Les notions de *fūkei*, de *ba* et de *fukkō* au cœur d'un projet collectif artistique

Deux « sculptures-paysage » de Taho Ritsuko à Minami-Ashiyahama
danchi

*The Notions of Fūkei, Ba, and Fukkō in a Community Art Project – Two
Landscape Sculptures by Taho Ritsuko in the Minami-Ashiyahama Danchi*

Catherine Grout

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/paysage/13516>

DOI : 10.4000/paysage.13516

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, Institut national des sciences
appliquées Centre Val de Loire - École de la nature et du paysage, École nationale supérieure
d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de
Lille, Agrocampus Angers

Référence électronique

Catherine Grout, « Les notions de *fūkei*, de *ba* et de *fukkō* au cœur d'un projet collectif artistique », *Projets de paysage* [En ligne], 23 | 2020, mis en ligne le 30 décembre 2020, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/13516> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.13516>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.

La revue *Projets de paysage* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les notions de *fūkei*, de *ba* et de *fukkō* au cœur d'un projet collectif artistique

Deux « sculptures-paysage » de Taho Ritsuko à Minami-Ashiyahama danchi

The Notions of Fūkei, Ba, and Fukkō in a Community Art Project – Two Landscape Sculptures by Taho Ritsuko in the Minami-Ashiyahama Danchi

Catherine Grout

- 1 Dans ce texte, je vais présenter un projet artistique réalisé par l'artiste Taho Ritsuko (たほりつこ)¹ avec un groupe de sinistré.e.s après le séisme de Hanshin-Awaji (Osaka-Kōbe) de 1995². L'artiste fut contactée pour participer à un programme artistique et social pour de nouveaux logements collectifs (*danchi*) dans le cadre d'une reconstruction (*fukkō*), qui donna lieu à la réalisation d'une dizaine d'œuvres. Son ambition fut d'engager ces personnes dans un processus afin de susciter leurs interactions pour une coprésence active correspondant à la notion de *ba* que l'on peut traduire par scène, lieu ou champ. En tant que processus, l'œuvre, constituée de deux « sculptures-paysage », fut ainsi inséparable d'une communauté en train de se constituer à la suite d'une catastrophe naturelle, de la disparition de son lieu de vie, voire de sa famille. Initié en partie par les survivant.e.s, ce projet est indissociable de leurs désirs, de leurs actions et des relations avec l'artiste ainsi que d'une certaine conception du paysage en tant que paysage agricole. Pour l'analyser, je vais privilégier plusieurs approches qui se croisent : la relation concrète et symbolique aux plantes, à la terre cultivée, au sol et au paysage (*fūkei*) comme mise en mouvement du projet et du rapport au monde, l'œuvre autant processus que forme concrète et enfin les relations interpersonnelles et sociospatiales avec les années. En me basant sur une visite du site, en 1999, peu de temps après la réalisation du projet, je vais m'attacher au contexte de réalisation à la fin des années 1990 ainsi qu'aux intentions de l'artiste. La notion de paysage (*fūkei*) assemble ici à la fois une relation à une histoire potentielle collective ou culturelle, une réalité concrète reliée à des lois (ce qu'il est possible ou non de faire) et

un ensemble de gestes et d'actions associés à la terre, à la communauté qui spatialise une relation corporelle au monde et au vivant en lien avec la notion de *ba*.

Contexte et site d'intervention (les deux sens du *fukkō*)

- 2 Le lieu du projet correspond à un programme de relogement en des bâtiments collectifs situé à Minami-Ashiyahama. Ce programme public (*Minami Ashiya Hama Disaster Recovery Public Housing*), financé par le département de Hyōgo et la municipalité d'Ashiya, associe ce que l'on appelle *fukkō* (復興) (une reconstruction après une catastrophe) (Sendai, 2014, p. 132-135) et le *danchi* (団地) (grand ensemble et quartier d'immeubles identiques ou construits dans le même programme). Lorsque je suis venue voir le projet artistique de Taho Ritsuko en 1999, j'ai découvert un quartier entièrement neuf incluant la voirie, regroupant des bâtiments allant de cinq à dix étages et disposés selon un plan orthogonal, des plantations d'arbustes, d'herbacées et de vivaces au ras du sol, et en bordure de celui-là un vaste terrain vide et plat gagné sur la baie. L'impression dominante à ce moment-là fut celle d'un savoir-faire technique précis où tout semblait calculé et répondant à des règles. L'artificialité du site n'apportait comme histoire que celle de ces savoir-faire et des préférences du moment en termes de matériaux et de style architectural. Venant d'emménager, l'histoire des habitant.e.s n'était pas encore visible, et certains logements encore vacants. Avec l'absence de relation à la ville plus ancienne et au paysage (en tant que monde environnant avec lequel le sujet se constitue dans le temps), on ne pouvait s'empêcher de se dire que cet emménagement risquait d'être une potentielle deuxième phase de perte de repère. Dans son article sur la notion de *fukkō* (復興), Sendai Shoichiro regrette que, lors d'une reconstruction, il soit souvent fait « silence sur la problématique de l'historicité et du paysage antérieur à la catastrophe. La question de l'héritage à venir restant entière » (*ibid.*, p. 134). L'auteur met l'accent sur l'importance de l'histoire, de ce qui doit être conservé, par exemple le dôme pour Hiroshima. S'il aborde cette question à partir de l'événement qui a eu lieu et qu'il s'agirait de conserver dans les mémoires, il introduit également le lien au paysage, celui d'une considération relationnelle quotidienne entre les vivant.e.s et le monde qui les entoure. Il évoque l'importance de laisser réémerger, au fur et à mesure, le paysage perdu (dans le même sens d'un milieu spécifique habité et transformé par ses habitant.e.s qui en font partie). Par ailleurs, historien de l'architecture, il interroge la transformation radicale apportée par le *fukkō* depuis la Seconde Guerre mondiale, alors même que son sens lexicographique « désigne une chose en déclin mais qui reprend son essor » (*ibid.*, p. 132) – c'est d'ailleurs le sens utilisé par Taho, et que je reprends plutôt ici, lorsque celle-là évoque le regain ressenti par les personnes ayant participé au projet, regain correspondant au fait de se relever, de retrouver une certaine tonicité, un allant – et qu'il ne veut pas dire en soi reconstruction (ce serait le terme *saiken* 再建). Selon Sendai, la reconstruction est une notion moderne en urbanisme qui ne concerne donc pas la référence matérielle menant à une reconstruction plus ou moins à l'identique, mais un nouvel aménagement planifié à la suite des destructions d'ampleur venant de catastrophes naturelles comme ce séisme de 1995. Les grands programmes se présentent ainsi d'abord comme des aménagements neufs, posés sur un terrain sans histoire³.

Figure 1. Carte touristique de Minami-Ashiyahama éditée par la ville de Ashiya en 2011

Verso du document intitulé « Ashiya's new hometown with the mood of resort ». Le *danchi* est situé juste au sud du parc Yoko (A3). La superficie du *danchi* est de 4,2 ha (2,19 ha appartenant au département et 2,01 ha à la municipalité d'Ashiya). Consulté sur le site Internet de la ville (6 août 2020).

Source : https://www.city.ashiya.lg.jp/kokusai/living_information/documents/07_e.pdf.

