

La main silencieuse du souffle
essai
sur l'oeuvre de CHOI BYUNG HOON

par
Jean-Louis Poitevin

« Qu'arriverait-il si jamais, à travers le design des produits de l'ère post-industrielle, allait se manifester un nouveau sentiment de l'existence ? »

Wilém Flusser, Petite philosophie du design.(1)

Introduction

CBH sait que les œuvres des grands designers naissent dans un terreau culturel riche, mais aussi que leurs racines doivent non seulement plonger vers les zones où la culture devient âme, souffle vital, esprit enveloppant et libre, mais atteindre l'enveloppe spirituelle qu'une époque tend sur le monde. C'est à partir de cette double position qu'il aborde et pratique le design.

Son œuvre est portée par une vision d'une grande amplitude qui tend à s'affranchir des limites imposées par le cadre de pensée occidental. Choix des matériaux, agencement et structuration des formes ne viennent pas d'un esprit qui leur serait extérieur, mais semblent naître de l'implication du corps dans l'œuvre.

Un souffle traversant et inspirant une matière conçue comme vivante, tel est ce qui aime le design de CBH. Comme chez quelques rares créateurs de son époque, ce souffle semble naître de la relation que ses œuvres entretiennent avec les zones les plus profondes et les plus archaïques, de la pensée et de la vie.

Le style de CBH, sa « signature », s'affirme d'abord à travers le choix des matériaux, le bois, la pierre, le métal et quelques nouveaux matériaux aux propriétés tout à fait remarquables. Comme on peut le constater, ces matériaux ne sont pas une matière passive attendant d'être « informée » par un esprit créateur tout puissant, sorte de dieu comme le conçoivent les occidentaux, mais comme des entités qui sorties des entrailles de la terre, s'inscrivent dans l'espace comme des incarnations d'une mémoire plus immense que toute histoire.

Mais plus que les matériaux, c'est leur agencement, leur mise en relation qui rend manifeste l'originalité et la singularité de l'œuvre de CBH. Pierre et bois entretiennent une relation de proximité essentielle, d'équilibre intempestif, d'enveloppement réciproque, c'est-à-dire de complémentarité vitale. Chaque matériau incarne et porte avec lui une part d'histoire culturelle de la partie du monde où il est créé.

Un regard trop rapide sur l'œuvre de CBH pourrait faire croire qu'il procède à un simple contournement de la conception occidentale du design. Il n'en est rien. Si ses matériaux sont parfois polis jusqu'à pouvoir aussi bien être des miroirs intimes du temps que des êtres dont l'existence serait portée par une histoire immémoriale, ils semblent tendre vers l'avenir dans la mesure même où ils déploient leur être à partir de leur dimension culturelle vers un monde qui n'existe pas encore et qu'ils contribuent à révéler.

Ce qui retient l'attention dans le travail de CBH, un peu comme on retient sa respiration avant de voir des acrobates s'élancer dans le ciel, c'est la manière qu'il a d'impliquer l'attention et le souffle du spectateur et utilisateur de ses objets dès leur conception. Il est impossible lorsque l'on découvre la longue chaise que tient au sol une pierre de ne pas penser à ce qui se passerait en nous si l'on s'y installait. On comprend

immédiatement que la pierre n'est pas là pour tenir la chaise mais pour faire contrepoids au corps de celui ou celle qui va s'y asseoir. Ce corps n'est pas celui d'un simple consommateur, mais celui d'un usager, car le corps est déjà engagé dans l'œuvre. Face à une œuvre de CBH, on se sent donc à la fois objet et sujet, appelé à vivre l'équilibre et hanté par l'idée du déséquilibre. Ces deux pôles qui affleurent dans chacune de ses œuvres, en constituent l'âme insécable.

Première partie

Création et pensée

I Les lois de l'extériorité

a) Matière, esprit, forme

Ce qui caractérise la conception européenne et occidentale du design, c'est une opposition entre les puissances de l'esprit et les limites des formes dans lesquelles s'inscrit leur réalisation. Cette opposition n'est pas propre au design, car il naît au cœur d'une tradition que l'on a coutume d'appeler onto-théologique qui traverse tant la pensée grecque qui se fonde sur la distinction philosophique entre être et étant, que la pensée spirituelle et religieuse qui inscrit les gestes des hommes dans le cadre général d'une finalité qui, même si elle leur échappe, ne cesse d'influer, secrètement sur les formes qu'ils inventent.

Ces deux aspects fondateurs de la culture européenne se retrouvent dans toutes les strates des activités humaines. Le design, l'une des plus importantes activités créatrices des temps modernes ne peut pas échapper à leur influence. La pensée occidentale distingue l'esprit de la matière et voit dans la matière non seulement un fond à exploiter mais aussi une sorte d'agglomérat indifférencié et passif susceptible de devenir le réceptacle des formes inventées par l'esprit humain.

Comprendre une démarche comme celle de CBH, en faire partager la puissance et la subtilité à des esprits globalement dépendants des schémas de la pensée occidentale implique que l'on retrace, fut-ce à grands traits, quelques-uns des aspects les plus essentiels qui contribuent à l'existence du design.

Deux points majeurs constituent ce que l'on pourrait appeler la « pensée design ». Le premier, porte sur la distinction entre les deux significations du terme, l'une renvoyant au geste de la main et donc au trait, c'est celle du sens courant de dessin, la seconde de ces significations renvoyant à l'idée, à la conception, au dessein donc, c'est-à-dire au projet et à la question de l'action de la pensée sur la matière. D'un côté donc l'idée, ce schème général conçu en même temps comme matrice des toutes les formes possible et

de l'autre, la projection et la réalisation de cette forme dans une matière ou un ensemble de matières.

La distinction proposée par Descartes entre matière et esprit va conduire dans le champ de l'enseignement des arts à une rupture entre les deux pôles de cette opposition, arts de l'esprit et arts appliqués, et l'on n'enseignera plus dans les écoles d'art jusqu'au début du XXème siècle que le dessin.

Cependant, cette opposition recouvre une tension interne à la pensée qui trouve sa source dans l'univers de la pensée grecque. L'idée s'oppose à l'image, état intermédiaire entre les lourdeurs de l'incarnation et l'évanescence de l'immatériel et d'autre part à l'objet réalisé. Cette opposition se fait selon une double échelle de valeur. La première est celle de la pureté. L'idée pure est inaccessible aux sens et ne s'offre qu'à l'intellect et la pensée. La pureté de l'idée est opposée à l'impureté de la matière dont le destin est toujours de finir par disparaître. La seconde est celle de la puissance, l'idée disposant pour s'incarner de toute la puissance de l'esprit créateur qui s'incarnera en imprimant sa marque sur la matière, toujours conçue comme accueillante et passive.

