



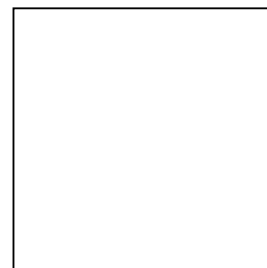
FÉLIX GUATTARI

Les machines architecturales de Shin Takamatsu

Introduction **L'architecture comme production de subjectivités** **Christian Girard**

Une énorme locomotive de béton plantée dans Kyoto : machine immobile, introvertie, puissante, ARK est une clinique dentaire construite en 1983 par l'architecte Shin Takamatsu. Cette œuvre a ébranlé le champ architectural un peu comme le machinisme de Le Corbusier a pu le faire en son temps. Interpréter, et par là réduire, l'architecture par la métaphore, ou tout autre instrument sémiotico-linguistique, ne convient pas plus à un décryptage des réalisations de Shin Takamatsu qu'à celles de Le Corbusier. La clinique ARK excède une problématique du sens. L'édifice joue plutôt le rôle d'un vecteur de subjectivation d'une rare intensité, qui met en question les présupposés humanistes dont l'architecture, comme discipline, est encore lestée.

L'intérêt de Félix Guattari pour l'architecture n'a rien d'étonnant : qu'on songe à Mille plateaux où la dimension spatiale est pratiquement présente à toutes les pages, sous de multiples instances. Il a même participé activement à une équipe de projet, en 1987, dans le cadre du concours d'idées pour le « Symbole France-Japon »⁽¹⁾. Il fréquentait de nombreux architectes, dont Shin Takamatsu, l'un des plus percutants des années 80, auquel il a consacré le texte qui suit⁽²⁾.



1. « Les paravents », projet pour le concours du « Symbole France-Japon » organisé par l'INA (1987), équipe : F. du Castel, Ch. Girard, F. Guattari, J. Kalman, H. Suzuki.

2. Exposition « Europalia 89, Japan in Belgium », catalogue Transfiguration (Bruxelles, Centre belge de la bande dessinée, anciens magasins Waucquez). F. Guattari : « Les machines architecturales de Shin Takamatsu », p. 99-107.

Ce texte illustre, comme une véritable monographie, « L'énonciation architecturale » de Cartographies schizoanalytiques (Galilée, 1989), dans laquelle Guattari assigne à l'architecte la tâche d'avoir « à analyser certaines fonctions spécifiques de subjectivations » et lui donne le rôle, « en compagnie de nombreux autres opérateurs sociaux et culturels, de relais essentiel au sein d'agencements d'énonciation à tête multiple, capables d'assumer analytiquement et pragmatiquement les productions contemporaines de subjectivité ».

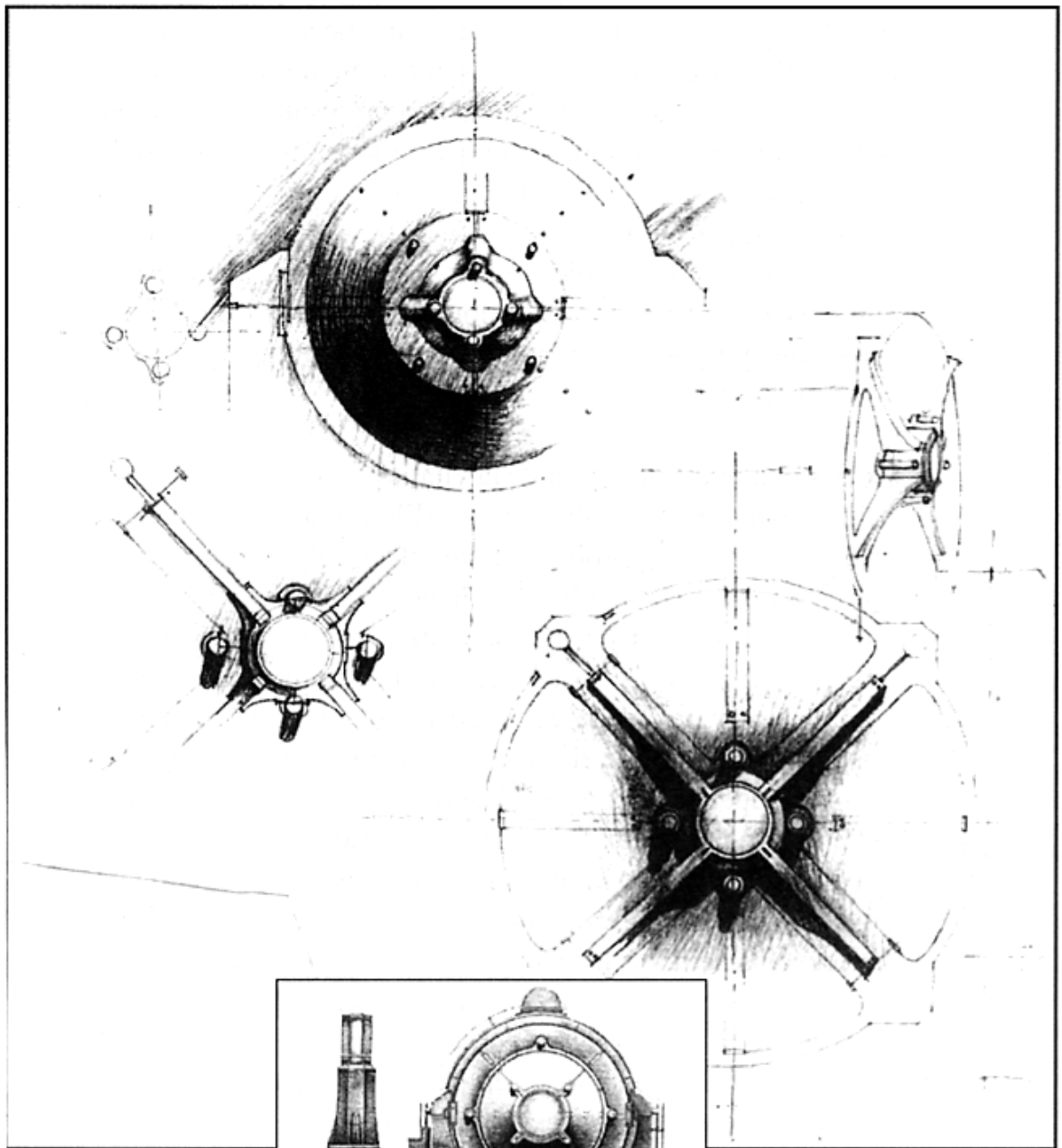
3. P. Goulet
« L'homme en dehors », in X. Guillot, Shin Takamatsu
Projets
d'Architectures
(1981-89), Paris,
Electa Moniteur, 1989,
p. 6-17.

