



Anne-Marie FILAIRE
Jean-Pierre CROUSSE
Daniel LARRIEU
Chris YOUNÈS
Frank SALAMA
Cyril BORDIER
J.-M. HEQUET-VUDICI
François RAFFINOT
Hans-Walter MÜLLER
Guillaume MEIGNEUX
Paola VIGANÒ
Laurent HODEBERT
Antoine GRUMBACH
Sandra ANCELOT
Philippe PUMAIN
François LAZARO
Pascal GAUTRAND
Thomas BOCK
Yann ROBIN
Nicolas MOULIN

SECRETS DE FABRIQUES

sous la direction de
Élisabeth ESSAÏAN
Marc DILET

Conférences 2013-2014

PARIS
VAL DE
SEINE
LE DÉPARTEMENT
D'ARCHITECTURE

FRAGMENTS DE PAYSAGES

Frank SALAMA
Entretiens avec Marc Dilet et Elisabeth Essaïan



© Hervé Abbadie

*Maison Flag,
Meudon*

FRAGMENTS DE PAYSAGES

Entretien avec Marc Dilet et Élisabeth Essaïan*

Marc Dilet : D'où vient cet intérêt pour le Japon et son architecture ?

Frank Salama : Cela a commencé par la découverte des films d'Ozu à l'âge de 15-16 ans, lorsque je fréquentais assidument la cinémathèque. J'étais fasciné par l'environnement des personnages : les décors, les lieux... Un peu plus tard, on m'a offert un livre sur la villa Katsura qui m'a profondément marqué. Je pense qu'inconsciemment, le choix des études d'architecture est en partie lié à l'impact qu'avaient eu ces images.

J'ai étudié à l'ENSA de Paris-Belleville dans le cursus UNO, très orienté vers Le Corbusier et Alvar Aalto avec le cubisme en arrière-plan. J'ai retrouvé chez Aalto des résonances du Japon mais la formation très corbuséenne a un peu occulté ce désir.

Dans mes premiers projets, tout en étant sous influence corbuséenne j'essayais d'insérer une idée encore floue et superficielle de l'espace japonais. Quand je suis allé au Japon quelques années plus tard j'ai retrouvé dans l'architecture japonaise beaucoup d'éléments présents dans mes projets d'étudiant, des projets fragmentés dans lesquels j'accordais une grande importance à la forme du vide.

De retour du Japon j'ai compris que je ne pouvais pas saisir précisément ce milieu et cette architecture en me contentant d'une culture livresque. L'espace japonais devait être vécu au quotidien parce qu'il met en œuvre de nombreuses sensations physiques. Il sollicite le rapport au paysage vu de l'intérieur, convoque les cinq sens, comme le toucher lorsqu'on se déplace pieds nus, la discrétion sonore qui s'impose en raison de la finesse des cloisons, l'odeur du tatami devient vite une sorte de madeleine ... Je ne voulais pas y retourner en touriste. Comme la pratique de mon agence est orientée vers le logement collectif et la maison individuelle, j'ai décidé d'écrire des articles sur la maison japonaise. Je suis reparti au Japon accompagné d'un photographe et j'ai pu ainsi rencontrer et interviewer de nombreux architectes contemporains, non pas comme un journaliste mais comme un architecte qui écrit sur un thème qui le concerne au quotidien. Une formation continue sur le terrain, en quelque sorte

Elisabeth Essaïan : Cette expérience a-t-elle révélé quelque chose de latent ?

E.S : Une forte attirance pour un lieu se produit parce qu'il y a un « déjà là », que l'on tente intuitivement d'identifier. On n'apprend que les choses que l'on sait déjà. Il faut aussi être disponible pour se remettre en question et prendre du recul sur ce que l'on est. La rencontre avec le Japon a fait complètement évoluer ma pratique.

*Maison G,
Maisons Laffitte. ↓*



« La permanence », « le rapport à la gravité », « le parcours »... étaient pour moi jusque-là des valeurs évidentes. J'ai découvert les notions de « légèreté », d'« évanescence », d'« ombre », d'« impermanence », d'« instabilité »... Elles m'ont amené à me rapprocher du travail de Mies Van Der Rohe en découvrant son attrait pour l'architecture asiatique.

