturale. En effet, les termes choisis sont empruntés à Wright et à Perret, tandis que sa démarche rappelle Le Corbusier et la définition des « cinq points d'une architecture nouvelle » qui établissent les archétypes permettant d'identifier une architecture conçue dans le style international. Toutefois, il faut ici souligner une différence fondamentale entre la démarche de Le Corbusier et celle de Raymond. Tandis que Raymond fonde sa « théorie » sur une série de concepts, c'est-à-dire une manière d'aborder la conception architecturale sur le plan intellectuel, Le Corbusier construit la sienne sur une série de critères formels, à la manière des canons esthétiques. En créant de nouveaux codes au lieu de s'en libérer, il s'inscrit ainsi dans une démarche fondamentalement classique. Formulant ses propres principes d'architecture à la manière d'une charte, Raymond semble être à la recherche d'une manière de concilier les exigences de son époque avec l'attachement profond à la nature qui a marqué son parcours. C'est en premier lieu l'art et l'artisanat (au Japon) qui lui ont fourni des outils de représentation de la nature dans ses dimensions esthétique et spirituelle.

À l'époque où le couple Raymond arrive à Tōkyō, un groupe se constitue autour de Yanagi Sōetsu (1889-1961), artiste-artisan et critique, pour la défense des arts populaires du Japon et de la Corée. Cet émule du mouvement anglais Arts and Crafts[80] regroupe des céramistes importants

77. Cette vision tranchée et unilatérale d'un rapport à la nature qui opposerait l'Occident et le Japon est commune à de nombreux observateurs ayant livré leurs impressions sur le Japon à partir de la fin du XIX^e^ siècle. Elle est à remettre dans le contexte de la pensée orientale. Dans *Le sauvage et l'artifice*, Augustin Berque traite la question de l'ambivalence de la société japonaise contemporaine vis-à-vis de la nature, qui d'un côté « tend à l'ignorer » et de l'autre « en fait sa valeur suprême et l'aboutissement de sa culture », *op. cit.*, p. 11.

78. L'expérience de plusieurs Occidentaux ayant visité ou vécu au Japon font l'objet des articles de Christine Maillard (« Au-delà de l'exotisme. Le Japon des intellectuels allemands (1890-1930) et la "crise de la culture européenne" ») et d'Aurélie Choné (« L'expérience du comte Hermann von Keyserling au Japon, relatée dans *Das Reisetagebuch Eines Philosophen* (1919). Un européen "japonisé" dans un Japon occidentalisé ? »), dans Christine Maillard et Sakae Murakami-Giroux (éd.), *Devenir l'autre. Expérience et récit du changement de culture entre le Japon et l'Occident*, Arles, Philippe Picquier, 2011, p. 41-57, 59-74.

79. « *Simplicity, honesty, economy, directness, naturalness* », ces principes sont énoncés dans Raymond « Lasting Values in Design », *Lectures and Articles*, 1949.

80. Comme l'évoque Bernard Leach, cette similitude doit être attribuée au fait que « dans les deux cas, il s'agit d'une étude d'ensemble et en profondeur sur l'œuvre et la beauté qui la qualifie face à un environnement

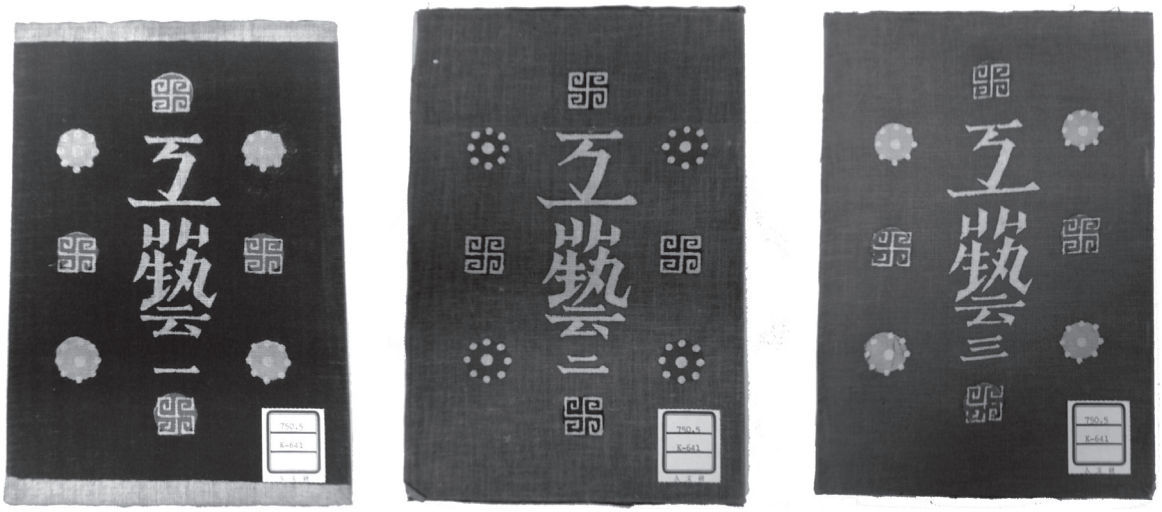


Fig. 10 : Couvertures des trois premiers numéros de la revue *Kōgei* 工藝 (1931)

tels que Kawai Kanjirō 河井寬次郎 (1890-1966), Hamada Shōji 濱田庄司 (1894-1978) et Bernard Leach (1887-1979), un britannique élevé en Asie et lié d'amitié avec Yanagi depuis 1910. Le groupe s'organise officiellement et prend le nom de Mingei à partir de 1926. Il va se consacrer des années durant au recensement et à la collecte d'objets usuels créés par des artisans anonymes à travers le Japon et une partie de l'Asie orientale. Pour leurs propres créations, les membres du Mingei s'inspirent de céramiques, de textiles, d'objets en bois et en bambou collectés au Japon, en Corée, à Taiwan, mais aussi d'objets de style gothique[81]. Le Gothique, si estimé de Raymond, symbolise pour ses admirateurs l'apogée de l'harmonie entre l'art, la technique, et le rôle fondamental de la dimension spirituelle dans l'architecture[82]. Dans le regard rétrospectif que livre Raymond sur ses débuts d'architecte au Japon, il établit, à l'instar de Yanagi, un rapport de similitude entre les principes qui gouvernent l'art et l'architecture gothique et ceux du Japon ancien :

