Les milieux de l'imagination

Milieus and imagination

Die Milieus der Phantansie

Arnaud François

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2486>

DOI : [10.4000/leportique.2486](https://doi.org/10.4000/leportique.2486)

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 6 août 2010

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Arnaud François, « Les milieux de l'imagination », *Le Portique* [En ligne], 25 | 2010, document 8, mis en ligne le 25 novembre 2012, consulté le 26 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2486> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.2486>

Ce document a été généré automatiquement le 26 mars 2021.

Tous droits réservés

Les milieux de l'imagination

Milieus and imagination

Die Milieus der Phantansie

Arnaud François

- 1 Cet essai cherche à explorer l'imagination en tant que médiation vive structurant l'expérience du monde. Il s'agit d'identifier l'action de l'imagination en situation, dans ses milieux. Il s'appuie sur l'onto-géographie développée par Augustin Berque, une réflexion sur la structuration de l'imagination par les images techniques (photographie, cinéma, télévision, vidéo et numérique) et prend comme exemples concrets deux œuvres architecturales, ceux de Frank Lloyd Wright et de Tadao Andô.

L'imagination dans la pensée du milieu

- 2 Augustin Berque développe une onto-géographie faisant de l'étendue terrestre le lieu de l'émergence du sujet. Cette pensée s'oppose à la conception occidentale de l'autonomie du sujet qui, replié dans l'intériorité de la conscience, domine l'étendue physique extérieure. Contre cette dichotomie rendant possible l'approche strictement scientifique, rationnelle et technique du monde, la pensée du milieu vise à extraire le sujet de son mirador afin de le retrouver dans ses relations avec les milieux et finalement dans l'étendue géographique : la Terre.
- 3 Nous postulons, qu'en tant qu'expérience sensible, cette trans-position du sujet ne peut s'expliquer que par l'action d'une imagination donnant l'impression de vivre dans les êtres et les choses comme s'ils vivaient en nous. Cette imagination est bien plus qu'un simple imaginaire. Des philosophes comme E. Kant (l'imagination transcendante), G. Bachelard (l'imagination matérielle) et H. Corbin (l'imaginal) l'ont déjà situé au cœur, si ce n'est à l'origine de la connaissance, autant de la conceptualisation que des sensations.
- 4 Puisque l'action de l'imagination paraît nécessaire à l'esthétique de l'onto-géographie, voyons comment elle intervient dans la pensée de Berque et, notamment, dans son livre « Les raisons du paysage ». L'ouvrage est le terrain d'un affrontement

épistémologique entre les cultures occidentale et orientale. Il débute en remarquant que la notion de « paysage » signifie autant l'environnement réel que son image. Le paysage en tant qu'environnement réel est celui qui apparaît directement aux sens, tandis que celui de l'image est une représentation en son absence. Cette dichotomie est dépassée en postulant, à l'instar des sciences cognitives, que la perception s'effectue nécessairement avec une dose de représentations mentales. Association expliquant que la notion de « paysage » puisse avoir ces deux significations de réel et d'irréel. Le paysage est donc le plan qui se situe à l'interface des données immédiates de la sensation et des représentations mentales.

- 5 Toutefois, l'Orient ne s'est pas posé l'être-au-monde à travers le filtre des sensations, des perceptions et finalement des représentations internes. Étant spontanément du monde, le « sujet » oriental ne cherche pas à savoir comment il accède à une quelconque extériorité. Par contre, il est sensible à l'expérience de la conscience dans le monde. Deux tendances s'imposent, l'une concerne la saisie directe par l'esprit de la réalité interne de la nature ; l'autre ressent dans la nature des présences spirituelles.

