

L'image ou sa dissolution au moment de la préparation de l'exposition internationale japonaise de 2005

Sophie Houdart *

« La quantité de film utilisée fut de 100 000 mètres et la mise bout à bout de toutes les séquences auraient donné une projection de 55 heures. Par ailleurs, 40 heures de film avaient été prises par avion. L'enregistrement simultané sur bande magnétique fut effectué pour un tiers de la longueur totale du film. Il ne fait pas moins de 500 bobines, d'un diamètre de 18 centimètres » [Association, 1972 b: 376].

Enregistrant par le menu et au kilométrage les détails de la vie d'exposition, le premier film documentaire officiel dans l'histoire des expositions universelles, réalisé à l'occasion d'Osaka 1970, fait revivre au téléspectateur les moments forts de l'événement. Il montre, entre autres choses, l'humanité des visiteurs défilée le long de la longue bande photographique qui accueillait le visiteur sur la place centrale et qui donnait à voir « des humanités multiples, des gens connus et d'autres inconnus, certains qui rient et d'autres qui pleurent » (*figure 1*). Dans le film, le monde humain semble être rassemblé là, en chair comme en images. L'on remonte ainsi au temps des origines, « lorsque les hommes étaient leur propre force et croyaient en des dieux », ou bien l'on est projeté en des contrées exotiques – le film se fait alors un peu inquiétant, des masques aux expressions terribles semblent vouloir nous dévorer tout cru... Puis, c'est la modernité et ses calamités, photographiées: la famine en Afrique, Hiroshima et ses désastres. En aparté, et comme en un écho lointain, la caméra capte les regards apitoyés des visiteurs. Exposition d'images, Osaka 1970 l'était explicitement, qui vantait « l'usage intensif d'ordinateurs et de techniques avancées de projection d'images »: « De nouvelles méthodes de projection d'images, dont l'une utilisait un immense écran en forme de demi-sphère, plongèrent les spectateurs dans une

* Département d'anthropologie culturelle, université de Tôkyô; Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, CNRS, UMR 7535, Nanterre.

Je tiens à remercier la JSPS, *Japanese Society for the Promotion of Science*, de laquelle j'ai obtenu une bourse post-doctorale (mars 2001-février 2002) me permettant d'entamer cette nouvelle recherche dans les meilleures conditions.

vive excitation en leur faisant traverser des expériences fortes, encore accrues par des effets sonores multistéréophoniques » [Association, 1972 a: 14]. L'exposition de 1970 entendait ainsi ouvrir la société, par l'entremise de l'image, à l'ère de la communication et de l'information. Signe que l'ère est révolue? Les 100 000 mètres de film au compteur, qui participaient de la gloire de l'exposition, sont aujourd'hui devenus particulièrement envahissants et l'Association 1970, toujours vivante si ce n'est vivace, engage présentement des démarches visant à archiver les données sous lesquelles elle croule...

Dans le même temps qu'il entreprend de gérer les vestiges de la première exposition universelle à s'être tenue en Asie, le Japon prépare, pour 2005, sa seconde exposition internationale¹. Après maints débats quant à la définition du site et à la réutilisation des structures qui verront le jour pour l'occasion, la décision officielle qui signe l'existence future de l'événement est prise: en décembre 2000, au cours d'une cérémonie symbolique, le « pays du Soleil levant » se voit remettre par l'Allemagne le drapeau du Bureau international des expositions². Tandis qu'Osaka 1970 avait pour cadre l'urbanité et pour mission de convaincre l'Occident qu'il allait dorénavant devoir compter avec le Japon, l'Expo 2005, installée dans une région forestière à l'est de Nagoya, veut, quant à elle, tirer parti du cadre géographique et naturel dans lequel elle s'inscrit afin de proposer une reconfiguration des relations de l'homme à son environnement pour le siècle à venir.

Pour le moment, l'exposition est essentiellement rhétorique. La *Japan Association for the 2005 World Exposition* s'occupe de mettre en place l'appareil discursif qui fournira à l'événement sa trame théorique: des spécialistes sont mobilisés; anthropologues, philosophes, artistes et architectes sont appelés à fournir des concepts, autant d'outils qui servent à ébaucher l'événement et surtout à en donner la mesure. Kuma Kengo, en charge du projet architectural de l'exposition, souhaite, à cette occasion, donner naissance à un nouveau mode d'être de l'objet architectural. Fondu dans l'espace naturel, mettant à profit la topographie du site, sa richesse forestière, l'espace bâti doit, selon Kuma, se passer de l'image, du voir, et laisser place en contrepartie à l'expérience sensible. Pour donner corps à l'idée de l'exposition, Kuma choisit le montage virtuel. Signant la fin des expositions d'objets et ayant pour ambition de réintroduire le sujet au cœur du dispositif d'exposition, il se défend de transformer la forêt en objet, mais veut offrir, par l'entre-

1 Depuis 1988, la nomenclature et la définition précise des catégories d'expositions ont été modifiées: les termes de « universelles » et « spécialisées », qui s'appliquent encore aux expositions en cours, ont fait place aux termes de « enregistrées » et de « reconnues ». Les expositions enregistrées, catégorie à laquelle l'Expo 2005 appartient, se tiennent à intervalle de cinq ans, peuvent avoir une durée de six mois et revêtir, selon la portée de leur thème, le caractère soit d'une exposition universelle, soit d'une exposition spécialisée. Le dossier d'enregistrement ayant été déposé avant la mise en pratique des nouvelles législations, l'Expo 2005 est la dernière à avoir lieu suivant les anciennes législations. Situation administrative qui n'est pas sans poser des problèmes du point de vue de l'organisation: quoique régie suivant les anciennes conventions, l'Expo 2005 se doit tout de même, aux dires de l'un des membres de son association, de prendre en compte les nouvelles.

2 Le BIE est fondé en 1928 dans le but d'exercer un « contrôle sur la fréquence, la qualité des expositions et les conditions faites aux participations étrangères, par la procédure de l'enregistrement » (site internet). Localisé à Paris, c'est par lui que transitent les propositions de projets d'exposition à dimension internationale.

mise d'une « architecture invisible », un terrain pour l'expérience du sujet. Le montage virtuel, interactif, mobile, permettrait ainsi de figurer les fruits d'une architecture de la relation. On pourrait dire qu'aujourd'hui, l'Expo 2005 est donc *virtuelle* – de deux façons au moins : parce qu'elle n'existe pas *réellement*, d'une part, mais surtout parce qu'elle existe *déjà* sous *forme virtuelle*, d'autre part. En tant que telles, les images proposées par l'architecte tiennent davantage du *scénario* : elles laissent transparaître en effet « une succession de possibilités en constante mutation. Si vous y apportez la moindre modification, le résultat peut échapper au contrôle ; changez le lieu de l'action et tout est différent » [Gillick, 1998 : 18]. Les images virtuelles, ainsi, ne peuvent être comprises qu'au regard d'autres dispositifs, discursifs et visuels, qui agissent à leur égard comme une série d'épreuves.

Cette formidable utopie...

