



## Figures de l'art n°25 – Philosophie du Design

Revue d'études esthétiques

*Sous la direction de Bernard LAFARGUE et Stéphanie CARDOSO*

### **H–Sang Seung : Le design est non-design**

Par Thorsten Botz-Bornstein

Résumé : L'architecte coréen H-Sang Seung dérive les nécessités architecturales de deux sources : la tradition coréenne et les impératifs liés aux qualités territoriales qu'il appelle « écritures territoriales » (*teomune*). Seung et son équipe de la Biennale du design de Gwangju affirmèrent la nécessité de repenser la définition du design en lançant le thème paradoxal inspiré du confucianisme du « Design est le design est non-design ». Le thème rappelle les réflexions de Heidegger qui suggérait que la technique fonctionnait « toujours-déjà » à l'intérieur d'un « projet ». Il est possible de comprendre le concept heideggérien de « Gestell » (arraisonement) comme « design ». Le problème du design devient alors qu'il fonctionne à l'intérieur de limites tracées par son propre processus de design. « L'écriture territoriale » de Seung apparaît comme un non-design dépassant le design conventionnel.

En tant que philosophe, la question architecturale qui me fascine le plus est celle de savoir jusqu'à quel point l'architecture impose un certain mode de vie aux gens. D'aucuns pourraient répondre que l'architecture devrait s'imposer aussi peu que possible dans les vies des gens, et que, dans l'idéal, les choses fonctionnent de façon inverse : les gens imposent à l'architecture le mode d'être qu'ils croient le plus compatible avec leurs vies. Je pense que l'idée dominante qui sous-tend ce schème de pensée est que nous ne pouvons avoir confiance en l'architecture, et que, dans l'ensemble, elle a trop souvent rendu la vie des gens difficile, peu pratique et non esthétique. Motivés par des considérations commerciales ou égotiques, les architectes seraient souvent sourds aux demandes « des gens ».

Cependant, pouvons-nous faire confiance « aux gens » ? Que sait la moyenne des usagers de l'architecture à propos – non de l'architecture – mais du « bon mode de vie ? » Dans beaucoup de cas, « les gens » attendent de l'architecture une pure esthétique, la reproduction de certains fantasmes, des maisons de rêve... De son côté, le fonctionnalisme est souvent apparu comme un compromis acceptable dans la mesure où, dans la construction, l'architecte met en application les fonctions

censées être les plus désirables pour les usagers. Cependant, quelle est la base permettant d'assumer l'idée selon laquelle le mode fonctionnel est le bon mode de vie ?

Le mot « style » lui-même, représentant traditionnellement un pont entre éthique et esthétique, peut apparaître comme une hypothèse intellectuelle abstraite ne conduisant pas nécessairement au « bon mode de vie ». En termes philosophiques, la question se pose ainsi : Peut-on trouver un mode de vie qui est « bon », sans qu'il soit dérivé, ni de l'esthétique, ni du fonctionnalisme, mais simplement parce qu'il est « bon en soi » ? En d'autres termes, existe-t-il un bon mode de vie qui puisse s'imposer à nous, ni par le biais de l'architecte, ni par celui des « gens », mais *par l'architecture elle-même* ?

Pour le grand public, la dichotomie entre fonctionnalisme et esthétique ne semble pas laisser d'espace pour une troisième option. Durant l'été 2010, des millions de personnes ont vu le film *Inception* dans lequel l'architecte Cobb (Léonardo Di Caprio) déclare ne vouloir s'engager ni dans « des aménagements de greniers, ni dans des stations de service », mais laisser libre cours à sa créativité. Ariadne, la camarade architecte de Cobb (Ellen Page), fait remarquer que l'architecture est plus intéressante quand elle est « pure création » en quête de perfection, de singularité et d'esthétique, et qu'elle n'est pas liée par des impératifs pratiques et fonctionnels. Cette interprétation de l'architecture reste probablement fascinante pour la plupart des gens, bien que dans le « monde réel », le fonctionnalisme trouvera aussi beaucoup de supporters.

Dans le contexte des conceptions populaires de l'architecture notre question semble étrange : existe-t-il une manière correcte de construire et de vivre qui ne se fonde, ni sur la beauté, ni sur la pratique, mais simplement sur l'architecture elle-même ? Tadao Ando, l'architecte japonais, a expérimenté ce type de problématiques dans les premières années de sa carrière, déclarant que, « selon des conditions très sévères, le modèle de vie (bonne) peut être extrait et développé à partir de la façon de vivre » (*Japan Architect* 1980, 4). Comme principes fondamentaux de son architecture, Ando promeut la sobriété, la pureté et la simplicité ; mais il ne le fait pas parce qu'il croit que ces principes rendent l'architecture plus fonctionnelle ou plus esthétique. Bien plutôt, ces principes se dégagent naturellement de la propre logique de son architecture. Autrement dit, ils créent une pureté excédant à la fois fonction et style.