Le paysage oriental

- 6 Berque évoque Zong Bing (375-443), auteur d'une « Introduction à la peinture de paysage », qui rappelle que pour savourer un paysage, il convient de découvrir l'énergie spirituelle animant les formes matérielles. Cette expérience passe nécessairement par une concentration de l'imagination pénétrant à l'intérieur de la corporalité de l'être et permettant aux mouvements de l'esprit d'entrer en corrélation avec le souffle de la nature. L'autre manière d'articuler l'esprit à la nature passe par la sensation de présences spirituelles dans la nature, celle des Immortels, des Ancêtres, des Démons etc. Pour expliquer ce phénomène, il est nécessaire de convoquer une autre faculté imaginative qui met en correspondance les divers états de la psyché avec la nature. La nature devient le lieu physique habité par des esprits. Ce phénomène explique que dans la culture japonaise, comme le rappelle Watsuji, les éléments de la terre (forêt, arbre, montagne, rocher, pluie, rivière, etc.) sont l'expression d'une subjectivité.
- 7 Berque souligne que le paysage oriental commence dans la poésie. Cette primauté n'est pas étonnante dans la mesure où les mots et le langage ont la capacité de réveiller directement l'expérience mentale qui caractérise le rapport japonais au paysage. La peinture orientale du paysage cherche à relater ces divers aspects de l'expérience poétique. Le peintre ne s'attache pas à restituer la substance propre des choses, ni la médiation de la vision, comme en Occident. Les éléments (montagne, rivière, arbre etc.) deviennent des motifs autonomes animés de lignes énergétiques exprimant le souffle cosmique traversant autant le paysage, les astres lointains que le corps humain. Et la projection d'esprits habitant la nature se retrouve dans des blancs aménagés dans la peinture qui laissent au regard la liberté d'imaginer la réalité de la scène tout en inscrivant sa psyché dans la toile.

Le paysage occidental

- 8 Le paysage occidental est d'une autre nature ; il débute par l'image. Son « invention » provient d'une attention aux manières dont le sujet réceptionne, à travers l'œil, l'image de la réalité extérieure. Il s'agit de découvrir comment l'œil voit objectivement, en

dehors des troubles de l'imaginaire. Toutefois, si le peintre isole la phase de la vision, plan quasi transcendantal qui permet à l'intériorité d'accéder à l'extérieur, ils ne s'en contentent pas. L'art commence avec un supplément d'âme.

- 9 Dans cette logique, la grande révolution des Romantiques consiste au moins autant à s'opposer à l'approche théorique et abstraite de la science qu'à redonner la priorité à l'imagination dans la saisie de la nature. Pour ce mouvement philosophique et artistique, l'imagination devient le moyen d'atteindre la vérité de l'être. Elle a ses propres lois, formes et matières, qui ouvrent les portes des secrets de la nature, car imagination et nature sont faites de la même étoffe. D'un côté, le sujet romantique est proche du sujet oriental, comme lui, il s'agit de pénétrer la vie intérieure des être et des choses. Mais d'un autre côté, il en est très loin car sa saisie de la nature reste interne à la conscience.

L'imagination et les images techniques

La photographie et l'extériorisation de la vision

- 10 Inventée au cours des années 1830, dans la culture romantique privilégiant l'imagination, la photographie résonne comme un coup de tonnerre, une haute trahison. Face à cette image sans « âme », les artistes et les architectes ne peuvent que s'adapter à ce regard « animal » qui découvre objectivement la réalité matérielle. Avec la photographie s'engage en art ce mouvement qui naturalise et extériorise l'esthétique, c'est-à-dire qui au sein de la culture scientifique, va faire du sujet un être habitant le monde physique. Ce mouvement vers l'extériorisation se fera par étapes, avec l'invention du cinéma, puis de la télévision et de la vidéo. Si comme l'a démontré Erwin Panofsky, l'invention de la perspective fut intuitivement à l'origine de la pensée cartésienne, il conviendra d'admettre que les images techniques ont également ce pouvoir d'être à l'origine d'intuitions intellectuelles du xx^e siècle.

Le cinéma et l'extériorisation de l'image mentale

- 11 Analogue à l'image se formant au fond l'œil, depuis le milieu du xix^e siècle l'esthétique photographique sert de modèle à la représentation la vision. Il faudra attendre, en 1895, l'invention du cinéma pour que l'univers mental soit à son tour projeté dans le monde extérieur. Cette deuxième étape de l'extériorisation de la conscience esthétique est cruciale car l'image de cinéma est la première dans l'histoire qui produit un spectacle immatériel analogue à l'imagerie mentale ¹. Le cinéma frappa les esprits par sa faculté d'extérioriser un monde qui, bien que provenant de la vie physique, s'apparente aux images intérieures et diaphanes du poète. C'est à travers l'imagination cinématographique, qu'en Occident, l'expérience directe de la nature commence à se représenter en tant qu'immatérielle. Cette assimilation se retrouve dans l'émergence de la notion d'« espace » pour dire l'expérience sensible du réel. Cette percée du physique dans l'univers mental se rapproche de l'expérience japonaise, à la différence fondamentale près qu'elle passe, cette fois, par une représentation (technologique).
- 12 Si le cinéma extériorise et naturalise les espaces mentaux, il faudra attendre l'invention de l'image directe et instantanée de la télévision pour que cette extériorisation touche le temps, dans la mesure où contrairement à la re-présentation cinématographique, l'image de télévision n'exige plus ce laps du temps du développement pour être