Des hommes aux contours fantomatiques déambulent dans la forêt le long de larges corridors de bois montés sur pilotis. Sans jamais toucher le sol, ils parcourent ainsi l'espace boisé au niveau des fougères ou bien plus haut, plus proches de la cime des arbres, au regard desquels ils semblent lilliputiens. Ailleurs, ils apparaissent encore derrière des parois de verre qui courent entre les arbres (*figure 2*). Le montage illustre la brochure de présentation de l'Expo 2005. Il donne figure, quoiqu'éthérée, à l'un des objectifs de l'exposition, dont il accompagne le texte : « Le site de l'exposition sera intégré dans la topographie d'un espace boisé semi-aménagé où la nature et les hommes coexistent en harmonie, appelé *satoyama* en japonais. Nous tenterons de transmettre aux générations de demain les enseignements que nos ancêtres et nous-mêmes avons retenus de cette conception *satoyama*. »

Comme toute exposition de cette envergure, l'Expo 2005 est fondée sur un projet utopique : elle consiste en une proposition, qui est *projection*, d'une société à venir, riche de l'expérience de celle en cours mais prévenue de ses erreurs et de ses fautes de parcours. Intitulée « Au-delà du développement : à la redécouverte de la sagesse de la nature », elle est plus spécifiquement conçue pour répondre aux interrogations nées d'un développement technologique dont les sociétés modernes auraient perdu largement le contrôle. Elle compte ainsi au nombre de ces entreprises contemporaines qui proposent, comme une nécessité, de penser autrement les rapports de l'homme à son milieu. En cela, elle s'inscrit dans la droite ligne de la dernière exposition en date, l'Expo 2000 à Hanovre, qui interrogeait, en un thème conducteur et fédérateur³, les « éventuels rapports, interdépendances et influences entre homme, nature et technologie » et entendait laisser à chacune des nations participantes le soin de présenter ses solutions pour l'avenir « en tenant compte de son expérience et de sa situation historique, culturelle et sociale » [Breuel, 2000 : 13]. Dans la perspective de l'Expo 2000, si le problème du développement était commun, les solutions, donc, étaient presque aussi

3 Il fut choisi pour la première fois par la Communauté des Nations comme thème unique et imposé à l'exposition universelle.

nombreuses que l'étaient les participants: « À l'aide de plus de 800 projets sur les cinq continents, il sera exposé comment les hommes, par le biais de solutions locales, peuvent aborder les enjeux globaux » [*ibidem*: 24]. L'Expo 2000 dressait ainsi un panorama des modes de coordination homme/nature/technologie. Mais la prise de conscience de problèmes à l'échelle de la planète n'avait pas alors pour effet d'annihiler les spécificités locales: elle les constituait au contraire en autant de moyens d'action et les réattribuait même de telle sorte que déambuler sur le site de l'exposition revenait à se promener dans « un monde unique, comme un village global, exotique, multicolore et multiculturel », à faire « le tour du monde à pied » [*ibidem*: 21] – slogan qui, bizarrement, n'est pas sans rappeler cet autre, « le tour du monde en un jour! », qui vantait aux Français l'exposition coloniale internationale de 1931 [Lemaire, 2001].

L'entreprise même qui consiste à poser le problème du développement en donnant la parole à la nature ne semble pas totalement neuve. Dans la revue qui assiste le déploiement du concept de l'Expo 2005⁴, le paysagiste Gilles Clément est ainsi appelé à comparaître, et son *Jardin planétaire*⁵ est donné en exemple de ces manifestations qui se donnent pour but de « réconcilier l'homme et la nature » [Clément, 1999; Eveno, Clément, 1997]. De lui, on retient l'idée que la planète est un « continent unique » [*ibidem*: 69] constitué en territoire – local au regard de l'univers. Transformant l'écologie en « jardinage politique », Gilles Clément entend l'*intervention* comme n'ayant rien de « miraculeusement établi pour régir ou sauver la planète », mais au contraire comme se référant « au *cas particulier* envisagé comme un écosystème local dont le modèle n'est jamais exportable » [*ibidem*: 87]. Dans la perspective du *Jardin planétaire*, c'est ainsi l'humanité unie et constituée en « jardinier » qui œuvre, localement, pour la préservation de la diversité naturelle – *des* natures. Tandis que le *Jardin planétaire* réalisait pour la nature ce que l'exposition de Hanovre 2000 faisait pour la culture – concevoir la possibilité d'une globalité qui n'opère pas au détriment des localités –, l'Expo 2005 entend aller plus loin. Elle a en effet pour ambition de rendre incontournable une de ces natures – la sienne. Si le Japon pose sa candidature pour la première exposition du troisième millénaire, c'est fort de la double certitude qu'il exemplifie par son histoire les mécanismes produits par la modernité, d'une part, et qu'il dispose, d'autre part, d'un *certain type de paysage*, spécifiquement japonais, qui lui permet d'en déjouer les effets pervers – nationalement comme internationalement.

Ainsi, issue et jouant des paramètres de la société d'aujourd'hui, l'Expo 2005 est utopique au sens également où, forte de cette particularité naturelle, elle s'annonce en même temps « universelle », « internationale » – précisément *sans lieu*. Les images précédentes, virtuelles, le laissent entendre, qui donnent si peu d'indications de l'endroit où nous nous trouvons. Nous sommes dans un lieu générique, pas une simple forêt, mais un *satoyama*. Proprement japonais, le *satoyama*

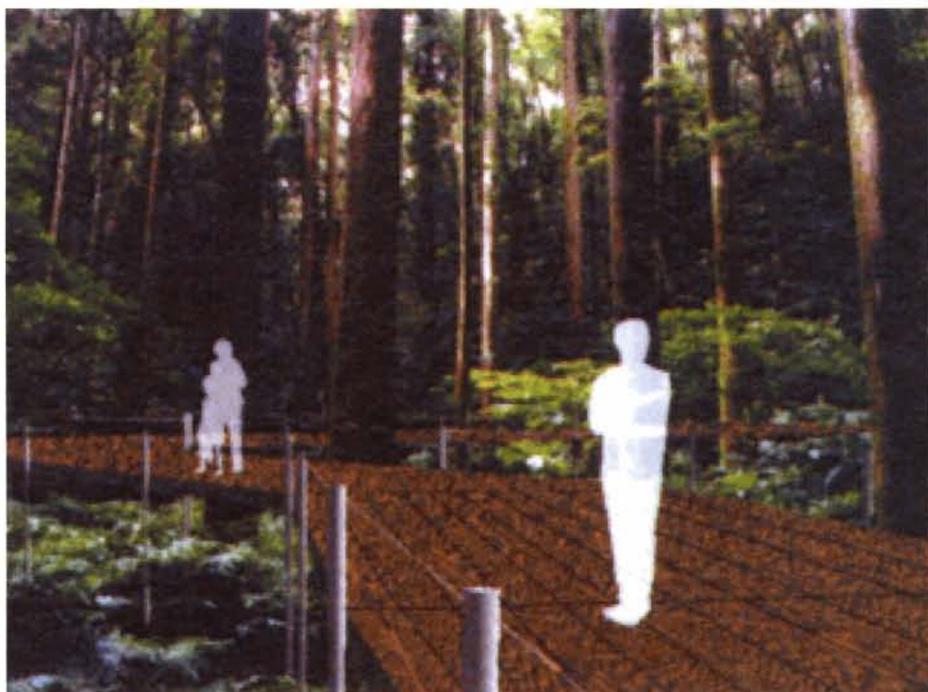
4 La revue, intitulée *Coucou no tchi*, est éditée par l'anthropologue Nakazawa Shin'ichi, à la tête du comité concept de l'association, et par le photographe Minato Chihiro, à la tête du comité artistique.

5 *Le Jardin planétaire* est le titre d'une exposition qui s'est tenue à la Villette au mois de décembre 1999 et janvier 2000. Voir Takahata [2000] pour une présentation des concepts du paysagiste français dans le cadre de la préparation de l'exposition 2005.



© Musée Taro Okamoto, 2000 : 62.

Figure 1 – Dédale photographique pour Osaka 1970.



© Kuma Kengo & Associates, pour la brochure de l'exposition 2005.

Figure 2 – Les corridors virtuels.



© Hayashida, 2000.

Figure 3 – Le « vrai visage » du satoyama.