L'une des premières créations d'Ando, sa petite maison attachée à Sumiyoshi, possède une cour intérieure au milieu, que les habitants doivent traverser pour aller d'un point de la maison à un autre. C'est « peu pratique », surtout pendant les hivers très froids d'Osaka, mais cela se justifie du fait que cette architecture a créé sa propre forme de rationalité. Ceci ne signifie pas que les usagers de l'architecture doivent obéir à quelque caprice de l'architecte. Au contraire, Ando critiqua un jour

des étudiants qui, aux questions sur le pourquoi, ne pouvaient fournir d'autre réponse que le pauvre « parce que je le voulais » - ce qui n'est vraiment rien de plus qu'un caprice. Dans l'idéal, l'architecte ne devrait rien « vouloir ». Il devrait plutôt entendre simplement les impératifs qui se dégagent de l'architecture elle-même. Le conseil de Louis Kahn recommandant de découvrir « ce que la fenêtre veut être » doit probablement être compris en ce sens.

**Ici Illustration 1. Texte : *L'intérieur de la maison attachée à Sumiyoshi (1976) de Tadao Ando.***

## H-Sang Seung

L'architecte coréen H-Sang Seung (승효상, né en 1952) dérive les nécessités architecturales de deux sources : la tradition coréenne et les impératifs liés aux qualités territoriales qu'il appelle « écritures territoriales » (landscripts). On peut faire remonter l'origine de ces derniers – comme nous le verrons – à la tradition coréenne de la géomancie. A part cela, nombre des principes de Seung concernant la simplicité et la pureté se rapprochent de ceux de Tadao Ando et sont expliqués dans son livre *The Beauty of Poverty* (빈자의 미학, 1996). Seung est l'un des architectes coréens contemporains les plus prolifiques, et il a récemment obtenu une reconnaissance internationale en tant que co-organisateur de la Biennale de design de Gwangju de 2011 (Corée du Sud), ainsi qu'avec des projets tels que le Chaowai SOHO Complex de Pékin et le pavillon Guggenheim d'Abu Dhabi appelé « Floating Weights ». Sa nationalité coréenne met Seung dans une position particulière. Alain Delissen croit que « rien n'est aussi vivant et original, rien n'est aussi moderne, quoi qu'enraciné profondément dans le passé, que la culture sud-coréenne du tournant du millénaire » (Delissen 2001, 243). Quand il était jeune, Seung travailla sous l'égide d'un célèbre architecte Kim Swoo-Geun (김수근, également “Kim Sugun,” 1931-86), qui avait une manière très explicite d'approcher les questions touchant à l'identité et à la tradition coréenne. En 1980, le groupe Konggan (空) de Kim s'institua lui-même « comme un acteur prééminent dans le champ des « étude nationales » (*Kukhak*) » et fit appel dans son magazine éponyme « à une culture de soi plus approfondie » (*an-huro chiyang*) ainsi qu'à une « réception critique des cultures étrangères » (Delissen 2001, 247).

La culture coréenne avait eu beaucoup de mal à trouver son identité. Pendant l'occupation japonaise (1910-1945), les bâtiments publics comme

les gares ferroviaires, les hôtels, les mairies et les commissariats se caractérisaient par un mélange de style japonais et occidental. Des architectes coréens furent formés au Japon et encouragés à se référer aux modèles japonais quand ils construisaient en Corée. Durant toute cette époque, la Corée n'eut aucun contact direct avec des développements internationaux modernes comme l'Art nouveau ou le Bauhaus. Après la guerre, une architecture impersonnelle moderniste fut mise en œuvre à grande échelle. Dans les années 1980, quand le pays se tourna vers la démocratie de marché, la question de l'identité nationale a pu être discutée de façon plus sophistiquée, et Seung y contribua largement.

Jusqu'à maintenant, la caractéristique la plus frappante de nombre des constructions de Seung réside dans l'utilisation d'un acier corten qui développe une apparence stable de rouille rappelant les sculptures de Richard Serra (bien que Seung n'utilise plus ce matériau dans les constructions plus récentes, et qu'il ait opté pour de la lave de basalte grise comme matériau de revêtement).

**Ici Illustration 2. Texte : *Utilisation de l'acier corten dans le Welcomm City, siège de l'agence publicitaire Welcomm (2000)***

Avec sa conceptualisation du *madang*, la cour intérieure de la maison traditionnelle coréenne (*hanok*), Seung pourrait bien avoir découvert la qualité architecturale coréenne la plus significative. Alors que les japonais considèrent le vide comme un espace de silence et de méditation, le *madang* est « un espace que l'on occupe » (Pai 2007, 269). Alors que rien ne peut pénétrer le jardin japonais, et que rien à l'intérieur de celui-ci ne peut changer de position, le *madang* est plus plébéien. Seung voit le *madang* comme un espace commun indéfinissable, une sorte « d'espace sans utilité », ce qui, selon la perspective bouddhiste, justifie justement son utilité. Selon Seock-Jae Yim, « l'inutilité (無用) est en effet la Grande Utilité ; seulement l'inutilité peut être la Grande Utilité » (Yim 2005a, 22).

**Seung et le « mode de vie correct »**

Le travail de Seung est étroitement lié à ces considérations sur le « bon mode de vie ». Construire signifie pour lui « organiser la vie » et l'architecture construit des modes de vie (Seung 2007, 17). Ainsi, les architectes ont plus besoin de se former en littérature qu'en dessin parce que

leur activité requiert une imagination conceptuelle inspirée par la lecture de textes, la pensée logique et la connaissance de l'histoire. La profession architecture est plus proche de la poésie que des beaux-arts, elle est une science humaine plus qu'un art. Seung va même jusqu'à dire que le talent du dessin ou de la peinture ne peut que constituer un handicap pour un architecte (2007, 15).

