

DANSES À LA SOURCE

Réflexions sur les sources de la peinture de Soo Kyoung Lee

Dans la genèse de l'abstraction, les tableaux de Picabia *La source* et *Danses à la source I et II* ont eu une importance décisive. Ce sont eux qui lui ont permis de se dégager du principe de déconstruction propre au cubisme à un moment où la plupart des autres artistes demeuraient attachés, en France, à la « cordée » que formaient Braque et Picasso. Pour Picabia, la période qui va de 1911 à 1913 – année de la création d'*Udnie* et d'*Edtaonisl* –, au retour du peintre de son voyage à New York est marquée par la fréquentation de Jacques Villon, de Raymond Duchamp-Villon, de Marcel Duchamp et de tous les artistes que les trois frères invitent régulièrement à Puteaux. L'épouse de Picabia, Gabrielle Buffet, n'a pas un rôle moindre et semble même avoir eu sur plusieurs d'entre eux une fonction de catalyseur émotionnel et artistique – ce dont certains dessins mécaniques de Picabia témoignent à mots couverts, tout comme le Cycle de la *Mariée* que Marcel Duchamp entame à cette époque.

L'émulation que Gabrielle Buffet-Picabia entretient avec les compagnons de son mari ne tient pas uniquement à une intelligence spécialement pénétrante, ni au pouvoir de son sex-appeal (le mot date des années folles), mais aussi au fait qu'à travers elle la musique peut entrer en jeu à la manière d'un idéal abstrait inatteignable pour les peintres et pour les sculpteurs. On perçoit à quel point la comparaison avec les musiques d'avant-garde constitue un aiguillon potentiel d'autant plus intense qu'il s'incarne dans une femme – presque la seule de tout le groupe de Puteaux. Cette double ou triple nature de Gabrielle, muse moderne, intellectuelle et musicienne, lui confère un rôle moteur au moins équivalent à celui des hommes. Est-ce elle qui danse près de la source ? Non, elle est simplement celle par qui le thème de la danse intervient, à travers la musique et le ballet modernes – et elle sera bientôt suivie par une danseuse réelle, rivale rencontrée sur le transatlantique.

Jusqu'à *Udnie*, l'emploi que fait Picabia du titre – cette autre dimension du tableau, sa « couleur invisible » suivant la formule de Marcel Duchamp – constitue pratiquement le seul élément de réalisme. Il demeure ainsi dans le sillage des cubistes et, plus largement, de tous les peintres qui, fidèles à la tradition, donnent un titre descriptif à leurs peintures. *Udnie*, cependant, ne dit pas son sujet. Picabia renoue avec cet usage lorsque, de 1915 à 1922, son travail recourt majoritairement aux modèles mécaniques ou s'inspire d'images scientifiques anciennes comme les photomicrographies d'Auguste Adolphe Bertsch, l'un des fondateurs de la Société Française de Photographie. Picabia produit ainsi l'une des œuvres abstraites les plus importantes de la période en empruntant à Bertsch le nom de la Volucelle que ce dernier avait photographiée, ainsi que le contour de cellules présentes dans d'autres photographies. Naturellement, le choix des titres, même quand ils sont intelligibles à la différence d'« *Udnie* » ou d'« *Edtaonisl* », comporte une grande part d'arbitraire. Magritte s'en inspirera après 1925,

lorsque se met en place son système codé, explicité pour la première fois en 1929 dans le dernier numéro de *La Révolution surréaliste* sous le titre « Les mots et les images ».

Les mots et les images

Le mot « abstraction » est d'un usage difficile en français. On y lit deux choses, en partie opposées : soit le mouvement d'abstraire qui enlève tout contenu spécifique à un mot, un texte, un son, une musique ou une image – en allant du particulier au général –, soit le résultat même de cette action, désignant les concepts, phonèmes, images ou partitions qui en résultent. La notion de « monde sans objet » que choisit Malévitch est en cela beaucoup plus claire – mais elle est aussi plus restrictive. Lors d'un de nos récents échanges, Soo Kyoung Lee disait avec une pointe de surprise qu'elle pouvait reconnaître une certaine parenté avec les œuvres de Lee Ufan que j'avais mentionné incidemment, presque faute de mieux, par méconnaissance de l'art de son pays. Naturellement, pour une artiste coréenne vivant à Paris, cet aveu prenait l'allure d'excuses : quoi de plus attendu en effet, puisque Lee Ufan est probablement, vu d'Europe, l'artiste le plus connu avec Nam June Paik ? Accepter la comparaison entraîne néanmoins trois conséquences fâcheuses : une part d'immodestie s'y mêle inévitablement, tandis que la révérence due à un maître tôt parvenu à la célébrité oblige à nier la place que pourrait s'accorder le locuteur-artiste s'il tentait de dresser un tableau objectif de sa position artistique ; enfin, cela inscrit immédiatement l'ensemble des artistes nommés dans une parenté douteuse liée à l'origine nationale, en reléguant au second plan tout critère proprement artistique.