visionnée. Pour dire l'image, la notion de « représentation » est remplacée par celle d'« extension ». À la fin des années 1960, l'invention de la vidéo en tant qu'enregistrement du flux direct de la télévision transforme encore une fois l'univers imaginaire. L'enregistrement, c'est-à-dire la mémorisation, permet de représenter des mondes subjectifs (souvenirs, fantasmes, etc.) à partir du flux continu des images électroniques. C'est dorénavant par l'enregistrement vidéo des espaces extérieurs, par le détour des lieux que l'individu peut retrouver reconstruire un univers intérieur, une intériorité, un soi devenu un « chez soi ».

- 13 Afin de mettre en relief ce nouveau milieu technique planétaire, où expérience et représentation, réel et imaginaire, viennent se confondre, prenons deux cas symptomatiques de ce double mouvement liant l'Occident et l'Orient, à savoir l'œuvre de Frank Lloyd Wright et celui de Tadao Andô. La pensée des architectes est, à ce sujet patente, dans la mesure où l'architecture en tant qu'art du réel, du monde extérieur, est inévitablement anticipée, c'est-à-dire, imaginée. Il s'y joue donc des rapports inextricables entre réel (extérieur) et imagination (intériorité) qui sont plus saillants qu'en peinture (de paysage) qui, depuis l'invention du cinéma, a pris le chemin de l'abstraction.

Frank Lloyd Wright et l'imagination dans la nature

- 14 Si Wright révolutionna l'architecture au début du ^{xx}e siècle en « inventant » l'architecture organique en tant que provenant de son milieu naturel, et si l'architecture japonaise traditionnelle fut effectivement une de ses sources d'inspiration, il convient de constater que cette nouvelle architecture s'imposa à travers une réflexion sur la perception. Occidentale, Wright ne pouvait pas faire l'impasse sur cette médiation. Il fait part de sa nouvelle philosophie de l'architecture dans quelques articles des cinq dernières années du ^{xix}e siècle où il proclame la révélation d'un « Œil prophétique », et mentionne en passant l'arrivée des nouvelles images animées. Nous avons montré dans un doctorat ² comment le cinéma fut à l'origine de cette intuition fondatrice. Cet « Œil prophétique » propulse le regard à l'intérieur des choses afin d'y saisir la vie organique. Appartenant à l'état d'esprit romantique, l'originalité de Wright fut d'extérioriser l'imagination. Dorénavant, c'est directement dans l'être organique que s'accordent les traces de la sensation humaine et les traits de la pensée. Wright proclame que « *l'imagination vivant dans le processus est ainsi tissée dans la vie de la chose. Une question de "constitution" de la chose.* » ³ Si l'imagination est dans la chose, elle y révèle directement la présence de l'intellect, « *la qualité dans la chose qui est sa signification et sa vie pour nous - que Platon appelait (avec raison, psychologique, si ce n'est métaphysique) l'éternelle idée de la chose* » ⁴ Toujours occidentale, la question centrale reste celle de la sensibilisation au monde de l'idée par la géométrie. Il s'agit dorénavant de découvrir, par le biais d'une imagination habitant le monde physique, le motif géométrique qui « repose » dans la chose et l'anime de concert avec le flux organique. Il faut donc apprendre à « voir dans l'abstrait », autrement dit dans l'espace, et pourtant « en dedans », dans l'être organique. Il en résulte une architecture qui repose sur la décomposition du corps de bâtiment en ses éléments basiques (mur, fenêtre et toit) afin de donner à habiter, dans la dynamique de ces motifs, la fusion entre l'esprit (géométrique) et l'organicité de la nature. Si cette philosophie de Wright défie l'explication rationnelle, force est de constater que

l'architecture qui en découle s'imposa en Occident à travers l'intuition cinématographique imprégnant rapidement l'imaginaire collectif.