> Petit à petit, principalement à travers l'observation et l'étude des structures tradtionnelles du Japon, j'ai commencé à distinguer clairement les principes qui régissaient la conception des structures japonaises, en particulier celle des résidences. Il devenait de plus en plus clair que ces principes ancestraux n'étaient pas sans rappeler ceux qui étaient à la base des plus belles formes d'architecture en Europe, en particulier celles des périodes de culmination comme la période gothique. Je n'étais pas encore en mesure de formuler ces principes, mais globalement, ils désignaient l'approche la plus simple, la plus naturelle, la plus économique et la plus directe, comme la plus sûre manière de réaliser une architecture durable et de qualité absolue.[83]

---

d'industrialisation rapide », et que « dans chaque cas on peut considérer comme une contre révolution industrielle la pensée créatrice qui sous-tend les deux mouvements, même si une centaine d'année les sépare. » Dans Sōetsu Yanagi, *Artisan et Inconnu — La beauté dans l'esthétique japonaise*, adapt. Bernard Leach, trad. Mathilde Bellaigue, Paris, L'Asiathèque, 1992, p.4, (éd. originale en anglais : *The Unknown Craftsman—A Japanese Insight into Beauty*, Tōkyō, Kōdansha International, 1972).

81. L'intérêt de Yanagi pour l'art gothique et la question de la place du médiévalisme dans le fondement de sa théorie de l'art sont traités en détail par Kikuchi Yūko 菊池裕子 dans son article « A Japanese William Morris: Yanagi Sōetsu and Mingei Theory », *Journal of William Morris Society*, 12.2, Spring 1997, p. 39-45.

82. L'architecture gothique fait l'objet du chapitre « The Nature of Gothic », dans l'ouvrage de John Ruskin *The Stones of Venice*, vol. II, Londres, éd. George Allen and Sons, 1908, p. 149-228.

83. Raymond, *An Autobiography, op. cit.*, p. 83-84.

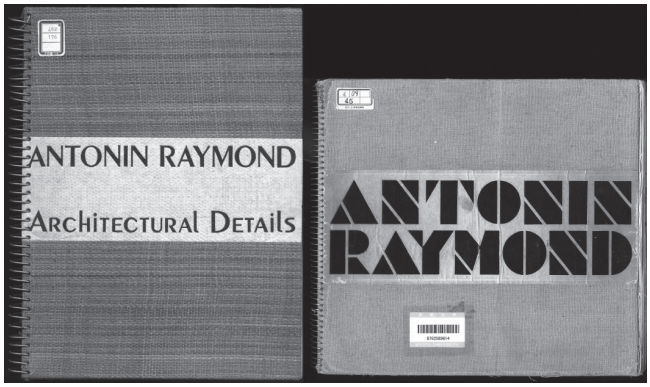


Fig. 11 : Les deux ouvrages de travaux publiés par Raymond en 1935 et 1938.

En 1931, année durant laquelle Raymond commence à penser à la maison Karuizawa, paraît le premier numéro de la revue *Kōgei* 工藝[84] (l'artisanat), créée par le groupe Mingei (fig. 10). Cette revue conçue elle-même de manière artisanale, présente une sélection toujours riche et variée d'objets choisis dans la collection du groupe. Raymond utilise la même technique artisanale pour la conception des deux ouvrages de travaux qu'il publie en 1935 et 1938, en utilisant des textiles pour la couverture (fig. 11). Étant actif dans la période de l'entre-deux-guerres, le mouvement Mingei participe au questionnement identitaire qui affecte le Japon depuis à la restauration de Meiji et au débat sur la définition d'une identité nationale, avec les dérives que cela a pu engendrer[85]. Quoi qu'il en soit, le mouvement Mingei a pour but de défendre une dimension humaine et spirituelle de l'art[86]. Yanagi, dont la pensée esthétique puise entre autre dans le bouddhisme[87], mène une réflexion sur la « beauté », la « vérité », la relation entre l' « homme et l'art » et le respect de la « nature ». Il exprime un désir profond de défendre l'« âge de la main » face au développement de l'« âge de la machine »[88].

L'esprit du Mingei ouvre un chant d'expression valide dans le contexte des années 1930 sur la question du rapport entre art, nature et construction : trois thèmes chers à Raymond. L'art et l'artisanat au Japon deviennent dès lors des outils lui servant à exprimer sa relation à la nature.

---

84. *Kōgei* 工藝, « artisanat » (*kō* 工: manufacture, industrie, *gei* 藝: technique, art, capacité).

85. Sur cette question complexe, voir les chapitres « Modernity and Japanese cultural and national identity— The birth of the modern nation, Westernisation and the rise of cultural nationalism » et « Cultural Nationalism in art: invention of 'Japaneseness' and 'Japanese style' », dans Kikuchi Yūko, *Japan Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*, Londres, Routledge Curzon, 2004, p. 76-80, 88-92.

86. « Au-delà de toute question d'ancien ou de nouveau, la main de l'homme est l'outil éternel de sa pensée, tandis que la machine, si neuve soit-elle, se démode toujours. […] Le problème fondamental de l'artisanat n'est pas purement technique ou économique, il est fondamentalement spirituel. », Yanagi, *op. cit.*, p. 24.

