



HAL
open science

Philosophie et icones de la tradition

Alain Delissen

► **To cite this version:**

Alain Delissen. Philosophie et icones de la tradition : La Corée dans la pensée de l'architecte Kim Sugŭn. Francis MACOUIN (dir.). Études d'architecture et d'urbanisme coréens,, Cahiers d'études coréennes (6), Collège de France, pp.59-86, 1994, Études d'architecture et d'urbanisme coréens. hal-02965144

HAL Id: hal-02965144

<https://hal.science/hal-02965144>

Submitted on 13 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

PHILOSOPHIE ET ICONES DE LA TRADITION La Corée dans la pensée de l'architecte Kim Sugùn

Alain DELISSEN

Université Lyon 2, CNRS Institut d'Asie orientale¹

On cherchera vainement, dans le flot d'ouvrages et de revues qui accompagna dans les années 80 le "retour" de l'architecture sur la scène sociale, environnementale ou esthétique occidentale, référence à l'expérience coréenne. Seule la première partie du slogan olympique "Séoul pour le monde, le monde pour Séoul" (*Sòul-ùn segye-ro, segye-nùn Sòul-lo*) a pleinement tenu ses promesses. Pourtant, la modernisation coréenne des trente dernières années n'a pas laissé l'architecture et l'urbanisme en dehors de ses préoccupations. Il y a une architecture coréenne contemporaine. Comme ailleurs, plus qu'ailleurs peut-être, les mutations brutales de l'économie et de la société ont rouvert l'épais dossier de la "tradition" et de la "modernité". Si le champ de réflexion ouvert par l'usage "commun" de ces deux notions a précocement donné un tour complexe à leur articulation-désarticulation, les problèmes propres à l'architecture et au sens spécifique qu'elle réserve à ces concepts, tendent à opacifier encore le débat.

Rappelons déjà que le mot "architecture" (*kòunch'uk*) est récent en Corée. L'histoire ne reconnut en effet à l'art de bâtir, de place, qu'au titre de l'artisanat : l'architecte était le charpentier ou le maçon (*moksu* et *t'omok*²). Aujourd'hui, l'organisation des études assume toujours la vieille, l'universelle opposition du technicien et de l'artiste, avec privilège au premier : la plupart des architectes coréens sont ainsi éduqués au sein des seules formations d'ingénieurs. On retiendra toutefois l'émergence progressive d'architectes formés à l'étranger qui, sur la base de la culture coréenne, ont proposé une nouvelle vision de l'architecture. Kim Chungòp (1922-1988) formé par Le Corbusier entre autres et Kim Sugùn (1931-1986) formé au Japon par Yoshimura Junzo, un élève de Franck Lloyd Wright, restent les deux figures emblématiques de cette architecture coréenne contemporaine. Contemporaine et coréenne.

De même que la théorie économique conçoit pour rendre compte du développement coréen l'idée de "capitalisme tardif", de même l'architecture, l'aménagement, la ville ont peut-être connu en Corée les modalités spécifiques, le style, d'une "modernité tardive" moins embarrassée de tentations démiurgiques que sa fondation occidentale. Cette hypothèse reste à explorer. Kim Sugùn a laissé assez de notes et de textes pour qu'on puisse retracer les métamorphoses de sa pensée sur une trentaine d'années. On restera donc ici, malgré toutes les précautions qu'il prenait lui-même pour rappeler que l'architecture n'est affaire ni de mots, ni d'images, dans l'ordre du discours : qu'est-ce que la tradition ? qu'est ce que la Corée ? que faire de tout cela quand on est architecte ?

La biographie, l'histoire, la Nation

On peut arriver à Kim Sugùn à partir de ce qui nous est mieux connu en France : l'architecture contemporaine du Japon. Un détour par Isozaki Arata permet ainsi de retracer rapidement la situation de l'architecture coréenne entre 1960 et 1990. Le rapprochement est d'autant moins malvenu que les deux hommes se connaissaient, étaient du même âge et se sont rencontrés dans un débat quelques mois avant la mort prématurée de Kim Sugùn en 1986. Ce débat restitue à grands traits un parcours, ouvre les problématiques et constitue un bilan.

Né en 1931 à Kyûshû, diplômé d'architecture de l'Université de Tôkyô, Isozaki crée en 1963 l'Atelier Isozaki Arata. Son activité d'architecte s'accompagne d'un travail de réflexion, de textes et d'une collaboration avec d'autres pensées et d'autres moyens d'expression artistiques à l'intérieur de la revue

¹ - La publication de ce texte est redevable de l'aide de l'Académie d'Etudes Coréennes (*Han'guk chòngsin munhwa yòn'gu wòn*).

² - Aucun terme spécifique n'apparaît pour désigner l'architecte dans la copieuse liste d'artisans de l'époque Chosòn dressée par Maurice Courant dans son *Répertoire historique de l'administration coréenne*, Paris, Collège de France, 1986[1891-92], 436 p. Au charpentier et au maçon il conviendrait éventuellement d'ajouter le *chigwan*, géomancien préoccupé d'espace concret et du plan des maisons. L'architecte coréen Kim Chòngsu (né en 1919) affirme que le mot *kòunch'uk* n'est apparu que vers 1915, succédant à celui de *choga*. Cf. *Han'guk kòunch'ukka*, Séoul, n.d. (vers 1980), Konggan-sa, p. 11.

Hermès qu'il a animée (CKNK³, 1986, p. 303). Architecte précocement reconnu sur le plan international, ayant travaillé avec Tange Kenzo pour les Jeux olympiques de Tokyo (1964), il fut à son tour en charge d'une partie du chantier olympique de Barcelone (1992). On lui doit aussi l'exposition parisienne du musée des Arts décoratifs : "Ma, Espace/Temps au Japon" (1978)⁴.

Né en 1931 à Séoul, Kim Sugùn renonce après deux ans au cycle universitaire entamé à l'Université nationale de Séoul (Faculté de technologie) pour reprendre son cursus d'architecte à l'Université de Tokyo (Faculté d'esthétique). Il crée à Séoul en 1962 l'Agence Kim Sugùn qui devient en 1972 l'Agence Konggan (Espace). Entre temps, en 1966, a commencé la parution du mensuel *Konggan* consacré à l'architecture, l'environnement et l'art⁵. Au siège du groupe, inauguré en 1971 s'ajoutèrent en 1977 une salle d'exposition et un théâtre. (CKNK, 311). Auteur du pavillon coréen de l'Exposition universelle d'Osaka (1970), finaliste du concours "Plateau Beaubourg" (1971), il voit son plus gros projet extérieur, le réaménagement de Téhéran, stoppé par la révolution iranienne. Il est à partir de 1981 chargé du projet olympique séoulite pour les équipements sportifs (1988).