- 3 Avec les incendies déclenchés à la suite du tremblement de terre à Kōbe et Ashiya, le paysage quotidien associé aux faits et gestes a disparu brutalement et de manière tragique. Minami-Ashiyahama n'existait pas avant. Il s'agit d'un terre-plein (*umetatechi*, 埋め立て地, littéralement « terres bâties par comblement »⁴) de 125 hectares construit dans la baie au sud de la ville de Ashiya et destiné à différents programmes publics et privés (hôpital, logements collectifs, terrain de base-ball, plusieurs parcs publics, écoles, centre de loisirs nautiques, lotissement). Relié à la terre par deux ponts et une passerelle il est, comme les autres terre-pleins voisins, traversé par une voie express sur pilotis. En contraste avec la structure urbaine antérieure, ses maisons et son réseau de ruelles, le *fukkō*, dès lors, a pu apparaître comme une plateforme rase, de surcroît excentrée, mal reliée au centre-ville (en particulier pour les piétons) et ne renvoyant pas à la mémoire des lieux.

Figure 2. Depuis le balcon d'un logement, vue partielle du *danchi* et de l'œuvre, avec une partie du terre-plein non encore bâti

Source : Catherine Grout, 1999.

- 4 Dans le cadre du projet « Communauté & art » subventionné par la ville de Ashiya et le département, onze ensembles d'œuvres d'art permanentes ont été produits pour les espaces accessibles de ce *danchi* : six entrées d'immeubles, des traversées sous pilotis et des espaces extérieurs. Sélectionnés par le comité de suivi⁵, neuf artistes, collectif ou architectes ont participé et deux projets furent réalisés par des résident.e.s avec des enfants et des bénévoles. La directrice de la structure privée Life & Culture Environment Research Corporation de Osaka et productrice pour l'art, Hashimoto Toshiko, proposa Taho Ritsuko au comité⁶. Avec elle, elle souhaitait renouveler le vocabulaire traditionnel en favorisant une pratique moins tenue par une forme que par la mise en place d'un processus en lien direct avec les personnes et le site⁷. Une telle pratique n'était pas alors si courante. En 1997, ce projet « Communauté & art » « fut introduit [explique Taho Ritsuko] pour encourager les survivants à ne pas être isolés et pour vitaliser une nouvelle communauté. Ce fut la première grande expérimentation » car elle sera à l'échelle du *danchi*. Or, comme elle le souligne :

« Ce fut au dernier moment du projet de logements collectifs qu'ils ont décidé d'introduire le travail de l'art pour les résidents afin qu'ils aient un meilleur environnement, parce qu'ils ont commencé à réaliser que la dépression psychologique des sinistrés était grave après le tremblement de terre⁸ ».

Dès lors, plusieurs actions seront menées en parallèle car, comme l'a indiqué la directrice artistique du projet, Hara Hisako, une communauté ne naît pas spontanément⁹ ; des ateliers ont ainsi été proposés en lien ou non avec l'art. Entre mai 1997 et avril 1998, l'« atelier vivant » sera destiné à un partage d'idées au sujet de l'utilisation des espaces communs, un « plan artistique » sera consacré à la réalisation

d'œuvres et, en lien avec le projet de Tahoe Ritsuko, des cours seront donnés sur l'agriculture et les plantes.

Un principe narratif pour engager le *fukkō*

- 5 Ce projet aura trois moments principaux, celui de l'élaboration avec des sinistré.e.s alors que ces personnes étaient depuis deux ans dans des abris temporaires, celui de l'obtention de l'autorisation pour cultiver la terre puis celui de sa matérialisation dans le contexte du relogement. Le quatrième moment, celui de l'exploitation agricole, sera conduit par les résident.e.s sans la présence de l'artiste. Ne connaissant pas les personnes au préalable, ne sachant pas ce qui allait se passer, elle a envisagé une dynamique de projet associant le temps et l'espace à partir de gestes et d'actions tenus par un horizon partageable. Pour cela, quatre éléments seront conjugués : le premier renverra à un fonds culturel apportant une potentielle narration ; le deuxième viendra des personnes qu'elle rencontrera dans leur centre d'hébergement, le groupe qui fera partie du projet ; le troisième sera issu des travaux d'un professeur à l'université d'agriculture de Tokyo sur la considération de l'agriculture dans la société contemporaine au Japon (urbaine et rurale) ; et le quatrième correspondra à la notion de *ba* qui caractérise une certaine approche du projet et du paysage à partir des personnes et de leur présence corporelle.

- 6 Le premier élément correspond au titre de l'œuvre : *La Boutique de la Ferme de la joie aux nombreuses commandes*.

« Pour le titre je me suis inspirée du conte « Restaurant aux nombreuses commandes », chef-d'œuvre de Kenji Miyazawa, publié le 20 décembre 1923. C'est un recueil de neuf contes fantastiques, et l'un d'entre eux s'intitule aussi « Restaurant aux nombreuses commandes ». M'est venue l'idée de jouer avec les éléments naturels et les phénomènes. Tous les contes se passent dans une forêt avec beaucoup de personnages. Dans l'histoire de mon œuvre, il était attendu que je reçoive des survivants beaucoup de commandes comme dans le conte de Miyazawa. »

- 7 Afin de s'engager elle-même dans un mouvement collectif, elle transpose la situation (travailler avec un ensemble de personnes dans un processus créatif) en une structure narrative connue qui donne toute son importance aux indications à recevoir des personnes. En même temps, cette structure narrative apporte un cadre, celui d'un jeu (*play*) qui pourrait potentiellement modifier les espaces en une scène (*ba*). La transposition et l'appel à ce célèbre auteur pouvaient ainsi servir d'enclenchement pour toute une série d'actions correspondant à la commande. Si son imaginaire est fortement nourri du conte de Miyazawa, Tahoe Ritsuko ne s'est pas arrêtée sur la forêt, prévoyant plutôt, à partir du contexte narratif, de laisser venir les images aux personnes.

« Étant invitée à concevoir une œuvre pour le projet artistique pour Minami-Ashiyahama destinée aux logements collectifs pour les rescapés du 17 janvier, je me suis demandé si je pouvais partager la mémoire du paysage perdu du Japon, reconstruire l'expérience du passé et les encourager à vivre le reste de leur vie. L'œuvre d'art pouvait jouer le rôle d'une lecture à haute voix d'un conte dont les scènes auraient défilé l'une après l'autre avec un sentiment d'émerveillement, comme dans les chefs-d'œuvre de Kenji Miyazawa qui transforment la douleur en sourire, l'amertume en rire, la colère en joie, et cela en tenant doucement leurs épaules. »

