



HAL
open science

La connaissance de soi à travers l'énergie artistique

Hansol Lee

► **To cite this version:**

Hansol Lee. La connaissance de soi à travers l'énergie artistique. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01114708

HAL Id: dumas-01114708

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01114708>

Submitted on 9 Feb 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR Arts plastiques et Sciences de l'art

*La connaissance de soi à travers
l'énergie artistique*

Mémoire de master de Hansol LEE

Hansol LEE

Mail : lhs9682@gmail.com

Master Espaces, lieux, expositions, réseaux

Mention Arts plastiques

Sous la direction de Miguel EGANA

Année universitaire 2013-2014

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur **Miguel Egaña**, mon directeur de recherche, pour ses précieux conseils.

Je souhaite de plus exprimer ma gratitude à ma famille et à mes proches pour leur soutien, ainsi qu'à mon bon ami **M. Cho**, pour son accueil toujours chaleureux.

Je tiens également à remercier Mesdames **Isabelle Sorbé**, **Amandine Crozat** et **Coraline Baroux** pour leur aide attentive et leur relecture.

Sommaire

Résumé	5
Mots-clés	5
Introduction	7
Développement	12
CHAPITRE I.	
La constitution du Moi au sein de la société actuelle : étude ethnographique	12
A. Un art dit ‘ethnographique’	12
B. Un tiers-espace entre « Non-lieux » et « Hétérotopies ».....	15
C. Différence et hybridité culturelle	34
CHAPITRE II.	
Regard intime : autour de « l’objectivation du Moi ».....	39
A. Jeux traditionnels et jeux d’ombres.....	39
B. Entre territoire inconnu et identités multiples	50
C. Peindre la différence.....	60
CHAPITRE III.	
L’apport de l’énergie artistique au quotidien	66
A. Au-delà de la mimésis	66
B. La volonté artistique : Se sentir chez soi.....	75
C. Catharsis et impulsion créatrice	81
Conclusion	91
Table d’illustrations	95
Bibliographie	100

L'origine de ma démarche artistique a été le changement de mon identité, provoqué par mon arrivée en territoire inconnu. Je recherche la connaissance du Moi à travers l'énergie artistique présente dans mes œuvres. Quelle puissance l'autorise et d'où vient-elle ? Qu'y a-t-il à l'origine de ma création ?

En tant que membre de la société, je choisis comme thème, parmi les différents phénomènes sociaux, les difficultés et les confusions que nous vivons du fait des déstabilisations culturelles dues aux déplacements fréquents. Dans mes déplacements fréquents, je ressens un changement de mon identité, que je cherche à transcrire plastiquement, tout en l'acceptant comme source essentielle de création. J'ai donc réfléchi au concept de la volonté artistique - « Kunstwollen » - d'Aloïs Riegl.

Pourquoi vouloir représenter délibérément les expériences personnelles douloureuses dans l'œuvre d'art ? J'ai compris que, finalement, mes œuvres peuvent me libérer de mes problèmes, dans l'espoir de les surmonter et m'en débarrasser. Cette énergie artistique permet qu'une vie constitue un acte artistique ou une vie sublimée en tant qu'art. Je me concentre sur le Moi pour connaître mon identité à l'aide de l'énergie artistique.

Identités multiples

Tiers-espace

Hybridité culturelle

Energie créatrice

Volonté de puissance

Introduction

Bien que l'art et la vie aient toujours coexisté, quelle est la valeur essentielle que l'on peut attribuer à l'art et qu'apporte l'art dans notre vie quotidienne ? A partir de quel point commencent les sources de la création artistique ? Aujourd'hui, quel est le but de ma création ?

Ce que l'on entend par « énergie », au sens scientifique du terme, désigne les particules invisibles au sein de notre cosmos. Si l'énergie est invisible, son existence est incontestable.

En dehors de son évaluation classique, toute œuvre d'art est reliée par un champ énergétique spécial à une méthode esthétique incomparable. On peut parler d'« énergie artistique » pour désigner ce moment précis où l'on peut percevoir, évoquer ou imaginer toute autre chose que ce qui existe déjà et la transformer en quelque chose de nouveau.

Quelle influence exerce ce champ énergétique sur le public et quel message transmet-il ? Comment ce champ énergétique influence-t-il notre identité ? Comment qualifier le reflet de mon identité dans ma démarche artistique ? Quelle force autorise ce reflet et d'où vient-elle ?

Les hommes, depuis des siècles, ont toujours voulu en savoir plus sur eux-mêmes en prenant conscience de leur Moi. En observant un grand nombre d'autoportraits orientaux ou occidentaux anciens, on peut constater que les artistes ont toujours eu l'envie de rechercher leur identité et de l'exprimer.

L'œuvre est un produit de l'activité mentale. Il existe un concept du Moi spécifique, où il n'y a pas seulement un élément unique évident, mais aussi des éléments de nature complexe, parfois contradictoires. J'ai l'intention d'étudier la réalité du Moi et le caractère historique en tant qu'élément de formation du Moi, afin d'analyser les œuvres exprimées par le Moi. Pour cela, je m'inspirerai de la spiritualité orientale, du sens contemporain, et de l'inconscient.

Un homme en tant qu'individu est formé de son propre Moi, comme un monde

intérieur du Moi. Cependant, on peut considérer un autre élément important qui influence le Moi : c'est l'époque que traverse l'individu et qui se détache de la formation du Moi inné. Comme la conscience humaine se forme par « la conscience de l'autre personne », en excluant le Moi, les expériences de l'individu représentent un élément important qui permet d'avoir la conscience du Soi en tant qu'existence empirique.

Ainsi, à travers la conscience objective sur le monde, nous pouvons percevoir le Moi élargi. Ce concept du Moi élargi peut être révélé par la perspicacité de l'époque. En se libérant du Moi enfermé et réduit, nous pouvons atteindre la « conscience élargie » grâce au Moi agrandi à partir d'un individu, mais aussi par le caractère historique. Nous pouvons également ouvrir notre propre univers objectif, un monde que l'expansion consciente nous aura permis d'élargir et d'éloigner d'un esprit sentimental unique et fermé. Cependant, on ne perd pas le Moi en tant qu'individualité spécifique, parce que le Moi désigne l' « harmonie globale personnelle » découlant de toutes les informations sur la situation de l'époque qui influencent l'individu depuis sa naissance. Enfin, le Moi se forme par de nombreux éléments nécessaires qui permettent de vivre le moment présent aussi bien par la pensée que par le physique. L'un de ces éléments est le caractère historique. Dans une première partie, j'étudierai la question de la conscience des événements d'une époque en tant qu'autre élément du Moi, qu'on pourrait comprendre comme une vision étendue sur le monde extérieur.

Parmi les différents phénomènes sociaux, je souhaite examiner les rapports existant entre les concepts spatiaux par rapport à des expériences migratoires ou identitaires. En effet, grâce aux progrès de la science et de l'information, il est désormais possible de se déplacer librement. Aujourd'hui, les voyages font partie de notre vie quotidienne. Nous conduisant fréquemment au-delà de nos frontières, ces voyages nous permettent de découvrir de nouveaux espaces et entraînent l'émergence d'identités diverses. Depuis le début de mes études, j'effectue ainsi sans cesse des allers-retours entre deux espaces différents, la Corée du Sud et la France, sans pouvoir me fixer en un endroit. Dans cet entre-deux, je ressens un changement de mon identité, que je cherche donc à transcrire plastiquement, tout en l'acceptant comme source essentielle de création.

Afin d'expliciter mes expériences de ce déplacement physique et psychologique, je m'appuierai tout d'abord sur les théories de Marc Augé et de Michel Foucault sur l'espace contemporain. Les « Non-lieux » et les « Hétérotopies » prennent possession d'un endroit commun dans la société contemporaine. Je m'intéresserai ainsi aux « Non-lieux » qui existent réellement et aux « Hétérotopies », tout en les reliant à ma démarche.

Ensuite, j'ai l'intention d'examiner le concept d'espace nouvellement créé suivant les mouvements de la société contemporaine et le concept d'hybridation des espaces culturels, dans l'époque de la mondialisation où la théorie culturelle postcoloniale et les cultures se mélangent et coexistent. Je vais examiner la revendication de Homi Bhabha, qui explique le concept de l'« espace hybride » superposé à la culture comme un espace positif que la nouvelle culture instaure.

Je développerai ainsi les concepts de l'espace « Interstitiel », du « Tiers-espace » et de l'« Hybridité » chez Homi Bhabha¹ qui revendique deux espaces, ici et là-bas, qui se superposent pour créer un 3^{ème} espace et devenir la source d'une nouvelle culture. Je parlerai aussi de « Différence », telle qu'elle est pensée par Deleuze.

Dans un deuxième temps, en tant que personne vivant dans le temps présent, j'ai l'intention d'étudier les influences que les phénomènes migratoires ont sur les espaces et la façon dont ces influences sont réinterprétées dans les œuvres.

En général, les artistes expriment subjectivement leurs pensées ou idées sur la vérité relative au monde, à l'humain, à la vie ou à la beauté avec des matériaux et des techniques particulières. Ainsi, le sujet ou le contenu que l'on a envie d'exprimer à travers les œuvres d'art dépend de ce que les artistes ont vécu de leurs pensées et de leurs convictions.

Les œuvres commencent finalement à partir de l'individu, du « Moi ». J'essaie d'observer l'influence des phénomènes extérieurs sur le monde, à l'aide de la vision élargie et de la spiritualité intérieure qui naît de la relation durable existant entre le Moi et la création des œuvres. Pour cela, j'utilise le mouvement, qui est devenu une condition inhérente à la vie moderne, pour expliquer l'espace hybride comme source

¹ BHABHA Homi (1949-) est un théoricien indien du Post-colonialisme, dont la réflexion se concentre principalement sur l'hybridité culturelle.

de mon travail créatif et l'identité flexible, en recherchant le concept de la volonté artistique d'Aloïs Riegl². Comme j'analyse plusieurs éléments de la formation du Moi ainsi que le mouvement de la conscience du Moi, je prendrai en compte les sources de la création des œuvres. Qu'y a-t-il à l'origine de la création ?

Aujourd'hui, beaucoup de pratiques artistiques ont un but thérapeutique comme l'art-thérapie ou la musicothérapie. L'art peut nous alléger une souffrance ou même nous aider à contrôler nos sentiments. En effet, nous pouvons percevoir autour de nous un effet invisible qui, au-delà de la volonté de l'homme, a une influence sur les choses. Je vais ainsi étudier la force qui rend cette action possible à travers une approche artistique. Par ailleurs, mon travail actuel se concentre sur mes propres blessures ou difficultés et consiste à trouver un moyen pour les régler. Alors, pourquoi je veux tant dévoiler mes problèmes que je les prends comme thème pour mes travaux?

Pour en expliquer la raison, j'ai réfléchi à un moyen de résoudre la confusion de l'identité du Moi à travers les œuvres, en étudiant le concept de la volonté de puissance de Nietzsche³. Je vais donc mettre l'accent sur cette approche pour découvrir de nombreux éléments du « Moi » en tant qu'essence fondamentale.

Dans un premier temps, je vais aborder la question des difficultés et des confusions engendrées par les rencontres culturelles dues aux déplacements fréquents dans nos sociétés. Cela peut toucher à la fois ma propre identité, celle de la collectivité ou de la société. Ce serait pour cette raison que, même dans une œuvre purement personnelle, le caractère historique se reflète quand même. Je vais tenter de démontrer cette hypothèse par des théories d'espace.

² RIEGL Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques-Volonté artistique et vision du monde*, Paris, édition d'Otto Pächt, traduit de l'allemand par Eliane Kaufholz-Messmer, 1978. D'après Aloïs Riegl (1858-1905), la notion de *Kunstwollen* (*volonté artistique*) est un élément important de la création. Nous reviendrons plus en détails sur la notion de *Kunstwollen* dans la suite du mémoire.

³ Nietzsche écrit : « Personne n'a eu le courage de définir l'essence du plaisir (...) comme un sentiment de puissance ». Friedrich Nietzsche, *La volonté de Puissance*, Livre I, p 61, 1888.

CHAPITRE I.

La constitution du Moi au sein de la société actuelle : étude ethnographique

A. Un art dit ‘ethnographique’

Je privilégie un point de vue ethnographique pour expliciter le comportement social et culturel plutôt que le ressenti sur un thème particulier. Le mot « Ethnographie »⁴, est né au XIX^{ème} siècle. Composé du préfixe « ethno » (dérivé du grec ἔθνος) et du suffixe « graphie » (emprunté au grec γράφειν « écrire »), il signifie « l'étude et description des usages, coutumes, croyances des divers groupes humains ». L'ethnographie⁵ concerne l'étude descriptive des activités d'un groupe humain déterminé (techniques matérielles, organisation sociale, croyances religieuses, mode de transmission des instruments de travail, d'exploitation du sol, structures de la parenté). Elle étudie les mœurs et les coutumes de populations déterminées.

L'essence de mon travail consiste à lier les expériences de la vie individuelle à la vie sociale et culturelle, ainsi qu'à accepter ce questionnement comme principe même de création. La découverte et l'expérimentation de l'espace mixte par mes différents déplacements forment le contenu essentiel de ma recherche. Au delà de la notion d'individualité, mes travaux présentent aussi un lien indéfectible avec les domaines social et culturel.

L'art est le produit de la situation historique d'une époque donnée. Tout au long de l'histoire, l'art a produit des symboles représentatifs de son temps, en créant des relations avec la société. Chaque période a ainsi poursuivi les valeurs qu'elle recherchait. Tantôt ces valeurs correspondaient à leur époque et à leur société, tantôt elles protestaient contre celles déjà établies ou les refusaient, devenant ainsi le signe avant-coureur de nouvelles valeurs émergentes.

L'art est donc un phénomène social de son époque. Les artistes en sont ainsi le

⁴ Définition extraite du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales <http://www.cnrtl.fr/>

⁵ Définition extraite du dictionnaire Larousse <http://www.larousse.fr/>

reflet, qu'ils se rebellent contre la société ou, bien au contraire, qu'ils l'acceptent et recherchent leur identité.

Récemment, dans le champ de l'art contemporain, les œuvres d'artistes non-occidentaux - d'Asie, d'Amérique du sud ou encore d'Afrique - ont attiré l'attention. L'art « non-occidental » affirme peu à peu sa présence dans le monde et n'est plus seulement reconnu par ou pour sa dimension ethnique. Les artistes prennent pour sujet : la question humaine, la question ethnique, l'espace géographique, en lien avec la politique et la société. Et depuis quelques années, les thématiques s'orientent vers la mondialisation : la communication, l'identité, les relations humaines, l'amour de l'humanité.

L'art contemporain coréen a lui aussi été influencé par les grands mouvements sociaux et politiques, tels que : l'occupation japonaise, la libération, la guerre de Corée et le mouvement pro-démocrate. L'art occidental, présent pendant la colonisation japonaise, l'art informel apporté par les Américains après la libération et enfin l'arrivée du modernisme (le minimalisme), ainsi que les peintures monochromes des années 1970, sont délaissés au profit de l'art des années 1980 (l'art conceptuel, le néo-expressionnisme, post-minimalisme...) qui est aujourd'hui entré dans le domaine de l'art postmoderniste.

On définit la culture comme un ensemble de comportements et d'attitudes que des membres d'un groupe ont en commun. On appelle la « différence culturelle » les différentes valeurs, attitudes et comportements que plusieurs groupes composant la société possèdent, séparément les uns des autres. La société actuelle demande de développer une flexibilité pour que les individus comprennent et respectent les différences culturelles existant entre les groupes. Plus particulièrement dans les sociétés composées de plusieurs nations, où chaque peuple possède des caractéristiques culturelles particulières. Lorsque les différentes cultures s'opposent dans une société, si on ne reconnaît pas la différence culturelle et qu'une culture particulière opprime une autre culture en imposant un système dominant jugé conforme, cela peut entraîner de graves problèmes sociaux.

Dans les exemples historiques d'hybridation culturelle, la culture essaye de changer ce qu'elle assimile, plutôt que de le "fixer". En outre, il faut reconnaître que l'identité se forme au cours d'une transformation qui découle de la confrontation entre

les différentes cultures. Les cultures ont toujours été en contact les unes avec les autres et ont eu des relations d'échange entre elles. Mais ces dernières années, la mondialisation et l'expansion des industries culturelles ont probablement encore plus développé la structure des mouvements culturels. Cependant, la mondialisation culturelle possède un double visage. D'un côté, elle fonctionne comme un passage qui permet de mettre en contact différentes cultures. Mais d'un autre côté, la logique du marché divise la culture démocratique, les valeurs historiques et la propriété. En effet, la culture se présente essentiellement comme spécifique et régionale. Donc la culture transmise se transforme ou se reconstruit au contact des autres cultures et valeurs d'une région donnée. On ne parle plus d'identité fixe ou unique. Toutefois, il n'est pas simple de distinguer une nouvelle identité culturelle face à la réalité de la mixité culturelle. Le métissage culturel est une synthèse de deux ou plusieurs cultures. De nos jours, les cultures se caractérisent par des phénomènes de mélanges qui ignorent les frontières, du fait des technologies et de l'évolution des médias. Cette culture mixte sert de contexte pour former le contenu général des œuvres. Cette mixité peut être perturbante pour mes œuvres où se mélangent culture occidentale et culture orientale. Elle est étroitement liée à mes œuvres en tant que partie du phénomène social influençant mon expérience personnelle. A l'heure du pluralisme et de la mondialisation, mes réalisations sont issues de mes expériences et de mon interrogation sur l'identité individuelle et culturelle. J'interroge ici les spectateurs sur la dualité entre moi et l'autre, entre le passé et le présent dans la société contemporaine.

Mes peintures empruntent directement aux œuvres reflétant un aspect d'une époque passée pour comprendre les pensées de l'esthétique immanente⁶. Par ailleurs, je cherche aussi à utiliser et à fusionner les diverses techniques que j'ai acquises en Occident. Parfois, j'associe une illustration d'un manuel scolaire français avec une peinture populaire coréenne, ou j'emploie des techniques occidentales, telles que la peinture à l'huile et la peinture acrylique pour traiter des motifs asiatiques. Cette méthode est caractéristique du caractère national coréen. En effet, les Coréens adorent accueillir tout ce qui est complètement différent de leurs coutumes culturelles. Il en

⁶ L'esthétique immanente exprime l'essence, le monde mental plutôt que l'apparence des objets. SUH Ju-Ri, *La peinture de mœurs : le réveil de Joseon*, édition Jisikchannel, Séoul, 2008, p. 33.

est de même dans le milieu de l'art. A l'inverse d'autres grands pays asiatiques, la Corée du Sud a été exceptionnellement prompte à répondre aux goûts occidentalisés du public coréen.

En Corée du Sud, l'identité nationale occupe une place très spéciale dans l'histoire de l'art et représente un thème récurrent. Depuis toujours, les artistes coréens ont commencé à s'intéresser largement à l'identité individuelle, nationale et culturelle. Actuellement, les principaux thèmes abordés portent avant tout sur les différents conflits entre tradition et modernité, entre culture et mondialisation. Dès les années 1970, alors même que les artistes coréens s'ouvraient au milieu international de l'art, l'identité est apparue comme une question épineuse. Ainsi, les artistes coréens s'intéressent de très près à leur culture traditionnelle et aux moyens permettant de souligner cette différence, pour interroger leur identité, si particulière aux yeux des Occidentaux. Un débat sur l'identité dans l'art contemporain a récemment commencé en Corée du Sud.

Mon travail vise donc à refléter cette nouvelle identité sud-coréenne. Je souhaite aussi comprendre le conflit entre la culture nationale et l'internationalisation comme un concept global du Moi qui contient à la fois l'intérieur oriental et la réalité occidentale.

Dans la société actuelle, le point positif du mélange de notre identité nationale et de nouvelles cultures est qu'il permet de mieux percevoir les nouveaux espaces créés par nos déplacements. Je vais essayer de comprendre mes œuvres en analysant le concept d'espace flexible apparaissant dans la philosophie contemporaine.

B. Un tiers-espace entre « Non-lieux » et « Hétérotopies »

1) Marc Augé : les « Non-lieux »

Ma recherche plastique découle de mes difficultés culturelles rencontrées en tant qu'étudiante étrangère en France ; à l'image de Dorothée dans le roman *Le Magicien*

*d'Oz*⁷, quand sa maison du Kansas est enlevée par la tornade et transportée dans un pays merveilleux. Dans mon environnement, la relation entre les gens est une chose sensible. J'ai donc décidé d'orienter ma démarche plastique à partir de ce constat.