Tadao Andô et le paysage intérieur

- 15 Quatre-vingt années et quelques nouvelles images techniques plus tard, l'architecture d'Andô témoigne d'un cheminement de pensée inverse qui cherche à retrouver l'intériorité du sujet, à aller vers l'Occident. À partir de l'ouverture au milieu qui est sa culture natale, sa quête consiste à donner à habiter à l'intérieur de soi. Andô interprète l'architecture japonaise traditionnelle à partir de figures propres à l'Occident. Il revendique l'autonomie des formes géométriques de l'architecture antique délimitant une intériorité et s'opposant à l'étroite connexion entre l'intérieur et l'extérieur rendu possible par les technologies contemporaines. « *L'insipidité de notre voisinage immédiat est patente, révélant à quel point il est absurde de se laisser faire et d'y immerger le moi* »⁵. Son architecture de béton est à la recherche d'une temporalité qui rompt avec l'instantanéité ambiante et correspond à l'intemporalité des figures géométriques organisant les espaces. Cette architecture est moderne, dans la mesure où elle est pensée en termes d'espace. Bien qu'extrêmement matérielle, en béton, Andô l'aborde comme immatérielle, le simple support d'effets d'ombres et de lumières, et d'un parcours visuel cadrant des vues ou organisant des surprises visuelles. L'architecture d'Andô cherche à organiser un labyrinthe intérieur, autre référence occidentale, celle de Piranèse. Elle donne à habiter un monde intérieur comme il habite notre propre corps. « *La maison protège son corps qui à son tour contient l'esprit. [...] Le corps doit se sentir à l'aise avec l'esprit à l'intérieur de soi* »⁶.
- 16 L'architecture cherche à délimiter « *l'espace fondamental des émotions au moyen d'espaces fermés* »⁷. Nous sommes en pleine recherche de l'autonomie du sujet, et pourtant cette expérience des profondeurs par l'architecture découvre la nature. Cette nature n'est plus « naturelle », mais rendue abstraite par l'architecture. Cette intention passe par des configurations spatiales sur cour qui privilégient la pénétration de la nature dans la verticalité. Les éléments naturels convoqués sont en soi abstraits, il s'agit de la terre, du ciel, du vent, de la lumière zénithale, ou d'ombres animées par le vent. C'est de cette manière qu'il redevient possible de sentir la nature. Le corps du visiteur est assimilé au corps architectural, et la visite des espaces intérieurs s'impose comme étant celle d'une intériorité mentale habitée par une nature devenue abstraite. C'est ainsi que se réalise « *l'épanouissement physique et spirituel du moi* »⁸.
- 17 Andô convoque une « imagination spatiale » découvrant un « paysage intérieur » et non pas la nature réelle. Souvenirs et rêves sont nécessaires pour entrer en relation avec soi-même. Dans cette logique l'architecture est un moyen de refléter nos propres paysages mentaux, et la personne, situant le centre de l'édifice, expérimente l'espace depuis l'intérieur d'elle-même. À l'instar de la peinture japonaise du paysage, l'architecture doit laisser des « blancs » ouverts à l'imagination du visiteur. La question est maintenant de reconnaître comment Andô a-t-il pu avoir l'intuition de ce sens de l'architecture. Il convient d'identifier le filtre structurel qui installe sa posture dans l'imaginaire contemporain.