Pour saisir l'apport potentiel de Guattari à la critique – et, au-delà, à la pensée – de l'architecture, un exercice simple consisterait à lire en parallèle son texte sur Shin Takamatsu et ce qui a été écrit, en France, sur l'œuvre de cet architecte. Par exemple, là où un critique ⁽³⁾ voit dans Shin Takamatsu un architecte de l'extrême, ce qu'il est assurément, ou un architecte de l'obsession et du fantasme, ce qu'il est certes aussi, Guattari, tout en identifiant ces différentes composantes, préfère « ne pas fonder sur les fantasmes archaïques » l'essentiel de sa visée architecturale. L'analyse en termes de « devenir » offre une clef bien plus intéressante, le « devenir-machine » de Shin Takamatsu apparaissant comme le principal opérateur enjeu dans sa démarche projectuelle.

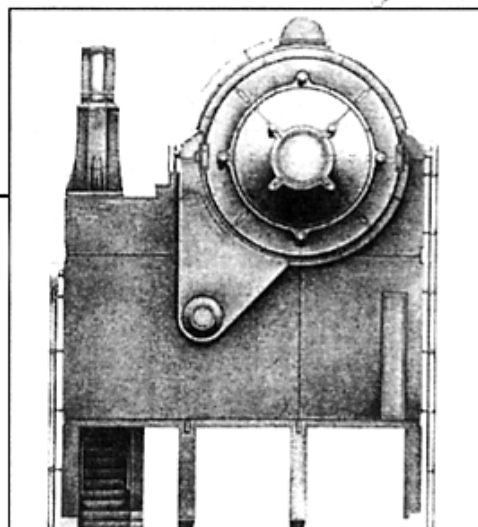
Très loin de la déconstruction derridienne, qui connaît son heure de gloire chez les théoriciens anglo-saxons de l'architecture, l'impact de la pensée de Guattari sur la théorie architecturale a déjà des effets. Il sont repérables, en premier lieu aux Etats-Unis, suite à la traduction de Mille plateaux, puis en France, plus récemment et plus modestement.

La description des « rouages essentiels des machines processuelles et resingularisantes » de l'architecte de Kyoto, avec au premier chef l'« effet de visagété » conféré à ses bâtiments, est un modèle du genre. Elle possède de surcroît des vertus didactiques qui font de cet essai une introduction à une connaissance de l'architecture à l'écart des chemins balisés de l'esthétique traditionnelle. Ainsi Guattari ouvre aux architectes une possibilité de reprise théorique de leur pratique, dont l'exploration ne fait que commencer.

L'histoire de l'architecture japonaise contemporaine est celle d'un dégagement progressif du style international, avec ses formes blanches, rectangulaires, abstraites, ses pilotis, ses toits plats, ses façades libres ou couvertes de surfaces vitrées, et de sa reconversion dans des voies de resingularisation. Cette histoire est ponctuée par les bouleversements apportés par deux personnages de première importance qui ont nom Kenzo Tange et Arata Isozaki.



ARK, Kyoto, 1983.



Dans les années 60, Kenzo Tange opéra une rupture radicale avec les aspects simplistes du fonctionnalisme international par la fondation d'un mouvement structuraliste dans l'architecture et l'urbanisme japonais. En contrepoint de ce structuralisme, qui mettait l'accent sur la complexité des aspects relationnels propres aux espaces architecturaux, se développa un courant se dénommant « métaboliste » qui, de son côté, s'efforçait d'adapter la nouvelle industrialisation du bâtiment aux besoins humains, en particulier en édifiant des agglomérats de capsules modulaires. Dans le même souci de prise en compte des spécificités sociétales, individuelles et culturelles, les métabolistes furent également très préoccupés de composer des formes évoquant les constructions japonaises traditionnelles ou s'y rattachant indirectement.

De son côté, Arata Isozaki, qui fut l'élève de Kenzo Tange, s'efforça de dégager radicalement l'architecture japonaise de son classicisme moderniste, pour laisser libre cours à une créativité symboliste et maniériste, confinant quelquefois au surréalisme.