Ces précisions sont d'une importance majeure lorsque l'on se penche sur l'œuvre de CBH, non tant pour marquer l'inévitable différence entre une conception occidentale et une conception orientale du design que parce qu'il y a chez lui une compréhension intime de cette différence. Ce n'est pas qu'il repousse ou s'oppose à la tradition occidentale. Il s'agit bien au contraire pour lui d'une tentative de montrer en quoi sur certains points ces deux traditions peuvent ou pourraient réellement se rencontrer. C'est en tout cas le pari que fait CBH dans son œuvre.

b) Dans le bureau de CBH

Dans le bureau de CBH à l'université Hongik, il y a trois photographies. L'une est celle de la chaise Afterimage 08-282. Elle est seule sur l'un des murs. Elle témoigne, dans ce lieu, pour l'ensemble de l'œuvre. Sur l'autre mur, celui qui fait face aux arrivants, deux photos, installées côte à côte, de même format et de même encadrement. Elles ont été réalisées par un ami de CBH. Sur celle de gauche, CBH lui-même, assis sur le fauteuil Afterimage 07-242n, sur la terrasse de son immense atelier, situé non loin de Heiri, au nord de Séoul près de la frontière avec la Corée du Nord. Il est vêtu d'un manteau et de son indémodable chapeau. Devant la lumière diffuse qui sourd du paysage, il apparaît en contre-jour comme une ombre découpée, mais il est suffisamment visible pour nous donner la double impression d'un être à la fois installé confortablement en train de méditer ou rêver assis sur ce fauteuil et d'un être qui n'est là que de passage.

Présence absolue, indispensable à l'équilibre général de l'ensemble, la pierre qui repose sur la partie de la chaise qui fait socle, semble aussi indifférente à l'image que l'image semble indifférente à elle. Cette impression qui pourrait n'être que tout à fait fugitive et

fondée sur une impression indécise et vague, se trouve cependant confirmée lorsque le regard prend en charge la seconde photographie qui jouxte celle de CBH assis en manteau et chapeau en train de méditer sur son siège.

Cette seconde photographie est en fait celle d'une œuvre célèbre de Nam June Paik, le «TV Buddha» qui date dans sa première version de 1974 et qui a connu un grand nombre de réactualisations. C'est sans doute la vidéo la plus célèbre de Paik. Il l'a montrée lors de sa quatrième exposition à la galerie Bonino à New York. L'idée lui vint à la dernière minute d'avoir recours, pour créer une œuvre, à ce bouddha qui était une pièce rare et de grande valeur. Le couplage de la statue avec une caméra vidéo et un moniteur, le bouddha étant assis devant l'écran qui lui renvoie son image filmée et diffusée en direct par la caméra se trouvant face à lui mais étant disposée derrière l'écran, ce couplage est d'une importance essentielle à plusieurs titres.

Il est important dans l'histoire de l'art bien sûr puisque cette œuvre fait partie de celles qui ont exercé une puissance de révélation essentielle quant à la compréhension des enjeux de la vidéo dans le cadre général des pratiques artistiques du XXème siècle. Elle établit en effet un lien entre le sourire figé de l'orient et la technologie occidentale, ou encore entre présent et passé dans une boucle temporelle dans laquelle l'avenir est comme déjà advenu, mais surtout, elle inclut dans la boucle de rétroaction infinie de la réflexion de l'image sur l'écran, l'ensemble des regards et des corps des spectateurs qui passent dans le champ de la caméra.

Mais il est aussi important dans la pensée artistique et philosophique. Le choix de CBH d'avoir une image de cette installation de Nam June Paik dans son bureau et de la mettre en relation avec une autre photographie où c'est lui qui, assis sur la plus célèbre de ses œuvres, n'est pas « narcissique » comme on pourrait trop aisément l'imaginer. Au contraire, ce choix marque la compréhension que l'enjeu d'une œuvre d'art comme d'un objet de design, c'est l'effet à la fois mental et intellectuel qu'ils peuvent produire.

Deux lectures sont possibles quant à la signification de l'œuvre de Paik. L'une peut tendre à montrer que tout est image. Dans ce cas, c'est le statut même du dispositif général de la vidéo comme art permet à cette prédiction de se réaliser. L'autre peut pousser à questionner ces images, leur production qui semble aujourd'hui infinie tant dans l'art que dans la société et à en montrer les limites.

Le travail de CBH va consister à faire passer un scalpel dans le régime général de l'image, qui est le fruit de la conception occidentale de l'information, afin de redonner une possibilité d'existence couplée à ce qui de toujours lui échappe, à savoir la matière, qu'elle soit pierre ou bois, eau ou terre, et l'esprit qui toujours passe par le corps et le souffle qui le porte et le traverse.

La présence de cette œuvre de Nam June Paik dans le bureau de CBH est plus qu'un signe, elle fonctionne à la fois comme un signal et comme une signature. Elle est

emblématique de la réflexion qu'a menée CBH depuis le début, et de manière plus radicale à partir de 2000. Il a en effet compris que ce que l'on appelle le design est moins tiraillé entre production d'objet « utile » et œuvre d'art, qu'entre un mode de présence témoignant d'une appartenance au régime général des images et un mode de présence se dégageant de la représentation. Si l'on en cherche une preuve, il suffit de se retourner sur le titre général que CBH a donné à l'ensemble de ses œuvres produites à partir de 1999 : Afterimage

c) Les voix des matériaux

Si l'on veut comprendre le cheminement de CBH, il est essentiel de prendre au pied de la lettre les titres génériques qu'il donne à chacun des grands moments de l'évolution de son œuvre. Il y a eu au début des années 90, les œuvres regroupées sous le titre de Voice from the beginning of the world et Wind from the beginning of the world. Afterimage est venu ensuite.

Ce vent et ces voix qui viennent du commencement du monde traduisent de manière indubitable la compréhension intime et profonde que CBH a des données psychiques fondamentales. C'est aussi là que se trouve la source d'une approche particulière de la notion de matériau.

Que sont en effet ces voix ? Qui parle à travers ce vent ? L'anthropologue Philippe Descola dans son livre, Par-delà nature et culture, a parfaitement montré comment la conception de la « nature » dans la « culture » occidentale est fondée sur une conception dualiste qui non seulement les oppose mais les considère comme des entités n'ayant pas la même consistance ontologique. La culture occidentale a rompu tous les liens qui dans toutes les autres cultures, de manière, il est vrai, variée, unissent humains et « non humains ». Un tel partage, une telle rupture, une telle occultation n'existent pas dans la culture orientale et dans la culture coréenne en particulier.

La société coréenne qui a intégré un grand nombre d'éléments provenant de l'occident, pourrait donner l'impression à un regard trop rapide qu'elle a rejeté avec la même rapidité l'ensemble de ces traditions. Or c'est précisément la vitesse d'intégration de certaines valeurs occidentales par la culture coréenne qui rend impossible un effacement aussi rapide des liens profonds qui relient cette culture aux diverses strates de son passé. C'est donc au-delà des traditions culturelles et cultuelles liées à telle ou telle religion que nous conduisent la réflexion et l'œuvre de CBH. Il nous rapproche de ces temps d'avant la conscience, d'avant la forme de pensée qui privilégie la raison comme vecteur de compréhension du monde. Il fait exister dans ce monde hypertechnologisé, le souffle même d'un passé immémorial, de ces temps pendant lesquels le vent était voix et les voix, qui pouvaient être véhiculées par les pierres ou les arbres, se manifestaient le plus souvent pour aider les vivants à s'orienter dans l'existence, d'un temps hors du temps,

donc et dans lequel la nature parlait à l'homme parce qu'elle vivait en lui comme lui en elle.