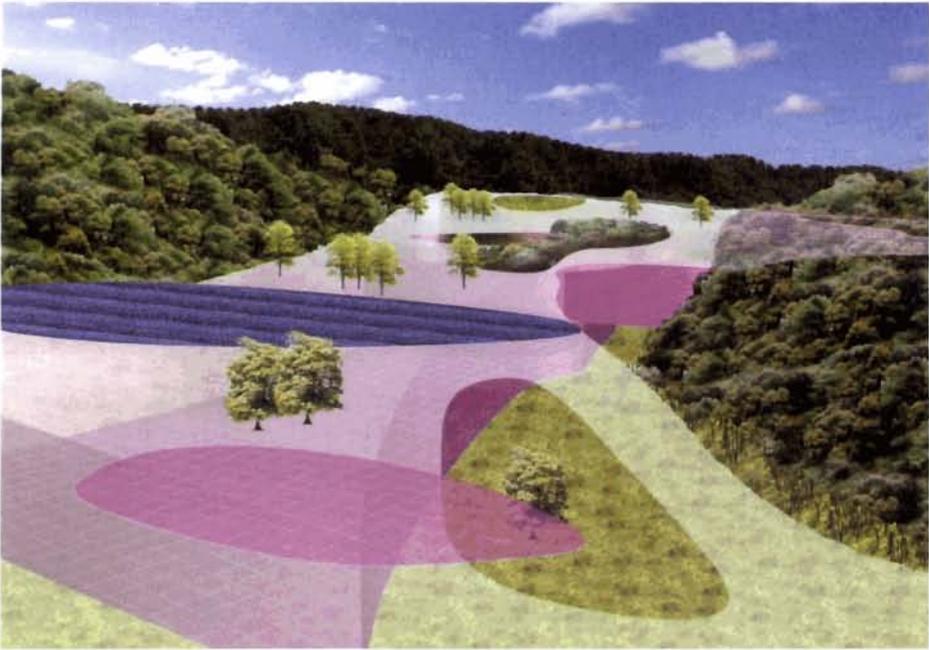
© Sophie Houdart.

Figure 4 – Le satoyama en « galerie forestière ».



© Sophie Houdart.

Figure 5 – Le satoyama transformé en patrimoine culturel.



© Kuma Kengo & Associates.

Figure 7 – *Topos architecture numérisée.*



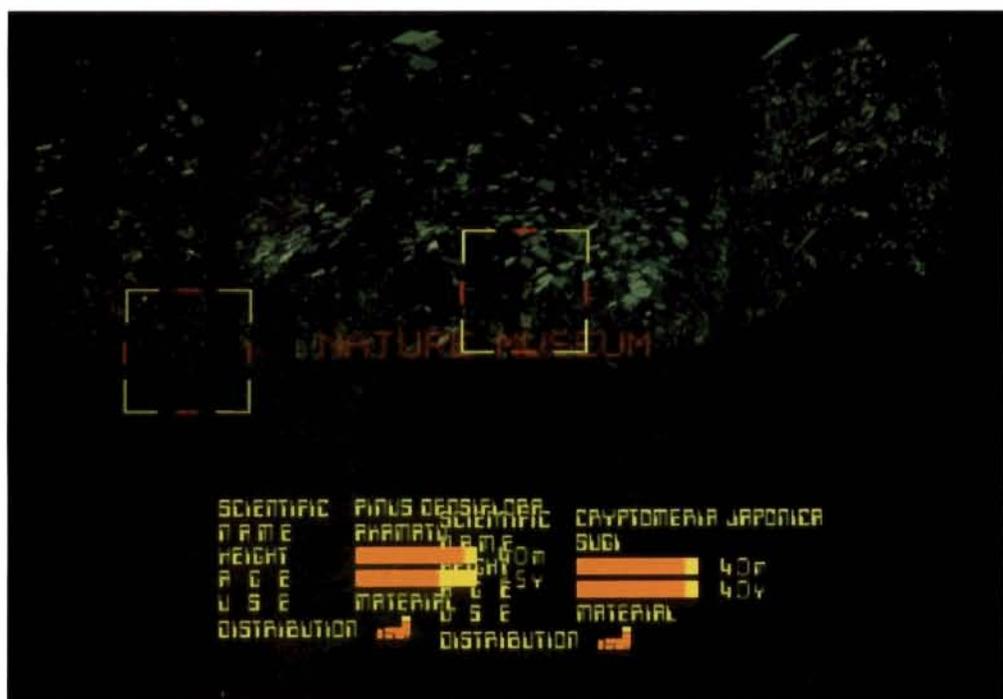
© Kuma Kengo & Associates.

Figure 8 – *Promenades virtuelles.*



© Kuma Kengo & Associates.

Figure 9 – La forêt Kaisho en scène théâtrale numérisée.



© Kuma Kengo & Associates.

Figure 10 – Les arbres transformés en sujets par le SHMD.



© Brochure de présentation de l'exposition de 2005.

Figure 11 – Dernière mouture des projets d'Exposition 2005.

désigne l'espace qui environne les villages de montagne⁶. C'est la lisière, parfois aménageable et aménagée, parfois cultivable et cultivée, exploitable et exploitée, qui s'oppose à la forêt des profondeurs, *okuyama*, dangereuse et incontrôlable [Berque, 1986 a; Knight, 1996]. C'est un espace socialisé dans lequel les hommes peuvent s'affairer. « Espace boisé semi-aménagé », choisit de traduire l'interprète qui prépare les versions françaises des projets d'exposition : prenant part active aux négociations entre l'Association 2005 et le BIE, elle veut rendre par l'expression la difficile réalité que recouvre le *satoyama* : « Boisé parce que c'est apparu vraiment important après discussion, quand les Japonais disent *yama*, c'est vraiment l'image de la forêt. Et puis, il y a aussi l'idée que l'homme y a mis la main. » Le *satoyama* est au final constitué en structure modèle des relations entre l'homme et son milieu. Porte ouverte sur la nature « généreuse et sage », dit la brochure de l'exposition, le *satoyama* désigne tout autant une topographie qu'un mode de vie donné comme exemplaire, celui de « nos ancêtres » : c'est en lui qu'ils puisent les vertus (de générosité, de sagesse) qui les qualifient en retour. Plus qu'un lieu, il s'agit donc de transmettre aux générations qui suivront une façon d'être au lieu – autrement dit, une relation⁷. Comme nous allons le voir, c'est précisément en cette qualité – relationnelle – du *satoyama* que les promoteurs de l'exposition comme les protestataires puisent afin de convaincre du bien- ou du mal-fondé du projet : les uns faisant valoir le *satoyama* comme creuset de sens pour une exposition universelle, les autres arguant des mêmes qualités pour rendre compte de leurs réticences. Le *satoyama*, dans le déploiement rhétorique de l'Expo 2005, constitue ainsi le véritable enjeu de *représentation* – à entendre ici au double sens de *figuration* et de *représentation politique*.

Trop local pour être honnête

Au cœur de la forêt Kaisho, la parcelle de terrain dévolue au site de l'exposition s'étend initialement, en 1998, sur 540 hectares. Un an plus tard, elle n'est plus que de 250 hectares; en 2000, moins de 100 hectares restent à disposition. Kuma Kengo, retraçant pour moi l'histoire de son implication dans les projets d'exposition, explique : « Toutes ces années, l'échelle a été réduite et réduite encore. J'ai proposé le plan final au BIE à la fin de 2000, il y a juste un an. » Vivement critiqué, le projet, avant son acceptation, est mis en péril par des individus qui déploient, à son encontre, une foule d'arguments – et une foule d'images. Les voix contestataires qui s'élèvent, localement d'abord puis internationalement, visent fondamentalement à protéger la forêt Kaisho – et ce qu'elle exemplifie : le *satoyama*. Arguant de la beauté du site d'une part, de sa valeur patrimoniale d'autre part, les habitants de Nagoya les tout premiers protestent contre le développement

6 *Sato* désigne l'espace villageois. *Yama* est usuellement traduit en français par le terme *montagne*, mais il renvoie de fait à la fois à la montagne et à la forêt. Il est à prendre comme une catégorie générique qui désigne tous les espaces non défrichés.