Illustration 1 [II]: BAUM Lyman Fran, *Le Magicien d'Oz*, George M. Hill Company, Etats-Unis, 1939. 98min.

« Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. »⁸

Dans *Non-lieux* (publié en 1992), l'anthropologue français, Marc Augé, étudie les espaces du monde contemporain et se fait le médiateur entre les sociétés traditionnelles et contemporaines.

⁷ BAUM Lyman Fran, *Le Magicien d'Oz*, George M. Hill Company, Etats-Unis, 1939. 98min.

⁸ AUGÉ Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992, p.100.

D'après l'anthropologue, le lieu fait partie intégrante de notre identité, alors que dans le non-lieu, l'individu reste anonyme et solitaire. « L'espace du voyageur serait ainsi l'archétype du non-lieu »⁹

« Théoriquement, le non-lieu c'est l'absolu de la liberté individuelle, un espace sur lequel on ne peut lire aucune relation sociale : mais un tel espace de liberté n'existe pas (les aéroports ou les supermarchés sont tous placés sous surveillance ; il faut bien, à un moment ou à un autre y « décliner son identité ») et, en outre, il est en toute rigueur impensable, comme est impensable toute solitude absolue ; l'identité sans altérité, sans relation, se perd, faute d'un minimum vital symbolique : c'est la mort, qui n'existe que dans le souvenir des vivants. »¹⁰

Ainsi, Marc Augé divise-t-il l'espace en deux catégories : les « Lieux » et les « Non-lieux ». Les « Lieux » désignent des espaces qui garantissent des identités individuelles tandis que les « Non-lieux » désignent des espaces non spécifiques, sans relation avec d'autres espaces et d'autres identités. Ces « Non-lieux » existent seulement à travers des relations humaines fragmentaires, issues des besoins individuels des gens qui ne sont que de passage.

« (...) quelques conversions entre superficie, volume et distance, les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits (moyens de transport), les aéroports, les gares...qu'elle ne met souvent en contact l'individu qu'avec une autre image de lui-même. »¹¹

Le monde a connu tour à tour la société industrielle, puis la société de consommation et aujourd'hui l'ère de l'informatique. Avec la mondialisation, apparaissent de nombreux espaces ayant la même fonction. Ces endroits véhiculent une même image tout en étant très éloignés les uns des autres ; ce sont des « Non-lieux ».

Lorsque je retourne en Corée une fois par an, il m'est très facile de retrouver la culture française et ses produits. Si je vais au supermarché près de chez moi, il y a

⁹ *Ibid.* p.110.

¹⁰ AUGÉ Marc, *L'anthropologie et le monde global*, Armand Colin, Paris, 2013, p.78.

¹¹ AUGÉ Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992, p.102.

partout des yaourts et des fromages français, comme si j'allais dans un supermarché français. Nous pouvons également citer l'exemple de la culture coréenne, qui est aujourd'hui en plein boom en Chine. Les Chinois imitent les habits, les coiffures des célébrités coréennes et pratiquent même la chirurgie esthétique. Plusieurs endroits en Chine deviennent des sortes de morceaux de Corée. La mondialisation permet aujourd'hui de retrouver des produits ou des usages identiques dans des pays très éloignés les uns des autres. Elle participe ainsi à la multiplication de nouveaux non-lieux. De nos jours, on peut voir les espaces et les cultures changer et tendre vers une standardisation sous l'effet de l'internationalisation. L'espace identitaire perd de sa force avec une mondialisation de plus en plus marquée dans certains pays, ce qui peut créer d'avantage de non-lieux.

Actuellement, les occasions de demeurer dans un « non-espace » sont nombreuses, notamment lors de déplacements à longue distance. Par exemple, l'espace d'un centre commercial, l'espace d'une rue ou encore celui d'un aéroport international sont uniformisés et sans particularité les uns par rapport aux autres. C'est également le cas des espaces qui se vident à la nuit tombée, perdant ainsi leur réalité, tels que le centre d'affaire de La Défense en région parisienne ou celui de Chicago. Autrement dit, il existe un espace imaginaire en dehors de la réalité. Parce que tous les espaces sont devenus imaginaires, le monde connaît un phénomène de « Non-Lieux » qui va avec la perte de l'utilisation des cinq sens des êtres humains. L'espace-temps de la ville aménagée indique un lieu où passer plutôt qu'un lieu où rester. Il y existe seulement des hommes anonymes qui vivent passivement à l'intérieur de cet environnement. L'importance de l'expérience physique et du contact disparaît.



Illustration 2 [II]: Le quartier d'affaires de Chicago, États-Unis

En parallèle, le chercheur en média Marshall McLuhan¹² prévient qu' « à l'avenir les gens se déplaceront très rapidement, ils deviendront les nomades qui utiliseront des produits électroniques et ils n'auront nulle part de maison tout en bougeant dans le monde entier »¹³. Les hommes contemporains travaillent et se déplacent constamment dans des non-lieux : aéroports, gares, salles d'attente, arrêts de bus... La révolution numérique accentue de plus en plus la tendance au nomadisme que pressentait McLuhan. De mon côté, je fais souvent l'expérience de l'espace aérien, qui n'appartient à nulle part, lors de mes allers-retours entre la France et la Corée du Sud. Lorsque je me déplace dans cet espace, sans limites et sans contraintes, je me trouve dans une sorte de troisième espace, entre deux. Cette zone intermédiaire désigne un espace libre, un autre espace-temps qui n'appartient à personne. D'ailleurs, il semble qu'on ne connait réellement sa position que lorsqu'on se trouve dans un

¹² MCLUHAN Marshall (1911-1980) était professeur à l'Université de Toronto, écrivain et critique international des médias.

¹³ MCLUHAN Marshall, *The Medium is the Message (Le message, c'est le médium)*, Gingko Press, Berkeley, 2005, p.90, (traduit par mes soins).

espace qui n'appartient à aucun autre, quand on se déplace régulièrement entre deux endroits.

Je m'intéresse aux rapports entre les apparences qui peuvent être comprises raisonnablement et le temps qui est un reflet de nos intuitions. Mon « espace quotidien », qui traverse l'espace-temps, définit un espace physique et immobile. Mais si je l'observe de plus près, je constate qu'il est en fait constitué d'une accumulation de temps psychologiques. Je vérifie mon existence grâce à ces moments qui apparaissent et disparaissent.

« Je les mets en rang en regardant de haut au bas. Je choisis leur place en bougeant par ci par là, à mon goût... Ils n'ont aucune réaction, mais ils disparaissent en laissant seulement leurs traces puis ils réapparaissent... Je les regarde de haut. Ah..non.. C'est eux qui me regardent de haut. Maintenant je ne peux même pas savoir qui regarde qui. Je peux seulement savoir le fait à répéter qu'ils et moi restons ensemble dans un espace puis disparaissions. Alors où je me trouve vraiment ? » -
Extrait de mon carnet de travail

Comme je suis absente dans un espace habituel du fait de mes voyages réguliers, j'ai écrit en partant de l'idée que l'objet se libère de mon contrôle et que c'est lui qui me contrôle, me domine. Je réapprends mon identité, qui disparaît et réapparaît dans un espace devenu habituel par mes déplacements.

2) Michel Foucault : des espaces autres, « Hétérotopies »

« Et bien ! Je rêve d'une science – je dis bien une science – qui aurait pour objet ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons. Cette science étudierait non pas les utopies, puisqu'il faut réserver ce nom à ce qui n'a vraiment aucun lieu, mais les hétéro-topies, les espaces absolument autres »¹⁴

¹⁴ FOUCAULT Michel, présentation de Daniel Defert, *Le corps Utopique suivi de Les Hétérotopies*, Lignes, Paris, 2009, p. 25.

Le mot « Hétérotopie » vient du grec « Hétéro » qui signifie « autre » et « Topie » le « lieu », autrement dit étymologiquement un « autre lieu ». Par ailleurs, le « U » d'« Utopie » veut dire « manquant » ou « non » en grec. En y ajoutant Topie (« lieu »), on obtient un lieu manquant, voire inexistant.

« Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. »¹⁵

« (...) ce lieu de nulle part, cette hétérotopie sans repères géographiques. »¹⁶

Foucault considère que l'espace dans la société moderne est non-définitif et en perpétuelle mutation. Tous les espaces coexistent et se croisent. Il nomme ce principe « Hétérotopie », et le présente dans *Des espaces autres*. L'Hétérotopie prend des formes extraordinairement variées : « cet espace pouvait être lui-même définitivement hors du temps, c'est là une idée tout à fait moderne. »¹⁷ Elle représente un lieu de temps accumulé, un espace qui existe toujours mais sans être fixe. C'est un lieu dans lequel plusieurs espaces qui devraient être incompatibles se juxtaposent. Ce sont par exemple les maisons de repos, mais également les cliniques psychiatriques, les prisons, les cimetières, les théâtres, les cinémas et les musées. « Le théâtre, qui est une hétérotopie, fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers. Le cinéma est une grande scène rectangulaire, au fond de laquelle, sur un espace à deux dimensions, l'on projette un espace à deux dimensions. »¹⁸

Foucault remarque l'importance de l'espace dans la culture du 20^{ème} siècle. Les hétérotopies, avec lesquelles les humains sont en relation, existent comme des lieux réels ne pouvant devenir la scène principale de leur histoire. Elles existent « en dehors du lieu ». Les lieux dits « hétérotopies » possèdent une grande variété de formes, et non une forme universelle.

De plus, Foucault a mentionné que l'hétérotopie entretenait des relations avec des fragments du temps. Elle commence à exister lorsque l'humain réalise une

¹⁵ FOUCAULT Michel, Dits et écrits 1984, *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, p. 46-49.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ FOUCAULT Michel, présentation de Daniel Defert, *Le corps Utopique suivi de Les Hétérotopies*, Lignes, Paris, 2009, p. 28.

¹⁸ *Ibid.* p. 29.

rupture absolue avec le temps traditionnel. Elle provoque une rupture du temps entre « le Moi dans une autre dimension » et « le Moi actuel ».

« Alice crie un peu à cause de la crainte et la peur, alors elle a commencé à bouger les bras pour les enlever. Mais Alice d'un coup réveillée s'est aperçue qu'elle s'endormait sur les genoux de sa sœur dans la colline ensoleillée. »¹⁹



Illustration 3 [II]: Lewis Carroll, Les Aventures d'Alice au pays des merveilles

Le temps du pays des merveilles illustre un concept différent du temps traditionnel. En outre, cet « autre espace » devient une sorte de condition préalable pour créer un système d'ouverture et de fermeture qui peut délimiter le temps :

¹⁹ LEWIS Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, le tressage Kim Suk-hee, 2007.

« Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. A partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. »²⁰

La performance *Hétérotopie*²¹ présente une œuvre d'installation effectuée et se déroulant pendant 90 minutes dans un espace divisé en deux. Les spectateurs, qui se tiennent debout ou s'asseyent sur le bord de l'espace, observent les danseurs qui agissent un peu étrangement. Lorsque le public est réceptif à cette œuvre et qu'il entend les dialogues bizarres des danseurs ou des bruits étranges, il rit et tombe dans l'œuvre, où on perçoit les bruits que font les créatures en train de se déplacer. Soudainement, les lumières s'éteignent et on ressent le moment où il faut retourner dans un monde habituel. Et on se sent d'un coup merveilleusement bien face à toutes les choses familières qui nous entourent. C'est une œuvre qui se présente comme un théâtre situé dans deux espaces, mais c'est aussi en même temps un spectacle qui se déroule d'une manière inconnue, extrême. L'hétérotopie produit plusieurs choses en même temps et ces différentes choses apparaissent dans un seul et même espace.

²⁰ FOUCAULT Michel, Dits et écrits 1984, *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, p. 46-49.

²¹ *Hétérotopie*, d'après William Forsythe par la compagnie Forsythe, Freya Vass-Rhee (dramaturgie), Tom Willenms (musique), Dietrich Kruger (création son), Dorothee Merg (création costumes), le 11 avril 2013, 20h, Centre d'Art de Sung-Nam, Corée du sud.



Illustration 4 [II]: *Hétérotopie*, d'après William Forsythe par la compagnie Forsythe, Freya Vass-Rhee (dramaturgie), Tom Willenms (musique), Dietrich Kruger (création son), Dorothee Merg (création costumes), le 11 avril 2013, 20h, Centre d'Art de Sung-Nam, Corée du sud

Le bruit se produit d'un côté de l'espace et ce bruit se transforme en danse derrière un mur gris. Le monde visuel projette un monde acoustique à travers le miroir dans cette œuvre. Le miroir possède une nature symétrique qui inverse la particularité de l'hétérotopie, c'est-à-dire que l'espace du miroir reflète la réalité sociale. L'hétérotopie indique un lieu éloigné de notre temps actuel qui héberge une autre facette de moi, un lieu virtuel où je peux regarder en moi.

Il y a quelques années, j'ai fait l'expérience d'une œuvre singulière dans la Maison Louis Vuitton sur les Champs-Élysées. Je parle d'expérience car cette œuvre se situe dans un ascenseur sombre. Lorsque l'ascenseur que j'ai pris a fermé ses portes pour monter à l'espace d'exposition « Espace Louis Vuitton » au 7ème étage, je me suis retrouvée enfermée dans un espace si sombre que je ne voyais plus rien. Ensuite, la voix de l'employé a déclaré : « Cet ascenseur est d'Olafur Eliasson²², c'est une œuvre : *La perte des Sens* ». En quelques secondes, j'ai ressenti une obscurité, un inconfort, une perplexité. Mais, au moment même où je perdais la vue et l'orientation, mes sens ont commencé à réagir - paradoxalement - plus clairement. Les sens sont devenus plus sensibles, comme par réflexe ; je peux justement ressentir le Moi plus clairement.



Illustration 5 [II] : Olafur Eliasson, *La perte desSens*, La culture chez Louis Vuitton, 2011

²² ELIASSON Olafur (1967-) est un artiste contemporain danois. Ses œuvres mettent en relation la nature et la technologie.

Mon travail représente ce moment de recherche sur la conscience du Moi qui expérimente ce monde. Mon œuvre illustre donc le Moi qui s'interroge dans l'espace et le temps. Je réalise mes œuvres pour renouer avec la tradition originale et le temps présent. L'espace que j'exprime dans mon œuvre englobe l'espace réel et l'espace irréel, et aboutit à un espace anormal, hétérogène.

Les personnages d'autrefois de la Corée du Sud - de l'époque de la dynastie Joseon - ainsi que les personnages des manuels scolaires français de la série que j'ai intitulé *L'objectivation du moi* sont représentés dans une taille similaire aux personnages réels, puis ils sont représentés dans une forme superposée dans un espace irréel. L'espace nécessaire à mon œuvre crée un autre espace qui permet aux spectateurs de pouvoir tout imaginer en s'exposant à la sensibilité du monde réel. Je me suis intéressée à ce mode d'expression parce qu'il engendre un effet inhabituel grâce à la transposition d'une même situation. Il s'agit donc d'une tentative visant à associer une spatialité présupposant des mouvements, à une temporalité symbolisant des souvenirs afin de les transmettre au public. Un point précis, où les axes temporel et spatial se rencontrent, produit un espace-temps d'une autre dimension. En présentant un espace potentiel qui va au delà d'un espace délimité, l'œuvre démontre la volonté de surpasser les limites du temps-espace.



Illustration 6 [I]: *Des séries de l'objectivation du moi*, 2014, installation, gouache sur carton

Dans *Secret d'histoire*, j'ai peint une famille multiculturelle (mélange de l'Orient et de l'Occident) à la gouache noire avec des traits fins et précis sur des tissus de 2 mètres de long sur 1,5 mètre de haut. Ces dessins ont ensuite été suspendus au plafond grâce à des fils de pêche, le tout dans une obscurité ambiante. Il est alors possible de diriger l'attention du spectateur sur ces dessins, grâce à un dispositif d'éclairage.

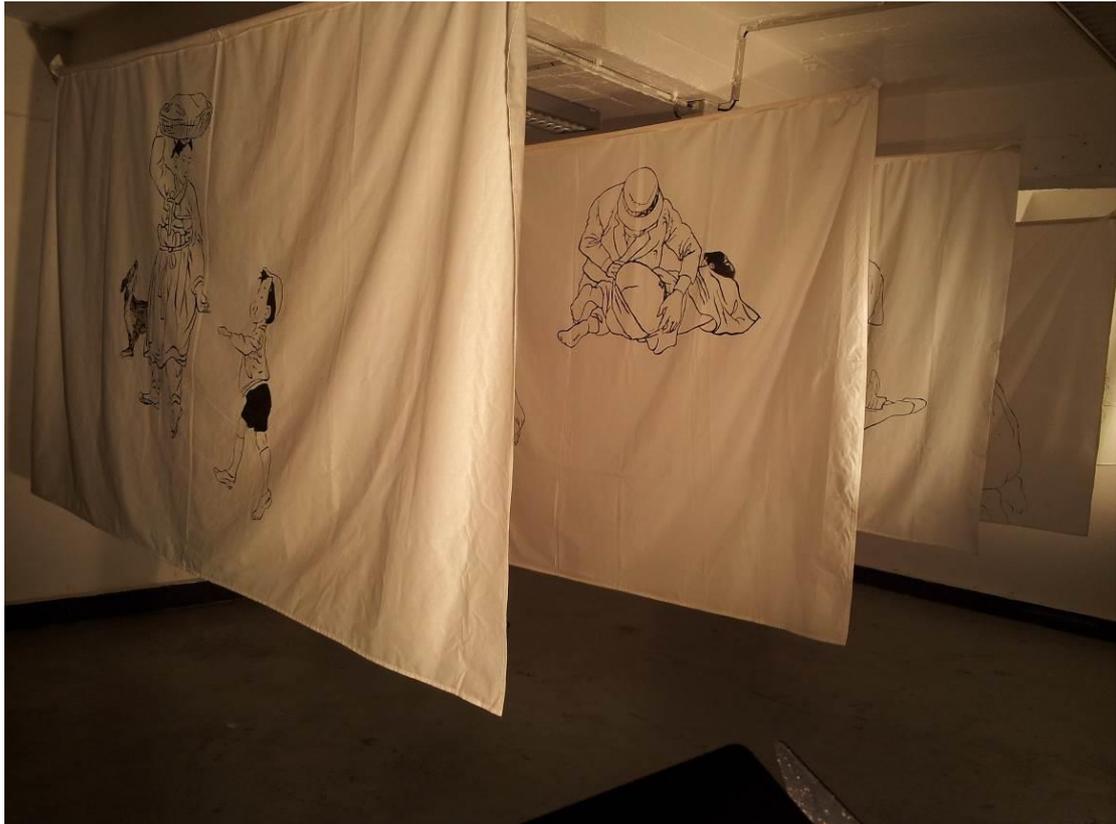


Illustration 7 [I]: *Secret d'histoire*, 2013, installation, gouache sur tissu
2×1.5m

Pour ma présentation, j'ai opté pour une ambiance de quiétude en employant délibérément un éclairage sobre, voire un peu sombre, permettant au public de plonger dans l'univers de ma pensée profonde. Une autre méthode de réalisation consiste à créer un espace entouré d'images. Je souhaite que le regard du visiteur, fixé sur l'un de mes dessins réalisés sur des étoffes, soit de plus en plus impatient envers

le dessin suivant et les autres. Les quatre tissus constituent une histoire qui doit générer une immersion individuelle des spectateurs dans l'œuvre, mais permettre également de les introduire à l'intérieur de l'espace suivant en quelques secondes seulement. L'installation est un art qui prend en compte l'emplacement particulier de l'œuvre d'art à l'intérieur d'un lieu, de façon à ce que l'ensemble constitue une œuvre à part entière. Ainsi, le spectateur qui vit l'installation participe lui-même à l'environnement qui est fabriqué, et sa relation même avec le lieu devient un élément constitutif de l'œuvre.

