



**HAL**  
open science

# Le traitement des éléments paysagers dans les villas urbaines d'Antonin Raymond

Yola Gloaguen

► **To cite this version:**

Yola Gloaguen. Le traitement des éléments paysagers dans les villas urbaines d'Antonin Raymond. Nicolas Fiévé, Yola Gloaguen, Benoît Jacquet (dir.). Les mutations paysagères de la ville japonaise : de la place de la nature dans l'espace architectural et urbain., Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Japonaises,, 2020. hal-03888897

**HAL Id: hal-03888897**

**<https://hal.science/hal-03888897>**

Submitted on 7 Dec 2022

**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.

## Le traitement des éléments paysagers dans les villas urbaines d'Antonin Raymond

Yola Gloaguen

L'Architecte-ingénieur et artiste Antonin Raymond s'établit professionnellement à Tōkyō en 1921<sup>1</sup>. Lui et son épouse, Noémi<sup>2</sup>, sont arrivés un an auparavant à l'invitation de l'architecte américain Frank Lloyd Wright (1867-1959), afin de l'assister dans la construction du nouvel Hôtel impérial (Teikoku hōteru 帝國ホテル) dont la réalisation s'est échelonnée de 1914 à 1923. L'installation du couple à Tōkyō marque une étape durable de leurs parcours de vie et d'apprentissage, qui s'étaient jusqu'alors déployés de l'Europe vers l'Amérique du Nord.

En 1910, Raymond a interrompu ses études à l'Institut polytechnique de Prague et émigré aux États-Unis, où il poursuit sa formation au sein de plusieurs bureaux d'architecture. Les expériences les plus marquantes de ses débuts sont celles acquises auprès des Américains Cass Gilbert (1859-1934), connu en particulier pour ses gratte-ciel, Harold Van Buren Magonigle (1867-1935), architecte de la monumentalité néo-classique, puis Frank Lloyd Wright, père de la *prairie house*. En 1916, le séjour qu'effectue Raymond à Taliesin, la propriété que Wright a bâtie près de Spring Green dans le Wisconsin<sup>3</sup> sème le germe de sa future relation avec le Japon. Les deux architectes ont en commun un grand intérêt pour l'art, une relation à la nature teintée de romantisme et de mysticisme, et le désir de créer une architecture adaptée à l'homme moderne. Dans un Japon en pleine mutation, Raymond prend rapidement conscience de la possibilité de contribuer au développement d'une architecture moderne, c'est-à-dire de son temps. La conception d'un habitat moderne doit répondre aux contraintes géo-climatiques et culturelles du Japon : un climat chaud et humide, de fortes précipitations, des typhons. Par ailleurs, il faut tenir compte de l'attachement des Japonais à certains usages propres à l'habitat pré-moderne. Au début des années 1920, l'architecture moderne est encore balbutiante au Japon et sa production principalement circonscrite à la métropole de Tōkyō, alors que le pays a enclenché un vaste transfert de technologies depuis une trentaine d'années et que l'influence de l'Occident s'exprime de manière tangible à tous les niveaux de la culture urbaine<sup>4</sup>. Pour travailler à la proposition d'une architecture moderne conçue pour le Japon, Raymond s'appuie sur une équipe d'architectes et d'ingénieurs occidentaux et japonais, sur un réseau social et professionnel tissé au sein de la

---

<sup>1</sup> Antonin Raymond (1888-1976) est né en Bohême, une région qui est alors intégrée dans l'Empire austro-hongrois. Elle est intégrée à la Tchécoslovaquie à l'issue de la Première Guerre mondiale, et ce jusqu'en 1992. La région rassemble des peuples divers, majoritairement des Tchèques et des Allemands, mais aussi des Slovaques, des Ruthènes et des Hongrois. Raymond est élevé dans un foyer de culture tchèque, de confessions catholique (par sa mère Růžena Tausig) et juive (par son père, Alois Rajman), mais non pratiquant. Raymond francise son nom au moment de sa naturalisation aux États-Unis, le 8 février 1916.

<sup>2</sup> Noémi Pernessin (1889-1980) est une graphiste et illustratrice française. Elle rencontre Raymond en août 1914, sur le navire qui les amène aux États-Unis depuis le port de Naples. Ils se marient à New York au mois de décembre de la même année.

<sup>3</sup> La propriété de Taliesin, dans le Wisconsin, regroupe habitat, atelier d'architecture et petite exploitation agricole, cadre dans lequel Wright accueille de nombreux architectes en formation. Raymond et son épouse y séjournent de mai à décembre 1916.

<sup>4</sup> Sur ces phénomènes, on pourra se référer aux textes suivants : Jean Jacques Tschudin et Claude Hamon, *La modernité à l'horizon : la culture populaire dans le Japon des années vingt*, Arles, Philippe Picquier, 2004 et Yves Cadot et al. (éd.), *Japon Pluriel 10 : l'ère Taishō (1912-1926) : genèse du Japon contemporain ?* Arles, Philippe Picquier, 2014.

communauté internationale des élites de Tōkyō, ainsi que sur les expériences qu'il a acquises en Europe et aux États-Unis dans les domaines de l'art et de l'architecture.

Le processus de conception architecturale développé au Japon par Raymond, et l'architecture qui en a résulté, illustrent le rôle et les modalités des transferts culturels et technologiques à l'œuvre dans la modernisation du Japon de l'Entre-deux-guerres. Du point de vue des mutations paysagères à diverses échelles de la ville japonaise, cela incite, pour la période donnée, à examiner le rapport entre l'architecture et la nature dans le travail de cet architecte. Pour la notion de « nature », nous nous référons à la définition aristotélicienne, c'est-à-dire l'ensemble des éléments non créés par l'homme : celui des êtres vivants (y compris l'homme) et des phénomènes naturels qui forment le cosmos. Ce point de vue englobe toutes les expressions de la nature, environnementales et paysagères. Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier l'importance de la nature dans la formation intellectuelle et le parcours de Raymond à travers la présentation de l'un de ses projets les plus emblématiques, la Villa d'été à Karuizawa, conçue et réalisée entre 1931 et 1933<sup>5</sup>. Cette villa a été bâtie en contexte rural, dans un paysage dépassant largement l'échelle de l'habitation et pour laquelle le bois était le principal matériau de construction. Cette analyse avait alors révélé la relation symbiotique entre les matériaux naturels, les éléments de construction et l'organisation spatiale à toutes les échelles de la construction, faisant de cette réalisation une véritable ode à la nature. Au cours des années 1930, Raymond a renouvelé ce geste avec la construction de plusieurs autres maisons à Karuizawa.

Dans la continuité de cette précédente étude, nous abordons ici, dans un premier temps, l'un des courants de pensée qui a le plus influencé Raymond dans sa conception du rapport entre nature et architecture : le transcendantalisme américain, dont la philosophie lui a été transmise par Frank Lloyd Wright. Dans un second temps, nous analyserons trois villas urbaines en béton armé réalisées à Tōkyō par l'atelier Raymond dans les années 1920 et 1930. Là où, à la campagne, le rôle de la Nature en tant qu'inspiration se manifestait dans toutes les dimensions de l'architecture, nous chercherons, dans le cas des villas urbaines, à l'identifier et à en mesurer la teneur. Pour cela, nous examinerons en particulier les éléments de représentation et de relation à la nature dans le traitement des espaces extérieurs et intérieurs des villas Reinanzaka (1924- 1926), Akaboshi (1931-1932) et Kawasaki (1933-1934).

## **Nature, pensée et processus de conception architecturale**

À l'instar de ses pairs européens, Raymond aborde la conception de l'architecture en s'appuyant sur l'idée d'une rationalisation de l'espace et de la construction, d'une simplification des formes, d'un rapport étroit entre construction, fonctionnalité et esthétique, ou encore d'une élimination des éléments d'ornementation propres à l'architecture éclectique de l'époque. Au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, l'ornementation domine encore la production architecturale dans les villes d'Europe et des États-Unis, mais aussi dans la métropole japonaise. Depuis la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle, la multiplicité des codes architecturaux empruntés à l'Occident, à laquelle s'ajoutent ceux de l'architecture locale, voire régionale, ont produit dans la capitale japonaise et ses alentours des édifices au style éclectique et hybride. Ceux-ci sont révélateurs du bouleversement de l'époque, mais souvent inadaptés au terrain, au danger sismique et aux contraintes climatiques. Dans l'habitat, l'importation de formes et de mobilier occidentaux accompagne un changement du cadre de la

---

<sup>5</sup> Voir Yola Gloaguen, « L'expression de la nature dans le parcours architectural d'Antonin Raymond : vers la maison d'été à Karuizawa (1933) », dans Nicolas Fiévé et Benoît Jacquet (dir.), *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, Paris, Collège de France, 2013, p. 223-260. Voir également Yola Gloaguen, « Les villas réalisées par Antonin Raymond dans le Japon des années 1920 et 1930 – Une synthèse entre modernisme occidental et habitat vernaculaire japonais », thèse de doctorat, École Pratique des Hautes Études, PSL, janvier 2016.

vie domestique et met en exergue les différences entre modes d'habiter occidental et japonais. Ces singularités culturelles se manifestent notamment dans l'agencement et la hiérarchisation des espaces de la maison, dans leur fonction et dans les matériaux utilisés pour leur construction<sup>6</sup>.