Ce parallélisme biographique permet d'installer la discussion entre les deux hommes. Elle tente essentiellement d'évaluer l'inspiration nationale chez les deux architectes. Kim Sugùn y situe à la fois son attitude d'architecte par rapport à la Nation et la place de la Corée par rapport au Japon et au monde. A l'endroit où Iozaki revendique, contre Tange, la mise à distance d'un fait national déconsidéré d'avoir été longtemps une obligation incontournable pour tout artiste japonais (CKNK, 304-305), Kim Sugùn accepte d'abord plus volontiers d'être considéré dans sa dimension nationale :

"J'aimerais avoir votre liberté. Mais la Corée est une Nation en voie de constitution. Lorsqu'on y pratique l'architecture, il faut mettre l'accent sur la Nation, sur le peuple, plutôt que se mettre, soi, en avant." (CKNK, 305)

Il poursuit en présentant son travail comme une quête personnelle ancrée dans les conditions historiques de la Corée contemporaine :

"Il y a un proverbe coréen : "si tu as soif, creuse un puits". C'est comme ça que je me suis lancé dans l'aventure Konggan! A la fin de la guerre j'étais en deuxième année de collège et je n'avais connu que la colonisation japonaise. Cinq ans plus tard me voilà parti étudier au Japon. Après cinq autres années loin de chez moi, je suis rentré au pays totalement ignorant de ce qu'était la Corée.[...] Il y avait en moi ce désir profond de partir à la recherche de cette part de nous-mêmes dont la colonisation nous avait séparée. J'avais en tête déjà qu'on pourrait trouver là un fonds créatif tourné vers le futur. Il y avait aussi le problème de la division nationale. [...] Travailler à retrouver notre culture nationale, c'est, je crois, travailler aussi pour la réunification". (CKNK, 307)

Parti de ce sentiment personnel d'une identité manquante, engagé dans une entreprise archéologique pour retrouver le passé et refonder la Nation, Kim Sugùn exprime ici ce que furent pour lui les années de reconstruction et l'insatisfaction où le laissèrent les années 60. Mais il précise d'emblée combien cette tâche d'exhumation du passé devait être tournée vers l'avenir. C'est à quoi, à travers ce "manifeste" qu'était le groupe Konggan et sa revue, il s'employa ensuite tout au long des années 70.

Or, lancée plus que jamais sur les voies de l'industrialisation, la Corée se devait aussi de méditer l'exemple du Japon qui la précédait de quelques décennies dans cette voie. L'attitude de Kim Sugùn à l'égard du voisin japonais est pour le moins ambiguë. Ayant été formé au Japon, ce qui devenait rare pour

³ - Les textes de Kim Sugùn ont été réunis en 1989 en recueil, sous le titre peu maniable de *Chohùn kil-ün chobül-surok chok'o nappün kil-ün nõlbül-surok chot'a*, ici abrégé en CKNK, suivi d'une date et de la pagination. Ce titre reprend, en inversant les membres de la phrase, celui d'un article de Kim Sugùn consacré aux rues de Séoul. On pourrait donc le traduire, n'était la lourdeur, par "Plus étroites les bonnes voies, plus larges les mauvaises voies, mieux c'est"... Le texte renvoie donc dos à dos le penchant de Camillo Sitte pour les ruelles médiévales et la critique qu'en fit Le Corbusier comme "religion du chemin des ânes". On notera toutefois que seules les ruelles sont intrinsèquement "bonnes". Il va sans dire enfin que rapporté à la "philosophie de Kim Sugùn, le propos peut avoir ici une dimension plus métaphorique et signifier une méthode d'approche lente et exigeante des problèmes d'espace : *ad augustas per angustas*.

⁴ - Sur Iozaki Arata et ses ressemblances avec Kim Sugùn on pourra se reporter au numéro spécial "Japon, Art et Architecture" de *Connaissance des Arts*, 1991, n.p.

⁵ - Ce sous-titre "Architecture-Environnement-Art" pour la revue *Konggan* n'est stabilisé que depuis 1983. Les changements d'ordre traduisent clairement les hésitations ou les changements de priorité.

une génération massivement tournée vers les Etats-Unis, son entretien avec Isozaki n'oublie pas ce qu'il doit de courtoisie à son interlocuteur et dans une publication japonaise. Il affirme ailleurs :

" S'il y a peu de Coréens pour apprécier ce pays qu'est le Japon, on entend pourtant dire les meilleurs choses des Japonais comme personnes". (CKNK, 1984, 226.)

On saisit à mots voilés dans cet entretien qu'il conserve à l'esprit les reproches qu'on a pu lui faire, au début de sa carrière, sur sa supposée japonophilie. Soufflant le chaud et le froid à l'oreille, pourtant critique, d'Isozaki, il ne se contente pourtant pas des stéréotypes d'usage entre les deux nations. Il passe très vite par exemple sur la perche tendue du chamanisme coréen et de ses éventuels rapports avec les débuts de l'institution impériale au Japon.

Car ce n'est pas l'histoire profonde, positive, les faits, difficiles à établir, qui intéressent Kim Sugùn. Il place presque toujours l'histoire du côté de l'esprit, de l'émotion, de l'allégorie. Encore les éléments, devenus emblématiques, qu'il tire du corpus historique n'ont-ils pour lui de valeur que dans leur rapport au présent. Nulle idée chez lui donc d'une âme éternelle de la Corée.

Figure du Japon, style de pensée, méthode

Kim, qui n'est pas un historien, se veut un pédagogue. Deux "emblèmes" lui viennent souvent à l'esprit et à la plume pour ranimer, par delà quatre siècles d'hostilité, la communauté ancienne du Japon et de la Corée. L'un est matériel, l'autre plus mental. L'espace japonais et l'espace coréen ont en commun l'espace planchéié, (*p'an'ga*) désignés de manière commune par le mot chinois savant *taech'ong*. Dans le cas coréen, il prend la forme tantôt ouverte, tantôt fermée du *maru*. Celui-ci se voit rapproché de l'espace mi-intérieur, mi-extérieur de l'*engawa* japonais. Ces deux éléments procèdent selon Kim d'une même philosophie de l'espace. De concert, Kim et Isozaki s'empressent pourtant de noter une progressive divergence japonaise : autant l'espace coréen a conservé et cultivé, du paysage aux pièces de la maison, l'idéal originel d'"espace enveloppant" autant l'espace japonais s'est ouvert et organisé ensuite selon une autre logique que celle de la métaphore foetale.

Au-delà de ces avatars demeure la pensée commune de l'espace intermédiaire, du jeu, de l'intervalle, du vide : ce que Isozaki a magnifié dans le *ma* et que Kim nomme tantôt *kan*, en sino-coréen, tantôt *sai* en coréen. Son "éloge du *kan*" précède d'un an l'exposition parisienne d'Isozaki sur le *ma*.

"Entre les hommes, est l'homme ; entre les temps, est l'histoire ; entre les vides est la matière".(CKNK, 1977, 64)⁶

Mais ces visions anciennes auraient peu de valeur si elles n'étaient que le rappel documentaire d'une mentalité évanouie. Kim Sugùn, après avoir redit l'insupportable que furent le militarisme japonais et sa tentative de déculturation de la Corée, peut alors laisser parler son admiration pour la modernisation du Japon :

"Le Japon s'est modernisé mais il ne s'est pas occidentalisé.[...]. Ce qui est bien, au contraire, c'est que le Japon se soit japonisé! Même si parfois le Japon est friand du "à la manière de-" (*-chòk*), ce que fait Isozaki par exemple, ce n'est pas de l'architecture "à la japonaise". C'est de l'architecture japonaise. Il y a ici un refus du "à la manière de". Attitude que je revendiquerai pour moi-même." (CKNK,305)

Il y a dans tout cela une logique : on peut, concurremment, partir à la recherche de son passé, restaurer l'identité nationale et trouver des voies d'avenir autour de valeurs qui rendent possibles de vivre pleinement le présent, y compris dans ses dimensions les plus contemporaines. Le *kan/ma* est une de ces valeurs possibles. Ces valeurs ne le sont pas en vertu de leur ancienneté dans les strates profondes de la mentalité nationale mais précisément parce que, spirituelles, elles sont toujours vivantes. Sans entrer ici