- 8 Le point de départ associe ainsi dès le début une relation à un paysage perdu (失われた風景)¹⁰. Avec une certaine douceur, il s'agissait d'aider à surmonter la rupture, la difficulté d'envisager le devenir alors que les repères avaient disparu. « Reconstruire l'expérience du passé » veut dire chercher dans le passé afin d'engager des actions tournées vers un futur. Je reviendrai plus loin sur l'importance du lien au paysage, à l'expérience d'un paysage (*fūkei*) habité, entretenu et cultivé et donc au sol et à l'ancrage. Je retiens ici, qu'il était important, pour elle aussi, de partager cette mémoire. De l'entendre et de retrouver des éléments en commun reliés au paysage a permis une relation horizontale entre elle et les personnes.
- 9 À son grand regret, si elle a reçu quelques indications ou demandes de la part des personnes du groupe, leur nombre fut limité et elle aura le sentiment que son principe narratif aura été dévié par le contexte plus global du projet :
- « Toutefois, beaucoup de commandes ne vinrent pas des survivants, mais du groupe pour le projet "Communauté & art" et du groupe "Projet pour la construction des logements collectifs" composé d'architectes, de paysagistes, d'ingénieurs commissionnés par l'agence Renaissance urbaine (UR, une organisation semi-gouvernementale), [ces deux groupes ont été constitués] pour [la réalisation] de logements collectifs à Minami-Ashiyahama. [...] Mon attente de recevoir les commandes des rescapés fut trahie, néanmoins, il y eut beaucoup de demandes, l'une après l'autre, comme si mes idées et aptitudes étaient absorbées dans l'énorme estomac d'un grand nombre de personnes qui travaillaient pour les logements collectifs destinés aux survivants du tremblement de terre de 1995. L'intention principale du projet artistique était de les guérir et de les vitaliser ; la plupart étaient des seniors, des couples et des familles monoparentales qui devaient vivre en ayant dans leur mémoire la PERTE : familles, maisons, affaires personnelles, paysage qui meublaient les souvenirs de leur vie. Ainsi, le Projet voulait que je leur procure des idées clés pour dessiner un aménagement concret destiné à être une scène (*ba*), où des événements variés auraient pu prendre place avec cette intention, ainsi que des solutions variées, liées aux habitants de ces logements collectifs jusqu'à la fin de leurs jours¹¹. »
- 10 Au fur et à mesure, l'imaginaire a été placé avec l'objectif d'une réalisation matérielle ayant plusieurs fonctions. Les commanditaires projetaient des résultats pour le quotidien, repérables d'une certaine façon dans le tissu d'habitudes collectives (réaliser des espaces pouvant accueillir des manifestations extérieures liées aux saisons et au calendrier). Comme, au Japon, les relations de voisinage sont essentielles dans la vie sociale du quartier et qu'elles sont fondées sur les interrelations, il s'agissait de remédier à leur absence pour les personnes allant y être relogées. Même si l'intention était identique et que l'on retrouve l'idée de la scène (*ba*), l'artiste a ressenti une tension. Au lieu que tout le processus corresponde à une élaboration progressive de type *bottom up* (celle du groupe assemblé), elle fut confrontée à des pressions venant des deux structures (pour l'art et pour le relogement) dirigeant le projet dans son ensemble. Venant sans doute à la fois des habitudes de planification et des attentes fortes, il apparaît que le processus itératif dégagé des fonctions assignées et mené avec et par les personnes concernées dans cette situation temporaire et délicate n'a pu, ici, se développer autant que souhaité. La trame du principe narratif a ainsi été déviée, donnant peut-être moins de place à l'imaginaire et plus à la résolution de fonctions déterminées, comme, par exemple, celles pour l'accessibilité des œuvres (il s'agissait, entre autres, de permettre aux personnes de travailler la terre tout en étant en fauteuil

roulant). Dès lors, une grande part du travail de l'artiste avec le groupe fut, comme nous allons le voir maintenant, de tenir le lien avec le paysage.

Relation au paysage (*fūkei*) rural et agricole

- 11 Comme l'artiste le raconte, sa première action fut de venir rencontrer les personnes :

« J'ai visité les abris temporaires, rencontré des rescapés et j'ai vu quelle y était leur vie et leur ai demandé quelles y étaient les sources de joie. Beaucoup d'entre eux aimaient regarder les fleurs et le potager autour des abris. »

Les deux premières commandes seront issues de cette étape initiale lors de sa première visite :

« Commande une : l'un des survivants, qui avait planté des légumes autour des abris, voulait continuer dans le contexte des logements sociaux, car il sentait que cela le guérissait. Commande 2 : les survivants avaient alors reçu des cadeaux, des fleurs en pots de beaucoup de personnes du Japon. L'une des personnes, qui se sentait aller mieux en regardant les fleurs, voulait en planter à la mémoire de sa famille disparue lors du tremblement de terre. »

Leurs indications furent le deuxième point de départ du projet artistique co-construit. Pour l'artiste, la narration initiale portait la possibilité d'engager dans un temps limité et de « manière naturelle », d'une phase à l'autre, le développement d'un projet artistique pour et avec ces personnes. Son propre intérêt pour la nature en tant que processus vital a permis de mener à une considération du caractère temporel : conjuguer le passé pour réintroduire un mouvement vers l'avenir. Elle développa ensuite son projet avec un groupe de personnes, surtout avec les quinze ou vingt qui venaient à chaque fois et prenaient toujours part aux discussions. Lors de ces échanges de paroles et de souvenirs, son intention fut de chercher « l'image du paysage pour les sinistrés afin qu'ils jouent ensemble à retourner dans leur enfance ». Alors est apparu le fait qu'« ils étaient familiers des rizières qu'elles soient dans les vallées ou en terrasse en piémont ». La part narrative et l'appel à leurs souvenirs d'enfance leur auront permis d'évoquer des espaces vécus et d'établir des éléments communs, indépendants des conditions de leur réunion dans le centre d'hébergement.

- 12 Une autre source pour l'artiste furent les travaux du professeur Isoya Shinji de l'université d'agriculture de Tokyo portant sur l'interprétation et la compréhension de l'agriculture dans ces années-là au Japon. Taho Ritsuko s'est intéressée aux différents niveaux d'implication relevés par le professeur et son équipe : celui pour la contemplation, celui pour le jardin et enfin celui du travail de la terre. Avec le groupe de futur.e.s résident.e.s, elle a engagé le processus vers une pratique d'agriculture plus que vers celle du jardin d'agrément, même si l'horticulture fut un sujet de discussion et que des fleurs furent ensuite cultivées. Associée aux commandes des futur.e.s habitant.e.s, cette pratique a permis de donner corps à son idée initiale déjà citée. Ainsi, trois éléments (la structure narrative du conte, le lien aux plantes comme ressource vitale et affective et enfin le contexte social et culturel associé au fait de cultiver) ont convergé pour nourrir à la fois un imaginaire (en tant que puissance de projection) tourné vers un certain paysage (*fūkei*) et un projet.

