

Park In-kyung 박인경 , 朴仁景

(née en 1926, à Séoul)



Musée Cernuschi : comment devenez-vous artiste ?

Park In-kyung : J'étais plutôt une littéraire ; je voulais devenir romancière. Lors de la création de l'université féminine Ewha 이화여자대학교, 梨花女子大學校, c'est mon professeur de dessin au lycée, M. Sim Hyŏn'gu 심현구, qui en a fondé le département beaux-arts. C'est lui qui m'a conseillé de suivre ce chemin. Je ne comprenais pas pourquoi car je peignais peu à cette époque. Mais il m'a dit que tout le monde faisait déjà de la littérature. Et peut-être a-t-il vu quelque chose en moi, une forme de talent. C'était le premier département de ce type créé après la guerre. C'était un grand honneur que d'en faire partie. Mais il me reste toujours une part littéraire, d'où les ouvrages de poésie que j'ai écrits.

MC : En quoi consiste l'enseignement reçu ?

PI-k : Il y avait une section de peinture occidentale et une autre de peinture orientale. Mes parents ne connaissaient pas le premier type de peinture et m'ont orientée vers le second. Dans cette section, il n'y avait que sept élèves et un professeur, M. Yi Yut'ae 이유태, 李惟台 (1916-1999), qui appartenait à l'école du Nord, c'est-à-dire à un courant privilégiant une peinture sur soie très détaillée et colorée [NDLR : cette distinction entre une école du nord et une école du sud reprend les catégories chinoises formalisées par Dong Qichang 董其昌 (1555-1636), qui y trouvait le moyen de séparer les productions des artistes entre, respectivement, une peinture artisanale honnie et une peinture lettrée survalorisée. En l'occurrence, Yi Yut'ae était surtout fortement marqué par l'exemple du *Nihonga* 日本画]. Il n'enseignait que les règles de son école. Cela me posait question et j'étais déçue car il n'y avait pas de création, pas de travail d'après nature. Il s'agissait uniquement de copier des illustrations, notamment celles du *Jardin grand comme un grain de moutarde* [NDLR : Le *Précis de peinture du jardin grand comme un grain de moutarde* (jiezi yuan huazhuan 芥子園畫傳)]

園畫傳) est un manuel de peinture publié pour la première fois en Chine au XVII^e siècle].

Mais ma mère m'a dit qu'il fallait obtenir mon diplôme et il n'y avait pas d'autre école disponible.

MC : comment définiriez-vous les rapports et différences entre école du nord et école du sud ?

PI-k : L'école du nord figure la nature d'une manière très détaillée et codifiée, alors que l'école du sud est une représentation du paysage plus personnelle, plutôt lettrée, qui utilise beaucoup le vide, qui simplifie. Après ma découverte de l'école du sud, j'ai beaucoup dessiné d'après nature ou peint des motifs issus de ma mémoire, de mon imagination. J'ai aussi essayé de transcrire des sentiments en représentant la nature.

Aujourd'hui, il me reste toujours inconsciemment, de par ma formation, quelque chose de l'école du nord, même si je relève plutôt de l'école du sud. Les deux se mêlent. A première vue, le spectateur ne verra pas cette confrontation des deux écoles dans mes œuvres, mais elle est présente. Les deux tendances sont indissociables. L'école du nord, c'est l'équivalent du dessin en Occident, ce sont les principes de base de la peinture. Puis, on peut évoluer vers quelque chose d'abstrait, de plus suggéré, d'où le rapprochement avec l'école des lettrés.

MC : Comment vous êtes-vous familiarisée avec cette école du sud ?

PI-k : Après la fin de mes études en 1949, je suis devenue professeur de dessin dans un collège où j'enseignais non à faire des copies, mais à travailler d'après nature. Je suis également allée voir une exposition de Lee Ungno (1904-1989), que j'ai plus tard épousé, et ce que j'ai vu était en opposition complète avec ce que j'avais appris. C'est grâce à cette rencontre que j'ai découvert l'école chinoise du sud. J'étudiais la peinture traditionnelle, la technique, tout ce qui est nécessairement académique. Cette rencontre fut pour moi une révélation et un choc. Lee Ungno était déjà dans une autre démarche. C'était à la fois la découverte de son originalité et une mise en question de mon apprentissage, de ce que je savais. Ce fut un éveil.

