

SÉBASTIEN GALLAND

Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Kim Tschang-Yeul : La voie de l'eau

À Patrick-François Tort

Depuis la série *Événement de la nuit* en 1972 jusqu'à *Neige* en 2003, le peintre Kim Tschang-Yeul (1929-2022) a développé une poétique de l'informe dans laquelle la négation, le vide et l'absence orientent le processus créateur. L'informe est une ouverture sur la nuit, sur la déconstruction de l'image confrontée à la lente érosion des éléments, et notamment à l'eau qui exerce sur la toile son pouvoir de délitement avant de la dissoudre dans le néant. L'informe ne saurait prendre forme définitive, dans la mesure où il excède toujours la forme, la limite et le bord. L'informe n'est rien en soi, il est ce par quoi une forme frêle peut provisoirement surgir pour bientôt se dissiper telle la rosée. L'informe confine à l'irreprésentable, il est fait de choses discrètes, menues, fortuites, accidentelles ou périphériques. L'informe exige le décentrement, et c'est peut-être pourquoi il ne se rencontre nulle part mieux qu'en Extrême-Orient. Bien qu'il ait vécu maintes années en Occident et ait été influencé par l'art informel de Michel Tapié, Yeul a adopté une position « excentrique » en maintenant, souvent à son insu, une distance lointaine entre lui et les avant-gardes, qu'il s'agisse de sa participation au monochrome coréen ou au *Pop Art* new-yorkais. L'étrangeté de Yeul, sa condition d'exilé, transparaît dans sa peinture qui est mouvement et non statut, stase ou état. Associant l'art de la calligraphie chinoise et la pratique de l'abstraction qu'il découvrit dans les œuvres de Jackson Pollock ou

Robert Rauschenberg, le plasticien sud-coréen propose à travers la matérialité de l'œuvre une méditation sur la fluence des mondes et des formes. L'informe restitue les choses, les éléments et les êtres à la disponibilité du mouvant, en même temps que le créateur devient réceptacle et la forme sans fin. Ce qui compte, plus que la forme, est de percevoir et de recouvrer cette fluidité originaire, une matière première qui transforme notre relation à la nature. La goutte d'eau, premier ou dernier état de la matière, exprime certes la précarité des choses, mais elle traduit encore un au-delà de la représentation dont la richesse est aussi grande que sa retenue. L'eau métaphorise le vide sans lequel le plein ne saurait se déployer. Elle introduit à la pratique du non-agir, qui ne consiste pas à ne rien faire mais à laisser advenir les facteurs porteurs à l'œuvre dans la forme. Le processus créateur s'abstient de toute action intentionnelle, pour mieux laisser agir la puissance invisible du tao. Plastique, mobile, et polymorphe, l'eau peut revêtir toutes les formes, riche de tous les faisables qu'elle contient virtuellement. Les gouttes qui recouvrent l'image suggèrent que l'effet pictural ne doit pas être achevé, satisfaisant ou suffisant. Au contraire, l'effet doit être encore à l'œuvre, demeurer partiel, incomplet et esquissé, pour constituer un événement qui sera un avènement. Le processus créateur sera d'autant plus effectif que son effet aura été tenu en réserve. Poétique de l'ellipse qui cultive l'accomplissement manquant, et qui s'avère une méditation de vie et non de mort.

Au commencement, il y a le noir de l'encre, de l'huile et du graphite qui recouvre le deuil impossible de la guerre civile entre les Coréens du nord et du sud, des massacres de civils, des déplacements de populations, des séparations et des exils. Après avoir connu l'occupation japonaise, Kim Tschang-Yeul rejoint clandestinement en 1947 la région sud pour se soustraire à la domination soviétique, au gouvernement de Kim Il-sung

et aux arrestations massives. Le 25 juin 1950, lorsque les troupes nord-coréennes, appuyées par l'armée chinoise, atteignent Séoul, il est fait prisonnier et enrôlé de force dans le camp communiste ; il parvient à la faveur d'un bombardement à s'échapper en traversant à la nage le fleuve Han pour rallier les positions sud-coréennes¹. Il participe à cette guerre fratricide, l'une des plus meurtrières du XX^e siècle, où les civils furent systématiquement ciblés par les belligérants, jusqu'à la suspension des hostilités le 27 juillet 1953 sans que la paix puisse être établie. Les guerres civiles laissent de profonds stigmates dans la vie intime, et la ligne de démarcation entre le Nord et le Sud s'est d'abord tracée à l'intérieur de chaque famille coréenne. Le réel de la violence, de la terreur et de la mort constitue une limite pour la représentation et ses moyens plastiques. La guerre ne produit pas seulement des images de la destruction, elle est aussi par son réel insoutenable une destruction des images et de leur capacité à décrire le monde des vivants : « La moitié de mes camarades de classe avait disparu et ma propre sœur de quinze ans était morte. Je ne pensais qu'à pleurer ou à crier. Je repris la peinture pour exprimer toute ma rage. Mes toiles à cette époque étaient complètement informelles, monochromes, je ne pouvais que les couvrir de points ou de traits »². Les monochromes noirs de 1984-1985 constellés de gouttes d'eau, comme déjà