C'est dans ces circonstances que Raymond cherche à mettre en application des principes reflétant une dimension internationale, voire universelle de l'architecture moderniste, mais sans pour autant faire abstraction du contexte japonais. Pour cela, il place la question de la relation entre l'architecture et la nature – et par conséquent celle de l'homme à la nature – au centre de sa réflexion et de sa pratique. À travers une observation *in situ* de l'habitat japonais, et plus spécifiquement de l'habitat populaire rural et urbain, celui de la *minka* 民家 (lit. « maison du Peuple »), l'architecte se familiarise avec le rapport à la nature tel qu'il se traduit dans l'organisation de l'espace, dans la forme et dans les matériaux de construction. La curiosité et la réflexion de Raymond sur le rapport homme / nature sont d'autant plus aiguës que son esprit a été fortement marqué par ses premières années passées en Bohême, une région verdoyante et agricole dotée d'une culture régionale vivace et d'une architecture vernaculaire en bois qui, dans une certaine mesure, fait écho à celle du Japon. Cette enfance en Bohême, et les nombreux séjours effectués à la ferme de ses grands-parents à une cinquantaine de kilomètres de Prague, ont contribué à développer chez l'architecte un rapport à la nature et au monde rural empreint de romantisme, qu'il exprime dans la pratique du dessin et de la peinture<sup>7</sup>.

Durant son séjour à Taliesin, Raymond montre ses talents de dessinateur tout en assimilant à la perfection le style du maître américain – style qu'il qualifiera de maniérisme par la suite, partagé entre fascination mimétique et jugement critique vis-à-vis de son aîné. Au contact de Wright, Raymond est initié à la pensée transcendantaliste, qui participe de manière essentielle à la manière dont il appréhende la question du rapport entre nature et architecture. Élaboré et diffusé depuis l'est des États-Unis vers les années 1830-1850<sup>8</sup> par l'essayiste, philosophe et poète Ralph Waldo Emerson, une des grandes figures du protestantisme libéral<sup>9</sup>, ce courant de pensée est fondé sur un syncrétisme intellectuel et spirituel puisant tout à la fois dans la philosophie transcendantale de Kant et de Hegel, dans l'idéalisme allemand et le romantisme anglais, enrichis des préceptes des grandes philosophies orientales, le bouddhisme, l'hindouisme et le soufisme<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> À ce jour, l'étude la plus poussée sur les transformations de l'habitat en relation avec la modernisation de la société japonaise qui s'est opérée au tournant du xix<sup>e</sup> et du xx<sup>e</sup> siècle est celle dont Jordan Sand rend compte dans son ouvrage *House and Home in Modern Japan – Architecture, Domestic Space, and Bourgeois Culture, 1880-1930*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 2003.

<sup>7</sup> Voir Yola Gloaguen, « Les villas réalisées par Antonin Raymond dans le Japon des années 1920 et 1930 – Une synthèse entre modernisme occidental et habitat vernaculaire japonais », *op. cit.*, partie i.

<sup>8</sup> Cette période est parfois restreinte aux années 1830 à 1844, laps de temps qui correspond à la période de diffusion de la revue du mouvement transcendantaliste, *The Dial*, dirigée par Emerson et Margaret Fuller.

<sup>9</sup> Rappelons que ce courant du protestantisme apparaît dans le monde germanique autour, entre autres, de la figure de Friedrich Schleiermacher (1768-1834). C'est essentiellement la mère de Wright, Anna Lloyd Jones (1839-1923), qui avait été à l'origine de son initiation à la littérature transcendantaliste, dont celle d'Emerson. Au sein du foyer familial, Anna Lloyd Jones avait prodigué au jeune Wright une éducation en concordance avec la théologie de l'église unitarienne, à laquelle elle appartenait. Cf. Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, Warwick, Pomegranate Europe Ltd., 1943, p. 17, 429. Pour aller plus loin, voir Edward H. Madden, « Transcendental Influences on L. H. Sullivan and Frank Lloyd Wright », *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 31, no 2, Spring, 1995, p. 286-321.

<sup>10</sup> La multiplicité des influences, et ce qui fut perçu comme l'inintelligibilité apparente du discours des transcendantalistes leur valut d'être souvent moqués et décriés par l'intelligentsia anglo-saxonne de leur époque. L'influence véritable des écritures extrême-orientales sur Emerson est un sujet dont l'ampleur dépasse le cadre du présent chapitre. Cependant, les points de vue validant ou invalidant l'importance réelle de ces écrits sur la pensée d'Emerson sont exposés dans les ouvrages de F. I. Carpenter (*Emerson and Asia*, 1930), d'Arthur Christy (*The Orient and American Transcendentalism: A Study of Emerson, Thoreau and Alcott*, 1963), et d'Arthur Versluis (*American Transcendentalism and Asian Religions*, 1993). Pour une histoire du transcendantalisme américain dans son ensemble, voir Philip F. Gura, *American Transcendentalism: A History*, New York, Hila and Wang, 2007.

Sur le plan philosophique, la pensée d'Emerson se caractérise par une vision panthéiste du monde, par laquelle l'univers est « composé de Nature et d'Âme ». La nature est définie par « tout ce que la philosophie distingue comme étant le NON-MOI »<sup>11</sup>, à savoir les éléments concrets de la nature (eau, air, végétaux), mais également l'art, les autres et le corps physique de chacun. Selon cette pensée, la nature est tout pour l'homme, « non seulement la matière, mais aussi le processus et le résultat. Toutes les parties travaillant incessamment main dans la main pour son plus grand profit ». Les « arts utiles sont la reproduction ou la combinaison par l'esprit ingénieux de l'homme des mêmes bienfaiteurs naturels ». Emerson voit ainsi l'œuvre d'art telle « un condensé ou un résumé du monde », une reproduction « en miniature du résultat ou de l'expression de la nature ». Car bien que les œuvres de la nature soient innombrables et toutes différentes, le résultat de leurs expressions est « un et identique ». En conclusion, « pour l'âme, le monde existe donc dans le but de satisfaire son désir de beauté ». C'est ce qu'il nomme la « cause finale », même s'il affirme que « nulle raison ne peut être cherchée ou avancée pour savoir pourquoi l'âme recherche la beauté. La beauté, dans son sens le plus large et le plus profond, est une expression de l'univers<sup>12</sup> ».

### **Influence du transcendantalisme chez Wright et Raymond**

C'est sur les fondements de la pensée transcendentaliste que Wright s'appuie pour formuler le concept d'« architecture organique », mis en œuvre dans la *prairie house*, un type architectural dédié à la conception des maisons et des villas qui marque durablement l'apprentissage de Raymond à Taliesin. Wright a élaboré et perfectionné cette notion à partir des années 1890, en réaction à la dégradation de l'état de l'architecture, qu'il juge dominée par les « imitations vulgaires » des styles du passé et par un réalisme qui ne l'intéresse pas, faute de dimension spirituelle et romantique<sup>13</sup>. Devant ce constat, qu'il considère comme un état de grande confusion, Wright affirme s'être consacré à la création « d'une synthèse organique [en] établissant les correspondances entre les moyens et les fins, [en] montrant [...] la raison d'être d'un caractère organique et des proportions dans la construction, conforme à la vie dans le cadre de la démocratie américaine<sup>14</sup> ». La traduction de ces principes en langage architectural s'appuie sur les préconisations et principes suivants : « les bâtiments organiques [...] appartiendront à leur site, solidement ancrés dans la nature humaine de la Nature élémentaire. [...] Ensuite, l'ensemble des idées, ainsi que le rapport de l'idée avec la forme et de la forme avec la fonction, favorisent la création de bâtiments qui libèrent et développent les éléments de la nature, dans toute leur richesse et profondeur, au lieu de les contenir et de les confiner<sup>15</sup> ». Les caractéristiques formelles de l'architecture organique, quant à elles, sont décrites comme des « contours de masse limpides s'étalant au niveau du sol et conférant des proportions humaines à l'ensemble de la construction », ce qui nécessite une « utilisation appropriée de matériaux nouveaux et anciens ». Ainsi, l'architecture organique a vocation à « exprimer et marquer non seulement l'affinité de l'homme avec son territoire, mais aussi le rapport de celui-ci avec la nature de l'homme qui y [vit]<sup>16</sup> ». Wright présente ainsi les qualités de l'architecture organique par lesquelles « l'environnement et la construction ne font qu'un » :

Le jardin qui entoure le bâtiment, ainsi que le décor du bâtiment lui-même est d'une importance nouvelle, car ces aspects doivent s'harmoniser avec l'espace de vie interne. Le site, la structure, l'ameublement, la décoration et les plantations sont indissociables dans l'architecture organique. Ce que l'on appelait avant « décoration », paysagisme, éclairage, etc., ainsi que dispositifs modernes (les appareillages mécaniques, comme les climatiseurs), tout cela est désormais intégré à la

---

<sup>11</sup> Les extraits cités dans ce paragraphe proviennent de R. W. Emerson, *La Nature*, trad. Patrice O. Loscos, Paris, Allia, 2014, p. 9-10.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 28-29.