⁶ - "*Saram sai-e saram ikko, sigan sai-e yòksa ikko, pin kan sai-e almaengi itta*" Kim Sugùn joue ici sur le lexique sino-coréen qu'il restitue et renforce en coréen pur. Le premier terme de la phrase glose ainsi le mot chinois *in'gan* (l'homme + l'intervalle) qui désigne l'homme au sens générique, l'humanité. Il recourt souvent à se procédé qui ravive la couleur de mots autrement banals.

dans le détail du raisonnement sur l'adaptabilité-ouverture qu'il prête au *kan/ma* il ajoute que cette voie, qu'on peut emprunter à l'échelle individuelle du procès créatif, est ouverte aussi à l'affirmation des Nations dans le temps. L'exemple du Japon en témoigne. Le syllogisme est le suivant : 1) Le Japon s'est modernisé sans s'occidentaliser 2) les valeurs vivantes du *ma* jouent un rôle dans ce phénomène 3) Or la Corée dispose aussi de ce type de ressources, le *sai*, donc elle peut se moderniser sans s'occidentaliser.

Pourtant la conclusion de l'entretien ne manque pas d'intérêt. Après ces belles paroles sensibles et savantes sur les idéaux poursuivis et sur la valeur actuelle du *kan/ma*, Isozaki et Kim concluent, un peu découragés, sur leurs expériences réciproques. Là, on se plaint du règne sans partage ni vision d'avenir du yen et l'on aspire à sortir ces questions du strict débat architectural. Ici, on se plaint de l'alternative appauvrie où l'on s'emprisonne en Corée entre Occident et amour du pays :

"A partir d'aujourd'hui la véritable création devrait sortir de l'intérieur de soi." (CKNK , 308).

Entre le début de l'entretien et sa fin, on voit donc le point de vue changer plus que sensiblement. On n'en déduira pas à l'incohérence ou à l'ambivalence. Il ne s'agit ici ni d'un traité de sciences sociales, ni d'une philosophie, au sens formel du terme, de l'architecture. Il s'agit d'un entretien. Il rappelle davantage les événements d'une expérience personnelle qu'il ne propose de lourds appareils théoriques. On ne trouvera d'ailleurs jamais chez Kim de "système de l'architecture", et surtout pas en 1986. La situation concrète de la Corée n'y apparaît jamais non plus au titre d'une rationalisation de type historique ou sociologique. D'où peut-être, dans ce premier moment, l'inévitable tentation culturaliste. L'ambition de fonder la Nation est-elle à ce prix ?

Sa pensée est mobile, procède par éclairages. Il s'agit d'agiter, de mobiliser, de faire circuler, de brasser. On en conclurait facilement à l'impressionisme. Ce serait une injustice et une erreur. Car cette pensée a sa cohérence. Les inflexions qui la marquent en trente ans ne sauraient effacer les continuités, les obsessions. De plus, elle trouve ses enjeux non dans la perfection close d'un système mais dans les tâtonnements d'une pratique. Kim Sugun n'est donc pas un idéologue culturaliste tourné vers le passé. En quoi consiste dès lors l'aventure Konggan ?

Konggan, le manifeste

Il faudrait déjà mieux cerner, pour saisir sa pensée de la Corée et de la tradition, les cheminements d'une biographie. Or celle-ci ne nous est accessible que par une suite discontinue de textes. Explorer le catalogue des réalisations architecturales et urbaines, quelles que soient leur abondance et leur ampleur, nous en apprendrait-il davantage sur l'individu Kim Sugun ? Cela n'est pas certain. Le projet biographique n'est d'ailleurs ni notre ambition ni notre méthode.

Il faudrait surtout pouvoir restituer l'ambiance culturelle d'une époque. En effet, la réflexion sur l'identité coréenne et sur la modernisation ne fut en aucun cas, à partir des années 70, le privilège d'une petite minorité éclairée. Le foisonnement des opinions, des institutions, des porte-voix est ici problématique. Tout le monde étant peu ou prou d'accord -au moins sur les objectifs- avec l'industrialisation et la modernisation du pays, le débat politique et social restant figé dans l'autoritarisme et la propagande, seul restait ouvert le débat culturel. Chassé par la porte de fer des constitutions autoritaires, le politique rentrait par les petites fenêtres des multiples mouvements culturels (*munhwa undong*). La culture, fortement investie par la réflexion sur la Nation, le peuple, fut alors rien moins que simplement un enjeu esthétique ou moral : évidemment social et hautement politique! L'Etat coréen, allumant çà et là des contre-feux, tenta lui-même d'imposer, avec les bonnes vieilles recettes de Meiji, l'idéal d'une tradition purifiée, épurée et les mirages du consensus national.

Mais si les idées et les mouvements culturels n'avaient guère besoin que de papier et de courage pour exister, les ambitions plus intriquées et plus complexes de qui était tout à la fois architecte, urbaniste, chef de groupe, enseignant, éditeur, promoteur de spectacles demandaient plus de prudence peut-être. Impliqué dans un réseau d'amitiés, soumis à la concurrence du marché, exposé aux aléas de la politique ou de la censure, désireux de faire école, soucieux des besoins spirituels de son pays et matériels de sa société mais ouvert sur les expériences du monde entier, Kim Sugun ne pouvait se faire à lui seul toutefois le héraut radical des changements et des problèmes qui travaillèrent la Corée pendant trente ans.

Le groupe Konggan fut ainsi autant le relais des idées d'un inspirateur brillant qu'une machine à capter les tremblements, les mutations, aux divers étages du champ culturel et social. Konggan doit être un "baromètre" [CKNK, 1975, 276] Il tenta, à prudente distance de l'engagement directement politique, d'ordonner le débat, de situer les enjeux et de mobiliser les énergies au-delà de ses seuls animateurs.

Rappelons le message liminaire qui sert de manifeste à la revue. Bilingue, coréen et anglais, il ne dit pas exactement la même chose dans les deux langues. Le coréen s'écrie :

"*Konggan* ressasse et repasse la tradition et l'histoire de ce qui touche à l'architecture, à l'environnement, à l'art. Pour que le Coréen connaisse mieux la Corée. Tourné vers l'avenir qui nous paraît souhaitable, il propose documents, bilans, critiques, de notre situation présente. Le contenu de *Konggan*, même consacré à notre actualité la plus immédiate éclaire l'esprit des Coréens d'aujourd'hui et plus il est brillant plus il donne de dignité à l'existence du Coréen. Il a pour ambition de rester, pour les temps futurs, le témoignage de nos valeurs."

L'anglais, moins lyrique et plus métaphysique, affirme :

"En mettant fortement l'accent sur l'environnement et sur l'architecture et l'art contemporains restitués dans leurs perspectives historiques, prendre la mesure de la Corée d'aujourd'hui nous permettra de mieux comprendre ce qu'elle est et contribuera à former pour tous nos lecteurs l'image forte d'une Corée meilleure.

Que signifie la Corée, pour nous, pour le monde ou vice-versa ? Dans chacun de nos numéros, chers lecteurs philosophes, nous avançons des réponses en portant toute notre attention à l'art, l'environnement, l'architecture. S'il n'y avait rien dans ces domaines de l'activité humaine qui méritât contemplation, la vie n'aurait pas de sens." (*bandeau porté au sommaire des numéros de la revue*)

Comment dès lors faire l'histoire de cette réflexion ? La pensée n'est pas un fait. Elle se satisfait difficilement des dates rondes, des tournants, du bonheur que constitue pour l'historien la claire identification des continuités et des ruptures. *A fortiori* d'ailleurs lorsqu'elle est à ce point engagée dans des enjeux collectifs et relayée par des moyens médiatiques de masse.

