L'Art informel dans la Corée des années 1960

Yil Lee

Traducteur : Phoebe Clarke

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/23286>

DOI : 10.4000/critiquedart.23286

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2016

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Yil Lee, « *L'Art informel dans la Corée des années 1960* », *Critique d'art* [En ligne], 47 | Automne / Hiver 2016, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 03 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/23286> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.23286>

Ce document a été généré automatiquement le 3 juin 2020.

EN

L'Art informel dans la Corée des années 1960

Yil Lee

Traduction : Phoebe Clarke

NOTE DE L'ÉDITEUR

Texte original extrait de *Lee Yil Anthology: Perspective of Modern Art*, Séoul : Minjinsa, 1985, p. 334-339

© Minjinsa, 1985, with the courtesy of Lee Yu Jin. All rights reserved. Republished by permission of the copyright holder.

Une traduction anglaise de *Lee Yil Anthology: Perspective of Modern Art* (sous la dir. Yeon Shim Chung, Keith Wagner) est annoncée aux Presses du réel (collection World Art Critics) en coédition avec l'AICA international.

Lee Yil et l'art informel coréen

Entre 1957 et 1963, à Paris, Lee Yil (1932-1997) poursuit ses études de littérature française commencées à Séoul. Toujours à Paris, il engage une formation en histoire de l'art de 1963 à 1965. Dans le même temps, il est le témoin des premières contributions de la Corée du Sud à la Biennale de Paris dont il préface celles de 1963 et 1965, tout en envoyant divers articles à Séoul. Comme il le rappelle dans le texte que nous traduisons, alors qu'il connaît bien la situation de l'Informel à Paris, il découvre les travaux des artistes coréens presque en même temps que le public de la Biennale. Parmi la sélection des Coréens du Sud figurent des artistes dont il continuera à suivre longuement le travail y compris dans l'évolution de certains d'entre eux vers le *Dansaekhwa*, plus communément qualifié de monochrome sud-coréen. Alors qu'il se plaint dans le catalogue de la Biennale de la tendance des Occidentaux à confondre tous les artistes asiatiques dans un même ensemble, ainsi que de la forme de colonialisme artistique que pratiquait la France, il contribue le premier à proposer une lecture de l'histoire de l'art sud-coréen tout à fait spécifique. D'une part il justifie une chronologie décalée du fait de la guerre de Corée et d'autre part il voit dans l'émergence de l'art

informel en Corée « un événement décisif dans le développement de notre art moderne ».

Alors que l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) va publier une traduction anglaise d'un large choix de ses articles, il nous a semblé important d'en donner la primeur à nos lecteurs francophones. Sur la base d'une excellente connaissance de l'art d'après-guerre dans le monde, ses textes assoient la place spécifique de la Corée du Sud et de ses artistes dans une histoire dont les Occidentaux ne connaissent souvent que des bribes au travers des expositions internationales et autres biennales. Des rétrospectives du *Dansaekhwa* circulent actuellement dans de nombreux pays et bénéficient d'une véritable reconnaissance internationale.

Jean-Marc Poinot

/

Original text taken from *Lee Yil Anthology: Perspective of Modern Art*, Séoul : Minjinsa, 1985, p. 334-339

© Minjinsa, 1985, with the courtesy of Lee Yu Jin. All rights reserved. Republished by permission of the copyright holder.

A translation into English of *Lee Yil Anthology: Perspective of Modern Art* (ed. by Yeon Shim Chung and Keith Wagner) is to be published by the Presses du réel (World Art Critics collection) in cooperation with AICA international.

Lee Yil and the Korean Informel

From 1957 to 1963, Lee Yil studied in Paris, finishing the French Literature program he had started back in Seoul. Remaining in Paris, he then studied Art History from 1963 to 1965. It was at this time that he discovered the first South Korean contributions to the Paris Biennial, for which he wrote prefaces in 1963 and 1965, sending various articles back to Seoul all the while. As he reminds his readers in this article, though he was familiar with the situation of Informel in Paris, he discovered the Korean artists' works practically at the same time as the Biennials' visitors. Lee Yil ended up keeping an eye on the career of several artists from those first South Korean selections, including the evolution of some of them towards *Dansaekhwa*, better known as South Korean monochrome.

In the Biennial catalogue, he complained that Westerners tended to lump all Asian artists together, as well as about France's artistic colonialism, but he also was the first to offer a wholly specific interpretation of South Korean art history, whose alternative chronology he accounted for by the Korean war. Informel's upsurge in Korea was "a crucial moment in our modern art's development" according to him.