De ces bouleversements et de la vitalité économique de la société japonaise est résultée, aujourd'hui, une exceptionnelle effervescence de la production architecturale. L'étiquette de « nouvelle vague », appliquée à la génération actuelle des architectes les plus inventifs, est assez arbitraire tant sa diversité est grande. Mais il serait encore plus imprudent de vouloir ranger cette génération sous la bannière du post-modernisme, car elle échappe heureusement à l'opportunisme superficiel et éclectique que recouvre généralement cette qualification aux Etats-Unis et en Europe. Ce qui paraît cependant traverser le pluralisme de ces créatifs japonais, c'est ce que j'appellerai leur processualisme, c'est-à-dire le fait, précisément, qu'ils échappent aux modélisations préétablies par des écoles ou des courants. Non seulement chacun d'entre eux s'efforce de développer sa personnalité propre mais s'emploie également à en suivre l'évolution et les mutations à travers son processus de création.

Aussi, toujours en refusant tout étiquetage systématique, peut-on repérer, chez ces architectes, des devenir évolutifs qui tendent, tout naturellement, à faire sortir leurs œuvres des

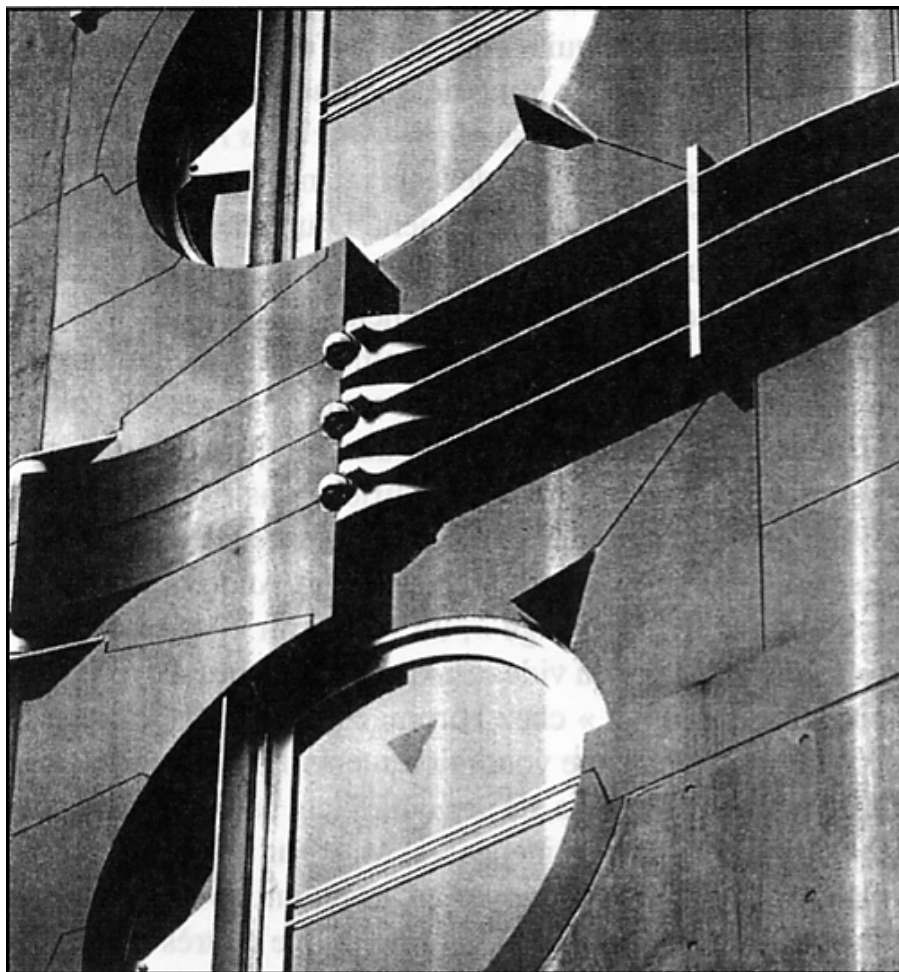
cadrages fonctionnalistes, des exigences du contexte, voire même de toute référence culturelle de type humaniste. Quelquefois cela leur a valu d'être qualifiés d'hermétistes, tant l'opinion est mal préparée, surtout au Japon, à voir resurgir, en notre siècle, de telles volontés de singularisation.

A partir du recensement de l'architecture japonaise contemporaine établi par Botond Bognar ⁽¹⁾, on peut relever divers types de devenir créatifs, qui ne manquent d'ailleurs pas de fréquemment s'entrecroiser. Un « devenir enfant » (par exemple, chez Takefumi Aïda, Kazuhiro Ishii, Minoru Takeyama), soit à travers des constructions directement à destination des enfants, soit s'inspirant indirectement d'une vision enfantine. Un « devenir végétal », par exemple chez Mayumi Miyawaki, qui a construit à Tokyo sa *Boîte bleue*, enserrant totalement la cime de quelques grands arbres, ou chez Kijo Rokkaku, avec sa *Maison aux trois racines*, où des troncs d'arbres et une partie de leurs racines émergent, à l'état brut en haut d'une façade de ciment. D'une façon plus générale, on retrouvera, chez la plupart des architectes de cette nouvelle vague, l'utilisation d'éléments boisés à titre de symbole de la nature. Un « devenir animal », explicitement revendiqué par le Team Zoo de l'université de Waseda à Tokyo, influencé par Takamasa Yoshizaka, et qui a réalisé, par exemple, le *Domo Celakanto*, édifice construit comme un mystérieux monstre marin. Il conviendrait également d'évoquer un « devenir abstrait » chez Tadao Ando qui parle de « catabolisme du paysage », un « devenir Nirvana » chez Aida, une politique du vide et de la lumière chez Toyo Ito, un « devenir non-objet » chez Hiromi Fujii et chez Shinohara, dont le conceptualisme voudrait ramener l'architecture à son degré minimal, Mozuna, de son côté, étant parti à la recherche d'un principe « anti-résidence »... Mais sur tout ce foisonnement je ne puis que renvoyer à l'excellent livre de Botond Bognar, pour ne plus traiter, à présent, que du très extraordinaire « devenir machine » de Shin Takamatsu qui « dispose d'ingénieux et mystérieux objets, dangereux rappel que les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être ⁽²⁾ ». Et Chris Fawcett précise que ces objets sont déposés dans les villes de l'ouest du Japon, ce qui n'est nullement gratuit quand on sait