Ce qui m'a le plus frappé c'est la liberté formelle des architectes. Les voir passer sans états d'âme d'un vocabulaire architectural à l'autre m'a complètement décomplexé. A l'école j'ai appris un vocabulaire par défaut et je ne le regrette pas. Mais je pense que pour avancer dans une pratique prospective et inventive il faut être en permanence à l'affût pour se remettre constamment en question. Le milieu évolue et à l'image de ce qui se passe dans l'art contemporain, la référence au cubisme me paraissait un peu dépassée. Le Japon m'a donné une impulsion sur le plan de la liberté formelle. J'ai compris que ça venait en grande partie du « Sukiya ». Un style architectural qui commence au XVI^e siècle, celui de la Villa Katsura ou du pavillon de thé dans lequel prime par exemple le rapport indirect à la nature. J'ai découvert que l'élément principal de la permanence dans l'architecture japonaise c'était le vide à cause de sa dimension spirituelle. La forme du vide, sa nature sont des points initiaux et le plein est secondaire parce qu'il est fragile, fin, léger, éphémère car souvent détérioré par les éléments globalement hostiles. En Occident nous portons l'Histoire de manière très pesante, ce qui cristallise et fige beaucoup les choses. Les Japonais ont aussi un tout autre rapport au temps car ils pratiquent à la fois un temps cyclique, mais ils sont intensément dans le présent. La liberté vient de là. Au Japon on peut construire pour dix, vingt ans ! Le pavillon de thé était une œuvre provisoire, démontable, éphémère, dont la durée pouvait n'être que de deux jours. En Occident on doit composer uniquement avec la notion de permanence et l'éphémère a peu de place dans la pensée architecturale. En prenant l'exemple de l'architecture sacrée, le sanctuaire d'Ise, dans lequel un pavillon est reconstruit tous les vingt ans, depuis plus de 1200 ans, il est possible de parler « d'éternelle jeunesse ». En revanche l'Acropole ou les pyramides se sont des bâtiments qui portent plutôt une « éternelle vieillesse », une vaine conservation de la matière. Au Japon, la permanence se situe au niveau du « rite » donc de l'action humaine et non dans la matière elle-même. Elle se situe également dans la relation au vide.

M.D. : Tout cela vous a donc permis de vous détacher de la matérialité...

F.S. : Plus précisément, cela m'a permis de m'autoriser à m'affranchir de la question des vocabulaires architecturaux. Pendant longtemps en France un architecte devait avoir un style, une écriture, qui s'identifie dans les références portées par le « plein », c'est-à-dire les matériaux et toutes les symboliques qui s'y rattachent. Quand on s'en écarte, tout le monde est perturbé

En même temps, je trouve cela plutôt autoritaire qu'un architecte pose une même écriture dans des contextes différents. Le Corbusier, lui-même, a développé simultanément plusieurs écritures architecturales : une écriture très abstraite (les maisons blanches) et une écriture empreinte d'une très grande matérialité avec un travail sur les mises en œuvre traditionnelles qui a abouti, par exemple, aux maisons Jaoul, sur lesquelles il a commencé à travailler à partir de 1910, influencé par ce qu'il a vu au Maghreb ou en Espagne. Il a par la suite abordé une nouvelle écriture plutôt modulaire avec l'hôpital de Venise.

E.E. : Votre découverte du Japon débute par l'architecture contemporaine. A quel moment la nécessité de revenir en arrière est-elle arrivée pour comprendre les usages et les fabriques anciennes?

F.S. : Après mes premiers voyages, j'ai suivi les cours d'Augustin Berque à l'EHESS. Mais il est focalisé sur l'architecture traditionnelle et ne s'intéresse pas forcément à son transfert dans la modernité et à cette permanence de l'architecture japonaise... Or, c'est une architecture qui n'a que très peu évolué depuis le début du XVII^e siècle. Peu d'architectures dans le monde peuvent revendiquer une telle continuité. On peut toujours mettre sur l'architecture d'aujourd'hui les mêmes mots de légèreté, d'évanescence, de lumière contrastée, de fragmentation... Sa puissance et sa densité viennent de cette continuité, car elle s'est adaptée à son temps tout en conservant son essence. Ce continuum temporel ne se fait pas toujours de manière consciente, mais plutôt intuitive. Sejima, par exemple, dit que « l'architecture japonaise est dans son sang ».

E.E. : Comment cette continuité est-elle assurée à travers l'enseignement ?