Réalité virtuelle et expérience du monde

- 18 L'émergence de cette philosophie de l'architecture au début des années 1980 doit beaucoup à la généralisation de l'informatique. Cette nouvelle imagerie donne à découvrir un univers vivant et énergétique ne provenant plus de l'impression optique du réel. La réalité virtuelle donne à expérimenter un monde de corps immatériels géométriques animés d'une plasticité analogue aux figures mentales. Andô n'utilise pas par hasard cette métaphore de « sa tête comme un outil », un endroit où il se promène, et où il trouve la première image d'un espace, un cercle, un triangle dans son rapport au site. C'est l'espace virtuel de l'informatique qui, à l'intérieur de l'extériorisation du sujet produit par les images techniques optiques, donne à redécouvrir un monde intérieur à soi, a priori mental, celui que recherche Andô. L'espace énergétique de l'écran devient un moyen artificiel et extérieur de retrouver cette expérience interne, toute japonaise, de l'énergie de la nature. Cette expérience prend dorénavant la forme de paysages numériques qu'il convient de retrouver par l'architecture. Ses derniers projets intériorisant le paysage en creusant ou soulevant la terre par des figures géométriques témoignent de l'avancée de la modélisation informatique qui permet de réaliser simplement des mappings de l'étendue géographique. Ce n'est pas un hasard si d'autres architectes japonais comme Toyo Ito ou Kengo Kuma développent simultanément une réflexion sur le rapport entre l'architecture, l'informatique et l'expérience de la nature.
- 19 Toujours est-il que l'architecture d'Andô met en forme un « paysage intérieur » qui inverse la logique de Wright. Ce n'est plus l'imagination (cinématographique) qui vit à l'intérieur de la nature, mais la nature (virtuelle) qui vit à l'intérieur de l'esprit.
- 20 La croisée de ces deux tendances inverses, l'une provenant de l'Occident pour aller vers le Japon, et l'autre provenant du Japon pour aller vers l'Occident n'aurait pas pu avoir lieu sans la médiation de l'imagination créatrice structurée par différentes images techniques. Les univers qui en découlent ne correspondent plus tout à fait aux deux cultures. Ils inventent un autre monde. Est-ce le fruit du hasard, pour en saisir les secrets, il convient de redécouvrir la richesse d'une philosophie provenant d'une culture située géographiquement entre l'Occident et le Japon, celle de l'Iran du ^{xvii}^e siècle, réactualisée récemment par Henry Corbin, qui a clairement mis au jour le monde intermédiaire de l'Imaginal, entre le corporel et l'intellect, ce monde du « milieu », de l'âme, qui a sa propre géographie : « visionnaire ».

NOTES

1. . Les lanternes magiques, inventées au ^{xvi}^e siècle, restent périphériques par rapport à l'impact décisif du cinéma.

2. . « La vision ciné-photographique et l'apparition de l'architecture moderne, de Viollet-le-Duc à Mies van der Rohe », thèse en « Études cinématographiques et audiovisuelles » soutenue à Paris 3 en 2001.

3. . Frank Lloyd WRIGHT, *Collected Writing*, New York, Ed. Bruce Brooks Pfeiffer, 1992, p. 240.
 4. . WRIGHT, *Collected Writing*, *op. cit.*, p. 116.
 5. . Tadao Andô, dans Yann NUSSAUME, *Tadao Andô et la question du milieu*, Paris, Éditions du Moniteur, 1999, p. 168.
 6. . Tadao ANDÔ, *Du béton et d'autres secrets de l'architecture*, Paris, Éd. de L'Arche, 2007, p. 75.
 7. . Tadao Andô, dans Yann NUSSAUME, *Tadao Andô et la question du milieu*, p. 168.
 8. . *Ibid.*, p. 174.
-

RÉSUMÉS

How does a subject interact with a milieu? Whereas the notions of mind and body are often called upon to answer the question, we choose to focus this time on imagination. Imagination is identified in Augustin Berque's onto-geography as a subject's access to reality. The question then becomes: how is this imagination mediated into poetic images or landscape paintings? The 20th century inventions of cinema and other technical modes of depiction play a capital role in the construction of this particular access to reality in which experience and representation intertwine. The thoughts of two major architects of the 20th century, Frank Lloyd Wright and Tadao Andô, can help illuminate the question regarding milieus and imagination.

Wie tritt ein Subjekt in Wechselwirkung mit seinem Milieu? Im Allgemeinen wird an dieser Stelle der Körper und das Denken befragt. Hier steht die Phantasie im Herzen der Debatte. Augustin Berque (Ontogeografie) beschreibt wie die Phantasie den Zugang zur Welt ermöglicht. Die Frage stellt sich nun auf welche Art die Mediatisierung dieser Phantasie stattfindet.

AUTEUR

ARNAUD FRANÇOIS

Arnaud François est architecte et docteur en cinéma. Sa thèse, soutenue à Paris 3 en 2001, sous la direction de Jacques Aumont, traite de « La vision ciné-photographique et l'apparition de l'architecture moderne, de Viollet-le-Duc à Mies van der Rohe ». Il enseigne à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Normandie et à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-la-Villette. Parallèlement à sa pratique d'architecte, ses recherches concernent les manières dont l'imagination des architectes est structurée par les images techniques (photographie, cinéma, télévision, vidéo et informatique). Parmi ses publications récentes : « Avatar ou le relief aux confins du physique et du mental », *D'architecture* 190, avril 2010 ; « Pour une poétique environnementale », *D'architecture* 180, mars 2009 ; « Le "processus naturel" de la pensée par images », À propos des photographies de Laura Padgett accompagnant *Penser l'architecture de Peter Zumthor*, *D'architecture* 171, mars 2008.