As the Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) is about to publish an English translation of several of Lee Yil's articles, it was important to us to give our French-speaking readers an exclusive excerpt. Based on a thorough knowledge of world-wide post-war art, his texts contribute to give Korea and Korean artists a specific place in a history that Westerners often know only by snatches through international exhibitions and biennials. *Dansaekhwa* retrospectives are currently traveling in several countries, enjoying international recognition.

Jean-Marc Poinot

1.

- 1 C'est lors de l'exposition de 1952 au Studio Paul Facchetti, *Signifiants de l'informel*, que le terme assez peu connu d'« informel », ou plus précisément d'*Art informel*, fit son apparition.

- 2 Michel Tapié, le commissaire de l'exposition, devint *de facto* le parrain théorique du mouvement informel. Alors que ce mouvement se répandait dans toute l'Europe, il est intéressant de noter que la même année, aux Etats-Unis, Harold Rosenberg publiait son article « The American Action Painters »¹.
- 3 On utilise généralement un terme plus totalisant pour se référer à ces deux mouvements qui émergeaient dans l'Ancien et le Nouveau mondes comme pour se répondre l'un à l'autre : celui d'Expressionnisme abstrait. Cet Expressionnisme abstrait domina l'abstraction des années 1950, la première génération des mouvements artistiques de l'après-guerre.
- 4 L'Art informel est avant tout un produit direct de la Seconde Guerre mondiale. Le traumatisme de la guerre résulta en une crise de la conscience, une réévaluation de l'existence humaine en général, provoquant un scepticisme fondamental face à toutes les valeurs existantes. L'Art informel est né dans cette spiritualité d'après-guerre, et il en résulte naturellement que ce qui le sous-tend a une forte volonté de faire table rase du passé, en le liquidant consciencieusement. C'est sur ce point que le Dadaïsme et l'Art informel se ressemblent fondamentalement.
- 5 Non seulement Michel Tapié a clairement reconnu la filiation spirituelle entre le Dadaïsme et l'Art informel, mais il a aussi médité sur les leçons du Dadaïsme et a déclaré, à sa manière, que l'Art informel refusait tous les langages esthétiques, tout comme le Dadaïsme l'avait déjà proclamé. Ses théories plongent aussi leurs racines dans la philosophie de Nietzsche.
- 6 Tapié cite fréquemment Nietzsche dans son esthétique informelle, ou plutôt son « anti-esthétique » comme dans le passage suivant : « L'instabilité d'un objet sera évaluée comme conflit de pouvoir qui génère et détruit, comme création d'éternité. En aimant les personnes qui ne savent pas comment elles doivent vivre [...] La coïncidence elle-même est aussi la rencontre d'une pulsion de création. Pour dresser une abeille sachant danser, il faut avoir un chaos en soi. »²
- 7 Ce que nous devons à nouveau vérifier, en plus de ces bases idéologiques, c'est ce que signifie précisément « informel ». Le terme désigne évidemment une recomposition du formel, mais pas une absence de forme. Le terme signifie plus précisément un refus de l'idée formaliste de la forme. Par exemple, ce n'est pas l'existence formaliste des formes qui est problématique, mais la forme comme « énergie de création ». Ainsi, avec l'Art informel, la forme est considérée comme une « unité d'un tout organique », et par conséquent elle « prévoit et épouse le système de toutes les formes » de l'intérieur.
- 8 Enfin, je résume ci-dessous les mots de Michel Tapié dans ce que l'on pourrait interpréter comme le manifeste de l'Art informel. « On dit des peintures d'aujourd'hui qu'elles ont abandonné les formes ou les sujets figuratifs, mais si elles continuent à ne se concentrer que sur la résolution des problèmes de la composition, il n'y a rien de neuf là-dedans. Le problème ne réside pas dans la confrontation au nu en tant que schéma géométrique toujours spéculatif et canonique, ou dans la recherche de versions modernes du *refaire* du Poussin d'après nature *de* Cézanne... Si l'on désire vraiment *accomplir* quelque chose, on ne doit pas produire des peintures pour le simple plaisir des yeux, on doit plutôt déclarer sa détermination à vivre intensément sa vie. Le Cubisme est le dernier chant du cygne d'un classicisme épuisé. »³