F.S. : J'ai fréquenté plusieurs universités au Japon, pour des workshops ou des jurys de diplôme et j'ai pu observer que leur enseignement est d'une autre nature. Traditionnellement, en Asie, l'apprentissage se fait par la reproduction des gestes du maître, le « Sensei », c'est celui qui a une expérience et que l'on respecte. Shinohara, par exemple, pendant longtemps n'avait pas d'agence et faisait ses projets à l'école avec ses étudiants. Toyo Ito a récemment emmené ses étudiants à Fukushima pour travailler sur la reconstruction.

M.D. : Cette idée d'osmose est intéressante. Il n'y a pas réellement de hiérarchie et en même temps il y a beaucoup de respect. Comment l'avez-vous perçu ?

F.S. : J'ai retrouvé au Japon quelque chose qui était présent dans mon enseignement, le fait que le processus de conception doit être à la



*Logements collectifs
Monténégro,
Paris 19^e arrdt.*

fois intuitif et déductif et qu'il faut savoir respecter et combiner ces deux approches. L'architecture au Japon se fait de manière déductive, car ils ont tendance à balayer le champ des possibles, à épuiser un maximum de solutions avant de faire des choix. Ils ont une importante production de maquettes de grande qualité. Ce n'est pas très analytique, nous sommes dans l'intuition construite, passe par la fabrication et cela reste en même temps dans le concret. Je pense que l'intuition leur suffit parce que, depuis quatre cents ans, ils ont une expérience très profonde d'un espace très sophistiqué. C'est tellement ancré en eux qu'ils ne pensent pas que les Occidentaux soient capables de construire des logements pour les Japonais. J'ai été contacté par un réseau japonais qui met en relation des clients avec des entreprises et des architectes. Ils avaient consulté trois architectes français. A un moment, j'ai compris que j'étais là au cas où ils auraient des clients occidentaux, mais qu'il n'était pas question de me faire construire pour un Japonais.

E.E. : Même si cela avait été le cas pour un équipement public ?

F.S. : Je pense que ce serait plus simple, car ils n'avaient pas de culture de l'équipement public avant 1857. C'est un concept vraiment occidental qu'ils ont dû importer. Auparavant il y avait une typologie unique, celle de la maison : deux plans horizontaux, un sol et un toit. Le château ou la pagode n'étaient que des accumulations verticales de cette typologie. Quand il a fallu construire des universités, ils ont dû évidemment se nourrir de la culture occidentale ; ils n'avaient pas le choix. Alors ils ont été plutôt suiveurs au début dans les équipements. Aujourd'hui, ils sont surtout performants dans les équipements scolaires et les musées.

M.D. : Dans leur rapport à la lumière surtout ...

F.S. : Oui, et sur la question du parcours qui est plus libre et abordé très différemment que ceux très contrôlés des musées occidentaux. C'est au départ une culture de petite échelle qui peut s'accumuler et proliférer dans certains programmes, comme les musées où il y a des salles, etc., mais pour d'autres programmes ça s'occidentalise de fait et le « tout » reprend le pas sur le « fragment ».

M.D. : Pourriez-vous préciser ce rapport entre le « tout » et le « fragment » dans votre pratique ?

F.S. : Pour moi, travailler sur la fragmentation, c'est une manière de ne pas être dans une esthétique, mais dans un système. La fragmentation ce sont des fonctions bien dimensionnées qui s'articulent de manière à créer les meilleures relations possibles entre elles et avec l'environnement. Il s'agit d'un processus d'addition de « parties » alors

que toute l'architecture occidentale s'est fondée principalement sur le « tout » subdivisé et procède par soustraction. Il y a, pour moi, trois grandes manières de faire de l'architecture : l'addition, la soustraction ou en combinant les deux. Ando a développé ce genre d'hybridation, il est d'un côté très kahnien et se nourrit évidemment aussi de l'espace traditionnel et du style Sukiya en particulier.

Pour ma part, j'ai fait un certain nombre de projets fragmentés, puis des projets qui essayent de combiner les fragments et le tout. C'est un travail sur la peau, sur des enveloppes dans lesquelles viennent s'insérer des fragments. Une sorte d'hybridation. Et même temps, si on parle de la matière, c'est une architecture qui est dans la soustraction, qui essaye d'enlever le superflu pour aller à l'essentiel. Il y a une phrase d'Ando qui m'avait beaucoup marquée : « En Occident, les architectes tracent beaucoup trop de lignes ». Un « less is more » asiatique. Quand je dessine un projet, je me demande comment épurer le dessin, soustraire au maximum. ... Cela m'a conduit à me rapprocher de Mies, car c'est un des seuls qui pense plutôt l'informel : la légèreté, le reflet... Il avait été très influencé par l'architecture chinoise, en particulier par les maisons à patio. Il ne parlait pas beaucoup, mais il a quand même dit qu'il appréciait beaucoup le travail sur le détail au Japon.