Kim Swoo-Guen, le professeur de Seung, fit un premier pas en direction d'une architecture s'attachant au bon mode de vie, mais il resta trop général en réclamant une évolution du design architectural de l'esthétique vers le métier : « La conception de l'architecture, non comme un art mais comme un métier – c'est-à-dire, non comme une expression du désir de créer de façon esthétique à partir de formes valides, mais plutôt comme une réponse aux besoins pratiques, fonctionnels, et aussi traditionnels – est commune à l'ensemble de l'extrême Orient » (Kim 1996, 139). Cependant, cette position n'est pas assez radicale puisqu'elle consiste encore à citer « la fonction » comme seule alternative à l'esthétique.

Dans son prologue à « Architecture, Signs of Thought », Seung fait référence à la Maison Hundertwasser de Vienne et la décrit comme un pur produit de l'art, « non comme une construction architecturale. Les lieux n'offrent aucune suggestion aux résidents vivant en commun, et l'architecte ne parvient pas à créer un nouvel espace permettant de vivre à l'intérieur du bâtiment » (Seung 2004). Cette manière de construire est pour lui un jeu artistique ayant peu à voir avec l'architecture. Une maison ne devrait pas simplement être posée quelque part, elle devrait être « produite ». Seung admire Adolf Loos parce qu'il n'était pas un de ces « artistes » qui imaginent des beaux bâtiments et qui font des croquis, mais un révolutionnaire réel (2007, 14). Seung soutient que l'architecture n'est pas un instrument de plaisir, mais qu'elle est censée « construire notre vie ». Toutefois, son rejet d'une esthétique hédoniste ne le conduit pas au fonctionnalisme :

« La fonctionnalité ne conduit pas toujours au bon mode de vie. L'espèce humaine n'est en réalité pas très fonctionnelle. En tant qu'humains nos sentiments et émotions nous gouvernent plus souvent que nos esprits rationnels. Il semble que le dysfonctionnement soit plus proche de nos façons de vivre, et l'architecture devrait peut-être s'en inspirer. Peut-être que les constructions devraient être inconfortables, et qu'ils devraient nous inciter à bouger plus que nous le faisons ». (Seung 2008, pas de n° de page)

Les bouddhistes pensent également que la « méthode correcte » en architecture ne peut être découverte que par un dépassement simultané de l'esthétisme et du fonctionnalisme. Seock-Jae Yim explique que l'utilisation de matériaux naturels dans les temples est censée éviter à la fois le symbolisme *et* l'utilitarisme :

« Le symbolisme exagère les valeurs, significations et conditions de l'architecture par le biais d'une ornementation élaborée. Il tend à une certaine prétention par sa référence à un langage architectural visant trop le compliment et la flatterie. L'utilité se base, elle, sur un monétarisme qui perçoit l'architecture comme un outil matériel. L'architecture y est réduite à un moyen au sein d'une accumulation de biens. Le symbolisme et l'utilitarisme sont deux idées prééminentes au moyen desquelles l'architecture a finalement assujéti les hommes au monde matériel » (Yim 2005, 20)

Un anti-esthétisme qui ne se transforme pas automatiquement en fonctionnalisme rationnel, mais qui s'efforce de rechercher sa propre logique architecturale devra redéfinir le sens du design à partir de zéro. Il ne pourra se contenter de passer du design architectural au métier. Seung s'essaie à une telle redéfinition radicale. Tout d'abord, il identifie l'emploi très étrange du mot « design » comme « pensée du design », laquelle semble « fourvoyer le design dans le management et la planification en général et favoriser les applications commerciales des processus de planification sous le mot « design » » (Seung 2011, pas de n° de pages). Ensuite, il situe la conception esthétique-créative du design comme une approche artistique susceptible d'inventer, par exemple, de nouvelles formes de voiture. Cependant, une telle approche est-elle utile concernant l'invention du « bon mode de vie » ? Certainement pas.

Seung et son équipe de la Biennale du design de Gwangju affirmèrent la nécessité de repenser la définition du design en lançant le thème paradoxal du « Design est le design est non-design » (*dogadobisangdo*). Ce thème, que l'on peut aussi écrire en utilisant seulement des caractères chinois (圖可圖非常圖), est inspiré des premiers mots du *Tao Te Ching* de Lao Tzu : « Le chemin qui est le chemin n'est pas toujours le chemin. Le nom qui est le nom n'est pas toujours le nom ».<sup>1</sup> Le chemin (*Tao*) n'est pas une méthode devant être suivie stupidement. En ce sens le tao est en même temps un non-tao. On commet une erreur similaire si l'on croit que le nom est en fait la chose elle-même. Un nom n'est jamais le nom réel et la croyance aveugle dans les concepts ne mène pas à une pleine

---

<sup>1</sup> L'une des plus importantes traductions anglaises de cette phrase donne ceci : « Le Tao qui doit être suivi n'est pas le permanent et inamovible Tao. Le nom qui peut être nommé n'est pas le nom permanent et inamovible » (trad. Par James Legge, 1891).

compréhension. Le tao ne peut se trouver en suivant les règles du tao ; il doit bien plutôt être intégré jusqu'à ce qu'il devienne une seconde nature. C'est seulement quand il est suivi de façon naturelle (et non de façon littérale) que le tao permet d'atteindre l'éveil.