87. Voir le chapitre « La beauté selon le bouddhisme », *ibidem*, p. 47-81.

88. Expressions utilisées par Yanagi dans son ouvrage, à propos de la dégradation des produits artisanaux après la Restauration de Meiji: « L'appétit de profit prédomina, on passa de l'âge de la main à l'âge de la machine », *ibid.*, p. 19. Dans l'introduction, Bernard Leach livre la réflexion suivante à propos de la démarche du mouvement Mingei : « Il s'agit moins d'une révolte contre la technique et la machine que d'une recherche de moyens de compensation par l'emploi des outils humains primordiaux — nos propres mains — pour exprimer notre nature profonde. », *ibid.*, p. 5.

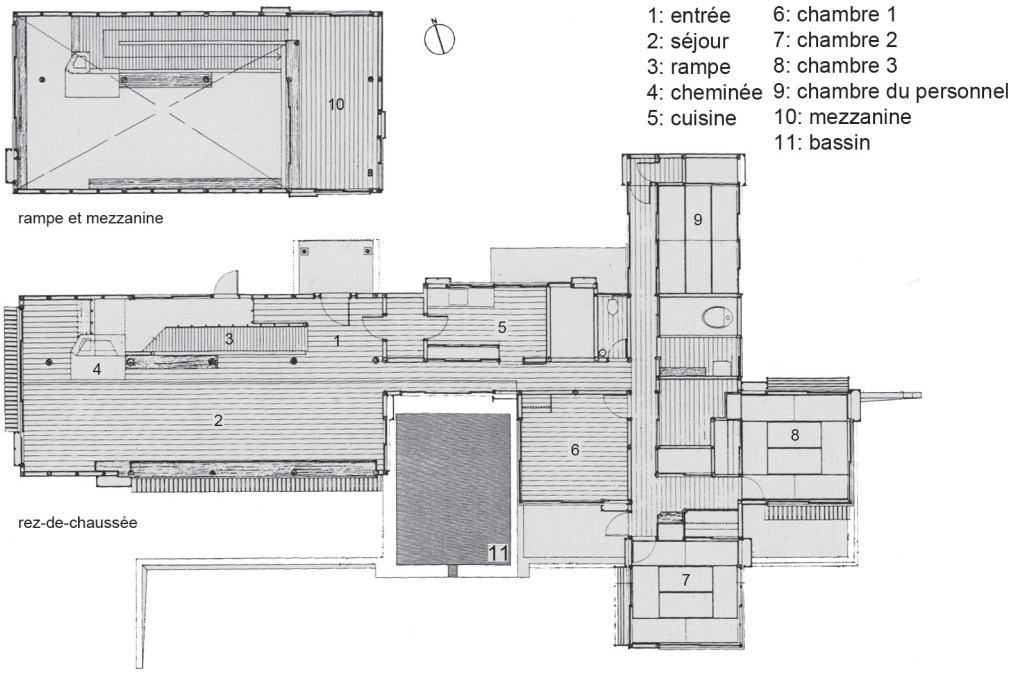


Fig. 12 : Plan de la maison d'été à Karuizawa.



Fig. 13 : La maison d'été à Karuizawa semble être « posée » au milieu du paysage. Archives du Karuizawa studio.

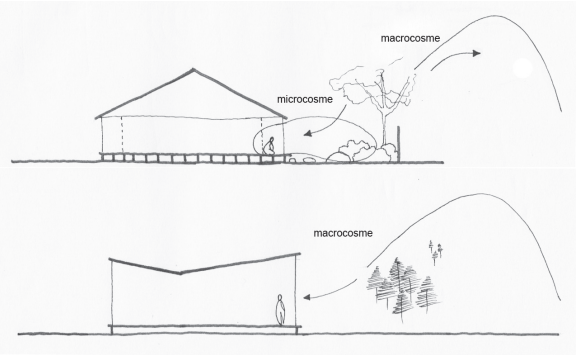


Fig. 14 : Représentation schématique de la relation entre la maison et le paysage, à l'échelle du microcosme et du macrocosme. D'après Maurice Sauzet, dans Augustin Berque, *Le sens de l'espace au Japon, vivre, penser, bâtir*, 2004, p. 87.

La question du rapport entre la forme et la fonction

En 1935, Raymond écrit que la maison d'été à Karuizawa lui avait donné l'occasion « de voir ce qu'il pourrait faire si l'opportunité lui était donnée de concevoir une structure précisément adaptée à la vie qu'il souhaitait vivre[89] ». Ces mots sonnent alors comme un écho aux paroles de Le Corbusier dans son manifeste *Vers une architecture* (1923) : « l'architecture moderne est un mode de vie ! ». En effet, l'un des enjeux principaux de l'architecture moderne au cours de ces années 1930 est de proposer une forme d'espace adaptée aux nouveaux modes de vie engendrés par la modernisation des sociétés. Les architectes se revendiquant du mouvement moderne, à l'Ouest comme à l'Est, cherchent à créer des structures légères et des espaces décloisonnés adaptés aux besoins et aux modes de vie de l'homme moderne.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la maison à Karuizawa est partiellement basée sur un projet non réalisé de Le Corbusier conçu en 1930, or, ce projet était déjà une adaptation du prototype de maisons en série « Citrohan » de 1921. En se basant ainsi sur un archétype du modernisme occidental, Raymond garantit en quelque sorte la validité formelle de sa maison en tant que bâtiment « moderne ». Une fois cette validité assurée, il a été libre de lui attribuer les qualités représentatives de la culture architecturale du Japon qu'il jugeait la mieux adaptée à ses besoins, en tenant compte de la relation entre nature et architecture. Comme il le note plus tard : « [La maison à Karuizawa] est d'un goût japonais très prononcé, mais elle n'adopte aucune forme traditionnelle japonaise[90] ».