« Pour moi, l'élément important du projet est de toucher la question de la mémoire du paysage perdu au Japon, et d'élargir l'imagination poétique au sujet de sa mémoire qui peut être partagée parmi les personnes avec joie et en souriant. »

La nostalgie éventuelle attachée au « paysage perdu » fut ainsi pour elle un atout poétique et non un frein pour engager le devenir, en particulier dans sa possibilité

d'être partagée et évoquée avec plaisir (le titre de l'œuvre associe d'ailleurs « Joie » et « Ferme »). L'artiste rassemble un groupe de personnes, leur apporte un horizon avec des actions concrètes à prévoir et à réaliser et modifie potentiellement leur état tonique et psychologique. L'imagination poétique souhaitée par l'artiste pouvait retrouver l'apport du conte et la force narrative d'une référence à la fois réelle (les paysages particuliers évoqués par les personnes qui ont des éléments partageables un peu partout) et symbolique (il s'agit de paysages perdus, ceux du passé et d'un temps en grande partie révolu en raison de la modernisation, du vieillissement de la population rurale et du dépeuplement dans ces régions). Ici, la relation aux rizières n'apparaîtrait pas comme une surprise, mais plutôt comme un lieu commun pouvant aussi correspondre à l'affirmation d'une identité japonaise. Comme le souligne Augustin Berque, la rizière « qualifie l'espace nippon ». Selon le japonologue, elle « a très longtemps été, au Japon, l'emblème de l'habitabilité de la terre (l'écoumène), le prisme du sentiment de la nature, l'étalon du territoire et des richesses qu'il porte, l'assise des structures socio-économiques » (Berque, 2014a, p. 474). La rizière est encore de nos jours une référence porteuse d'un axe de relation au monde attachée au sol tout en étant fortement reliée à une pratique, à des aménagements hydrauliques (avec un entretien régulier), à un travail encore pénible et à la nourriture quasi quotidienne. Si dans ce projet, Taho a associé les deux aspects : celui de la référence symbolique partagée et celui des gestes et du travail, il n'y avait pas, de sa part, la volonté d'interroger la référence avec son caractère identitaire et nationaliste. Commune à toutes les personnes, la rizière a sans doute aussi dépassé la relation au pays natal individuel (*furusato*¹²) ayant, aussi, potentiellement une forte connotation identitaire, puisqu'elle fut portée et diffusée par l'idéologie impérialiste lors de l'ère Meiji (Satow, 2006), référence qu'elle n'a pas, non plus, mise en avant.

Figure 3. La Boutique de la Ferme de la joie aux nombreuses commandes, en cours de réalisation

Nous pouvons voir que les autres espaces accueillent des plantations, des jeux pour enfants et des assises.

Source : © Taho Ritsuko, 1998.

- 13 L'élaboration va aboutir à une œuvre composée de deux parties, réparties dans un espace commun de 1 500 m² en pied d'immeubles de grande hauteur¹³. Elle les nomme des sculptures-paysage (ランドスケープ彫刻), terme qu'elle utilise pour qualifier ses réalisations artistiques pour les lieux publics¹⁴. Ici, elle a pris comme référence la structure typique en terrasse *dandan batake* (だんだん畑). L'élément clé, ici, est la relation à un paysage agricole identifié. Pour cela, les niveaux des deux sculptures-paysage seront bordés par des pierres, autant pour des raisons de construction que de rappel des terrasses, de façon que, tout de suite, elles soient comme reconnues. L'imaginaire embarqué était ainsi différent de celui du potager et il a sans doute pu à la fois apporter une force délocalisante (ou non localisée) puisque le terrain d'accueil est urbain, et être en fort contraste avec la référence (il ne s'agit pas d'évidence de paysages en terrasse, mais de sculptures-paysage évoquant ceux-là) tout comme avec le contexte spatial (au pied d'immeubles sur un terre-plein artificiel et plat).

Figure 4. La Boutique de la Ferme de la joie aux nombreuses commandes, au début des plantations

Source : © Taho Ritsuko, 1998.

Déracinement et relation à la terre (*fukkō*)

- 14 Le contexte de ce projet est lié avant tout au séisme de Hanshin-Awaji. Pour l'évoquer, je renvoie au texte d'un psychiatre, An Katsumasa, vivant et travaillant alors à Kōbe, qui a rendu compte des traumatismes des personnes sinistrées. Il utilise l'expression du « déracinement » pour évoquer :
- « [...] la perte de tout ce qui fait le fondement de la vie. Dans un certain sens, on peut appliquer ce terme de déracinement aux personnes qui ont tout perdu dans le séisme. Le séisme implique l'expérience d'un effroi lorsque la terre tremble, et que le sol sous les pieds s'affaisse. Mais pour les gens qui ont perdu maison et famille, la terre tremble encore maintenant [en mars 1995]. Le séisme a, dans tous les sens du terme, déraciné les gens¹⁵. » (An, 1999, p. 104.)
- 15 Ayant perdu leur ancrage en un lieu, leur environnement concret et affectif (ce à quoi ils étaient reliés spatialement et temporellement), ils ont été déracinés, et ne pouvaient se reposer sur la terre, celle-ci n'étant plus un support ou un soutien. Au sujet de ce séisme, les rescapés ont évoqué leur triple effroi. D'abord il y eut celui de l'amplitude des secousses¹⁶, ressentie corporellement, la plupart des habitant.e.s étant encore couché.e.s, amplitude qui va amener à l'effondrement et à la chute de leur environnement (maisons, autoroutes surélevées, lignes de chemin de fer, routes). À Ashiya, 92,5 % des logements seront ainsi détruits. Ensuite, ce fut celui de l'ampleur des incendies et enfin celui du nombre de morts et de leur augmentation très rapide¹⁷.
- 16 Le projet de Taho Ritsuko fait sens par rapport au terme de « déracinement » parce qu'il convoque un paysage agricole archétype lié à l'enfance¹⁸ et que l'imaginaire peut

être mis en mouvement à partir de la terre et du cycle de la nature. Toutefois, si des gestes et des rituels ont introduit une relation à la terre avec une éventuelle transmission intergénérationnelle, cette terre était ailleurs. La référence était rurale alors que, d'une part, la région de Kōbe, qui abrite le port le plus important du Japon ainsi que de nombreuses industries (déplacées de Tokyo après l'autre grand tremblement de terre du Kantō de 1923), est une longue bande de terre étroite entre la chaîne de montagnes Rokkō et la baie d'Osaka, voisine de la mégapole du même nom, et que, d'autre part, dans les centres d'hébergement les personnes (plus de 250 000 dans toute la région) souffraient « des blessures psychologiques entraînées par un effondrement des fonctions d'une grande ville » (An, 1999, p. 111¹⁹). Par rapport à l'aménagement urbain du *danchi*, et à la remarque de Sendai concernant ce qu'il appelle « la stratification de la mémoire », Taho Ritsuko n'apportera pas une relation directe au paysage de leur lieu de vie pour les habitant.e.s de Ashiya. Elle n'a pas souhaité restaurer ce qui avait été détruit, préférant convoquer l'imaginaire et une mémoire plus ancienne (préindustrielle). Le *fukkō* concernera, pour elle, les personnes et leur mode d'être plus que l'aménagement. Ainsi, elle posera une question critique implicite vis-à-vis de l'aménagement se faisant sans mémoire, de manière standardisée et technicienne, « déshumanisée », écrit-elle.

- 17 Dès lors, faire pousser des végétaux (et autrement sans doute quand ils sont enracinés et non dans un pot) ne concerne donc pas (seulement) le fait de trouver un plaisir à la vue de fleurs ou de plantations ni, ici, celui de devoir se nourrir ou de travailler. Cette activité est indissociable d'une présence sédentaire, correspondant au fait de s'être posé quelque part (de pouvoir se poser là), d'avoir instauré une relation dans la profondeur et, par ses actions personnelles et collectives, de participer au cycle de la nature comme une énergie qui constitue aussi l'être (en lien avec l'état tonique). De manière implicite est sous-entendue l'idée que l'effroi dû aux secousses ainsi qu'une relation exacerbée aux mouvements de la Terre²⁰ pouvaient être surmontés (si cela n'avait pas été le cas) par la relation au vivant grâce au contact avec la terre en lien avec un imaginaire affectif. Ce projet a ainsi engagé des activités qui allaient au-delà du processus de remémoration et de l'appréciation visuelle.
- 18 De leur côté, les résident.e.s évoqueront leur envie de manière concrète en disant par exemple : « Je voudrais cultiver beaucoup de tomates et de concombres » ou « c'est difficile de cultiver soi-même des légumes donc je voudrais faire pousser des fleurs » ou encore « je voudrais faire pousser quelques herbes aromatiques et faire goûter ma tisane à tout le monde²¹ » (Ishida, 1998).