<sup>13</sup> Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, *op. cit.*, p. 180.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>15</sup> « L'intégration intrinsèque », *ibid.*, p. 117.

<sup>16</sup> « Caractéristiques organiques », *ibid.*, p. 169, 173.

structure du bâtiment. Tous ces éléments entrent donc dans la synthèse des particularités de l'habitation et tous s'harmonisent avec l'environnement. C'est ce que la postérité appellera « l'architecture moderne »<sup>17</sup>.

Pour Wright, en somme, l'architecture organique est affaire d'« ancrage », de « continuité », de « fluidité », d'« unité », et d'« intégration » (de l'ornementation et des équipements techniques), autant de qualités que Raymond ne cesse de rechercher lors de la conception de ses propres projets. Sur le plan de la rhétorique, Wright recourt à des analogies, elles aussi développées autour de phénomènes ou d'éléments naturels : il évoque des édifices sortant de terre, tels des végétaux<sup>18</sup>, ou encore le rapport entre structure et surface, décrit par le jeu d'une analogie entre le squelette humain et la chair qui le recouvre<sup>19</sup>.

Raymond a recours à des images similaires à celles du maître américain pour décrire les principes de l'architecture qu'il défend. Pour un architecte exerçant au Japon, la rhétorique transcendentaliste permet alors d'établir un lien entre les caractéristiques de l'architecture moderne et celles des constructions pré-modernes, où chaque composante est un rappel du lien à la nature et, par extension, où chaque partie devient l'expression du tout. Dans le texte d'introduction à la monographie qu'ils publient en 1935, Raymond et son épouse décrivent les qualités organiques de l'habitat japonais dans les termes suivants :

Une maison japonaise ressemble à l'évolution de la forme naturelle. En tout point, elle se rapporte à un motif intérieur pour lequel elle trouve une solution juste, non seulement pratique, mais expressive d'une profonde compréhension des vraies valeurs de l'existence [ici, le « motif intérieur » a valeur de « cause finale »]. Comparé au Japonais nous n'aimons la Nature que d'un amour superficiel. Pour lui, elle est l'Être dont il est issu et dans la profondeur duquel il trouvera la clef des mystères de l'existence. Son souci de ne point la trahir a été sa sauvegarde à travers les siècles et, en tout temps, il lui fait appel comme à un guide infaillible. Le jardin et la maison forment un tout. Le jardin entre dans la maison et la maison s'immisce dans le jardin comme un serpent dans l'herbe. L'habitation-bloc posée sur le sol à la manière occidentale est impossible ici<sup>20</sup>.

Cette citation, comme les précédentes, montre l'héritage transcendentaliste à travers lequel Raymond aborde la question du rapport entre architecture et nature. Calquant certaines analogies sur le style de Wright, il décrit lui-même les qualités des habitations japonaises en pointant « l'importance dominante » du jardin, sans lequel elles ne seraient pas complètes. Ainsi, la maison doit être considérée comme une partie du jardin. Pour Raymond, la maison y pousse à la manière d'un champignon, ses matériaux et ses formes semblent aussi naturels que la végétation, la terre, le gravier et les pierres, et reste limitée à « l'échelle démocratique du corps humain »<sup>21</sup>. Il ajoute que « plus les matériaux sont naturels, plus le contact est proche », et que « plus l'habitat est

---

<sup>17</sup> « L'unité organique », *ibid.*, p. 194-195.

<sup>18</sup> « 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 its own life according to Man's Nature" », dans Frank Lloyd Wright, *The Natural House*, New York, Horizon Press, 1954, p. 39.

<sup>19</sup> Cette image renvoie au concept de « plasticité », que Wright définit ainsi : « 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" – the Master [référence à 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 », *ibid.*, p. 38.

<sup>20</sup> Antonin et Noémi Raymond, « Sur l'habitation au Japon », introduction à l'ouvrage *Antonin Raymond, His Work in Japan: 1920-1935*, Tōkyō, Jōnan shoin 城南書院, p. 27, 29.

<sup>21</sup> Antonin Raymond, « Creation and Imitation in Japanese Architecture », 14 août 1953, p. 3 (Tapuscrit, Archives Kitazawa), publié dans *This is Japan*, no 1, 1954, p. 90-93.

ouvert, plus l'osmose avec la nature est subtile »<sup>22</sup>. Dans la lignée d'Emerson et de Wright, et toujours dans le respect du contexte japonais, Raymond assimile la nature à une entité spirituelle dont l'homme doit s'inspirer sur les plans philosophique et esthétique, dans une quête d'équilibre entre les dimensions physique, intellectuelle et spirituelle de l'existence. Cette idée s'exprime de la manière la plus explicite dans un propos qu'il livre sur le fondement du projet d'architecture : « Il y a l'importance d'une idée derrière toute architecture [*design*]. Une architecture, une idée spirituelle. Une fenêtre sur l'Univers »<sup>23</sup>.

### Jardins et aménagements paysagers dans les villas urbaines modernistes

Si l'importance de la Nature dans la pensée de Raymond est indéniable, qu'en est-il de sa concrétisation dans la conception et dans la réalisation des projets d'habitation, en particulier dans les premières villas urbaines qu'il conçoit à Tōkyō au cours des années 1920 et 1930. Dans ses écrits, L'architecte livre peu d'informations sur le processus de conception et de mise en œuvre des jardins ou des aménagements paysagers accompagnant ces habitations. Dans l'introduction au recueil de travaux publié en 1935, Antonin et Noémi Raymond rapportent simplement que chaque projet commence par une « étude de terrain », et que le travail se poursuit simultanément sur la maison et sur le jardin, considérés « en unité complète<sup>24</sup> ». *A contrario* des contraintes climatiques, structurelles ou sécuritaires, cet aspect de la conception architecturale n'est pas mentionné dans la liste des « problèmes » caractéristiques de la conception des villas figurant au catalogue de travaux publié en 1935<sup>25</sup>. En effet, le jardin, en tant qu'élément fondamental du lien avec la nature, n'est pas considéré comme un « problème » à résoudre, mais comme une évidence, un compagnon naturel de l'habitat. Ainsi, chaque villa construite dans l'agglomération du Tōkyō de l'Entre-deux-guerres comporte son propre jardin ou espace paysager. Néanmoins, le traitement accordé au jardin ou aux éléments de paysage à l'échelle de la représentation du projet ne fait pas partie du discours de l'architecte – tel est du moins ce dont rendent compte ses écrits et ses dessins. En effet, la grande majorité des plans d'architecture et des photographies d'époque ne représentent pas, ou de manière très superficielle, cet élément du projet.

De ce point de vue, le positionnement de Raymond diffère largement de son contemporain Horiguchi Sutemi 堀口捨己 (1895-1984), un architecte tout aussi marqué par le « caractère romantique de l'attachement à la nature »<sup>26</sup>. En effet, dans les publications et les textes traitant des maisons, jardins et pavillons de thé qu'il conçoit, Horiguchi commente en détail la traduction du lien intrinsèque entre architecture et nature<sup>27</sup>. Contrairement à leur confrère, Raymond et son épouse Noémi n'ont reçu aucune formation en matière de conception japonaise des jardins et d'aménagement paysager. De même, leur connaissance de l'habitat local repose avant tout sur l'observation et l'assistance de leurs collaborateurs japonais. La dimension empirique de leur apprentissage repose sur les nombreuses visites qu'ils effectuent dans les temples, les sanctuaires shintō, les villages, ainsi que dans les sites réputés de Tōkyō et de ses environs. Raymond note que les jardins de l'Hôtel impérial ont constitué la première rencontre du couple avec « la méticulosité absolue d'un naturel si

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Antonin Raymond, « Lasting Values in Design », Lecture at the School of Architecture of Syracuse University, New York, 20 mai 1949, p. 7 (Tapuscrit, Archives Kitazawa). Sauf mention contraire, les traductions des passages extraits des écrits d'Antonin Raymond sont de l'auteure.

<sup>24</sup> Antonin et Noémi Raymond, « Sur l'habitation au Japon », *Antonin Raymond, His Work in Japan: 1920- 1935*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>25</sup> *Antonin Raymond, His Work in Japan ...*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>26</sup> Voir Taji Takahiro 田路貴浩, « Le regard et la sensibilité de Horiguchi Sutemi », dans Nicolas Fiévé et Benoît Jacquet (dir.), *Vers une modernité architecturale et paysagère...*, *op. cit.*, p. 141-181.