On peut toutefois, à titre expérimental, découper l'histoire contemporaine de la Corée du Sud en décennies. Le flou du rythme décennal où l'on a pris en Occident l'habitude d'inscrire la vie culturelle et sociale (les Twenties, les années 60, etc.) correspond de plus assez bien aux coupures de la vie politique et de la vie économique sud-coréennes.

On peut parler légitimement des années 70 et des années 80 comme de blocs relativement autonomes. Faute de sources suffisantes sur les années 60 telles que les a vécues Kim Sugùn (on n'a qu'une petite dizaine de textes sur cette période), on distinguera donc deux moments. Les années 70 constituent une première phase et proposent une première synthèse de la problématique de la tradition. Les années 80 en sont une autre. La présentation qu'on en fera ici n'oubliera pas cependant les éléments de continuité qu'on retrouvera à travers chacune de ces décennies.

La tradition-crédation

En 1966, Kim Sugùn réalise un de ses premiers projets publics, le musée de Puyò. Celui-ci donne naissance à une polémique qui situe parfaitement son rapport à la tradition. Attaqué par le grand quotidien séoulite *Tong A Ilbo* et par Kim Chungòp, il récuise en bloc des reproches qu'il juge contradictoires. Le fond de l'affaire, avec ce bâtiment dont la silhouette rappelle vaguement le temple principal du sanctuaire d'Ise, c'est déjà le Japon. Pour sa défense, il s'étonne qu'on lui reproche d'un côté de faire un bâtiment de style japonais et de l'autre qu'on souligne son ignorance des techniques de constructions japonaises. D'autres, qu'il récuise aussi, lui prêtent un patriotisme "à la petite semaine" : il s'agirait simplement d'une "réimportation"; puisque l'architecture d'Ise, cela va sans dire, est arrivée au Japon par Paekche. L'honneur serait sauf.

La contre-attaque de Kim se développe sur plusieurs fronts. Premièrement, il est indigne de diaboliser systématiquement le Japon, puisque, qu'on s'en offusque ou pas, la sensibilité coréenne a été

imprégnée par trente-six années d'occupation et de déculturation⁷. Deuxièmement, la critique architecturale manque sa cible si elle juge en seuls termes d'images, d'aspect extérieur des constructions :

"L'architecture, c'est l'échelle. Ce n'est pas un art à voir". (CKNK, 1966, 301)

Troisièmement, parce que l'architecture moderne se doit d'inventer des formes :

"Il est scandaleux de plagier des formes existantes". (*ibid.*)

Enfin, parce que la tradition procède d'autres sources :

"Il faudrait que l'esthétique de notre architecture nouvelle, sans être obsédée par une authenticité indigène, tire ses images tant de la *beauté intérieure* de notre tradition que de ses formes extérieures". (*ibid.*)

Kim Sugùn ne cessera de marteler ce message au point de condamner peu à peu le recours aux formes de l'architecture coréenne classique. La tradition ne saurait être qu'intérieure, une ressource spirituelle permettant de créer du neuf et d'aller vers l'avenir. Ici, lorsqu'il s'agit de discuter les propositions qui diront l'être de la Corée à l'Exposition universelle d'Osaka, son propos est clairement ironique :

"On proposa un bâtiment ayant la forme d'une couronne d'or de Silla ou bien celle d'un tambour coréen. Invariablement, on tendait à fonder l'architecture sur des *images*. Comme il y avait beaucoup de monde sur ce projet, on proposa à la fin d'édifier un complexe de bâtiments sur un plan qui aurait, au sol, la forme d'une de nos lanternes de pierre..." (CKNK, 1970, 77)

Ailleurs, la critique s'adresse plus clairement à des constructions déjà réalisées, comme l'épouvantail absolu du Musée national du folklore situé dans le palais Kyôngbok :

"Peut-on raisonnablement reconnaître comme notre tradition l'attitude qui consiste à poser sur du béton un toit de tuiles inspiré de l'architecture des temples?" (CKNK, 1977, 127)

Contre le passé, la tradition

Le mot tabou de cette attitude est *mobang*, imitation. La tradition ne consiste pas à réitérer, même avec les matériaux du jour et même en s'adaptant aux fonctions moderne, les formes d'autrefois :

"Conserver le patrimoine transmis (*kojòn*) et assumer la tradition sont deux processus différents. Mieux vaut se préserver des erreurs que sont le "restaurationisme" et le "revivalisme". Il est facile de ramener la tradition à des formes. Il est facile aussi de les figer. Imiter, réitérer les formes d'autrefois ne nous relie pas à la tradition. Ni la grande porte de Kanghwa, ni les reconstructions de maisons aux toits de tuiles ne sont en prise avec la tradition. J'affirme ici que la tradition vivante (*chònt'ong kyesùn*) réside dans la création continuée. Seule une métamorphose de la tradition respecte et connaît la tradition." (CKNK, 1971, 128-129)⁸

On peut donc parler d'une véritable philosophie de la tradition dans la pensée de Kim Sugùn. Cette question fait l'objet d'une élaboration. Elle est la source-même du projet Konggan. Mais quelles sont ses valeurs et ses ressources concrètes ?

Il est clair que le passé n'est pas un idéal et que la nostalgie ne saurait constituer un projet. L'insistance que met Kim Sugùn à le rappeler sans cesse attire l'attention. S'agit-il de parer à un nationalisme rigide, déconsidéré par l'histoire du XXe siècle, mais prompt à parasiter la saine entreprise de

⁷ - Rappelons que le rétablissement des rapports diplomatiques entre Corée et Japon en 1965 avait donné lieu à de très vives manifestations populaires et estudiantines. Comme nous l'a confié l'architecte Kim Wòn (né en 1943, proche de Kim Sugùn), il était plus mal vu à l'époque d'être japonophile que pro-communiste...

⁸ - Sémantiquement *chònt'ong*, la tradition, s'oppose donc à *yusan*, l'héritage. Les deux notions procèdent toutefois du patrimonial. Mais l'une est vive et spirituelle, l'autre est morte et matériel. On notera que le mot *kojòn*, qui désigne d'ordinaire les Classiques chinois peut être parfois utilisé dans un sens étendu et matériel. C'est le cas ici.

reconstruction nationale ? Ou bien l'ennemi est-il certain académisme du passé, déconnecté des exigences du présent, comme celui qui s'exprime par exemple dans une revue concurrente comme *Ppuri kip'un namu*⁹. Habitué du fleuret moucheté et de la parabole ironique Kim Sugùn désigne rarement ses adversaires. Ce refus du fétichisme du passé s'exprime toujours de manière imagée brocardant les tenants d'une architecture "à la coréenne". Et le patrimoine retient peu son attention, non que ce patrimoine rendu tantôt par le mot ancien *kojon*, tantôt par le mot moderne *yumul*, ne soit digne d'être préservé, mais parce qu'il semble plus urgent à Kim de porter le fer ailleurs. Cette pensée est donc celle d'un refus. Refus de l'aporie où s'opposent le passé et l'avenir, le patrimoine et la création. C'est l'idée de tradition qui propose précisément leur synthèse dynamique.