Figure 5. L'entretien quotidien de la sculpture-paysage

Source : Catherine Grout, 1999.

Figure 6. La récolte de patates douces

Source : © Taho Ritsuko, 1998.

19 Taho Ritsuko raconte la suite des commandes quand les cultures ont commencé :

« Un des rescapés m'a dit que la terre n'était pas assez bonne pour les légumes, sauf pour les patates douces, ainsi la première plantation pour ma sculpture-paysage fut celle de patates douces. »

L'entretien du terrain introduisit ainsi potentiellement une tension entre, d'un côté, la réalité de celui-là qui n'était pas un sol agricole mais un site urbain nouvellement

planifié avec une terre apportée et pauvre et, de l'autre, la référence à la mémoire individuelle et collective déjà évoquée. Dès lors, « les sinistrés ont voulu améliorer la terre pour les années à venir ». Cette amélioration fut la dernière commande qu'elle a reçue. Elle remarque que « même si la terre et l'aménagement dans le plan urbain n'étaient pas appropriés pour planter et cultiver, il est vrai que les survivants se sont sentis encouragés et rétablis en améliorant la terre, en cultivant et en plantant. Dans un sens, c'est un processus de reconstruction (*fukkō*) de l'esprit et du cœur ». Se joue alors un autre aspect de la mémoire. Avec une mise en mouvement concrète, et même ainsi avec ce terrain pauvre, le processus artistique et interpersonnel introduisit une relation à la terre avec des gestes de culture adaptés aux circonstances comme aux personnes et associés à une temporalité longue.

Une autonomie obtenue

- 20 Afin de réaliser ce projet concrètement, il a fallu rendre possible le fait pour les habitant.e.s de cultiver dans un espace non prévu pour cela et surtout public, c'est-à-dire sur une terre ne leur appartenant pas. Par rapport à la pratique des plantes en pots (*hachiue* 鉢植え)²² correspondant à un entre-deux informel modifiant les limites entre privé et public, ici, le *danchi* étant public, il ne s'agissait pas que le projet soit toléré, comme à la marge, même si cela aurait été avec bienveillance, mais identifié et revendiqué en tant qu'élaboration et activité du groupe responsable de son aménagement et de son contenu.

« C'est devenu le premier cas [explique Taho Ritsuko] de la première terre agricole administrée par une communauté dans un logement collectif pour tout le Japon. *La Boutique de la Ferme de la joie aux nombreuses commandes* est une œuvre d'art qui fut considérée comme le terrain d'une bataille gagnée dans une guerre culturelle menée par une communauté contre la ville moderne globale et standardisée et contre le système de l'administration centrale. Cette guerre eut lieu dans un moment faisant suite au tremblement de terre quand la nature déshumanisée de la ville moderne était sérieusement mise en question. Éventuellement, cela introduisit de nouvelles infrastructures urbaines aussi bien matériellement qu'immatériellement, intégrant une terre cultivée et légitimant la responsabilité de la communauté et l'auto-administration de leur propre environnement de vie²³. »

- 21 L'œuvre dans ce contexte urbain particulier correspond alors à un engagement potentiellement politique en tant que revendication d'une action commune autonome puisque, normalement, c'est la société gérant les espaces aménagés publics qui s'en occupe. S'agit-il d'une émancipation de ce groupe de personnes et/ou d'une action qui éclaire une situation plus globale, correspondant à la possibilité de cultiver en ville et participant, d'une manière ou d'une autre, au développement de ce que l'on a appelé plus récemment (et très largement) « l'agriculture urbaine » ? Ou bien encore cela fait-il partie d'une nouvelle considération de la présence des plantations et de leur entretien (avec ou sans pesticide par exemple), car ces espaces communs sont souvent déconsidérés par les résident.e.s (Ishida, 1998) ? Cette victoire fut très médiatisée au niveau régional et national et cela constitua un moment important pour la reconnaissance des personnes rescapé.e.s au sein de la société. La revendication porte également une critique plus ou moins affichée vis-à-vis du développement urbain anonyme et difficile d'accès ainsi que de la différence sociale et qualitative par rapport aux conditions de vie précédentes. Nous l'avons vu, l'habitat détruit était entre autres constitué de maisons individuelles en bois regroupées en des *shitamachi* (quartiers

populaires), où les relations de voisinage étaient très fortes. Certain.e.s résident.e.s ont ainsi mis en avant leur motivation :

« Ces champs sont pour tout le monde donc réalisons-les en les faisant ensemble. »
(Ishida, 1998.)

« Cultivons des légumes et des patates douces et mangeons-les ensemble. » (*Ibid.*)

La relation entre le collectif et le fait de faire quelque chose ensemble fut importante pour la constitution d'une communauté, celle des personnes vivant sur le même site. Ainsi, une centaine de personnes participera à la première « Journée agricole », le jour de l'inauguration de l'œuvre le 23 octobre 1999, beaucoup plus que celles qui cultivaient.

Figure 7. Travail de plantation du groupe impliqué

Source : © Taho Ritsuko, 1998.

Figure 8. Un moment du travail en commun impliquant plusieurs générations

Source : © Taho Ritsuko 1998.

Notion de *ba*

- 22 Dans les années 1990 ce mode d'intervention pour et avec les personnes avec l'apport de la compétence d'artistes était alors moins développé qu'aujourd'hui, en particulier après la triple catastrophe de Fukushima de 2011 (Miura, 2014 ; Borggreen, 2018). De son côté, avant d'être invitée pour ce programme, Taho Ritsuko avait « intégré aux États-Unis un processus de travail avec un architecte, des paysagistes et des entrepreneurs variés » mais pas avec des habitant.e.s. Avec le travail de la terre, les plantations, les moments liés aux saisons et à leurs rituels, il s'agissait pour elle que ces sculptures correspondent plus à un « *ba* (場), où des interactions variées et une communication adviennent ». *Ba* a plusieurs sens. Insistant sur son opposition à l'individualisme occidental moderne, Augustin Berque écrit que cette notion :

« [...] peut avoir principalement trois sens : lieu ; lieu où quelque chose se passe ; ce qui se passe quelque part. C'est le contexte qui décide lequel l'emporte, mais les deux autres sont toujours sous-entendus. C'est dire que *ba* est concret : il se passe là du croître-ensemble (*cum crescere* > *concretus*) entre les lieux, les gens, les choses et les faits. [...] Il exprime fort bien la spatialité du sujet nippon. » (Berque, 2014b, p. 41.)