<sup>27</sup> Cet aspect de son travail apparaît par exemple dans Horiguchi Sutemi, *Horiguchi Sutemi Sakuhin : ie to niwa no kūkan kōsei* 堀口捨己作品 : 家と庭の空間構成 (Oeuvres de Horiguchi Sutemi : la composition spatiale de la maison et du jardin), Tōkyō, Kajima kenkyūjo shuppankai, 1978.

apprivoisé et si arrangé<sup>28</sup> ». L'apprentissage se fait aussi auprès des hommes et des femmes que le couple côtoie parmi l'intelligentsia de la capitale. Dès les premiers temps de leur installation, Antonin et Noémi tissent un réseau social et professionnel étendu. Parmi ceux avec qui ils établissent des liens privilégiés, on trouve Okada Heitarō 岡田平太郎 (1870- ?), maître de cérémonie à la Cour impériale et spécialiste des bonsaïs – des mains duquel l'architecte reçoit une collection de petites maquettes de pavillons de thé en papier<sup>29</sup> –, ou la famille Domoto, l'une des familles pionnières d'horticulteurs et de pépiniéristes établis sur la côte ouest des États-Unis dans les années 1880 pour l'importation de fleurs et d'arbres<sup>30</sup>. Par ailleurs, le couple fréquente assidûment la société de collectionneurs Garakutashū 我楽他宗<sup>31</sup>, au sein de laquelle évoluent de nombreux artistes et personnages excentriques. Au contact de ces différents cercles, Noémi Raymond en particulier, s'initie à l'arrangement floral, à la calligraphie, à la peinture, autant de pratiques artistiques qui participent d'une approche totale de la création au Japon et dans lesquelles le thème de la nature est omniprésent<sup>32</sup>. Enfin, pour les Occidentaux curieux et avides de connaissance sur les jardins japonais, il existe déjà dans les années 1920 une littérature de référence, soit traduite du japonais, soit produite par certains des premiers observateurs du pays arrivés au cours de l'ère Meiji. Le premier ouvrage sérieusement documenté sur l'art des jardins est celui de l'architecte britannique Josiah Conder, *Landscape Gardening in Japan*, paru à Tōkyō en 1893. Malgré la parution d'autres essais ou récits évoquant les jardins, notamment celui de Lafcadio Hearn, *In a Japanese Garden*, tiré du livre *Glimpses of Unfamiliar Japan* publié en 1884, l'ouvrage de Conder demeure la principale référence en langue anglaise jusqu'en 1928, année de parution du premier livre sur les jardins. Écrit en langue occidentale par un auteur japonais, *The Gardens of Japan*, de Harada Jirō 原田治郎 (1878-1962). Avant la parution de ce livre, Harada avait publié en anglais entre 1910 et 1928 dans les revues *The Studio* et *International Studio*. On peut également citer la version française de 1937 d'un ouvrage de Tamura Tsuyoshi 田村剛 (1890-1979) – paru en anglais en 1935 –, *Jardins japonais : ses origines et caractères, dessins et plans*, préfacé par Paul Claudel (1868-1955), un ami proche des Raymond<sup>33</sup>.

### Trois villas urbaines et leur jardin, conçues entre 1921 et 1938

#### *Villa Reinanzaka (1924-1926) : un jardin-patio*

---

<sup>28</sup> Antonin Raymond, *An Autobiography*, Rutland-Tōkyō, Charles E. Tuttle Co., 1973, p. 67.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 117. Ces petites maquettes en papier appelées *okoshi-ezu* 起絵図 ou encore *tate-ezu* 建絵図 sont conçues à partir d'une projection en deux dimensions sur papier des élévations intérieures et extérieures d'une construction, le plus souvent des pavillons de thé. Une fois les élévations reproduites sur les deux faces du papier, les parois sont pliées à la verticale, donnant ainsi à l'édifice sa troisième dimension.

<sup>30</sup> Voir Hirahara Naomi, *Distinguished Asian American Business Leaders*, Westport Conn., Greenwood Press, 2003.

<sup>31</sup> Pour plus de détails sur cette société en lien avec les Raymond, voir Yola Gloaguen « Les villas réalisées par Antonin Raymond... », *op. cit.*, p. 138-145.

<sup>32</sup> Il faut noter que Noémi Raymond s'appliquera bien plus que son époux à étudier la langue, au point de pouvoir communiquer en japonais dans le cadre de son travail, tandis que Raymond eut tendance à s'adresser à son équipe en anglais jusque dans les derniers temps de sa carrière. Ces propos nous ont été rapportés par d'anciens membres de l'équipe de Raymond lors d'un entretien au sein de l'agence Raymond Architectural Design Office à Tōkyō en 2012.

<sup>33</sup> Sur ces premiers ouvrages sur le jardin japonais voir Nicolas Fiévé, « Les sources japonaises des premiers ouvrages publiés en Europe et aux États-Unis sur les jardins japonais : *Landscape Gardening in Japan* (1893), de Josiah Conder ; *The Gardens of Japan* (1928), de Harada Jirō ; *Art of the Landscape Gardens in Japan* (1935), de Tamura Tsuyoshi », dans Fiévé et Jacquet (dir.), *Vers une modernité architecturale et paysagère...*, *op. cit.*, p. 19-66.



La Villa Reinanzaka 霊南坂邸 est une maison que Raymond conçoit en 1923 pour lui-même et sa famille, en réponse aux dévastations causées par le grand tremblement de terre du Kantō, qui a frappé la région le 1<sup>er</sup> septembre de la même année. Revendiquée par l'architecte comme étant l'une des premières villas modernes en béton armé brut de décoffrage construite au monde, la Villa Reinanzaka constitue sans aucun doute un premier geste d'émancipation de Raymond vis-à-vis de Wright, dont l'influence restait jusque-là extrêmement vivace. Conçu en dehors des contraintes de la commande, ce projet est le premier permettant à l'architecte de s'exprimer librement. Par conséquent, il peut être considéré comme le reflet fidèle des principes chers à Raymond sur le plan architectural, notamment quant à la relation entre Nature et architecture, dans la limite des contraintes qui lui sont imposées par la configuration du terrain. Comparée aux sites relativement spacieux sur lesquels il a travaillé jusqu'alors, la parcelle de la nouvelle habitation est d'une surface restreinte, d'environ 220 mètres carrés. Compte tenu de la densité du quartier de Reinanzaka, le projet se rapproche donc plutôt de la maison urbaine que de la villa. Souhaitant néanmoins respecter l'un des principes fondamentaux de l'habitat japonais qu'il a toujours à cœur d'incorporer à ses projets, Raymond ne peut faire l'impasse sur le jardin. Garant d'une qualité d'éclairage naturel, d'une bonne aération, d'un contact avec les éléments végétaux et / ou minéraux symboliques de la nature, le jardin de l'habitation doit bénéficier d'une bonne orientation, ce qui en fait l'un des facteurs déterminants de l'agencement du plan. L'aménagement d'un jardin réduit considérablement la surface constructible du site et engendre une densification du bâti. À la différence des vastes villas horizontales qu'il a conçues jusqu'alors pour des clients fortunés, dans l'esprit des Prairie Houses de Wright, la maison Reinanzaka frappe par sa verticalité, conséquence des trois facteurs de contraintes que sont la densité, l'orientation et la prise en compte du contexte urbain.

La rue se trouvant sur le côté est de la parcelle, Raymond a placé le bâti sur ses pourtours nord, ouest et sud. Au rez-de-chaussée il en résulte la formation d'un U, dont chacune des branches bénéficie d'une double orientation. Le jardin, qui est ici une sorte de patio, trouve sa place au centre, créant un microcosme qui agit comme un espace tampon entre l'intimité du foyer et la rue. Cette limite est matérialisée par un mur, dans lequel l'architecte ouvre une fenêtre circulaire découvrant un lattis de bambous tressés (*komai-dake* 細竹) dans le style traditionnel des *shitajimado* 下地窓. Il s'agit là d'un élément emblématique de la maison japonaise, clairement identifiable – comme le sont les pins plantés dans le jardin – ce qui contribue à rappeler la dimension contextuelle d'une architecture à première vue étrangère au Japon.

Pour ce qui est du dispositif spatial, les trois branches du U abritent respectivement trois zones : une grande pièce à vivre dans la branche nord de la parcelle (orientée nord-sud), une zone de service dans sa branche ouest (orientée est-ouest), et une zone comprenant les chambres du personnel de maison et un garage au sud (orientée nord-sud). Toutes trois possèdent des ouvertures sur le patio pourvu d'une végétation abondante, sans que les pièces qu'elles abritent soient pour autant totalement tournées vers ce point central. En réalité, les pièces qui profitent pleinement d'un accès au patio sont le grand-séjour, la cuisine et la buanderie, orientés respectivement au sud et à l'est. Dans les années 1920, les considérations sociales et hygiénistes sont intégrées à la conception de l'habitat moderne, et la Villa Reinanzaka emprunte son fonctionnalisme, sa structure et certains des éléments de son espace intérieur au prototype Citrohan, des maisons en séries conçues en 1921 par Le Corbusier. Dans son descriptif, ce dernier souligne que « la disposition des lieux, [est] conforme à l'exploitation d'un ménage ; l'éclairage abondant conforme à la destination des pièces ; les nécessités d'hygiène favorisées, les domestiques soignés avec respect<sup>34</sup> », quatre caractéristiques reprises dans le projet de Raymond. À titre d'exemple, la fenêtre tout à fait symbolique de la chambre des domestiques, donnant également sur le patio,

<sup>34</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995 (1<sup>re</sup> éd. 1923), p. 201.

illustre bien le compromis entre la prise en considération de l'occupant de cet espace et le souci de l'architecte de préserver sa propre intimité familiale.