MC : La scène artistique coréenne des années 1950 connaît une grande effervescence créatrice. Y prenez-vous part ?

PI-k : J'ai exposé une première fois juste après avoir été diplômée. Je restais alors encore très académique. J'utilisais beaucoup les couleurs, dans des représentations très détaillées, très figuratives. J'avais le désir de changer ce que je faisais, mais je n'étais pas encore prête. Il y avait ce questionnement sur ce qu'est l'art, la représentation. L'art, c'est une découverte, c'est aller au-delà de la technique, vers l'essentiel de quelque chose, vers le vrai, vers un for intérieur personnel.

MC : Comment la poursuite de cette ambition s'est-elle transcrite sur le plan plastique ?

PI-k : Le changement a commencé avant l'arrivée en France. J'ai pris conscience que le vide avait plus d'importance que le plein. Toutes les formes ont alors commencé à disparaître et j'ai mis l'accent sur les couleurs. C'était une évolution vers la tache. J'ai ainsi progressé tout au long des années 1960, jusqu'aux années 1970.

MC : Pourquoi Lee Ungno et vous partez-vous de Corée ?

PI-k : C'était une soif de découverte. Toute la scène artistique commençait à être chamboulée. A cette époque, il n'y avait pas d'exposition d'art occidental en Corée, mais j'avais accès à cet art par les revues, les photos. Lee Ungno souhaitait quitter le pays. Mais j'avais ce désir d'aller vers l'Occident encore plus fortement que lui.

Obtenir un visa prenait longtemps. Nous sommes partis en 1958, mais la demande de visa avait été faite dès 1956. Si vous n'aviez pas quelqu'un dans les hautes sphères pour vous aider, vous ne l'obteniez pas. Il fallait aussi qu'un organisme vous invite. Il y avait une sorte d'association dont les invitations étaient considérées comme valides [NDLR : l'Association



Calligraphie (Buddha), 1990, encre sur papier, 136,6 x 35,2 cm. Paris, musée Cernuschi, don de l'artiste en 1991, MC 9855

internationale des critiques d'art]. C'est un ami parti en Europe qui a présenté l'œuvre de Lee Ungno à cette association. C'est tombé entre les mains de Jacques Lassaïgne (1911-1983). Il nous a dit : « votre place est ici ». C'est avec son invitation qu'on voulait sortir de Corée, mais ça n'a pas marché car il s'agissait d'une invitation personnelle et non d'une invitation officielle.

A l'époque, l'ambassadeur d'Allemagne de l'Ouest, Richard Hertz (1898-1961), a découvert également Lee Ungno. Il lui a fourni une invitation et cela nous a finalement permis de sortir et d'arriver en France à la fin de l'année 1958 pour repartir presque aussitôt pour l'Allemagne. Ce retard et le fait d'être allé d'abord en Allemagne nous a fait basculer en France parmi les artistes des années 1960. Nous en avons toujours voulu au gouvernement coréen de tous ces obstacles.

MC : Ces retards dans l'obtention du visa sont-ils délibérés ?

PI-k : Après la guerre, il y avait différentes associations d'artistes coréens. Ces groupements d'artistes exprimaient aussi des oppositions entre différents bords politiques. Lee Ungno avait boycotté un salon national en 1957 [NDLR : L'exposition des beaux-arts de la République de Corée 대한민국미술전, fondée en 1949, est l'équivalent coréen de ce qui fut en France au XIX^e siècle le Salon. Elle est le plus souvent mentionnée et connue sous l'abréviation d'Exposition nationale : Kukchŏn 국전, 國展] et les artistes confirmés l'avaient donc déjà mis à l'écart. On lui avait demandé, en outre, de rentrer dans une association qui regroupait les artistes un peu âgés et il avait refusé. C'était une opposition entre les milieux académiques et les mouvements d'avant-garde. C'est cela qui nous a été préjudiciable. La demande de visa devait forcément passer par un service du ministère de la culture et de l'éducation 문교부, 文教部 et il y a vraiment eu un barrage au niveau politique.