Pour autant, il n'est pas exclu de voir – au-delà du seul Lee Ufan – dans la simplicité recherchée du geste, dans le délié dépourvu d'affectation, et dans les méthodes de recouvrement progressif de l'espace du tableau, quelque chose qui s'apparenterait à la trace d'une imprégnation ancienne. Ces formes appartiennent à l'esprit de Soo Kyoung Lee, elle les a vues dans les musées et les galeries et, avant même de savoir quoi peindre ou comment peindre, elles s'inscrivent naturellement dans le répertoire des formes possibles, à côté de celles qu'elle emprunte au « musée imaginaire » que tout artiste compose pour son usage personnel.

Nous devrions, si nous voulions être exhaustif, mentionner à propos des œuvres de Soo Kyoung Lee les noms de Pollock, de Rothko, de Motherwell, d'Ellsworth Kelly... et plus encore celui de Barnett Newman. C'est lui, plus que tout autre, dont les inventions formelles continuent de s'exprimer dans la peinture de l'artiste coréenne. Le découpage de la toile en sections verticales, parfois, ou les constructions en polyptyques de plus en plus fréquentes chez elle, sont évidemment liés au langage de Newman – mais ce lien n'est pas simple, malgré l'apparente évidence du rapprochement. Il faut une longue fréquentation de la peinture d'un autre, surtout quand celui-ci est aussi connu, pour s'abstraire justement de toute tentative d'imitation. On s'en écarte à force de rapprochements. C'est au moment où l'on est tout près du maître, au moment où on parvient à le voir comme en songe et que l'on peut presque lui

parler qu'il s'écarte enfin, tel un fantôme ; il vous laisse à votre tâche, conscient qu'il n'a plus rien à vous dire.

Dans la tradition orientale, la reproduction est essentielle – en fait, il s'agit d'un principe beaucoup plus répandu et donc connu en Occident, mais avec lequel nous avons progressivement perdu contact depuis la Renaissance. Seuls certains domaines artisanaux maintiennent actifs ces réflexes acquis par la répétition : on le voit encore dans le travail du bois, du verre ou de la pierre – mais la peinture en bâtiment a connu un rapide déclin consécutif à la généralisation des modèles de construction et d'aménagement modernistes. Dans le Paris de l'entre-deux-guerres, un apprenti se formait en apprenant à reproduire tous les types de faux bois et de faux marbre en usage dans les appartements haussmanniens. Aujourd'hui, ces techniques ont pratiquement disparu des commandes ordinaires et de récents exemples de restauration que nous avons pu voir, y compris dans des monuments historiques, nous font affirmer ici qu'un pan de savoir s'est dissipé au cours des cinquante dernières années. Or ce savoir n'était en rien distinct de celui qui, du XI^e au XX^e siècle a assuré la transmission de certains des codes de la représentation du paysage, dans ces vastes régions que l'art figuratif occidental n'a atteintes que récemment et où la manière traditionnelle a su se maintenir concurremment à l'influence occidentale.