Par contre, pour un esprit occidental, la pierre est un matériau, comme l'arbre qui donne le bois. Quant au vent et à l'eau, ils sont réduits à des forces de traction. Pour CBH, qui en cela est certes coréen, mais plus encore un esprit plongeant ses racines dans ces temps d'avant l'histoire, la pierre est le vecteur de voix vivantes. Même si les corps qui les portaient autrefois sont dissous dans la terre, d'avoir été enterrés sous des pierres confère à ce matériaux une dimension spirituelle incontournable. Quant au bois, il est le vecteur par lequel esprits non humains et esprits de la terre se manifestent à nous et nous parlent, le vent et l'eau étant eux des vecteurs d'autres sortes d'esprits, d'autres paroles vitales. Toutes ces voix sont, dans le monde actuel, devenues presque inaudibles. Ce n'est pas la moindre des qualités du travail de CBH que nous donner à entendre dans le monde d'aujourd'hui ces voix recouvertes par l'oubli. En d'autres termes, pour CBH le matériau au sens occidental n'existe pas. Il y a par contre mais des entités vivantes dont il s'agit de respecter la dimension archaïque et qu'il s'agit de rendre à leur puissance d'expression effective, dans le monde d'aujourd'hui.

II les lois de l'intériorité

a) Art et design, une relation tendue

Il est essentiel de prendre en compte l'évolution du travail de CBH au cours de ces vingt dernières années si l'on veut pouvoir appréhender la singularité et l'originalité de sa position dans le paysage du design international contemporain. Les œuvres des ensembles Voice et Wind sont des assemblages d'éléments qui sont moins à comprendre comme des matériaux que comme des incarnations de « personnages culturels ». Il faudrait plutôt dire d'ailleurs que ce sont des « personnages conceptuels » au sens où chaque élément ressemble à une sorte de personnage incarnant au sens strict une multiplicité de fonctions. Il y a la stèle de bois qui vaut pour le corps, le second élément de bois qui vaut pour les bras et les mains, ces vecteurs de la rencontre avec l'autre, la pierre qui vaut pour les liens avec le sol et enfin le miroir qui vaut pour la conscience.

Dans ces « Voice 9304 à 06 » par exemple, bois pierre et verre sont des matériaux au sens où ils permettent d'incarner des fonctions, mais c'est l'assemblage de ces différents matériaux et donc le lien entre ces différentes fonctions qui est le but de la réalisation. Des œuvres comme Wind 9119 ou 9331 par exemple, rendent manifestes, outre un écho au monde du rêve s'élançant vers un avenir innommé, à la fois surréaliste et profondément relié aux forces spirituelles comme c'est le cas chez Hans Arp par exemple, une tendance à utiliser le bois et la pierre comme des matériaux pouvant servir à incarner des formes issues de la personnalité du designer-artiste. CBH est alors plus

occidental qu'oriental dans son approche du design , même si la fonctionnalité potentielle de chacune de ses œuvres est portée par une conception de l'œuvre comme fruit de l'imagination plutôt que d'un esprit rationnel.

Ce qui caractérise l'approche occidentale de l'art, c'est sans doute son incapacité à échapper à la fois à la grandeur infinie de la ressemblance comme à ses pièges. Réaliser, c'est toujours d'une certaine manière figurer. CBH a compris qu'il y avait là une limite qu'il lui fallait franchir. Pour passer de l'autre côté de cette frontière à la fois mentale et culturelle, il fallait en quelque sorte renoncer à ce qui pouvait paraître l'essentiel : l'image. En intitulant *Afterimage*, les ensemble d'œuvres produites par la suite, il a indiqué avec la plus grande précision qu'il entendait sortir de la conception occidentale de l'art et du design, conception qui voit dans la forme une production que l'esprit humain va imposer, même en la dotant de toute la puissance du rêve, à des matériaux considérés comme pure passivité réceptrice.

Le design est orienté vers l'usage et faire du design en oubliant la fonctionnalité ferait irrémédiablement passer dans le champ de l'art. *Voice 9301* marque sans doute un point limite dans ce trajet. Cette œuvre s'affirme plus comme œuvre d'art que comme objet fonctionnel, ou plus exactement, elle pousse la présentation du « conflit » entre art et design à son expression maximale. Cette oeuvre peut être lue dans deux sens opposés. Le « tableau » peut y être vu comme le scalpel qui affirme et dénie à la fonctionnalité sa puissance propre, lors même que les éléments naturels, bois et pierre semblent refuser d'être pris pour des éléments fonctionnels et affirmer leur autonomie.

CBH a donc su déployer une période de son travail autour de cette frontière immatérielle et pourtant si sensible entre art et design, ce qui a conduit parfois à ce que l'on interprète son travail comme artistique plutôt que comme relevant du design. L'enjeu de sa si singulière posture, lorsque l'on rapproche son œuvre de celles de ses contemporains, tient pourtant au fait que ce n'est pas autour de la question de la fonction, qu'il n'a jamais oubliée, que se constitue sa singularité mais de sa conception générale du matériau. C'est cette conception qui préside et détermine la fonctionnalité à venir de l'œuvre. Le geste fort de CBH, c'est d'avoir renversé les codes qui président à la formation de la fonctionnalité.

b) Devenir élément

En regardant les premières œuvre que CBH va inclure dans l'ensemble intitulé *Afterimage*, on comprend qu'à cette époque il a effectué un saut qualitatif essentiel et fondateur. Il faudrait en fait parler de mutation mentale due à une compréhension réelle de la singularité de sa position comme créateur. CBH avait en quelque sorte entendu la voix du vent, de la terre, des ancêtres, du passé immémorial, mais s'il avait constitué avec ses

œuvres, des instruments de capture de ces voix, il pouvait aussi considérer que ces créations ne réussissaient pas à les faire entendre réellement.

Ce qui caractérise le monde d'avant l'histoire, c'est d'être un monde dans lequel le « non humain » existe et est reconnu comme tel, un monde dans lequel ce qui n'est pas rationnel, a non seulement le droit de se manifester mais la possibilité d'être entendu, accepté, compris. Les œuvres d'Afterimage marquent la tentative profondément inventive de CBH non plus de présenter des instruments de capture mais des instruments qui permettent littéralement de faire entendre ce que le monde d'avant l'histoire a aujourd'hui à nous dire. Il s'agit de le faire parler, et pour cela il faut traduire ces voix dans des formes qui relèvent de notre vécu le plus originel, c'est-à-dire des formes qui ne sont pas fonctionnelles au sens actuel, mais au sens où elles engagent notre vécu, c'est-à-dire notre corps en tant qu'être, un être dans lequel vie et culture sont indissociablement unies.

Une œuvre comme Afterimage 9409 présente de manière tout à fait claire les modalités du basculement de la réflexion de CBH. Pierre et bois ne sont pas utilisés comme des matériaux mais comme des éléments, au sens où la philosophie chinoise par exemple a pu parler d'une théorie des Cinq Éléments.

L'avènement d'une pensée des Cinq Éléments découle de l'interaction des deux grandes puissances qui traversent et informent le Ciel et la Terre que sont le Yang et le Yin. Le Ciel est une puissance de stimulation qui amène la Terre à se transformer.

La Théorie des cinq Éléments décrit donc symboliquement cinq Mouvements : les quatre dynamismes de base plus le support qui les harmonise. Ces cinq Mouvements portent le nom de cinq éléments : le Bois, le Feu, le Métal, l'Eau et la Terre. Les caractéristiques naturelles de ces éléments peuvent nous aider à nous rappeler ce que symbolise chacun des Mouvements.

En ce qui concerne le Mouvement Bois, on peut dire qu'il représente la force d'activation et de croissance qui s'affirme au départ d'un cycle, il correspond à la naissance du Yang. Le Bois est une force active et volontaire comme la force puissante et primitive de la vie végétale qui germe, croît, émerge du sol et s'élève vers la lumière. On peut dire du Bois qu'il se courbe et se redresse.