MC : Que vous apporte le passage par l'Allemagne ?

PI-k : En Allemagne, nous avons fait plusieurs expositions avec des artistes modernes chinois, notamment avec Zhang Daqian 張大千 (1899-1983). Nous avons aussi rencontré une sculptrice chinoise qui nous a dit d'aller voir M. Zhou Lin 周麟 (1915-1970) à Paris, qui

dirigeait l'Association des artistes chinois en France et était en lien avec le musée Cernuschi. Lee Ungno lui a rendu visite avec certaines de ses œuvres. Zhou Lin lui a dit qu'elles n'étaient pas destinées à une galerie, mais à un musée et il l'a présenté à Vadime Elisseeff (1918-2002). Plus tard, il est entré dans le comité de patronage de l'Académie de peinture orientale.

De plus, c'est en Allemagne que l'ambassadeur de Corée à Paris a découvert Lee Ungno. Il a absolument voulu le voir exposer en France. Quand nous sommes revenus ici, il y avait déjà quelques artistes coréens qui s'étaient installés. L'ambassadeur a organisé la première exposition réunissant les artistes coréens vivant en France. L'invitation a été envoyée au



Orchidées, 1989-1991, encre et couleurs sur papier, 99 x 33,7 cm. Paris, musée Cernuschi, don de l'artiste en 1991, MC 10417

musée Cernuschi. Vadime Elisseeff a été très surpris. Il était prêt à faire une exposition mais la mission du musée devait être de faire découvrir au public des artistes pour la première fois. Du coup, ce n'était plus possible. Elisseeff a donné l'exemple de Zao Wou-Ki (Zhao Wuji 趙無極, 1920-2013) qui n'a jamais pu faire d'exposition personnelle au musée Cernuschi car largement publié et exposé ailleurs. Nous n'étions pas au courant de ces règles. Nous l'avons regretté.

MC : Pourquoi vous installez-vous à Paris ?

PI-k : Normalement, on devait juste aller en Europe et aux Etats-unis, puis rentrer. Mais, avec Jacques Lassaigne, qui nous a présentés à la galerie Facchetti, ça été le départ de quelque chose. La France, c'est l'endroit où nous pouvons travailler librement. Grâce au contrat passé avec la galerie, cela valait aussi la peine de rester. On avait un contrat sur 5 ans qui nous permettait de percevoir en quelque sorte un salaire. Pour Georges Noël, le contrat courait sur dix ans, mais Paul Facchetti (1912-2010) disait à Lee Ungno qu'il n'était plus tout jeune. Le contrat ne concernait que ce dernier, même si Facchetti a apprécié mon travail et, plus tard, celui de Lee Young-Sé [NDLR : connu aussi sous le nom de François Lee, Lee Young-Sé, lui-même peintre et photographe, est le fils de Lee Ungno et de Park In-Kyung].

MC : Que change pour vous l'arrivée à Paris et le fait d'y rester ?

PI-k : C'était le début de la dictature en Corée, ce qui explique aussi que nous soyons restés à Paris. C'était une période très noire pour nous. Nous étions arrivés avec juste un dollar en poche et nous n'avions pas un sou pour acheter de l'huile et de l'aquarelle... Mais tous ces questionnements ont donné beaucoup d'énergie à Lee Ungno. C'était une période charnière pour lui, pour sa pratique de la peinture traditionnelle. Ça a été un choc des cultures, mais ce ne fut pas si terrible. C'était plutôt une découverte. Lee Ungno s'est dit qu'il fallait maintenant déconstruire cette tradition acquise, tout en la conservant. C'était un changement dans la continuité. Il a alors abandonné provisoirement le travail au pinceau au profit du collage.