La lecture du plan (fig. 12) indique qu'elle se compose de deux parties principales, l'une constituant l'espace commun et l'autre un ensemble d'espaces plus privatifs. La première est inspirée par le projet de Le Corbusier, tandis que la seconde adopte un plan en forme de « croix ». La partie commune, située à l'ouest, est une grande pièce à vivre longée sur son côté nord par une rampe permettant l'accès à une mezzanine, espace de travail pour les membres de l'agence durant les semaines d'été. La partie centrale du plan est réservée aux pièces de service et la partie en croix aux chambres. Chaque pièce de la maison est équipée de fenêtres ou de portes coulissantes pouvant être intégralement retirées de leur cadre, à la manière des fenêtres et des portes des constructions japonaises. Ainsi, la maison devient perméable au vent et au regard. À ce propos, Raymond avait observé plusieurs caractéristiques de la maison japonaise qu'il souhaitait mettre en œuvre dans son propre projet :

89. Raymond, « Towards True Modernism », *Lectures and Articles*, manuscrit, 1940, p. 12.
90. Raymond, *An Autobiography, op. cit.*, p. 130.

> Le jardin et la maison font un tout. Le jardin entre dans la maison, la maison rampe dans le jardin comme un serpent dans l'herbe. L'habitation-bloc posée sur le sol à la manière occidentale est impossible ici.[91]

Contrairement aux anciennes maisons japonaises, la maison à Karuizawa n'avait pas de jardin délimité par de hauts murs. Une fois terminée, elle apparaissait comme posée au milieu du paysage et, par conséquent, dans un rapport direct à la nature (fig. 13). Dans ce cas de figure, la maison et la nature étaient liées à l'échelle du macrocosme, c'est-à-dire de la « grande nature ». Or, au Japon, le jardin joue le rôle d'intermédiaire entre le microcosme de la maison et le macrocosme de la grande nature[92] (fig 14).

Parmi les éléments qui distinguent les maisons du Japon prémoderne de la maison de Karuizawa, il faut ajouter le grand toit à double pente qui se prolonge par un avant-toit destiné à protéger ses occupants de la pluie et du soleil, ainsi que la véranda d'une largeur d'un tatami, espace intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur (*engawa* 縁側). La volonté de Raymond n'était pas de reproduire une maison de forme traditionnelle, mais de concevoir une maison moderne dans un contexte japonais. L'architecte Ichiura Ken 市浦健 (1904-1981), l'auteur du texte qui accompagne les photographies de la maison publiées dans la revue *Shinkenchiku* considère que cet objectif a été atteind et que, Raymond « a créé une harmonie entre le mode de vie et la technique du Japon d'un côté et le mode de vie et la technique de l'occident de l'autre, d'un point de vue qu'un Japonais n'aurait pas pu imaginer[93] ». Sur le plan fonctionnel, le toit et la grande véranda auraient pourtant été utiles et justifiés, mais ces deux éléments appartenant à l'image archétypale de la maison traditionnelle, leur utilisation ne convenait pas au volume épuré d'une architecture moderniste.

À l'instar du projet dont il s'inspire, Raymond couvre donc la maison d'été à Karuizawa d'un toit « papillon », dont la pente reste compatible avec les fortes précipitations du Japon. Le long de la pièce à vivre, il place une véranda ouverte de taille réduite, à la manière du *nure-en* 濡れ縁[94] que l'on trouve dans certaines *minka*. Tout en s'adaptant à un nouveau contexte, l'architecte parvient ainsi à préserver « l'éloquence décisive du volume architectural[95] » chère à Le Corbusier dans le projet de la maison Errázuriz. Cette éloquence est encore renforcée par le vide situé entre le sol de la maison et le terrain, résultat d'un système de fondation « à la japonaise ». Dans ce système, la trame de poteaux qui constitue le cadre structurel de la maison repose sur des pierres semi-enterrées dans le sol. Raymond adopte ce système en remplaçant les pierres par de petits blocs de béton, qui assureront une meilleure stabilité à l'édifice.

L'espace intérieur de la maison est conçu de manière à ce que chaque pièce offre une ou plusieurs vues sur le paysage. Pour la partie est de la maison, qui abrite les chambres, ceci est permis

---

91. Raymond, « Sur l'habitation au Japon », *op. cit.*, p. 29.

92. Dans son ouvrage *Le sens de l'espace au Japon, vivre, penser, bâtir*, Paris, Arguments, 2004 (édition remaniée de *Vivre l'espace au Japon*, PUF, 1982), Augustin Berque traite de la question des limites entre espace intérieur et extérieur et de leur organisation hiérarchique dans l'architecture domestique au Japon et en Occident (chapitre « L'espace est aréolaire », §25, « Envelopper l'intérieur », p. 84-91). À propos du rapport entre microcosme et macrocosme dans la tradition japonaise, il faut mentionner le jardin de type *shakkei* 借景 (emprunt du paysage), dans lequel le paysage « fabriqué » du jardin et le véritable paysage sont reliés visuellement par un système de plans successifs.

93. « Ippō nihon-shiki seikatsu naishi shuhō to yōshiki seikatsu naishi shuhō to no chōwa ga nihonjin ni ha omoitsukanai kanten kara shuju kokoromirareteiru koto ha mitomerareta » (一方日本式生活乃至手法と洋式生活乃至手法との調和が日本人には思ひ付かない觀點から種々試みられて居る事は認められた。), dans Ichiura Ken, « Rēmondo shi Karuizawa bettei » (La villa secondaire de monsieur Raymond à Karuizawa), *op. cit.*

94. De *nureru* 濡れる (mouiller) et *en* 縁 (tour / bord)

95. *Œuvres complètes 1929-1934*, *op. cit.*, p. 45.