La pierre, si elle n'est pas nommée dans cette classification, peut être liée à la terre, milieu fécond qui reçoit le feu et l'eau. En tout cas elle répond à la puissance d'extension du bois par une puissance propre qui est de pouvoir être socle mais aussi puissance d'engendrement.

On le sait, ces appellations ne désignent pas les constituants de la nature, ce que l'on appellerait les matériaux, mais bien des processus fondamentaux, des cycles ou des potentialités de transformation inhérentes aux phénomènes.

Ce que le terme d'élément implique et impose, c'est donc d'appréhender le monde matériel, non plus comme un ensemble composite de matériaux passifs, mais comme un ensemble vivant de forces actives.

Tout ce qui existe n'est pas rapporté à des composants matériels, mais est pensé et vécu comme un moment dans un cycle évolutif constant souvent de très longue durée. C'est pourquoi il n'est pas perceptible directement par les sens.

Seule une démarche, à la fois intellectuelle et spirituelle peut permettre de prendre en charge le vivant comme processus en constante évolution. L'homme alors y change aussi de place et de rôle. Comme on le verra par la suite, la conception du corps qui préside à la conception des œuvres de CBH dépend pour l'essentiel de cette mutation mentale à laquelle il parvient à partir d'Afterimage.

Afterimage 9409 peut être compris comme la preuve de l'abandon d'une conception de l'objet comme assemblage d'éléments hétérogènes au profit d'une conception qui privilégie les relations entre les éléments. Ceux-ci apparaissent alors, par ce simple renversement de position, ou de point de vue, comme des êtres vivants. La manière dont la pierre glisse ou semble se couler sous le bois ou dont le bois passe sur la pierre ou l'enveloppe, dont l'un s'appuie sur l'autre pour prolonger son existence, tout cela témoigne d'une conception dynamique et vivante de l'œuvre.

c) Développement et enveloppement

La fin des années 90 et le début des années 2000 marquent pour CBH l'accomplissement d'une métamorphose. Des œuvres comme Afterimage 9637, 9759, 9756, marquent d'une manière tout à fait manifeste le passage vers un univers dominé par une conception dynamique de la matière et du bois en particulier. Cela signifie que les formes ne ressemblent plus en rien à des modèles de formes « rationnelles » conçues par un esprit humain, mais bien plutôt à des sortes de cellules vivantes. Ces « œufs » de bois semblent s'approcher d'une pierre pour l'envelopper et, qui sait, la faire disparaître en l'absorbant. Est-ce pour s'en nourrir ? Il se peut aussi qu'ils passent sur eux simplement pour les connaître comme le fait une main qui caresse. En tout cas, face à de telles pièces, comment ne pas penser à la fois à des êtres de ces temps lointains qui ont largement précédés l'arrivée de l'homme sur terre et qui existent encore aujourd'hui, mollusques, gastéropodes ou habitants des grands fonds marins et à des gestes fondamentaux que nous pratiquons encore tous les jours et qui n'ont rien à voir avec des gestes utiles mais avec l'immensité de la vie ?

Ce qui importe le plus du point de vue du designer, c'est que ces formes ne ressemblent finalement à rien que l'homme ait pu penser et construire. Par contre, elles évoquent en nous beaucoup de choses qui ont à voir avec la vie, le mouvement lent, les principes

actifs de respiration et de digestion, mais surtout les lignes courbes qui sont celles qui laissent le plus de place à des possibilités d'avenir.

De ces formes, on peut dire qu'elles sont profondément organiques. Comme pour tout être vivant, elles semblent avoir leur principe de déploiement en elles-mêmes. Elles renversent donc toute la perspective dans laquelle le design conçoit les formes. C'est comme si ces formes ne provenaient pas d'un esprit humain, mais venaient d'ailleurs des profondeurs de la nature et du temps, des eaux primitives et des soubresauts originels de la vie et s'avançaient d'elles-mêmes à la rencontre de l'homme.

On comprend ce que signifie finalement Afterimage. Il s'agit d'évoquer par ce titre que l'on est passé de l'autre côté de la représentation, que l'on a quitté en quelque sorte la conception qui préside au design en général et qui, quelle que soit l'orientation qu'elle suit, prend toujours appui sur une distinction entre esprit et matière.

Ici, l'esprit, c'est-à-dire la vie qui se manifeste par la « sensation » précise d'une sorte d'autonomie réelle de la forme, se trouve au cœur de la forme. On peut dire qu'à partir d'Afterimage, ce que CBH tente de nous faire partager, c'est la manière dont une forme émet des signes vers l'homme.

Ce qui confère à ces œuvres leur puissance, c'est que le bois n'est pas utilisé seul, mais avec la pierre. Il faudrait dire en relation avec la pierre, car ce qui caractérise ces œuvres, c'est que la pierre semble en effet elle aussi une forme vivante, comme un concentré de la puissance d'accueil de la terre. La pierre n'est pas plus matériaux que le bois, mais, comme le bois, elle est vivante. C'est pourquoi, chacune de ces œuvres nous donne le sentiment d'assister à un véritable « colloque » entre deux éléments. CBH n'impose pas une forme qui aurait une signification ou déterminerait une fonction, il fait émerger de la vie même une forme qui concentre en elle des possibilités de mutation et d'extension, d'évolution et de mouvement.

Ce renversement de la conception classique du design peut donc se formuler ainsi. Dans la conception occidentale du design, un objet est créé à partir du transfert d'une forme « sur » un matériau, c'est-à-dire d'une intuition, qui existe pour le créateur soit comme idée soit comme concept. Or une idée reste toujours finalement extérieure au mouvement de la vie.

CBH, lui, extrait et synthétise des formes à partir de la vie même. Ces formes peuvent être dites organiques, mais ce qui les caractérise, c'est qu'elles nous plongent au cœur de l'évolution lente et continue du vivant. Il semble qu'elles concentrent en elles des temporalités différentes et leur aspect extrêmement simple fait qu'elles éveillent en nous les possibilités connues et inconnues du déploiement de la vie et activent aussi bien notre mémoire récente que notre mémoire archaïque.

Ses œuvres sont constituées de formes qui semblent nous inviter à une sorte d'échange de substance, comme cela a lieu à chaque niveau du vivant, aussi bien entre neurones

qu'entre animaux, entre cellules qu'entre êtres humains. Leur puissance plastique tient en ceci qu'elles nous invitent à échanger entre nous mais aussi avec elles. De plus il apparaît que pour certaines d'entre elles, elles « mettent en scène » cet échange.

La complexité de l'œuvre de CBH se révèle à partir de la simplicité des formes qu'il invente. Ce mélange entre simplicité et complexité est le fondement même de la relation que les œuvres de CBH instaurent avec ceux qui les utilisent. À peine s'approche-t-on d'une table, d'une chaise, d'un fauteuil, que l'on comprend que ces « objets », le plus souvent formés d'un assemblage de pierre et de bois, sont là moins pour « meubler » l'espace de leur fonction que pour emporter le corps et l'esprit de celui qui les « utilise » dans un voyage à la fois immobile et spirituel. En effet, chaque « meuble » inventé par CBH implique pour celui qui s'en approche, qu'il regarde et respire autrement, car chacune de ces formes est moins une idée devenue meuble qu'un souffle devenu pensée.

Seconde partie

Le souffle et le corps

I Le design et la question du corps

a) Qu'est-ce que le corps ?