Ce qu'il faut tirer de la tradition coréenne de l'architecture et de l'espace, c'est un petit nombre de concepts qui vont pouvoir s'incarner dans de nouvelles formes, créations contemporaines ouvertes aux techniques, aux matériaux, aux fonctions de la vie moderne.

Il est toutefois bien délicat de préciser ici les critiques que Kim Sugùn adresse au "mouvement moderne" en architecture et comment il se situe lui-même par rapport à l'histoire de l'architecture contemporaine... Outre que la modernité architecturale est loin d'être uniforme et réductible au seul modernisme, la langue coréenne traduit du même mot, *hyòndae*, l'idée de "moderne" et l'idée de "contemporain" en architecture. Cet épineux problème nécessiterait un traitement à part auquel on renoncera ici¹⁰.

Kan, mòt, sobak et... human scale

Ce que Kim Sugùn puise dans la tradition architecturale coréenne, c'est une sensibilité. Elle s'exprime, pour l'individu, dans le rapport du corps humain mobilisé dans toutes ses sensations, au bâti : contre le primat d'une architecture-spectacle destinée à la vue, il privilégie la lumière, le bruit, l'atmosphère, l'odeur même. La notion de *kan/sai* est alors à la fois une pratique concrète de l'espace puisqu'elle correspond à un système de mesures, fondé sur l'harmonie musicale, et une organisation de l'espace qui met au premier rang, non le bâti, la structure, mais le vide, l'intervalle, le jeu. Ces idées sont traduites dans la langue moderne par un anglicisme : *hyumòn sùk'eil*, l'échelle humaine.

Elle s'exprime aussi, au niveau des schèmes sensibles d'une civilisation entière par des mots-culture sensés animer uniment la psyché coréenne : *mòt* et *sobak*. Incapable ni de traduire, ni de définir précisément ce qu'est le *mòt*, Kim Sugùn s'attache à l'illustrer par plusieurs exemples :

"Dans le costume des Coréennes, on se sert pour fermer le surplis d'une sorte d'attache à cinq crans. Cela permet d'ajuster la longueur de façon qu'il tombe juste en froufrouant. Ce jeu (*yòyu*) des mesures est le *mòt*. Il y a aussi les manières de table : au Japon, on sert autant de riz qu'il paraît correct d'en absorber, et dès lors, ne pas vider son bol est malpoli. En Corée, il est d'usage de mettre à l'aise (*yòyu*) : on s'arrange donc pour que le bol de riz ne soit jamais vide. Cette réserve est le *mòt*." (CKNK, 1984, 229)

L'espace et l'architecture devraient aussi reposer sur ce jeu, ce vide, espace de liberté étroitement lié aux possibilités du corps humain, réserve spatiale qui dessine des vides plutôt que des pleins où s'abolissent les conventions sociales, les contraintes économiques et où peut dès lors respirer l'esprit. Le *mòt* est cette liberté individuelle.

La notion de *sobak* est du même type. On sait comment cette "simplicité" dont se parent les Coréens est pour partie le résultat de leur rapport au grand-frère chinois, un trait négatif devenu vertu positive. Cette posture culturelle se traduit dans l'ajustement à l'échelle humaine : l'assimilation des leçons chinoises n'a pas été passive. La sinité coréenne est coréenne. Un exemple fétiche revient fréquemment sous la plume de l'architecte :

⁹ - "L'arbre aux racines profondes". Il s'agit du premier vers du *Yongbi òch'òn ka*, chant fondateur et légitimant de la dynastie des Yi. C'est un des tous premiers textes publiés en *han'gùl* au XVe s. Sans être forcément nostalgiques, cette revue et ce groupe travaillent, comme *Konggan*, à une "restauration" sensible de la coréanité mais jouent plus la carte identitaire de la mémoire que celle de la création moderne.

¹⁰ - On en trouvera les premiers éléments d'éclaircissement dans un débat de *Han'guk kònch'ukka*, op. cit., p. 9-23. Réunissant plusieurs générations d'architectes coréens, il est incapable de trancher, de préciser les notions et de différencier *kìndae* de *hyòndae*.

"Les pagodes sont révélatrices. Reçues de Chine et transmises au Japon, on a été capable de les ajuster à ce que nous sommes. Ainsi la pagode de bois à neuf étages du monastère de Hwangnyong-sa avait-elle au départ une hauteur de 72 mètres. Au gré de ses reconstructions elle fut ramenée à 18 mètres. Il me semble qu'il s'agit d'un ajustement à notre corps et à notre environnement naturel." (CKNK, 1977, 130-131)

Nul besoin et nulle idée chez Kim d'entrer dans le détail de la démonstration historique et d'évoquer d'autres facteurs possibles pour cet amenuisement des pagodes de bois. La logique de sa mobilisation du passé coréen n'est pas historique. L'histoire est laissée aux spécialistes.

En ce sens, son rapport au matériau historique n'est pas si différent de ce que propose l'historiographie coréenne classique. Il ne s'agit pas simplement d'enregistrer. Il ne s'agit pas de rétablir une hypothétique vérité du passé. Il s'agit de proposer des *exempla*. Des modèles à suivre ou à condamner non pas tant ici, bien sûr, pour instaurer une morale collective et guider les comportements individuels que pour accompagner la réflexion et l'action de l'architecte ou de l'urbaniste et forger la nouvelle identité coréenne.

Une icône de la tradition

L'icône (image-présence) majeure de la tradition invoquée par Kim Sugun est la maison coréenne populaire (*min'ga*).

Un premier texte de 1972 évoque le cas de la chaumière (*ch'oga chip*). Sacrifiée par le Mouvement des nouveaux villages (*Sae maül undong*) sur l'autel de la modernisation, il rappelle les passions qui s'entrechoquent autour de cette mutation forcée. D'un côté les nostalgiques, les sentimentaux, les "amoureux des couleurs et des formes". De l'autre, les technocrates, l'administration, les "amoureux du contenu" qui veulent substituer au chaume, la tuile et le zinc. Kim se refuse à s'associer aux uns ou aux autres. Ceux-ci ont bien raison de vouloir venir à bout de la pauvreté rurale et d'entraîner les campagnes coréennes sur les voies du XXe siècle. Ceux-là ont bien raison de mettre en avant l'accumulation de sagesse qui a su adapter parfaitement la chaumière à son environnement naturel :

"Il faudrait faire une distinction entre "être de son temps" (*kundaehwa*) et donner dans le modernisme (*hyondaehwa*) [...] Il est inconvenant de se satisfaire du seul sentimentalisme. [...] Au nom d'une entreprise, mal comprise de modernisation, l'incontinence administrative finira par nous couper de notre originalité." (CKNK, 1972, 136-137)¹¹

En quoi consiste cette originalité ? La maison est une collection d'ajustements à l'environnement naturel, au corps humain, un milieu de vie complet qui répond aux besoins élémentaires et sait solliciter l'âme :

"Les pièces de la maison coréenne ne sont pas grandes. Elles sont étroitement ajustées aux mesures humaines et chaleureuses. La maison coréenne n'en jette pas. [...] Modeste et simple (*sobak*), la maison coréenne est l'anti-autoritarisme-même." (CKNK, 1978, 100).