3) Homi Bhabha : Le Tiers-espace

J'ai découvert, à travers mon expérience en Orient et en Occident, une dimension spéciale dans laquelle deux frontières spatiales peuvent cohabiter et où un espace libre n'appartient ni à l'une ni à l'autre. Le sujet de mon œuvre est né du trouble de l'identité que j'ai ressenti du fait de cet espace et du désir de vouloir le contrôler. La formation de mon identité est le fruit du contexte de la Corée et de l'influence occidentale. Cette influence fait partie du processus de construction de l'identité. Du sentiment d'être une étrangère dans les deux pays, la France comme la Corée du Sud. De cette impression de n'appartenir à aucun endroit, mais à un espace autre. Comment le fait de voyager et de vivre ailleurs influence-t-il notre identité ?

Chez Homi Bhabha, la notion de « lieux » découle de la conscience de la supériorité de l'Occidental sur le reste du monde. Pour lui, le « non-Occidental » est un étranger inférieur. Son courant de pensée, le « post-colonialisme », révèle les cultures cachées et renverse la pensée, en se concentrant sur la supériorité de l'Occidental comme un genre politique, social et culturel. Cet argument a surtout commencé à être utilisé dans l'ouvrage d'Edward Saïd²³ *L'Orientalisme*²⁴. Saïd y critique les logiques dangereuses de ce qui sépare la classe dirigeante de la classe dominée, selon le concept de « pouvoir » de Foucault. Il rejette également les

²³ SAID Edward (1935-2003) est un théoricien palestino-américain.

²⁴ *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident (Orientalisme)*, publié en 1978, traite des questions post-coloniales.

préjugés et la distorsion de l'occidentalo-centrisme. Bhabha a inventé la théorie de l'«hybride» culturel influent, en articulant la pensée d'Edward Saïd qui est du domaine de la culture superposée. Le « post-colonialisme » de Bhabha a lancé le débat sur la résistance d'une culture principale 'périphérique', qui résiste à l'harmonisation réalisée à partir de la culture dominante. Ainsi, l'interdépendance et le compromis entre la classe dirigeante et la classe dominée sont importants puisque cette relation est non-fixée et multiple. Elle revendique l'existence du « tiers-espace » où toutes les cultures se soumettent à l'hybridation. En particulier de nos jours, où les contemporains voyagent librement et franchissent les frontières grâce au développement de la science et des technologies de la mobilité. Le voyage fait découvrir des lieux où il existe différentes langues et coutumes. La culture matérielle, les idées créent un nouvel espace d'« Interstitiel » comme le nomme Bhabha. L'espace créé lors du déplacement et l'espace au-delà de l'entre-espace indiquent un nouvel espace culturel, ni ici ni là-bas.²⁵

« La référence constante à l'horizon d'autre culture (...) est ambivalente. C'est un terrain de citation, mais c'est aussi un signe que la théorie critique ne peut éternellement conserver dans le savoir académique sa position de tranchant inversé de l'idéalisme occidental. Ce qu'il faut, c'est démontrer un autre territoire de traduction, un autre témoignage de discussion analytique, un engagement autre dans la politique de- et-autour de- la domination culturelle »²⁶.

A mon arrivée en France, je me suis aussi sentie comme une inconnue dans un espace transitoire et une nouvelle réalité. A ce moment précis, on dépasse les limites entre l'intérieur et l'extérieur, entre le privé et le public ou encore entre deux pays. Les espaces qui se superposent sans cesse deviennent alors un troisième espace, ce qui crée une nouvelle identité non réellement définie.

« Quand je quitte la Corée, je récite une prière pour que cette année aussi soit sans accident... je prie pour apaiser mon angoisse. Le chemin, la mer, les arbres, les objets disparaissent derrière ma vue... l'impatience et l'anxiété me quittent en s'accrochant aux différents espaces. Le chemin disparaît et la lumière clignotante

²⁵ BELGHOUL Farida, CONDE Maryse, DJEBAR Assia, BEYALA Calixthe, *Les écrivaines francophones en liberté: Le concept d'hybridité*, L'Harmattan, Paris, 2007, pp. 56-59.

²⁶ BHABHA Homi, *Les Lieux de la culture, Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, p.74.

quitte ce moment en absorbant le paysage infiniment. » - Extrait de mon carnet de travail

Le mouvement de répétition fait qu'un espace habituel devient un espace inconnu et qu'un espace inconnu devient un espace habituel. On peut considérer la limite entre ces espaces comme « Interstitiel ». Bhabha définit le point de tangence entre un seul espace et un autre espace ou « Tiers-espace ». De plus, le « Tiers-espace » du départ désigne un lieu où une nouvelle culture et une nouvelle identité se forment, créant un espace mixte.

« Le tiers-espace, quoiqu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation qui attestent que le sens et les symboles culturels n'ont pas d'unité ou de fixité primordiales, et que les mêmes signes peuvent être appropriés, traduits, réinterprétés. »²⁷

En regardant la structure de la mise en scène dans mon esquisse *La série de peinture de genre II-1*, on observe qu'elle prend des points de vue divers. Les aquarelles pâles donnent une sensation d'accumulation du temps sur diverses couches. Je crée un espace où l'air passe entre les interstices en mettant beaucoup de vide dans le tableau. J'exprime le flux énergétique d'interaction entre les espaces, j'essaie de retrouver mon existence entre un tel espace de flux et les objets. De plus, un style simple et délavé de couleurs est une des méthodes d'expression qui se concentre, non pas sur l'apparence de l'objet, mais plus sur ce que cet objet contient. J'utilise la méthode de la brièveté et de la compression pour rechercher le contenu plus profond, caché derrière l'apparence.

²⁷ *Ibid.* p.82.



Illustration 8 [I]: *La série de peinture de genre II-1*, 2013, aquarelle sur papier, 48×38cm

Edward Saïd a écrit *L'Orientalisme* afin de faire disparaître les concepts d'« Orient » et d'« Occident ».²⁸ L'espace dont je souhaite parler ici est un espace autre où se crée une nouvelle culture, sans aucune distinction de frontières.

Dans ma première esquisse de la série *De l'objectivation du moi*, j'ai mélangé des illustrations de différents pays pour qu'elles s'harmonisent bien sans se distinguer dans mon œuvre. C'était vraiment intéressant et cela m'a permis de mieux comprendre ma situation actuelle et m'a servi de bonne base pour continuer à travailler sur ce sujet.

²⁸ YOON Nan-ji, *La lumière de l'art après le modernisme*, Edition Noonbit, Séoul, 2000, p.524.

Tout le monde a peut-être imaginé au moins une fois son propre espace au delà des phénomènes visuels, devant, derrière, sur les côtés mais aussi en haut. J'ai moi-même traité mon identité dans ce sens, en m'imaginant dans un espace multidimensionnel, composé de traits et de points.



Illustration 9 [I]: *Esquisse de la série de l'objectivation du moi*, 2014, peinture coréenne sur papier, 50×65 cm

La société moderne produit des espaces culturels satisfaisant la multiplicité, la fluidité, l'hybridation à cause de l'accélération de la mondialisation. L'espace « interstitiel », où les cultures se superposent, représente la différence culturelle et devient de plus en plus flou. Les coopérations importantes, les débats se multiplient provoquant l'émergence d'une identité multiculturelle.

J'ai visité aussi, en tant que membre de cette société moderne, beaucoup

d'endroits et ma famille et mes amis sont dispersés dans le monde entier. En Europe, j'ai vu les gens de races diverses se déplacer plus activement et vivre ensemble. Aujourd'hui, chacun ne vit-il pas un désordre plus complexe tandis que l'expression « Le monde est un » est devenue naturelle ? Pour réfléchir à la manière d'accepter cette tendance et d'avancer avec elle, je vais étudier la philosophie de Deleuze.

C. Différence et hybridité culturelle

Mon travail est la conséquence du choc culturel que j'ai ressenti, mais il symbolise également des aspects que nos contemporains vivent constamment, à travers ces ébranlements résultant de «différences» individuelles, culturelles et régionales et auxquels ils doivent s'adapter.

Bhabha revendique la culture hybride, créée dans les zones interstitielles, qui n'est ni au centre ni à la périphérie. Connaître des espaces interstitiels est possible, car nous reconnaissons déjà la différence entre deux cultures.

« Détermination réelle, entièrement positive, qui ne se laisse jamais réduire ni à l'identique ni à l'Un, infiniment productrice de différenciation virtuelle et de différenciation actuelle. »²⁹

Cette réflexion préliminaire peut s'appliquer à la philosophie de Gilles Deleuze, qui montre que la différence ne peut pas être admise comme un concept. C'est une différence absolue ou une différence elle-même. Toute existence possède « des différences elles-mêmes » ; c'est-à-dire qu'une existence est variée, dotée d'un potentiel infini, et qu'elle vise à trouver la différence par la répétition de « la différence elle-même », Deleuze propose de la reconnaître, de l'accepter et de la préserver par la répétition. Mon identité change au fil de mes déplacements. Mes réalisations plastiques rendent compte de ce changement et m'aident à accepter cette différence.

²⁹ Sous la direction de SASSO Robert et VILLANI Arnaud, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Les Cahiers de Noesis n°3 Printemps 2003, édition Vrin, Paris, 2003, p.104.

Ici, la différence ne prend pas un aspect négatif, mais signifie “l’absence de relation”. Spinoza avait, quant à lui, parlé d’une “relation cumulée”, sans rapport entre le cœur et le corps. Tout comme l’existence cumulée entre la lumière et le noir crée un éclair, la différence fait apparaître un objet sans avoir à opposer les points négatifs. Ainsi, de l’ontologie à la politique, la philosophie de Deleuze bloque les méthodes de négation de la vie et lutte contre les principes transcendants qui exigent qu’on sacrifie notre vie. La vie nous est accordée simplement pour la vivre et non pour la punir à travers les reproches, la culpabilité et la négation. Contrairement à la négation, “la différence est originellement le sujet positif, le positif en lui-même”³⁰. La différence accepte tels quels les différents points et ne les prend pas comme sujet conquérant (sujet négatif).

Enfin, pour Deleuze, on crée «la différence» pour soi-même. De cette façon, on devient soi-même quelqu’un, conjugué à un autre. Quelque chose de réellement important peut recommencer ou se transformer n’importe où. Cela représente la capacité de vivre une nouvelle vie. Pour cela, il faut être libre du lien qui nous fixe dans le présent et l’avenir. C’est un moment important pour créer une œuvre et développer ma conscience grâce à cette nouvelle vie, détachée de tous liens.

La différence formulée par Deleuze consiste finalement à proposer d’adopter une attitude positive pouvant engendrer une différence dans notre for intérieur et nous différencier ainsi les uns des autres. Il s’agit donc d’une véritable différence positive. Ainsi, une femme, rêvant d’une vie libérée de toutes contraintes traditionnelles, peut vivre tout en reconnaissant l’existence de différences entre sa culture et celle de l’Occident.

Mon travail implique divers éléments dichotomiques, tels que le Moi et autrui, l’imaginaire et le réel, l’individu et le collectif, l’instant et l’éternité. J’ai donc voulu dépasser les frontières divisant ces mondes opposés.

Dans mon tableau *Dehors*, j’ai fondu une image du paysage des Alpes suisses - mon premier voyage dans un pays étranger - avec une scène où les gens jouent au *Yutnori* : un jeu traditionnel et collectif coréen qui symbolise la cosmologie de notre nation. Maintenant, les jeux traditionnels coréens tendent à disparaître mais le *Yutnori*

³⁰ DELEUZE Gilles (1925-1995), *Différence et Répétition*, Presses Universitaires de France, 1968.

reste toujours apprécié des Coréens.



Illustration 10 [I]: *Dehors*, 2014, aquarelle sur châssis, 100×73cm, 100×65cm

Johan Huizinga³¹ dit que le jeu montre le caractère des hommes et que c'est une vertu importante qui crée les cultures. Selon son point de vue, le jeu influe globalement sur la politique, l'économie et la culture ; de ce fait, le développement d'une civilisation dépend également du jeu. Il nomme ce principe *Homo Ludens*, pour désigner l'homme. Il regarde l'humain à travers des jeux sérieux, des jeux de réflexion. Le jeu désigne une manière de fabriquer un homme plus humain. Le jeu est consubstantiel à la création de la culture, du lien social.

C'est un travail où l'étranger rentre dans la culture et l'accepte pour surmonter

³¹ HUIZINGA Johan (1872-1945) est un historien néerlandais. Il était professeur de physiologie à l'université de Groningue.

sa solitude. Pour un étranger, les apparences sont un autre monde, un monde surprenant. J'ai mélangé une image ce que j'ai vu de plus étrange avec une scène de jeu traditionnel coréen. La combinaison des images disparates entre elles fait naître une autre étrangeté.

Dans mes créations, j'ai cherché à explorer une nouvelle zone située entre l'art et la réalité. Par exemple, la sensation étrange, due aux images contradictoires entre le conflit et l'entente de cultures hétérogènes, parle de mon trouble identitaire en tant que femme asiatique. Du rang social de l'époque confucéenne à l'ère de la démocratisation, j'exprime mon travail par la peinture *Minhwa*, apparue entre ces deux époques, et qui est le résultat de l'envie pour l'art et la littérature populaires.

J'ai encore des difficultés à m'adapter au pays étranger car j'y suis arrivée à l'âge adulte, c'est-à-dire après avoir eu une identité personnelle bien formée. Il est fortement nécessaire, dans un espace nouveau, pour apprendre une culture et vivre avec des inconnus, d'accepter la différence entre eux et moi. En fait, au lieu de les suivre de façon unilatérale pour être comme eux et faire comme eux, je devrais y trouver mon propre espace et accepter une nouvelle identité. Ainsi, je voudrais faire apparaître ce processus dans mes œuvres et pour cela je dois commencer par me poser certaines questions : qui suis-je et d'où viens-je ? Ayant vécu 24 ans dans un environnement uniquement coréen, j'ai un caractère et une identité fortement coréens. Alors, commençons par les jeux et les peintures traditionnels de Corée que reflètent souvent mes œuvres.

CHAPITRE II.

Regard intime : autour de « l’objectivation du Moi »

A. Jeux traditionnels et jeux d’ombres

La plupart de mes œuvres puisent leur influence dans la peinture traditionnelle coréenne. Dénommée *Minwha*³² par le critique d’art japonais mais aussi spécialiste des arts populaires Yanagi Muneyoshi (1889-1961), il s’agit d’une peinture populaire faisant un usage intensif de la couleur et largement présente dans la vie quotidienne des citoyens (religion, rites funéraires et festivals artistiques).

La fin de la dynastie Joseon, constituant la toile de fond de mes travaux, correspond à une période où la Corée a commencé à se tourner vers le monde extérieur, dont elle avait été coupée pendant si longtemps. En effet, à cette époque, les technologies et pensées occidentales commencèrent à se nicher discrètement nos cœurs et nos esprits. Même si l’époque des règnes des rois Youngjo³³ et Jyungjo³⁴ n’est pas comparable avec la Renaissance européenne, c’est à partir de cette époque que l’homme moderne coréen commencé à évoluer. *Minhwa* est proche des idées de la Renaissance. La peinture traditionnelle a ainsi ouvert la voie à la Renaissance de Joseon, et cela grâce à une nouvelle perception de l’homme, cet instrument surprenant, avec le développement de l’Humanisme. *Minhwa* devient très influente, ce qui indique un changement à l’intérieur et à l’extérieur. L’époque Joseon était très florissante également et montrait ces signes de changement qu’accompagnaient une nouvelle classe sociale et de nouveaux intellectuels. Malheureusement, ils n’ont pas su acquérir assez d’influence pour pouvoir changer la société à l’aide de ce courant. On peut donc considérer qu’ils ont seulement dessiné leurs désirs et leurs volontés dans des œuvres de peinture traditionnelle en déviant un peu de leur époque et de leur société.

³² *Minhwa* (민화, 民畫: sinogrammes traditionnels) est un terme coréen désignant les images d’art populaire.

³³ Youngjo (1694-1776), 21^{ème} roi de Joseon, régna de 1724 jusqu’à sa mort.

³⁴ Jyungjo (1752-1800), 22^{ème} roi de Joseon, régna de 1776 jusqu’à sa mort.

Le mouvement *Jinkyung-sansuhwa*, créé par le peintre Jung Sun³⁵ à la fin du 17^{ème} siècle et au début du 18^{ème} siècle, a été populaire jusqu'au 19^{ème} siècle.³⁶ *Jinkyung-sansuhwa* signifie « vrai paysage », autrement dit un dessin d'un paysage qui existe réellement. Il symbolise le chagrin des nobles, alors première classe sociale, pour qui la réalité est triste et vide, et qui sont constamment partagés entre l'idéal projeté de la réalité et la réalité cachée comme idéal.



Illustration 11 [II]: Jung Sun (1676-1759), *Inwangjesaekdo* (*Sansuhwa* de Jung Sun), 1751(Youngjo 27), encre de Chine sur papier, 79.2 138.2 cm, Musée de Leeum



Illustration 12 [II]: Panorama de la montagne Inwang, 2013, photographie réalisée par mes soins

³⁵ Jung Sun (Chông Sôn, 1676~1759) est un peintre coréen. Il a créé un nouveau style de la nature et des paysages coréens.

³⁶ LEE Gi-Young, *Se laisser fasciner par Minhwa*, l'édition Hyohyung, Paju, 2010, p.105.

Ne serait-ce pas ma réalité? Jusqu'il y a peu de temps, j'aspirais à ressembler aux Occidentaux. J'enviais de leur apparence, leur physique, leur art et son histoire et j'avais toujours un complexe d'infériorité. Alors, il est fort probable que ce soit pour cette raison que les peintures de l'époque où mes ancêtres étaient déconcertés après avoir reçu pour la première fois la civilisation occidentale m'ont autant marqué. Et ils auraient sans doute été dans le même état que moi, à ma place. C'est pourquoi j'ai commencé avoir recours à la peinture traditionnelle dans mon travail.

Les techniques de la peinture traditionnelle, dérivées de la peinture classique, ont permis à nos ancêtres coréens d'exprimer leurs goûts des satires et ce, grâce à une composition simple mais audacieuse et à des couleurs très vives. Une composition maladroite mais libre caractérise ainsi le charme de la peinture traditionnelle.

La peinture traditionnelle, mettant directement et franchement en scène l'imaginaire et la satire du peuple coréen - tout comme les autres arts populaires coréens - nous permet de découvrir diverses sensibilités esthétiques de nos anciens, qui ont été écartées des arts officiels. Dans la mesure où elle reflète, sans l'enjoliver, la vie quotidienne et les souhaits de la population avec ses tendances et ses valeurs culturelles, la peinture traditionnelle constitue un véritable patrimoine culturel permettant de comprendre l'histoire et la culture de l'époque concernée.³⁷ Dessiner une époque historique permet de comprendre, d'étudier les situations et de ressentir les personnages historiques et leur morale.

Dans *Des séries de peinture de genre II*, je me suis ainsi inspirée de la technique du contour, utilisée dans la peinture traditionnelle orientale ou *Minhwa* afin de créer mon propre univers. J'ai assimilé des souvenirs de mon identité et de ma société à une culture étrangère dans un processus de modernisation du dessin, en utilisant différents matériaux et techniques, sans distinction de genres artistiques.

³⁷ LEE Won-Bok, *Réinvention la beauté Coréenne 6: L'art pictural*, l'édition Sol, Séoul, 2005.



Illustration 13 [I]: *La série de peinture de genre II*, 2013, huile sur toile,
35×27cm

En Corée du Sud, il existe deux types de jeux traditionnels : des jeux communautaires ayant une fonction rituelle et festive, tels que les rites chamaniques ou les *pungmul* (musique folklorique coréenne), et des jeux relevant plus de l'art du spectacle, comme par exemple, le *pansori* (récit chanté, accompagné au tambour) ou les acrobaties d'un *sadangphae* (groupe ambulant donnant un spectacle populaire). J'ai souhaité présenter ces deux types de jeux dans mon installation *Des séries de l'objectivation du moi* et, plus particulièrement, une scène de *pungmul* à la manière d'une scène théâtrale. Pour ce faire, j'ai créé des effets de lumières et d'ombres grâce

à un éclairage fort, comme sur une scène de théâtre. Le *pungmul*, l'un des jeux les plus populaires dans les campagnes coréennes, se joue principalement afin d'encourager les travailleurs agricoles lors de travaux pénibles mais également de célébrer les jours de fêtes nationales.