Le design peut à juste titre être considéré comme le domaine dans lequel l'homme tente de donner forme à son rapport au monde en créant un ensemble d'objets supposés concilier utilité, ergonomie, harmonie et beauté. À la fois sujet et objet de ces recherches et de ces réalisations, il y a cette entité au statut si particulier puisqu'il est à la fois soi-même et l'autre et que l'on nomme le corps. Si la démarche de CBH est à la fois si singulière et si universelle, c'est qu'elle appréhende le corps d'une manière tout à fait différente de la manière dont la conception occidentale du design ne le fait. Il est donc nécessaire de préciser en quoi tient pour l'essentiel cette différence.

Penser le corps est une aventure à laquelle, en Europe, seule la phénoménologie s'est réellement attachée. Si le corps accède enfin à une reconnaissance nouvelle dans le champ de la pensée, et cela en particulier dans la phénoménologie française, celle de Maurice Merleau-Ponty principalement, il n'en reste pas moins qu'il est pris entre les zones troubles des affects et des pulsions et les exigences radicales de l'esprit. La principale caractéristique de ce corps, c'est qu'il est double. Il est à la fois considéré comme une « chose », au même titre que les choses de la nature et les objets produits par l'homme et comme sujet, c'est-à-dire vecteur de l'action par la volonté et réceptacle de l'esprit.

Mais pour la phénoménologie, ce qui constitue la spécificité du corps, c'est qu'il est puissance de sentir, et donc avant tout « lieu » de la sensation. C'est par la sensation, qui se dit *aesthesis* en grec et d'où nous tirons le terme d'esthétique, que se fait la jonction entre le monde des choses et le monde de l'esprit, même s'il n'en reste pas moins, pour la philosophie, que l'esprit peut être conçu comme une puissance à la fois englobante et indépendante du corps. Si la sensation est le nom de la relation entre sentant et senti, entre vécu et perçu, entre corps et pensée, elle n'en est pas moins le témoin du maintien dans la philosophie contemporaine de cette dualité constitutive de la pensée occidentale qui ne cesse de la hanter. Et le design occidental, héritier de cette philosophie n'a pu que tenter à sa manière de répondre à cette injonction qui lui était faite : inventer des formes qui permettent au corps de tendre vers la perfection dont l'esprit est censé être doté. C'est à l'évidence cette dualité qui est battue en brèche par une œuvre comme celle de CBH.

b) Une autre idée du corps

C'est en toute conscience, avec l'ensemble d'objets regroupés sous le titre d'Afterimage que CBH s'est détaché de l'orbite occidentale pour ouvrir la porte à une pensée qui trouve ses sources dans les philosophies orientales, mais aussi dans une réflexion tout à fait pertinente sur le design occidental. En effet, le questionnement de CBH s'est tourné vers une double source, organique et archaïque, ce qui ne l'empêche pas d'être d'une actualité et d'une contemporanéité exemplaires. Il y a là un paradoxe que Nam June Paik avait déjà relevé lorsqu'il déclarait, en substance, que plus il faisait de la vidéo plus il se sentait archaïque.

Si l'on revient un instant sur TV Buddha, cette œuvre de 1974 de Nam June Paik, dont une photographie, on s'en souvient est accrochée dans le bureau de CBH, on comprend avec précision ce qui sépare l'Orient et l'Occident. L'Occident est obsédé par la mort et le christianisme est cette religion monothéiste dont le dogme majeur est la promesse faite par le Christ d'une résurrection des corps après la mort. L'Orient, par contre, voit dans la vie une sorte de condamnation, puisque vivre, c'est être encore et toujours prisonnier du cycle des réincarnations. Cette approche bouddhiste touche l'ensemble des pays orientaux et la Corée en particulier. Il s'agit ici moins de croyance individuelle que d'un cadre général, mais c'est ce cadre qui détermine le statut du corps dans ces deux grandes régions culturelles du monde. Et si dans un monde occidental obsédé par la mort le corps est cette dimension que l'on ne peut vouloir abolir, dans un monde oriental, le corps est cette entité qui lors même qu'il est vivant peut tendre dans l'unité de la chair et du souffle vers son abolition, seule véritable réalisation possible de la perfection. Il est inévitable que cette différence non seulement traverse mais marque au fer rouge le design, y compris le design contemporain qui a pourtant vu un rapprochement entre ces

deux grandes « écoles » et surtout un renversement de la position dominante de l'un par rapport à l'autre. L'œuvre de CBH prend toute son importance et toute sa signification dans ce processus dont nous sommes à la fois les acteurs et les témoins.

c) Le corps et le design

Pour la pensée occidentale, le corps est, qu'on le veuille ou non, un instrument au service de l'esprit. Cette fonctionnalisation du corps, incontournable en Occident, est précisément ce que la culture orientale a depuis toujours repoussé. Elle n'a pas pour autant nié le corps, mais au contraire à chercher à le conduire à une grande perfection, ce qui permet à l'esprit de pouvoir envisager de s'en détacher.

Les œuvres de CBH participent pleinement de ce mouvement qui, après la reconnaissance d'une dimension organique des formes dans le design, conduit à une approche du design permettant au corps de faire l'expérience d'une certaine autonomie. Les objets de CBH s'offrent en effet à une expérience à la fois pragmatique et esthétique, ce que ne permettent guère d'autres objets issus du design contemporain.

Si l'on s'accorde sur le fait que le design post-industriel de provenance orientale est une tentative de conciliation entre l'orient et l'occident, alors on peut appréhender en quoi le travail de CBH prend en compte ces partages et ces mélanges entre les deux grandes traditions culturelles.

Ce corps auquel la phénoménologie a tenté de donner une place centrale est un corps indissociablement sentant et percevant. C'est à l'articulation entre sensation et perception que prennent place les œuvres de CBH. Elles offrent au corps plusieurs comportements possibles tout en laissant la place à des expériences spirituelles. Ainsi Sa chaise est à la fois un siège, un lieu de repos et de lecture et une sorte de structure ouverte à l'exercice de la méditation.

Au cœur de l'œuvre de CBH, dans chacune de ses pièces, se profile la rencontre entre un corps qui pense, et une pensée qui élève le corps.

II L'engendrement des formes

a) La relation

Ce que la pensée occidentale ne réussit guère à penser, c'est la manière dont le vivant et l'esprit sont, quelle que soit la manière dont on le conçoit, indissociablement unis. La pensée orientale a été dès ses origines, engagée dans un processus plus ouvert sur cette question dans la mesure même où les points extrêmes n'étaient pas la naissance et la mort, mais l'apparition d'une forme et sa disparition. Toute forme est relation, à la fois parce qu'elle apparaît et donc entre dans le visible et parce qu'elle le fait en étant portée

par un souffle. La dimension spirituelle n'est jamais absente de la pensée et de la vie orientales, si l'on s'accorde à entendre que l'esprit est souffle. Sur ce point les deux traditions se rapprochent jusqu'à se frôler, l'anima étant conçue comme souffle, mais se séparent lorsque l'esprit redevient cette puissance conceptuelle d'inventer des formes.

Pour CBH à partir d'Afterimage, les formes qu'il crée naissent littéralement de la matière. On pourrait même dire que c'est la matière qui les porte au jour, qu'elles en sont des émanations. Comme le remarque Wilém Flusser, « Nous pouvons observer comment les formes naissent sous la main des orientaux : par exemple, des caractères tracés au pinceau, ou bien des fleurs en papier, ou encore tout simplement le geste de boire le thé. Il ne s'agit pas là de plaquer une idée sur quelque chose d'amorphe, mais bien de faire naître de soi-même et du monde environnant, une figure qui englobe les deux. » (Petite philosophie du design, Ed Circé, Belfort, 2002, p. 20) (3).