Le bleu du ciel

La peinture n'est pas un art pur. C'est une matière qui colle et qui résiste, quelque chose dans quoi on s'engluie vite ; tous ceux qui ont un jour touché un pinceau savent qu'on ne se débat pas sans peine avec la peinture – même avec l'acrylique si semblable à la gouache. Cela colle, cela résiste, cela peut goûter et dégouter. Gérard Gasiorowski le savait bien, lui qui, un jour, est allé jusqu'à employer la matière excrémentielle. Gasiorowski, à cause certainement de cela, mais aussi de ses revirements incessants – parti de l'hyperréalisme, il s'éloigna de toute pratique commune pendant de longues années –, demeure largement méconnu, même en France, en dépit de plusieurs rétrospectives avant et après sa mort. Le marché (ce miroir déformant) en témoigne. Pourtant, c'est justement parce qu'il est allé, suivant l'exemple de Georges Bataille, se frotter aux limites et qu'il en est revenu vainqueur que nous pouvons voir en lui l'un des plus extraordinaires artistes de la seconde moitié du XX^e siècle. Il aurait pu, s'il avait cherché à illustrer littéralement *Le Bleu du Ciel*, retrouver en celle que Bataille nomme Lazare une Simone Weil guère éloignée de l'Indienne Kiga – le double du peintre au plus fort de sa paraphrénie.

Soo Kyoung Lee n'est pas allée jusque-là – en ce lieu où demeure Gasiorowski entre 1974 et 1983 (date de sa rétrospective à l'ARC et de sa renaissance à la peinture). Du moins le croyons-nous ; mais elle en a acquis une connaissance qui étonne celui que l'âge réel influencerait encore. Ce dernier oublie que celle dont nous parlons est Singe et que, comme tous les signes, le sien obéit à une rotation formée de multiples du nombre 12. À cette aune, nous paraissions tous soudain plus vieux. Picabia, lui aussi, est descendu en bas – il en ressort au

moment où paraît à Lausanne, en 1918, les *Poèmes et Dessins de la fille née sans mère*. Lui aussi est passé, avant Soo Kyoung Lee, par la lecture intensive de Nietzsche jusqu'à l'imitation... dans des aphorismes électriques. Celui qui dit avoir vu danser à la source ne peut rentrer indemne de ses voyages. Autrefois, il était difficile de tenir les expériences d'Henri Michaux avec les psychotropes pour des œuvres littéraires ou plastiques de plein droit – comme si la leçon des *Paradis artificiels* devait emprunter à toutes les conventions de l'art pour être recevable. Baudelaire devait en tirer une œuvre pour que la drogue qui l'inspirait s'efface derrière elle. Les études littéraires, comme toute histoire de l'art, n'aiment pas les catégories divergentes. Pourtant, nous pensons que la perception par quelques êtres, autour de 1912, des principes fondamentaux de l'art abstrait – Picabia, Kandinsky, Kupka, liste donnée hors de toute préséance ou prétendue antériorité – peut s'apparenter, selon toute vraisemblance, à un phénomène hallucinatoire (ce que Kandinsky relate, d'ailleurs, plus tard, dans *Regards sur le passé*).

Cet exercice, qui implique une plongée en profondeur, ne s'opère pas nécessairement par des moyens chimiques. Tout individu capable de s'abstraire des circonstances contingentes parvient assez bien à un état que les chamanes ne verraient pas d'inconvénient, sans doute, à tenir pour leur. La peinture de Soo Kyoung Lee appartient à cette catégorie. Peut-être est-ce pour cette raison qu'elle semble naviguer entre les âges, entre les influences, sans prendre racine en aucune, mais en en conservant les traces. Les « danses à la source », dans lesquelles bien des mythes symbolistes semblaient décelables à l'époque de Picabia étaient aussi une danse des origines, un saut répété par lequel les initiés des deux sexes savaient se placer un instant au centre de l'univers. Est-ce pour cela que les lignes dansent et se croisent dans beaucoup des peintures de l'artiste parisienne ? Parisienne, car si elle expose toujours en Corée, elle n'est aujourd'hui pas plus coréenne que Picabia n'était espagnol ou cubain – bien que Picasso, jusqu'en 1945, fût classé dans les musées français sous la catégorie de l'école espagnole moderne. Si nous affirmons ici que la nationalité d'adoption prend le pas sur l'origine, c'est parce que le milieu artistique dans lequel un individu se développe l'emporte sur ses sources premières. Cependant, cette danse qu'est la peinture de Soo Kyoung Lee participe aussi d'une quête des origines, ou plus exactement de la recherche de ce point d'unité où soudain toutes les catégories, passé, présent, Est et Ouest, Nord et Sud se trouveraient supprimées – toute ressemblance avec une formule existante est purement fortuite et naturellement indépendante de notre volonté...

François Michaud

18 mai/22 décembre 2016