E.E. : Vous évoquez la manière dont on capte l'extérieur pour l'introduire dans l'intérieur. Comment ce regard sur le paysage a-t-il transformé votre approche?

*Maison Cha,
Le Vésinet. ↓*



F.S. : Quand j'ai compris que la maison japonaise était principalement un lieu pour observer la nature et en même temps un « attrape nature », comme le dit Nicolas Bouvier, j'ai pris conscience que l'enjeu du logement était principalement de constituer une relation entre des usages et des paysages. L'architecture devient ce filtre qui vient relier ces deux éléments. On ne travaille plus des espaces, on travaille sur des lieux. L'architecture japonaise est fondamentalement une architecture de lieux. La maison japonaise n'est pas un objet, mais un tissu de relations entre un terrain et des constructions. C'est davantage la qualité des mises en relations que la forme des choses qui compte. Ça m'a aidé à m'affranchir d'un certain formalisme et de la prédominance de la géométrie. J'ai également regardé la nature différemment, la nature n'est pas seulement la verdure. Il faut considérer globalement les éléments - l'eau, l'air, la lumière, l'ombre - comme des éléments essentiels qu'il faut révéler. En Occident, on a tendance à créer une relation à l'extérieur en faisant sortir l'intérieur, alors qu'au Japon, c'est toujours l'extérieur qui entre. Faire entrer, absorber l'extérieur est une démarche empreinte de spiritualité car pour les Japonais c'est une purification de l'espace. L'espace naturel est l'espace pur, on vient purifier l'espace profane, là où l'homme vit, en insérant un espace pur. Cela vient de la religion « shinto », du rapport à la nature qui contient l'espace sacré, le travail sur des parties dissociées facilite ce genre de mises en relations. Quand on fait des workshops au Japon et que l'on visite les sites de projet, les étudiants japonais vont parler du vent, des matériaux, où sont les espaces verts, comment ils vont pouvoir amener la nature... Alors que les Français vont parler de la forme, du contexte. Les Japonais seront plus dans les sensations de la relation à la nature, du rapport aux éléments.

M.D. : C'est une sorte de phénoménologie qui s'ignore ...

F.S. : Les architectes japonais ont aussi cette conscience du vide comme lieu primordial.

E.E. : Un vide qui serait rempli ?

F.S. : Absolument, c'est un vide « actif ». Il y a aussi une conscience de ce vide qui est là avant qu'il y ait un projet. Il a déjà une qualité sur laquelle on va s'appuyer, il fait partie du « Genius loci ». Cela consiste à s'intéresser à la qualité du sol, à la topographie que l'on va accompagner, prendre soin d'un petit ruisseau, d'un petit caniveau même, qui passe là. Et la question est dans ce rapport délicat aux éléments, pas dans le fait de produire une forme. C'est une grande leçon.

M.D. : Vous parliez de Mies van der Rohe. Comment le vide s'oppose-t-il à la matérialité ?

F.S. : Il faut d'abord considérer le vide comme « une forme parmi les formes » et le plein est interchangeable du moment où la forme de ce vide perdure.

La sérénité, le calme sont les émotions principales que l'on essaie d'atteindre dans la maison japonaise.

En Occident, on va intuitivement fabriquer une enveloppe lisse, au Japon c'est l'intérieur qui sera lisse.

M.D. : Le contact avec le Japon a provoqué une grande mutation dans votre architecture, en vous conduisant à abandonner la façade, à travailler différemment sur le volume...

F.S. : ... en faisant passer la question du volume au second plan. L'architecture japonaise se structure principalement à partir des plans horizontaux. C'est le contraire de l'architecture occidentale qui privilégie le plan vertical.

Quand je fais un projet, j'essaie de faire en sorte que la question du plan vertical vienne le plus tard possible seulement comme un moyen de contrôler la mise en relation de l'intérieur au paysage.

L'autre point qui m'a fait avancer c'est la question de la limite.