Les œuvres de CBH sont des formes aux allures organiques qui semblent dotées de la capacité de se mouvoir elles-mêmes et d'être portées au jour par leur environnement. Elles sont manifestement fondées sur cette relation qui s'exprime à la fois à travers le choix des matières, le bois et la pierre en particulier, et à travers la position des éléments, qui souvent vont par paire, une forme bois plutôt organique et une forme pierre, ayant été, elle, modelée par le temps long de l'évolution qui englobe celui de l'histoire. Cette pierre polie naturellement parle la langue des durées longues, celles qui dépassent la vie et la mémoire des hommes. Elle parle directement la langue de la nature.

La pierre permet de mettre en place une autre relation liée au temps. Dans Afterimage 03-210 et 04-214 par exemple, la pierre n'est pas une pierre polie par les siècles et l'eau dans le lit d'une rivière, mais une pierre qui a servi de meule dans d'anciens pressoirs. La temporalité ici convoquée est celle de l'histoire des hommes. Cette dimension historique permet à CBH de faire entrer la pierre dans le jeu des énergies actuelles. Cette pierre parle, elle, la langue du présent.

Dans les cultures orientales et en Corée en particulier, on trouve souvent sur les chemins de ces empilements de cailloux qui font comme des pyramides ou des petites stupa. Ces monticules fonctionnent comme des capteurs et leur entassement, repère sur le chemin est en fait un pôle d'accumulation d'énergie. D'énergie spirituelle, car chaque pierre étant un esprit, l'entassement de quelques pierres équivaut à une prière. En Corée, c'est toute la puissance du cœur qui se trouve présente et active dans les matériaux.

Si tout le travail de CBH est porté par une compréhension profonde des liens entre des formes organiques et une dimension archaïque qui hante la conscience, la pensée et la vie, y compris dans leur aspects les plus contemporains, il n'est pas le porte-parole d'une religion ou d'une autre. Au contraire, il tente à travers ses œuvres d'établir un lien concret entre ces passés auxquels la mémoire même n'a plus accès et les aspects d'un présent qui semble parfois flotter sans lien au-dessus du vide.

C'est pourquoi, il faut comprendre le design de CBH non comme un design utile au sens fonctionnel et quotidien du terme, mais comme un design de l'esprit et pour l'esprit. Chacune de ses pièces est à la fois la présentation d'une question et la mise en œuvre d'une « solution », si l'on s'accorde à comprendre que le mot solution ne veut pas dire réalisation technique permettant par exemple de mieux être assis sur une chaise ou à table, mais signifie réalisation confrontant le corps pensant de l'utilisateur à ses propres attentes spirituelles.

L'aspect le plus important dans ces œuvres, c'est que leur agencement entre des éléments hétérogènes vient incarner la question même dont elles sont porteuses et mettre en scène la solution qui lui est reliée.

La relation ne s'effectue donc pas seulement entre les éléments utilisés, pierre et bois par exemple ou bois et eau, ou encore nouveaux matériaux et pierre d'une meule ancienne, mais aussi entre les dimensions qui sont celles du corps vivant et pensant qui est le nôtre. Ainsi, souvent dans les œuvres de CBH, voit-on s'établir une relation entre le souffle et le silence, et une relation entre la position du corps et l'éveil de l'esprit. C'est ce parallélisme entre les agencements matériels et les agencements spirituels qui fait la richesse de l'ensemble de l'œuvre de CBH.

b) L'équilibre

Les œuvres de CBH ne sont pas, on l'a vu, des tentatives de mettre en scène tel ou tel aspect de la pensée orientale, mais bien au contraire, c'est par un questionnement tout à fait personnel, enraciné dans cette tradition qui le conduit à la réinventer à sa manière. Le travail de CBH réussit à inscrire le cœur vivant de cette tradition dans le présent de la création.

Parti d'un questionnement sur les possibilités d'incarner une idée au sens occidental du terme, CBH a su « oublier l'image » et ainsi déconstruire à sa manière l'impératif de la représentation tel qu'il est à l'œuvre dans le design international. En gardant les éléments qu'il utilisait et en les faisant basculer du statut de matériaux à celui d'éléments, il a conçu des meubles et des pièces trouvant leur puissance propre dans les arcanes d'une vie organique originaire s'organisant autour de la complémentarité de deux forces, une force d'expansion et une force d'enveloppement.

Son travail s'est alors orienté lentement, par petites touches, vers un autre questionnement, dans lequel c'est l'équilibre qui semble devenir la question centrale de l'œuvre. Avec Afterimage 04-214 par exemple, on assiste à un agencement qui nous fait littéralement sortir de la question de l'enveloppement pour nous projeter littéralement vers une question nouvelle, celle de la place du geste créateur contemporain dans l'empilement du temps qui constitue l'histoire. Si un morceau de bois qui est à la fois matière et matériau, sert de support, c'est à une pierre travaillée par l'homme, une

meule donc, mais sur cette meule, sorte de capsule intersidérale en train de planer dans le cosmos, il y a une forme oblongue, en bois mais travaillée et polie par une main d'homme contemporain. Elle tient en équilibre sur la pierre ronde, elle-même posée sur le bloc de bois.

Face à une telle œuvre, comment ne pas retenir son souffle? Certes, il n'y a rien de spectaculaire dans cette pièce, mais on sent malgré soi son corps réagir, le souffle se bloquer un instant et l'esprit se demander comment cela tient. C'est comme si l'on se trouvait soi-même en équilibre au-dessus de l'histoire et du temps et que l'on se sentait envahi par la question majeure, celle de sa position dans l'espace-temps, sur terre et dans le cosmos. Car à l'évidence, l'esprit ne peut pas ne pas s'identifier à ce qui a l'apparence la plus actuelle, l'élément en équilibre au dessus des éléments de l'histoire et du vivant, mais il ne peut pas non plus oublier qu'il est précisément cet esquif fragile reposant non pas sur le sol comme un arbre avec ses racines, mais comme une barque au sommet de la vague. Aucun retour en arrière n'est possible mais aucune plongée en avant, car ce serait alors choisir de disparaître en s'engloutissant dans le néant.

La position esthétique et spirituelle de CBH trouve ici son expression la plus intense. C'est encore elle que l'on retrouve dans le processus d'évolution de son travail qui conduit de pièces comme Afterimage 05-223 à des pièces comme Afterimage 07-247 et 08-286. Ce sont d'immenses tables en bois poli dont le plateau repose en équilibre à la fois sur le socle du vivant, incarné par une autre pièce de bois, et sur le temps immémorial et archaïque, incarné par une ou deux pierres superposées. Ce qui importe ici, c'est que le plateau de la table est lui-même à la fois une capsule intersidérale et une forme en croissance. Dans le travail de CBH, ce n'est pas la fonction qui conditionne l'aspect, mais la puissance vivante qui, donnant naissance à une forme, doit être confrontée à ce qui caractérise et définit le présent dans lequel elle apparaît. Dans les objets pensés et réalisés par CBH, le temps d'avant l'histoire rencontre celui de la post-histoire. On le comprend, cet équilibre à la fois magique et fascinant qui trouve à s'exprimer dans un grand nombre de pièces récentes, est celui qui caractérise et constitue notre présent.

