

Daniel Charles

SOUN-GUI KIM, OU L'ECLAT DU TEMPS

Déjà, dans l'exposition qu'elle avait réalisée à Séoul il y a dix ans, Soun-gui Kim mêlait les genres, mais aussi les espaces et les temps (1). L'intitulé - "Six jours de peinture" - annonçait à la fois une récapitulation, une rétrospective, et un "temps de création" ; le programme prévoyait pour chaque jour, une projection de films et de diapositives regroupant l'ensemble de la production de l'artiste au cours des quatre années précédentes ; pendant deux jours, des séances de discussion ; et durant les six jours de l'exposition, "plusieurs travaux en création, en action et en transformation". Donc, à la fois des "cristallisations de moments en forme d'objets", des oeuvres "en cours de création dans la vie de l'exposition", et des travaux "qui se projettent comme des recours au passé". "Et puis", ajoutait Soun-gui Kim, "la discussion avec le public m'est aussi un moment de l'acte de création. Je ne sais vraiment pas ce que c'est que le temps, ni ce qu'est l'espace, mais je ne fais que me questionner. L'exposition sera pour moi un temps et un lieu de questionnement". - Les oeuvres étaient des plus variées : oriflammes agitées par le vent (Situation plastique I, 1971), lâchers de cerf-volants (Situation plastique II, 1972) ou de ballons (Situation plastique III, 1973); entassement de pierres à la manière chamanique des tan de l'ancienne Corée (Journal d'Aspremont, mars 1974) ou "jeu de berceau" avec une ficelle enchevêtrée (Espace, 1975) ; eaux puisées et aussitôt déversées au bord de la mer (Eau, 1975), ou distillées goutte après goutte pendant la durée des "Six jours" (Calendrier goutte d'eau, 1975) ; etc... Comme le faisait observer le très beau texte de présentation d'Arley Ramos Moreno (2), les "actions" de Soun-gui Kim légitimaient plusieurs niveaux d'intervention technologique. Dans le cas de l'entassement de pierres, les diapositives avaient non "pas seulement une fonction de documentation, mais aussi et principalement celle de mise en relief

d'une transformation spatiale à l'intérieur du cadre délimité par l'objectif de l'appareil photo" : pour témoigner de ce travail de Sisyphe, "comme le double concret, ou l'épreuve d'un négatif abstrait qui est le temps". Dans le cas du creusement d'un trou, ou d'un envol de ballons, il importe en revanche d'"attraper cette action contingente dans le moment même où elle se réalise"; dès lors que "la perception du mouvement est essentielle", "c'est l'objectif d'une camera qui encadre l'espace transformé et la répétition de l'action, i.e. le passage du temps"; on a en somme affaire à ce que Deleuze appelle l'"image-mouvement". Dans le cas, enfin, d'un "travail de calendrier, construit à l'intérieur d'une situation précise, et qui prend la totalité de cette situation comme occasion pour la désarticulation du temps, les rapports entre le processus de désarticulation et les situations quotidiennes deviennent très évidents. L'acte d'inscrire le signe de chaque journée sur le calendrier donne la passage du temps, du temps vécu dans cette situation. Ici l'oeil de l'objectif photographique ou cinématographique devient inutile, l'oeil même du sujet étant le critère des actions et des transformations qui résultent de chaque instant de la vie de l'individu dans une situation quelconque". Rien n'empêche, bien entendu, le recours à la camera, pour obtenir des "images-temps" au sens de Deleuze ; mais le fait que l'artiste oeuvre "en temps réel" doit absolument être pris en considération - il prime en quelque sorte l'inscription ou la notation.