¹¹ - Venu le moment de traduire, le flou sémantique régnant en Corée -et ailleurs, mais sans doute plus qu'ailleurs- autour de l'idée de modernité devient problématique. Or, ici, une distinction est introduite dont il faut rendre compte. D'ordinaire *kundaehwa* désigne le moment de réception en Corée, à partir de la fin du XIXe s. de la technique et de l'industrie occidentale. *Hyondaehwa* vient après chronologiquement. On pourrait ainsi différencier "moderne" et "contemporain". Mais *hyondaehwa* paraît plus susceptible de rendre l'idée de *modernisme* comme réflexion sur les conséquences dans le champ des idées, de la création, de ce processus de *modernisation*, *kundaehwa*. En architecture aussi, le modernisme est bien une réflexion critique sur le processus de modernisation industrielle, moins pour la dépasser que pour l'accomplir pleinement. Au-delà, donc, de la nuance chronologique qui a peu de pertinence pour l'histoire coréenne réduite au XXe s., *kundaehwa* paraît être un processus plus matériel et *hyondaehwa* un processus plus idéologique. L'usage n'étant pas réglé, la traduction reste malaisée. On notera enfin que l'expression *hyondaehwajui*, qui devrait rendre, en théorie, le -isme de "modernisme" par suffixation du *-juui* est présente dans le dictionnaire mais absente de toute la littérature sur l'architecture coréenne qu'on a pu lire. On lui préfère le mot hybride *modonijum*.

"On lui adresse des reproches injustifiés lorsqu'on l'accuse d'être inconfortable, froide, ouverte au vent. Si en effet, on transforme le *taech'ong* en salle-à-manger à l'occidentale, on s'en prendra à soi, non à la maison coréenne, d'avoir froid. Le *taech'ong* n'est pas fait pour être une salle-à-manger. En été, il se fond dans l'espace extérieur, il est comme un espace extérieur, on s'en sert comme d'un espace extérieur. En hiver, c'est un espace-tampon intérieur cerné par l'espace extérieur. Trouvera-t-on ailleurs que chez nous un tel espace duel, intérieur ou extérieur selon les saisons ? (*ibid.*)

"Nos ancêtres de la dynastie des Yi, lorsqu'ils bâtissaient leur maison prêtaient moins d'attention à la technique de construction qu'à l'emplacement et à l'orientation. Ils préféraient savoir comment, les nuits de clair de lune, les branches du plaqueminiér planté dans la cour viendraient projeter leur ombre sur le treillis des cloisons.[...] Ces treillis, au Japon sont faits de lamelles plates où l'on se coupe les doigts. En Corée, leur bord est arrondi. Ils sont déjà comme la promesse d'un visage humain." (CKNK, 1984, 232)

Nul besoin ici, encore une fois, de s'étendre sur les servitudes de la chaumière, l'entretien des cloisons de papier et encore moins sur les rigidités de l'ordre social domestique. Nul besoin d'entrer dans les détails techniques non plus. Il n'est d'ailleurs pas question pour Kim d'habiter de nouveau ces maisons mais de tirer enseignement de leurs détails, de ce système plein et signifiant qu'est la maison d'autrefois pour concevoir la maison d'aujourd'hui :

" Si l'on est incapable d'adapter à la vie contemporaine ce joyau d'espace qu'est la maison coréenne, on pourra dire de notre génération qu'elle aura été aussi paresseuse que barbare".(CKNK, 1978, 101)

Nul besoin d'accumuler les exemples de ces éléments du passé qui fonctionnent comme des icônes de la tradition et qui doivent alimenter en valeurs et en sens, plus qu'en histoire, l'architecture de l'avenir. Kim Sugùn n'en utilise qu'un petit nombre et dont il martelle sans cesse le message. On peut toutefois s'interroger sur l'absence remarquable dans son discours de toute référence consistante aux formes "hautes" de l'architecture coréenne.

Kim Sugùn et les années *minjung*

Il y va ainsi d'un concept qui a fait florès dans la société coréenne des années 70 et 80 et qui, en dépit de sa difficulté, est indispensable à la bonne compréhension du champ culturel coréen. Il s'agit du concept de *minjung*. Signifiant ici "les masses", là "la conscience nationale", il fait l'objet d'une littérature aussi vaste qu'hétérogène. Kim Sugùn n'est pas un théoricien du *minjung* très original et le groupe Konggan n'est pas un des phares de son élaboration. D'après Kim, il existe un rapport triangulaire entre la tradition, le *minjung* et le créateur. Sensible à l'air du temps des idées en vogue il ajoute donc un tiers-terme à sa réflexion ancienne sur tradition et création.

"La tradition n'a rien à voir avec l'aspect extérieur. C'est une affaire d'intérieur. Notre héritage n'est qu'une présence continuée. La tradition, elle, n'est pas une présence continuée et il est clair qu'elle se doit d'être une re-création. Mais dans cette création qu'est la tradition, qui est l'acteur ? C'est la conscience nationale (*minjung*). Il s'ensuit que le créateur joue le rôle de médiateur (*maegae*). Dans l'oeuvre qu'il accomplit le créateur est un reflet de la conscience nationale. Ce reflet à son tour produit l'oeuvre; [...] la conscience nationale, douée de pénétration (*anmok*), se retrouve chez tout grand artiste et dans toute oeuvre belle" (CKNK, 1977, 131).

Ce romantisme pour ère des masses n'est pas sans rappeler fortement les débats qui agitent l'Europe des années 30 et 50 sur l'art prolétarien. Il ne suffit pas cependant à expliquer le relatif dédain de Kim Sugùn à l'égard des formes "hautes" de la culture coréenne. Il y a ici au moins deux aspects de cette attitude. Au début des années 70, la culture des élites de Chosòn reste mal connue et mal perçue. On lui en veut encore d'avoir causé le naufrage de la nation. Elle est un bouc-émissaire commode car réduit au silence. Pour Kim Sugùn elle reste surtout entachée d'avoir été trop chinoise ou "chinoisante" : évoquant la proposition qu'on faisait de mettre sur le site du pavillon coréen d'Osaka une réplique du grand belvédère Kyônghoe-ru qu'on venait juste de restaurer dans le palais Kyôngbok, il écrit :

"Une forme comme Kyònghoe-ru n'est pas très adaptée à l'architecture d'une Exposition universelle. Pour peu qu'on soit à côté du pavillon chinois, on peut s'inquiéter de la voir attribuer à la Chine." (CKNK, 1970, 77)

Lorsqu'il est devenu plus clair par la suite que ce point de vue était inadéquat, le champ de la tradition se trouvait occupé en Corée par un redoutable concurrent : l'Etat coréen. Armé de son idéal de revitalisation après 1972, il mettait en place une véritable politique patrimoniale inaugurée par la contestable reconstitution de Kyòngju.