- 23 Nous pouvons remarquer l'association moment/lieu/personnes en action ou présentes. Dès lors, le *ba* est à la fois matériel et immatériel. Il y a *ba* quand il y a des activités avec une assemblée de personnes. Ces différents sens nourrissent le *ba* pour l'artiste. Nous avons vu le sens de la scène jouée (et des scènes qui auraient pu défiler) et du jeu qui portait l'imaginaire de l'artiste. Plus encore, elle précise que « c'était important pour moi de créer une œuvre d'art qui ne répondait pas seulement physiquement au

contexte spatial mais aussi aux activités et aux interactions des personnes ». La relation au *ba* explicite le fait que, d'une part, le projet artistique se distingue d'un processus participatif en lequel des participant.e.s rejoignent une réalisation pour l'exécuter et que, d'autre part, le résultat n'est pas un objet. Ainsi son projet fut moins d'embarquer des personnes dans un processus artistique ayant une valeur sociale que d'engager son approche avec des sinistré.e.s et que cela continue sans elle. L'œuvre « existe physiquement pour une longue période de temps et, dans ce sens, on peut l'appeler une œuvre permanente, simultanément, elle pouvait fonctionner comme un *ba*, des activités variées pouvaient advenir ou pas, [elle correspond alors] à un *work in progress* ». Le *ba* débutera dans les échanges et se réalisera ensuite avec l'aménagement des sculptures-paysage, continuera avec le travail de plantation, de semences et d'entretien, les récoltes, puis avec les repas, réunions ou fêtes communes. Évoquée par Berque, la notion de « croître-ensemble » s'y trouve clairement à l'œuvre, dans la conjonction de la poussée vitale végétale et du regain (*fukkō*).

- 24 Pour l'artiste, au moment de la co-conception, les croisements disciplinaires étaient nécessaires en raison de la situation après le séisme, et nous avons déjà vu son intérêt pour les travaux du professeur Isoya. Concernant le *ba*, elle indique comme référence les travaux du chercheur Shimizu Hiroshi qu'elle rencontra et qui, à partir des travaux du philosophe Nishida Kitarō, développa alors cette notion dans le domaine de la connaissance. *Ba* est ainsi le quatrième élément annoncé au début du texte qui porte le sens de ce projet artistique. Je souhaite renvoyer également à l'interprétation développée par l'ingénieur paysagiste Nakamura Yoshio à partir d'un sens utilisé en psychologie et dérivé de la physique, sens qu'il associe aussi au paysage (*fūkei*). *Ba* est ici compris comme un champ de force ou d'énergie (Grout, 2017 ; Marlin, à paraître). Il permet d'envisager un mode de relation au monde en lequel les personnes sont immergées, dont elles font partie, et où, en tant que sujets, elles ne s'envisagent ni indépendamment de leur environnement (et donc des autres personnes) ni avant celui-là, mais dans un mouvement d'avènement conjoint. Grâce aux activités communes liées au travail de la terre, de l'agriculture et de l'horticulture, je propose d'envisager le *ba*, champ de relations et champ d'action, en lien avec une certaine présence corporelle au monde et une tonicité (y compris avec l'effort et la fatigue). *Fūkei*, *ba* et *fukkō* participent, ici, de la même constellation de sens.

Figure 9. Lieu et moment de réunion : une chorale au sein d'une des deux sculptures-paysage

Source : © Taho Ritsuko, 1998.

Plusieurs phases et moments du *ba*

- 25 Logés dans des préfabriqués, les rescapé.e.s avaient été obligé.e.s d'endurer une promiscuité parfois éprouvante. An Katsumasa a indiqué que « dans les centres d'hébergement [...] tout le monde [faisait] de gros efforts pour revenir à un équilibre de vie » (An, 1999, p. 106). Le psychiatre a souligné que les personnes y menaient « une vie inconfortable en essayant malgré tout de ne pas créer trop de désordre » (*ibid.*, p. 113). À cette phase difficile allait succéder celle d'un relogement en des lieux anonymes. Nous l'avons vu, le projet « Communauté & art » fut monté pour que les futur.e.s résident.e.s se rencontrent un an avant et participent, d'une manière ou d'une autre, à l'aménagement de leurs parties communes, parce que le relogement allait, à son tour, apporter un changement de repères. Pour Taho Ritsuko, la culture agricole n'était pas le but mais sans doute plutôt une étape à dépasser, surtout peut-être avec le vieillissement des personnes impliquées ayant majoritairement plus de 60 ans, pour ensuite peut-être laisser place à d'autres activités décidées par les personnes elles-mêmes. L'artiste précise que « pour les rescapés il était important de ne pas être isolés avec un sentiment d'indifférence ou d'abandon. Il était crucial que [les commanditaires du projet « Communauté & art »] portent leur attention sur eux et qu'ils leur apportent un programme de soutien jusqu'au relogement, qu'ils aient des interactions entre eux et avec l'extérieur ». Le *ba* associé au projet est ni limité au lieu physique et concret ni défini par une communauté qui aurait l'exclusivité de l'usage du site (même s'il s'agit plutôt des résident.e.s). La communauté qui s'est constituée aurait ainsi d'abord concerné les personnes participant aux ateliers et aux réunions que ce soit de manière assidue ou non, puis toute personne qui allait s'y joindre, dans un élargissement. Autrement dit, la relation entre le *ba* et la communauté est plastique, évolutive, contextuelle. Le faire-ensemble avec la « sculpture-paysage » a pu ainsi s'élargir à

d'autres personnes, puis perdre de son évidence avec la durée, ne plus être un soutien mais une obligation ou un poids s'exerçant sur le sujet individuel, car, comme le relève Augustin Berque, le *ba* a aussi un versant contraignant²⁴ ; d'autant que l'emplacement en pied d'immeubles hauts de dix étages a créé une mise en vue, de surcroît potentiellement en plongée, très différente d'une relation spatiale horizontale.

- 26 Par ailleurs, par rapport au paysage, plusieurs imaginaires ont porté le projet ; avec le conte de Miyazawa, nous avons vu d'abord la forêt qui est au Japon, comme l'indique Sylvie Brosseau, « liée au monde agricole et qui constitue une des références fondatrices du sentiment de la nature et de l'imaginaire paysager japonais » (Brosseau, 2014b, p. 352), puis la rizière s'est imposée. Ces deux références amènent à s'interroger sur leur caractère emblématique, ainsi que sur ce qui est perdu et sur ce qui sera réalisé : deux sculptures-paysage qui ne sont pas des rizières. Le critique américain William J. T. Mitchell a mis en avant un mode d'analyse de la représentation du paysage en considérant celle-là comme une pratique culturelle ayant des incidences politiques. Il s'intéresse à ce que *fait* le paysage (Mitchell, 1994). Ici, il s'agirait de savoir ce que cette référence à un paysage archétypal aurait pu faire qui concernerait les lieux, leur occupation ainsi que les appropriations spatiales, celles-là accompagnant d'éventuelles expropriations. Tout d'abord la sculpture ne représente pas un paysage : personne n'y voit une rizière²⁵ ou des champs et les deux structures en terrasse sont plus une allusion qu'une réalité topographique. Fut-elle la possibilité sculpturale, spatiale et temporelle de l'appropriation par un groupe de personnes d'un espace ouvert, commun à plus de personnes ? Si d'un côté, une sculpture-paysage, parce qu'elle visait une pratique d'agriculture, a engagé une autre relation au lieu anonyme du *danchi*, permettant une reconnaissance administrative et politique du projet mené par le groupe et du groupe valant sans doute pour tou.te.s les survivant.e.s, de l'autre, la communauté constituée et plus ou moins élargie n'a pas souhaité conserver plus de dix ans la même activité agricole ou maraîchère. Pour qu'il y ait communauté, l'important n'aurait pas été l'appropriation matérielle d'un espace, mais la possibilité du *ba*, autrement dit, celle pour les personnes de vivre ce lieu en relation avec le *ba* (qu'il s'agisse d'une scène, du lieu du travail ou de ce qui se passe ensemble), sans avoir besoin de le conceptualiser. Ainsi, celui qui a pu se développer pendant quelque temps se sera potentiellement transformé, ou non, en d'autres relations et activités n'ayant plus besoin de renvoyer au paysage d'une culture en terrasse. Celui-là fut un élément temporaire, lié à une phase. Toutefois, il fut essentiel. D'une part, il apporta une mise en mouvement de leur imaginaire et un fondement qui les engagea dans le déploiement d'une relation à la terre, et ainsi dans un regain de leur mode d'être collectif et personnel. D'autre part, il les a emmenées dans un processus de revendication afin de pouvoir décider de leur cadre de vie et ainsi de réaliser l'œuvre en tant que *ba*.