1 « Où il est question de la queue d'un tigre. Kim Tschang-Yeul, Michel Enrici, entretien », [dans :] M. Enrici, *Kim Tschang Yeul*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 134 : « En 1950, des soldats nord-coréens attaquent par surprise Séoul. Je suis très vite enrôlé et la guerre commence avec toutes ses horreurs. C'est, pour moi, la période la plus terrible, la plus douloureuse et la plus humiliante de ma vie. J'ai gardé pendant très longtemps les visions d'horreur à la suite des bombardements et il m'arrive encore parfois de faire des cauchemars à ce sujet. Mais heureusement, en 1953, les Américains débarquent et c'est la fin de la guerre ».

2 *Ibidem*, p. 134.

ceux de 1979, perpétuent ce deuil impossible présent dans les peintures et les gouaches des années 60 où la surface noire est divisée par de fragiles bandes horizontales grises et blanches, lesquelles ouvrent et ferment l'espace, dessinent des échelles, des paliers et des niveaux qui confrontent la peinture à ses propres limites face au réel insondable : « Je faisais de mon côté de la peinture informelle dans laquelle je voyais des cadavres écrasés par des chars – c'est une scène dont j'ai été témoin pendant la guerre »³. Les tableaux de Yeul ressortissent à une approche négative, qui consiste à multiplier les obstacles et les barrières pour suggérer un réel invisible, une grandeur ou une horreur incommensurable et incommunicable, autour de laquelle il est certes loisible de graviter mais que l'on ne saurait saisir, regarder ou fixer. Images négatives parce qu'elles choisissent l'abstraction contre la figuration, l'imitation et le réalisme, et sont la représentation de l'absence de représentation. Images négatives qui se nient en tant qu'images, oscillent entre l'absolu et le rien, et appartiennent à un processus créateur qui est l'expérience du dépouillement, de la désappropriation et de la réduction. L'image tend à se supprimer elle-même, afin de nous orienter vers un irréprésentable qui ne se donne que fugitivement sur un mode déceptif. La guerre, la terreur ou la souffrance ne sont pas niées dans leurs effets dramatiques, mais transférées au-dehors de l'image dans un effort de distanciation et de reconstitution mentale. Les toiles de 1964 sont intitulées symptomatiquement *Rite* : elles sont la commémoration d'un impossible, où la mémoire ne peut plus accéder à la figure. La mélancolie provoque des rituels minutieux qui peuvent la tempérer, non en délivrer. La conjuration est prise en défaut, la consommation de la perte de l'objet aimé suspendue. L'absence de

3 *Ibidem*, p. 135.

réconciliation entre les deux Corées empêche un travail de deuil libérateur encore aujourd'hui. L'ombre de l'objet mélancolique est tombée sur l'image. Le sujet s'emploie à traverser cette image, sa propre image, pour tenter de retrouver l'objet perdu⁴. Le processus créateur laisse opérer une puissance de destruction, de désaturation et d'évidement de la masse visuelle, tout comme le temps qui, effaçant les couleurs de la vie, transforme finalement toute image en monochrome.

Le phénomène de la goutte sur le monochrome est lié à la solitude, au froid et à l'imagination nocturne. L'expérience eut lieu une nuit d'hiver lorsque l'artiste, peu satisfait de son labeur, achoppait sur un impossible. Au petit matin, se lavant le visage dans un seau d'eau, il aspergea le dos des toiles posées en désordre dans son atelier, et observa contre toute attente la persistance des gouttes lumineuses au revers du tableau visible⁵ : « Et là j'ai été très étonné et ému par la vue de ces gouttes d'eau au dos des toiles qui brillaient dans la lumière du matin »⁶. L'hiver est associé à l'eau dans l'astrologie chinoise. La goutte fut d'abord un événement qui demandait à se réaliser, un surgissement qui relevait d'une étrange intentionnalité, une apparition sur le point de disparaître, une trouvaille prête à se dérober dans l'aurore qui montait. Le tableau intitulé *Événement de la nuit* en 1972 retrace cette circonstance hasardeuse. Sur la surface entièrement noire se détache une goutte grise, dont les contours et le cœur portent quelques éclats de lumière blanche. La goutte qui tombe dans