Au rez-de-chaussée, la salle à manger opère la jonction entre les espaces de service et le grand séjour, dont le plafond, partiellement couvert d'une verrière, culmine à près de trois mètres. L'escalier en béton armé fait figure de sculpture dans l'espace dégagé du séjour. Il mène au premier étage, où l'on trouve la première chambre, les sanitaires, un vestiaire et une petite pièce, dite « véranda de repos », dont étaient déjà dotées les premières villas de Raymond. L'exiguïté de l'ensemble est telle que l'accès à la véranda doit se faire par le vestiaire. Témoignage des principes de fonctionnalité qui guident Raymond, ce dernier est équipé d'un lavabo, afin de pallier le manque de place dans la salle de bain. L'accès au premier toit-terrasse, au-dessus du garage et des chambres du personnel, se fait par les portes vitrées de la chambre. En revanche, le toit-terrasse au-dessus du séjour n'est pas accessible de plain-pied, ce qui en fait une sorte de jardin suspendu. Après l'achèvement de la maison, les Raymond disposent de nombreux pots et bacs sur les différentes terrasses, créant ainsi un effet de continuité végétale du patio jusqu'au toit.

Le troisième et dernier étage de la maison n'abrite qu'une seule pièce, un studio de travail pour Noémi Raymond. Celui-ci est pourvu d'un accès de plain-pied au troisième toit-terrasse de la maison, lui-même accessible depuis le palier<sup>35</sup>. Bien qu'elles ne soient pas équipées d'avant-toits permettant de se protéger des éléments, l'importante surface des terrasses et la relative exigüité des pièces de la maison font des terrasses de véritables extensions des pièces d'habitation. Raymond et son équipe ont en partie résolu ce problème en équipant les deux terrasses accessibles d'armatures en acier destinées à la pose d'auvents textiles et amovibles<sup>36</sup>. Il faut néanmoins garder à l'esprit la chaleur étouffante des étés tokyoïtes, les pluies torrentielles de juin et juillet, les typhons d'août et septembre, ainsi que la piqûre irritante des moustiques durant toute la saison chaude. Tout cela rend donc opportune la présence de la « véranda de repos » dans l'enceinte du bâti, à l'abri de ces phénomènes et, de surcroît, équipée de moustiquaires protectrices – ce détail est assez important pour être mentionné sur les dessins en élévation de la maison. Selon la description de Raymond, le patio remplit sa fonction symbolique en « entrant pour ainsi dire dans la pièce principale ». La précaution que prend l'architecte dans ce commentaire révèle sa volonté d'entretenir le lien avec certaines caractéristiques de l'habitat traditionnel, même si l'architecture de la maison en paraît très éloignée. Dans une lettre adressée à Noémi, Raymond fournit des indications sur l'ambiance chromatique du patio :

Les arbres de Reinanzaka sont arrivés. Ils sont très beaux et donnent de l'échelle à l'ensemble. La couleur et la texture du béton sont bonnes à présent. Le vert des pins, le rouge de leurs troncs contrastent très bien sur ce fond. Je crois que notre maison sera finalement un succès. Une fois appliqué, le plâtre des murs intérieurs est beaucoup mieux que les échantillons que je t'ai envoyés. S'il ne craque pas, ce sera le tout premier enduit que nous aurons véritablement réussi. Mais je n'ai aucune idée de sa tenue dans le temps<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Le studio a vraisemblablement servi de chambre au couple, puisqu'une seule autre chambre a été prévue et qu'elle a été attribuée à leur fils Claude.

<sup>36</sup> Ce détail est précisé dans une lettre de Raymond à Noémi : « I am sending you the drwg. [abrégé de 'drawing'] for the awning on the roofs. You can figure out the amount of material » (Je t'envoie le dessin des auvents pour les toits. Tu pourras calculer la quantité de toile nécessaire). « Noémi to Antonin (on the train to Tokyo 24 Apr. 1926) », Kurt Helfrich et William Whitaker (dir.), *Crafting a Modern World: The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond*, New York, Princeton Architectural Press, 2006, p. 325.

<sup>37</sup> « The trees for Reinanzaka came. They are beautiful, and give scale to the whole thing. The colour and texture of the concrete is good now. The green of the pines, the red of the trunks are lovely against it. I think our house will be a success after all. The interior plaster is much better than the samples I sent to you, when it is on the wall. If it does not crack it will be the first real successful plaster job, we ever did. But I don't know anything about its lasting qualities », « Antonin to Noémi (on the train to Tokyo, 30 Apr. 1926) », Kurt Helfrich et William Whitaker (dir.), *op. cit.*, p. 327.

Dans cette habitation à la configuration inédite, qu'en est-il des usages représentatifs de l'habitat local pré-moderne ? Ici, seules les deux chambres du personnel sont équipées de tatamis, et rien d'autre dans le vocabulaire architectural ne rappelle explicitement le Japon, à l'exception de deux éléments : la fenêtre circulaire percée dans le mur d'enceinte et les chaînes employées en guise de descente de gouttière (*kusari-toi* 鎖樋) – « comme dans la Kyōto ancienne<sup>38</sup> », précise Raymond. Du point de vue de l'aménagement intérieur, le grand paravent conçu par Noémi est lui aussi un élément évocateur des intérieurs japonais qui, à l'instar des autres intérieurs conçus par le couple, est employé comme un dispositif mobile de séparation, entre l'espace repas et le séjour. Le paravent est un élément de partition que Theo Van Doesburg (1883-1931) a intégré dans l'énumération des principes de l'architecture nouvelle formulés par *De Stijl*, publiés dans Le numéro automne-hiver 1925 de la revue *L'Architecture vivante*, numéro dans lequel est également présentée la maquette de la Villa Reinanzaka. Pour Van Doesburg, les divisions spatiales se font « par des plans de séparation (intérieur) et par des plans de cloison (extérieur). Les premiers, qui séparent les espaces fonctionnels, peuvent être mobiles, c'est-à-dire qu'ils peuvent être remplacés par des paravents mobiles (parmi ceux-ci on peut compter les portes)<sup>39</sup> ». Ainsi, au même titre que le plan libre ou la structure poteau-poutre, qui constituent des éléments caractéristiques de l'habitat japonais, les panneaux coulissants deviennent des interfaces de compatibilité d'une architecture importée avec certains dispositifs de l'architecture locale, facilitant la synthèse à laquelle œuvrent Antonin et Noémi Raymond.

#### *Villa Akaboshi Kisuke (1931-1932) : un jardin entre tradition japonaise et modernisme corbuséen*

Réalisée pour l'un des membres de la famille Akaboshi 赤星, commanditaire de plusieurs habitations dans les années 1930, cette villa inaugure une série de réalisations marquées par l'influence de Le Corbusier. À la fin des années 1920, l'architecte franco-suisse a remporté plusieurs concours importants et son travail avant-gardiste a été largement diffusé dans la presse architecturale internationale<sup>40</sup>. Cela lui apporte une notoriété que Raymond va exploiter à son avantage ; en se positionnant comme le représentant de cette icône du modernisme français, il est ainsi en mesure de répondre à la demande de clients aisés pour des villas d'un style inédit au Japon.

Orientée au sud, la maison est construite sur un terrain situé au sein d'un quartier d'habitations de type pré-moderne en bois, et surplombe un espace paysager composé d'une pelouse, dont les pourtours sont plantés de haies et d'arbres d'essences communes : pins, camphriers, érables et eucalyptus, entre autres. Les quelques informations fournies par les plans, et quelques photographies d'époque permettent d'apercevoir la présence ponctuelle d'au moins un îlot du jardin où se mêlent des éléments végétaux et minéraux aménagés dans l'esprit des jardins japonais dits traditionnels. Toutefois, cette dimension du projet ne fait l'objet d'aucun commentaire particulier, ni dans les textes de Raymond, ni dans les légendes succinctes accompagnant les photographies de la villa dans la publication de 1935.

La Villa Akaboshi se présente sous la forme d'un volume en L, dont le corps principal s'élève sur quatre niveaux, rez-de-chaussée compris. Sa forme épurée se termine par un fin voile de béton formant la casquette du dernier niveau. L'ensemble respecte les caractéristiques de l'architecture nouvelle, telle qu'elle a été définie en six points par Le Corbusier en 1927<sup>41</sup>, puisqu'il comporte

---

<sup>38</sup> Antonin Raymond, *His Work in Japan: 1920-1935*, op. cit., p. 11.

<sup>39</sup> Théo Van Doesburg, « L'évolution de l'architecture moderne en Hollande », *L'Architecture vivante*, automne-hiver 1925, p. 14-20.

<sup>40</sup> Le Corbusier est classé premier aux concours pour le Palais des Nations à Genève en 1927 (non réalisé) et pour le Centrosoyus de Moscou en 1928. En mai et juin 1929, la revue *Kokusai kenchiku* (*L'Architecture internationale*) consacre deux numéros spéciaux successifs à La Corbusier.