BIBLIOGRAPHIE

- An, K., « Le dossier médical de la région sinistrée » (1995), trad. par France Dhorne, *Ebisu. Le Japon des séismes*, n° 21, 1999, URL : https://www.persee.fr/doc/ebisu_1340-3656_1999_num_21_1_1636.
- Berque, A. « Ta, 田 la rizière », dans Bonnin, P., Nishida, M., Inaga, S. (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014a, p. 474.
- Berque, A. « Ba, 場 le lieu », dans Bonnin, P., Nishida, M., Inaga, S. (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014b, p. 39-41.
- Bonnin, P., Nishida, M., Inaga, S. (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014.
- Borggreen, G. « Art and Consumption in Post-Bubble Japan. From Postmodern Irony to Shared Engagement », dans Cwierotka, K. J. et Machotka, E. (dir.), *Consuming Life in Post-Bubble Japan. A Transdisciplinary Perspective*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, p. 175-194.
- Brosseau, S., « Hachiue, les plantes en pot », dans Bonnin, P., Nishida, M., Inaga, S. (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014a, p. 155.
- Brosseau, S. « Mori, 森 la forêt », dans Bonnin, P., Nishida, M., Inaga, S. (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014b, p. 352.
- Grout, C. *Le Sentiment du monde. Expérience et projet de paysage*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2017.
- Ishida, A. « Minami Ashiyahama Community & Art Project New Trial for Forming the Community at Minami Ashiyahama Housing Complex », *Journal of The Japanese Institute of Landscape Architecture*, vol. 62, n° 1, 1998, p. 39-41.
- Marlin, C. (dir.), *Autour de Nakamura Yoshio 中村良夫. Une expérience de pensée du paysage entre Japon et France*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux (à paraître).
- Mitchell, W. J. T., « Introduction » dans Mitchell, W.J.T. (dir.), *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Miura, A., *The Rise of Sharing. Fourth-Stage Consumer Society in Japan*, traduit par Dana Lewis, D., Tokyo, International House of Japan, 2014.
- Naitō, H. « “Tochi (terrain)” et “Basho (lieu)” : perspectives sur l’architecture au XXI^e siècle », trad. par Akimoto, M., revu par Brosseau, S., *Jutakukenchiku*, janvier 2007, URL : <https://japarchi.fr/tochi-%E5%9C%9F%E5%9C%B0-terrain-et-basho-%E5%A0%B4%E6%89%80-lieu/>
- Nakamura, Y., « La raison-cœur des co-suscitations paysagères. Les fluctuations du paysage entre corps, lieu et langage », *Ebisu*, n° 49, 2013, p. 73-90, mis en ligne en avril 2014, URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/766> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ebisu.766>
- Ogino, M., « Après Kōbe : le traumatisme. Enquête sociologique », *Ebisu. Le Japon des séismes*, n° 21, 1999. URL : https://www.persee.fr/doc/ebisu_1340-3656_1999_num_21_1_1637
- Pelletier, P., « Umetate-chi, 埋め立て地 le terre-plein », dans Bonnin, P., Nishida, M., Inaga, S. (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 519-520.
- Satow, M. « “Landscape” as Cultural Practice : Landscape Representation in 1910s Japanese Art Photography », conférence lors de la journée d’étude « What is behind the Landscape ? How to consider its Future » ?, Maison franco-japonaise de Tokyo, 2006, non publié.

Sendai, S., « *Fukkō*, 復興 : la reconstruction », dans Bonnin, P., Nishida, M., Inaga, S. (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 132-135.

Shimizu, H. « Ba-principle: new logic for the real-time emergence of information », *Holonics*, 5 (1), 1995, p. 67-79.

NOTES

1. Comme il est de coutume au Japon, le nom figure avant le prénom.
2. Ce séisme d'une magnitude de 7,2 eut lieu le 17 janvier 1995 à 5 h 46 du matin : 6 437 morts, 120 000 bâtiments détruits ou endommagés, 7 000 brûlés, 250 000 personnes déplacées.
3. Concernant la différence spatiale et anthropologique essentielle entre terrain et lieu, je renvoie au texte de l'architecte Naitō Hiroshi (2007).
4. Pour le géographe Philippe Pelletier les *umetate-chi* « coûtent moins cher que des expropriations à l'intérieur des terres, ils peuvent être équipés à neuf, facilement connectés, ouverts sur le trafic international maritime, accueillir toute sorte d'innovations (fantasme de la *tabula rasa*) et s'agrandir par extension. [Ils] participent géo-historiquement d'un "capitalisme côtier" » (Pelletier, 2014, p. 519-520).
5. Ce comité de suivi de ce projet a réuni universitaires, conservateurs du musée municipal d'art et d'histoire de Ashiya (très actif pour l'art contemporain), consultants, experts de divers domaines liés à l'urbanisme.
6. Artiste japonaise, née en 1953 dans la préfecture de Tokushima, Taho Ritsuko fut l'étudiante, entre autres, de George Trakas aux États-Unis. Au moment de la commande, elle était professeure associée au Massachusetts Institute of Technology, avant de devenir professeure à l'université de Tokyo (Gedai). Depuis 1989, elle réalise des œuvres permanentes dans les espaces urbains au Japon et aux États-Unis prenant en compte le contexte social tout en montrant un intérêt pour la nature. Si elle fait parfois participer des habitant.e.s à ses projets, cette réalisation sera unique dans son travail pour le suivi dans le temps et la méthode.
7. Parallèlement, pour les autres œuvres réalisées, l'ambition du comité de suivi était que celles-là participent à la vie de tous les jours et que les résident.e.s se les approprient grâce aux discussions en amont lors des ateliers puis à l'entretien des œuvres.
8. Sauf indication contraire, les citations sont extraites de courriels de Taho Ritsuko adressés à l'auteure en janvier et avril 2020.
9. « Minami Ashiyahama Beach Community & Art Plan », avril 1998, entretien avec Hara Hisako (Art Producer, Professor, Osaka Electro-Communication University School of General Information) par Yu Nakano (5 octobre 2011), URL : <https://tm19950117.jp/en/interview/2791/>, consulté le 5 août 2020.
10. Au Japon, deux mots sont principalement utilisés pour dire « paysage » : *Keikan* (景観) et *fūkei* (風景). Ils sont associés à deux principales approches du paysage, l'une concerne l'approche technique, celle des ingénieurs ; le paysage est alors une réalité considérée comme un objet indépendant. L'autre approche culturelle, incarnée et esthétique du paysage est associée aux pratiques ordinaires et à la mémoire corporelle, et ici le sujet n'est pas séparé du monde.
11. Majuscules utilisées par l'artiste.
12. « Le "vieux village" [écrit Philippe Pons], c'est-à-dire le village natal, a une connotation particulière dans un pays où l'appartenance à une région reste forte. Le village natal est plus que le terroir de l'enfance : c'est le lieu émotif, idéalisé, d'un monde harmonieux qui s'est évanoui. » (« La nostalgie du village natal », *Le Monde*, le 20 mai 2011.)