Suivait bientôt son attachement aux palais, aux temples, aux maisons de *yangban*. Le Président Pak lui-même, tel un vieux monarque, orna de sa calligraphie la porte restaurée de Kanghwa. Kim Sugùn s'attaque surtout à l'improvisation des restaurateurs qui propagent pendant cette période une esthétique fautive, suspecte de conservatisme et de propagande, non-coréenne et donc impuissante à produire du sens. Pire, elle serait elle-même aussi corrosive que la colonisation japonaise :

"On va jusqu'à badigeonner de vernis et mettre du verre aux portes des demeures princières! Mais ni les maisons au décor polychrome (*tanch'òng*), ni celles couvertes de tuiles bleues ne sont des maisons coréennes originelles". (CKNK, 1978,100)

S'il prend acte avec soulagement en 1984 qu'on a renoncé au projet de "développer" le Jardin secret (Piwòn) pour rendre ses chemins carrossables, il persiste à trouver sans âme cette idéologie du patrimoine qui conserve, dans l'ignorance et l'incompétence :

"La restauration irréfléchie est une profanation de notre culture. Elle donne une idée fautive du passé. [...] En matière de préservation administrative des biens culturels, la force motrice des dispositions légales et des comités de protection ne suffit pas. Sans amour (*sarang*) et sans vision (*annmok*) de la culture, l'administration des biens culturels est insignifiante..."(CKNK, 1984, 135)¹²

Et il ajoute:

"Plus qu'une préservation positive, administrative, il faut une préservation *négative* : d'une part entretenir et réparer les choses du passé et les transmettre, vieillissantes, aux générations futures. Par ailleurs, extraire l'énergie vitale que transmet la tradition, la sublimer dans le mouvement de la création et laisser s'épanouir les pures fleurs de la culture' (*ibid.*)¹³

Coincé entre l'Etat culturaliste-modernisateur et les tenants du passéisme, entre les ambitions originelles du projet Konggan et les slogans idéalistes, vite politiques, de l'idéologie *minjung*, que fallait-il faire ?

Incertitudes, reformulations, négativisme

12- Le mot *annmok* revient très fréquemment sous la plume de Kim Sugùn. C'est l'oeil infallible de l'artiste ou de l'intellectuel qui sait immédiatement juger la qualité de l'art et, dans la création, aller au-delà de son temps. La figure romantique de l'artiste est une des plus constantes de sa pensée. Parfois pourtant, c'est le *minjung* lui-même qui est dit doté de cet *annmok*, (comme vision de l'histoire ?). On pourrait aussi le traduire par "intuition". Selon Françoise Choay, le thème bergsonien de l'intuition est passé dans l'urbanisme et l'architecture à travers Patrick Geddes (1854-1932) et surtout Lewis Mumford. Cf. *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Seuil, 1965, p.63 sq. Il est plus probable que Kim Sugùn avait lu les travaux, classiques, de Lewis Mumford sur la ville et souvent mentionnés dans *Konggan*. La meilleure traduction serait finalement "*zeitgeist*" qui rassemble ces diverses acceptions et qui est plus fort que son équivalent français : "esprit du temps".

13 - On reconnaîtra la philosophie ruskinienne de préservation du patrimoine. Kim Sugùn n'en adopte pas pour autant la sacralisation des reliques qui la caractérise par ailleurs. Une fois encore la référence semble forte mais elle n'est jamais mentionnée explicitement. D'autres idées (le caractère créatif du peuple, le fait que les créations d'une époque disent aussi les conditions politiques et sociales de celle-ci) lèvent presque entièrement le doute sur l'influence de Ruskin sur Kim Sugùn. Il s'en détache très nettement sur le plan de la création architecturale cependant.

Les années 80 sont une autre époque. Pour la Corée et pour Kim Sugùn. La réflexion sur la Corée et la tradition aboutit alors à ce qu'il nomme "négalivisme".

Un régime autoritaire en a remplacé un autre, et les idéaux du *minjung* survivent difficilement à la période glaciale des premières années 80. Soucieux de se redonner un visage démocratique pour accueillir en 1988 les Jeux olympiques, le régime s'entrouvre à nouveau à partir de 1984. La culture coréenne entreprend, avec une vitalité renouvelée, de se poser alors dans son rapport au monde et d'exprimer sa vitalité. Entre l'irénisme olympique et l'affrontement démocratique, la culture nationale est tirée à hue et à dia mais les vieilles recettes de l'autoritarisme culturel et de la propagande, trop visibles, semblent désormais dépassées.

Kim Sugùn lui-même change d'époque. Alors qu'il était resté dans les années 70 l'auteur de projets limités en ampleur, il se trouve alors confronté à la maîtrise du projet olympique. La ville, avec toute la présence têtue des faits sociaux, démographiques, fonctionnels et qu'il n'avait jusque là affrontée que sur le seul papier lui impose de reformuler sa pensée. L'époque est aussi à un premier bilan de dix années d'industrialisation lourde et d'aménagement brutal du territoire : il ne suffit plus de proposer des valeurs et d'exalter le *mòt*. Il faut compter avec un développement qui rend problématique, sorti des maisons privées et des petits immeubles, l'idée même de *sobak*.

Cette reformulation prend le nom de "négalivisme" (*pujòngjòk sasang* ou *negat'ibijum*). Elle se veut moins déterminée par les espoirs flous de la médiation artiste-*minjung* que véritable bréviaire pour l'action. En effet, Kim Sugùn semble avoir alors bien saisi les limites qu'avait sa vision d'une Corée magnifiée pour son goût du simple et de l'échelle humaine : ne pouvait-on à bon droit lui objecter que la plupart des sociétés agraires, pré-industrielles, n'avaient pas vécu autrement qu'à l'écoute attentive de leur milieu et de leur stricts besoins ?

S'il n'abandonne ni le *kan*, ni le *mòt* que n'entache pas cette objection, il cherche ailleurs. Fidèle à l'esprit de Konggan il trouve alors dans le fonds de la culture coréenne cette tradition "négaliviste" qui lui permet de rebondir. Celle-ci paraît à première vue plus banale. Il s'agit de revenir sur la triple structure mentale qui caractérise la pensée coréenne, sa vision du monde : confucianisme, bouddhisme et taoïsme. Nul souci toujours, malgré l'inflexion méthodique de faire preuve de vision historique. Créatrice, sa tradition persiste à faire un usage instrumental et an-historique du passé.

En quoi dès lors, confucianisme, bouddhisme et taoïsme donnent-ils naissance au "négalivisme" ? On se permettra ici de le citer un peu longuement :

"Le *confucianisme* considère immoral tout homme qui n'a d'autre quête que le profit excessif.[...]. Le négalivisme du confucianisme c'est de mettre l'accent sur les aspects excessifs non de l'argent mais de l'obsession de l'argent. La règle d'or du christianisme demande de "faire d'abord pour les autres ce que l'on voudrait qu'ils fassent pour vous". Le confucianisme, négaliviste, réclame de "ne pas faire aux autres ce qu'on ne voudrait pas qu'ils nous fassent". Le christianisme vise la bonne action, positive, alors que le confucianisme exige de considérer qu'une bonne action positive, peut, même involontairement, causer du tort aux autres.

Le *bouddhisme* enseigne la pensée négative par renoncement ascétique à la vie matérielle. C'est une pensée négative aussi pour sa compassion envers les souffrances et les angoisses de l'homme. La morale bouddhique enseigne que, plutôt que d'agir positivement pour donner plus de bonheur et de joie aux autres, il faut dans l'action avoir une attitude passive pour ne causer ni le malheur ni le chagrin d'autrui. Il ne s'agit pas de donner un bonheur maximal à un maximum d'hommes -comme le veut l'utilitarisme occidental- mais de viser un utilitarisme négatif pour qu'un minimum d'hommeconnaisse un minimum de souffrance.

Le *taoïsme* a toujours enseigné qu'il n'était pas bon d'être obsédé par le développement technique avec pour seule idée en tête son confort personnel et l'asservissement de la nature. La pensée négaliviste s'applique ici au domaine de la technique. Le taoïsme rejette l'idée que les outils dont l'humanité a besoin doivent atteindre à la perfection fonctionnelle. Il faut que chaque outil puisse être utilisé de plusieurs manières. Le taoïsme propose un fonctionnalisme négaliviste; [...] Il enseigne aussi le non-agir, qui est un négalivisme absolu". (CKNK, 1980, 242-243).