7 En cela, le *satoyama* constitue, au sens d'Augustin Berque, un *milieu* (*fudô* en japonais) exemplaire : notion qui, comme la science qu'elle fonde – la *mésologie* –, permet de dépasser « la triple dualité du subjectif et de l'objectif, du naturel et du culturel, du collectif et de l'individuel » [Berque, 1986 a : 147].

d'une nouvelle tranche urbaine et contre les travaux d'infrastructure routière nécessaires à l'accueil d'une telle entreprise. Le premier plan, explique Kuma, est ainsi critiqué par les journalistes et les associations luttant pour la protection de l'environnement et, principalement, la critique vise le plan d'aménagement d'une nouvelle zone résidentielle (*shinjō jigyō*⁸). À l'unisson, journalistes et associations font valoir le caractère inadéquat de ce type de plan qui, dans son histoire tout autant que dans sa forme, répondrait à une période, révolue, d'expansion économique: « Le système était *out* », disaient-ils. Sous l'effet, notoire, de la mobilisation citoyenne et médiatique⁹, le comité en charge de la planification (*Site Planning Project Team*), dont Kuma a la direction, renonce progressivement au projet d'habitations nouvelles.

Les concepteurs, cependant, ne sont pas au bout de leur peine. Ils doivent assumer, encore, la découverte, dans la forêt Kaisho, d'une espèce ornithologique en voie de disparition: les autours. Ils doivent, surtout, composer avec ce que cette découverte a pour conséquence des actions associatives revigorées par le soutien de la *World Wild Foundation*, qui fait soudainement d'un problème local un enjeu de mobilisation internationale. Les arguments avancés par les associations pour la protection de la nature s'appuient, pour une part, sur la valeur intrinsèque du *satoyama* en tant qu'espace générique. Pour une autre part, ils mettent en avant la forêt Kaisho elle-même, ses autours, mais aussi ses marais, ses « star magnolia », ses *Nannophya pygmaea*, etc. – autant de signes que l'on a affaire à rien moins qu'une nature « providentielle » (*shizen no setsuri*), un *satoyama* exemplaire. Pour manifester leur désapprobation, les individus œuvrant en citoyens envoient au BIE des lettres de protestation accompagnées de photographies de la forêt Kaisho sous ses plus beaux atours. En ce qui prend *a posteriori* la forme d'un bel acte civique, Hayashida Masayoshi, 82 ans, photographe, se donne pour mission de *tirer le portrait* de la forêt Kaisho et publie: *Les Quatre Saisons de la forêt Kaisho* [Hayashida, 2000]. En épilogue du recueil de photographies, qui égrènent chacune des saisons dans « toute leur gloire », Hayashida explique:

« Lorsque j'ai lu, dans la presse, cet article sur l'exposition qui doit se tenir dans la forêt Kaisho, je me suis rappelé mon enfance. Cela m'a rendu heureux. Après cela, je me suis rendu dans la forêt quelque trois cents fois. J'ai passé des heures à m'y promener et à chercher un moyen de capturer toute cette beauté sur le film photographique. Je me sentais soulagé d'y voir les familles se promener le week-end, les voir s'amuser sur les rives de l'étang ou au bord des ruisseaux ou bien pique-niquer, tous appréciant cette nature qui m'est si chère. »

8 Plan de développement établi après la seconde guerre mondiale pour remédier à la pénurie d'habitations. Voir à ce sujet les travaux d'André Sorensen, en particulier [Sorensen, 2001].

9 Yoshimi Shun'ya, professeur à l'université de Tôkyô au département des sciences de la communication, ne manque pas de noter le caractère sans précédent de cette mobilisation et, plus particulièrement, de ses effets [Yoshimi, 2000; 2001]. Les habitants de la préfecture de Nagoya obtiennent en effet du gouvernement la mise en place d'un système de représentation qui leur permet de prendre directement part, lors de commissions publiques, aux décisions concernant les projets d'exposition. Faisant preuve d'un souci, vivement félicité, de visibilité, l'Association 2005 retransmet en direct les réunions, dans ses bureaux de Nagoya et de Tôkyô, mais aussi sur internet.

Le *satoyama*, à lui tout seul, génère ainsi un effet madeleine de Proust: il est le lieu de l'évocation de l'enfance, de l'évocation de cet autre item, le *furusato*, le pays natal¹⁰. « Pouvoir ainsi capturer l'éclat de la forêt sous la rosée matinale, la formation de la neige ou du givre, a été pour moi source de plaisir exceptionnel » [61]. Et, tandis que la bande publicitaire qui entoure le livret vend « le vrai visage du site de l'exposition Aichi 2005 », l'auteur, dans les notes introductives qui ouvrent chacune des saisons, raconte l'histoire des photographies elles-mêmes: « Pas de bonne photo, aujourd'hui, pensais-je. C'est alors que m'apprêtant à rentrer, la brume a commencé à tomber, et je capturai ce moment inoubliable » [24]. Faisant suite à la série de photographies, un tableau de deux pages donne les propriétés techniques de chacun des clichés: titre, appareil photographique utilisé, réglage du diaphragme, vitesse, correction, longueur du zoom, type de film, date et lieu de la prise de vue, description succincte de la scène photographiée, viennent, sans contradiction apparente, fournir une idée de tout ce qu'il a fallu pour mettre en boîte le « vrai visage » de cette partie de nature (*figure 3*)...

Ce corpus photographique, plus ou moins enrichi de commentaires, vient corroborer l'idée, développée dans les lettres de protestation, que le *satoyama* est « indispensable » à la formation de l'humain. Exemplifiant une relation idéale et idéelle de l'homme à son environnement, il est, « pour la société humaine », rien moins que « la porte d'entrée de la nature ». *A contrario*, les conditions modernes (urbaines) d'existence forment mal l'individu. Compte tenu de ces conditions particulières, il est d'autant plus important « aujourd'hui » que les enfants fassent l'expérience de la nature de leurs aînés¹¹. Le développement urbain, « l'exploitation aveugle » ont fait de la forêt Kaisho un vestige précieux, à conserver *en l'état*. Pointant du doigt ce qui est amené à disparaître, les photographies *prouvent* qu'assurément les projets d'exposition sont incompatibles avec la réalité telle qu'elle s'épanouit sous le regard discret du chasseur d'images et que, partant, ils sont irrecevables. Dans la même veine que le livre de Hayashida, celui de Yazaki, intitulé *La Forêt Kaisho: fantaisie des quatre saisons* [Yazaki, 1995], catalogue les couleurs changeantes de la forêt. Envoyé au BIE, il est accompagné d'un petit mot, écrit dans un anglais tout approximatif, coincé entre les premières pages:

« Ceci est un livre de photographies de la forêt Kaisho. C'est une introduction à son paysage. C'est tellement beau que l'on veut y aller. Quiconque y est déjà allé sent que la zone n'est pas appropriée pour l'exposition. Personne ne peut créer la nature. »

10 Le *fur* de *furusato* est un caractère qui renvoie au passé, un passé emprunt de nostalgie: c'est l'autrefois, le temps jadis auquel on attribue des vertus essentielles. Référent identitaire par deux fois, le *furusato* désigne l'endroit où l'on est né, mais plus fondamentalement renvoie à un certain type de paysage: c'est à la fois le jadis de l'individu, le temps de l'enfance, mais aussi le jadis du Japon et sa campagne.

11 On pourrait réduire ici la « société humaine » dont il est question à la « société japonaise », les « aînés » aux « aînés japonais » si l'on en croit Augustin Berque qui, dans un article qui traite des relations qu'entretiennent les Japonais à l'espace forestier, montre par exemple que, « si le sort de la laurisylve concerne tant les Japonais, c'est bien parce qu'ils y projettent leur identité » – au point qu'ils craignent que le rétrécissement progressif de la forêt ne rogne leurs fondements culturels [Berque, 1986 b: 147-148].