4 J. Lacan, *L'Angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 387-388.

5 « Où il est question de la queue d'un tigre », *op. cit.*, p. 136 : « C'était l'hiver le plus froid qu'avait connu Paris depuis trente ans, et dans mon pauvre atelier aux murs en bois troués il faisait très froid. Une nuit, j'avais travaillé et je n'étais pas satisfait de moi. Le matin, j'ai été avec mon seau mendier un peu d'eau chez le voisin [...]. Je m'étais alors lavé le visage et j'avais aspergé de gouttes d'eau le dos des toiles posées un peu n'importe comment dans l'atelier ».

6 *Ibidem*.

une chute sans fin ressemble à une larme, elle évoque la dimension de la perte, mais une perte inscrite dans la durée : un temps mort indépassable... Pourtant la goutte insinue dans le processus la contingence et l'aléatoire ; la création échappe à son créateur pour lui indiquer une planche de salut. La négativité consiste en un procédé non projectif qui joue de la rencontre de séries causales indépendantes, et génère un résultat plus ou moins imprévisible. L'événement de la goutte n'est certes pas un hasard pur, puisqu'un regard et un procédé l'organisent sur le fond. Mais un phénomène fortuit advient pour le créateur comme pour le spectateur qui se laisse conduire par l'effet automatique ou improvisé. Yeul assista aux performances de Merce Cunningham, qui usait de ces hasards dans ses chorégraphies en ménageant les conditions qui favorisent l'imprévu. De même John Cage concevait des partitions qui offraient à leur interprète la liberté d'improviser à volonté. Le chorégraphe et le musicien utilisaient dans ce sens le *Yi king* (*Classique du changement*) pour rompre la prédictibilité des séquences rythmiques, et développer une esthétique stochastique intégrant une variable aléatoire dans la composition. Le hasard est moins programmé que recherché, sollicité ou provoqué. L'aléatoire est un jeu dans lequel l'artiste ne se refuse pas à l'accident propice. L'artiste joue avec les gouttes d'eau, admettant qu'il n'en est pas le maître, car ce sont elles qui décident de l'événement au rebours de toute démarche intellectuelle planificatrice. Le fond noir de la nuit tombe sur l'ordre de la raison. Le don du hasard permet de surmonter l'obstacle et le deuil, de les liquéfier, et peut-être de les liquider : « Le moment où je commence à peindre des gouttes d'eau marque le moment où je veux me détacher du thème de la guerre de Corée, même si j'y restais attaché. Pour moi, peindre des gouttes d'eau, c'est alors l'acte de dissoudre toutes les souffrances en neutralisant mon ego »⁷.

⁷ *Ibidem*, p. 137.

Les gouttes qui s'accumulent sur le tableau sont autant de métaphores de l'impermanence du vivant, de la précarité des formes et de la fluence de l'être. L'eau se confond avec le processus de la vie, et le processus de la création avec la nature. Elle ouvre à une sagesse de l'imprégnation et de la capillarité qui ne consiste pas dominer ou intervenir, mais à laisser agir les puissances de déploiement et les facteurs porteurs qui parcourent la nature. Dans son évolution incessante, le souffle-énergie se condense et se coagule, accède à la visibilité et devient forme ; mais corrélativement il se désature et se décante, devient invisible et informe. L'eau se situe côté yin, comme la nuit, la lune, l'ombre, la terre, la féminité et la souplesse ; tandis que la lumière, le soleil, le ciel, la masculinité et la rigidité se situent côté yang. Chaque être dans l'univers trouve son origine dans un souffle-énergie qui, grâce à la régulation du yin et du yang, aboutit à toutes les manifestations de l'existence, si l'on suit le *Yi king*. Labile et polymorphe, l'eau peut revêtir toutes les formes, s'adapter à tous les reliefs et les contenants dont elle épousera la forme. Elle est l'élément le plus humble et le plus insignifiant, de ne pas posséder de forme propre ; et cependant elle est l'élément le plus riche en formes, du fait de sa neutralité et de son insipidité. L'eau se fond avec la nature du tao. Par sa labilité, elle est à la lisière du rien et du tout, de l'absence et de la présence, entre la forme et l'informe, « évansion plus qu'invasion », « allusion plutôt qu'alluvion », comme l'écrit François Jullien⁸. Dans son humidité et son humilité, l'eau donne vie à toutes choses en s'écoulant. Elle est le symbole du féminin qui conquiert le masculin par attraction plutôt que par contrainte. La métaphore de l'eau enseigne que le meilleur moyen de peindre est de