1. *Contemporary Japanese Architecture*, Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1985.

2. Revue *S. D.* (numéro entièrement consacré à Shin Takamatsu), Kajima Institute Publishing, Tokyo 1988, p. 146.

avec quelle fierté secrète les gens de l'aire de Kyoto revendiquent leur spécificité, dans le domaine de la sensibilité et sans doute également dans celui de la logique. Shin Takamatsu est un architecte de Kyoto, il ne cesse de le revendiquer et d'insister sur le fait qu'il a été littéralement modelé par l'esprit de cette ville ⁽³⁾.



IMANISHI,
immeuble
commercial,
Osaka, 1988.
Photo Tomio Ohashi.

Il y a cependant quelque chose qui peut sembler paradoxal dans cette proclamation car les édifices de Shin Takamatsu sont, sans conteste, parmi les plus provocants au milieu de ceux qui surgissent aujourd'hui au Japon. Leur appareillage de tubes et de broches d'acier, de barres parallèles, de bardages métalliques, de cheminées, d'oculus vitrés, leurs surfaces rectangulaires surgissant des façades à la façon de plongeurs de natation, le fait, relevé par Paul Virilio, qu'il font se confondre le meuble et l'immeuble ⁽⁴⁾, bref, l'ensemble

3. S. D., *op. cit.*, p. 57.

4. Texte de présentation de Shin Takamatsu par Paul Virilio, à l'occasion de son exposition, en janvier 1988, au Centre Georges-Pompidou.

de leur esthétique sidérurgique et futuriste ne présentent pas de rapport évident avec cette ville de Kyoto dont Shin Takamatsu se plaît à vanter « l'impassible douceur » et nombre de critiques sont effrayés par de telles audaces, comparant, par exemple, l'extraordinaire clinique dentaire *ARK* (Kyoto, 1983) à un four crématoire !

Quel type de rapport entretient donc ce créateur avec le contexte urbain au sein duquel il travaille ? Rappelons que deux positions s'affrontent classiquement pour aborder ce genre de question, d'ailleurs sujette à d'interminables controverses. Il y a ceux qui, à la manière de Le Corbusier, prennent en compte le contexte de telle sorte que la gestion de la forme instaure l'objet architectural dans un rapport de continuité avec le tissu urbain. Et il y a ceux qui, à la manière de Mies van der Rohe, détachent l'œuvre du milieu ambiant de façon à ce qu'elle prenne un caractère d'objet structurant l'organisation d'une forme ⁽⁵⁾.

Mais peut-être que l'architecture de la nouvelle vague japonaise et, tout spécialement, celle de Shin Takamatsu nous conduisent à une troisième position possible telle que l'œuvre se trouve à la fois parachevée en tant qu'objet esthétique ⁽⁶⁾ et totalement ouverte au contexte. Cela m'évoque la position d'un danseur Buto, tel que Min Tanaka, totalement replié sur son corps et, cependant, hypersensible à toute perception émanant de l'environnement. Mais, plus simplement, qu'il nous suffise de remarquer ici que c'est chaque jour que nous fréquentons de tels objets intrinsèquement structurés et qui n'en travaillent pas moins avec le milieu extérieur : ces objets ne sont autres que les multiples et diverses machines qui sustentent de toute part notre existence moderne. Une autre de leurs caractéristiques c'est qu'elles évoluent, se substituent les unes aux autres, au cours du temps, dans une phylogenèse qui évoque celle des être vivants. Et en cela nous restons encore sur le terrain de Shin Takamatsu dont l'un des principaux impératifs est de refuser toute idée de style parce qu'il entend ne jamais faire deux fois la même chose, ne jamais livrer la même bataille avec la ville et n'appréhender l'histoire qu'à partir de son propre message ⁽⁷⁾.

5. Cf. Guiseppe Samona, article « Composition architecturale », *Encyclopedia Universalis*, tome II, p. 563.

6. Au sens que Mikhail Bakhtine donne à cette expression dans *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

7. *S. D.*, *op. cit.*, p. 61 et déclarations faites en janvier 1988, *op. cit.*

Shin Takamatsu souligne l'importance qu'il accorde au concept d'échelle qu'il utilise de manière complexe pour établir des systèmes de correspondance entre des dimensions hétérogènes, qu'il s'agisse, par exemple, d'éléments de l'appareil architectural dans leur rapport avec l'ensemble d'une façade ou d'un bâtiment considéré globalement, dans son rapport avec le reste de la ville ⁽⁸⁾. Kyoto, où la pensée, la lumière, l'air, le vent sont différents et qu'il appréhende comme un organisme fractal pulsant à tous les niveaux un extraordinaire mouvement lent ⁽⁹⁾, Kyoto doit ainsi se trouver secrètement rejointe, recréée, réinventée à travers toutes les composantes de ses machines architecturales. La référence ici à l'objet fractal de Benoît Mandelbrot semble particulièrement heureuse puisque, en effet, ce type d'objet implique l'existence de symétries internes, c'est-à-dire de formes qu'on retrouve à toutes les échelles macroscopiques et microscopiques ⁽¹⁰⁾. Chaque élément de l'ensemble architectural, qu'il soit intérieur ou extérieur et quelle que soit sa taille, chaque rai de lumière, chaque prise de vue possible devront ainsi concourir à l'effet global.