On le comprendra mieux si l'on songe à la musique. Qui dit "temps vécu" fait en général allusion de nos jours à la tentative de Bergson: celui-ci, comme on sait, a tenté, à partir de l'intuition d'une durée fluide et mouvante, au cours tantôt hésitant et tantôt précipité, de restituer les traits de l'expérience originelle du temps sous-jacente au temps "spatialisé", régulier et mesurable ; et nombre d'esthéticiens ont misé sur la durée pour caractériser la musique, au détriment du "temps - espace". Néanmoins, même si l'on admet que le "temps-espace" est abstrait du "temps-durée", force est de reconnaître que les accélérés et ralentis de celui-ci ne se laissent appréhender que sur le fond de celui-là ; la musique a besoin des deux pour exister pleinement. Mais, comme l'a observé le musicologue allemand Carl Dahlhaus, le problème essentiel n'est pas là. "Par delà Bergson, nous demanderons volontiers : le temps est-il simplement le medium des processus musicaux qui se déroulent "en lui" ? Ou bien n'est-il pas en lui-

même un événement, qui pénètre le présent à partir du passé ou atteint le présent en venant de l'avenir ? Et la musique se situe-t-elle "dans le temps", ou au contraire englobe-t-elle le temps "au sein d'elle-même" ? (...) Tantôt on entend par "musique" une oeuvre musicale susceptible d'être répétée, tantôt on désigne sous ce vocable les interprétations (performances) non répétées d'une oeuvre donnée. Selon Roman Ingarden, la musique que l'on joue est un objet "réel", tandis que la musique notée est un objet "purement intentionnel" (Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, 1962, p. 101); et les caractéristiques de la structure du temps correspondent à celles de l'objet. La durée d'une performance est un fragment de temps réel, non répétée. Au contraire, la durée qui est immanente à l'oeuvre notée est spécifiée par l'extension et la succession des parties. Cette durée-ci, tout comme l'"objet purement intentionnel" dont elle ne constitue qu'un aspect, n'a aucune place dans le temps réel, non répétée. L'oeuvre notée n'est liée à aucun ici-et-maintenant, on la répète. Du coup, les performances uniques, qui "réalisent" l'oeuvre, apparaissent comme "contenues dans le temps", alors que l'oeuvre notée se laisse décrire à l'inverse comme "contenant le temps" : l'"oeuvre en elle-même", ce sera celle que la notation prescrit comme susceptible de revenir identique à elle-même dans la suite de ses performances, quelque différentes qu'en soient les réalisations sonores. Dans cette perspective, le fait qu'il ne peut y avoir qu'un passage à sens unique de la durée immanente à la durée réelle n'est pas pris comme un facteur de différenciation entre les formes du temps" (3).

Tournons-nous maintenant vers les oeuvres récentes de Soun-gui Kim. L'artiste a considérablement enrichi et complexifié sa palette. En 1975, elle se voulait "peintre", et elle peignait ; mais aussi bien elle sculptait, agençait des installations et des environnements, et rien de ce qui a trait à l'Earth Art ou au Land Art ne lui était étranger ; elle n'hésitait pas à photographier et à filmer, et se mettait en scène elle-même, comme une artiste conceptuelle - voire une adepte du Body Art... En 1986, rien de tout cela n'a été sacrifié, bien au contraire ; les oeuvres-objets se sont multipliées, les poèmes et calendriers calligraphiés ont proliféré - et une discipline au moins est venue s'ajouter (et même très exactement se superposer) à toutes celles que pratiquait Soun-gui : la musique, depuis la rencontre avec John Cage à la Sainte-Baume en 1978 (4). Il était naturel que ces expériences fussent confrontées entre elles et regroupées ou rassemblées, non pas