8 F. Jullien, *La Grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003, p. 141-159.

se placer en position d'infériorité par rapport à l'événement, à la toile et aux outils, en s'abstenant de tout interventionnisme. Il s'agit de laisser agir la puissance invisible du tao. Le non-agir ne consiste pas à ne rien faire, mais à se mettre au diapason de la propension et à accompagner ce qui se transforme. La goutte est non-agir, elle coule en laissant derrière elle une trace plus ou moins identifiable selon que le fond soit noir ou grège dans les tableaux des années 80. La toile absorbe l'humidité, un jeu de présence et d'absence s'instaure où les gouttes visibles voisinent des gouttes invisibles. Le clair arrondi de l'eau contraste avec la tache brune allongée dans *Déconstruction* en 1985. La goutte et son empreinte présentent des formes indécises qui ne cessent de se métamorphoser : larmes, perles, rosées, ruisselets, traînées, étangs, fleuves ou océans. Parfois, elles recouvrent l'entièreté de la surface telles des gouttes de pluie ou de condensation sur une vitre. D'autres fois, elles sont disséminées au hasard, mises sur une ligne horizontale, verticale ou oblique, ou bien réunies en un triangle ou un rectangle dans un côté du tableau, quand elles ne sont pas situées au centre, entourées par le vide. Une et multiple, la goutte se duplique en un flux intarissable. Le processus de création repose non pas sur l'efficacité, qui sert la maîtrise, la loi et l'ordre, mais sur l'effcience qui se contente d'induire un effet en se laissant guider par la transformation naturelle. La non-maîtrise se substitue à la maîtrise, la non-peinture à la peinture, la non-forme à la forme.

Dans *Récurrence* en 2017, comme déjà dans *Cinq gouttes* en 1986, ou dans *Triangle, cercle, carré* en 1983, le peintre recourt à un tracé suspensif, quand il s'agit de représenter les coulures, les tavelures ou les vestiges de l'eau. Afin de réaliser au recto la trace humide, la toile est travaillée au verso. Le visible est précédé par un invisible qui le fonde, et constitue la racine de la tache entourant parfois la goutte. Les formes floues,

diffuses ou indéfinies, procèdent d'une esthétique de la retenue qui alterne les vides et les pleins. La goutte elle-même est une présence évanescence, un « vide plein » sans odeur ni saveur. La non-peinture consiste pour le peintre à ne pas peindre mais de façon qu'il y ait peinture, comme il y a de l'action à la condition de ne pas agir. La peinture advient sans que l'on peigne, sans que l'on dirige ou décide. L'alternance du vide et du plein est le signe d'une peinture qui a renoncé à l'achèvement, et dans laquelle le peintre, impersonnel, tient les formes dans un processus vital d'évolution. Le vide-médian attire l'invisible et le visible, le yin et le yang, dans une combinaison infinie qui anime le monde et ses créatures. Le tableau est laissé à son autonomie organique et à son accomplissement temporel. De là un tracé fragmentaire qui avance par intervalles, interruptions et suggestions. L'effet est d'autant plus efficient qu'il est encore à l'œuvre, il est d'autant plus satisfaisant qu'il n'est pas suffisant et demeure ouvert aux possibles par son impossibilité à se boucler sur lui-même. L'effet achevé est un effet mort, l'effet inachevé un effet vivant : le premier ne trouve plus à se déployer, le second poursuit son déploiement. L'esthétique négative cultive la retenue qui consiste non seulement à laisser l'effet advenir, mais à le maintenir comme advenant et encore à advenir, au lieu de le fixer en une forme déterminée⁹. L'alternance de la forme et de l'informe sauvegarde la puissance du devenir. L'absence est la part la plus active de la présence, la distance assure la vraie proximité. L'absence, le manque et l'empreinte permettent à l'œuvre de demeurer ouverte aux flux énergétiques et de continuer à opérer. Cet art de la désoccupation de l'espace et de la désappropriation de la représentation garantit une participation directe du spectateur au processus, dans la mesure où son imagination investit les blancs de l'image et du trait.

9 *Ibidem*, p. 99-118.