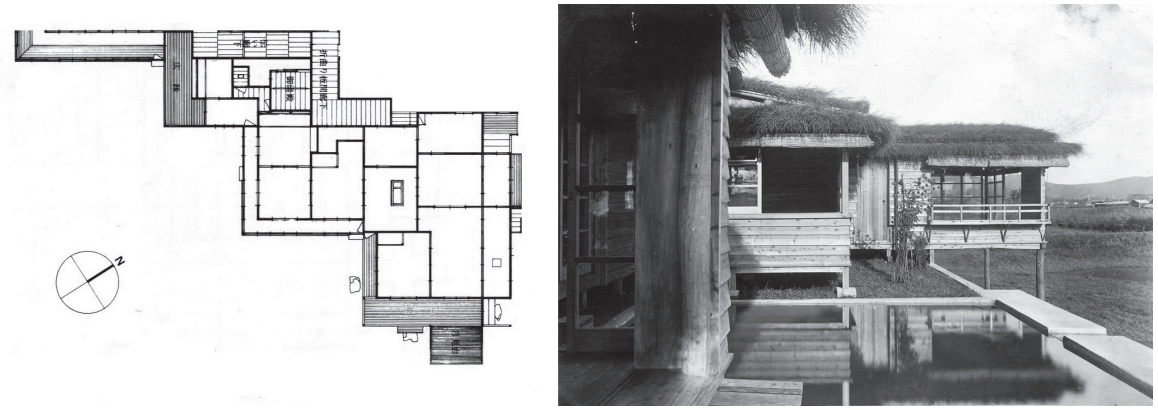


Fig. 15 : Plan du Koshoin 古書院 de la villa Katsura et effet visuel du plan en marches d'escalier dans la maison d'été à Karuizawa.

par l'utilisation du plan en croix, un procédé déjà utilisé par Wright en imitation de l'habitat des élites. Ainsi, comme dans le plan « en escalier » [ou en « position de vol des oies sauvages », *gankō haichi* 雁行配置][96] de l'architecture de style *sukiya-zukuri* 数寄屋造り, le plan de la maison à Karuizawa favorise « la vue de tous les côtés et assure une ventilation maximale dans la chaleur oppressive de l'été japonais[97] » (fig. 15). Raymond rend ici un bel hommage à la villa Katsura, qu'il considère comme étant « probablement le meilleur exemple de collaboration entre le maître de thé et le charpentier[98] ».

Afin d'unifier les deux parties de son plan, il a recours au module japonais correspondant aux dimensions d'un tatami (3 *shaku* 尺 sur 6 *shaku*[99]). Le système de proportion apparaît clairement en superposant une grille ayant pour module de base un carré de 3 *shaku* par 3 (fig. 16). Cette méthode, acquise auprès de Wright lors de la conception des maisons américaines, constitue pour Raymond un moyen idéal d'adapter une forme moderne à des proportions et des moyens de mise en œuvre familiers pour les charpentiers japonais qui sont chargés de la construction.

La construction comme outil d'expression du rapport à la nature

Pour la construction de la maison d'été, Raymond a recours en priorité à des matériaux disponibles dans les environs de Karuizawa :

> La matière première utilisée pour le mur de soutènement et les autres parties du bâtiment en béton était le gravier volcanique extrait du sol.[100]

96. À propos de ce dispositif spatial, voir Yasuoka, *Sukiya kenchiku* (L'architecture *sukiya*), *op. cit*., p. 72. Voir également l'article de Benoît Jacquet « La villa Katsura et ses jardins. L'invention d'une modernité architecturale dans les années 1930 », *supra*, p. 99-139, notamment p. 115.
97. Yasuoka, « Sukiya kenchiku » (L'architecture sukiya), *ibidem*.
98. Raymond, « Creation and Imitation in Architecture », *Lectures and Articles*, 1953, manuscrit, p. 5.
99. Un *shaku* 尺 = 30,3 cm. Cette mesure est institutionnalisée à partir de l'ère Meiji.
100. Raymond, *An Autobiography*, *op. cit.* p. 134.