Figure 6 – Osaka, 1970



Rappeler les merveilles de la forêt Kaisho à ceux qui y sont allés ou qui savent déjà, pour en avoir rencontré d'approchantes dans d'autres *satoyama* –, activer la machinerie sensible du souvenir; et les laisser deviner à ceux qui, parce qu'étrangers, n'en ont pas fait l'expérience: telle est la raison d'être explicite de ces livrets. Les photographies y tiennent ainsi tout à la fois de la *composition* sensible (artistique) et du *document*, « vision objective du monde » – suivant la dichotomie qui découpe de manière si récurrente l'histoire de la photographie [Frizot, 1994 : 11]. Les photographies offrent une prise empirique du site avant que ceux qui sont encore dans leur bureau à concocter de beaux discours et à produire de belles images n'y touchent *effectivement*. Elles visent à rendre tangible cette réalité, à la constituer en un tout qu'aucun plan ou relevé topographique n'est digne de déstructurer. Par leur intermédiaire, les photographes *agissent*, en faisant prendre conscience, en éveillant ou en réveillant les sentiments que le *satoyama* est prompt, naturellement, à faire naître, afin de protéger – tout aussi bien de l'oubli – des promoteurs et de l'Expo 2005.

Pour faire passer le message contestataire, la forêt est donc investie; on lui procure une visibilité qu'elle n'avait pas jusqu'alors. Le médium photographique est bien choisi qui – l'expression est adéquate – n'est rien d'autre qu'un *fixatif*: sous couvert de laisser parler la forêt, il équivaut à ces panneaux qui gèrent les pas des promeneurs: « ne pas toucher », « ne pas entrer », « prière de remporter ses déchets », « attention aux feux ». Il fait du paysage un objet posé là. Procédant de la même *mise en art*, un panneau de bois, en bordure de rizière, capte l'attention du promeneur et indique que le lieu, dans sa présence, se suffit bien à lui-même: « *mori no gallery* », « galerie forestière » (*figure 4*). Une incontournable invitation au regard ou à l'acte photographique... La forêt, transformée en musée, s'offre ainsi à la visite guidée: les sentiers eux-mêmes y sont des parcours fléchés le long desquels d'autres panneaux qui affichent photographies et documents historiques aident le visiteur à prendre acte de la forêt-patrimoine culturel (*figure 5*). La forêt, au final, devient son propre objet d'exposition en même temps que son propre site d'exposition.

Les « anti » disposent donc de leurs arguments, de leurs dispositifs rhétoriques et de leurs dispositifs visuels. Les images qu'ils produisent, s'accumulant en un épais dossier au BIE, contribuent à convaincre le Bureau que le *satoyama* est définitivement trop local pour jamais être constitué en représentant universel. Ainsi, lors d'une des commissions qui réunit les membres du BIE et ceux de l'association Expo 2005, un représentant du BIE intervient pour dire que la formulation du thème, centré autour de l'idée de *satoyama*, est trop restreinte et il invite à en trouver une plus générale. Certains pays participants, argue-t-il, ont la mer ou bien le désert pour réalité naturelle immédiate et peineront, assurément, à se reconnaître dans le *satoyama*. Réitérant l'attention portée à ne pas imposer d'idées issues des pays développés, le BIE recommande finalement de garder le *satoyama* à titre d'expérience et non à titre de concept. Au regard des réalités naturelles, fondamentalement diverses, le *satoyama* ne peut prétendre contenir l'ensemble des nations participantes et chacune de leurs natures – autrement dit, s'il *présente* bien dans les photographies, il *représente* mal au sens politique du terme.

« Regardez la tour Eiffel ! »

Alors que je suis occupée à dépouiller quelques documents au BIE, trois hommes viennent s'installer dans la salle de réunions que j'occupe, s'inquiètent de me déranger et vont s'asseoir à l'autre bout. Deux d'entre eux, visiblement, sont du Bureau; ils reçoivent l'autre homme, venu en consultation: sa demande pour une exposition déjà formulée et avancée, il vient discuter du projet en cours – il est question de la Seine-Saint-Denis¹². Dans le cours de la discussion, il est aussi fait mention, en guise de comparaison, de l'exposition japonaise de 2005: « C'est bateau, tout rentre dedans! » Si le *satoyama* est en soi trop local, le thème de la sagesse de la nature ratisse trop largement. Le visiteur se voit ainsi déconseiller la formule du général (de l'universel?) et est invité à « cibler » le thème du projet qu'il soumet. Les membres du BIE se plaisent aussi à rappeler les critiques, formulées à la suite de l'exposition de Hanovre en 2000, qui visaient et tenaient pour révolue l'idée même d'exposition universelle: « Au niveau de l'architecture, par exemple, c'est bien évident qu'on ne pourra plus faire des choses comme à Paris. Regardez la tour Eiffel... » L'argument est bien connu des comités organisateurs de l'Expo 2005 – et si besoin était, ceux qui sont opposés au projet se font forts de le leur rappeler. L'Expo 1970 est ainsi mobilisée, par les uns comme par les autres, pour montrer que si, dans sa forme, elle était particulièrement adaptée à célébrer « un événement symbolique au travers duquel toute la nation glorifiait l'essor économique de la fin des années cinquante » [Yoshimi, 2000 : 210], elle ne peut guère servir que de contre-modèle pour celle à venir. Ainsi, tandis que l'on clame de-ci de-là la fin des expositions universelles, le projet d'Expo 2005, déployé dans les images produites par Kuma, est conçu pour mettre un « point final » aux expositions – une exposition qui serait une « contre-exposition¹³ » en somme, qui célèbre le passé glorieux des expositions universelles et en signe l'extinction, acte cathartique permettant de passer à autre chose, une autre société.

Si Kuma a été choisi pour être l'architecte en chef des plans de l'Expo 2005, c'est entre autres, explique-t-il, que sa « génération est appropriée à l'Expo 2005 ». S'inscrivant dans la noble lignée de ses prédécesseurs, il explique que ceux de la génération précédente ont déjà été impliqués dans des projets d'exposition: « Ito [Toyo] par exemple a travaillé sur Hanovre, et Ando [Tadao] a participé à Séville. » Avant eux encore, il y a ceux qui ont pris part à l'événement fondateur d'Osaka 1970. Référence obligée, l'Expo 1970 l'est de plusieurs façons: dans l'histoire des expositions universelles, elle est d'abord la première organisée en Asie; elle reste en outre l'exposition qui remporte le record de fréquentation avec plus de 64 millions de visiteurs: on répète ainsi à l'envi qu'un Japonais sur deux l'a visitée. Né en 1954, Kuma appartient à la génération de ceux qui, encore enfants, se sont émerveillés de ce qui constituait le clou de l'exposition: la pierre rapportée du premier voyage lunaire de 1969... Dorénavant architecte accompli, Kuma ne peut s'empêcher cependant de classer l'Expo 1970 dans la catégorie des expositions aux formes révolues. Succinctement, l'architecte retrace ainsi:

12 C'est là qu'aura lieu, en 2004, une exposition « reconnue » sur le thème de... l'image!

13 Minato Chihiro, communication personnelle.

« Au XIX^e siècle, les expos ont été créées comme des espaces pour exposer des objets. Au XX^e siècle, l'expo devient le pavillon dans lequel sont exposées des images, projetées sur de larges écrans. [...] Ce mouvement des expositions d'objets vers l'architecture et les images définissait la tendance sociale » [Kuma, 1997 : 102].

À chaque société et à chaque époque, sa mise en images. Et si, dans un des livres qui lui est consacré, Kuma reproduit celles de l'Expo 1970, c'est qu'elles rendent évidente, en contrepoint de celles, virtuelles, qu'il propose, une exploitation outrancière du site – le site y apparaissant *dépayagé*, comme on dit dévisagé¹⁴ (figure 6).