On retrouve, en effet, dans l'architecture japonaise traditionnelle, de tels systèmes de correspondance entre macrocosme et microcosme, intérieur et extérieur... Il était, aux époques anciennes, inconcevable de construire un édifice religieux ou de prestige indépendamment du jardin ou de la nature au sein desquels il s'insérait. Pour Shin Takamatsu, les choses se présentent évidemment autrement dans la mesure où, par la force des choses, il doit travailler dans un contexte urbain sursaturé. Il est alors amené à transfigurer les anciens rapports existentiels entre nature et culture en inventant une autre nature à même le tissu urbain et comme en réaction à ses créations hypersophistiquées.

Une des illustrations la plus saisissante de sa façon de faire se trouve dans *ARK*, cette clinique dentaire de Kyoto, construite sur le modèle d'une locomotive baroque uniquement en raison de son adjacence à une ligne de chemin de fer et à une gare ; ce qui a pour effet de transformer l'environnement, comme par un coup de baguette magique, en une sorte de paysage machinique végétal.

8. *S. D.*, *op. cit.*,
p. 59 et 61.

9. *S. D.*, *op. cit.*, p. 60

10. Benoît
Mandelbrot,
Les objets fractals,
Flammarion, Paris,
1984.

L'œuvre engendre une mutation du contexte en l'orientant à contresens de l'appréhension commune et en raison de sa singularité. Déjà Hiromi Fujii – une autre figure marquante de la nouvelle vague – avait défini l'architecture en terme de machine productrice de sens ⁽¹¹⁾. Mais il me semble que, dans le cas de Shin Takamatsu, il faille aller plus loin et parler de machine productrice d'énonciation subjective ou, en d'autres termes, productrice de transferts existentiels. Là encore nous retrouvons une direction créatrice bien ancrée dans la culture japonaise, qui consiste à passer d'un registre à un autre en vue de déclencher un effet subjectif de décentrement. Ainsi le plus abstrait pourra se trouver dans la continuité du plus concret, du plus immédiat. Par exemple, les pierres du jardin Zen du célèbre temple de Ryoan-ji, à Kyoto, seront appréhendées concurremment comme élément naturel et comme composition abstraite. De nombreux autres exemples de cette technologie de la subjectivité pourraient être relevés dans les traditions de l'art floral, la cérémonie du thé, les arts martiaux, le Sumo, le théâtre No, Bunraki, etc.

Essayons, à présent, de repérer quelques rouages essentiels de ces machines processuelles et resingularisantes que Shin Takamatsu met en œuvre en vue de réinventer la subjectivité japonaise aussi bien sous ses aspects les plus traditionnels que ceux relevant de la modernité la plus exacerbée ⁽¹²⁾. Le mouvement essentiel opéré par ces machines immobiles est celui d'une coupure, d'une séparation qui ouvre à la venue de nouveaux univers de référence, lesquels engendrent en retour de nombreux territoires existentiels et de nouveaux agencements collectifs d'énonciation. Pour obtenir cet effet de rupture et de mise en suspens existentiel, les moyens sont les plus divers : rupture de symétrie, emboîtement de formes décentrées, fente horizontale ou verticale, séparation du bâtiment en deux parties superposées de style différent, montée au ciel tombant à vide, ouverture gouffre ; enfin et avant tout, implantation sur les façades et dans les espaces intérieurs de structures oculaires. L'objectif reste partout le même : parvenir à ce que l'édifice devienne sujet non humain, capable d'œuvrer de concert avec des segments de subjectivité humaine individuelle et collective. Ce «devenir machine » de

11. *The architecture of Hiromi Fujii*, Rizzoli, International Publication Inc., edited by Kenneth Frampton, 1987.

12. Shin Takamatsu aime à se réclamer du futurisme italien et, pour cela, il s'est forgé un curieux symbole qu'on retrouve sous différents modes, dans nombre de ses réalisations qu'il a représentées, en 1986, dans un dessin appelé « Killing Moon », thème qui lui a été inspiré par un poème de Marinetti.

la subjectivité, paradoxalement, ne sera obtenu que lors d'un passage de seuil au cours duquel un effet de visagité s'emparera du bâtiment pour le faire vivre de façon animale-animiste, végétale-cosmique.