En 2003 dans *Neige*, le papier embossé fonctionne tel un écran sur lequel le spectateur projette les images latentes de son imagination et concourt au jeu de la forme et l'informe. Les éléments sont pris dans une mutation perpétuelle, l'eau peut s'évaporer en ne laissant derrière elle qu'une ombre humide tout comme elle peut se densifier en cristaux de neige. Le papier blanc présente des gouttes qui forment des bulles, comme il s'en aperçoit sur les étendues liquides quand des gaz souterrains remontent vers la surface. Le blanc et le noir ont ceci de particulier qu'ils fusionnent toutes les couleurs. Parce qu'ils sont des surfaces neutres, ils captent les couleurs, les reflets et les regards de leur environnement immédiat. Ils sont des surfaces interactives, qui réagissent aux sollicitations extérieures. L'absence de couleur est la condition paradoxale de la présence virtuelle de toutes les couleurs. Le blanc et le noir effacent les couleurs, afin de mieux les contenir en eux. L'invisible dégage une zone de visibilité, l'informe promet un monde de formes, qui ne nous apparaissent que si nous faisons l'expérience de contempler longuement le blanc et le noir, de nous immerger dans leur épaisseur sensible pour nous imprégner des énergies qui les habitent. Le blanc comme le noir sont des non-couleurs, qui sont la signature du vide. La non-peinture produit des espaces blancs ou noirs qui sont des espaces sonores, des espaces de résonances silencieuses. L'œil écoute, et l'oreille voit. La neutralité du blanc et du noir est un réservoir de synesthésies. La goutte d'eau ne renvoie pas seulement au silence de la larme, elle est aussi une goutte sonore, un grelot, comme le dit la langue coréenne. Le son appartient à un au-delà de l'image. La sonorisation de la goutte déchire l'image, qui bée sur une dimension autre : non plus l'invisible, mais l'inouï. Dans sa limite, l'image rencontre l'illimité. La goutte produit un son dont la résonance est d'autant plus grande qu'elle ne

peut s'entendre. Musique silencieuse, dont l'harmonie demeure en réserve pour ne pas s'épuiser. Moins le son est intense et plus sa sonorité se propage, moins il s'actualise et plus sa promesse se diffuse à l'infini¹⁰. Les gouttes peintes ne font pas de bruit, et pourtant elles résonnent jusqu'à l'assourdissement. La goutte devient pluie ou averse, le grelot grêlon ou grêle. Les sons conduisent au silence, non seulement parce qu'ils sont entrecoupés de silence, mais encore parce que le silence est leur origine, la dimension de leur déploiement, comme le vide conditionne le plein. La prégnance du silence est liée à ce qu'il renferme potentiellement tous les sons. Le silence est blanc ou noir, il est une couleur en train de s'épurer pour laisser lieu à une profondeur aussi insaisissable qu'indifférenciée, celle du fond sans fond que l'art permet de réintégrer.

Peut-être la beauté crée-t-elle le vide, mais en tant qu'elle est l'actualisation du vide foncier dont participent tous les êtres et qui s'avère leur fond plénier. Le vide constitue le fondement de toutes choses, il est ce par quoi l'être peut advenir. Le vide n'est pas plus une substance qu'il n'a une existence, il est un non-être dont l'esthétique négative active la puissance de fécondité et d'animation. De ce vide premier qui est une forme sans forme et une image sans image, Lao-Tseu déclare : « Regardant sans voir, on l'appelle l'Invisible ; écoutant sans entendre on l'appelle l'Inaudible ; palpant sans atteindre on l'appelle l'Imperceptible ; voilà trois choses inexplicables qui, confondues, font l'unité. Son haut n'est pas lumineux ; son bas n'est pas ténébreux. Cela serpente indéfiniment, indistinctement, jusqu'au retour au Non-Chose... On le qualifie de Forme de ce qui n'a pas de forme et d'Image de ce qui n'est pas image »¹¹.