Forte de l'histoire des expositions, celle de 2005 entend ainsi en défaire la structure: tenant que « pour le XXI^e siècle, il est inutile de présenter à nouveau des pavillons comme il est inutile de projeter des images comme cela a été fait tout au long du XX^e siècle », l'Expo 2005 est conçue sans architecture *et* sans image [*ibidem*]. L'image a fait son temps – au sens propre du terme: elle a fait éclore la société de l'information. Mais elle n'est aujourd'hui plus capable d'impressionner, et ne flouera plus les esprits comme elle a su le faire. En lieu et place des pavillons nationaux, objets temporaires au devenir incertain, Kuma propose ainsi d'exposer « ce qui est *immuable* »: la forêt elle-même. Et plutôt que d'en faire un objet d'exposition au moyen d'un montage photographique par exemple, « plutôt que de visualiser une image de la forêt », il entend « donner l'expérience de la forêt, expérience qui ne peut être supportée par des techniques visuelles ni des dispositifs électroniques. [...] L'expo a ainsi pour but de permettre aux visiteurs de faire à nouveau l'expérience de ce qui est typique et ordinaire du point de vue du sujet » [*ibidem*]. La prochaine exposition a donc pour ambition non pas de donner à voir, mais de donner à sentir, à toucher. Autrement dit, de redonner aux acteurs leur réalité physique, la leur réattribuer, de force s'il le faut. Il n'y aura plus ce *décalage* induit par le déploiement de l'imagerie, l'homme pourra de nouveau *coller* à son environnement – en parfaite « harmonie ».

Kuma l'architecte est assurément l'homme de la situation. En plus d'appartenir à une nouvelle génération pour qui l'Expo 1970 n'est qu'un souvenir d'enfance, Kuma tient en outre que deux de ses réalisations au moins (l'observatoire de Kirozan

14 Pourtant, trente ans plus tôt, Kenzo Tange, à la tête du comité architectural d'Osaka 70, disait sa conscience qu'une exposition universelle qui, « dans ses formes originelles », consistait en « l'étalage de résultats techniques et scientifiques et de produits industriels – autrement dit, en une exposition de choses tangibles », ne passe l'épreuve du passage à une « société de l'information et de la communication ». Plutôt que de procéder à un nouvel étalage de choses, l'idée qui sous-tendait l'exposition 1970 était de procurer rien de plus qu'un espace de rencontres et d'échanges: « faire venir, des quatre coins du monde, ceux qui représentent la sagesse et la culture de l'humanité entière » afin qu'ils échangent « idées et émotions » [Tange, 1970 : 1]. Ainsi, trente années avant l'exposition 2005, l'exposition 70 faisait déjà vœu de renoncer au « monument physique, comme la tour Eiffel ou le palais de Cristal ». Le site d'exposition avait pour pierre angulaire une plaza, « monument mou et non pas dur » (*soft instead of hard*), un « environnement sensuellement perceptible », « un monument virtuellement sans forme qui ne ferait pas étalage de choses mais qui constituerait un réservoir d'informations et de communications » – « inoubliable » sans pour autant être immuable [2]. Les installations, en outre, sont ainsi faites qu'elles « dépassent à la fois une simple présentation de choses et une confiance aveugle dans les images »: elles utilisent largement la photographie, les lumières, le son et le mouvement afin de « créer un environnement multidimensionnel » [5]. Autrement dit, Osaka 70 entendait déjà, du moins du point de vue de l'architecte, en finir avec l'objet, en en faisant éclater les limites.

[Ehime 1994] et le théâtre Nô [Miyagi 1996]), fondées sur le principe de « symbiose du bâti avec la nature », ont fait connaître son goût pour les projets respectueux de l'environnement. Plus particulièrement, Kuma a su faire valoir, au cours de sa carrière, une « architecture invisible », qui se décline suivant trois modalités: l'une consiste à user de la topographie du site (*topos architecture*) pour enterrer ou camoufler le bâti, pour le fondre dans le paysage. Kuma Kengo est le promoteur, avec d'autres, d'une architecture qui *obéit* à la topographie du site naturel dans lequel le projet bâti vient s'inscrire. Il compte au nombre de ces architectes qui, selon Marie-Ange Brayer, envisagent « l'architecture non plus seulement comme objet mais dans sa relation au territoire » [Brayer, 2001]. La technique du « camouflage » ou de l'enterrement viendrait caractériser une architecture, celle de Kuma, celle aussi de Dominique Perraut¹⁵, qui « n'ajoute pas un objet au territoire mais est au contraire une extraction », un « retrait » au profit du paysage [*ibidem*]. L'objet architectural, de fait, devient invisible. En même temps qu'il s'applique à rendre invisible le cadre du bâti, Kuma revendique un usage discret, minimaliste, de la matière qu'il se plaît, suivant ses termes, à « parcellariser » [Kuma, 2000 a]. Prenant le bâti par le bout de la « monade », Kuma soumet les éléments qui le compose à une « molécularisation » systématique. Découpés en fragments géométriques, ils ne s'affichent plus en « masse solide » [Kuma, 2000 b] mais prennent la qualité, selon Kuma, de l'arc-en-ciel, « transitoire », « ambigu », réel sans l'être. L'architecte se fait alors fort de donner naissance non pas à des objets, mais à des « phénomènes » [*ibidem*]. Mais là où formes et matériaux continuent d'afficher, quels que soient les efforts pour les disséminer, leur *objectivité*, les technologies électroniques constituent la solution la plus radicale en ce qu'elles « dissolvent dans l'instant toutes les territorialités existantes et toutes les hiérarchies » [Kuma, 1997 : 6]. Kuma a ainsi déjà à son actif une rhétorique et d'autres projets architecturaux qui viennent donner du corps à sa proposition d'une architecture invisible pour l'Expo 2005.

Dessine-moi une exposition !

Accoutumé à « *figurer un objet qui n'existe pas encore* et dont il faut néanmoins définir les caractéristiques » [Pousin, 1991 : 128], l'architecte, fort des attributs qui caractérisent sa génération, est appelé à la rescousse d'un projet qui, on l'a vu, peine à convaincre des interlocuteurs multiples. « Donner des images au BIE » : telle est la requête que formule l'Association 2005 à Kuma Kengo en 1998. Le Japon, alors en compétition avec le Canada¹⁶, n'est pas encore finaliste

15 Voir, en particulier, les plans et dessins de la villa One, Côtes d'Armor, 1992-1995: y figurent, comme des signaux d'avertissement qui balafrent le dessin, les inscriptions suivantes: « No building!!! »/« façade » = « one villa/«dans la terre ». Dominique Perraut revendique, en outre, une « écriture blanche » – ultime sémiologie au travers de laquelle est censé se lire le projet de la bibliothèque nationale François-Mitterrand.

16 La ville de Calgary est l'unique concurrente au projet japonais. Intitulé « La terre – Un lieu à partager », le thème qu'elle propose n'est pas sans rappeler le thème japonais. Fils de son temps, le Canada affiche ainsi une même préoccupation, celle de la diminution des ressources naturelles, et une même quête: établir une harmonie entre l'homme et son environnement, repenser les relations de l'un à l'autre en renouant avec des valeurs atrophiées par la modernité et le développement technologique. Dans ce contexte, on comprend d'autant mieux que ce qui fera qu'un projet l'emporte sur l'autre, ce ne sera pas le thème lui-même, mais la *forme* donnée au thème. Pas les messages mais les formes d'expression.

et le projet Expo 2005 doit encore remporter l'adhésion. L'architecte est ainsi chargé de monter une scénographie adaptée, qui dissout les controverses et contente les différents partis en présence – une scénographie qui contente les locaux qui voient dans les travaux nécessaires un paradoxe insoutenable (détruire la forêt pour la mettre en scène); qui contente également le BIE et son souci d'une universalité équitable. Les « images » que Kuma est appelé à fournir constituent autant de pièces ajoutées au lourd dossier qui compte déjà les photographies protestataires. À la manière de Filatère qui, comprenant les désirs du prince, se met « rapidement à dessiner et à déterminer la situation et le style des palais qui devaient se trouver sur la place des Marchands » [Choay, 1996 : 222], Kuma a dorénavant tous les éléments en main pour donner figure au monde que l'association, compte tenu des contraintes que l'on sait, se propose finalement de faire naître.