Ce travail a été inspiré par un tableau traditionnel, *Mudong* présentant un danseur au rythme d'un ensemble de *Samhyunyukkak*³⁸. Le visage du petit danseur affichant une grande joie et les pans virevoltants de son vêtement révélant ainsi le rythme rapide de la danse, témoignent du fait que la danse bat son plein. À l'époque du royaume de Joseon, les musiciens appartenaient à la classe des marauds. Sur ce tableau, certains d'entre eux sont vêtus d'un pardessus et portent un chapeau de crin de cheval, ce qui leur donne une allure bourgeoise. En effet, ceux qui appréciaient leur musique étant généralement des aristocrates et des bourgeois, ces musiciens semblent vouloir leur faire honneur en s'habillant à leur image.



Illustration 14 [II]: Kim Hong-Do (1745-1816), *Mudong (un danseur)*, 27×22.7 cm

³⁸ Formation musicale composée de six instruments traditionnels coréens : deux *phiris* « flûtes en bambou », un *daegeum* « grande flûte traversière en bambou », un *haegeum* « viole coréenne », un *janggoo* « tambourin » et un *buk* « tambour ».



Illustration 15 [II]: *Samhyunyukkak*

Dans mon installation *Des séries de l'objectivation du moi*, j'utilise à la fois la surface plane du dessin et le volume. Ainsi, je reproduis une scène de concert par le biais de boîtes en carton, peintes à la gouache noire. Dans un premier temps, chaque personnage a été modélisé et dessiné sur un carton. J'ai transposé à l'échelle humaine les situations représentées (passant d'environ 1m 30cm à 1m80cm), la gestuelle des personnages et leur répartition dans l'espace. Des personnages coréens traditionnels côtoient des Occidentaux modernes. La plupart des Coréens sont représentés en adultes, pour exprimer la maîtrise de ma culture et de ma langue, tandis que les Occidentaux sont des enfants pour symboliser mon rapport nouveau, maladroit et non maîtrisé à l'Occident. Cette installation traduit mon sentiment d'être une enfant, plongée dans ce nouveau monde, qui a besoin d'être aidée et protégée pour grandir en ce monde. Ensuite, ces personnages ont été accrochés au mur grâce à des fils de pêche ou directement posés sur le sol, le tout dans une obscurité ambiante. Ainsi, grâce à l'éclairage, il est alors possible d'orienter le regard et l'attention du spectateur sur ces membres éclairés. Ma volonté est de focaliser l'attention du public sur l'événement, comme sur une scène de théâtre. Tout objet matérialisé crée une ombre, générée par la lumière.

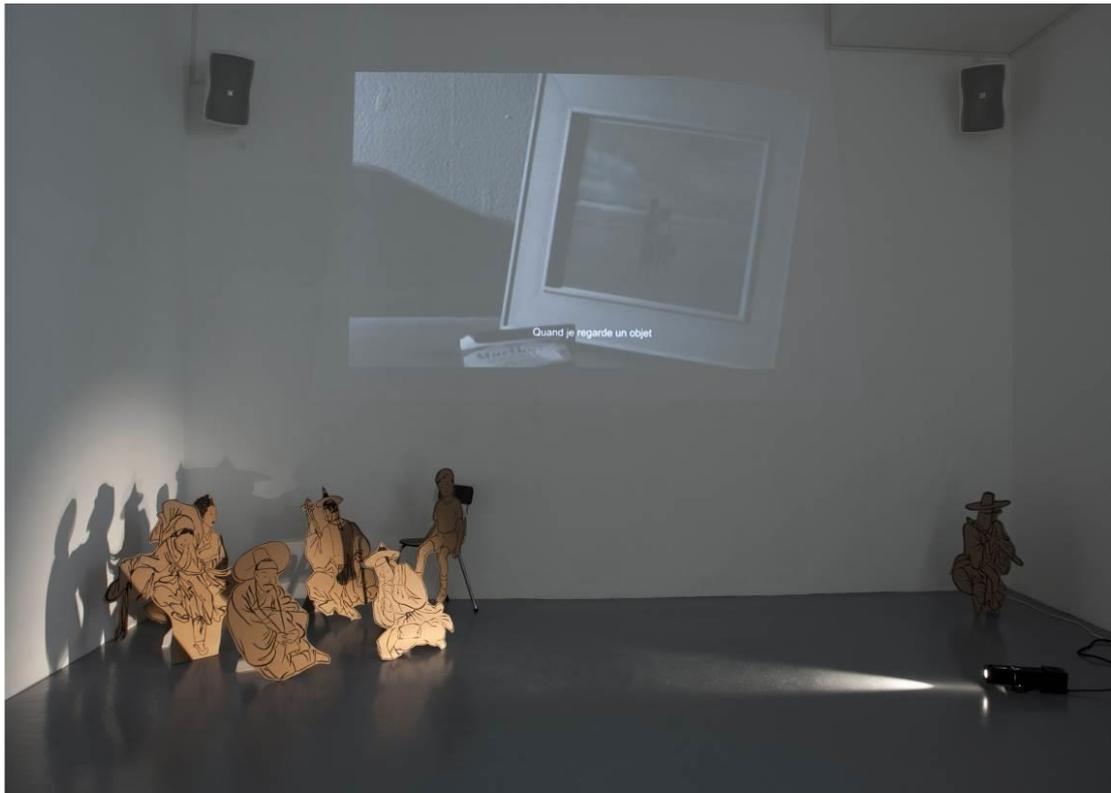


Illustration 16 [I]: *Des séries de l'objectivation du moi*, 2014, installation,
gouache sur carton

Ce phénomène naturel a influencé, assurément, les premiers jeux de l'humanité³⁹. Cet art de l'ombre, pratiqué sur les parois des grottes ou dans la nuit noire, grâce aux rayons de lune ou d'une torche, a permis à l'humanité de rêver, de se projeter dans un monde autre que celui de la réalité. Platon fait état d'une grotte, où des humains enfermés observaient les êtres en dehors de la grotte, uniquement par leurs ombres projetées sur le mur. Cependant, les hommes enfermés dans la caverne refusaient d'imaginer l'existence extérieure. Platon distingue le monde des « phénomènes » et le monde de la « réalité » en comparant le monde de la grotte intérieure et son extérieur. À travers cette distinction contradictoire, la connaissance expérimentale des humains fait référence au monde des phénomènes dans la grotte. Platon affirme que le monde réel n'est reconnaissable que par la raison ou l'âme. Le monde, établi sur la base de l'expérience sensorielle, n'est considéré qu'ontologiquement ou épistémologiquement comme un monde des ombres. Platon l'appelle le monde sensible Le monde intelligible existe indépendamment du monde des phénomènes. L'essence qu'il appelle « idée » existe dans ce monde.⁴⁰

Cet art de l'ombre, qui reposait initialement sur un phénomène naturel, se pratique de nos jours sous une nouvelle forme utilisant des projections de lumière artificielle (nouveaux médias, projecteurs, supports vidéo). Ainsi, l'art de l'ombre perdure toujours, tant en Orient qu'en Occident, sous divers genres s'inspirant aussi bien de la poésie, que de la peinture, de la sculpture ou encore de l'installation. Il présente une harmonie et une diversification de choses qui s'opposent complètement, au-delà d'une simple dichotomie entre existence et inexistence ou entre lumière et ombre. En Occident, l'ombre est considérée comme constituant le stade le plus bas de la conscience éveillée. Dans ce contexte, le psychanalyste Carl Jung⁴¹ l'interprète comme une angoisse, une peur, une oppression ou un sentiment d'infériorité,

³⁹ Les spectacles d'ombres ou les jeux d'ombres sont présents dans toutes les cultures. La première trace d'un de ces spectacles est apparue à l'époque chinoise des Hans (漢) sous le roi Moujé (武帝) qui d'après les chroniques « SAGI 史記 » régna en 121 avant Jésus Christ. Cependant il reste encore difficile de certifier l'origine de ce document. Choe Nak Yong, *L'étude du jeu de Mansokjung (A study on the Performance of Mansokjungnori)*, Étude de la culture du spectacle N 2008. 8 pp. 395-432.

⁴⁰ HIRSCHBERGER Johannes, *Abrégé d'histoire de la philosophie occidentale, L'allégorie de la caverne*, Editions Universitaires Fribourg Suisse, 1990, p. 31 et SUH Jung-Wook, *La philosophie Occidental 2, La consonne et la voyelle*, Séoul, 2003, pp.215-219.

⁴¹ Carl Gustav Jung (1875-1961)

dissimulé dans notre for intérieur. Par ailleurs, le poète coréen Kim Jiha⁴² considère que l'« ombre blanche » représente un état sublimé dans lequel coexistent le clair et l'obscur, le blanc et le noir, la joie et la souffrance, c'est-à-dire le *han*, ce sentiment collectif propre au peuple coréen. Mon installation sur les ombres implique plusieurs significations, de la rencontre entre passé et présent, jusqu'à la sublimation de nos souffrances. En effet, bien que l'ombre ne dispose pas d'une matérialité tangible, elle permet d'exprimer un autre égo, secret et dissimulé. Dans une scène du célèbre dessin animé de Walt Disney *Peter Pan*, le héros recherche sa propre ombre perdue ; dans une autre, il se dispute avec elle, au point de lui faire la tête. Il me semble qu'à travers l'ombre, on peut voir une autre vision du Moi. C'est une expression forte du Moi, qui nous permet d'accéder aux domaines du rêve et du désir. L'installation *Des séries de l'objectivation du moi* a ainsi une valeur biographique et psychanalytique, car je représente mon histoire, tout comme mon esprit. Enfin, je suis aussi l'une des nombreux artistes qui se projettent sur ses œuvres. Il est peut-être vrai que, à l'aide des images des manuels scolaires occidentaux, je veux apprendre facilement et selon les règles la vie occidentale qui est difficile à comprendre, alors que je souhaite faire découvrir le passé et la pensée des hommes des siècles passés avec les peintures traditionnelles de Corée. Pour me montrer, adulte mature mais encore débutante en langue et en culture, je me présente en mettant en avant mes œuvres.

⁴² KIM Jiha (1941) est un grand poète coréen ayant vécu des moments difficiles tout au long de sa vie : l'évasion, l'errance, l'emprisonnement et la torture au milieu du mouvement de résistance contre la dictature. Il est devenu un symbole de la culture nationale dans les années 1970.



Illustration 17 [I]: *Des séries de l'objectivation du moi*, 2014, installation, gouache sur carton

L'artiste français Christian Boltanski⁴³ s'inspire du dispositif d'ombres chinoises dans son installation *Le théâtre d'ombres* présentée à la galerie Venster à Rotterdam en 1984. Au milieu d'une pièce sombre, l'artiste installe dans un cadre hexagonal en fil de fer épais, une forme humaine en papier et une tête de mort suspendues au bout

⁴³ BOLTANSKI Christian (1944) est un artiste français qui est célèbre pour ses installations. Il cherche à communiquer de l'émotion à travers toutes les expressions artistiques possibles, en utilisant de nombreux matériaux : des objets, des luminaires, des sons, des bougies etc... <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm>

d'un fil de fer fin. Trois projecteurs de lumière projettent les ombres de ces objets sur un mur, les objets bougeant grâce à un ventilateur. Comme les ombres projetées sur le mur se déplaçaient lentement, elles nous donnaient également une sensation de peur et d'anxiété, comme si elles étaient animées et vivantes. Ce jeu d'ombres dramatique et surréaliste devenait parfait. Au tout début, les visiteurs ne pouvaient qu'observer ces ombres par une fenêtre dans une chambre sombre, puis l'artiste a donné à voir toutes ses installations. Ainsi, son œuvre installée dans cette pièce reflète parfaitement l'Allégorie de la caverne de Platon. La chambre sombre suggère la caverne, les images de forme humaine représentent des pêcheurs dans une grotte, qui eux-mêmes symbolisent l'existence réelle. Leurs ombres sur le mur suggèrent une réalité incertaine et déformée.⁴⁴

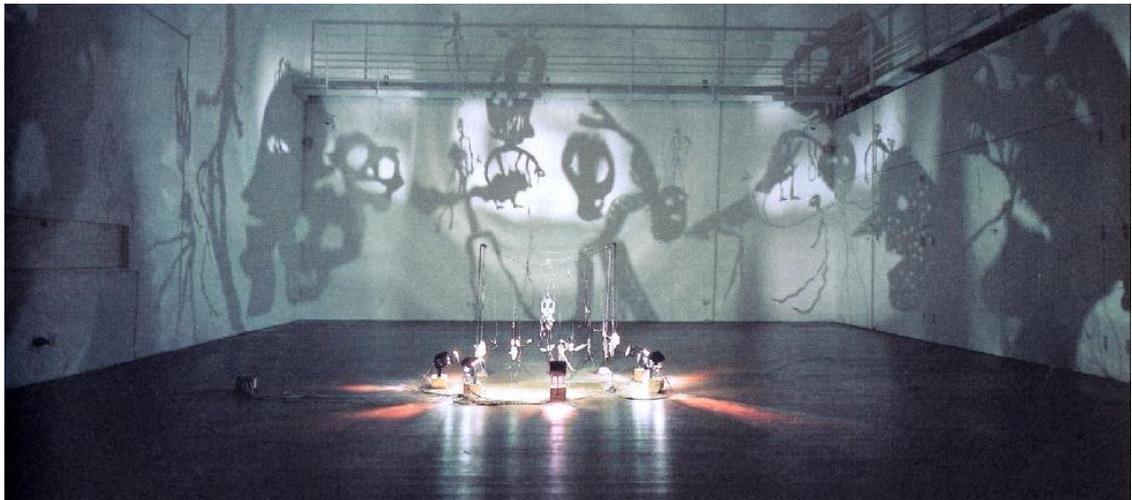


Illustration 18 [II]: Christian Boltanski, *Le théâtre d'ombres*, 1984, installation, metal, carton, fil, bois et feuilles, 4 projecteurs de lumière, ventilateur et transformateur

Jusqu'ici, j'ai réfléchi aux racines de mon identité en étudiant l'origine et l'influence de la peinture traditionnelle qui apparaît dans mon travail. De plus, j'ai expliqué être moi-même projetée dans mes œuvres, à travers leurs contenus et leurs

⁴⁴ STOICHITA Victor Ieronim, *Brève histoire de l'ombre : VII. A l'ombre de l'éternel retour*, Droz, Genève, 2000, pp. 219-221.

mises en place. Ici, je vais aborder la question de la confusion d'identité changeante que je vis actuellement dans un espace étranger.

B. Entre territoire inconnu et identités multiples

Ici, j'ai pu rencontrer une autre moi, que je ne connaissais pas, alors que j'avais toujours été sûre de me connaître. Suite à cette découverte, je prends le temps de réfléchir profondément pour distinguer l'un des éléments qui peut vraiment me caractériser. Mais je peux également utiliser ce temps pour prendre une décision ou bien chercher une solution à cette situation où je me sens à la fois lourde et vaine, puisque je ne peux pas donner de définition exacte à tout. Dans ce cas, je vais me poser la question de la façon dont je peux posséder mon propre espace ici mais également satisfaire mon désir de trouver la vraie moi. Pour cela, je vais m'appuyer sur un anthropologue français qui se découvre lui aussi une nouvelle identité, en se regardant d'une autre manière dans un pays étranger.

L'anthropologue Claude Lévi-Strauss⁴⁵ a publié en 1955 un livre *Tristes tropiques*, qui est le fruit de ses observations de la vie et de la culture de tribus primitives dans la jungle du Brésil. Ses mémoires révèlent sa souffrance en tant que réfugié. Français de confession juive, il a dû s'exiler aux États-Unis lors de l'occupation nazie en France durant la Seconde Guerre Mondiale. La première partie de *Tristes tropiques* décrit ses sentiments au début de son exil. La persécution des Juifs, à cause de leurs origines et de leurs croyances, fait terriblement écho à la situation des indigènes dans la jungle brésilienne.

L'auteur reconstitue minutieusement la vie et la culture des indigènes brésiliens. On y apprend qu'ils vivent selon des lois raisonnables et des croyances ancestrales. Or, leurs traditions et leurs principes s'opposant à la conscience occidentale, ils sont considérés comme barbares. Les indigènes résolvent sagement leurs problèmes par des moyens non violents, là où la société occidentale choisit la guerre et l'invasion.

⁴⁵ LEVI-STRAUSS Claude (1908-2009), anthropologue français.

Ils coexistent harmonieusement avec la nature, là où la société occidentale la détruit pour se développer. En raison de leur faiblesse et de leur distance avec le monde occidental, ils perdent progressivement leur territoire et sont peu à peu en train de disparaître.

« Après avoir rencontré les personnes ayant d'autres nationalités, les pays étrangers, les cultures différentes, l'homme devient lui-même et essaie de connaître les différences entre lui et les autres et à la fin l'autre est connu par cet homme. »⁴⁶

L'autre existe pour que nous puissions sauver notre âme. Dans son pays natal, l'anthropologue ne s'en apercevait pas parce qu'il y était trop accoutumé. Il pouvait finalement étudier la structure de sa propre société, parce qu'il se trouvait mélangé parmi des personnes autres, étrangères. Les tropiques lui offraient ce miroir.

« Pendant des semaines, sur ce plateau du Mato Grosso occidental, j'avais été obsédé, non point par ce qui m'environnait et que je ne reverrais jamais, mais par une mélodie rebattue que mon souvenir appauvissait encore : celle de l'étude numéro 3, opus 10, de Chopin, en quoi il me semblait, par une dérision à l'amertume de laquelle j'étais aussi sensible, que tout ce que j'avais laissé derrière moi se résumait. »⁴⁷

Lorsque j'étais dans mon pays natal, je possédais une admiration et une passion pour l'Occident, alors que je n'ai jamais étudié la peinture orientale ou l'histoire coréenne avec passion. J'essaye désormais de reprendre d'anciennes peintures coréennes, alors que je suis dans un pays étranger, et je recherche mon identité en étudiant les idées des gens du passé et leurs vies. Bien évidemment, je ne sais pas pourquoi, je pense que cela doit probablement venir d'une structure inconsciente.

« Dans le *Moi et le Ça*, Freud explore attentivement le *Moi* en s'attachant tout particulièrement à sa part inconsciente. »⁴⁸

Pour Sigmund Freud, les comportements humains sont principalement dominés par des motivations internes, inconscientes, et par le désir. Il insiste sur le fait que

⁴⁶ LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, 2. *Feuilles de route : Comment on devient ethnographe*, le tressage Park Ok-Jul, 1998.

⁴⁷ LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, 9. *Le retour*, Plon, Paris, 2009, p.435.

⁴⁸ FREUD Sigmund (1836-1939), *Le Moi et le Ça : Préface d'Elise Pestre*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, p.12, traduit de l'allemand par Jean Laplanche.

l'esprit humain ne se réduit pas seulement à la conscience. Il appelle l'inconscient ce champ qui ne peut pas se constituer à partir de la conscience, mais qui influence définitivement l'esprit. Le conscient représente seulement une petite partie de l'iceberg, l'inconscient existe en plus grande importance en tant qu'apparence sous la surface de l'eau.

« (...) qui trouve son origine dans le Ça, va se réactiver dans la formation réactionnelle de l'idéal du moi. La large communication entre cet idéal et ces motions pulsionnelles inconscientes nous permettra de résoudre cette énigme. »⁴⁹

Freud a divisé structurellement l'esprit humain en « Ça », « Moi » et « Surmoi ». Selon lui, le « Ça » indique ce qui se déplace impulsivement et est dominé par le principe de plaisir. Le « Surmoi » se développe à partir du « Ça ». Il est rationnel plutôt que réel, et peut être considéré comme l'ensemble des valeurs acquises et instruites par l'éducation parentale et l'enseignement scolaire. Le « Surmoi » est encore principalement inconscient. Il joue le rôle d'accélérateur ou de frein pour les comportements en jugeant le bien et le mal de l'intérieur, par sa propre vision idéale ou les normes sociales. Ainsi, le « Ça » est toujours en conflit avec le « Surmoi ». C'est le « Moi » qui contrôle ce conflit. Le « Moi », dominé par le principe de réalité, sert d'intermédiaire entre les pulsions du « Ça » et le « Surmoi ». Selon Freud, la plupart des activités spirituelles humaines appartiennent à l'inconscient. Le « Moi » peut seulement fonctionner dans les limites que le « Surmoi » a créées.⁵⁰ « Quand l'inconscient se révèle, le Moi ne peut plus être au centre de la conscience. Ce qui confirme finalement que les existences appelées « moi » et « moi-même » ne possèdent pas un caractère unique, cohérent en fonction de l'inconscient. »⁵¹

Enfin, l'identité se forme par l'apprentissage de l'histoire et l'interaction avec des politiques et cultures spécifiques. Dans ce contexte, l'identité n'est pas fixée et cohérente. En outre, chaque identité change et s'abandonne selon les situations, donc rien n'est vrai pour quiconque. Cette réflexion posée, il est tout à fait naturel d'avoir une identité ferme - dans mon cas, celle que j'ai inconsciemment apprivoisée en Corée pendant 24 ans - tout en subissant une confusion d'identité et en ressentant une

⁴⁹ *Ibid.*, Chapitre III : *Le moi et le sur-moi (idéal du moi)*, p. 88.