<sup>41</sup> Le Corbusier a publié ces six points (et non cinq) dans le numéro de l'automne-hiver 1927 de *L'Architecture vivante*, p. 11-26. Il s'agit de : la « théorie du toit-jardin », « la maison du pilotis », « la fenêtre en longueur », « le plan libre », « la façade libre », et « la suppression de la corniche ». Seuls les cinq premiers points passeront à la

des fenêtres en bandeau, un plan et une façade libres, ainsi qu'un toit-jardin et que le volume épuré fait l'impasse sur toute forme de corniche, conformément au sixième point édicté par l'architecte franco-suisse. Le seul élément faisant défaut à la liste de Le Corbusier est le pilotis, dont l'utilisation serait pourtant largement justifiée dans un pays connaissant des périodes de climat chaud et humide, mais que Raymond aura écarté en raison du risque sismique. Dans les années 1930, la conception d'une structure en pilotis de béton demeure une gageure technique plutôt qu'un avantage. À l'observation de la villa, depuis l'extérieur, les seuls éléments venant « troubler » la pureté du volume sont les fines bandes formées par les casquettes situées au-dessus de chaque baie vitrée. Il s'agit là d'un exemple des nombreux détails élaborés par Raymond et ses collaborateurs afin d'adapter un archétype de l'architecture moderniste occidentale au contexte japonais. Ce type de casquette est généralisé dans les villas de l'Entre-deux-guerres pour son rôle crucial dans la protection contre la pluie et le soleil.

Au rez-de-chaussée, le bâtiment est divisé en deux niveaux décalés d'un demi-étage, en raison de la présence d'un talus créé artificiellement, afin de placer le séjour légèrement en surplomb par rapport au niveau du sol et d'offrir ainsi une meilleure vue sur le jardin. Le site permet une orientation de toutes les pièces à vivre au sud. La façade sur le jardin est pourvue de grandes Baies vitrées en bandeau, alors que les faces ouest et nord ne comportent que quelques ouvertures destinées à la ventilation ou à l'éclairage des espaces intérieurs. La face est, quant à elle, reste relativement ouverte, permettant ainsi aux habitants de bénéficier du soleil matinal. Afin de permettre la mise en œuvre des « fenêtres en longueur » sur la façade sud, Raymond et Sakai Tsutomu 酒井勉, l'ingénieur structure responsable du projet, ont eu recours à un système porteur poteaux-poutres de type Hennebique, similaire à celui déjà utilisé pour la maison Reinanzaka, un procédé qui leur a permis de libérer la façade d'une quelconque contrainte de charges. Les dalles placées en porte-à-faux sur cette trame permettent ainsi de monter les baies vitrées sans interruption. En contrepartie, la taille réduite des ouvertures de la partie nord de la construction a favorisé un renforcement de la structure poteaux-poutres par des murs extérieurs en béton armé.

Le rapport de la villa au jardin et au paysage se poursuit en continuité de la façade au quatrième niveau, doté d'un « toit-jardin », dont les photographies révèlent la ressemblance frappante avec celui de la Villa Cook de Le Corbusier, publiée dans *L'Architecture vivante* à l'automne 1927. Contrairement à ce que prône le paragraphe « théorie du toit-jardin<sup>42</sup> » des points de Le Corbusier, cet espace ne constitue pas ici l'aboutissement de la « promenade architecturale » à proprement parler. En revanche, il répond aux autres critères justifiant le recours au toit-terrasse ou « jardin supérieur » : des « raisons techniques, des raisons d'économie, des raisons de confort et des raisons sentimentales ». Les raisons techniques sont celles qui ont incité Le Corbusier à équiper ses villas de toit-terrasse, afin d'éviter les conséquences du froid et du gel sur les réseaux d'écoulement propres aux toits pentus. Inspiré notamment par l'architecture méditerranéenne, le dispositif, s'il est bien réalisé, est particulièrement adapté aux climats tempérés et chauds qui caractérisent le Japon. De plus, il requiert un certain taux d'humidité en raison des problèmes engendrés par le réchauffement du béton et sa conséquente dilatation, ce qu'offrent les conditions climatiques de l'archipel.

Sur le plan des « considérations esthétiques », le toit-terrasse est adopté comme un remède à « l'hétérogénéité préjudiciable à la beauté », celles des matériaux de couverture, tels que tuile ou ardoise, et celle des lignes, dont la « pureté idéale » est préservée en éliminant les obliques du toit. Les « considérations sentimentales », quant à elles, sont à comprendre dans la vocation de cet espace, qui est un point de liaison avec la nature, par la vue qu'il offre sur le paysage et les végétaux, mais aussi par le contact physique qu'il favorise avec les éléments.

---

postérité, suivant la volonté de Le Corbusier de « dévignioliser » l'architecture, c'est-à-dire d'opérer un remplacement des cinq ordres d'architecture codifiés par Vignol au xvie siècle.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 12-18.

Dans le cas de la Villa Akaboshi, cet aspect prend tout son sens en raison de la présence d'une pièce formelle japonaise ouvrant directement sur le toit-jardin. Comme l'indique la présence d'un foyer enterré, *ro 炉*, à la surface des tatamis, la pièce est aussi conçue pour la pratique de la cérémonie du thé. La transposition symbolique du jardin – attribut incontournable de l'espace domestique japonais et des pavillons de thé – est dans une certaine mesure assurée par la disposition de bacs plantés sur la terrasse et, au-delà des limites du parapet, par la vue sur la cime des arbres. Toutefois, compte tenu du soin apporté à la conception des villas par Antonin et Noémi Raymond jusque dans les moindres détails, on ne peut que s'interroger sur le manque de recherche et de proposition dont témoigne l'aspect presque négligé de la terrasse vis-à-vis des éléments végétaux. Pourquoi ne pas avoir multiplié les bacs destinés aux fleurs et aux plantes, ou encore, créé un jardin sec qui aurait harmonieusement complété la pièce japonaise, tout en étant tout à fait compatible avec les contraintes techniques du toit-terrasse ? À la comparaison des photographies des terrasses de la Villa Cook et de la Villa Akaboshi, on comprend qu'ici le mimétisme corbuséen a pris le dessus sur l'approche contextuelle de Raymond.

Du point de vue de son agencement, la pièce possède une simplicité élégante, évocatrice du style de l'architecture *sukiya* 数寄屋 que Yoshimura Junzō 吉村順三 (1908-1997), en tant que responsable de projet, a contribué à créer. Cette simplicité réside en premier lieu. Dans l'agencement de l'alcôve ornementale, *tokonoma* 床の間, puisque sa partie droite (*tokowaki* 床脇) ne comporte qu'un simple placard, sans ornement ni peinture. Par ailleurs, la simplicité émane des matériaux de construction, ainsi que des détails : des rectangles de papier japonais, *Washi* 和紙, appliqués sur tout le pourtour de la pièce dans la partie basse des murs indiquent que ceux-ci ont été réalisés en terre selon des techniques traditionnelles. En effet, ces bandes de papier ont pour fonction de protéger la matière fragile de l'usure provoquée par les frottements. Quant au plafond, il est réalisé selon la technique de l'*ajiro* 網代, une technique de vannerie consistant à tisser de très fines lamelles de bois ou de bambou pour former une trame rigide. Sachant que pour des raisons économiques, Raymond a très tôt plébiscité le cèdre japonais, *sugi* 杉 (*cryptomeria*), il est probable que cette essence de bois ait été employée dans ce cas. Pour le poteau décoratif (*tokobashira* 床柱) de l'alcôve (*tokonoma*), l'aspect rustique et l'écorce marbrée de blanc du tronc laissé à l'état naturel désignent un *magnolia kobus*, dit « de Kōbe » (*kobushi* 辛夷) ou un camélia (*tsubaki* 椿). Enfin, la teinte sombre de la pièce de bois utilisée en bordure de l'autel décoratif (*tokogamachi* 床框) laisse à penser qu'il s'agit de bois d'ébène (*kokutan* 黒檀), une essence fréquemment utilisée pour cet élément. Lorsqu'il est partiellement équarri, l'ébène laisse apparaître sa teinte plus claire en sous-couche. Si tel est bien le cas, cet élément serait le seul confectionné avec une essence de bois précieuse.

Si, au premier abord, cette pièce formelle japonaise ne possède pas de caractéristiques inhabituelles, l'originalité provient de son mode d'intégration dans la construction principale. Pour un observateur situé à l'intérieur de la pièce, tout laisse à penser que celle-ci est entièrement réalisée en bois. Or, les murs possèdent une double structure, l'une en bois de cyprès, *hinoki* 檜 (*chamaecyparis obtusa*), à l'intérieur, destinée à soutenir les murs en terre, et l'autre en béton, à l'extérieur, pour porter la dalle en béton du toit. C'est pourquoi les murs en contact avec la terrasse ont une double épaisseur. Par ailleurs, la pièce est équipée d'un radiateur, niché dans l'épaisseur du mur en béton, un dispositif normalement étranger aux pièces japonaises. La pièce témoigne de la persistance des us et coutumes japonais et, par son traitement, de la capacité de Raymond et de son équipe à combiner astucieusement construction moderne en béton armé et construction traditionnelle en bois. Au-delà des considérations constructives, l'ensemble du toit-

jardin se présente comme une synthèse harmonieuse entre la dimension industrielle / innovante et naturelle / artisanale du processus de conception architecturale de Raymond.