Soumettre fondamentalement le design à un tel examen minutieux en l'insérant dans quelque chose comme le modèle *koen* du « le design est le design est non-design » rappelle aussi fortement les réflexions de Martin Heidegger sur la technique et, finalement, sur le design. Heidegger suggérait que la technique fonctionnait « toujours-déjà » à l'intérieur d'un « projet » - l'arrondissement, ou saisie technique des étants - (qu'il conceptualisait par le néologisme allemand « *Gestell* ») mis en place par la technique elle-même. La technique est seulement ce que la technique pense être parce que l'ensemble de son corpus de pensée – y compris sa pensée sur elle-même – est technique. Prise ainsi dans un cercle, la technique ne peut trouver des façons nouvelles de se définir ou de se penser. La technique est un « système indépendant » dans la mesure où il est stipulé à son sujet « qu'elle est ce qui est toujours-déjà connu » (Heidegger 1977, 119). En termes taoïstes, le technicien est aveuglé par le concept. Les techniciens peuvent bien croire qu'ils produisent du nouveau, mais c'est purement leur « *fantasia* » qui advient : « Mais l'homme, en tant que sujet de la représentation, imagine, i.e., il se meut dans l'*imaginatio* dans la mesure où sa représentation imagine l'étant comme l'objectif dans le monde en tant qu'image » (Heidegger 2003, 106).<sup>2</sup> Des philosophes marxistes comme Louis Althusser peuvent même dire que le design était l'exemple typique d'une idéologie. Les idéologies se caractérisent par le fait qu'elles se meuvent à l'intérieur de cercles fermés, produisant seulement, au lieu de la connaissance, ces choses que nous savions déjà, et tenant pour faits établis ces prémices que nous sommes justement censés mettre en question (voir Althusser 1971, 173).

Glenn Hill suggère que le concept heideggérien de « *Gestell* » (arrondissement) soit compris comme « design » (Hill 2003). Le problème du design c'est qu'il fonctionne à l'intérieur de limites tracées par son propre processus de design : les qualités de beauté ou de fonction (critiquées

---

<sup>2</sup> « Der Mensch als das vorstellende Subjekt jedoch, phantasiert, d.h. er bewegt sich in der imaginatio, insofern sein Vorstellen das Seiende als das Gegenständliche in die Welt als Bild einbildet » (ma traduction).

par Seung) mentionnées ci-dessus sont des composantes typiques d'un tel Gestell. Hill utilise l'exemple de la crise environnementale produite par le design ou la technique. Il est inutile de rechercher des solutions dans le cadre d'un « design amélioré » dans la mesure où les améliorations elles-mêmes se situent à l'intérieur de leur propre Gestell. Le design lui-même est la cause de la crise et, aussi longtemps que nous resterons englués dans le design, même si nous évoluons vers un « design durable », nous serons piégés à l'intérieur de notre propre Gestell. La circularité de la pensée du design ne peut être rompue que par l'assumption paradoxale que le design est simultanément design et non-design. Mais comment cela est-il possible précisément ? Nous trouverons quelques idées à ce sujet chez Seung.

### L'Écriture territoriale (landscript)

Seung promeut le concept de « l'écriture territoriale » (*teomune*) en tant que nécessité susceptible de nous guider vers le « bon » mode de construction et de vie. Seung ne conçoit pas simplement un bâtiment sur une partie de territoire, il « a besoin d'y être, d'être sur lui, de le toucher, de marcher autour avant même de tracer le premier plan » (Pai 2007, 323). La terre est différente du lieu car, dans le cadre de ce dernier, on peut concevoir n'importe quelle chose de façon esthétique ou fonctionnelle, alors que la terre fournit des « histoires territoriales », des paysages, urbains ou non urbains (Seung 2009, 85). Autrement dit, la terre fournit sa propre logique, une logique qui découle de sa nature et de son histoire. Seung explique qu'en Corée « ce que l'on conserve est l'espace formant le bâtiment, plutôt que le bâtiment lui-même » (2010, 102). Les bâtiments historiques sont rarement intacts parce que le bois était souvent le matériau initial de la construction. Cependant, la préparation de l'espace vide sur lequel le bâtiment s'élevait auparavant peut fonctionner comme un acte de conservation : « Il est très important que les couches temporelles liées au bâtiment soient conservées. (...) Encore une fois, l'espace embrassé par une construction et les traces situées dans son environnement immédiat sont plus importants que le bâtiment lui-même » (102). Un processus de conception (design) prenant en considération « l'écriture territoriale » déconstruit la stricte association entre la notion de paysage et la terre et l'interprète en termes de développement urbain. Avec son concept de l'écriture territoriale, Seung va au-delà de « l'interprétation naturaliste des traces dans le



paysage » et prend en considération « l'histoire politique et sociale qui a façonné et inscrit ces pratiques dans un paysage » (Sanin 2003, 23).

Tadao Ando avait eu des idées similaires quand il glosait sur son bâtiment *Time I* de Kyoto : « On ne peut parler d'architecture sans faire référence au lieu où elle s'inscrit. J'ai cherché à créer un bâtiment que je devrais appeler « l'architecture du paysage », au sein de laquelle le bâtiment et le lieu sont mutuellement dépendants » (1989, 57). L'architecture du design peut bien être belle ou fonctionnelle, mais elle manque, selon les mots d'Ando, d'une « vision logique » (1989, 101).