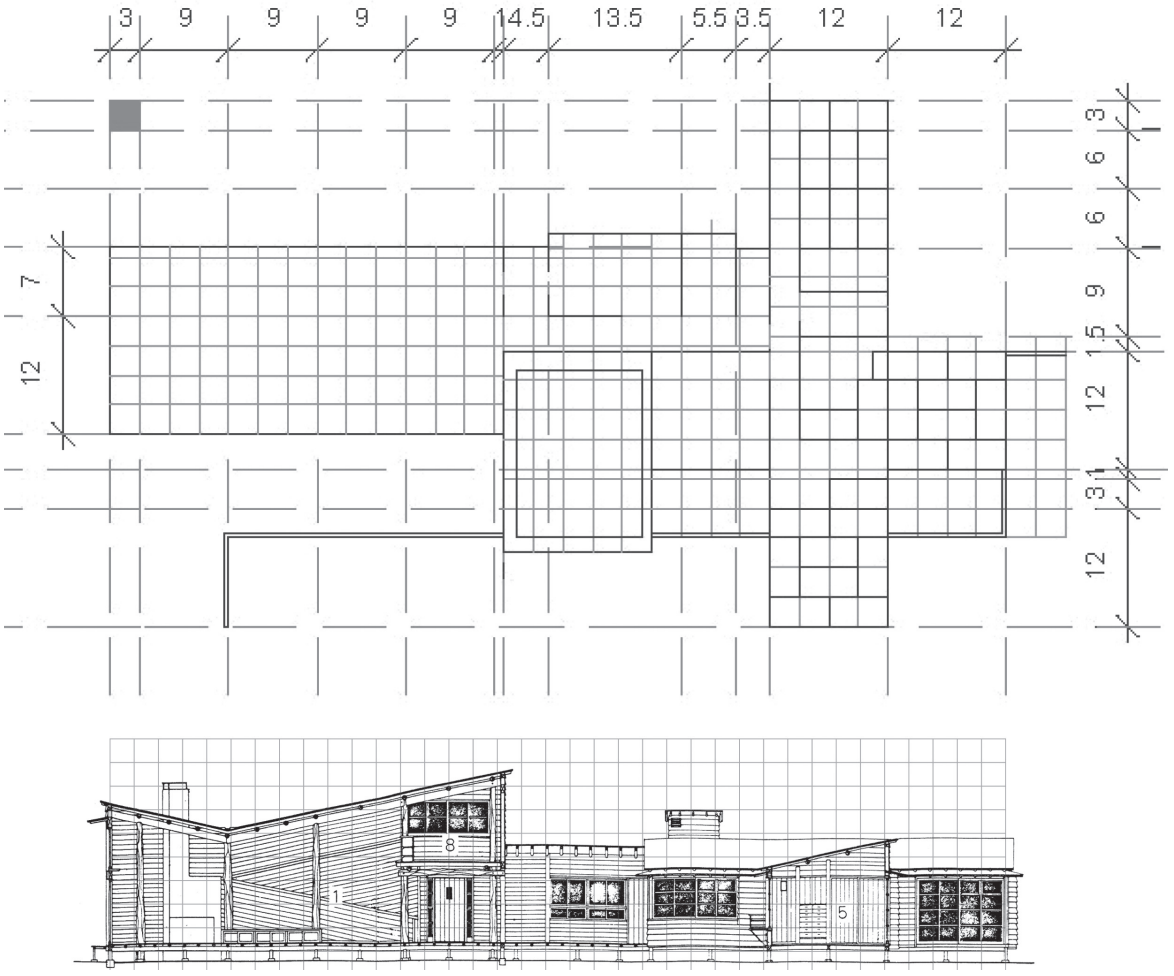


Fig. 16 : Plan et élévation de la maison d'été à Karuizawa sur une grille modulaire de plan carré (environ 90 cm de côté) traditionnellement utilisée par les charpentiers au Japon. Dessin de l'auteur.

> Les poteaux porteurs étaient les troncs gris de châtaigniers [*kuri no ki* 栗の木], le toit un assemblement de poutre de cyprès japonais [*hinoki* 檜], les murs et les planches du cèdre [*sugi* 杉], le toit en fer blanc était couvert d'une couche de branches de mélèze [*karamatsu* 唐松].[101]

En choisissant d'utiliser ces matériaux, l'architecte reste fidèle aux principes qu'il s'est fixés. En outre, l'utilisation de plusieurs essences de bois n'est pas rare au Japon. Pour Raymond, c'est là un moyen de jouer subtilement sur un mélange de raffinement et de rusticité. Ainsi, certains éléments de bois sont volontairement laissés le plus proche possible de leur état brut, tandis que les poutres de la charpente sont polies avec du sable et de la paille, un type de traitement fréquemment utilisé dans l'architecture de style *sukiya*. Raymond souhaitait rester proche de l'atmosphère des maisons rurales qu'il admirait et sans doute aussi de celle de la propriété de Frank Lloyd Wright à Taliesin, fondée sur l'idéal d'une architecture organique. En évoquant la maison à Karuizawa quelques années après sa construction, Raymond écrit :

101. Raymond, « Towards True Modernism », *Lectures and Articles*, 1940, manuscrit, p. 13.

> Le toit était comme une immense tente sous laquelle nous bougions, travaillions, vivions. Nue ? Oui, nue comme une grange.[102]
>
> Lorsque les stores extérieurs étaient baissés, l'ensemble ressemblait aux quartiers primitifs d'un chef africain, même le mobilier avait été fabriqué avec des restes de bois laissés par les charpentiers sur le chantier.[103]

D'après ces remarques, on comprend que Raymond admirait la villa Katsura pour son raffinement et la beauté de sa structure, et restait profondément attaché aux valeurs simples d'un monde dans lequel l'homme n'existe pas uniquement dans un rapport de contemplation vis-à-vis de la nature, mais aussi dans un rapport d'interaction. Il reste ainsi fidèle à son maître Frank Lloyd Wright, mais en appliquant les principes qu'il s'est fixés, Raymond garantit la simplicité des volumes et des détails, comme dans les constructions rurales du Japon et celles des pionniers de l'architecture moderne en Europe. Selon les termes de Raymond lui-même : « Nous n'étions pas dans une pièce : nous étions dans un espace, défini par une construction de qualité. Dans l'architecture moderne, la construction est la seule décoration[104] ».

Une architecture régionale à dimension universelle

La présentation du parcours qui a mené Antonin Raymond à la réalisation de la maison à Karuizawa a été l'occasion d'aborder la question de la diffusion et de l'application des idées du mouvement moderne au Japon dans les années 1920 et 1930. L'ambition principale de ce mouvement de l'entre-deux-guerres était de proposer une architecture à dimension universelle, fondée sur une abstraction formelle et sur l'utilisation de matériaux issus de l'industrie. Antonin Raymond propose de participer à cette recherche en s'autoproclamant représentant de la figure de proue du mouvement moderne en Europe — Le Corbusier — alors qu'il a exercé pendant les quinze années précédentes auprès de Frank Lloyd Wright, architecte visionnaire et héritier de l'esprit Arts and Crafts. Le point de convergence de ces deux mondes réside toutefois dans leur volonté commune de créer une architecture à dimension universelle. Dans le premier cas, la recherche d'universalité a pour ambition de transcender le lieu, afin de voyager au-delà des frontières, tandis que dans le second, elle viserait plutôt à renforcer un sens du lieu fondé sur une dimension spirituelle de l'habiter, de l'occupation de l'espace. C'est dans un attachement profond à la nature, en tant que modèle d'équilibre organique et modèle esthétique que cette universalité s'exprime.