*Villa Kawasaki (1933-1934) : maisons et jardins juxtaposés*

L'année qui suit l'achèvement de la Villa Akaboshi, l'atelier Raymond entreprend la réalisation d'une nouvelle villa en béton armé, cette fois pour l'industriel Kawasaki Morinosuke 川崎守之助 (1906-1977). Contrairement à la Villa Akaboshi, la Villa Kawasaki s'étend sur un large terrain et s'articule autour de différents jardins et patio. Ici, en dépit de la modernité de la maison principale, Raymond et son équipe doivent intégrer à la propriété un corps de bâtiment de type pré-moderne en bois, accompagné de son jardin<sup>43</sup>. Il en résulte une juxtaposition qui établit clairement la distinction entre référent local et référent importé. En ce début des années 1930, la requête du client reflète la vivacité du modèle des résidences juxtaposées caractéristique de l'habitat des classes moyennes et aisées. Il faut ici rappeler qu'au cours de l'ère Meiji, l'architecture « d'imitation-occidentale » (*giyōfū kenchiku* 擬洋風建築) et les habitations « nippo-occidentales » (*wayō jūtaku* 和洋住宅) ont connu un développement important ; ces architectures sont nées d'une hybridation par laquelle les éléments de référence aux deux cultures respectives cohabitent, plutôt qu'ils ne se fondent l'un dans l'autre. Ainsi, l'attachement des habitants aux intérieurs japonais et aux usages domestiques qui les accompagnent signifie que, le plus souvent, on préfère conserver une habitation traditionnelle accolée à la nouvelle maison<sup>44</sup>. Dans de nombreux cas, celle-ci ne sert que de lieu de représentation et de réception, ou de bureau, tandis que l'habitation japonaise demeure le cadre privilégié de la vie intime<sup>45</sup>. Dans le cas de la Villa Kawasaki, toutefois, l'habitation principale est bien la maison moderniste conçue par Raymond. Le plan

De la « maison japonaise » – *nihon-ma* 日本間 (lit. « espace japonais »), comme elle est désignée dans la publication de la revue *Shinken-chiku*<sup>46</sup> –, est composée de deux grands espaces de tatamis bordés d'une coursive et pouvant être subdivisés en deux parties. Ce grand espace est attenant à une chambre forte (*kura* 蔵) destinée au stockage et à la protection des objets de valeur. Les dimensions de cet espace, ajouté à l'absence de pièces fonctionnelles, telles que cuisine ou salle de bain, montrent qu'il a principalement vocation à accueillir ces « trésors » familiaux pour les exposer. À l'inverse des *kura* de type traditionnel, dont les murs sont en terre et le toit pentu en tuiles, Raymond conçoit ici un cube en béton aux lignes pures. Cet élément, visible depuis l'entrée principale de la propriété, complète l'habitation et assure l'unité stylistique moderniste de l'ensemble, tandis que la maison japonaise n'est visible que depuis l'arrière de la propriété, côté jardin. D'un point de vue fonctionnel, cependant, c'est avec la « maison japonaise » en bois que le *kura* en béton fait corps.

Les dessins d'architecture originaux de la propriété Kawasaki conservés offrent une représentation très détaillée des espaces extérieurs et des jardins. À l'image des corps de bâtiments, la distinction entre les deux types de jardins y apparaît clairement. Du côté de l'habitation moderne, les principaux espaces de vie offrent une vue dégagée sur une large étendue d'herbe bordée d'arbres, de haies et de buissons. Un chemin sinueux permet la déambulation sur les pourtours du jardin. Cette partie de la propriété comporte également une piscine et un patio permettant l'apport de lumière et la

---

<sup>43</sup> L'absence de dessins techniques relatifs à ce corps de bâtiment parmi les plans originaux du projet laisse penser que cette partie de la villa aura été confiée à des charpentiers spécialisés.

<sup>44</sup> Voir Nicolas Fiévé, « La ville et l'architecture japonaises en 1876 », dans Nicolas Fiévé et Sekiko Matsuzaki-Petitmengin (dir.), *Collection Kreitmann. L'aube du Japon moderne, vue par un officier français au cours des années 1876-1878*, Tōkyō, I. R. D. shuppansha, p. 253-265.

<sup>45</sup> C'est le cas par exemple d'une villa que Raymond conçoit entre 1921 et 1924 pour le maire de Tōkyō, Gotō Shinpei 後藤新平 (1857-1929).

<sup>46</sup> Numéro de janvier 1935, p. 3-9 et 21-24.

ventilation du vaste espace intérieur. À propos de ce dernier, Raymond précise qu'il n'est pas responsable de son aménagement, en revanche, il ne précise pas à qui a été confié l'aménagement du grand jardin japonais<sup>47</sup>. La jonction entre les deux jardins est assurée par une allée pavée aboutissant à une terrasse. À droite de cette allée se déploie le jardin japonais, destiné à la déambulation et à la contemplation de vues paysagères reproduites en miniature à partir de différents points. L'attention du promeneur ou du contemplateur positionné dans la maison japonaise est principalement dirigée vers le plan d'eau, au milieu duquel émerge une île, Elle-même reliée à la berge par de larges pierres rectangulaires, les pierres-pont, *ishibashi* 石橋. L'accès au lac depuis la maison se fait par un pas japonais, *tobi ishi* 飛び石. Les arbres du jardin sont des essences communes : cyprès (*hinoki* 檜), pins rouges (*akamatsu* 赤松), érables (*momiji* 紅葉) et cerisiers (*sakura* 桜). On y trouve également des bambous (*take* 竹) et des buissons d'azalées (*tsutsuji* 躑躅). Tous ces éléments sont caractéristiques des jardins d'agrément dits « de promenade » (*kaiyū shiki teien* 回遊式庭園), popularisés par les élites, au cours de l'époque d'Edo<sup>48</sup>.

### *Le jardin en milieu urbain, une synthèse difficile entre influences occidentale et japonaise*

Les villas présentées dans ce chapitre illustrent trois types d'approches pour la conception des espaces extérieurs accompagnant des résidences modernes en béton, réalisées dans le Tōkyō des années 1920 et 1930. Du point de vue spatial, la place accordée à ces espaces est conditionnée en premier lieu par la taille des terrains, ainsi que les possibilités d'orientation du corps bâti, de manière à orienter les pièces de vie principales au sud. En ce sens, Raymond suit les principes de l'habitat japonais qu'il a observé depuis son arrivée à Tōkyō, mais qui, indépendamment de cela, relèvent pour lui du bon sens. De plus, le traitement des ouvertures, l'apport de l'air et de la lumière tiennent compte des considérations hygiénistes de l'architecture moderne. Sur le plan formel, les trois jardins ne présentent pas de typologie spécifiquement japonaise, à l'exception du jardin accompagnant la « maison japonaise » de la Villa Kawasaki où, selon la requête du client, l'architecte a dû concevoir un jardin à partir de codes culturels identifiables, tout comme le sont ceux de la maison qu'il accompagne. Compte tenu de sa formalité et en l'absence de témoignage de la part de l'architecte, il est fort probable que sa conception et la construction du corps de bâti de type traditionnel ont été confiées à des jardiniers et des charpentiers japonais.

Les autres jardins et aménagements paysagers ne témoignent d'aucune recherche particulière du point de vue de leur composition et sont à l'image de la simplicité moderne des maisons qu'ils accompagnent. On peut cependant établir une distinction entre la Villa Reinanzaka et la Villa Kawasaki, d'inspiration corbuséenne. Dans la villa des Raymond, du fait de l'exiguïté du terrain, mais aussi de la nature personnelle du projet, les éléments végétaux situés en terrasse ont été ajoutés a posteriori et en abondance. Sur les photos prises au printemps ou en été, la maison apparaît en effet comme noyée dans la verdure. En revanche, dans les villas Akaboshi et Kawasaki, les éléments végétaux sont intégrés au bâti dès l'étape de conception du projet, dans des bacs conçus spécialement à cet effet, le tout créant un sentiment de « nature maîtrisée » qui s'accorde avec la pureté géométrique des formes. Alors que ces trois projets sont conçus dans le contexte d'une culture où l'art des jardins occupe une place prépondérante, Raymond confirme

---

<sup>47</sup> Antonin Raymond, *His Work in Japan*, op. cit., p. 33.