De mon côté, il y a ce changement assez radical, qui est l'époque tachiste, avec l'emploi de la couleur. Ça commence avec une série de croquis faits à Kyōngju. J'étais déjà en chemin vers la réalisation de taches et la domination de l'art informel à Paris m'a encouragée. Des critiques allemands avaient dit que Lee Ungno apparaissait comme très oriental et moi comme contemporaine. Mes œuvres semblaient moins asiatiques. À cette époque, Lee Ungno avait beaucoup d'admiration pour l'artiste chinois Shitao 石濤 (1642-1707) de l'époque Qing (1644-1911) et moi pour Badashanren 八大山人 (Zhu Da 朱耷, 1626-1705). Les œuvres de ce dernier sont un art de l'espace. Le vide est privilégié sur le plein. Cela correspondait à ce que je pensais à cette époque et à mon caractère. Mon trait de pinceau n'était pas fin comme celui de Lee Ungno. J'ai pris le contrepied de l'école du grain de moutarde. En moi, il y avait une confrontation, une contradiction. J'avais le désir d'aller vers quelque chose de plus allusif.

On a fait une retraite avec mon fils à Sainte-Enimie dans le Tarn pendant presque un an, vers 1963. C'est là que j'ai créé et exposé les premières taches, jetées sur le papier sans pinceau. Ce désir de réaliser des taches, je l'avais déjà en moi. Cette découverte des gorges du Tarn m'a poussée vers une autre représentation du paysage. J'ai été frappée par les grottes, les couleurs minérales qui m'ont subjuguée.

MC : cette volonté d'un vocabulaire allusif marque aussi votre écriture.

PI-k : J'avais en même temps ce désir d'écrire. Mon rêve en arrivant ici, c'était de réaliser un roman, mais au lieu de cela sont plutôt venues des poésies. L'expression était ainsi beaucoup plus suggestive. Et c'est ce qui est resté : l'esprit du *haïku*. Mais l'activité d'écriture et de peinture sont totalement dissociées. Elles n'entretiennent aucun rapport.

MC : Comment évolue votre production, en dehors de votre activité au sein de l'Académie de peinture orientale?

PI-k : Après la période des taches, je suis revenue vers la nature, vers la représentation de végétaux, d'animaux. Puis, vers 1984, je me suis réapproprié l'écriture et le paysage : l'écriture devenait paysage et le paysage écriture. Les textes venaient de journaux lus le matin-même, de romans ou de mes poèmes. Je voulais utiliser ces textes tels quels, comme un témoignage du présent, le paysage lui-même étant la manifestation d'un présent, ici et maintenant. C'est pour cela que je voulais combiner ces deux éléments.

Au début, j'ai écrit les textes de manière lisible. J'utilisais l'écriture juste pour créer des compositions abstraites et jouer sur le vide et le plein. Je remplissais le fond de texte pour mettre en valeur les réserves. Puis, au moyen de ces textes, j'ai formé des paysages dans lesquels j'ai introduit des perspectives, des chemins vides. Le paysage pouvait être abstrait ou très réaliste, peu importe. Il ne s'agissait pas de réinterpréter la nature. A la fin, paysages et textes se mêlaient complètement. Enfin, je suis revenue dans les années 1990 à des compositions abstraites, tout en gardant la présence de ces chemins, de ces vides, au milieu des textes. Je n'appelle pas ce travail de la calligraphie mais de l'écriture, même si j'utilise quand même le pinceau.

Récemment, je suis revenue également à la nature. Je représente des branches, des gouttes d'eau. C'est un retour vers ce que je fais dans les démonstrations au sein de l'Académie de peinture orientale. L'accent est mis sur le noir, le plein. Mon expression tend à aller vers le noir. Ce dernier prend toute la possession de l'espace.

MC : Malgré une production très abondante, il y a quelques périodes pendant lesquelles vous ne semblez pas avoir d'activité de création ?