À travers la présentation du parcours de Raymond, puis de sa maison d'été à Karuizawa, nous avons souhaité défendre l'idée que cet architecte difficile à classer est parvenu à opérer une synthèse entre ces deux ambitions d'universalité. Dans un ouvrage sur l'architecture résidentielle à l'ère Shōwa[105], l'historien Fujimori Terunobu 藤森照信 voit dans la maison d'été le symbole d'une rupture entre deux phases de sa carrière, celle marquée par l'influence de Wright et celle marquée par l'influence de Le Corbusier. Si l'on adopte un autre point de vue, il nous semble que la maison

---

102. *Ibidem*, p. 13.
103. Raymond, *An Autobiography*, *op. cit.*, p. 134.
104. Raymond, « Towards True Modernism », *op. cit.*, p. 13.
105. Fujimori Terunobu, « Korubujie to no ittai shōbu: Rēmondo to natsu no ie » コルブジエとの一体勝負——レーモンドと夏の家 (Le match contre Le Corbusier : Raymond et la maison d'été), *Shōwa jūtaku monogatari : shoki modanizumu kara posutomodan made 23 no sumai to kenchikuka* 昭和住宅物語——初期モダニズムからポストモダンまで23の住まいと建築家 (Histoire de l'habitat à l'ère Shōwa : depuis les débuts du modernisme jusqu'au post-modernisme, 23 maisons et leurs architectes), Tōkyō, Shinkenchikusha 新建築社, 1990, p. 133.

d'été pourrait aussi être considérée comme l'exemple abouti d'une synthèse décomplexée et harmonieuse entre les aspirations, les ambitions modernistes d'un architecte des années 1930 et son attachement fondamental aux idéaux spirituels et esthétiques véhiculés par le mouvement Arts and Crafts dans les pays anglo-saxons. Cette synthèse est opérée avec succès au Japon, dont le contexte offre au modernisme européen un certain degré de compatibilité sur le plan formel et un contexte culturel dans lequel la nature occupe une place centrale.

Afin de réaliser son objectif sur le plan architectural, Raymond a su s'approprier des éléments soigneusement sélectionnés parmi des archétypes de l'architecture moderne occidentale et de l'architecture du Japon pré-moderne, qu'il a fait mettre en œuvre dans le respect des techniques locales de construction en bois. En cela, il fait écho à une définition du modernisme vernaculaire, c'est-à-dire, selon Kenneth Frampton, « l'intégration de méthodes de construction et de matériaux agraires dans la trajectoire déroulante du mouvement moderne[106] ». Bien que la maison d'été à Karuizawa soit l'œuvre d'un architecte étranger pratiquant au Japon, elle illustre de ce point de vue avec une certaine justesse le dilemme auquel le Japon est confronté dans les années 1920 et 1930 : le besoin et le désir de se moderniser selon des critères établis par l'Occident et, dans le même temps, le souci de préserver son héritage culturel propre.

106. Kenneth Frampton, dans Maiken Umbach et Bernd Hüppauf (éd.), *Vernacular Modernism, Heimat, Globalization and the Built Environment*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 194.

Bibliographie

Bachelard, Gaston
1957 *La poétique de L'espace*, Paris, Presses universitaires de France.

Berque, Augustin
1986 *Le sauvage et l'artifice*, Paris, Gallimard.
2004 *Le sens de l'espace au Japon, vivre, penser, bâtir*, Paris, Arguments.

Brabcová-Orlíková, Jana et Dvořák, Anna
1998 *Alphonse Mucha: The Spirit Of Art Nouveau*, Alexandria, Arts Services International.

Castex, Jean
1988 *Frank Lloyd Wright et le printemps de la Prairie House*, Liège, Mardaga.

Chamberlain, Basil Hall
1890 *Things Japanese: being notes on various subjects connected with Japan for the use of travellers and others*, Londres, John Murray.

Christy, Arthur
1963 *The Orient in American Transcendentalism: A Study of Emerson, Thoreau, and Alcott*, New York, Octagon Books.

Cumming, Elizabeth et Wy Kaplan
1999 *Le mouvement Arts and Crafts*, Londres, Thames and Hudson

Curtis, William J. R.
1982 *Modern Architecture Since 1900*, Londres, Phaïdon.

Cram, Ralph Adams
1905 *Impressions of Japanese Architecture and the Allied Arts*, New York, Baker and Taylor.

Crasemann Collins, Christiane
1987 « Le Corbusier's Maison Errázuriz: A Conflict of Fictive Cultures », *The Harvard Architecture Review*, vol. 6, p. 38-53.

Davey, Peter
1995 *Arts and Crafts Architecture*, Londres, Phaïdon.

Emerson, Ralph Waldo
1836 *Nature*, Boston, James Munroe and Co.

Fujimori Terunobu 藤森照信
1990 « Korubujie to no ittai shōbu : Rēmondo to natsu no ie » コルブジエとの一体勝負：レーモンドと夏の家 (Le match contre Le Corbusier : Raymond et la maison d'été), *Shōwa jūtaku monogatari : shoki modanizumu kara posutomodan made 23 no sumai to kenchikuka* 昭和住宅物語：初期モダニズムからポストモダンまで23の住まいと建築家 (Histoire de l'habitat à l'ère Shōwa : depuis les débuts du modernisme jusqu'au post-modernisme, 23 maisons et architectes), Tōkyō, Shinkenchikusha 新建築社.

Gifu-ken, Shizuoka-ken, Aïchi-ken kyōiku iinkai 岐阜県・静岡県・愛知県教育委員会 (éd.)
1998 *Chūbu chihō no minka (4) Gifu, Shizuoka, Aichi (Nihon no minka chōsa hōkokusho shūsei)* 中部地方の民家(4)岐阜・静岡・愛知 (日本の民家調査報告書集成) (Les *minka* de la région du Chūbu (4) Gifu, Shizuoka, Aichi [Rapport d'enquête sur les *minka* du Japon]), Tōkyō, Tōyō shorin 東洋書林.

Gura, Philip F.
2007 *American Transcendentalism: A History*, New York, Hila and Wang.

Hánová, Markéta
2010 *Japonism in the Fine Arts of the Czect Lands*, Prague, National Gallery.

Helfrich, Gerard Frederick et Whitaker, William (éd.)
2006 *Crafting a Modern World: The Architecture and Design of Antonin Raymond*, New York, Princeton Architectural Press.

Hess, Alan et Weintraub, Alan
2006 *Frank Lloyd Wright Prairie Houses*, New York, Rizzoli.