Les pièces récentes, présentées sous le titre Zari, poussent le paradoxe de la question de l'équilibre vers une nouvelle dimension. Ces œuvres semblent à nouveau plus proches de la sculpture que du design. Elles nous permettent de comprendre l'existence d'une sorte de mouvement de balancier constant dans le travail de CBH, qui le fait osciller entre un design d'objet et un design de formes qui semblent déliées de toute fonction utilitaire. Des œuvres comme Afterimage 05-224 et 05-225 par exemple, dans leur simplicité même, articulaient la question de la relation entre deux formes et deux matériaux, moins à celle de l'équilibre qu'à celle d'une dimension renouvelée de la fonction. La pierre posée sur la forme creuse comme la tablette posée sur une pierre ne sert à rien du point de vue

de l'usage et pourtant il est évident que ces deux éléments sont l'un pour l'autre, par le déséquilibre entre leur taille et leur position, absolument complémentaires. L'un dit le support d'une forme qui existe en suspens dans l'univers matérialisé ici simplement par l'espace vide qui l'entoure, l'autre dit la position infime d'une « non-forme » lorsqu'elle se trouve flotter « dans » une forme qui, à l'évidence incarne l'univers.

Avec des œuvres comme Zari 0806 et 0809, c'est à un envol vers le futur auquel nous assistons. Dans un cas, l'un des éléments est du marbre poli et l'autre une pierre brute, l'un en marbre blanc, l'autre en granit noir. Ces formes sont à la fois par leur relation et leur position, une synthèse de la dimension organique et de la dimension fonctionnelle qui président à leur engendrement.

Cette puissance de synthèse est la caractéristique majeure du travail de CBH. Présente dès ses premières œuvres, elle trouve cependant aujourd'hui à s'exprimer d'une manière particulièrement originale puisqu'elle lui permet de faire émerger au coeur du design contemporain un questionnement qui le hante : comment faire coïncider les dimensions du temps, -temps archaïque, temps historique, temps présent- à travers des formes nouvelles ? Autrement dit comment être contemporain en traversant l'épaisseur du temps ?

III Vers le ciel

a) Au-delà de l'utile

La philosophie occidentale, dès ses origines grecques, a opposé le mouvement et le repos, non comme deux moments récurrents s'entretenant dans un processus d'évolution infini, mais comme deux états spirituellement distincts et contraires. Cette répartition des « valeurs » entre le mouvement considéré comme le signe majeur de l'imperfection de la matière et le repos, conçu comme le signe indubitable de la perfection, a traversé les siècles et continue de se propager au coeur de la conception générale du design telle qu'elle a été élaborée à partir de la Renaissance.

Or, il n'y a rien d'autre que les corps pour se mouvoir et rien d'autre que l'esprit qui soit tendu et porté par cette immobilité absolue et parfaite qui fait la perfection être considérée comme le double de l'éternité. Cette opposition se retrouve, de manière à la fois indirecte et centrale au coeur des questionnements qui traversent le design contemporain.

On le sait, le design contemporain a été porté par une vague rationaliste qui au-delà de la question de la conception et de la production des objets utilitaires, a tenté de mettre en oeuvre l'articulation entre fonction et aspect. L'idée centrale était à la fois simple et

radicale. C'est la fonction qui détermine la forme et de cette scientificité des formes, on a pu concevoir qu'il pouvait en naître une sorte de beauté par surcroît.

Si l'invasion de la vie occidentale par des formes à forte tendance géométrique et profondément marquées par l'utilitarisme a été en partie contrebalancé par l'invention d'objets aux formes plus organiques, plus arrondies, plus fluides, il n'en reste pas moins que la relation entre forme « conçue » et forme « organique » n'a pas pu trouver en Occident d'autre expression que celle d'une articulation entre forme et fonction.

Ce qui caractérise le design de CBH, c'est qu'il semble prendre en charge l'inévitable question de l'utilité d'un objet non à partir de la relation entre forme et fonction mais à partir de la question de l'usage. L'usage se distingue de l'utilité en ce qu'il privilégie le corps comme vecteur de notre relation au monde et non comme instrument au service d'une intentionnalité dont la conscience serait la dépositaire. Une telle conception, qui prend à revers l'axe central autour duquel se constitue le design occidental, ne pouvait se développer qu'en Orient.

b) La ligne et la pierre

La puissance créatrice de CBH atteint une sorte de perfection dans des œuvres comme ses célèbres chaises. Déclinées dans plusieurs matériaux certains étant de nouveaux matériaux aux capacités plastiques inédites, comme la fibre de carbone, les chaises Afterimage 08-282 ou Afterimage 08-263 représentent une synthèse permettant de mieux appréhender l'importance et la position du travail de CBH dans le paysage complexe du design contemporain.

À la différence de nombre de ses pièces dont le caractère utilitaire est moins marqué, ses chaises n'en sont pas moins des objets d'une singularité extrême. En effet, elles concentrent en elles le double questionnement qui est au cœur de la démarche de CBH, le premier portant sur l'engendrement des formes à partir d'un corps considéré comme une entité à la fois physique et spirituelle, le second portant sur le statut la relation entre la fonction d'un objet sa forme.

Regardons de près cette œuvre. La chaise est à la fois une ligne, un ensemble de plis ou de plissements, un mouvement descendant, une tentative d'arrimage au sol et reste en tant que telle, dans sa forme même, un monument qui ne trouve pas en lui-même son équilibre. En effet, si l'on s'en tient à la seule partie qui forme le siège, on le sait avant même de tenter de s'asseoir sur lui, il ne tient pas tout seul. Mais cette impossibilité est annulée par la présence sur la partie de la chaise qui s'étire au sol, d'une masse ronde, en pierre, en fibre de carbone, en granit, dont la fonction est de faire contrepoids et de permettre à la ligne qui semble couler directement du ciel, de ne pas s'écrouler une fois posée au sol. Cette pierre, ou cette forme arrondie en résine par exemple, est aussi ce qui rend la chaise praticable, c'est-à-dire fonctionnelle. Sa fonction, on le comprend dès

l'instant où l'on découvre la chaise, est de permettre au corps de s'asseoir, c'est-à-dire de prendre place sans risquer de tomber. La pierre ne fait donc pas seulement contrepoids à la chaise, mais aussi au corps qui va venir s'y installer. La fonction de la pierre est donc double, assurer l'équilibre de l'objet et permettre l'inscription du corps dans cette structure. Ce que cette chaise nous révèle, c'est la manière dont la pensée créatrice de CBH s'organise et comment elle prend en charge les questions essentielles qui traversent le design contemporain.

c) Le corps et le cosmos

À l'évidence, pour CBH, il n'y a pas de fonction pure. En effet, une fonction pure arraisonne le corps et le transforme en un simple vecteur des forces à l'œuvre dans le dessin. La fonction suppose une conception du corps conçu comme instrument de la pensée créatrice. Privilégier la fonction, c'est donc à l'évidence le point majeur sur lequel le design occidental ne cesse de venir buter. La fonction comme principe déterminant l'objet constitue en fait sa limite.

Pour CBH, la fonction n'est pas première. C'est la raison pour laquelle, nombre de ses pièces se trouvent à la limite entre design et art, entre objet et sculpture. Pour lui, si bien sûr quelque chose comme la fonction existe, elle ne peut être pensée et conçue que par rapport au corps, par rapport à un corps vivant et pensant, un corps qui ne cesse de questionner sa place dans l'univers.

C'est sur ce point que CBH fait basculer le questionnement traditionnel du design. Son esprit est tendu non pas vers l'invention de formes utiles pour des corps embarqués dans la grande aventure du quotidien, mais pour des corps qui tentent de vivre leur présence au monde en la questionnant.