Illustrons à présent chacune de ces composantes mécaniques :

Les ruptures de symétrie. Très généralement on trouve dans les constructions de Shin Takamatsu une répétition quasi obsessionnelle de lignes verticales (le temple Bouddhiste *Saifukuji*, Gifu, 1982, ou la clinique dentaire *ARK*, Kyoto, 1983). Mais fréquemment ces lignes verticales se trouvent barrées par divers éléments transversaux. Par exemple, en intérieur, des raies blanches lumineuses, dans le *Hall de danse* (Nagoya, 1985), ou par des poutres évoquant les constructions traditionnelles, dans *Garden* (Kyoto, 1984). En extérieur, on les trouve sur la façade de colonnes rectangulaires de *Kitayama Ining 23* (Kyoto, 1987), sur laquelle se trouve superposé un jeu en V de poutres métalliques. Dans le projet récent *Migoto* (projet 1988, construction 1989), cette forme s'évase en aile d'oiseau et entre en résonance avec une longue rampe d'escalier, vue de profil en premier plan. Dans le projet Sub-1 (projet 1987, construction 1990), les symétries orthogonales se trouvent systématiquement décrochées à partir de quarts de cercles, de demi-cercles et de segments discontinus.

L'emboîtement de formes décentrées. La combinaison la plus fréquente est celle d'un cylindre et d'une structure cubique. L'exemple le plus simple et le plus pur est celui de la *Kido Clinic* (Kyoto, 1978) où l'emboîtement est total. Mais toutes les variantes sont développées : cube et cylindre en adjacence de la *Komakine House* (Takarazuka, 1977) ; cylindre accolé perpendiculairement à une structure rectangulaire du *Koboko Lighting Showroom* (Kyoto, 1978) ; double façade dont la plus extérieure est orthogonale et la plus intérieure recourbée, connue au *Nimura Dyeing Office* (Kyoto, 1979) ; superposition d'un énorme cylindre sur une structure cubique (*ARK*, Kyoto, 1983). L'emboîtement est accentué du fait du développement de la circonférence tan-

gente à la façade par une pièce triangulaire aux angles arrondis, également, mais d'une structure cylindrique tronquée à une forme quadrangulaire dans *M.M. Higashi Gojo S-S* (Kyoto, 1987).

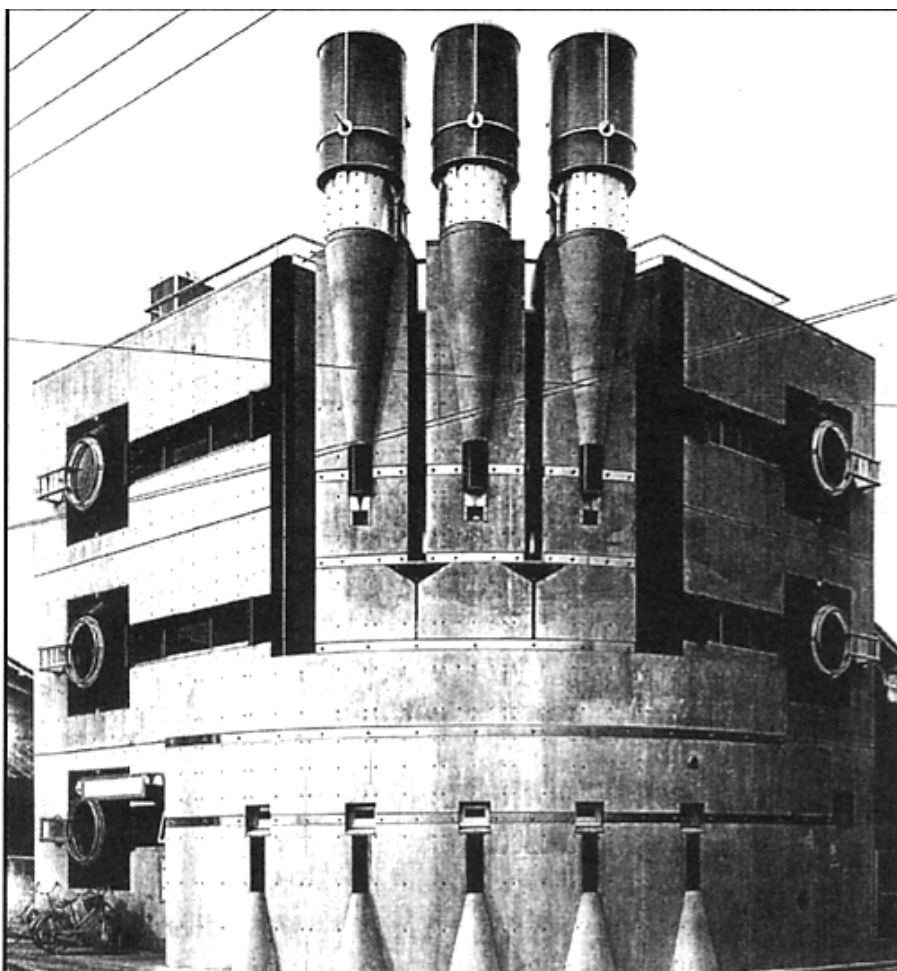
Fentes horizontales et verticales. Il ne s'agit plus là seulement d'une déstabilisation des dimensions et des formes attendues par la perception ordinaire mais de la mise en œuvre d'une sorte de foyer attracteur de la subjectivité. Le *Yamamoto Atelier* (Kyoto, 1978), ou le *Koboko Lighting Showroom* (Kyoto, 1978) sont comme fendus en deux perpendiculairement. Datant de la même époque, la *Komakine House* (Takarazuka, 1977) a sa partie cylindrique verticale fendue horizontalement par une fenêtre quasi continue. Puis la fente évolue en 1980, elle se dédouble verticalement dans le *Yamaguchi Photo Studio* (Kyoto) et horizontalement dans *Pharaoh* (Kyoto, 1984). Elle devient triple dans le projet *Crystal Palace* (1988), et même quadruple dans le projet *Zeus* (projet 1987, construction 1989) redoublé de deux fentes latérales.