Ichiura Ken 市浦健
1933 « Rēmondo shi Karuizawa bettei » レーモンド氏輕井澤別邸 (La villa secondaire de monsieur Raymond à Karuizawa), *Shinkenchiku* 新建築, vol. 9, p. 185-188.

Itoh (Itō) Teiji 伊藤鄭爾
1969 *The Elegant Japanese House: Traditionnal Sukiya Architecture*, New York et Kyōto, Weatherhill et Tankōsha 淡交社.

Heidegger, Martin
1958 *Essais et conférences*, Paris, Gallimard (première éd. en allemand, 1954).

Jacquet, Benoît et Giraud, Vincent (éd.)
2012 *From the Things Themselves: Architecture and Phenomenology*, Kyōto et Paris, Kyoto University Press et EFEO.

Kawashima Chūji 川島宙次
1986 *Minka: Traditional Houses of Rural Japan.* Tōkyō, Kōdansha.

Kikuchi Yūko 菊池裕子
1997 « A Japanese William Morris: Yanagi Sōetsu and Mingei Theory», *in Journal Of William Morris Society*.
2007 *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*, Londres, Routledge.

Kitao Harumichi 北尾春道 (éd.)
1959 *Sukiya zukai jiten* 数寄屋図解事典 (Dictionnaire illustré du *sukiya*), Tōkyō, Shōkokusha 彰国社.

Le Corbusier et Jeanneret, Pierre
1964 *Œuvres complètes 1929-1934*, Zurich, Les Éditions d'Architecture.

Leffingwell, Randy
2009 *The American Barn*, Saint-Paul, Crestline.

Lind, Carla
1994 *Frank Lloyd Wright's Prairie Houses*, Petaluna, Cal., Archetype Press / Pomegranate.

Maillard, Christine et Murakami-Giroux, Sakae (éd.)
2011 *Devenir l'autre. Expérience et récit du changement de culture entre le Japon et l'Occident*, Arles, Philippe Picquier

Meech, Julia
2000 *Frank Lloyd Wright and the Art of Japan: The Architect's Other Passion*, Londres, Routledge.

Menocal, Narciso G.
1981 *Architecture as Nature: The Transcendentalist Idea of Louis Sullivan*, Madison, University of Wisconsin Press.

Morse, Edward S.
1885 *Japanese Homes and Their Surroundings*, New York, Harper and Brother.

Nute, Kevin
1993 *Frank Lloyd Wright and Japan. The Role of Traditional Japanese Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright*, Londres, Chapman and Hall.

Oshima, Ken Tadashi
1999 « Interview with Heiji Nakamura », *The Japan Architect*, Spring 1999.

Raymond, Antonin
1925 « la maison de Antonin Raymond », *L'architecture vivante*, printemps / été 1925, p. 29-30 et planches 34, 35, 36.
1935 *Antonin Raymond: His Work in Japan 1920-1935*, (préface d'Elie Faure), Tōkyō, Jōnan shoin 城南書院.
1938 « Experienced Stories Before 1938 in Japan », *Lectures and Articles*, manuscrit.
1940 « The Common ground of Traditional Japanese and Modern Architecture», *Lectures and Articles*, manuscrit.
1949 « Lasting Values in Design », *Lectures and Articles*, manuscrit.
1953a « Basic Principles in Architecture », *Lectures and Articles*, manuscrit.
1953b « Creation and Imitation in Architecture », *Lectures and Articles*, manuscrit.
1970 *An Autobiography*, Rutland, Charles E. Tutlle Company ; éd. japonaise : *Jiden Antonin Rēmondo* 自伝アントニン・レーモンド, trad., Misawa Hiroshi 三沢浩, Tōkyō, Kajima shuppankai 鹿島出版会.

Ruskin, John
1908 *The Stones of Venice*, Londres, George Allen and Sons.

Sand, Jordan
2003 *House and Home in Modern Japan: Architecture, Domestic Space and Bourgeois Culture, 1880-1930*, Cambridge, Havard University Asia Center.

Sassa Akio 佐々暁生
2009 *Le béton armé au Japon*, thèse de doctorat, Paris, Conservatoire National des Arts et Métiers.

Tschudin, Jean-Jacques et Hamon, Claude (éd.)
2004 *La modernité à l'horizon : la culture populaire dans le Japon des années vingt*, Arles, Philippe Picquier.

Umbach, Maiken et Hüppauf, Bernd (éd.)
2005 *Vernacular Modernism, Heimat, Globalization and the Built Environment*, Stanford, Stanford University Press.

Vendredi-Auzanneau, Christine
2006 « Antonin Raymond and the Modern Movement, A Czech Perspective », in Helfriech et Whitaker (éd.), *Crafting a Modern World: The Architecture And Design of Antonin Raymond*, New York, Princeton Architectural Press, p. 31-44.
2012 *Antonin Raymond. Un architecte occidental au Japon, 1808-1976*, Paris, Picard.

Vieillard-Baron, Michel
2003 *Du Sakutei-ki*, Tōkyō, Maison franco-japonaise.

Wagner, Otto
1989 *Modern Architecture: A Guidebook for His Students to This Field of Art*, Chicago, University of Chicago Press.

Wittlich, Petr
2007 *Art-Nouveau: Forms of the Style*, Prague, Karolinum.

Wright, Frank Lloyd
1954 *The Natural House*, New York, Horizon Press.
2005 *Testament*, trad. Claude Massu, Paris, Parenthèse.

Yanagi Sōetsu 柳宗悦
1992 *Artisan et inconnu — La beauté dans l'esthétique japonaise*, adapt. Bernard Leach, trad. Mathilde Bellaigue, Paris, L'Asiathèque (éd. originale : *The Unknown Craftsman—A Japanese Insight into Beauty*, Tōkyō, Kōdansha International, 1972.

Yasuoka Katsuya 保岡勝也
1930 *Sukiya kenchiku* 數寄屋建築 (L'architecture *sukiya*), Tōkyō, Kōyōsha 洪洋社.