Seung a observé cette logique (qui ne découle pas du design ou du *Gestell*) dans les bidonvilles de Geumho-Dong à Séoul, où il a trouvé « une architecture modelée sur la terre » et « la sagesse du partage » (Seung 2009, 59). Pour Seung, « l'écriture territoriale implique que le site naturel soit inscrit dans, ou par, la présence architecturale. Le mélange de formes territoriales, de terrassements, de jardins suspendus, de murs perforés, etc. est inséparable du paysage » (Ingersoll 2003, 23 et 15). Nos ancêtres ne concevaient pas l'architecture comme déterminée par des considérations esthétiques ou fonctionnelles, ils la voyaient comme inséparable d'une histoire inscrite sur la terre. Si nous prenons cette vision au sérieux, nous serons capables d'extraire le design du *Gestell* limité par la dichotomie opposant esthétique et fonctionnalisme.

Si nous considérons les deux principales options offertes par le design - *esthétique* (imagination, expression de soi) et *éthique* (considération envers les autres et nécessités morales) -, le concept de l'écriture territoriale apparaît vraiment comme une troisième voie. L'écriture territoriale ne suggère ni la beauté pure, ni des impératifs sociaux, fonctionnels et abstraits, mais se manifeste de lui-même sous la forme de traces de culture liée à la terre. Seung cite Heidegger qui insiste sur le fait « qu'habiter laisse des traces sur la terre » (Seung 2009, 70). Cela signifie que le complexe ethico-esthétique de l'écriture territoriale ne produit pas un arraisonnement (*Gestell*) de beauté ou de certaines fonctions, mais se formule de lui-même « entre la terre et le bâtiment, le bâtiment et le bâtiment, l'homme et l'homme » (Seung 2003, 51). C'est ce qui différencie l'écriture territoriale des notions conventionnelles de design : il apparaît comme une nécessité concrète semblable aux nécessités naturelles.

La philosophie de l'écriture territoriale de Seung s'adjoint des principes de base de géomancie (*pungsu* en coréen, *feng shui* en chinois), qui étaient très

importants en Corée durant la dynastie Yi (1392-1910) et qui le restent dans la modernité. Pendant l'occupation japonaise, le gouvernement japonais étudia la géomancie coréenne quand il implanta son bâtiment gouvernemental à côté du site du palais Gyeongbokgung. Il « tenta de bloquer l'artère menant au bâtiment principal du palais afin d'annuler les bénéfiques géomantiques du palais » (Yoon 2006, 278). Kim Swoo-Geun fit aussi référence à l'importance de la géomancie (Kim 1996, préface, 27). Traditionnellement, la géomancie perçoit la topographie comme investie de dimensions célestes : le ciel, la terre et l'homme convergent de façon exactement coordonnée dans l'espace-temps (Nemeth 1987, 101). Les travaux du néo-confucéen de la dynastie Sung Chu-Hsi (1131-1200) furent des plus importants pour le développement de cette philosophie organique. Il soutenait que, non seulement l'ordre social avait sa place dans la nature, mais que la nature aussi comportait certains aspects de l'ordre social : « Selon le point de vue de Chu Hsi, le grand modèle de la nature était pertinent parce qu'il était inévitable que valeurs et comportement moraux apparaissent quand l'univers s'était suffisamment développé » (Barrow & Tipler 1986, 96). A la base de la géomancie, on trouve la vision néo-confucéenne « d'un microcosme céleste et terrestre comme partie intégrante d'un macrocosme » (Nemeth 1987, 97). Le fait que cette tradition ait aussi été impliquée dans le repérage des sites funéraires familiaux lui donne une dimension historique. Toutefois, les principes géomantiques importants servent plus dans le choix de la résidence d'une personne que dans celui d'un site funéraire (Yoon 2006, 10).

La géomancie comporte une dimension relativement pratique qui a souvent été éclipsée par certains penchants mystiques. Selon Hong-Key Yoon, à l'origine la géomancie « était probablement étudiée par des habitants des cavernes en quête du site idéal sur le plateau du Loess » (Yoon 2006, 15). La géomancie tentait d'établir quel paysage serait le plus bénéfique (101). Les sites auspiciose étaient censés s'adosser à une colline, avec un horizon dégagé (109) et une ville devait être construite « sur une localisation plate avec des collines protectrices à l'arrière-plan. Un cours d'eau opportun comme une rivière, fleuve ou lac serait situé face à elle. Le cours d'eau ne devrait pas s'écouler de façon rectiligne, mais serpenter tranquillement » (217). Parfois, on « plantait des arbres sur la montagne auspiciose, mais dont la végétation n'était pas luxuriante » (116).

Malgré ces aspects pratiques, la géomancie n'était pas une forme de « design » s'efforçant d'établir un maximum de beauté ou de fonctionnalité.

Ses théories se basaient sur l'observation des « flux d'énergie » traversant le territoire. On trouvait que des modifications humaines « comme émousser l'arrête d'une montagne ou changer la direction des cours d'eau, pouvait « blesser » ce flux. La nature est vulnérable, son énergie vitale subsistant seulement dans des lieux dont l'harmonie géomantique est auspiciouse, et celle-ci peut être facilement troublée par d'insignes modifications humaines de la forme du territoire » (Yoon 2006, 141).