certes à des fins d'homogénéisation ou d'unification, mais, dans l'esprit de John Cage et de Nam-June Paik - depuis longtemps les maîtres à penser de Soun-gui...-, sous les espèces d'events ou de performances. Il faudrait pouvoir suivre dans le détail l'évolution de l'artiste, et mesurer le chemin parcouru depuis les gestuelles itératives d'avant 1975 ; tenir compte des variations dans le traitement de la répétition, avec l'intervention de déphasages et décalages de plus en plus subtils, soit dans des performances ponctuelles (le trajet du 5 mai 1982 Walk, Don't Walk à Broadway), soit dans des séquences poursuivies de saison en saison (Piano préparé, 1984-1985) ou d'année en année (le "tour du monde" de Rêve de Tchouang-tzeu ou Globe by 90/H, de 1973 à 1984 ; ou le tir à l'arc des Ten Thousand Ugly Ink Dots, de 1976 à 1984). Ces travaux, dont l'extrême diversité d'inspiration et de réalisation est proprement fascinante, ont en commun, conformément à la définition "musicale" de la performance selon Carl Dahlhaus, de mettre en jeu non pas des contenus temporels prévisibles et étroitement lovés sur eux-mêmes au gré de compartimentages a priori, mais des occurrences de temps réel auxquelles l'artiste obéit ; si bien que lorsque des répétitions interviennent, elles mettent en relief le fait fondamental que le temps, lui, ne se répète jamais : pour recourir encore une fois au lexique de Deleuze, ce sont des répétitions allant différenciant ; le travail de Soun-gui Kim porte sur l'interstice entre le temps et la répétition, sur le Vide de cette ligne interstitielle ou de cette ligne de fuite qui vient s'insérer- comme le couteau bien aiguisé du boucher de Tchouang-tzeu - entre le temps linéaire et le temps circulaire, entre la "mutation changeante" et la "mutation non - changeante" du I Ching (5).

Rappelons-nous les termes d'Arley Ramos Moreno : le "travail du calendrier" chez Soun-gui Kim, "construit à l'intérieur d'une situation précise, (...) prend la totalité de cette situation comme occasion pour la désarticulation du temps" : l'occasion, c'est le kairos ; le temps à désarticuler, c'est le chronos ; ces deux vocables, certes, viennent du Grec ; ce sont eux, pourtant, que la japonaise Jean Shibota Bolen choisit pour rendre compte de la subversion ou de la dés-identification du temps qu'accomplit - spontanément...- l'expérience du Tao (6). Le Tao - ou l'Orient extrême, l'Orient véritable, de cette artiste rompue à toutes les subtilités et sophistications de l'art d'Occident ou d'extrême Occident : Soun-gui Kim.

Nous pouvons à présent situer un peu mieux Soun-gui Kim - au sens où Heidegger, "situant" le poète Georg Trakl, rappelle que le sens premier du mot allemand pour "le site" est "la pointe de la lance", en sorte que "dire le site" revient à rassembler, en une seule et même percée, l'essence de ce que profère l'oeuvre entier du poète - : le "site" de Soun-gui Kim, c'est donc la lame fine avec laquelle elle découpe le temps selon son articulation propre.

Cela peut se dire de façon moins abrupte. En 1979, le critique américain Gregory Battcock, préparant une anthologie de textes relatifs à la performance, rédigeait la page que voici, qui nous paraît définir fort exactement à la fois l'originalité et le caractère décisif de ce qu'apporte Soun-gui, même si ce n'est pas directement de sa démarche qu'il s'agit :

"La performance est peut-être le premier phénomène artistique qui démontre que l'art moderne est devenu une vieillerie.

L'art moderne se fonde sur une seule prémisse : que l'oeuvre d'art est simplement ce qu'elle est. Pas une reproduction, ni une métaphore. Une photographie, d'abord et seulement. Ou, peut-être, une peinture, d'abord et seulement. Cette prémisse plane sur nous tous. Nous l'acceptons automatiquement. Nous retombons dessus chaque fois que nous avons un problème pour critiquer, accepter ou comprendre une oeuvre d'art.

C'est que nous l'utilisons pour nous aider à nous tirer de beaucoup de situations. Une oeuvre peut bien être tout-à-fait inutile, tout-à-fait impossible à comprendre, et même n'avoir pas le moindre sens : elle trouvera à se justifier si elle s'arrange pour renvoyer spécifiquement et exclusivement à sa propre identité. On appelle cela en français : de l'art pour l'art. C'est le pivot du modernisme.(...)

Les changements durables, et qui aideront à déterminer l'art de l'avenir, seront ceux qui mettent en défaut ce postulat et en affichent non seulement les limites, mais l'absurdité. Un medium peut, en fait, être intéressant et utile et provoquant quand il essaye d'être quelque chose qu'il n'est pas.