PI-k : Il y a eu notre incarcération en 1968-1969 en Corée du sud [NDLR : invités en Corée du sud, Lee Ungno et sa famille sont arrêtés et poursuivis pour espionnage en raison des contacts de Lee Ungno avec des ressortissants de Corée du Nord] et nous avons eu une deuxième fois des problèmes politiques entre 1976 et 1978. Cette fois-ci, c'est moi qui étais en cause. Nous avons alors dû quitter Paris. Ce sont des périodes pendant lesquelles je n'ai pas peint. Sinon, j'ai produit chaque année, mais les œuvres ont été dispersées.

MC : Comment se déroule votre carrière à Paris ?

PI-k : Il y a eu une longue traversée du désert. J'avais beaucoup de questionnements, notamment par rapport à Lee Ungno. Il y en avait un des deux qui devait se sacrifier. A cette époque, ce n'était pas évident d'avoir deux artistes dans la même famille. Je devais aussi m'occuper des contraintes matérielles. J'ai fait le choix de m'occuper de François et de la maison. Je me suis sacrifiée pour Lee Ungno. J'étais également impliquée dans l'Académie de peinture orientale et assistais Lee Ungno pendant les cours. Il y avait un travail intérieur, mais c'était en attente.

J'ai fait une exposition dans la Galerie de l'Université en 1970 où j'ai présenté ma série des taches. Au départ, je présentais au galeriste des œuvres de Lee Ungno, mais il a voulu voir mes œuvres et a voulu m'exposer sur le champ. Cela n'a pas fait plaisir à Lee Ungno. Sur le livre d'or de l'exposition, il y avait la signature d'Hartung (1904-1989).

Depuis, il n'y a pas eu tellement d'expositions, en fait, si ce n'est quelques expositions de groupe ou des salons du type Comparaisons ou Réalités nouvelles. J'ai fait une exposition de groupe à Munich en 1975 et une exposition personnelle à la galerie Koryo en 1978. Mes peintures étaient plutôt une production à la sauvette, presque clandestine. Lee était le



Branches de saule, 1991, encre et couleurs sur papier, 99 x 33,4 cm.
Paris, musée Cernuschi, don de l'artiste en 1991, MC 10416

peintre du jour et moi de la nuit. Bernard Anthonioz (1921-1994) était venu acheter une œuvre de Lee Ungno pour le Fonds national d'art contemporain et a acheté aussi une de mes œuvres. Mais elle était répertoriée sous le nom de Lee Ungno. C'était une œuvre à l'encre de Chine, dans l'esprit tachiste, avec des gros traits, un petit format fait en 1960.

J'étais dans l'ombre. Même la galerie Numaga à Neuchâtel, dans laquelle exposait Lee Ungno, a ignoré pendant 10 ans que j'étais peintre. Un autre artiste de la galerie était intéressé par les papiers. On lui a dit de venir chez nous regarder des échantillons. Il m'a vue travailler et a voulu voir mes œuvres. C'est comme ça que la galerie Numaga a été mise au courant. Du coup, j'y ai présenté une exposition personnelle en 1972. Ça n'a pas forcément fait le bonheur de Lee Ungno. J'étais en pleine préparation, mais il manquait des petits formats. Je faisais des croquis pendant les voyages. Lee Ungno me disait que c'était impensable de faire des choses comme ça pour une expo imminente. Je l'ai fait quand même et tout a été vendu.

Je peignais en cachette, parfois. Je me disais, s'il me voit faire ça, il va le reprendre et en faire du Lee Ungno. Mais j'avais toujours ce désir de produire. A sa mort en 1989, j'ai ressenti un nouveau souffle, une liberté. J'ai voyagé, j'ai repris le flambeau de l'académie. Mais il fallait être très présente pour cette académie. J'avais donc peu d'espace pour une création plus personnelle. Après son décès, avec toutes les démonstrations, j'ai réalisé un peu plus de 500 œuvres au musée Cernuschi.

Après sa mort, on s'est beaucoup intéressé à Lee Ungno. Maintenant que le principal est fait le concernant, je m'occupe un peu de moi. Et les gens s'intéressent aussi à moi.

MC : Participez-vous à la création de L'Académie de peinture orientale en 1964 ?