- 9 Ce que l'on peut lire entre les lignes de ce texte est une confrontation directe aux « classiques » de Poussin, de Cézanne, du Cubisme, et de la plus récente abstraction géométrique.
- 2.
- 10 On considère que le mouvement informel en Corée a débuté dans les années 1950. De jeunes artistes d'une vingtaine d'années, que l'on peut appeler la « génération de la guerre de Corée », en étaient les moteurs.
- 11 Je pense que cette période correspond au contexte européen de la première génération d'après-guerre, si l'on compare les blessures psychologiques infligées aux jeunes Coréens par la guerre aux circonstances psychologiques de ce que dut traverser l'Europe après la Seconde Guerre mondiale. Il existe bien entendu un écart temporel de dix ans entre ces deux événements. Cependant, cet écart était en réalité inévitable et ce qui nous préoccupe ici n'est pas tant de déterminer s'ils partagent la même époque ou non, mais plutôt de savoir s'ils possèdent une certaine « sympathie *situationnelle* ». C'est de ce point de vue que j'ai décrit le mouvement informel coréen comme une « situation-abstraction » lors de l'exposition *Forme et anti-forme* à l'ancienne galerie Myeongdong (1973).
- 12 Cela signifie que l'Art informel coréen, et, de manière plus générale, l'Expressionnisme abstrait coréen est avant tout une proclamation de la situation spirituelle de l'époque, davantage que la proclamation d'une quelconque idéologie ou anti-idéologie esthétique.
- 13 A ce propos, j'ai écrit ce qui suit dans mon essai « Avant et après l'art abstrait en Corée » (1967) :
- 14 « On peut aisément imaginer les dynamiques spirituelles et morales de l'adhésion quasi-fanatique, par la jeune génération, au mouvement informel comme avant-garde. Celle-ci avait connu la guerre de Corée. Son adhésion traduisait également la conscience qu'avait le groupe de faire partie d'une génération qui désirait désespérément vivre son époque. Arborant les cicatrices de la guerre comme une médaille de jeunesse, elle devait faire face à ses blessures encore ouvertes, aux profondeurs insaisissables de l'inconnu. Luttant devant l'incertitude, elle avait choisi de n'exprimer, de manière frappante, que ses propres voix intérieures, les voix de l'instinct. »
- 15 Ayant compris la futilité de tout artifice, nos artistes informels ont atteint les limites de la suppression des images de toutes les peintures, en cherchant à affirmer la vie au sein de ce que l'être humain a de plus primaire et d'impulsif. C'est là l'art des cris, l'art de l'existentialisme humain qui fait revenir à zéro.
- 16 Comme nous l'avons déjà démontré plus haut, la naissance du mouvement informel en Corée, ou plus largement de l'Expressionnisme abstrait aussi connu sous le nom « d'abstraction chaude », est assez éloignée sur le plan chronologique des mouvements européens ou américains. Cela est, de fait, inévitable étant donnés certains aspects de la société, de la culture et de l'histoire de l'art coréens. De manière plus significative, une puissante idéologie collective d'avant-garde naquit en Corée alors qu'émerge le mouvement informel.
- 17 Ainsi, la naissance de cette « abstraction chaude » autour de 1957 est sans aucun doute un événement décisif dans le développement de notre art moderne.