10 F. Jullien, *Éloge de la fadeur*, Paris, Picquier, 1991, p. 47-66.

11 Lao-Tseu, *Tao-tê-King*, XIV, Paris, Seuil, 1979, p. 47 (Traduction modifiée S.G.).

Le taoïsme enseigne l'abandon du mot, du savoir et de la représentation, pour affirmer l'effcience d'une « réalité » qui se manifeste dans les signes sans pour autant se réduire à eux, et qui ne se présente qu'en creux sur le mode de l'absence. Le plein provient du vide, et le vide agit dans le plein. La circulation du vide interdit que l'on distingue la vision, la peinture et le monde. Le tableau ne se superpose pas à la réalité, il s'y intègre. L'espace vacant sur la toile fait apparaître le fond indifférencié des choses. Que le plein se donne depuis le vide exige que la toile reste vierge pour une large part, comme dans *Récurrence* en 1996, 1999 ou 2002. Dans l'huile de 2002, Yeul pratique la « peinture en coin » en déplaçant le centre de la représentation dans les angles de l'image : à gauche les gouttes, à droite les signes à demi effacés. La composition est déséquilibrée par le vide qui occupe presque l'entièreté de l'espace. À l'opposé, dans la série de 1989 au même titre, l'espace était entièrement recouvert par des couleurs sombres, des signes illisibles et quelques gouttes éparses sur le haut de l'image. La peinture participe du jeu du vide et du plein, elle montre et cache. Elle est le lieu de rencontre du vide et du plein, de l'homme et du monde, de l'intérieur et de l'extérieur. Elle est un point de coïncidence entre l'univers spirituel et l'univers matériel, entre l'espace intérieur et les phénomènes extérieurs ; elle consiste avant tout à réactiver un lien originaire à la nature, éléments et énergies. Esthétique qui tend à se supprimer elle-même, pour créer un microcosme où la vie est possible. Gouttes, pluies ou neiges nous réacheminent vers le fond indifférencié du « Non-Chose », à la faveur d'un geste qui peint les choses non en les installant dans une forme stable et définitive, mais en les captant d'après leur fond vide, leur impermanence foncière et leur métamorphose inépuisable.

Dès lors l'acte de peindre implique une disponibilité au monde qui relève encore et toujours du non-agir.

Yeul ne cherche pas à peindre la goutte, il la laisse venir à lui et se rendre présente pour lui. Il se tourne vers elle pour recevoir son événement ou, plus exactement, il se rend lui-même présent à l'objet à peindre, il devient cet objet, il devient l'eau, la goutte, la pluie ou la neige, pour que la forme de l'eau puisse apparaître dans sa justesse. Pareille communion ne se peut sans une préparation qui revêt l'aspect d'une méditation. Méditer revient pour le peintre à se laisser imprégner par la nature qui le transforme : « Je me suis retrouvé tout seul, sans beaucoup de moyens et dans des conditions d'existence très rudimentaires. Ce fut une période de grande solitude, mais j'essayais de retrouver l'esprit de mon enfance, de remonter dans mes racines au plus près de la nature. J'ai repris des séances de méditation et de yoga pour retrouver l'essentiel et dépasser mon ego. Je me suis plongé dans la lecture des livres de Suzuki sur le bouddhisme zen, puis dans le *Tao te King* et ses commentaires que j'ai pendant très longtemps consultés »¹². La neutralisation de l'égo permet d'accéder à une résonance avec la nature et les éléments. L'oubli de soi ménage un espace vide où il est possible de contenir l'univers et les éléments. L'intusception suscite une disponibilité au non-humain qui est la faculté à être éveillé par toutes choses¹³. Chaque goutte doit être portée en soi pour avoir la chance de se déposer telle qu'elle est sur la toile. L'image doit être produite dans le cœur pour atteindre une ressemblance spirituelle. Il convient de quitter la forme pour obtenir cette ressemblance qui est aussi vivace. L'eau est une « fenêtre nocturne » depuis laquelle le méditant contemple et voit se former les images grâce auxquelles

12 « Où il est question de la queue d'un tigre », *op. cit.*, p. 136.

13 A. K. Coomaraswamy, *La Transformation de la Nature en Art*, Paris, Dervy, 2017, p. 54. Par intusception, entendre la capacité à recevoir intérieurement l'illumination.

il pourra s'immerger dans la nature, et retrouver le fond indifférencié¹⁴. Partie prenante d'un processus qui mobilise son corps et son esprit, ce n'est pas le peintre qui domine l'eau, c'est l'eau qui le conduit à travers les espaces méditatifs : « Et puis j'ai vécu mon enfance dans un paradis, un petit village du fin fond de la montagne. La nature était belle, et je ne pensais qu'au meilleur du meilleur de l'homme. Dans ce village, la présence de l'eau était très importante. Il y avait une source puissante dans le village, qui était aussi traversée par une rivière. Elle m'a manqué toute ma vie. Son souvenir m'a guidé toutes ces années »¹⁵. L'eau redonne voix au fond, elle ouvre un espace libéré de l'horreur où les souffles vitaux peuvent à nouveau s'épancher. Méditer l'eau équivaut à se laver des souillures de la mort et à lever les obstructions au deuil. La présence véritable surgit au plus intime, et ce plus intime est le plus impersonnel. L'intériorité est ouverture, cheminement et dissolution dans un paysage sans fin. Le retrait est accès à l'intégralité du fond qui se situe au-delà de toute individualité. Le non-personnel est la possibilité de se concentrer sur l'ici et maintenant, de se mouvoir naturellement, sans but ni profit. Dans l'abandon de l'égo, ce sont aussi les peurs et les angoisses qui s'évacuent, et notamment la peur de la mort. Qu'est-ce que la vie, sinon une succession d'ici et maintenant ? Chaque instant est à vivre dans sa plénitude. Conscience, pensée et réflexion sont des barrières à cette méditation. La vie est une goutte d'eau provisoirement suspendue entre une inspiration et une expiration. Le monde des phénomènes et le monde invisible du vide s'interpénètrent. Les phénomènes engendrent le vide, le vide engendre les phénomènes. L'art est ici une action sans pensée, sans conscience et sans égo. Il n'est pas faux d'énoncer