Séparation du bâtiment en deux parties superposées de style différent. Il s'agit là d'un autre procédé, plus récent, de déstabilisation de l'appréhension de production d'un effet de creux. Il est particulièrement significatif dans la *Yoshida House* (Kyoto, 1982) où un premier niveau sombre tend à se fondre avec le contexte d'une rue ancienne, tandis qu'une massive superstructure blanche fait intrusion dans le paysage. A partir de 1986, ce procédé est systématiquement exploré. *Origin III* (Kyoto, 1986) présente même une triple superposition de style ; *Maruto Building* (Tokyo, 1987) et, à la suite, encore une dizaine de réalisations et de projets ne feront que sophistication toujours plus ce traitement stylistique.

Montée au ciel tombant à vide. Il s'agit là d'un procédé qu'on retrouve chez d'autres architectes japonais. Mais ce qui caractérise son utilisation par Shin Takamatsu, c'est son caractère fréquent d'arbitraire. Alors que la montée de lanterne japonaise d'inspiration traditionnelle ne pose pas de problème sur la façade de la *Takahashi House* (Osaka, 1983),

Pharaoh (Kyoto, 1984) présente une montée intérieure proprement vertigineuse. Quelquefois, comme dans *House at Shugakuin II* (Sakyo, Kyoto, 1985), un escalier doublé de son image dans un miroir monte majestueusement pour aboutir sur un palier qui semble en impasse. Dans le projet *Syntax*, c'est l'ensemble du bâtiment qui est profilé comme un immense escalier aboutissant à deux ailes gigantesques.

Ouverture-gouffre. Il s'agit également d'un traitement fréquent de l'espace dont le témoignage le plus ancien et le plus accentué remonte à 1978 avec le *Yamamoto Atelier* (Kyoto, 1978). En 1989, c'est l'ensemble du *Yamagushi Photo Studio* (Kyoto) qui semble dévoré par un grand agencement buccal cubique.



PHARAOH,
Clinique dentaire,
Kyoto, 1984.
Photo Yoshio
Shiratori.

Les structures oculaires. Sous l'espèce de fenêtres, d'ouvertures ou d'autres formes, c'est à elles qu'est impartie la conversion de la composition architecturale en objet énon-

ciatif partiel. Ce sont elles qui parachèvent la visagéification des façades construites par Shin Takamatsu. Partout on y retrouve, soit un œil cyclopéen (*Miyahara House*, Kyoto, 1982) ; soit deux yeux superposés (*Pharaoh*, Kyoto, 1984) ; soit deux yeux côte à côte (*Sasaki Confectionary Factory*, Kyoto, 1981) ; soit deux yeux machiniques de tailles différentes et décalés l'un par rapport à l'autre (*ARK*, Kyoto, 1983) ; soit deux yeux fusionnant en tête de hibou et composant le symbole de « Killing Moon », sorte de signature de Shin Takamatsu (*Origin I*, Kyoto, 1981) ; soit quatre yeux horizontaux disposés symétriquement par rapport à une figure ailée évoquant également le « Killing Moon » (*Matsui House*, Kyoto, 1986) ; soit quatre yeux quadrangulaires composés de quatre carrés réfléchissants sur fond d'une surface courbe (*Origin II*, Kamigo, Kyoto, 1982) ; soit une façade entière couverte d'yeux barrés transversalement (*Taketsu cube II*, Amagasaki, 1987). Toutes les variantes explicites se trouvent explorées, mais ce qu'il convient de relever c'est que même dans les rares cas où les yeux ne sont pas incarnés par des figures explicites, l'effet de visagéité est recherché par d'autres moyens.

La question centrale posée par cette visagéisation des édifices est celle du rapport entre les aspects psychologiques et les aspects esthétiques dans la création de Shin Takamatsu. Une dimension compulsive, dans l'enchaînement créatif qui se met en place à l'occasion de chaque nouveau projet, se laisse pressentir. L'objet architectural de Shin Takamatsu est foncièrement décentré par rapport aux plans de la projection proprement dite. Il s'instaure en deçà de sa cohérence rationnelle, du côté d'un foyer pulsionnel virulent. C'est à partir de cet espace inconscient que s'élaborent les singularités spatiales qui déroutent tellement la perception ordinaire confrontée aux réalisations de Shin Takamatsu. Ce créateur explique lui-même qu'il est toujours amené à repartir de la même griffe de départ, griffe sémiotique de papier et d'encre qui se différenciera à travers des bifurcations imprévues, des ratures, des reprises, pour acquérir progressivement la consistance d'un processus qui ne paraît plus alors dépendre que de lui-même. Sans doute y aurait-il à explorer, corrélativement aux schizes