- 18 Le fervent « manifeste » ci-dessous a été publié au moment de la quatrième exposition de l'Association d'Art Moderne Coréen en 1958, considérée comme la matrice du mouvement informel. « Au cœur de ce chaos, nous fouillons le vocabulaire filtré par une confiance dans le futur où nous illuminerons le désir pour la vie.
- 19 Rejetant tous les mécanismes rationnels du système préexistant, représenté comme irréprochable, nous promettons un commencement du monde qui émerge du seul et unique moi.
- 20 Nous reconnaissons qu'il existe dans l'univers un domaine inexploré d'Autres, plus vaste que ce qui est déjà révélé... Nous saisissons le filon infiniment riche qui existe aujourd'hui de visages illuminés, pris dans l'inévitable pulsion de création. Dans la première et la dernière bataille pour gagner un instant de participation dans le seul moment de possibilité d'une création éternelle, je me vois conquérir le monde grâce à ma volonté novatrice, emplie de l'inspiration de l'inconnu fortuit, faisant vœu d'aventure. A travers les actions sur le lendemain, nous sommes dès aujourd'hui confiants de cette conquête. »
- 21 Bien que très abscons à la fois dans son concept et son contexte, ce « manifeste » donne un aperçu de la vigueur de ces jeunes peintres qui avaient vingt ans au début des années 1960.
- 22 En Corée, le mouvement informel correspond plus ou moins à la période 1957-65.
- 23 Il s'agit de mon histoire personnelle, mais cette période coïncide étrangement avec mon séjour à Paris. Ainsi, c'est à la Biennale de Paris que j'ai fait l'expérience, bien qu'indirecte, de la « fièvre informelle » de Séoul (1961, 1963, 1965). Les artistes coréens participant à ces Biennales étaient tous des artistes informels. Parmi les peintres, on comptait Chung Chang-sup, Kim Tschang-Yeul, Park Seo-bo, Chung Sang-hwa, Ha Chong-hyun, Jung Yung-ryul, Youn Myeong-ro, Joh Yong-ik, ainsi que Choi Gi-won et Kim Bong-dae pour la sculpture et la gravure. Tous ces artistes, et en particulier les peintres, avaient en commun d'exclure tout élément formel de leurs œuvres, afin de souligner la matière et la collision « physique » avec la toile. Les traces des actions sur la matière et la toile servent de trame à l'Art informel et à l'Expressionnisme abstrait.
- 24 Cependant, il faut évoquer ici, en relation avec le contexte historique, une question importante. Pour l'histoire de l'art, le mouvement informel qui embrase Paris fut une proclamation en réaction directe à « l'abstraction froide ». L'Expressionnisme abstrait coréen, lui, ne possède pas de racines historiques le précédant.
- 25 Il existait bien sûr le mouvement dit « d'art moderne », mené par des artistes d'avant-garde qui tentèrent de nouvelles interprétations, y compris abstraites, mais il ne s'agissait après tout que de tentatives personnelles éparées. C'est dans ces conditions que naquit le mouvement expressionniste abstrait coréen, paradoxalement guidé par l'abstraction géométrique (à ce sujet, la comparaison entre l'Expressionnisme abstrait américain et les motifs géométriques de la peinture *hard-edge* représenterait un sujet intéressant).
- 3.
- 26 A la fin des années 1960, l'Informel coréen entre dans une sorte d'état de saturation, et la « génération informelle » passe le relais à la suivante, celle de l'abstraction géométrique. En d'autres mots, cela signifia que l'Expressionnisme abstrait perdit sa vitalité initiale pour ne rencontrer qu'un maniérisme vide, et que les mauvais

traitements infligés à la matière furent remplacés par la nouvelle question de la (re)confirmation d'un ordre formel élémentaire.

- 27 Il est difficile d'établir une chronologie détaillée de cette période, mais il me semble qu'elle se déroula autour de 1967. Je ne peux que me référer aux œuvres pour donner cette date, avec par exemple *Composition* de Ha Chong-hyun (1967). L'émergence du groupe « Origine » et les œuvres de ses membres les plus importants (Suh Seung-won, Choi Myoung-young, Lee Seung-jo) semblent avoir ouvert la voie à cette transition.
- 28 L'art coréen des années 1960 est en somme l'art d'une période qui a vécu une transition douloureuse. Bien qu'il soit encore trop tôt pour évaluer de manière objective l'art des années 1960 sur le long terme, je pense que le but de l'exposition *60s Korean Contemporary Art: Informal and Its Surroundings*, organisée pour l'ouverture du Walkerhill Art Center, était de relire la trajectoire de l'art coréen des années 1960, bien que ce soit à partir d'une perspective limitée.
- 29 Si nous avons déjà observé la fin de la génération informelle en Corée, ainsi que la perte de son élan comme mouvement collectif, nous devons reconnaître non seulement son esthétique et son style mais aussi son importance pour l'histoire de l'art moderne coréen.

NOTES

1. Rosenberg, Harold. « The American Action Painters », *Art News*, 51/8, décembre 1952, p. 22-23, p. 48-50 (NdE)
2. Lee Yil fait ici référence à un extrait du prologue d'*Ainsi parlait Zarathoustra* par Friedrich Nietzsche : « [...] il faut porter encore en soi un chaos, pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante. » (Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, in *Œuvres*, Paris : Robert Laffont, 1993, p. 295. Trad. Henri Albert)
3. L'auteur semble renvoyer à l'ouvrage *Un Art autre* de Michel Tapié (Paris : Gabriel-Giraud & Fils, 1952) (NdE).