

Le réel de la peinture chez Soo Kyoung Lee

« Phèdre, me disait [Eupalinos], plus je médite sur mon art, plus je l'exerce ; plus je pense et agis, plus je souffre et me réjouis en architecte ; – et plus je me ressens moi-même, avec une volupté et une clarté toujours plus certaines. Je m'égarais dans mes longues attentes ; je me retrouve par les surprises que je me cause ; et au moyen de ces degrés successifs de mon silence, je m'avance dans ma propre édification ; et je m'approche d'une si exacte correspondance entre mes vœux et mes puissances, qu'il me semble d'avoir fait de l'existence qui me fut donnée, une sorte d'ouvrage humain. À force de construire, me fit-il en souriant, je crois bien que je me suis construit moi-même. »

Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*

Peindre, pour Soo Kyoung Lee, c'est peut-être inscrire un geste sur la toile. Mais c'est peut-être surtout s'inscrire par le geste dans le champ de la toile, et face à elle. En vis-à-vis, dans un jeu de miroir aveugle. Non pour y chercher une image ou un écho, mais plutôt pour y découvrir l'altérité. Pour y faire surgir une physicalité de la peinture dans une posture d'ouverture à ce qui fait son entité spécifique. Lorsque Vito Acconci combat son ombre dans la vidéo *Shadow-Play*, ce ne sont pas seulement les reflets de ses mouvements qui se projettent contre le mur, mais des figures abstraites, des in-formes, des masses étranges qui se détachent du corps et déploient leur présence fantomatique. Il n'y a pas d'adéquation visuelle entre le corps et son ombre, comme si celle-ci était un envers mystérieux et distinct, tout à la fois reliée au corps et séparée de lui – sa face obscure, impalpable mais réelle. De telle sorte que ce n'est pas le reflet du corps que l'on voit, mais bien le réel de l'ombre.

Dans son combat mené à échelle humaine envers la toile, c'est le réel de la peinture que Soo Kyoung Lee cherche à faire apparaître. Un réel tangible, figuré par le tableau dont les dimensions accueillent le corps en mouvement. Cette figure du tableau est celle de l'adversité – au sens où est adverse ce qui est en face. Celle-ci recueille les coups picturaux mais résiste aussi, faisant de chaque geste l'inscription d'une volonté, d'un désir tout en en déjouant la maîtrise pour orienter la partie et ménager l'espace des possibles. Chaque geste est autant un geste de découverte que celui d'une affirmation. Chaque geste construit le tableau dans l'étonnement de sa formation. C'est la corporité du tableau que l'artiste tente de découvrir. Une corporité qu'elle façonne par une multitude de couvremets et de recouvrements. Tout à la fois actes de dévoilement et de voilement, de révélation et d'enfouissement, de décision et de surprise, ces empreintes picturales semblent simultanément apposées et creusées, accumulées et approfondies – proposées et reçues, signes d'un va-et-vient perpétuel entre le corps et le tableau. Entre le corps et le tableau – dans cette adversité du corps au tableau – l'espace de l'atelier permet la temporalité de la création, définit un territoire pour l'acte de peindre en favorisant son activation mais aussi ses respirations, ses attentes, ses pauses.

Pour chaque tableau, le geste s'inscrit en creusant la toile sur un fond défini comme fondation. La peinture est processus, elle résulte d'une série d'étapes spatio-temporelles menées par un corps en énergie. Étale, la première couleur ouvre le lieu de la peinture.

C'est une annonce. L'espace est apprêté – la surface orientée, le terrain délimité, la tonalité donnée. C'est un espace de l'étendue, lisse et étiré, un écran, jusqu'ici même un écrin, déclencheur du travail à venir. Une fois posée – déposée – la couleur du dessous informe que celui-ci peut commencer. Non pour y apposer des formes, mais pour faire advenir le résultat d'une série de gestes accomplis successivement face à la toile, mais aussi *dans* la toile – condensés dans son cadre, concentrés dans des zones d'action. Le fond y est entr'ouvert, interrogé dans sa profondeur par ces gestes qui viennent en extraire la substance. Comme si celle-ci provenait d'un espace du derrière, de la partie cachée, du lointain et qu'il s'agissait de la ramener à la surface, au regard. C'est d'une substance construite dont il s'agit – maçonnée. L'artiste structure le matériau pictural en courbes, en lignes, entrelacées, resserrées ou déliées, façonnées en formes-blocs. Gonflées ou aérées, rapprochées ou éloignées, celles-ci témoignent de la diversité des approches et des rythmes et d'une orientation vers l'équilibre dans la tension. Chaque forme possède une teneur particulière déterminée en regard des autres dans un mouvement de confrontations visuelles.

Travaillées ensemble, les unes par rapport aux autres – des unes aux autres –, ces formes-blocs ainsi confrontées fabriquent un climat davantage qu'une composition. Un climat par tableau, changeant selon la nature des contrastes colorés, selon l'occupation des formes dans l'espace, selon leur *voluminosité* et l'intensité de leurs vibrations. Déterminée par le degré de stratification des couleurs, cette intensité dépend aussi de l'amplitude des gestes, de leur nombre, de leur type, de leur potentialité à provoquer des écarts avec les gestes précédents. Si d'un tableau à l'autre ceux-ci se répètent, comme pour être à nouveau éprouvés dans l'espace et dans le temps, des modulations apparaissent. Au-delà des leitmotivs – préparer le champ d'intervention de la peinture, attaquer le fond en son sein, par fragments, alterner la pureté des couleurs et les mélanges, la trace unique et les parcours complexes, faire tomber des formes tandis que d'autres restent en suspens, sculpter, architecturer les lignes – les tableaux se distinguent.

Se découvrent de nouvelles manières d'occuper la toile et d'organiser les formes-blocs – au centre, en diagonale, au bord, par groupes de trois, quatre, cinq ou plus, par cohabitation ou collision –, et de faire surgir ces formes, de ménager les respirations avec le fond et surtout de créer des dissonances. Au fil des années, la stratification se fait plus dense, laissant davantage percevoir l'empreinte de l'acte de peindre dans la durée, dans le temps de l'épuisement des possibles du tableau, dans la recherche de son aboutissement – non pas une fin en soi, mais la formation d'une limite à partir de laquelle le tableau peut commencer à exister, une limite comme seuil. « *La limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien [...] ce à partir de quoi quelque chose commence à être* » souligne Heidegger.

Soo Kyoung Lee cherche, dans la finitude du tableau et dans la mise en tension des formes, à multiplier les entrées et les possibilités d'approche. Elle fait du tableau un monde de monades fabriquant une atmosphère – quelque chose qui s'en dégage et enveloppe, qui touche tout en conservant son mystère. Une partition picturale aux interprétations infinies. Car la peinture ne raconte

pas. Ne se décode pas. Ne représente pas. Elle est un secret palimpseste. Qui s'affirme et se dérobe à la fois. Une fois construit, le tableau s'extériorise, il devient une entité. Mais il est aussi le témoignage d'une humanité à l'œuvre et signifie l'enjeu des interrelations complexes dans l'acte de peindre entre le corps, l'espace et le temps. Il concrétise cet enjeu. Le circonscrit. Construction du tableau et construction de soi s'élaborent ensemble, dans l'adversité. Le réel de la peinture construit l'ici et le maintenant de l'existence. Se construit dans l'ici et le maintenant. Le tableau n'est donc pas la représentation d'une autre existence – idéale ou rêvée –, ni le symbole d'un ailleurs. L'altérité est toute proche.

Célia Charvet