Dans une veine similaire, Seung décrit l'écriture territoriale comme « un organisme en perpétuel changement et une force de vie qui demande qu'on lui ajoute quelque chose » (« Interview avec Sanin » in Lee 2003, 23). Les prémices de base de la géomancie, de même que l'emploi qui en est fait par Seung, sont dans une proximité parfaite avec la philosophie d'Heidegger. Nous avons dit plus haut qu'Heidegger tenait le design pour responsable de l'exploitation démesurée de la terre et que, pour notre crise de l'environnement, les solutions en termes de design resteraient inefficaces. Dans son essai « L'homme habite en poète », Heidegger explique qu'habiter c'est prendre place entre la terre et le ciel, mais que cela ne consiste pas en une mesure réaliste de l'espace qui s'étend entre les deux. L'évènement de l'habiter qui « prend place » entre terre et ciel ne produit pas simplement une extension géométrique (*extensio*), mais cet habiter se présente lui-même comme un paysage en tant qu'évènement poétique (Heidegger 1954, 18). Dans ce cas de figure, la terre n'est pas comprise comme phénomène géologique, elle est devenue culturelle (voire spirituelle) au travers de l'habiter de l'homme. C'est pourquoi l'existence humaine est enracinée dans l'habiter. Dans son célèbre essai sur l'architecture et la construction, Heidegger introduit l'habiter d'une manière telle qu'elle se rapproche intimement des conceptions géomantiques, expliquant que la vocation de l'habiter est de se soucier du « quadriparti » (*Geviert*) – terre, ciel, mortels, dieux (Heidegger 1954, 153). Les constructions ne devraient pas être désignées de façon purement technique, au sens grec de la *technè*. La vocation des bâtiments ne consiste pas à exprimer ou symboliser quelque chose (Heidegger 1954, 153), et ils ne sont pas non plus de purs objets fonctionnels. Les bâtiments réunissent (*versammeln*) en eux-mêmes (c'est-à-dire, au cœur du lieu de l'habiter) la terre, le ciel, les dieux et les mortels. L'activité de construction ne devrait pas être déterminée par l'arraisonement (*Gestell*) qui nous projette *au-delà* du quadriparti, mais par l'acte d'habiter *faisant partie intégrante* du quadriparti.

## Écriture territoriale et culture de l'écrit

Selon Hong-Key Yoon, la géomancie est « lecture du paysage comme un texte » (Yoon 2006, 10). « Dans la plupart des cas, les paysages culturels, qui sont des transformations de la nature par différents groupes culturels, ont des qualités textuelles et peuvent refléter certaines idéologies politiques et sociales, des valeurs culturelles, voire des structures sociales » (279). De même, Seung décrit *teomune* (l'écriture territoriale) comme « un modèle inscrit sur le sol. Quand nous disons « qu'il n'y a pas de *teomune* », cela signifie qu'il n'existe aucune base ou raison de quelque chose » (« Interview avec Sanin », in Lee 2003, 22). Richard Ingersoll pense que, lorsqu'il conçoit (designs), Seung agit comme un calligraphe composant des caractères sur une page (Ingersoll 2003, 15).

Yoon met en évidence les similitudes entre géomancie et littérature hexamérale qui interprète la nature comme un texte par l'intermédiaire du concept de « livre de la nature » (Yoon 2006, 279). Ces sources anciennes sont également importantes pour ces départements de la géographie culturelle moderne qui traitent le paysage comme un texte. La méthode en question fut initiée par James Duncan dans son livre *The City as Text : The Politics of Landscape Interpretation in the Kandyan Kingdom* (1990) où l'auteur livre une analyse dense du symbolisme du paysage dans un Royaume lointain des hautes terres sri lankaises. Duncan utilise des concepts de théorie littéraire comme la textualité et l'intertextualité, et il explique pourquoi les paysages peuvent être considérés comme des idéologies concrétisées, c'est-à-dire naturelles.

Seung rend le terme « écriture territoriale » en chinois par *diwen* (地文), qui est aussi le mot chinois pour « physiographie ». Dans ce contexte, il paraît bon de s'attarder un peu sur la notion de *wen* (文) qui signifie modèle, structure, écriture et littérature en chinois. Dans l'histoire chinoise, *wen* est un « modèle de structures interrelationnelles qui émergent de situations concrètes, organisant réflexivement et régulant la vie humaine dans l'univers » (Hall & Ames 1988, 322). *Wenhua* (文华) est généralement traduit par « culture ». La signification originelle de *wen* est « ligne » ou « design », comme ils apparaissent en décoration ou en poterie. Quoi qu'il en soit, ce « design » se fonde sur les interprétations cosmologiques confucéennes liées « aux croyances selon lesquelles ciel et terre n'ont pas été créés du tout, mais ont évolué selon le cours d'un processus naturel de polarisation et de diversification » (Zürcher 1995, 134).

Le modèle du *wen* n'est pas un symbole qui a été conçu (designed) afin de dépasser la nature vers la culture. Ce n'est pas un signe muet devant être lu à voix haute pour devenir réel, ni un script sous forme de plan en attente de sa matérialisation (par l'architecture, par exemple). *Wen* est une inscription ou une forme d'écriture produisant des modèles de civilisation qui ne sont pas distincts de la nature, mais qui sont compris comme dépassement de la distinction entre nature et civilisation. Autrement dit, *wen* est un script culturel inscrit dans la naturalité de toute réalité. Nous ne pouvons percevoir la nature comme telle, elle devient manifeste à travers des formes, des figurations ou des modèles. Les taoïstes interprètent *wen* comme une manifestation spontanée du Tao naturel et cosmique.<sup>3</sup>

Au sein de la tradition chinoise, écriture et littérature sont perçues comme des phénomènes simultanément naturels et culturels. Comme l'explique Zhang Longxi, pour les chinois l'écriture et la littérature ne sont pas « une invention humaine [dont le but serait] d'imiter la nature, elles [sont] une partie de la nature ou du cosmos lui-même » (Zhang 1996).<sup>4</sup> Selon la théorie classique de Liu Xie (465-522), l'avènement de *wen* dans le monde est contemporain de la genèse de ce monde (Xie 1983, 13). Stephen Owen définit *wen* comme une réalisation par laquelle l'ordre naturel des choses devient visible dans la mesure où « tout phénomène suit une tendance à devenir manifeste en *wen*, et manifeste la grâce de venir à notre connaissance et notre perception » (Owen 1985, 20).