La proposition d'une architecture invisible, déployée dans le cadre de l'Expo 2005, tient en deux dispositifs majeurs. Dans le premier, il s'agit d'user de la topographie du paysage afin de, littéralement, faire disparaître les pavillons en les enterrant : refusant le *monumental* et prenant le parti de la « symbiose » entre l'objet architectural et la nature, Kuma entend nier « l'expression architecturale autrement connue sous le terme pavillon ». Le montage visuel qui correspond à ce dispositif est conçu à partir de photographies réalisées par Kuma lui-même lors de sa visite du site. Comme celles que produisent les esthètes de la forêt Kaisho, les photographies de Kuma sont soumises à un traitement spécifique – à la différence près que les premières sont *issues* du traitement photographique tandis que les secondes constituent le point de départ du traitement. Numérisées, les photographies donnent à voir, en surimpression, l'occupation virtuelle du lieu une fois investi par l'exposition (*figure 7*) : « J'ai fait un arpentage du site, vu ses contours et ses espaces. Mais mon idée n'est pas de couper la terre comme c'est communément le cas en architecture, d'habitude les architectes commencent par faire un plan du site. Au contraire, je veux garder le paysage originel et construire une architecture *dans* le paysage. » Il lui importe avant tout « de sentir l'atmosphère, de sentir quelque chose du site lui-même » – « d'écouter le lieu » [Suzuki, 2000 : 4]. En se rendant sur le site prévu pour l'exposition, Kuma se défend ainsi d'opérer avec l'œil du géographe qui, du territoire, « extrait la carte, modèle du territoire » [LeMoigne, 1991 : 230] en faisant des relevés puis en les modélisant à l'aide de l'informatique. L'architecte ne fonde donc pas son programme visuel sur le plan, *cadre* architectural qui couperait l'objet du sujet – aussi sûrement que le fait, précisément, le cadre photographique. Mais il entend agir à la manière du poète en quête d'inspiration : concevoir « un modèle délibérément imaginaire » [*ibidem*] à partir du site ; et par dessus tout : laisser au site dicter son mode futur d'existence. Avec le *topos plan* et les images virtuelles, rien n'a donc disparu des balades et pique-niques dominicains, si chers aux amoureux de la forêt Kaisho (*figure 8*)...

Le second dispositif, plus radical du point de vue architectural, constitue une solution intéressante au problème du caractère trop local du *satoyama*. Il consiste à pourvoir le visiteur lui-même d'un dispositif technique, le STHMD (*See-Through Head-Mounted Display*), susceptible de constituer l'espace boisé, espace d'exposition, en « source même de l'expérience » [Pavarini, 1999 : 48]. Avec l'aide de son ami

d'enfance Hirose Michitaka, qu'il qualifie de « *otaku* informatique¹⁷ », Kuma conçoit un dispositif qui colle au plus près du corps: des lunettes virtuelles. Et l'architecte d'expliquer que, par cet appendice, l'image, conçue par ordinateur et projetée sur les lunettes, est « surimposée à la réalité » – la nature s'en trouve « augmentée ». Kuma entend ainsi constituer un « espace hybride » [Pavarini, 1999 : 7] qui fait usage de toutes les propriétés du monde naturel mais *ajoute* d'autres référents. Associé à la *topos architecture*, le STHMD a ainsi pour effet, plutôt que de détruire le paysage en y construisant un objet, de l'enrichir d'une couche de réalité supplémentaire.

Les images issues, en même temps que constitutives, de ce dispositif donnent à voir cette réalité augmentée – celle-là même que nous pourrions voir munis des lunettes pendant notre visite de l'exposition. Transformant la forêt en scène théâtrale numérisée, le STHMD rend visibles et perceptibles les qualités de ses acteurs: celles des arbres par exemple, celles aussi de ses personnages de contes de fée, ses nymphes, ses muses (*figure 9*). Dans la forêt se joue quelque chose, mais quelque chose que, dorénavant, chacun d'entre nous peut voir. Le *satoyama* devient un espace déchiffrable. Plus encore: il se met à parler, l'arbre regardé gagne un nom, un poids, un âge, une fonction, une famille – autrement dit, il devient lui-même sujet (*figure 10*). Tandis que, dans les photographies, le *satoyama* ne parlait de lui-même qu'à ceux qui, Japonais, l'avaient parcouru, il est comme un livre immédiatement ouvert dans les images virtuelles de Kuma. Il n'est pas nécessaire de posséder la culture du *satoyama* pour saisir tout ce qu'il a à offrir: le dispositif virtuel opère comme un *assistant* – une prothèse – à l'émotion naturelle. Les lunettes font ainsi passer de l'ordre de la *représentation* commémorative, qui fonctionne par associations identitaires, à celui de la *relation immédiate*. Technicisée, hautement médiatisée, la relation à la nature peut s'opérer suivant un langage commun.

C'est en appareillant le sujet humain que l'architecte entend, au final, modifier la relation entre le visiteur et l'environnement naturel. Dans la relation, c'est donc tout autant la nature qui est *affectée* que le visiteur: muni d'un système de connaissances incorporé, le visiteur passe acteur; quant au *satoyama*, il peut enfin jouer son propre rôle – pour tous. Un seul dispositif subtil, un attribut technologique vient modifier la relation en réattribuant à chacun des protagonistes sa propre épaisseur, sa propre densité. Le dispositif rendrait ainsi possible le passage de l'immobilité d'un dispositif spatial dont la signification n'est pas à portée de tous, « d'une histoire figée dans un nom propre » [Royoux, 1998 : 63], à la dynamique d'une relation qui a dorénavant tous les atouts pour se construire et se développer. Dérivé de son concept de « jardin numérique », défini comme « suspension de sens créant un lieu neutre, idéal » [Pavarini, 1999 : 7], Kuma donne naissance à un *satoyama numérique* qui, seul, remplit les conditions d'une exposition internationale.

17 Sharon Kinsella explique [Kinsella, 2000] qu'à l'origine, le terme *otaku* était celui par lequel les fans de chanteurs populaires se désignaient. Il prit une connotation différente au début des années quatre-vingt-dix, à la suite de l'affaire criminelle Miyazaki, et de la découverte, dans l'appartement de l'homme, assassiné en 1989 par une jeune fille, de milliers de *mangas*. Le terme commence alors à désigner des pratiques obsessionnelles, particulièrement celles que l'on assimile à un retrait du monde réel: *mangas*, jeux vidéo, informatique.

*

Kuma met l'invisibilité de son architecture et le support virtuel au service d'une occupation controversée de l'espace. Constitué le long d'une chaîne d'épreuves, le scénario qu'il propose doit tenir ensemble le *satoyama* et ses particularités indigestes, l'Expo 1970 et sa mémoire collective, le bâti architectural et le territoire. Du *satoyama* et de ses spécificités, il parvient à faire un espace générique, universel, approprié à la « redécouverte de la sagesse de la nature ». Il use, en outre, du legs de l'Expo 1970 comme d'un levier pour démanteler les dichotomies caractéristiques de la modernité, des expositions précédentes tout autant que de la pratique architecturale en général: celle entre le sujet et l'objet, celle entre l'objet et sa représentation. Actualisant pour l'occasion le concept d'architecture invisible, il prétend avoir raison, enfin, de *l'objet* architectural.