⁵⁰ *Ibid.*, Chapitre II, III : *Le moi et le ça, Le moi et le sur-moi (idéal du moi)*.

⁵¹ WON Ho Taek, *Psychologie Anormale*, édition Beommunsa, Séoul, 1999, pp.63-65.

sorte de multi-identité transformable lorsqu'on est dans un nouvel endroit et de subir une confusion d'identité.

Dans ce contexte, on peut se concentrer sur des artistes qui s'intéressent à la question de l'identité et qui mènent des projets concernant la société. Les identités multiples, selon l'individu et la société, les expressions de mes conflits et de mes troubles psychologiques sont les sujets principaux de mes œuvres comme chez les artistes Frida Kahlo⁵² et Cindy Sherman⁵³. Leurs œuvres représentent communément la conscience des femmes à travers l'exercice de l'autoportrait : la douleur que l'on ressent en tant que femme, dans la vie quotidienne, les conflits, la difficulté et les phénomènes sociaux. Le peintre exprime son monde intérieur, ses idées, et son image à travers l'autoportrait. Ainsi, il se réaffirme lui-même. Par conséquent, l'autoportrait, en plus de montrer indirectement l'image sociale de l'époque où le peintre a vécu, permet d'exprimer sa personnalité et également une conscience de soi mature.



Illustration 19 [II]: Cindy Sherman, *Untitled # 96*, 1981, © Cindy Sherman
photo

⁵² KAHLO Frida (1907-1954) est une artiste mexicaine qui a surtout une passion pour la peinture. Elle s'intéresse à la politique dans un pays alors en pleine révolution.

⁵³ SHERMAN Cindy (1954-) est une artiste américaine. Reconnue sur la scène artistique pour ses autoportraits, elle explore dans ses photographies l'identité et ses modes de représentation.

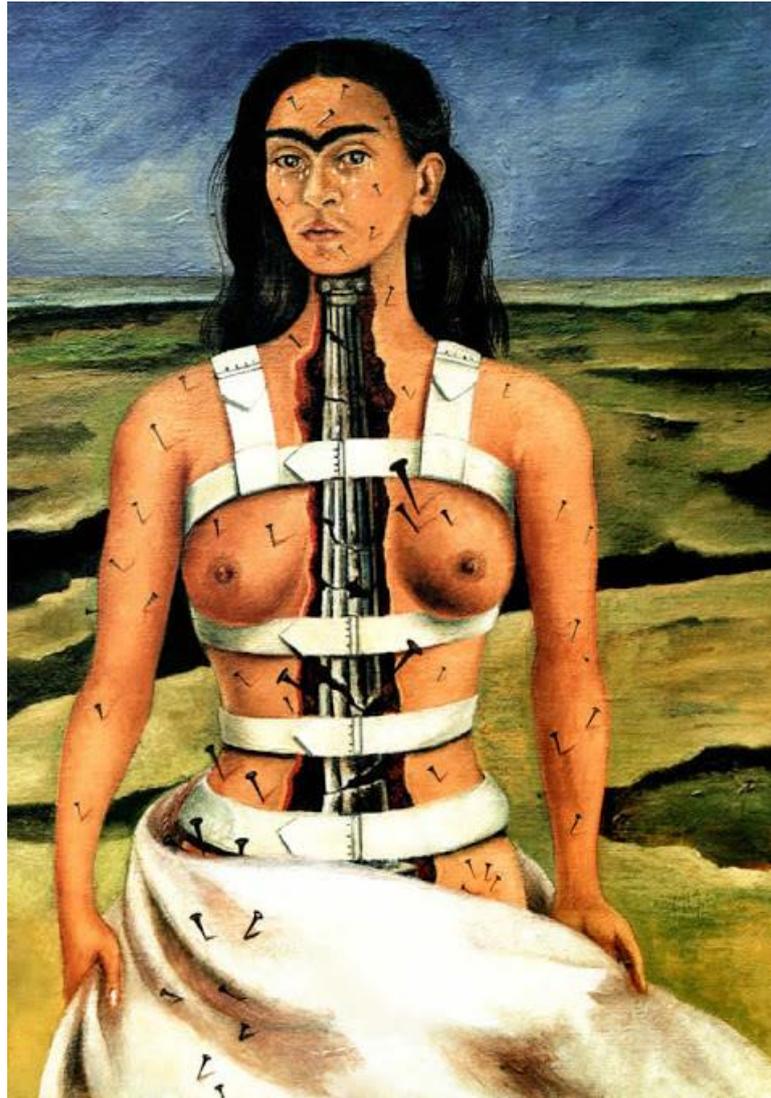


Illustration 20 [II]: Frida Kahlo, *La colonne brisée*, 1944, huile sur toile, 40×30.5cm, Musée de Mexique

Frida Kahlo a construit sa propre subjectivité et son identité complexe dans une relation entre elle et ce qui l'entoure. Elle utilise directement des thèmes de sa vie intime, comme sa stérilité ou encore l'infidélité de son mari.

Quant à Cindy Sherman, plus qu'un autoportrait, elle montre une certaine image de la femme en utilisant le maquillage, les vêtements et l'environnement alentour. À travers sa propre image déguisée, c'est un double jeu entre l'objet et le sujet qui semble s'opérer et qui permet d'interroger l'identité en tant que tel ou comme une

dépossession de soi.

Mes œuvres projettent le Moi qui reste en difficulté durant le processus de recherche du Moi dans les œuvres. En exprimant le Moi interne, celui-ci est alors considéré comme une troisième personne.

Certes, mon approche plastique et celles des deux artistes ci-dessus diffèrent par l'époque, le lieu et le médium, mais elles se rapprochent par la recherche sur l'intérieur de soi et sur notre vision de la société. Notre « Moi » peut s'interpréter et s'exprimer de façons très diverses, que ce soit par un autoportrait, une image déguisée de soi ou encore celle d'un groupe de personnes.

Dans le même ordre de réflexion, l'artiste YOUN Suk-Nam est un symbole fort de l'art féminin coréen depuis les années 1980 jusqu'à aujourd'hui. *Mère 3- Dame élégante, 1993* est une œuvre représentative de sa vision féministe par une expression brute et qui paraît inachevée. Elle coupe de façon audacieuse la planche à découper, ustensile de cuisine familier à la femme, ainsi que la planche à laver le linge afin de la faire correspondre à la silhouette du Hanbok⁵⁴, costume traditionnel coréen. On retrouve la même cohérence dans l'araignée de Louise Bourgeois, comme sujet de son travail, ainsi que dans l'usage du carton dans mes réalisations. Le carton est un matériau facile à trouver autour de nous mais aussi très fragile et jetable après usage. Ainsi, le recours à une matière, plutôt qu'à une autre, peut aussi être un moyen de véhiculer son sujet.

⁵⁴ Le Hanbok (한복) est le costume traditionnel de la péninsule Coréenne.



Illustration 21 [II]: YOUN Suk-Nam, *Mère 3- Dame élégante*, installation, acrylique sur toile, 258×361cm, 1993

Dans mes travaux intitulés *La série de peinture de genre*, j'exprime, sous la forme d'un mariage entre les illustrations occidentale et orientale, ce sentiment d'être étranger que j'ai ressenti lors de mes études en France. Je décris alors le processus de mon intégration à une nouvelle culture en entremêlant les matériaux orientaux et occidentaux. Les aspects de la vie quotidienne deviennent des paysages poétiques, avec des touches de pinceaux brumeuses et douces et un mélange de couleurs extrêmes et intenses. Je m'interroge sur ma véritable existence à travers des images confuses, à mi-chemin entre le rêve et la réalité. Finalement, le fait que je cherche à tout mélanger, que ce soient les matériaux ou les images, est sans doute naturel puisque je suis en pleine confusion de mes représentations de l'espace et de la culture.

Distinguer l'espace réel ou l'espace d'appréciation auquel j'appartiens, ou bien

savoir où je suis, est une méthode de reconnaissance de mon espace lorsque je vis dans un pays étranger. Avec l'espace et le regard étrangers, le spectateur devient un observateur qui se balade dans ce même espace. L'aventurier traque l'étrangeté.

Dans mon installation appelée *Dehors*, je place une porte traditionnelle coréenne, « Changho-moon », devant mes œuvres pour que le monde puisse mieux saisir mes sentiments. Dans ma culture, la porte et la fenêtre se confondent. Je souhaite que chaque spectateur se sente serein et tranquille devant cette fenêtre, loin de la vie quotidienne trépidante.



Illustration 22 [I]: *Dehors*, 2014, aquarelle sur châssis, 100×73 cm, 100×65cm

L'espace-temps relie le temps et l'espace. Le temps et l'espace ne se séparent jamais complètement l'un de l'autre. Si l'espace n'existe pas, le temps n'existe pas et si le temps n'existe pas, l'espace n'existe pas non plus. Lorsqu'on se trouve sur un point de l'espace, on ressent finalement le flux du temps et lorsqu'on capture un moment du temps, on peut le distinguer entre deux espaces différents. Cependant, selon qu'on se focalise sur l'un ou l'autre de ces aspects, des points de vue différents se créent pour comprendre l'espace-temps. Pour le temps et l'espace, le point de vue formé désigne « l'histoire » et « l'anthropologie ». L'histoire se concentre sur les faits du temps. Le temps est considéré comme un moteur qui change ce monde ; c'est une dimension abstraite de « changement ». Le temps indique le changement lui-même. L'espace n'est qu'un lieu qui exprime physiquement ce changement (temps). A l'inverse, l'anthropologie se concentre sur les faits dans l'espace. L'espace contient une source qui conserve l'originalité d'une région donnée. L'espace indique une dimension abstraite de l'essence de la région. Quelle est cette essence ? C'est une constante qui ne change pas avec le temps. En fait, progressivement, le temps fortifie et démontre cette essence (espace) confirmant le lien physique qui relie l'espace au temps.⁵⁵

Le passé et le présent se fondent volontairement dans mes œuvres. La porte du passé et la salle de la galerie d'art sont deux espaces présents qui se rencontrent et créent une connexion. Ces espaces mettent à niveau la mobilité de l'espace-temps des œuvres. L'installation d'une fenêtre traditionnelle coréenne désigne un espace différent de celui de la toile en Occident. Le monde est toujours mouvant. Ma curiosité pour l'espace-temps se traduit par ce mouvement. La porte est un passage vers un autre espace, mais aussi un élément architectural qui provoque un réflexe du corps. Dans le film *Matrix Reloaded*,⁵⁶ apparaît un espace comprenant de nombreuses portes, où le maître des clés passe avec Néo, et qui mène à un autre espace qui devient médiatique. Le haut de la porte d'entrée coréenne traditionnelle est intentionnellement créé très bas, parce qu'avant d'entrer dans un nouvel espace, on doit baisser le corps, en signe de

⁵⁵ COHN Bernard S., *History and Anthropology: The state of Play, comparative studies in society and history*, Presses Universitaires de Cambridge, Cambridge, 1980, pp.198-221.

⁵⁶ WACHOWSKI Andy et Lana, *Matrix Reloaded*, Warner Bros, New York, 2003, 132min.

modestie et de respect. Comme l'illumination⁵⁷ dans le bouddhisme, passer la porte dure seulement quelques secondes. Or, pendant ce laps de temps, il se passe beaucoup de choses. J'aimerais prolonger ce passage et proposer, malgré un temps limité, un instant de clairvoyance au spectateur.



Illustration 23 [II]: Andy et Lana Wachowski, *Matrix Reloaded*, Warner Bros, 132min, 2003

Essayons de comprendre la tristesse de Lévi-Strauss dans les tropiques en partant d'un autre point de vue. Je pense qu'il ne pouvait pas arriver à quitter le « Moi » dans les tropiques et que l'existence du « Moi » était aussi importante que les tropiques. La tristesse lui permettait d'avancer jusqu'à la fin, mais elle ne suffisait pas à lui faire comprendre. Son existence qui s'approchait d'une certaine tristesse me semble aussi grande que les tropiques. J'espère pouvoir lui ressembler un peu. C'est une tristesse qui me paraît vraiment précieuse si elle peut me permettre de voir et de sentir la taille de cet univers par lequel passe le Moi.

⁵⁷ 득도 (得道, 得度) a pour but de percevoir la vérité ou d'obtenir la voie dans le bouddhisme. Il désigne l'état d'éveil d'une personne libérée comme une religion sans dieu.

C. Peindre la différence

Etant née et ayant grandi en Corée, la barrière de la culture et de la langue étrangères, m'a fortement surprise. J'ai voulu exprimer ce sentiment dans mes peintures, ce qui m'a aidé à développer mon identité, au départ solitaire, et mon impression d'être différente des autres.

Dans mes premiers travaux, *La série de peinture de genre I*, le thème des scènes de genre a principalement trait à l'érotisme, illustrant majoritairement le confort et la vie aisée de la société bourgeoise. Plus particulièrement, j'ai cherché à peindre à l'huile pour exprimer cet univers sensuel à travers les contours doux générés par l'allure des courtisanes et leurs gestes gracieux. Une autre caractéristique de mon travail réside dans la présence des personnages. Les cheveux abondamment tressés des femmes contrastent avec leurs larges jupes colorées, alors que leurs fines épaules, leurs manches étroites et leurs vestes génèrent un certain rythme.



Illustration 24 [I]: *La série de peinture de genre I*, 2013. Huile sur toile,
4x[35x27] cm

Ma recherche plastique traite des soucis et des questions quant à mon acceptation d'un nouveau mode de vie aujourd'hui, en tant qu'étrangère au milieu d'une culture inconnue. Il s'agit à la fois d'un portrait triste d'un étranger ne pouvant adopter une âme occidentale malgré son envie d'intégration et d'une représentation des contradictions éphémères entre Occident et Orient. C'est aussi une prise de

conscience de mon existence et d'un rêve impossible, c'est-à-dire un résultat positif d'autoréflexion au sujet d'un espoir vain.

« Par un singulier paradoxe, au lieu de m'ouvrir un nouvel univers, ma vie aventureuse me restituait plutôt l'ancien, tandis que celui auquel j'avais prétendu se dissolvait entre mes doigts. Autant les hommes et les paysages à la conquête desquels j'étais parti perdaient, à les posséder, la signification que j'en espérais, autant à ces images décevantes bien que présentes s'en substituaient d'autres, mises en réserve par mon passé et auxquelles je n'avais attaché aucun prix quand elles tenaient encore à la réalité qui m'entourait. »⁵⁸

Le contenu de cette phrase m'intéresse fortement. Est-ce que c'est une forme de nostalgie ? Mais c'est plutôt une nature qu'il cherche partout. Claude Lévi-Strauss a finalement retrouvé « l'Occident » dans un pays sauvage que personne n'a ni vu, ni expérimenté, ni compris.

Avant de venir en France, j'ai dû me confronter à mes espoirs et faire face à la réalité. J'ai dû mettre en avant une autre partie de moi, que je ne connaissais pas avant de partir dans un pays étranger. J'ai compris que je pouvais être autrui en ayant vécu des difficultés et la discrimination dans un pays étranger. Ainsi, j'étudie les œuvres par la création et la fabrication des œuvres, en communiquant continuellement avec le Moi. À travers cet esprit interne, la vision ouverte, je travaille pour trouver à nouveau un autre Moi en observant le monde des phénomènes extérieurs et en l'analysant.

Au centre de la partie supérieure du tableau *La série de peinture de genre 3*, j'ai représenté une femme faisant de la balançoire, comme élément principal du tableau. Elle est entourée de femmes, aux imposantes chevelures tressées, se baignant dans une rivière à moitié nues tandis qu'un moine, caché derrière un rocher, observe ces femmes. Dans la partie inférieure à droite, inspirée d'un manuel scolaire occidental, j'ai mis en scène deux garçons tendant leurs mains. La gestuelle des mains symbolise une sorte de frontière ainsi qu'une idée de transmission. Cette femme sur la balançoire n'est pas sans rappeler les tableaux *Danopoungjung* de Sin Yun-Bok⁵⁹ et *L'escarpolette* de Fragonard. La couleur forte, proche de la couleur fondamentale, et

⁵⁸ LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, 9. *Le retour*, Plon, Paris, 2009, p.435.

⁵⁹ SHIN Yoon-Bok est un célèbre peintre de genre de la fin du règne de Joseon (milieu du 18^{ème} - début du 19^{ème} siècle). Il a souvent représenté l'affection entre les hommes et les femmes de la haute société. Il dessinait des visages minces avec des lignes détaillées aux couleurs magnifiques.

le flux des lignes de Sin Yun-Bok contrastent avec les nuances pastel douces et les descriptions détaillées de Fragonard.



Illustration 25 [I]: *La série de peinture de genre III*, 2013. Huile et sur toile, aquarelle sur papier 2×[65×100] cm



Illustration 26 [II]: Jean Honoré Fragonard, *les Hasards heureux de l'escarpolette*, 1767. Huile sur toile, 81×64.2cm

Ces deux œuvres, bien qu'éloignées tant temporellement que géographiquement, sont étonnement similaires dans la scène figurée. Dans *Danopoungjung*, deux moines, cachés derrière des rochers, regardent les femmes faisant leur toilette. Dans *L'escarpolette* de Fragonard, un prêtre pousse la balançoire de la femme, tandis qu'un noble, en bas à gauche, en profite pour regarder les dessous de la jeune femme qui s'élève dans les airs. Les deux artistes critiquent la vulgarité par l'ironie et l'humour.

La peinture de mœurs joue un rôle de miroir, en représentant la vie quotidienne, qui vient refléter le monde réel. Le travail de représentation de la pensée d'une époque, avec un tableau du passé, associée à l'expression de notre temps, consiste à exprimer la différence entre le passé et le présent au sein des deux cultures - orientale et occidentale.

D'un autre point de vue, dans la *Vierge à l'enfant* de Giotto⁶⁰, peintre, sculpteur,

⁶⁰ GIOTTO di Bondone (1267-1337).

architecte italien et fondateur de l'Ecole florentine, la figure de la Vierge qui porte son enfant est étrangement grande par rapport aux autres personnages. Cette grandeur différencie en fait, dans la peinture religieuse, l'enfant ou la Vierge des autres personnages et met l'accent sur la hiérarchie divine. On peut également observer cette technique dans les œuvres d'art de l'époque *Joseon*, qui était structurée par un système de classes sociales : la grandeur des figurations est variable selon le statut des personnages représentés. En revanche, dans mon installation *Des séries de l'objectivation du moi*, je détruis l'ordre de l'époque ancienne en modifiant la grandeur des ombres projetées sur le mur selon la distance, la position ou l'intensité de la lumière. Il s'agit d'un essai de création d'un nouveau monde, hors de ce tableau et de cette époque. Je n'observe pas que l'apparence, mais aussi la partie invisible pour deviner leurs intentions et sympathiser avec les personnages. Et en même temps, au contraire, je reflète ma vie à travers la situation représentée dans le tableau. J'essaie donc de développer ce processus au nom de l'énergie artistique.



Illustration 27 [II]: Giotto di Bondone, *La Vierge d'Ognissanti*, 1310, peinture a tempera et or sur bois, 3.2 m×2m

CHAPITRE III.

L'apport de l'énergie artistique au quotidien

A. Au-delà de la mimésis

Les concepts de l'esthétique occidentale les plus importants sont l'imitation (mimésis) et l'idée (eidos, idea). En général, le mot « mimésis » signifie l'imitation du réel. En art, on retrouve cette notion dans deux situations : la représentation de l'œuvre d'un autre artiste - c'est-à-dire l'imitation de son sujet ou de sa technique - et la représentation d'un objet réel, c'est-à-dire l'imitation de la réalité. Dans le premier cas, nous sommes face à une imitation de l'art dans l'art et dans le second, face à une imitation de la réalité ou de la nature.