Je me suis rendu compte que l'intérêt pour le Japon entraînait en correspondance avec une fascination que j'éprouvais pour les Case Study Houses. Shigeru Ban, qui a étudié aux Etats-Unis, a dit qu'il avait découvert l'architecture japonaise à travers ces maisons californiennes. C'est une architecture qui, à l'instar de la maison japonaise, est horizontale et remet fortement en question la notion de limite en intégrant des éléments de paysage dans la construction.

Le paysage est capturé ou emprunté comme dans le Shakkei, contribuant au brouillage de la limite entre le naturel et l'artificiel.

Au Japon, « l'indéfini » est dans tous les concepts, comme dans le langage par exemple, on va de l'hyperprécis à l'hyperflou. Ils aiment se situer dans les extrêmes, ce qui élargit le spectre. Le Japon se situe toujours entre deux extrêmes.

M.D. : Sauf dans le détail peut-être ? Il n'y a que le détail qui est très sûr !

F.S. : Le détail est un des extrêmes. Il est très précis car c'est un moment de communion avec les éléments qui doit se produire au travers d'un rituel perfectionniste.

Le détail dans l'architecture est d'autant plus précis que le travail s'effectue sur une limite floue.

E.E. : Jusqu'où peut-on réutiliser cette manière de faire ? Toutes les situations urbaines s'y prêtent-elles ?

F.S. : C'est ce que j'aime à Tokyo. C'est une ville qui semble anarchique dans laquelle il y a quand même un « ordre caché » comme le disait Ashihara ... Par exemple, pour une surface de moins de 10 m² il n'y a pas besoin de permis de construire, ni d'architecte. Cela signifie que viennent s'insérer des petits objets brouillant les limites de l'espace public, la « pet-architecture » comme l'a décrit l'atelier BowWow. On peut aussi se mettre en retrait des limites séparatives, c'est une question de politesse avec le voisin. Le flou va très loin, mais il exprime merveilleusement une certaine humanité très dynamique.

E.E. : La réglementation urbaine française oblige à faire beaucoup de contournements.

F.S. : Oui, mais parce qu'elle démontre un autre état d'esprit. Nous pensons la ville globalement alors que l'architecture japonaise pense les choses ponctuellement parce la réglementation d'un bâtiment se fait, entre autres, par rapport à celui qui est à côté pour lui laisser un temps précis d'ensoleillement.

M.D. : Contextuel...

*Maison Kanji,
Meudon ↓*

F.S. : Microcontextuel ! Oui, c'est ponctuel et de ce fait cela fabrique une ville d'une grande vitalité car en mouvement perpétuel.



M.D. : Cela peut-il parvenir à l'idée de la liberté formelle ?

F.S. : Un architecte japonais m'a dit un jour : « Le Sukiya, c'est la fantaisie ». D'ailleurs Katsura c'est une fantaisie, il y a beaucoup de libertés par rapport à l'architecture traditionnelle.

M.D. : Comment ce lien entre cette forme de liberté formelle se fait-il ? Par exemple le rapport à Mies ou le rapport à une notion de simplicité. Cette forme de liberté que l'on trouve aujourd'hui est-elle récente ? Ou a-t-elle toujours existé, mais de façon différente ?

F.S. : Je pense que la liberté vient de cette dimension de « collage ». L'architecture japonaise est un assemblage de détails et de fonctions indéfinies. C'est une architecture de préfabrication dès le XVI^e siècle. Les charpentiers assemblaient des éléments préfabriqués pour faire une maison, mais aussi pour pouvoir remplacer facilement les parties endommagées par le temps ou par les désolations créées par la violence des éléments. Cela produit, à chaque fois, une individualisation des constructions. L'hétérogénéité vient de cette singularisation, voire d'une excentricité insulaire. Pour moi, il s'agit en réalité d'une posture ludique.

M.D. : Un peu comme le *kyôgen* par rapport au *kabuki*. Cette espèce de moment de jeu...

*Élasticité City,
Paris 12^e arrdt.*



F.S. : C'est une architecture qui se veut joyeuse, vivante, un peu dans l'esprit du parc d'attraction « Coney Island » à New York ! Tokyo la nuit ressemble à une fête foraine.

M.D. : La fantaisie était déjà présente à l'époque Edo, quand on portait les kimonos plus décorés à l'intérieur qu'à l'extérieur ...

F.S. : A l'époque des shoguns, les Japonais avaient des tenues incroyables, l'excentricité était là. On revient au rapport intense au temps présent. On va construire une maison qui est pensée pour soi, qui n'est pas pensée pour les autres. C'est notre vie, c'est notre cycle.