Il est notable que Pai Hyunming explique l'écriture territoriale de Seung de façon très similaire :

« L'idée clef ici est que le plan est une inscription : une inscription, pas seulement structurelle, formelle, matérielle ou de texture, mais aussi une inscription vitale. La particularité de l'écriture de surface de Seung c'est qu'elle émerge ainsi de la nature du plan architectural. Là où en peinture, calligraphie et art du territoire, l'inscription elle-même est l'objet, en architecture le plan se tient comme limite cognitive entre concept et sens. Nous pensons généralement que le plan architectural est le médium entre le concept et l'objet, entre les idées du design et la construction actuelle... nous pensons que les idées de l'architecte sont inscrites sur le plan, et que c'est le plan qui devient l'instrument employé par l'entreprise de bâtiment pour construire la maison » (Pai 2006, 371).

En ce sens, le « plan » de Seung n'est pas le design d'un projet de civilisation en attente de sa construction, mais plutôt la réalisation d'un

---

<sup>3</sup> Du 12<sup>ème</sup> au 9<sup>ème</sup> siècle avant JC, le Tao fut mis en lien avec *wen*. Cf. Chow 1979, 28.

<sup>4</sup> La version internet de référence n'avait pas de n° de pages.

modèle naturel qui devient indistinct de la civilisation une fois reconnu comme sorte de *wen*. Une stricte séparation de la nature et de la culture n'est pas pertinente pour *wen*, et c'est l'une des raisons pour laquelle la culture (*wenhua*) reste dynamique. Selon la vision du monde extrême orientale, « monde naturel et monde humain sont en continuité » (Hall & Ames 1991, 241). Il est clair que le vocable « en accord avec la nature » est d'une signification bien plus profonde que celle du « design durable ». Dans la recherche d'un modèle culturel de l'écriture territoriale, il ne s'agit pas de lutter dans le cadre d'un matérialisme scientifique, mais de favoriser une approche esthétique de l'univers.

C'est exactement ce que Seung suggère avec la notion de l'écriture territoriale. Ce dernier « a une âme, un esprit, et même il parle » (« Interview avec Sanin » in Lee 2003, 23), et l'architecture est « la visualisation du caractère du lieu ». L'architecture écoute la demande de la terre. Il s'agit d'une terre ayant fait l'expérience de l'immense étendue de l'histoire, et « l'architecture est l'acte respectueux qui révèle son langage fascinant. C'est l'acte de penser profondément, et donc humblement, par un ajout à la terre qui s'incarne dans la construction d'un nouveau langage poétique » (ibid.). Seung veut étendre la métaphore de l'écriture à tout plan architectural : « Le plan n'est pas tracé pour être vu. Il est tracé pour être *lu*. C'est-à-dire que nous admirons un plan, non parce qu'il est une figure constituée de lignes, mais parce que nous devons y lire la pensée de l'architecte afin de connaître l'organisation de la vie inscrite dans ce plan » (Pai 2006, 369).

La littérature chrétienne hexamérale mentionnée plus haut, qui interprète la nature comme un texte sous forme de « livre de la nature » (*Liber Mundi*), est aussi d'une importance certaine dans le contexte des études comparées de *wen*, la théologie chrétienne résolvant le problème nature/culture de façon semblable au confucianisme. Dans la doctrine chrétienne des premiers âges, Dieu était considéré tout autant comme l'auteur de la Bible que du « Livre de la nature ». Lire le « livre de la nature » signifiait retrouver le sens que Dieu y avait déposé. Le livre de la nature représente une totalité grâce à laquelle la tradition chrétienne tente de faire sens concernant la nature et la réalité. Le parallèle avec le phénomène *wen* existe par le fait que la nature y est conçue comme susceptible de générer l'écriture, et l'écriture y est conçue comme une forme de la nature. Pour la théologie chrétienne comme pour le confucianisme, la nature n'est pas simplement « donnée là », éternellement opposée à la culture ; elle peut tendre à se conformer à la

pensée culturelle, qu'il s'agisse de la Révélation biblique ou de la cosmologie confucéenne.