Aristote nous enseigne que « L'art est une imitation de la nature⁶¹ ». L'imitation de la nature est le pilier central de la théorie artistique classique occidentale. Généralement, ce qui imite la nature peut se comprendre comme ce qui copie fidèlement la nature extérieure, c'est-à-dire son apparence. De plus, l'art imite aussi la nature intérieure, c'est-à-dire son essence et ses émotions. La relation entre l'art et la nature sublime la relation entre l'art et la réalité en tant que concept plus large, comme un être qui contient ces deux éléments.

La plus grande particularité de l'art contemporain vient de son refus des éléments purement plastiques comme des éléments culturels ; l'image extérieure de l'objet ne compte pas. L'œuvre d'art ne provient plus d'un objet reconnu de par sa signification traditionnelle. Elle ne cherche plus non plus à être idéalisée. Ce n'est plus la valeur d'apparence qui prédomine sur l'objet, qui entretient plutôt une relation avec le Moi.⁶²

⁶¹ ARISTOTE, *Poétique, chap. IV: De l'art comme théâtre*, Mille et une nuits, Paris, 2006, p.77. Traduction par Bellevenue et Séverine Auffret.

⁶² *Qu'est-ce que l'art contemporain?*, séminaire de JEUN Seung-Bo, le 11 octobre 2010 à 19h 30, Séoul, 120 minutes et *Mimésis et représentation* sur <http://blog.daum.net/prahapraha/13417599>, consulté le 31 / 12 / 2010 à 13h 19

Dans l'Antiquité grecque, la notion d'imitation a été très largement interprétée à partir des philosophes Platon et Aristote. L'art copie non seulement la forme sensible de l'objet, mais au-delà sa substance même. Ainsi, comme on peut le voir dans la *Joconde* de Léonard de Vinci, le peintre n'a pas seulement saisi l'apparence de Mona Lisa del Giocondo mais surtout l'essence de la femme, à savoir la femme parfaite, idéale. Dans le même contexte, est apparu dans l'art du nord-est asiatique le concept de l'énergie animée. Cet art se concentre non pas sur les apparences extérieures mais plutôt sur l'énergie dégagée. Lorsque l'on dessine, il faut dépasser les méthodes ou une volonté quelconque et atteindre un état d'esprit qui fait disparaître la frontière entre l'« autre » et le « moi », qui oublie tout concept de soi.



Illustration 28 [II]: Léonard de Vinci, *La Joconde*, 1503-1519, huile sur panneau de bois de peuplier, 77cm×53cm, Musée du Louvre, Paris

Dans mes travaux, les tableaux de l'époque de la dynastie Joseon⁶³ représentent une grande influence. Ainsi, l'image et le sentiment de notre société actuelle sont combinés avec des chefs-d'œuvre de la peinture de la dynastie Joseon. Ils sont la structure initiale de l'œuvre mais sont transformés selon une syntaxe contemporaine différente. Dans mes dessins *Des séries de peinture de genre-III*, la peinture traditionnelle décorée des parties périphériques se mélange avec ma vie quotidienne au sein de la société moderne. Cela me permet de créer une narration fictive. Cette œuvre représente la rencontre entre le passé et le présent, entre la réalité et la fiction qui se recomposent quotidiennement.

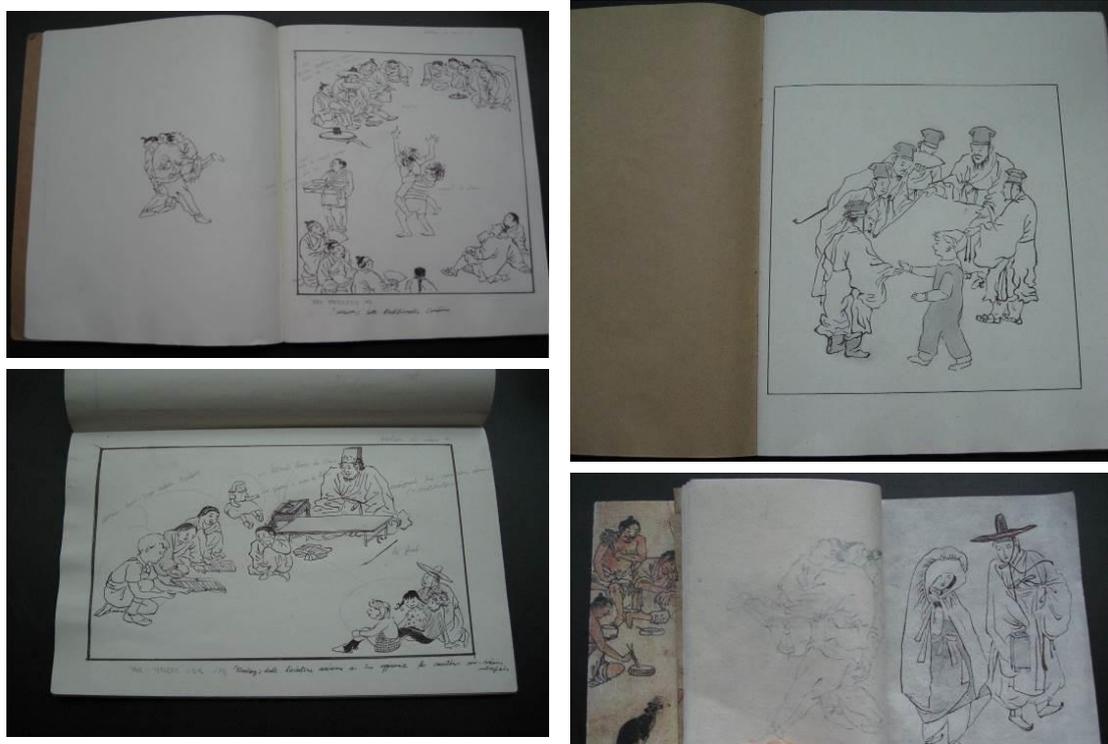


Illustration 29 [I]: Les dessins de *La série de peinture de genre III*, 2013. stylo sur papier 2x [65×100] cm

Dans le paysage familier et étrange de notre société, l'amusement de soi caché

⁶³ Choseon (Joseon) est une dynastie de rois coréens qui a régné de 1392 à 1910. Durant le 19^{ème} siècle, les Coréens furent fortement influencés par les théories néo-confucianistes.

dans une certaine parodie et la vérité des êtres humains contemporains sont opposés au poids de l'ouvrage classique.

Aujourd'hui en Corée, bien que familiarisés avec la civilisation et la culture occidentales, nous sommes inquiets quant à la perte de notre culture. Dans cette confusion, j'ai décidé, à travers mon travail, de faire resurgir les souvenirs du passé de la Corée. Mon travail permet aussi de lire et de comprendre le roman social qui exprime son chagrin face à tous ceux qui disparaissent du fait des changements provoqués par le développement économique rapide et une perte des valeurs traditionnelles.

Mon œuvre contient un processus de recherche positive dans lequel une imitation conduit à une création, parfois même jusqu'à l'ironie.

On pourrait dire qu'il s'agit d'un nouvel essai qui questionne le sens et les possibilités dans la société moderne, suite au grand flot de la peinture du passé.

L'œuvre de Roy Lichtenstein (1923-1997) *Water Lily Pond with Reflections* a très largement été inspirée par le célèbre tableau doux et lyrique *Nymphéas* de Claude Monet. Il apporte ici un sentiment artificiel et mécanique, totalement différent de l'original, par l'assortiment de couleurs fondamentales et du dessin géométrique. L'art imite l'art qui imite la nature.



Illustration 30 [Π]: Roy Lichtenstein, *Water Lily Pond with Reflections*, 1992,
Screenprinted enamel on stainless steel, painted aluminum
frame, 147.32×214.63cm



Illustration 31 [Π]: Claude Monet (1840-1926), *Nymphéas bleus*, 1916-1919,
huile sur toile, 2×2 m, Grand Palais (Musée d'Orsay)

Lichtenstein a exprimé son époque en utilisant des images familières à partir de chefs-d'œuvre classiques, de publicités et d'images télévisées. Au-delà d'une simple copie ou mimésis, il a trouvé une nouvelle valeur de l'art à travers l'inspiration et la recreation.

En considérant les œuvres et techniques utilisées continuellement par plusieurs artistes, on peut analyser cet intérêt répétitif comme un phénomène social.

Le Minhwa a débuté il y a 200 ans, dans une époque dominée par les Munbans⁶⁴. Malgré la course du temps, l'univers artistique élevé par les Munbans demeure toujours. Les belles peintures traditionnelles, reposant sur la théorie sunglihak (sorte de confucianisme) comme le Sansouhwa (peinture de fleurs) ou le muninhwa (peinture d'homme érudit), ont continué à être présentées dans le monde de l'art en Corée. Depuis l'ouverture à la culture étrangère, les peintures occidentales sont devenues populaires. Le Minhwa n'a jamais été un moment important dans la haute société comme genre artistique. Quand on entre dans l'univers du Minhwa, c'est comme si l'on ouvrait une boîte mystérieuse que l'on apprend à apprécier par la suite.⁶⁵

Dans mes créations, j'attache de l'importance aux rapports de force qui se constatent entre l'apparence, la structure et le temps. Dès lors, mon travail s'inscrit dans le domaine spatio-temporel en prenant pour cible l'actualité, tout en adoptant une technique traditionnelle de la peinture.

L'artiste photographe contemporain, Miao Xiaochun⁶⁶, a étudié l'histoire allemande et a réinterprété les chefs-d'œuvre du passé d'un point de vue actuel grâce aux technologies numériques. Il ajoute sa propre interprétation subjective d'artiste dans le système d'images des chefs-d'œuvre, puis il harmonise les objets s'opposant, comme des images historiques et des images modernes, l'ancienne peinture et l'art contemporain, la réalité et la virtualité, l'Orient et l'Occident dans ses œuvres. Il continue à étudier les sciences humaines pour cette raison. De plus, il commence à

⁶⁴ Personnes de classe noble en littérature.

⁶⁵ *Les artistes professionnels de Joseon*, documentaire d'EBS Docu prime, d'après KIM Kwang-ho, diffusé sur EBS, jeudi 22 août 2010, 21h 50, 55 minutes.

⁶⁶ MIAO Xiaochun (1964-) est un artiste chinois. Il a créé un nouvel espace-temps qui exprime sa pensée en vision numérique à l'aide de peintures classiques occidentales.

parler aux spectateurs en exprimant le Nouveau Monde que les individus humains symboliques composent, sans distinction de sexe ni discrimination raciale, à travers l'avatar de son clone qu'il représente souvent dans ses œuvres.

Dans son œuvre *Le jugement dernier au cyberspace*, des personnages de l'œuvre originale de Michel-Ange *Le jugement dernier* changent pour laisser paraître le visage de l'artiste Miao Xiaochun. Ce simple remaniement a fait disparaître la différence entre les gens choisis et non choisis par le bien ou par le mal. Il expose une idée bouddhiste : l'égalité entre les humains en Orient détruisant les croyances religieuses de l'Occident à travers une œuvre originale. Cette œuvre s'éloigne de la peinture classique occidentale et fait participer le spectateur : ainsi, nous sommes des outils dans les mains de l'artiste au-delà d'être de simples observateurs. Alors, le passé et le présent, la tradition et le modernisme se côtoient. L'espace-temps créé par Xiaochun présente ces éléments dichotomiques de façon mystérieuse. Dans son œuvre, il crée un autre lui à partir d'une réplique, en arrangeant plusieurs objets. Il se retrouve dans un espace entre Orient et Occident, entre tradition et contemporanéité. L'artiste, né en Chine, a reçu une éducation occidentale. C'est une fois à l'étranger qu'il a pris conscience de cette vérité. Aujourd'hui, il crée un nouveau monde conceptuel en utilisant des outils numériques contemporains. Et à travers cet exercice, il entretient sa croyance dans le concept traditionnel et l'esthétique de l'art chinois.



Illustration 32 [II]: Miao Xiaochun, *Le jugement dernier au cyberspace*, 2006
C-Print 280×233 cm

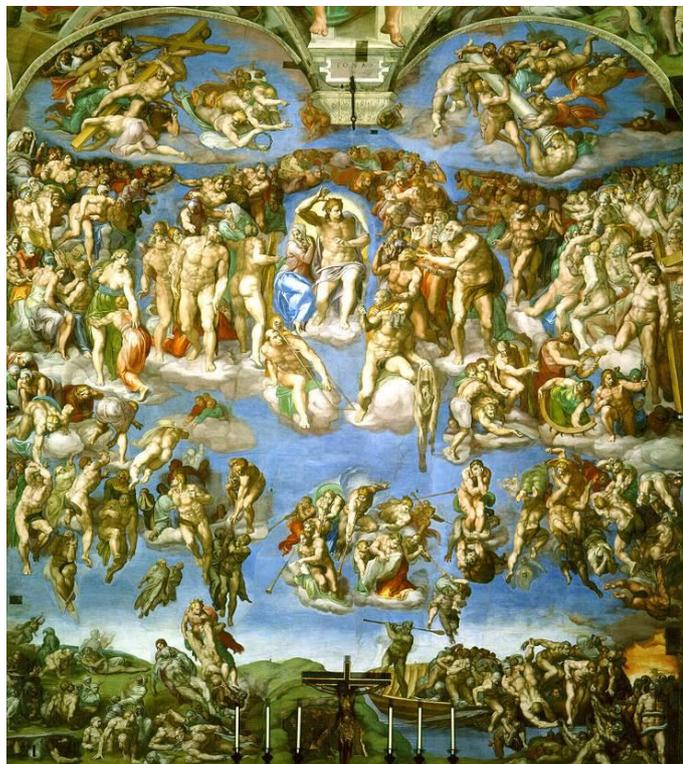


Illustration 33 [II]: Michel-Ange, *Le jugement dernier*, 1536-1541, Type Fresque
Dimensions, 13.7 × 12.2 m, Localisation Chapelle Sixtine, Vatican

Dans la même lignée, on trouve les œuvres choquantes des frères Jake (1966-) et Dinos (1962-) CHAPMAN⁶⁷, fortement inspirées par l'artiste espagnol Francisco Goya, qui révéla avec talent et pertinence les aspects sombres de l'esprit de l'être humain. Les deux frères ont collectionné des œuvres de l'artiste espagnol, et en ont revisitées certaines, en dessinant une tête de clown ou une toute nouvelle image par dessus. Les avis sur ces travaux furent partagés : certains y voyaient une atteinte irréversible à l'œuvre, tandis que d'autres félicitaient la créativité des Chapman.

Une autre œuvre marquante des frères Chapman intitulée *Untitled*. Elle est composée de petites poupées qui représentent des morceaux de corps et des tueurs ressuscités de manière déformée, et symbolise le génocide de l'Allemagne Nazie.

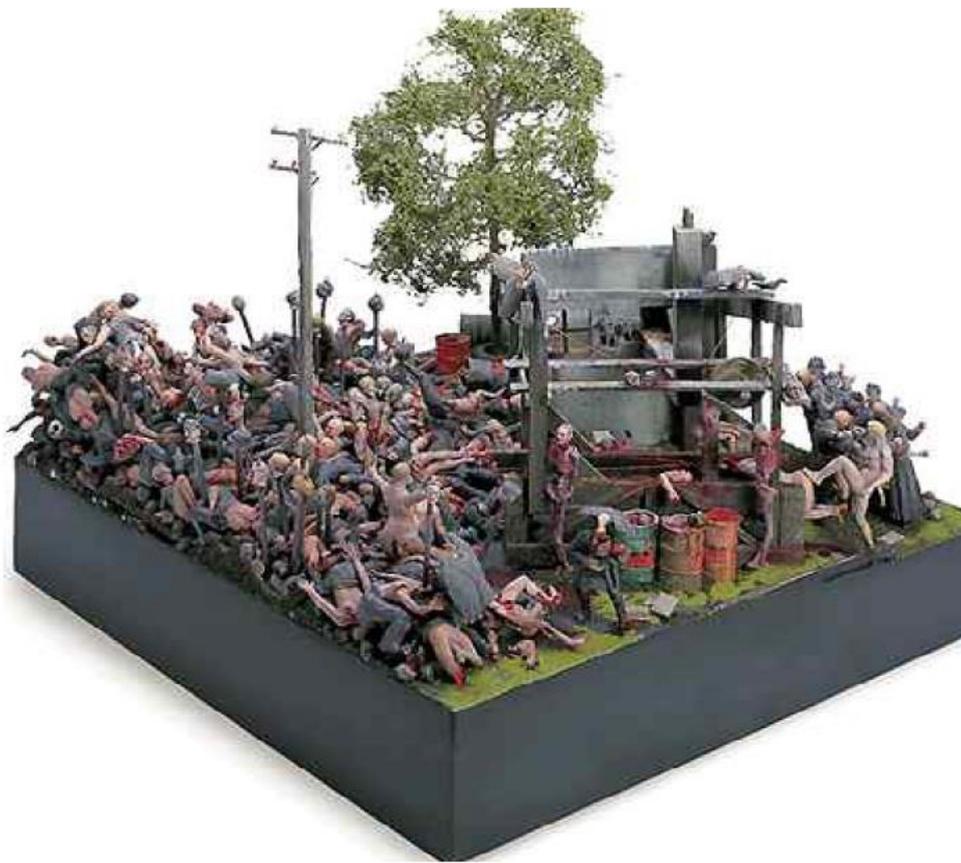


Illustration 34 [II]: Jake et Dinos CHAPMAN « *Untitled* », glace-fibre, plastic and mixed media, 30×29×27cm, 1999-2002

⁶⁷ Les deux frères s'intéressent aux sections des corps, aux tortures et aux relations sexuelles. Par des reproductions de maquette et de sculpture, ils s'intéressent aux charmes sensuels de l'homme afin de constituer un art brut et grossier. *La création d'un Empire: la sensation de l'art contemporain anglais*, Jian, Séoul, 2010, pp.149-153.

Je me sens particulièrement proche des travaux de Miao Xiaochun et des frères Chapman, tant par les auteurs que par leurs méthodes : en partant d'une représentation, ils reconstituent ou interprètent une apparence qui soit conforme à leur propre vision.

Comme je l'ai mentionné dans la partie précédente, beaucoup d'artistes s'expriment en utilisant la représentation - chacun à leur manière - dans des domaines aussi variés que la religion, l'art ou de la politique et trouvent ainsi leurs places. Mais quelle est la véritable source de ces œuvres?

B. La volonté artistique : Se sentir chez soi

L'art représente l'un des moyens de s'exprimer et de communiquer avec autrui. Il ouvre la voie à des alliances et à la création d'une certaine forme de solidarité. L'artiste exprime la beauté que les spectateurs captent de manière affective. Ainsi, à travers ce processus, l'art permet d'exprimer différents sentiments dissimulés, comme la joie, la passion.

L'énergie artistique est une volonté artistique, c'est-à-dire qu'elle contient la force de volonté qui permet de passer dans le domaine de l'art. Ceci met en évidence le fait que la volonté artistique est un vecteur, la machine qui permet cette projection. Par exemple, la danse permet d'entretenir des relations avec le corps. C'est non seulement la volonté mais aussi les capacités qui permettent de se projeter de la simple matière vers l'œuvre d'art.

« (...) pour comprendre le Kunstwollen d'une époque passée dont les goûts peuvent être radicalement opposés aux nôtres, l'historien ne peut faire autrement que d'envisager le phénomène stylistique génétiquement, de reconstruire son arbre généalogique, découvrir les ancêtres et les descendants. Car, lorsque nous pouvons considérer une œuvre d'art comme une halte sur la route entre le passé et le futur, sa propre intention artistique devient très claire. Une approche historique est indispensable pour ajuster convenablement le phénomène esthétique spécifique, pour

en relever la tendance stylistique inhérente. »⁶⁸

Lorsqu'un flux artistique se concrétise en œuvre d'art, celle-ci apparaît généralement à l'intérieur, ou à proximité d'un réseau de rapports. En effet, l'univers extérieur se forme selon des rapports proches ou lointains, et ne s'installe pas dans un endroit sans raison. Cette proximité de rapports génère un style particulier permettant de créer des œuvres artistiques plurielles. Cependant, puisque la création de nouveaux rapports est nécessaire à la génération d'œuvres artistiques, cette pluralité ne constitue pas un nombre infini mais représente certaines directions proches, liées à l'usage des moyens artistiques d'un moment déterminé. La création d'autres œuvres d'art est ainsi convexe. Le style et le genre constituent les formes d'expression de cette convexité.