Exprimée sous cette forme, cette vérité est dure à ~~admettre~~ ^{avalier} pour ceux qui ont été totalement conditionnés à admettre l'idée que l'art est ce qu'il est, et s'imaginent que cette idée est le seul code qui permette de faire, d'évaluer et de comprendre l'art contemporain. Cependant, l'énergie qui se dépense au niveau le plus profond dans le domaine des performances suffit à faire éclater la base majeure de l'art moderne.

Avec la performance, nous nous trouvons tout naturellement au seuil d'un art véritablement neuf. Et cet art concerne le temps."(7)

A l'évidence, Soun-gui Kim travaille à la chinoise, c'est-à-dire en se fiant moins à une logique de l'identité qu'à une logique des corrélations ; le "lien du sans-lien" est sans nul doute ce qui à la fois relie et délie - en succession comme en simultanéité - les différents éléments ou matériaux que ses performances font coexister. Mais le mariage de la performance et de la video dans ses pièces récentes n'en est que plus significatif. Avec la "lumière froide", fluorescente et non plus incandescente, de la video, elle dispose d'un outil puissant de dés-identification temporelle. Écoutons à ce propos René Berger : "Le signal électronique se manifeste à partir de radiations invisibles rendues soudain visibles par le flot d'électrons ; l'écran vide est tout à coup rempli par le flux mobile des images ; celles-ci passent d'un seul coup du non-existant à l'existant. Expérience radicalement nouvelle : de tout temps en effet, c'est sur le mode du tracé ou de l'empreinte, jusque dans la photographie, jusqu'au cinéma, que s'est produite notre appréhension des images. Aujourd'hui elles surgissent sans indication de provenance, sans moyen apparent de rétention, immédiateté et fugitivité confondues.(...) A la différence de l'architecture, de la peinture, de la sculpture ou des autres médias - imprimé, photographie, film - dont la nature a toujours quelque chose de matériel que l'on peut percevoir dans une certaine mesure au premier degré, l'image électronique est formée de la course paradoxale d'un seul point lumineux qui prend figure au second degré. Figure imaginaire, construite à partir de la course "gelée" d'un point sans corps ; d'où son caractère apparitionnel sans antécédent ni trace. Procédant hors de tout véhicule perceptible (les électrons nous échappent par leur dimension, leur nombre et leur vitesse), l'image électronique prédispose à tous les possibles ; elle a le pouvoir de se métamorphoser à l'infini. Tel le fiat de la Genèse, l'écran fait surgir du chaos électronique formes, êtres, figures, apparitions sans consistance ni résidu"(8).

Le fiat de la Genèse, c'est bien sûr, pour Soun-gui Kim, l'"unique trait de pinceau" de Shitao.

- - - - -

NOTES

1 - Exposition du 11 au 16 septembre 1975 au Centre Culturel Américain de Séoul (Corée).

2 - Arley Ramos Moreno, "Temps Espace", Catalogue de l'exposition Soun-gui Kim à Séoul, 1975, p. 6 à 9.

3 - Carl Dahlhaus, Esthetics of Music, transl. William Austin, Cambridge University Press, 1982, p. 75.

4 - Dans le cadre des Journées de Musique Contemporaine de la Sainte-Baume, organisées par Jean-Luc Choplin ; lors de ces Journées, John Cage demanda à Soun-gui Kim d'interpréter au concert de clôture, simultanément à l'exécution de Variations IV, sa seconde pièce de silence : 0'00".

5 - Sur ces notions, cf. François Cheng, Vide et plein, Le langage pictural chinois, Paris, Ed. du Seuil, 1979, p. 38.

6 - Cf. Jean S. Bolen, Le Tao de la psychologie, Paris, ^{(1983,} Mercure de France/Le Mail, p. 166-169.

7 - Gregory Battcock, cité dans l'Introduction de Robert Nickas à : Gregory Battcock & Robert Nickas, The Art of Performance, A Critical Anthology, New York, E. P. Dutton, 1984, p. XXI.

8 - René Berger, L'effet des changements technologiques, En mutation, l'art, la ville, l'image, NOUS !, Lausanne, 1983, Ed. Pierre-Marcel Favre, p. 148-149.

- - - - -