Là où un design basé sur la fonctionnalité et l'utilité prolonge indéfiniment la soumission du corps à la loi du monde, un design qui inclut la question de la fonction à l'intérieur même de l'agencement forme matériau qui compose l'objet, libère un place pour le corps et la méditation.

L'objet se voit de facto conféré une nouvelle « fonction ». Ce n'est plus, la fonction au sens utilitaire, de contraindre le corps à se soumettre au « projet » d'utilisation qui est contenu en lui, mais c'est de permettre au corps d'inventer sa relation avec l'objet. La relation est double. Elle est de complémentarité avec l'objet, par exemple le corps qui s'appuie sur le contrepoids de la pierre pour faire fonctionner la chaise. Elle est de projection innovante, lorsque le corps, une fois entré en relation avec l'objet perçoit vit et comprend que, par l'intermédiaire de l'objet, il est en train d'entrer en relation avec le monde, avec l'univers, avec le cosmos.

La fonction de l'objet est donc à comprendre dans un sens nouveau. L'objet accueille le corps et lui offre un moyen de se dépouiller de ses attentes utilitaires pour retrouver le chemin de sa dimension spirituelle.

Les œuvres de CBH visent toutes à faire se lever le souffle dans le corps et à permettre au corps par l'intermédiaire de l'objet de se projeter dans le cosmos.

D'une certaine manière les chaises de CBH sont à comprendre moins comme des chaises que comme des sièges spirituels permettant dès lors qu'on les « utilise » de se trouver projeté quelque part dans l'univers. Si cette projection est possible, c'est parce que, au-delà de la relation forme usage, chaque objet est pensé en terme d'équilibre. C'est de vivre cet équilibre à la fois parfait, absolu et absolument transitoire, qui fait de cette chaise une capsule interstellaire, certes immobile mais efficace pour l'esprit.

À l'inverse du design occidental qui voit finalement dans le corps un matériau à soumettre aux lois de l'esprit, le design oriental, tel que le pense et le réalise CBH en particulier, voit dans le corps le vecteur qui permet à l'esprit d'être vécu comme puissance pure de libération des contraintes du monde.

Conclusion

Responsabilité et liberté

Le véritable enjeu du design contemporain, celui du début XXIème siècle n'est plus seulement de fabriquer des objets. En effet, les objets sont devenus si nombreux qu'ils nous encombrant et constituent à la fois matériellement mais aussi dans nos esprits des obstacles à un déploiement plus serein de nos aspirations profondes. L'objet de consommation courante ou de luxe est porté par la force irrésistible du changement. Chaque objet est comme porteur d'une double voix. L'une dit : « achète-moi » ! L'autre dit : « rejette-moi pour me changer en achetant un nouveau ! »

Au-delà de la question à la fois écologique et éthique du recyclage, c'est la question du statut de l'objet qui est en train d'être remise en cause. Ce questionnement ne peut venir, on l'a vu que de l'orient, univers culturel qui quoique fasciné et porté par la culture de consommation de masse est aussi travaillé par ses propres références, ses propres racines. Et ces racines font monter une sève nouvelle qui est seule capable de transformer de l'intérieur la conception occidentale du design.

En effet, ce qui compte aujourd'hui dans l'information, c'est moins la forme à imprimer dans un matériau ou la forme dans laquelle on entend figer un matériau nouveau, à la fois souple et flexible, que la manière d'entrer à travers l'objet et grâce à lui, en relation avec l'autre et avec soi-même. L'enjeu de « l'information » est devenu communicationnel. L'œuvre de CBH participe d'une manière absolument directe et résolue à cette mutation en plongeant au coeur du paradoxe. Il réussit en effet, tout en travaillant avec des matières à la fois archaïques et nouvelles, à détacher l'usage de la fonction et à faire de

ses objets des éléments dans lesquels le facteur intersubjectif est sensible. Il ne peut réaliser un tel prodige qu'en avançant en même temps dans deux directions qui nous semblent contradictoires.

D'une part, il tend à dissoudre les formes pour les faire renaître à partir de leur dimension organique interne propre. D'autre part, il tend à faire en sorte que nous entretenions une relation de confiance avec ces formes en devenir.

En effet, de telles formes ne répondant pas aux injonctions de l'objet de consommation, elles ne sont pas prises dans le mouvement de rejet auquel nous soumettons les objets qui nous entourent. Par contre, elles éveillent en nous une double prise de conscience : celle de la dimension éphémère de toute activité créatrice de formes et celle de la possibilité pour chacun de nous, d'éprouver au cœur même de cette vie brève l'intensité et l'immensité d'une éternité qui échappe à toute forme.

C'est une telle expérience que nous proposent les œuvres de CBH et cela dans la mesure même où elles se situent à la limite entre art et design. Toutes rendent perceptible ce point immatériel d'équilibre absolu et vital qui unit l'inévitable dimension matérielle dans laquelle nous vivons et l'immensité spirituelle qui nous enveloppe. C'est de se tenir en équilibre sur ce fil que les œuvres de CBH savent dépasser l'opposition entre art et design et nous montrer la voie vers une spiritualisation aussi inévitable que salvatrice. C'est la présence de cette main silencieuse du souffle que nous font éprouver et connaître les œuvres de CBH.

JLP

Notes

1 Wilém Flusser, *Petite philosophie du design*, Ed Circé, Belfort, 2002.

2 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Ed Gallimard, Paris 200XXX

3 Wilém Flusser, *Petite philosophie du design*, Ed Circé, Belfort, 2002, p. 20

avec les corrections le 15 07 2012

Préface à l'usage des traducteurs coréens

Dans cet essai sur le travail de CBH, j'ai tenté de poser les bases d'une compréhension juste entre la pensée occidentale qui domine les interprétations sur l'art et le design et une œuvre issue d'une pensée orientale. Plus exactement j'ai tenté de rendre plus accessible à des occidentaux une œuvre contemporaine provenant de Corée. Je l'ai fait à

partir des éléments centraux de l'oeuvre de CBH et j'ai conçu ce texte comme un va-et-vient entre orient et occident. J'ai mobilisé pour cela les références occidentales centrales permettant de comprendre les relations entre forme et matériaux et je l'es ai mis en relation avec les éléments centraux de la culture coréenne.

la relation forme matière et une approche à partir de la phénoménologie ont permis de dresser un portrait de la conception occidentale du design, conception à laquelle CBH s'est confronté et qu'il a cherché à connaître et à approfondir et à laquelle se réfère directement la première partie de son oeuvre.

Puis il s'est ressourcé dans sa propre culture pour l'élever à un niveau spirituel plus intense et a produit des oeuvres capables de s'imposer au niveau international. C'est de ce mouvement de réinvestissement de sa propre tradition à partir d'une vision critique de la conception occidentale que j'ai tenté de mettre à jour.

Ce sont des critères qui tentent de répondre à l'exigence d'atteindre à l'universel que j'ai ensuite cherché à établir, les seuls qui permettent de donner à cette oeuvre la place qu'elle mérite dans le design international.

J'ai eu pour cela recours à certains termes issus de la philosophie et de l'histoire du design, mais j'ai tenté d'en limiter l'usage. Il y a des références implicites à l'oeuvre de Gilles Deleuze et à quelques autres, et explicites à l'oeuvre de Wilém Flusser, mais pour l'essentiel j'ai utilisé les termes connus en philosophie pour décrire la position de CBH à partir de la pensée occidentale afin que les lecteurs occidentaux puissent s'y retrouver et entrer plus facilement dans la position certes orientale, mais surtout novatrice de CBH

JLP 07 2012