13. Comme les deux immeubles de part et d'autre appartiennent soit à la ville de Ashiya (400 logements) soit au département de Hyōgo (414 logements), l'artiste dessinera deux sculptures-paysages. L'une accueillera plutôt le maraîchage.
14. Taho Ritsuko utilise pour sa sculpture le terme ランドスケープ (*landscape* écrit en *katakana* retranscrit phonétiquement un mot d'une langue étrangère). Pour elle, ce terme renvoie au domaine du paysagisme, *fūkei* à celui des arts visuels ou de la nature et *keikan* à celui du design urbain.
15. An Katsumasa reprend l'expression « déracinement » du psychiatre allemand Hans Bürger-Prinz qui l'avait utilisée au sujet de « la dépression qui affectait les prisonniers libérés » (*ibid.*). Le sociologue Ogino Masahiro précisera, quant à lui, qu'« un grand tremblement de terre [...] rend plus précaire encore l'état de santé de ceux qui sont malades avant le séisme » (Ogino, 1999, p. 126).
16. Ogino Masahiro, qui a vécu aussi ce grand tremblement de terre, insiste sur la mémoire sensorielle : « J'ai senti la secousse sismique avant d'arriver à la penser. » (Ogino, 1999, p. 133.) Cette mémoire « est d'abord personnelle, mais elle peut être collective. Si les sinistrés ont eu un temps le sentiment d'appartenir à une communauté, cela était certainement dû à cette mémoire sensorielle partagée. Une solidarité implicite était née à travers la mémoire sensorielle. Cependant cette solidarité implicite n'a jamais été explicitée. » (*ibid.*, p. 133-134).
17. « Au début, on en avait annoncé quelques dizaines, mais *immédiatement après* on en était à deux mille (le nombre de victimes officiel est de six mille quatre cents). » (An, 1999, p. 101, je souligne.)
18. La relation à l'enfance n'est pas forcément d'ailleurs un refuge pour l'imaginaire, entre autres historiquement, parce que certaines personnes avaient pu vivre d'autres catastrophes ou destructions naturelles ou liées à la guerre et aux bombardements (Kōbe a été ainsi presque entièrement détruite pendant la Seconde Guerre mondiale), y compris, en cas de déménagement, à la bombe A.
19. Cela concernait en particulier les « axes de circulation coupés, alimentation en eau et en gaz interrompue, vie quotidienne difficile » ainsi que dans les premières heures ou jours une absence d'électricité et de liaison téléphonique.
20. « Les victimes ont souffert de divers symptômes. Pratiquement tous ont perdu le sommeil et sont devenus particulièrement sensibles au bruit et aux mouvements de la terre. » (An, 1999, p. 109.)
21. Mes remerciements à Kawasaki Hisako pour la traduction du japonais.
22. Sylvie Brosseau, que, par ailleurs, je remercie vivement pour sa relecture de ce texte et ses conseils, présente cette pratique si typique des rues japonaises : « Les habitants [...] donnent comme raisons majeures à la culture de plantes en pots leur désir de sentir le changement des saisons *shiki*, leur goût pour le soin des plantes, leur souhait d'embellir leur environnement en le rendant vivant. » Elle indique qu'il s'agit aussi d'une transformation spatiale avec la création d'un espace d'entre-deux qui réduit le trafic. C'est un « élément de base modulable, flexible, facilement déplaçable car léger, dans un ensemble permanent mais réversible. » (Brosseau, 2014a, p. 155).
23. Taho Ritsuko dans un courriel adressé à l'auteure en 2001.
24. « La nippologie [...] insistera sur la tyrannie exercée par le *ba* sur le sujet individuel. Par exemple, reprenant la notion à la suite de [...] Nakane Chie, qui insiste sur l'appartenance et l'identification de l'individu à un *ba* collectif, Kawai Hayao [...] montre que le *ba* enveloppe et protège, mais asservit aussi les sujets qui en relèvent. » (Berque, 2014b, p. 41.)
25. Celle-là n'est pas revendiquée symboliquement.

RÉSUMÉS

Nous verrons, ici, comment une certaine conception du paysage (*fūkei*) en tant que paysage agricole, associé à un imaginaire, à la mémoire ainsi qu'à des activités de culture maraîchère, a pu permettre à l'artiste Taho Ritsuko d'engager des personnes rescapées du séisme de Hanshin-Awaji (Osaka-Kōbe) de 1995 dans un mouvement de reconstruction ou de regain (*fukkō*). Ce projet a associé celles-là dans tout le processus de conception et de réalisation d'une œuvre destinée à un espace extérieur commun au *danchi* (nouveau logement social) où elles allaient être relogées. Il fut célèbre au Japon pour la bataille politique et administrative gagnée afin qu'elles puissent avoir le droit de cultiver de manière autonome une partie de ce terrain public à Minami-Ashiyahama. En les embarquant dans un processus créatif devenu politique, l'ambition de l'artiste fut de susciter leurs interactions pour une coprésence active correspondant à la notion de *ba* (qui veut dire scène, lieu ou champ). L'œuvre, constituée de deux « sculptures-paysage », fut ainsi inséparable d'une communauté en train de se constituer et de s'établir.

This essay shows how a specific understanding of landscape (*fūkei*) as an agricultural landscape associated with the collective imagination, memory, and the activities related to vegetable farming enabled artist Taho Ritsuko to engage survivors of the Great Hanshin-Awaji Earthquake, which struck Osaka-Kōbe in 1995, in a movement of reconstruction and renewal (*fukkō*). The project involved the survivors in the entire process, from conception to realization, of a work intended for a communal outdoor space in the *danchi* (a new public housing complex) where they were being relocated. The project gained renown in Japan for the political and administrative battle won, which gave the survivors the right to independently cultivate part of the public land in the Minami-Ashiyahama district. By involving them in a creative process that became political, the artist aimed to encourage their interaction and create an active co-presence consistent with the notion of *ba* (scene, place, or field). Composed of two landscape sculptures, the work was integral to the process of forming and establishing a community.

INDEX

Keywords : fūkei (landscape), ba (place, scene, field), fukkō (reconstruction), agricultural landscape, work in progress

Mots-clés : fūkei (paysage), ba (lieu, scène, champ), fukkō (reconstruction), paysage agricole, work in progress

AUTEUR

CATHERINE GROUT

Catherine Grout est professeure en esthétique, HDR, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, chercheuse au Laboratoire Conception Territoire Histoire Matérialité (Lacth).

c-grout[at]lille.archi[dot]fr