Les deux courants concluent que la culture ne peut être « conçue » (designed), mais que certains modèles émergent dans un domaine à l'intérieur duquel nature et culture n'ont jamais été distinctes. Ce qui est alors créé est un espace naturel-culturel. Au lieu de cela, le design conventionnel introduit de façon empirique des éléments objectifs à l'intérieur d'un espace abstrait qu'Heidegger définit comme *abstractum* tridimensionnel comportant des extensions et des relations algébriques (Heidegger 1954, 154). Dans son livre sur l'architecture traditionnelle coréenne, Seock Jae Yim explique qu'il s'agit d'un vide simple dans lequel « il est seulement possible de placer des objets » (Yim 2005b, 81). Les bouddhistes croient que ces objets physiques qui sont purement conçus (designed) ne sont pas créés dans un espace existentiel de vacuité mais dans un pur vide naturel-culturel. Quand c'est le cas, les murs deviennent de purs objets. Mais un mur c'est quoi ? Un mur établit un sens à l'intérieur d'un espace culturel. C'est-à-dire qu'ils ne sont pas tout simplement designed ou, en encore d'autres termes : il ne faut pas prendre un mur tout simplement pour un mur. Cela revient à commettre l'erreur que les confucéens on caractérises comme « prendre le chemin pour le chemin et le nom pour le nom ». Dans un espace « designed » nous ne rencontrons jamais des soi culturels, mais seulement des objets composés de séquences d'informations encodées.

## Bibliographie

- Althusser, Louis: "Ideology and Ideological State Apparatuses" in *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York & London: Monthly Review Press, 1971)
- Ames, Roger & David Hall: *Thinking Through Confucius* (New York: SUNY Press, 1988)
- Ames, Roger & David L. Hall: *Thinking from the Han* (New York: SUNY Press, 1998)
- AndDesign* URL: <http://anddesignmagazine.blogspot.com/2011/05/what-is-design.html>
- Ando, Tadao: *Yale Studio and Current Works* (New York: Rizzoli, 1989)
- Barrow, John D. & Frank J. Tipler: *The Anthropic Cosmological Principle* (Oxford University Press, 1986)
- Chow, Tse-Tsung: "Ancient Chinese Views on Literature, the Tao, and their Relationships" in *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 1, 1979, 3-29
- Delissen, Alain: "The Aesthetic Pasts of Space 1960-1990" *Korean Studies* 25:2, 2001, 243-60
- Heidegger, Martin: ". . . dichterisch wohnet der Mensch . . ." in *Vorträge und Aufsätze* (Pfullingen: Neske, 1954)
- Heidegger, Martin: "Bauen, Wohnen, Denken" in *Vorträge und Aufsätze* (Pfullingen: Neske, 1954, 151.

- Heidegger, Martin: "Zeit des Weltbildes" (1938) in *Holzwege* (Frankfurt: Klostermann, 2003).
- Hill, Glen: "Is Design the Danger? Theorizing Heidegger's Distrust of Design in Modernity" in *Architectural Theory Review* 8: 2, 2003, 71-95.
- Ingersoll, Richard: "Reverse Orientalism: The Work of Seung, H-Sang" in Lee, U.J.: *Seung H-Sang* (Paju: C3 Publishing Co, 2003)
- Kim, Swoo-Geun: *A Collection of Architectural Works* (Seoul: Space Group, 1996)
- Lao-tzu: *Tao Te Ching*. Trans. James Legge (New York: Abrams, 2009)
- Nemeth, David J.: *The Architecture of Ideology: Neo-Confucian Imprinting on Cheju Island, Korea* (Berkeley: University of California Press, 1987)
- Owen, Stephen: *Traditional Chinese Poetry and Poetics: An Omen of the World* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985)
- Pai, Hyungmin: *Sensuous Plan: The Architecture of Seung, H-Sang* (Paju: Dongnyok, 2007)
- Sanin, Francisco: "Interview" in Lee, U.J.: *Seung H-Sang* (Paju: C3 Publishing Co, 2003)
- Seung, H-Sang: "Do You Know Why You Write Poetry?" prologue to 'Architecture, Signs of Thought', *Dolbegae*, 2004. On the Iroje website <http://iroje.com/essay/040801e.htm>
- Seung, H-Sang: "Seven Questions for H-Sang Seung" on [Aaron Britt's blog Dwell, at Home in the Modern World](http://www.dwell.com/articles/seven-questions-for-h-sang-seung.html) 10/29/2008. <http://www.dwell.com/articles/seven-questions-for-h-sang-seung.html>
- Seung, H-Sang: *Landscipt* (Paju: YeolHwa, 2009)
- Seung, H-Sang: *Geonchuk, Sayu-ui, Giho* (Paju: Dolbegae, 2004); German trans.: *Bauen als Zeichen des Denkens: Seung Hyo-Sang über Klassiker der Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007).
- Seung, H-Sang: "Interview" in *Space Magazine* (Seoul) 507, Feb. 2010.
- Xie, Liu: *The Literary Mind and the Carving of Dragons: A Study of Thought and Pattern in Chinese Literature*. Transl. Vincent Yu-chuno Shih (Hong Kong: Chinese University Press, 1983)
- Yim, Seock-Jae: *Stone, Walls and Paths: A Study of Korean Architecture* (Seoul: Ewha Woman's University Press 2005a)
- Yim, Seock-Jae: *The Traditional Space: A Study of Korean Architecture* (Seoul: Ewha Womans University Press, 2005b)
- Yoon, Hong-Key: *The Culture of Feng Shui in Korea: An Exploration of East Asian Geomancy* (Lanham: Lexington, 2006)
- Zhang, Longxi: "What is *Wen* and Why is it made so Terribly Strange?" in *College Literature*, Feb. 1996.
- Zürcher, Eric: "'In the Beginning': 17th Century Chinese Reactions to Christian Creationism," in E. Zürcher & Chun-Chieh Huang (eds), *Time and Space in Chinese Culture* (Leiden: Brill, 1995)