Ma situation est en ce point identique et mon identité dans une culture étrangère devient floue. Ce travail est un moyen de lier le réel et le virtuel dans un monde harmonieux.

Extrait de mon carnet de travail : 'J'existe par la relation, je réfléchis à mon existence, je me résous visuellement à l'énergie de cette existence et en saisit l'identité'. Les œuvres servent à la fois de méthode de prise de conscience pour l'expression interne du Moi, mais également de méthode de communication envers les autres.

En Corée du Sud, la faculté des Beaux-arts est généralement divisée en deux départements : le département de peinture occidentale et celui de peinture orientale. Ce cursus proposant deux parcours artistiques différents présuppose donc l'existence de deux univers artistiques distincts. La peinture orientale englobe les œuvres exécutées avec des techniques et des matériaux traditionnels en Orient, réalisées d'un seul trait intuitif et non répétitif. Autrefois, les peintres orientaux ne tenaient compte ni de la perspective ni du clair-obscur mais accordaient une grande importance au trait, aux couleurs, aux marges et à l'espace. En revanche, la peinture occidentale, plus logique, met en valeur une perspective scientifique et crée différentes couches recouvrant la toile. Par ailleurs, la peinture orientale cherche à décrire et à exprimer

⁶⁸ RIEGL Alois, *Grammaire historique des arts plastiques : L'esprit et les formes*, édition Klincksieck, Paris, 1978, p.153.

des sentiments, par exemple l'impression ressentie en contemplant une montagne, alors que la peinture occidentale exploite une composition obéissant à la perspective afin d'illustrer exactement ce que l'on voit et cherche pour rendre ses tableaux vivants.

Le philosophe et sinologue français, François Jullien (1951-), dans son ouvrage *Le nu impossible*⁶⁹, explique combien l'approche philosophique des Chinois diffère de celle des Occidentaux, recherchant l'immanence plutôt que la transcendance et refusant un univers de pensées pures. Dans l'esthétique immanente orientale, ce champ énergétique spécifique que le peintre appose sur le papier de riz demeure particulièrement important. L'effet dépend entièrement du geste du peintre usant du pinceau, puisque chaque trait révèle un caractère particulier du peintre, constituant ainsi une ligne de « vitalité - énergie - force ». Donner un coup de pinceau ne signifie pas dessiner une ligne mais correspond plutôt au fait d'inscrire un mouvement réel de « vitalité - énergie – force », avec un réel potentiel immanent.

Il existe un monde inconscient difficile à reconnaître dans notre intérieur. Le monde oriental est empreint d'une spiritualité mystérieuse, naturaliste. Cette spiritualité désigne l'illumination de l'intuition par la contemplation de l'objet, l'existence et la substance. Ce n'est pas un monde logique basé sur la raison objective, mais il possède plutôt un esprit mental subjectif. On écoute, on voit donc la substance immanente de l'univers par cet esprit. Cet esprit évoque quelque chose qui ne pourrait pas être capté par la conscience humaine, il se réalise à travers la récollection de son propre monde.

Les artistes d'aujourd'hui essaient de définir leurs positions pour communiquer sur les problèmes d'identité, causés par le mouvement de l'espace virtuel et physique. En tant qu'étudiante en art, je tente de saisir les occasions pour affirmer ma position dans la société, en projetant mon Moi dans mon œuvre. Par le biais de l'art, je retrouve le Moi et l'expérience de l'artiste essayant d'entrevoir la relation avec la société et le soi latent. On peut considérer cela comme un exercice pour établir une véritable identité en s'impliquant dans cette société en pleine évolution.

⁶⁹ JULLIEN François, *Le nu impossible*, Seuil, Paris, 2005.

Ayant bénéficié d'une formation complète aux techniques de la peinture orientale et de la sculpture occidentale, l'artiste SUH Do-Ho⁷⁰ entreprend d'exprimer divers éléments ethniques dans ses installations. Le fait de quitter son pays natal pour s'installer dans un autre pays et réaliser son projet artistique a bouleversé son identité, maintenant multiculturelle. L'artiste cherche ainsi à mettre en scène, de manière réaliste, le choc culturel qu'il a connu pendant ses études en Amérique, à l'image d'un décor cinématographique. Son art porte sur la différence culturelle et les nouvelles valeurs créées entre l'espace quitté et l'espace adopté. La métaphore de la « maison », lieu de ses souvenirs, de ses expériences et de ses déménagements, lui permet d'exprimer son identité hybride. Cette œuvre *La maison dans la maison* est une représentation de ses anciennes maisons minutieusement cousues. Les différentes maisons de l'artiste relatent l'histoire d'un voyage initiatique à la recherche de son égo dissimulé parmi de nombreuses relations humaines. La reconstitution de tout ce qui l'entoure constitue un processus rituel de redécouverte de soi mêlé à une réflexion sur le temps passé, les lieux fréquentés et les relations engendrées par ceux-ci.



Illustration 35 [II]: Suh Do-ho, *Home Within Home (La maison dans la maison)*, 2013, installation, tissu en polyester, cadre métallique, 15.3×12.8×12.9 m, Musée d'art modern contemporain, Séoul, Corée du sud

⁷⁰ Fils du peintre très célèbre Suh Se-ok et de la conservatrice Jung Min-ja, SUH Do-Ho (1962), est un artiste coréen, dont le travail est très fortement imprégné par la question du voyage. Après avoir étudié la peinture orientale dans une université coréenne, il poursuit ses études aux Etats-Unis où il obtient une maîtrise de peinture à la Rhode Island School of Art & Design (1994) et une maîtrise de sculpture à l'Université de Yale (1997).

« Je suis très embarrassé dans ma maison dans un pays étranger. A cause de cette gêne, j'ai commencé à mesurer ce nouvel endroit à l'aide d'un mètre. L'unité de mesure utilisée en Corée est le centimètre et le pouce aux Etats Unis. Cela a finalement donné lieu aux maisons dans mes œuvres. » dit l'artiste⁷¹

L'angoisse de l'étranger et son intérêt pour l'espace lui ont permis de développer des installations architecturales monumentales. Au début, l'artiste utilise des tissus pour représenter les maisons coréennes traditionnelles. Cette installation, intitulée initialement *Maisons de Séoul*, a tout d'abord été exposée au centre culturel coréen de Los Angeles, puis, au fil du temps, dans diverses villes du monde. Et son titre n'a cessé de s'allonger : *Maisons de Séoul/maisons de LA/maisons de Londres...*

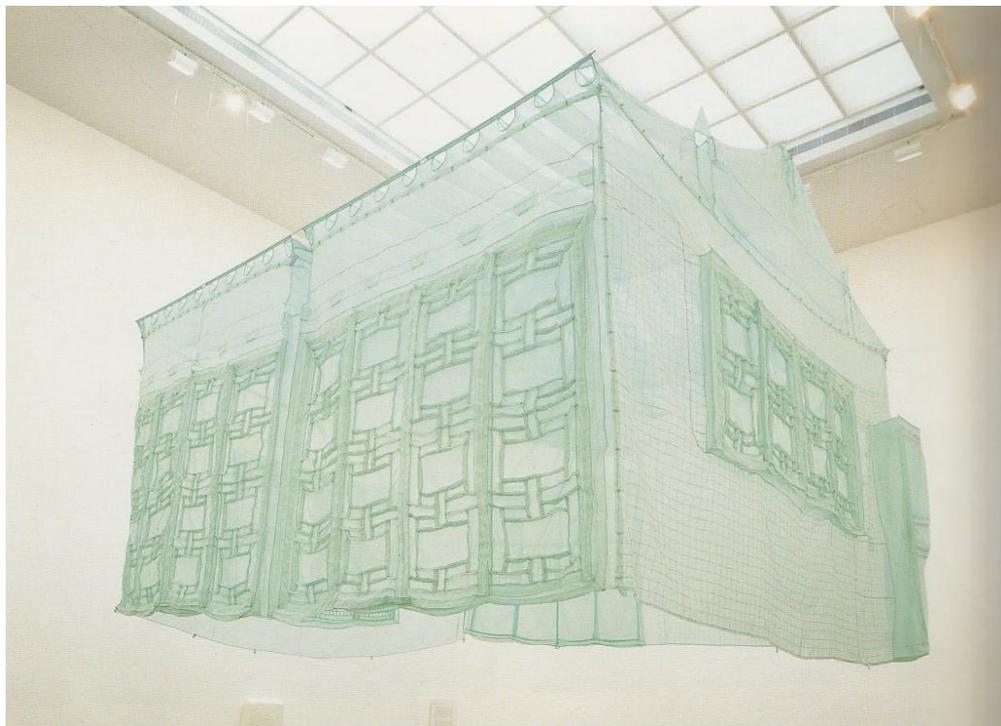


Illustration 36 [II]: Suh Do-ho, *Seoul Home (La maison de Séoul)*, 2012, Soie, armature métallique, 3.9×14.5×7.1 m

⁷¹ MOON So-young, *Houses float on a tide of retrospection in Do Ho Suh's solo show*, KOREA JOONGANG DAILY, le 23 mars 2013. (Traduit par mes soins)

Réalisée en soie semi-transparente vert molequin et en acier, l'installation est accrochée au plafond de la salle d'exposition. Les spectateurs doivent donc passer sous l'installation afin d'observer en détail l'intérieur des maisons de l'artiste. Elles peuvent être pliées et emballées dans deux sacs de voyage, ce qui facilite leur exposition dans divers endroits du monde. La mobilité de ces maisons, comme celle d'une tente, symbolise un mode de vie nomade. Ceci témoigne bien de la situation actuelle, selon laquelle la trajectoire de nos déplacements devient elle-même une demeure. Tous les espaces rencontrés durant notre itinéraire de vie nous offrent une demeure, ce qui dépasse la notion de l'espace fixe de la maison. Pour cette raison, le tissu semble être le matériau adéquat. Au début du 19^{ème} siècle, Sunjo, roi de la dynastie Joseon, souhaitant connaître la vie quotidienne de ses sujets, a fait construire, en 1828, quelques maisons populaires à l'intérieur de l'enceinte de son palais royal. Suh Do-ho a puisé son inspiration dans celles-ci pour réaliser ses installations. Concernant la couleur vert molequin, il s'est inspiré du papier tendu au plafond des maisons traditionnelles. En effet, les murs sont recouverts de papier blanc alors que le plafond est peint en vert molequin, ce qui symbolise le ciel et l'univers. Dans sa série de maisons, aucun objet du quotidien n'est visible. Son œuvre semble soulever des questions liées à la définition de l'identité coréenne actuelle et, d'un point de vue artistique, permet de relater les traditions coréennes, de même que la question de la modernisation. Pour les critiques, une maison vide peut signifier un espace inhumain ou un sentiment d'exclusion. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi en arrière-plan de ma peinture *Dehors*, un paysage hivernal froid (les Alpes), dans lequel j'ai transposé une scène du jeu de *Yut*⁷², habituellement pratiqué dans le salon ou dans la chambre des hôtes, ce qui génère ici une atmosphère hétérogène à travers la rencontre de deux images peu communes. Le point commun entre le travail de Suh Do-ho et le mien est l'apparition récurrente de certains sentiments coexistant entre deux cultures différentes. Nous présentons également des rapports d'opposition entre nostalgie et réalité immédiate. Se déplacer pour connaître une société différente de celle où l'on a vécu permet de mener une introspection. L'adaptation à un nouvel espace permet de découvrir de nouveaux éléments culturels, mais aussi de transformer une identité individuelle en une identité complexe. Sa série de *Maisons* qui peut se déplacer constamment dans d'autres espaces, a la particularité d'être nomade (mobile avant

⁷² Jeu de parcours traditionnel coréen (équivalent au jeu des petits chevaux en occident).

tout). Or, elle porte également un sens social et historique quand un espace remplace son identité. Il se déplace dans une autre culture. Ces installations reflètent l'identité pluriculturelle de notre société contemporaine, et plus particulièrement, l'identité fluente transfrontière de l'artiste comme dans *La maison dans la maison*.



Illustration 37 [II]: Yut

On a pu comprendre que, finalement, toutes les créations partent des alentours et des relations de l'individu et c'est pourquoi l'art (ou l'œuvre d'art) est inséparable de l'individu et de la société. Ici, nous retournons à notre question initiale : pourquoi je crée une œuvre d'art ? Et pourquoi je veux m'analyser encore davantage avec le thème de l'identité?

C. Catharsis et impulsion créatrice

En art, l'impulsion constitue un élément important, générant les activités spirituelles de la création artistique. Ici, le terme « impulsion », traduit souvent par passion ou ferveur, correspond au pathos qui s'oppose au logos. Un autre élément engendre l'expression du pathos - tels que l'humeur, l'affection, les sentiments ou

encore la passion - il s'agit de l'« apparition de la force ». La force - « Kraft » - dévoile notre existence intime, formée, choisie et créée au sein de notre corps ou de notre vie. Cette impulsion et cette force sont des éléments révélant combien le poids de l'art est immense dans la société contemporaine, cette société de haute technologie que nous côtoyons quotidiennement. Il est maintenant temps de se concentrer sur le Moi et l'expression du plus profond de l'humain.

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) distingue deux types d'impulsion comme sources artistiques : l'impulsion apollonienne et l'impulsion dionysiaque. Parmi ces deux impulsions, piliers de la tragédie grecque, le dionysiaque concerne l'extase, l'enivrement, l'invisible et les expériences douloureuses mais merveilleuses, tandis que l'apollonien correspond à un esprit clair, lumineux, rationnel et verbal. Cette distinction permet d'englober intégralement sous le terme d'« art » les domaines de l'expression, de l'esprit et des sentiments, constituant la source même de l'existence de l'homme. Nietzsche recherche constamment les rapports existant entre les mouvements de l'homme et ses activités spirituelles contrôlant ces mouvements. Il envisage la vie comme le texte de notre corps et pointe ici l'énergie fondamentale de l'art. En insistant sur notre attitude positive vis-à-vis de la vie à travers l'art, le philosophe met l'accent sur la nécessité de la lutte, de la réconciliation et du dépassement de soi. Pour atteindre cette qualité de vie, il propose comme moyen la « volonté de puissance » artistique. Sa recommandation nous révèle combien le désir et la volonté de la force humaine peuvent s'exercer dans le domaine de l'art. Ce désir d'art est parfois interprété dans un sens plus large, comme une vie envisageable en tant qu'art, une vie constituant un acte artistique ou une vie sublimée en tant qu'art.⁷³

Dès l'Antiquité, et ce aux quatre coins du monde, on trouve des récits sur le recours à la musique dans un but thérapeutique, pratique traditionnelle consistant à utiliser le son ou l'incantation comme support par lequel des guérisseurs soignent les maladies du corps et de l'esprit. La musicothérapie, principalement développée en Occident de nos jours, est née après la Seconde Guerre mondiale pour soigner les blessures corporelles et psychologiques des personnes, au sortir de la guerre.

⁷³ *La naissance de la tragédie de Nietzsche*, EPUB, 2014
<http://book.daum.net/detail/book.do?bookid=DGT4808901073941&barcode=4808901073941&prePage=330> et *Theory for art history (la théorie de l'histoire de l'art)*, *Theory for art history* sur <http://blog.naver.com>, consulté le 28 / 07 / 2014 à 18 h 32.

« (...) les névroses traumatiques sont, tout comme les névroses spontanées, fixées au moment de l'accident traumatique. Dans leurs rêves, les malades reproduisent régulièrement la situation traumatique ; et dans les cas accompagnés d'accès hystérisques accessibles à l'analyse, on constate que chaque accès correspond à un remplacement complet dans cette situation. »⁷⁴

L'histoire de 'l'hystérie' remonte à l'époque de la Grèce antique. Généralement, lorsque l'on qualifie une personne d'hystérique, cela implique non pas qu'elle présente des problèmes de santé d'ordre physique mais qu'elle opère des changements de comportements brusques en devenant dramatique, agressive ou susceptible selon les situations. La cause de ces changements d'humeur serait le refoulement de manifestations émotionnelles engendrées par certaines expériences. Autrement dit, empêcher les émotions de se libérer d'une manière saine provoquerait des réactions hystériques. Pour y remédier, Sigmund Freud pratique l'hypnose comme moyen thérapeutique, appelé catharsis. En effet, cette méthode cathartique consiste à reproduire les situations affectives dans lesquelles les patients se montrent en état d'hystérie. Selon Freud, s'il est possible de rappeler à la conscience du sujet des expériences originaires, sources d'émotions produites, cela doit lui permettre d'opérer le défoisement ou l'abréaction de ces émotions. Ainsi, la force qui a maintenu l'état de maladie jusqu'alors serait atténuée, ce qui conduirait à faire disparaître les symptômes de l'hystérie.

« (...) ils commencent toujours par se mettre au service de la résistance et par ne laisser apparaître que leur façade hostile au traitement. On peut dire aussi que ce sont là des traits de caractère, des attitudes du moi que le malade a mobilisés pour combattre les modifications qu'on cherche à obtenir par le traitement. »⁷⁵

Revenons au domaine de l'art : Louise Bourgeois⁷⁶ est une artiste au fort caractère féministe, qui utilisa toute sa vie l'art afin de soigner ses blessures d'enfance : le traumatisme d'une hostilité à l'égard de son père, d'une pitié envers sa

⁷⁴ FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse: 18. Rattachement à une action traumatique. L'inconscient*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2005, p.331, traduit de l'allemand par JANKELEVITCH Samuel.

⁷⁵ *Ibid.*, 19. *Résistance et refoulement*, p.350.

⁷⁶ BOURGEOIS Louise (1911-2010)

mère et d'une nostalgie de l'amour familial. Reconnue dans les années 1970, alors qu'elle a une soixantaine d'années, elle exprima ses souvenirs douloureux envers son père dans l'installation *La Destruction du père* (1974) et en 1982 une exposition rétrospective, consacrée pour la première fois à une femme artiste, vit le jour au Museum of Modern Art de New York.



Illustration 38 [II]: Louise Bourgeois, *la Destruction du père*, 1974, installation, plâtre, latex, bois, tissu et lumière rouge, 2.3×3.6×2.4m

Dans le plus grand musée d'art de Corée, Leeum, est exposée la sculpture de bronze *Maman*, représentant une énorme araignée mère. Depuis 1990, Louise Bourgeois a réalisé de nombreuses sculptures d'araignées géantes jusqu'à *Crouching Spider : accroupie* en 2003. En 2008, elle fut exposée au centre Pompidou à Paris à l'occasion de la grande rétrospective consacrée à l'artiste.



Illustration 39 [II]: Louise Bourgeois « *Maman* », 1999, acier inoxydable ou bronze, marbre, 9.2×8.91×10.23m, le Musée Leeum, Séoul

La sculpture *Maman*, haute de neuf mètres, et tout autant de large, en bronze et en acier inoxydable, cache entre ses huit pattes anguleuses une résille de métal contenant des blocs de marbre blanc. Son abdomen et son thorax sont, dans la plupart des versions, en bronze. Sous son corps, elle renferme un sac comportant 26 œufs en marbre. Les extrémités des pattes sont les seuls points de contact de la sculpture avec le sol, et les pattes suivent ensuite une ligne presque verticale, avant de dévier pour rejoindre le reste du corps de l'animal.

Louise Bourgeois associe l'araignée à sa mère, d'où le titre *Maman*. La toile d'araignée symbolise aussi les tapisseries que réalisait sa propre mère. La protection offerte par les nombreuses jambes de la mère araignée peut apparaître toutefois menaçante. Selon ses propres termes : « Parce que mon meilleur ami c'était ma mère et elle était réfléchie, intelligente, patiente, apaisante, raisonnable, délicate, subtile, indispensable, propre, et utile comme une araignée. Elle savait aussi se défendre, et me défendre moi, en refusant de répondre à de 'stupides' embarrassantes et indiscretes questions personnelles. Je ne me fatiguerai jamais de la représenter. Je veux : manger, dormir, discuter, blesser, détruire...-Pourquoi ? –Mes raisons

n'appartiennent qu'à moi. »⁷⁷ .