Au Japon, une maison en vente qui a déjà été habitée est présentée comme une « maison d'occasion ». Tamaki Jun a construit la Tofu House pour des personnes assez âgées, qui sont mortes trois ans après la fin de la construction. Elle est restée longtemps inhabitée car les enfants ne voulaient pas s'y installer et en même temps ils avaient du mal à la vendre car elle était récente.

Normalement, après la mort des habitants, on détruit la maison afin qu'un nouveau cycle de vie puisse s'installer.

M.D. : C'est le cas de la maison de la sœur d'Ito qu'elle a démolie quand ses enfants sont partis.

E.E. : Dans quelle mesure ce rapport aux cycles de vie a-t-il bousculé votre approche ?

F.S. : Il y a des choses qu'on ne peut pas toucher comme la question de la permanence parce qu'elle a pour nous une valeur patrimoniale. Ce que j'essaie de ramener du Japon ce sont plutôt des sensations.

Je n'essaie pas de reproduire formellement quoi que ce soit et les usages sont trop différents. Ce sont des sensations liées à des expériences de l'ombre, de la profondeur, de la lumière ponctuelle, des reflets, des projections, des perceptions indirectes de la nature mais surtout dans le rapport au paysage, qui est une vraie demande de la part des futurs usagers.

Par exemple, dans certains projets, je dissocie les fonctions de la salle de bain. Au Japon, dans les hôtels traditionnels on peut trouver le lavabo dans le couloir, le bain en bas et les toilettes sont toujours séparées, on ne mélange pas le propre et le sale !

Cela permet de se poser des questions sur nos modes de vie et de remettre en question nos évidences, de tenter de les faire évoluer, comme par exemple le rapport à la température ambiante. Au Japon il est important de rester en phase avec la nature et de sentir les changements des saisons, les changements de température.

On trouve des maisons dans lesquelles on doit sortir pour aller dans la salle de bain. Cela m'arrive de faire des maisons où parfois l'on sort pour aller d'une fonction à l'autre par un passage abrité.

Mais il faut que les clients aient envie d'expérimenter de nouveaux modes de vie. Dans tous les cas, je laisse toujours la possibilité de fermer ces zones. L'idée est de retrouver une relation plus forte avec l'extérieur dont nous sommes totalement coupés dans nos projets « Thermos ».

M.D. : Pour la seconde vie de la maison?

F.S. : Oui, c'est notre permanence à nous.

M.D. : Comment cette culture est-elle reçue par les clients français ? Comment peut-on la faire passer intelligemment sans que cela soit complètement transformé ou appauvri ? Ce serait quoi votre secret dans ce cadre ?

E.E. : Secret de passeur...

F.S. : Cela dépend de la disponibilité des gens. Ceux qui viennent me voir ne savent pas toujours que j'ai cet intérêt pour le Japon. Mais en général, tout le monde est prêt à développer un rapport plus fort à l'environnement, aux éléments. Je tente de différencier les rapports que l'on peut avoir au paysage, de faire en sorte que chaque fonction ait simultanément un rapport intime et plus large au paysage.

M.D. : Pour conclure pourriez-vous nous parler un peu de la relation entre la France et le Japon ?

F.S. : Les japonais aiment bien les grands maîtres comme Le Corbusier, Mies et surtout Aalto, mais, mis à part Nouvel et Perrault, les Japonais ne connaissent pas beaucoup l'architecture contemporaine française. Je pense qu'ils se retrouvent plus avec les Scandinaves en raison de leur culture commune de la construction bois. Aalto était très influencé par le Japon, il n'y est jamais allé mais il a fréquenté Antonin Raymond et connaissait les livres de Yoshimura et de Bruno Taut, il faisait partie d'une association finlando-japonaise.

À l'école d'architecture de Lille, je fais une série de cours sur l'architecture japonaise, trois de ces cours s'intitulent « Correspondances et coïncidences ». J'essaie de faire apparaître tous les jeux d'influences qu'il y a pu avoir entre le Japon et l'Occident et l'on peut observer plusieurs chaînes qui font parfois des « boucles ». Car le Japon s'est beaucoup nourri de l'Occident, mais toujours en absorbant et en « japonisant » ses influences. On peut constater que depuis une vingtaine d'années ils ont affirmé plus clairement leur identité qui va chercher de manière intuitive des notions très lointaines tout en les renouvelant. C'est parce qu'ils sont portés par une philosophie du devenir.