14 Y. Escande, *Montagnes et eaux*, Paris, Hermann, 2005, p. 140-168.

15 « Où il est question de la queue d'un tigre », *op. cit.*, p. 137.

que c'est le fond qui prend en charge la création, c'est lui qui constitue le processus par lequel l'image advient à l'être et le pinceau à la vie.

Il arrive que les gouttes d'eau jouxtent des idéogrammes, les éclairent ou les recouvrent, comme c'est le cas dans *Réurrence* en 1993, 1994, 1999, 2007 ou 2008. Parmi cette série, un tableau à l'acrylique et à l'huile daté de 2012 porte sobrement le titre de *Nuit*. Dans la tradition chinoise, la peinture est l'origine de l'écriture pictographique, puis idéographique (les idéogrammes coréens n'étant qu'une version simplifiée des idéogrammes chinois). Yeul fut initié à la calligraphie chinoise et au taoïsme par son grand-père lettré. Peinture et écriture sont intrinsèquement liées par la pratique de la calligraphie qui invite elle-même au détachement et au recueillement intérieur. L'au-delà de l'image est aussi l'au-delà des mots, discours qui s'estompe pour évoquer une dimension implicite qui est l'infini. L'image et le discours se nient en tant que langage pour restituer discrètement un indéfinissable. Le processus négatif se soucie moins de l'exécution de l'œuvre que de ce qui doit éclore dans sa faveur, après une longue intériorisation du sensible. L'encre est l'eau de la nuit, et, à l'instar de l'eau, sa richesse réside dans les formes virtuelles qu'elle tient repliées dans son obscurité, qu'elle retient plutôt que de les expliciter et de les concrétiser dans la lumière pleine. La gouttelette est écriture, l'écriture d'un invisible qui est le vide. Pour autant, l'au-delà de l'image et du mot n'ouvre sur un aucun ailleurs. L'image renvoie certes à ce qui se trouve hors de l'image, mais ce hors-champ se fond dans l'immanence de la nature même. La négativité à l'œuvre dans le processus créateur ne consiste pas à opposer au monde sensible un monde intelligible, comme c'est le cas dans la tradition occidentale et les avatars du platonisme. L'eau nous exhorte au contraire à nous situer au centre du cercle, c'est-à-dire dans cette vacuité

primordiale qui constitue le foyer de toute existence. Le triangle, le cercle et le carré se retrouvent dans plusieurs tableaux de Yeul. Les trois figures géométriques renvoient respectivement à la génération de l'énergie, à la sérénité et à la stabilité, à l'homme, au ciel et à la terre ; mais elles ont en commun de contenir en leur centre un vide premier. Le cercle est le symbole du vide, et chaque goutte par sa forme sphérique rappelle l'importance de ce vide premier. Le vide nous apprend à évoluer dans un tout indivisible ; c'est le vide qui nous permet d'approcher chaque être ou élément dans sa présence pure et totale. Une goutte de rosée dans l'évanescence de l'aurore suffit pour recevoir l'illumination. À l'école de l'eau, le peintre méditant se dégage de la pensée qui est une maladie. La pensée participe de l'intentionnalité : elle fixe le flot vivant. La non-pensée consiste à laisser être les choses, sans plus vouloir les comprendre ou les expliquer. C'est le choix de l'informe. Pareil état revient à se détacher de l'art et de la théorie, pour atteindre à une aisance qui est la voie libre. C'est tout naturellement qu'on peint et parvient au miracle de la présence. L'eau est un miroir vide qui réfléchit spontanément toutes choses sans subjectivité, ni jugements ou préjugés. Dans l'oubli de la pensée et de ses excès égotiques, elle est l'accomplissement secret de tout.