Kim Sugùn prend bien soin de préciser que ces trois types de pensée ne sont pas propres à la Corée, mais qu'il est revenu à la Corée d'en cultiver leurs versants non pas négatifs mais négalivistes. Il retrouve là son *sobak* d'autrefois. Le négalivisme est une nouvelle philosophie de l'architecture et de l'aménagement qui paraît cette fois moins soucieuse du projet originel de refondation de la culture

coréenne que plus en prise sur les problèmes rencontrés partout dans le monde en matière de ville, d'environnement, d'espace et de nature¹⁴.

Ainsi, dans un premier temps l'exemple du monde moderne permettait de reconstituer une Corée habitée du souci de soi pour le futur. Dans un second temps, c'est davantage la Corée qui vient proposer au monde ses leçons du passé pour l'avenir. La boucle est close qui cesse d'opposer le monde et la Corée. L'équilibre culturel de l'un à l'autre est atteint.

Ce négativisme puisé aux sources coréennes fait à l'architecte injonction de prudence, de retrait. On est donc assez loin du flamboiement créatif obligatoire des années 70. Toute la décennie, avec pour jauge permanente, les progrès du chantier olympique et les nombreux projets gérés par le groupe Konggan sera consacrée à la mise au point de ce négativisme, ultime avatar, universaliste, de la tradition coréenne.

Conclusion

On risquerait de léser gravement la pensée de Kim Sugun en se contentant comme ici de la seule production écrite. Celle-ci, pour mobile et discontinue qu'elle fût nous a au moins permis de planter en partie le décor, sur trente ans, de la culture coréenne et de ses problèmes en rapport à l'espace, à l'architecture et au milieu. Elle nous a aussi permis de trouver les constantes d'une pensée de la tradition à travers ses sujets-fétiches, ses icônes.

La question de la tradition, de la Corée dans son identité et ses images est une de celles où les diverses dimensions de la vie d'un individu, d'une culture nationale et d'une pratique de l'espace ouvrent le plus de carrefours, tissent le plus de liens. D'une manière donc, au delà du projet initial pour l'exploration d'une "modernité tardive" et qui reste largement ouvert, on s'est trouvé fidèle au projet Konggan : ne laisser la Corée ni dans l'ombre touffue des monographies savantes, ni dans l'air raréfié des idéologies du particularisme.

REFERENCES DES TEXTES DE KIM SUGUN

Ordre chronologique des textes utilisés

- "Images de la ville future" [*Mirae-ùi tosisang*], *Han'guk Ilbo*, 27.01.1962, CKNK 155-157
- "Querelle d'architecture autour du musée de Puyò" [*Puyò pangmulgwan kònch'ul sibi*], *Tong A Ilbo*, 05.09.1966, CKNK 300-302.
- "L'imitation : un contresens sur la tradition" [*Mobang-ùn chònt'ong kyesung anida*], *Sòul Sinmun*, mars 1971, CKNK 128-129.
- "Passions autour chaumière coréenne" [*Ch'oga-wa p'yònae*], *Saemt'ò*, septembre 1972, CKNK 136-137.
- "La modernisation des salles de bain" [*Yoksir-ùi kùndaehwa*], *Han'guk Ilbo*, 01 octobre 1975, CKNK 146-147.
- "Ethos et mentalité du Coréen" [*Han'gugin'ùi chòngsin saenghwar-e yunt'aeg-ül*], *Konggan*, octobre 1975, CKNK 275-277.
- Discours de réception du Prix "Architecture du Pacifique" [*Pòm T'aep'yòngyang kònch'uksang susang kangyòn*], 07 juin 1976, CKNK 259-265.
- "Le bonheur pour but du projet" [*Haengbog-ül sòlgyehamnida*], *Saemt'ò*, février 1977, CKNK 198-199.

¹⁴ - Après deux décennies de développement, d'ouverture sur le monde, le débat des idées en Corée est en phase avec l'urbanisme critique et la réflexion architecturale mondiale des années 70. La question du sens de la ville émerge ainsi au premier plan du discours (la pratique sera moins satisfaisante) urbanistique. La posture caractéristique de Kim Sugun consiste ici encore une fois à trouver dans le sol coréen des ressources propres qui correspondent à ce moment intellectuel. Il ne s'agit pas tant de suivisme que de vouloir traduire et acclimater. D'après Kim Sugun la ville coréenne connaît les problèmes universels de la grande ville et des problèmes spécifiquement coréens. D'où la nécessité de traduire les débats extérieurs pour qu'ils fassent sens dans les têtes et dans les réalités urbaines et architecturales. La "traduction" joue le rôle d'un dispositif critique qui dispense d'élaborer une théorie propre de la ville. Mais dans le même temps l'ambition est de prouver que la Corée possède des ressources autonomes qui ont un caractère universel. Ce fonds national dispense d'évoquer l'influence extérieure auquel est reconnu, au mieux, un rôle de déclancheur. L'idéal à atteindre paraît bien être celui de l'échange culturel égal : ultime enjeu du développement coréen. L'architecture est un des éléments significatifs de ce déploiement symbolique.

- "Les rapports triangulaires Tradition / *Minjung* / Créateur" [*Chònt'ong-gwa minjung kùrigo chakka-ùi sangak kwan'gye*], *Konggan*, mai 1977, CKNK 130-131.
- "La création dans la tradition" [*Chònt'ong-ùi ch'angjo*], *Tong A Ilbo*, 25 mai 1977, CKNK 127.
- "L'hymne du *kan*" [*'Kan'-ùi ch'an'ga*], *Tong A Ilbo*, 11 mai 1977, CKNK 64-65.
- "Maison coréenne et maison occidentale" [*Hanok-kwa yangok*], *Chosòn Ilbo*, 11 mars 1978, CKNK 100-101.
- "Les immeubles et la décadence de notre culture de l'habitat" [*Ap'at'ù-wa kòju munhwa-ùi t'arak*], *Chosòn Ilbo*, 07 juillet 1978, CKNK 111-113.
- "La création architecturale et la question des médiations culturelles" [*Kònch'uk ch'angjo-wa munhwa-ùi maegae munje*], discours du Congrès des architectes coréens, novembre 1978, CKNK 249-258
- "Le négativisme en architecture" [*Kònch'ug-e issòsòùi negat'ibijùm*], discours de l'UIA, Tokyo, 1980, CKNK 240-248.
- "La culture coréenne qui devient majeure" [*Sòngnyòn'gi-ùi Han'guk munhwa-rùl parabomyònsò*], *Konggan*, novembre 1981, CKNK 291-293.
- "Culture et espace" [*Munhwa-wa konggan*], discours de la JCD, Kyòngju, 21 janvier 1984, CKNK 226-239.
- "Patrimoine et pensée négative" [*Munhwajae-wa pujòng-jòk sago*], *Sòul Sinmun*, 28 janvier 1984, CKNK 132-135.
- "Valeur de l'homme du *kan*" [*Sai (kan)-rùl innùn saram-ùi kach'i*], *Konggan*, novembre 1985, CKNK 48-49.
- "Création et tradition au Japon et en Corée" [*Ilbon-gwa Han'gug-ùi chònt'ong-gwa ch'angjo*], *Nihon Kyôdô Tsûshin*, 03 janvier 1986, CKNK 303-308.

[Collège de France, Macouin, 1992]