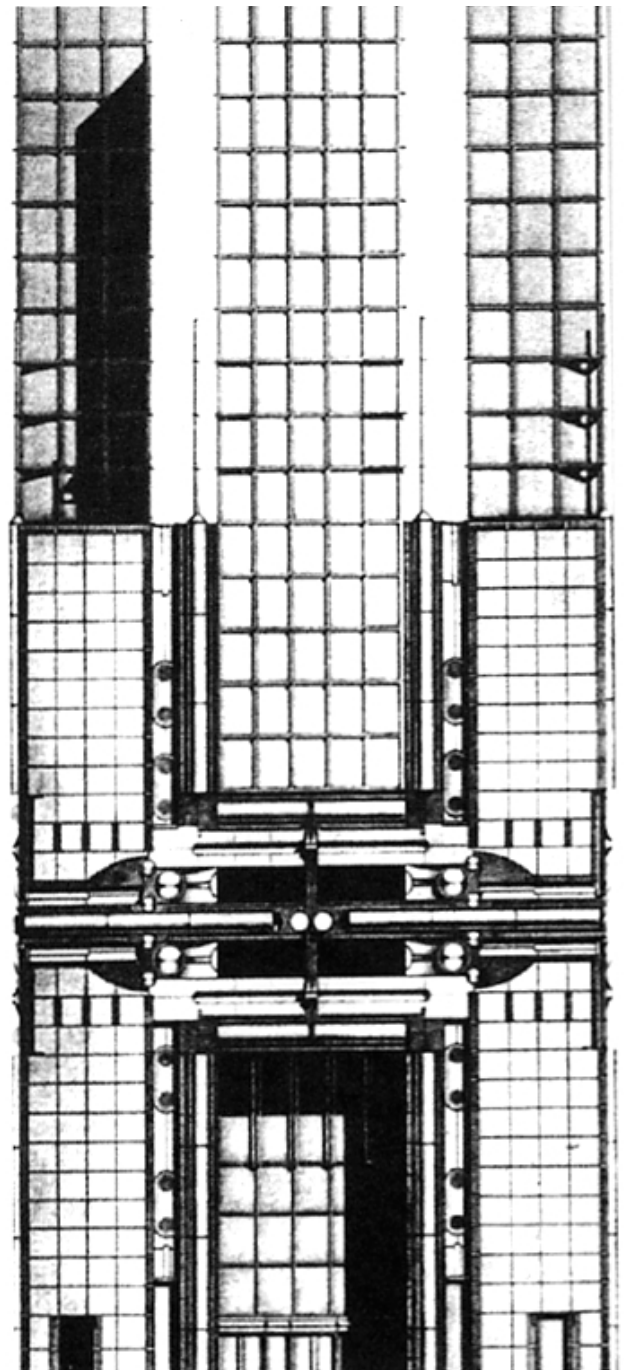
architecturales évoquées précédemment, une constante propension, chez Shin Takamatsu, à surmonter une sorte de dédoublement originaire, la hantise du vertige d'abolition et d'une fascination par la mort. Quelle que soit cependant l'importance des fantasmes archaïques qui se trouvent ici mis en jeu, il ne me paraît pas pertinent de prétendre fonder sur eux l'essentiel de cette visée architecturale. Précisément parce que l'objet ici ne trouve sa consistance qu'une fois qu'il a franchi un certain seuil d'autonomisation et qu'il est en mesure de recréer de toute pièce ses rapports contextuels. Ce phénomène est particulièrement significatif avec le somptueux édifice *Kirin Plaza* (1987), bâti sur une place et au bord d'une rivière d'Osaka qui se trouvent l'une et l'autre véritablement métamorphosées par son intrusion. Ainsi de sa phase pulsionnelle pétrissant le dessin initial jusqu'à l'implantation terminale dans le tissu urbain : toute une série de mutations de la matière d'expression tendra à détacher l'objet urbain déterritorialisé de la psyché initiatrice. C'est, à mon avis, ce détachement et cet objectif d'autosuffisance de la machine architecturale qui constitue la finalité principale du travail de Shin Takamatsu. (Par exemple, il est advenu plusieurs fois qu'il reprenne à zéro un projet complètement terminé et satisfaisant entièrement ses commanditaires, uniquement parce qu'une faille secrète, seulement ressentie par l'auteur, menaçait sa consistance d'objet autonomisé.)

On pourrait donc distinguer trois phases principales dans la gestation d'une œuvre :

- un travail du fantasme, s'opérant essentiellement à travers le dessin ;
- un travail d'accouchement et de détachement quasi conjuratoire de l'objet architectural par rapport à ses racines fantasmatiques ;
- un travail de mise en harmonie de ses formes plastiques avec son contexte extérieur et avec ses finalités fonctionnelles internes.

D'ailleurs, l'aspect le plus troublant et, il faut le reconnaître, quelquefois le plus périlleux, surtout dans les premières œuvres marquantes, réside dans la dissymétrie d'effet entre

l'appréhension extérieure et la saisie intérieure d'un même bâtiment. On pressent que Shin Takamatsu a été quelquefois entraîné dans un processus difficile à maîtriser lorsqu'il se débattait avec le mystère de l'intériorité de ses constructions. Parfois, on se dit qu'il aurait peut-être dû s'arrêter plus tôt, ce qui n'est jamais le cas avec ses agencements extérieurs. Relevons que cette menace de procrastination ne se retrouve plus dans les œuvres récentes, le rythme haletant des projets mis en œuvre faisant passer au second plan (comme c'est le cas, par exemple, avec *Orphéus*, Nishio, Aichi, 1987) cette fascination en abîme relative aux aménagements intérieurs. On peut également penser que l'avenir réserve à Shin Takamatsu de nouveaux rendez-vous dialectiques qui remanieront, sous d'autres angles, cette problématique essentielle de l'articulation entre l'intérieur et l'extérieur.



**KIRIN,
Osaka,
1987.**

Iconographie extraite de la monographie de Xavier Guillot,
Shin Takamatsu, projets d'architecture (1981-1989), éditions Electa Moniteur, 1989.
Avec l'aimable autorisation de l'éditeur.