<sup>48</sup> Sur l'histoire des jardins et leur évolution au Japon, voir François Berthier, « Les jardins japonais : principes d'aménagement et évolution historique », Léon Vandermeersch (dir.), *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 22, *L'art des jardins dans les pays sinisés. Chine, Japon, Corée, Vietnam*, 2000, p. 73-92. Sur les échelles et les modes de représentation du monde dans les jardins japonais, voir également Nicolas Fiévé, « La représentation de mondes en miniature dans l'architecture et les jardins japonais », dans Benoît Jacquet et al. (dir.), *Dispositifs et notions de la spatialité japonaise*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014, p. 53-78.

l'apparente distance de Le Corbusier à l'égard de la composition des jardins et de l'intégration des éléments végétaux au projet architectural.

Au même titre que le bâti, l'architecte n'investit pas les espaces extérieurs des villas d'une fonction d'identificateur culturel forte, mais cherche à leur donner une dimension universelle et à assurer la cohérence formelle et fonctionnelle de l'ensemble. Néanmoins, le champ de l'architecture offre plus de possibilités à Raymond de mettre concrètement en œuvre sa synthèse revendiquée entre modernisme occidental et architecture japonaise. Dans les jardins, les référents culturels se révèlent à une seconde échelle, dans le détail des essences d'arbres et des végétaux, d'une pierre ou d'une lanterne discrète, une chaîne de descente de gouttière ou une ouverture circulaire dans le mur du jardin. Dans le bâti, l'architecte joue sur le choix des matériaux et les éléments décoratifs conçus par Noémi Raymond. Pour les villas modernes, elle dessine accessoires, panneaux décoratifs, textiles d'ameublement et tapis de couleurs vives, représentant de manière stylisée des composants de la nature (eaux, végétaux, nuages, animaux). Ils agissent comme autant de symboles assurant la présence de la nature jusqu'au cœur de l'habitat. Ainsi, à l'instar de la conception architecturale, le traitement des espaces extérieurs de l'habitat illustre la recherche constante de l'architecte du juste équilibre entre le référent importé et le référent local.



## Bibliographie

BERQUE, Augustin

2004 *Le sens de l'espace au Japon : vivre, penser, bâtir*, Paris, Arguments.

BERTHIER, François

2000 « Les jardins japonais : principes d'aménagement et évolution historique », Léon Vandermeersch (dir.), *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, n° 22, *L'art des jardins dans les pays sinisés. Chine, Japon, Corée, Vietnam*, p. 73-92.

CADOT, Yves, et al. (éd.)

2014 *Japon Pluriel 10 : l'ère Taishô (1912-1926) : genèse du Japon contemporain ?* Arles, Philippe Picquier.

CARPENTER, F. I.

1930 *Emerson and Asia*, Cambridge, Harvard University Press.

CHISOLM, Lawrence W.

1963 *Fenollosa : The Far East and American Culture*, New Haven et Londres, Yale University Press.

CHRISTY, Arthur

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

EMERSON, Ralph Waldo

2014 *La Nature*, trad. Patrice Oliete Loscos, Paris, Allia (éd. originale : *Nature*, Boston, James Munroe and Co., 1836).

FABELOVÁ, Karolína

2002 « La "fusion des arts" et la "recherche de la modernité" – L'introduction en Bohême d'un chapitre de la critique d'art française : Camille Mauclair et sa relation à F. X. Šalda et William Ritter », *Revue des études slaves*, tome 74, fascicule 1, p. 63-76.

FENOLLOSA, Ernest Francisco

1876 « Notes on a Visit to Centennial, September–October 1876 », *The Ernest E. Fenollosa Papers*, Cambridge, Harvard University.

1898 « The Coming Fusion of the East and the West », *Harper's Magazine*, n° 98, December, p. 115-122.

FIÉVÉ, Nicolas

2005 « La ville et l'architecture japonaises en 1876 », dans Nicolas Fiévé, et Matsuzaki-Petitmengin Sekiko (dir.), *Collection Kreitmann. L'aube du Japon moderne, vue par un officier français au cours des années 1876-1878*, Tōkyō, I. R. D. shuppansha, p. 253-265.

2013 « Les sources japonaises des premiers ouvrages publiés en Europe et aux États-Unis sur les jardins japonais : *Landscape Gardening in Japan* (1893), de Josiah Conder ; *The Gardens of Japan* (1928), de Harada Jirō ; *Art of the Landscape Gardens in Japan* (1935), de Tamura Tsuyoshi » », dans Nicolas Fiévé et Benoît Jacquet (dir.), *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 du Collège de France, Paris, Collège de France, p. 19-66.

- 2014 « La représentation de mondes en miniature dans l'architecture et les jardins japonais », dans Benoît Jacquet *et al.* (dir.), *Dispositifs et notions de l'architecture japonaise*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, p. 53-78.
- FIÉVÉ, Nicolas, et JACQUET, Benoît (dir.)  
 2013 *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 du Collège de France, Paris, Collège de France.
- FISHER, Felice  
 1992 « Meiji Painting from the Fenollosa Collection », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 88, n° 375, Autumn, p. 2-23.
- GLOAGUEN, Yola  
 2013 « L'expression de la nature dans le parcours architectural d'Antonin Raymond – Vers la maison d'été à Karuizawa (1933) », dans Nicolas Fiévé et Benoît Jacquet (dir.), *Vers une modernité architecturale et paysagère. Modèles et savoirs partagés entre le Japon et le monde occidental*, Paris, Collège de France.  
 2016 « Les villas réalisées par Antonin Raymond dans le Japon des années 1920 et 1930 – Une synthèse entre modernisme occidental et habitat vernaculaire japonais », thèse de doctorat, École Pratique des Hautes Études, PSL, janvier 2016.
- GURA, Philip F.  
 2007 *American Transcendentalism: A History*, New York, Hila and Wang.
- HELFRICH, Kurt G. F.  
 1997 *Building the Contemporary House: Modernity, Regionalism and the Ideal of Japan in Antonin Raymond's Residential Designs, 1921-1952*, University of Virginia.
- HELFRICH, Kurt G. F., et WHITAKER, William (dir.)  
 2006 *Crafting a Modern World: The Architecture and Design of Antonin and Noémi Raymond*, New York, Princeton Architectural Press.
- HORIGUCHI, Sutemi  
 1974 *Horiguchi Sutemi Sakubin : ie to niwa no kūkan kōsei* 堀口捨己作品 : 家と庭の空間構成 (Œuvres de Horiguchi Sutemi : la composition spatiale de la maison et du jardin), Tōkyō, Kajima kenkyūjo shuppankai 鹿島研究所出版会.
- KOTAKANE, Tarō  
 1941 « Ernest Fenollosa: His Activities and Influence on Modern Japanese Art », *Bulletin of Eastern Art*, n° 16, avril, p. 22.
- KRAHMER, Catherine  
 1993 « Meier-Graefe et Delacroix », *Revue de l'Art*, vol. 99, n° 1, p. 60-68.
- LE CORBUSIER  
 1995 *Vers une architecture*, Paris, Flammarion (1<sup>re</sup> éd. : 1923).
- LEFFINGWELL, Randy  
 2009 *The American Barn*, Saint-Paul, Crestline.
- MADDEN, Edward H.  
 1995 « Transcendental Influences on L. H. Sullivan and Frank Lloyd Wright », *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 31, n° 2, Spring, p. 286-321.

## NOVAK, Arné

1976 *Czech Literature*, trad. Peter Kussi, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications.

## RAYMOND, Antonin

1935 *Antonin Raymond, His Work in Japan: 1920-1935*, Tōkyō, Jōnan shoin 城南書院.

1938 *Architectural Details*, Tōkyō.

1949 « Lasting Values in Design », Lecture at the School of Architecture of Syracuse University, New York, 20 mai 1949, 12 p. Texte inédit tiré du manuscrit *Lectures and Articles on Architecture by Antonin Raymond*, Fonds d'archives Antonin Raymond, Karuizawa, 1967.

1954 « Creation and Imitation in Japanese Architecture », 14 août 1953, p. 3 (Tapuscrit, Archives Kitazawa), publié dans *This is Japan*, n° 1.

1973 *An Autobiography*, Rutland-Tōkyō, Charles E. Tuttle Co.

## TSCHUDIN, Jean-Jacques, et HAMON, Claude

2004 *La modernité à l'horizon : la culture populaire dans le Japon des années vingt*, Arles, Philippe Picquier.

## VAN DOESBURG, Théo

1925 « L'évolution de l'architecture moderne en Hollande », *L'Architecture vivante*, automne-hiver, p. 14-20.

## VENDREDI-AUZANEAU, Christine

2012 *Antonin Raymond, un architecte occidental au Japon, 1888-1976*, Paris, Picard.

## VERSLUIS, Arthur

1993 *American Transcendentalism and Asian Religions*, Oxford, Oxford University Press.

## VIEILLARD-BARON, Michel

1997 *De la création des jardins : traduction du Sakuteiki de Tachibana no Toshitsuna*, illustrations de Sylvie Brosseau, Tōkyō, Maison franco-japonaise.

## WRIGHT, Frank Lloyd

1943 *An Autobiography*, Warwick, Pomegranate Europe Ltd.

1954 *The Natural House*, New York, Horizon Press.

2002 *Testament*, traduction de Claude Massu, Marseille, Parenthèses (1<sup>re</sup> éd. : 1957).