Dans l'entreprise générale que constitue l'Expo 2005, le scénario de Kuma a su répondre ainsi aux attentes des organisateurs: compte tenu du climat d'adversité dans lequel il s'est déployé, on attendait avant tout de lui qu'il agisse comme un *argument*, bel et bien pictural, au sein d'une rhétorique propagandiste plus vaste. Le projet *ancré* (dans la forêt Kaisho), l'équipe des concepteurs est dissoute et remplacée par un *groupe de producteurs*. Un an après avoir donné au BIE les images que l'on sait, Kuma Kengo regarde aujourd'hui d'un œil distant celles que proposent les producteurs: « Shin'ya Izumi, Kikutake et Shizaburo sont trois vieux messieurs qui ont déjà l'expérience des expositions à Okinawa ou à Osaka. [...] C'est difficile de travailler avec eux parce que leur idée de l'exposition est celle de 1970. » Les images proposées à la commission du BIE en décembre 2001 laissent effectivement apprécier l'écart (*figure 11*) entre le script initial et le modèle de sa réalisation – mais ceci est une autre histoire. Si l'Expo 2005 risque fort, aux dires de certains, de ressembler finalement à une « foire locale », Kuma, néanmoins, reste satisfait: le projet proprement architectural se retrouve sur la touche (achopant sur un point et non des moindres: invisible, sans objet et sans image, il fait très peu l'affaire des investisseurs), mais le projet virtuel est maintenu. L'architecte continue d'y travailler avec son ami Hirose. Organisés en comité spécial « pavillon virtuel », ils ont encore quelques années devant eux pour répondre « essentiellement à des questions techniques, quelles machines utiliser, un système Sony ou autre chose ».

La première vie de l'Expo 2005, articulée autour d'un projet rhétorique et visuel dont nous avons cherché à cerner les mécanismes, s'achève ainsi. Elle montre la constitution progressive d'un scénario utopique qui entendait venir à bout de « l'intégration, laborieuse et subversive, de paramètres qui s'appellent, en particulier, le corps, la nature, la technique: corps à réapproprier et à réintégrer dans l'espace de ses parcours; nature à réinvestir et à réapprendre, par le corps précisément; technique à démystifier, à affranchir des idéologies qui l'encensent ou la condamnent sans nuance ni alternative » [Choay, 1996 : 347]. Dans cette perspective, le montage virtuel était propre à réaliser cet acte de foi en tant qu'il laissait la nature être son propre sujet et en tant qu'il *perforrait* l'expérience du sujet humain.

BIBLIOGRAPHIE

- ASSOCIATION COMMÉMORATIVE POUR L'EXPOSITION UNIVERSELLE JAPONAISE [1972 a], *Rapport officiel sur l'exposition universelle du Japon, Osaka 1970*, vol. 1, Tôkyô, Kyodo Printing co., Ltd., Dai-Nippon Printing co., Ltd., Toppan Printing co., Ltd.
- ASSOCIATION COMMÉMORATIVE POUR L'EXPOSITION UNIVERSELLE JAPONAISE [1972 a], *Rapport officiel sur l'exposition universelle du Japon, Osaka 1970*, vol. 3, Tôkyô, Kyodo Printing co., Ltd., Dai-Nippon Printing co., Ltd., Toppan Printing co., Ltd.
- BERQUE A. [1986 a], *Le Sauvage et l'Artifice – Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 314 p.
- BERQUE A. [1986 b], « La forêt de l'identité », *Corps écrit*, 17: 143-148.
- BRAYER M.-A. [2001], « Un art du paradoxe : jardins, bocages et forêts dans l'architecture », communication lors du colloque *Furor Hortensis: une autre perspective*, Kyôto, Villa Kujoyama et Institut franco-japonais du Kansai, 29 novembre-1^{er} décembre 2001.
- BREUEL B. (éd) [2000], *Expo 2000 Hannover – Catalogue officiel de l'Expo 2000*, Hanovre, Expo 2000 Hannover GmbH et Bertelsmann Event Media GmbH, 526 p.
- CHIOAY F. [1996], *La Règle et la Méthode – Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, 379 p.
- CLÉMENT G. [1999], *Le Jardin planétaire – Réconcilier l'homme et la nature*, Paris, Albin Michel, 127 p.
- EVENO CL., CLÉMENT G. [1997], *Le Jardin planétaire*, La Tour d'Aigues, L'Aube-TNDI Châteauevallon, 1997
- FRIZOT M. (éd.) [1994], *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 775 p.
- GA JAPAN [1999], *Kuma Kengo DIGITAG (Kuma Kengo tokuhon DIGITAG)*, Tôkyô, ADA Edita, 221 p.
- GILLICK L. [1998], « Le futur doit-il aider le passé? », in *Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huygue, Philippe Pareno*, ARC – Musée d'art moderne de la ville de Paris: 18-27.
- HAYASHIDA M. [2000], *Les Quatres Saisons de la forêt Kaisho (Kaisho no mori no shiki)*, Nagoya, KTC Chuo, 62 p.
- KINSELLA S. [2000], *Adult Manga*, Honolulu, University of Hawaii Press, 228 p.
- KNIGHT J. [1996], « When Timber Grows Wild – The Desocialisation of Japanese Mountain Forests », in G. Palsson, Ph. Descola (ed), *Nature and Society – Anthropological Perspectives*, London, New York, Routledge: 221-239.
- KUMA K. [1997], « Digital Gardening » (*Dijitaru gâdeningu*), *Space Design – Monthly Journal of Art and Architecture*, 398: 6-132.
- KUMA K., [2000 a], « Particle on Horizontal Plane » (*Suihei menjô no ryûshî*), *JA – The Japanese Architect*, 38: 120.
- KUMA K. [2000 b], « Dissolution of Objects and Evasion of the City » (*Obujekuto no kaitai, toshi no kaihi*), *JA – The Japanese Architect*, 38: 58.
- LEMAIRE S., BLANCHARD P., BANCEL N. [2001], « 1931! Tous à l'Expo... – Un événement oublié de la République coloniale », *Le Monde diplomatique*, 10 janvier.
- LEMOIGNE J.-L. [1991], « La complexité de la correspondance du modèle au réel: l'échelle, cette correspondance capitale », in Ph. Boudon (éd.), *De l'architecture à l'épistémologie, la question de l'échelle*, Paris, Puf: 227-248.
- MUSÉE D'ART DE LA VILLE DE KAWASAKI DÉDIÉ À OKAMOTO TARO [2000], *Taro Okamoto – Expo'70: the Message from Tower of the Sun*, Kawasaki, Musée d'art de la ville de Kawasaki dédié à Okamoto Taro, 154 p.
- PAVARINI S. [1999], *Kengo Kuma – Geometries of Nature*, Italie, L'Arca Edizioni, 100 p.
- POUSIN F. [1991], « La représentation: virtualité de la figure architecturale », in Ph. Boudon (éd), *De l'architecture à l'épistémologie, la question de l'échelle*, Paris, Puf: 119-144.
- ROYOUX J.-C. [1998], « La vie dans les plis de la représentation chez Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huygue et Philippe Parreno », in *Dominique Gonzales-Foerster, Pierre Huygue, Philippe Pareno*, ARC – Musée d'art moderne de la ville de Paris: 62-78.
- SORENSEN A. [2001], « The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the 21st Century Tokyo », in *Cycle de lectures donné à l'université de Tôkyô*.
- SUZUKI H., KUMA K. [2000], « A Return to Materials », *JA – The Japan Architect*, 38: 4-5.
- TAKATA Y. [2000], « Gilles Clément and the 21st Century Garden », in S. Nakazawa (ed), *Feature: a Contract with Nature, Coucou no tchi*, 2: 130-139.

- TANGE K. [1970], « The Basic Concept of Expo'70 », in *Structure, Space, Mankind – Expo'70, a Photographic Interpreter*, Association commémorative pour l'exposition universelle japonaise, Osaka, The Second Architectural Convention of Japan: 1-5.
- YAZAKI S. [1995], *La Forêt Kaisho – Fantaisie des quatre saisons*, Tōkyō, Fūbaisha.
- YOSHIMI S. [2000], « Le début d'une société fondée sur une participation citoyenne (*Shimin san-kakei shakai ga hajimatteiru*) – 1 », *Sekai*, 12: 209-218.
- YOSHIMI S. [2001], « Le début d'une société fondée sur une participation citoyenne (*Shimin san-kakei shakai ga hajimatteiru*) – 2 », *Sekai*, 1: 269-278.