PI-k : Lorsque Lee Ungno a créé l'académie, je l'ai suivi et aidé. Il y a une différence entre être un professeur et être un maître. Être professeur, c'est une question de pédagogie. Le maître, lui, a plusieurs élèves qu'il influence et cela devient une école. C'est ce que faisait Lee Ungno en Corée. C'était normal pour lui de créer cela en France. A l'époque, les artistes coréens qui partaient à l'étranger pratiquaient un style occidental de peinture à l'huile. Lee Ungno était le premier artiste de style oriental à s'installer en Europe. C'est l'une des raisons pour lesquelles garder cette académie vivante aujourd'hui.

MC : Comment s'articulent votre production personnelle, votre travail d'enseignement dans l'Académie et les œuvres créées lors des démonstrations ?

PI-k : L'Académie, c'est la transmission du savoir de Lee Ungno et de sa façon d'enseigner. Il y a une base commune à acquérir, puis différents niveaux. Plus les élèves avancent, plus ils sont différents. Lorsque je donnais les cours, je connaissais chaque élève.

Les démonstrations se faisaient en deux heures devant un public inconnu. Ce n'était pas un cours et ça s'adressait à tout le monde. Mais à chaque démonstration, même s'il n'y avait pas de relation individuelle avec les membres du public, je ressentais leurs attentes et m'adaptais. Parfois, je n'utilisais que des taches, sur une feuille entière ou sur un petit bout de papier, et je changeais si je sentais que le public attendait autre chose. J'essayais de montrer des choses différentes à chaque démonstration. Parfois, c'était assez pédagogique. Pendant les démonstrations, on était obligé d'aller vers une figuration plus nette. Ça restait limité. Il y avait plus de contraintes et on ne pouvait pas dessiner d'après un modèle. Devant d'anciens élèves, c'était encore différent car le niveau d'une démonstration peut être rehaussé en fonction du public. J'allais alors vers l'abstraction. Le temps étant limité, parfois, je ne pouvais finir réellement une œuvre et la modifiais en conséquence pour la finir sur place. Mais l'œuvre réalisée était tout de même une œuvre à part entière.

Dans ma production personnelle, j'ai plus de temps, n'ai pas besoin d'adapter ma pratique à ce cadre contraignant. Mais l'exercice des démonstrations, la nécessité de s'adapter, d'inventer, d'être rapide a nourri aussi mon travail personnel.

MC : L'œuvre d'Ungno Lee influence-t-elle votre travail ?

PI-k : Lee Ungno avait une technique traditionnelle et une base très solide que je n'avais pas. J'ai été marquée par la manière dont il a trouvé son style personnel à partir de cette base. Toutefois, son influence s'exerce sur moi surtout à travers l'Académie de peinture orientale, par cette liberté de pouvoir aller et venir entre figuration et abstraction. C'est ce qui m'intéresse encore aujourd'hui. Je garde cette attache profonde avec la nature, même quand je fais de l'abstrait.

MC : Et votre travail a-t-il pu l'influencer ?

Je pouvais l'influencer par mon travail non-traditionnel. Même le travail de Lee Young-Sé, quand il était petit, a pu influencer son père par son absence de règles. Lee Ungno voulait sortir du style traditionnel et il a fait plusieurs essais en ce sens. Il a par exemple peint avec le pinceau dans la bouche, dans la main gauche, avec les ongles. Mais ça n'a pas forcément été concluant.

MC : Quelle est aujourd'hui votre position sur la scène artistique coréenne ?

Je ne sais pas. Jusqu'à maintenant, j'ai surtout eu une vie clandestine. Je ne suis dans aucune mouvance. Je fais de la représentation poétique. Je ne revendique pas le statut d'artiste. C'est peut-être dû à cette vie cachée. Ma vraie vie commence maintenant.

Propos recueillis par Mael Bellec entre novembre 2014 et septembre 2015, lors d'entretiens menés en français et en coréen grâce à l'aide et aux traductions de Lee Young-Sé et de Park Seri. La version finale de ces échanges a été validée par l'artiste après remise en forme, corrections et ajouts apportés lors d'échanges par e-mails.