Parce que sa peinture s'insère dans le processus naturel, Kim Tschang-Yeul peint l'univers dans sa totalité. Une totalité qui se compose et se décompose à travers une infinité de gouttes qui sont autant de miroirs du grand univers, autant de petits univers repliés sur leur énergie créatrice à la façon des monades. L'eau est transitoire entre l'air et le feu qui sont des éléments fluides et légers, et la terre avec laquelle elle partage une certaine pesanteur sans pour autant perdre sa plasticité. L'eau est une texture conjonctive qui unit les contraires, pour bientôt nous enseigner à nous effacer

nous-mêmes devant l'absence de dualité. L'eau est mutation continue : non seulement elle relie les éléments opposés, mais elle matérialise le vide qui permet à la roue des éléments de tourner. Peindre l'eau revient à se joindre à l'univers, sans qu'il ne soit plus nécessaire d'œuvrer. La prise de conscience du vide n'est pas synonyme de retrait du monde, mais au contraire de dilution dans le fond. La fluidité à laquelle parvient le peintre est un esprit sans pensée, sans arrêt ni attachement. L'esprit est pareil à l'eau qui ne se fixe à aucun endroit. Lorsque l'esprit se fige dans l'unilatéralité, c'est la souffrance, le chagrin et la mélancolie, qui sont comme un hiver qui gèle l'eau. Aussi l'esprit doit-il tourner comme la roue de l'eau. Le tableau noir peut alors se dissoudre dans les éléments et l'art disparaître pour laisser place à cette vie, dont la fragilité est le gage de métamorphoses illimitées. Art du non-art, peinture de la non-peinture, calligraphie de l'éphémère, à la manière de ces vieux maîtres chinois qui dessinaient sur le dos des rivières...

bibliographie

- Coomaraswamy A. K., *La Transformation de la Nature en Art*, X. Mignon et J. Poncet (trad.), Paris, Dervy, 2017.
- Escande Y., *Montagnes et eaux*, Paris, Hermann, 2005.
- Jullien F., *Éloge de la fadeur*, Paris, Picquier, 1991.
- Jullien F., *La grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003.
- Lacan J., *L'Angoisse*, Paris, Seuil, 2004.
- Lao-Tseu, *Tao-tê-King*, F. Houang et P. Leyris (trad.), Paris, Seuil, 1979.
- Tschang Yeul K., « Où il est question de la queue d'un tigre », [dans :] Enrici M., *Kim Tschang Yeul*, Arles, Actes Sud, 2018.

abstract

Kim Tschang-Yeul : The Way of Water

From the series *Event of the Night* in 1972 to *Neige* in 2003, via *Gouttes d'eau* (1979-2013), the painter Kim Tschang Yeul has developed a poetics of formlessness in which negation, emptiness and absence direct the creative process. The Korean plastic artist offers through the materiality of the work a meditation on the fluence of worlds and forms. The drop of water expresses the precariousness of things, but also evokes a beyond of representation whose richness is as great as its restraint. Water is the metaphor of the void without which the full cannot unfold; it introduces the practice of non-action, which does not consist in doing nothing but in letting the supporting factors at work in the form happen. The creative process abstains from any intentional action, to let the invisible power of the tao act.

keywords


Real, unrepresentable, impermanence, empty and full, non-action, non-painting

mots-clés

Réel, irréprésentable, impermanence, vide et plein, non-agir, non-peinture

sébastien galland

Professeur de culture générale en classes préparatoires aux grandes écoles à Montpellier. Chargé de cours d'esthétique et sciences des arts en Philosophie et Arts plastiques à l'université Paul-Valéry (Montpellier III). Docteur en Histoire de la Philosophie (thèse sur Giordano Bruno et le génie mélancolique). Chercheur au Centre d'Études en Rhétorique, Philosophie et Histoire des Idées, ENS Lettres et Sciences Humaines à Lyon, ainsi qu'à l'Institut d'Histoire de la Pensée Classique. Ouvrages parus : *Le sceau des sceaux* (2020) ; *Métaphysique de la lumière* (2008) ; *Hildegarde de Bingen et la tradition visionnaire* (2016).

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 09.05.2022 Accepted : 12.11.2022 Published : 31.03.2023	ÉTUDES	
ORCID : 0000-0002-0217-9417			
S. Galland, « Kim Tschang-Yeul : La voie de l'eau », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 33, pp. 119-138. DOI : 10.4467/23538953CE.23.005.17567			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		