C'est pourquoi, face à l'œuvre *Maman*, j'ai ressenti les grandes jambes de l'insecte comme des aiguilles qui allaient me percer à tout moment. Dans cet art contemporain, où seule l'idée est mise en valeur, cette méthode d'exposition sincère et directe m'a parlé bien plus que toutes les autres œuvres. La diversité et la tolérance, la politique et l'éthique, la culture... ; il me semble que les intentions de l'auteur ont été les mieux transmises.

Une blessure, si on ne fait que la refouler, ne peut que pourrir intérieurement. Elle se soigne seulement lorsqu'elle est partagée et confessée, ce que font les artistes. Que les blessures soient cachées ou non, leurs traces restent au cœur de l'œuvre.

Nous avons pu constater ici que l'art possède un caractère curatif et cathartique. Il a pour but de créer un environnement et un cadre sécuritaires pour chaque individu, afin de lui permettre d'assurer son expression personnelle et de satisfaire son désir émotionnel. Le rôle de l'art est de permettre au patient d'exprimer ses états émotionnels tumultueux.

On peut donner le théâtre thérapeutique ou la danse thérapie comme exemples similaires. D'une part, la danse thérapie est une méthode de thérapie pour les patients ayant des troubles mentaux, physiques, en utilisant l'expression libre et la communication corporelle de la danse contemporaine. Comme on trouve les problèmes potentiels et les émotions instables des patients, on vise à guérir les défauts des émotions instables. La danse thérapie contrôle l'esprit par le mouvement et permet également de percevoir l'équilibre psychologique en utilisant la réaction musculaire impliquée et la mémoire émotionnelle. Elle amène aussi à élargir le mouvement expressif en provoquant des gestes musculaires contrôlés et le développement sensoriel. L'effet du traitement passe par la communication sociale, la resocialisation, et la décontraction des muscles tendus. D'autre part, le théâtre thérapeutique aide à guérir et à apaiser les patients en réparant les plaies du cœur et l'inconfort à travers l'action, présente dans le théâtre. Les participants expriment le temps et les espaces possibles, tout comme les faits de l'imagination par le mouvement, le son, la peinture, le chant, l'histoire, en devenant parfois eux-mêmes

⁷⁷ BOURGEOIS Louise, dans le documentaire, *The Spider, the mistress and the tangerine*, 2011.

acteurs de la pièce. Quelquefois, ils peuvent provoquer le changement nécessaire en observant leurs propres représentations projetées sur la scène, devenant aussi spectateurs.

J'étais une enfant muette jusqu'à l'âge de 10 ans, j'avais donc quelques difficultés à m'exprimer à l'oral. Pour moi, communiquer était une chose très difficile. Dans mes travaux anciens, j'ai étudié pendant longtemps le même sujet sur mon expérience personnelle et mes difficultés à communiquer. Petit à petit, j'ai commencé à pouvoir m'exprimer. Par la suite, l'expérience de la thérapie par la musique et le dessin a beaucoup influencé mon travail et ma perception des choses.

« Et la vie elle-même m'a confié ce secret : Vois, m'a-t-elle dit, je suis ce qui doit toujours se surmonter soi-même. »⁷⁸

Pour Nietzsche, l'« impulsion » artistique mue par la volonté de la force vise à s'accroître et à se consolider et finalement à maintenir la volonté artistique au cœur d'une vie libre. Par ailleurs, dans son ouvrage *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche expose de façon métaphorique sa vision artistique et philosophique à travers une comparaison avec la danse. En effet, dans les œuvres de Nietzsche, les métaphores et les symboles liés à la danse, par exemple la « danse » et « celui qui danse », apparaissent fréquemment. « Vous hommes supérieurs, ce qu'il y a de pire en vous, c'est que vous n'avez pas appris à danser comme il faut danser, - à danser par-dessus vous-mêmes ! Qu'importe que vous ayez été manqués !... j'ai consacré le rire ; vous, hommes supérieurs, *apprenez* donc à rire. »⁷⁹

Ü bermensch (Le Surhomme) : ce terme proposé par Nietzsche, désigne en fait « celui qui danse » et qui possède la pleine capacité d'opérer une régénération artistique permettant le dépassement de soi. La danse, évoquée par le personnage « Zarathoustra », peut être interprétée comme désignant un rire, un état naturel, une beauté, une énergie et finalement comme un dieu dansant ou un dieu positif, symbole d'un « esprit libre ». Bien que Nietzsche exprime ses idées par le biais de la métaphore et de l'aphorisme et qu'il utilise le terme « danse » dans ce sens, la danse

⁷⁸ NIETZSCHE Friedrich Wilhelm (1844-1900), *Ainsi parlait Zarathoustra: 2. Du surpassement de soi*, Les Classiques de Poche, Paris, 1883, p.141.

⁷⁹ *Ibid.*, 4. De l'homme supérieur, p. 347.

dépasse pour lui ce que l'on peut observer : « Aussi apprenez-donc à rire par delà vous-mêmes ! Haut les cœurs, bons danseurs, haut, plus haut encore ! Et n'oubliez pas non plus le bon rire. »⁸⁰ En divinisant ainsi la danse grâce à une nouvelle perception du « corps », il accorde à ce langage corporel une grande force artistique. Cette conception a donc permis de déployer l'art vers un univers positif, de comprendre que la danse constitue la vie elle-même et de transformer la valeur de la danse. Nous pouvons également monter la valeur de l'art en un art représentant nos impulsions, l'essence la plus intime de l'être humain et de sa volonté dans la vie quotidienne.

A partir d'objets trouvés, l'artiste cubain Kcho⁸¹ raconte le trouble de son identité causé par sa migration, en créant des objets variés en forme de bateaux. Dans ses installations, les bateaux, les rames, les embarcadères et l'eau sont des symboles de réfugiés. En utilisant des fragments trouvés sur la plage, il crée une forme de bateau pour exprimer métaphoriquement son identité de réfugié ainsi que la réalité de la vie sur une île, privée de toute communication avec le monde extérieur, tout comme les difficultés de traverser les océans. Selon l'historien de l'art Deepali Dewan, les œuvres de Kcho sont le reflet de ses racines et de sa nostalgie envers son pays natal, ainsi que de son envie d'aller vers l'horizon⁸². L'artiste a montré dans ses œuvres la possibilité de s'évader virtuellement de la réalité par le déplacement de la pensée philosophique. L'artiste Kcho a reçu le grand prix de la Première Biennale de Gwangju pour son exposition *Pour oublier* qui renvoie au pays, au peuple, à l'idéologie, à la religion. Il a exprimé métaphoriquement le problème des réfugiés à travers la mise en œuvre des bateaux en bois trouvés à cette époque-là près d'un barrage et des 2500 bouteilles de bière provenant de la banlieue de Gwangju.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ LEYVA Alexis : Kcho (1970-) est un artiste cubain. Il a été lauréat de la biennale de Kwangju en 1995 en Corée du sud.

⁸² MACHIDA Margo, "Out of Asia: Negotiating Asian Identities in America", in *Asia/American: Identities in Contemporary Asian American Art*, New York: Asian Society Galleries and New Press, 1994, p.76.



Illustration 40 [II]: Alexis Leyva, *Pour oublier*, 1996, ponton, bouteille de bière vide

Dans mon travail, j'ai voulu raconter le croisement de deux regards : celui de l'agresseur qui contemple l'affaire à travers le trauma, et celui de la victime. Par un regard pénétrant et intime, je tente d'approcher et de révéler la nature universelle. Fruit des expériences personnelles de chacun, elle est pour moi une 'manière de pardonner l'autre et soi-même'.

Pourquoi vouloir représenter délibérément les expériences personnelles douloureuses dans l'œuvre d'art ? Peut-être pour se libérer de ses blessures par les travaux, dans l'espoir de les surmonter et de s'en débarrasser ? De plus, créer des liens de sympathie avec des individus qui vivent une douleur comparable à la mienne, pourrait servir à refermer leurs blessures ? Certes, mon travail n'a rien d'un engagement actif au sein de la société. Néanmoins, par ce biais, je cherche à communiquer avec elle et à y participer, quoique d'une manière timide, afin d'y trouver ma place.

Conclusion

Après avoir analysé les diverses théories et œuvres d'artistes, tout au long de cette recherche, j'ai examiné de quelle manière les espaces entremêlés générés par nos déplacements affectent les mutations de notre identité. Les espaces, tout d'abord familiers, deviennent progressivement étrangers à cause de nos déplacements répétitifs. J'ai cherché à créer de nouveaux espaces avec le désir de retrouver ma « maison » dans ces lieux étrangers. L'étape suivante consiste à assembler des objets et des espaces en déplacement et à les transformer en de nouveaux espaces, cela, afin de surmonter la perte de notre identité provoquée par nos premiers déplacements. Lors de la dernière étape, je tente de capter le temps et l'espace présents dans une étendue en déplacement et de rechercher un nouvel emplacement.

L'expression des œuvres et la valeur des activités de l'artiste laissent apparaître la recherche de l'identité avec la question du changement d'une époque. L'état des éléments environnementaux, externes et internes, s'exprime dans l'œuvre et se lie à la réalité de l'artiste. À travers la conscience de la réalité sur notre époque, j'essaie de rechercher un Moi plus étendu.

En considérant dans cette recherche mes propres expériences de déplacement comme phénomène essentiel de la société contemporaine, j'analyse les espaces entremêlés et les identités mutantes en fonction des différents espaces. En effet, l'espace et l'identité génèrent constamment de nouveaux sens, en fonction de nos déplacements, et demeurent variables. J'ai voulu démontrer ceci comme la source principale de mon développement artistique. En partant d'une expérience de déterritorialisation - c'est-à-dire en s'échappant de l'espace intime - mon travail se déroule donc à la manière d'une reterritorialisation permettant d'acquérir de nouveaux espaces. Par conséquent, je souhaite devenir à la fois une mission se déplaçant et changeant constamment de culture et une artiste cherchant à communiquer avec notre société. Dans cette recherche, j'ai ainsi clairement exprimé mon objectif de mener une réflexion constante et en perpétuel mouvement, sans jamais me fixer en un lieu particulier, pointant au nouvel espace.

J'ai essayé de créer une œuvre grâce au concept du Moi qui prend sa source dans

l'émanation de la conscience de soi. La conscience de soi se réalise par la contemplation de soi-même comme substance malléable. Si on continue à rechercher les nombreux facteurs qui permettent d'être soi-même, on pourrait obtenir la conscience de soi créatrice. Les éléments de la conscience de soi sont faits de la conscience intérieure qui contient la spiritualité du courant principal humain, du Moi en tant que personnalité unique, du caractère historique qui influence dès la naissance, de la spiritualité orientale inhérente à l'inconscient du Moi et de la modernité adaptable dans notre temps. On forme le Moi en tant qu'un seul individu en unissant ces éléments et j'ai essayé de travailler sur ce concept du Moi unifié. Finalement, je propose une nouvelle vision en accomplissant la conscience du Moi créatrice en se libérant de ce processus.

Aujourd'hui, nous disposons d'une définition tacitement reconnue d'un objet d'art, à savoir la littérature, le dessin, la musique, la danse ou l'architecture. Toutefois, cette définition est juste le résultat qui ressort des relations historiques, sociales et politiques entre les différents courants, philosophies, théories, facultés, critiques et organes artistiques. Qui profiterait d'un point de vue économique, politique, voire social, d'une certaine définition de l'art? Quel univers se créerait en réduisant la vérité à un si petit champ défini que l'art?

Nietzsche appréhende positivement l'univers réel et exprime de manière futuriste ses inquiétudes quant à la perte de notre part d'humanité et cela, grâce à une nouvelle interprétation de la vie humaine et de son univers. Par conséquent, on peut considérer, dans la société contemporaine, l'art comme un domaine pour lequel une interprétation scientifique demeure possible, mais aussi comme un mentor pour notre vie spirituelle si riche.

Selon la philosophie orientale, l'artiste et l'objet entretiennent tous deux un rapport avec l'énergie universelle. Afin de communiquer avec cette énergie, il faut donc appréhender l'univers de l'objet à travers un processus d'apprentissage technique, mais avant tout humain.

Cet aspect nous procure une impression de dynamisme et nous permet ainsi de découvrir la vérité et d'appréhender la réalité.

Concentrons-nous enfin sur le Moi et l'expression du plus profond de l'homme.

L'art contemporain est un esprit qui recherche à représenter les réactions psychologiques aux changements et qui contribue à créer continuellement des nouveautés et à étudier le potentiel de l'être humain. Selon moi, ceci n'est pas un loisir improductif en tant que "l'art pour l'art", mais une tentative de traduire artistiquement la vie mentale réelle. De cette façon, nous pouvons transmettre l'énergie créatrice de l'homme.

Table d'illustrations des travaux personnels

Illustration 6 [I]: <i>Des séries de l'objectivation du moi</i> , 2014, installation, gouache sur carton	27
Illustration 7 [I]: <i>Secret d'histoire</i> , 2013, installation, gouache sur tissu 2×1.5m.	28
Illustration 8 [I]: <i>La série de peinture de genre II-1</i> , 2013, aquarelle sur papier, 48×38cm	32
Illustration 9 [I]: <i>Esquisse de la série de l'objectivation du moi</i> , 2014, peinture coréenne sur papier, 50×65 cm.....	33
Illustration 10 [I]: <i>Dehors</i> , 2014, aquarelle sur châssis, 100×73cm, 100×65cm	36
Illustration 13 [I]: <i>La série de peinture de genre II</i> , 2013, huile sur toile, 35×27cm	42
Illustration 16 [I]: <i>Des séries de l'objectivation du moi</i> , 2014, installation, gouache sur carton	45
Illustration 17 [I]: <i>Des séries de l'objectivation du moi</i> , 2014, installation, gouache sur carton	48
Illustration 22 [I]: <i>Dehors</i> , 2014, aquarelle sur châssis, 100×73 cm, 100×65cm	57
Illustration 24 [I]: <i>La série de peinture de genre I</i> , 2013. Huile sur toile, 4×[35×27] cm	60
Illustration 25 [I]: <i>La série de peinture de genre III</i> , 2013. Huile et sur toile, aquarelle sur papier 2×[65×100] cm	62
Illustration 29 [I]: Les dessins de <i>La série de peinture de genre III</i> , 2013. stylo sur papier 2x [65×100] cm	68

Table d'illustrations des œuvres d'artistes

Illustration 1 [Π]:	BAUM Lyman Fran, <i>Le Magicien d'Oz</i> , George M. Hill Company, Etats-Unis, 1939. 98min.	16
Illustration 2 [Π]:	Le quartier d'affaires de Chicago, États-Unis.....	19
Illustration 3 [Π]:	Lewis Carroll, <i>Les Aventures d'Alice au pays des merveilles</i> ...	22
Illustration 4 [Π]:	<i>Hétérotopie</i> , d'après William Forsythe par la compagnie Forsythe, Freya Vass-Rhee (dramaturgie), Tom Willenms (musique), Dietrich Kruger (création son), Dorothee Merg (création costumes), le 11 avril 2013, 20h, Centre d'Art de Sung-Nam, Corée du sud	24
Illustration 5 [Π]:	Olafur Eliasson, <i>La perte desSens</i> , La culture chez Louis Vuitton, 2011	25
Illustration 11 [Π]:	Jung Sun (1676-1759), <i>Inwangjesaekdo (Sansouhwa de Jung Sun)</i> , 1751(Youngjo 27), encre de Chine sur papier, 79.2 138.2 cm, Musée de Leeum.....	40
Illustration 12 [Π]:	Panorama de la montagne Inwang, 2013, photographie réalisée par mes soins	40
Illustration 14 [Π]:	Kim Hong-Do (1745-1816), <i>Mudong (un danseur)</i> , 27×22.7 cm	43
Illustration 15 [Π]:	<i>Samhyunyukkak</i>	44
Illustration 18 [Π]:	Christian Boltanski, <i>Le théâtre d'ombres</i> , 1984, installation, metal, carton, fil, bois et feuilles, 4 projecteurs de lumière, ventilateur et transformateur.....	49
Illustration 19 [Π]:	Cindy Sherman, <i>Untitled # 96</i> , 1981, © Cindy Sherman photo.	53
Illustration 20 [Π]:	Frida Kahlo, <i>La colonne brisée</i> , 1944, huile sur toile, 40×30.5cm, Musée de Mexique	54
Illustration 21 [Π]:	YOUN Suk-Nam, <i>Mère 3- Dame élégante</i> , installation, acrylique sur toile, 258×361cm, 1993	56

Illustration 23 [Π]: Andy et Lana Wachowski, <i>Matrix Reloaded</i> , Warner Bros, 132min, 2003.....	59
Illustration 26 [Π]: Jean Honoré Fragonard, <i>les Hasards heureux de l'escarpolette</i> , 1767. Huile sur toile, 81×64.2cm	63
Illustration 27 [Π]: Giotto di Bondone, <i>La Vierge d'Ognissanti</i> , 1310, peinture a tempera et or sur bois, 3.2 m×2m	64
Illustration 28 [Π]: Léonard de Vinci, <i>La Joconde</i> , 1503-1519, huile sur panneau de bois de peuplier, 77cm×53cm, Musée du Louvre, Paris	67
Illustration 30 [Π]: Roy Lichtenstein, <i>Water Lily Pond with Reflections</i> , 1992, Screenprinted enamel on stainless steel, painted aluminum frame, 147.32×214.63cm	70
Illustration 31 [Π]: Claude Monet (1840-1926), <i>Nymphéas bleus</i> , 1916-1919, huile sur toile, 2×2 m, Grand Palais (Musée d'Orsay).....	70
Illustration 32 [Π]: Miao Xiaochun, <i>Le jugement dernier au cyberspace</i> , 2006 C- Print 280×233 cm	73
Illustration 33 [Π]: Michel-Ange, <i>Le jugement dernier</i> , 1536-1541, Type Fresque Dimensions, 13.7 × 12.2 m, Localisation Chapelle Sixtine, Vatican .	73
Illustration 34 [Π]: Jake et Dinos CHAPMAN « <i>Untitlable</i> », glace-fibre, plastic and mixed media, 30×29×27cm, 1999-2002.....	74
Illustration 35 [Π]: Suh Do-ho, <i>Home Within Home (La maison dans la maison)</i> , 2013, installation, tissus en polyester, cadre métallique, 15.3×12.8×12.9 m, Musée d'art modern contemporain, Séoul, Corée du sud	78
Illustration 36 [Π]: Suh Do-ho, <i>Seoul Home (La maison de Séoul)</i> , 2012, Soie, armature métallique, 3.9×14.5×7.1 m	79
Illustration 37 [Π]: Yut	81
Illustration 38 [Π]: Louise Bourgeois, <i>la Destruction du père</i> , 1974, installation, plâtre, latex, bois, tissu et lumière rouge, 2.3×3.6×2.4m	84
Illustration 39 [Π]: Louise Bourgeois « <i>Maman</i> », 1999, acier inoxydable ou bronze, marbre, 9.2×8.91×10.23m, le Musée Leeum, Séoul	85

Illustration 40 [II]: Alexis Leyva, *Pour oublier*, 1996, ponton, bouteille de bière
vide89

Ouvrages généraux

ARISTOTE, *Poétique, chap. IV: De l'art comme théâtre*, Mille et une nuits, Paris, 2006

AUGE Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Le Seuil, 1992

AUGE Marc, *L'anthropologue et le monde global*, Armand Colin, Paris, 2013

Choe Nak Yong, *L'étude du jeu de Mansokjung (A study on the Performance of Mansokjungnori)*, Étude de la culture du spectacle N 2008. 8 pp. 395-432.

COHN Bernard S., *History and Anthropology: The state of Play, comparative studies in society and history*, Presses Universitaires de Cambridge, Cambridge, 1980, pp.198-221.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968

FREUD Sigmund, *Le Moi et le Ça : Préface d'Elise Pestre*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2010, traduit de l'allemand par Jean Laplanche

FREUD Sigmund, *introduction à la psychanalyse, chapitre III : Le moi et le sur-moi (idéal du moi)*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2005, traduit de l'allemand par JANKELEVITCH Samuel.

FUCHS Eduard, *L'élément érotique dans la caricature ; un document à l'histoire des mœurs publiques*, C.W. Stem, Vienne, 1912

HIRSCHBERGER Johannes, *Abrégé d'histoire de la philosophie occidentale, L'allégorie de la caverne*, Editions Universitaires Fribourg Suisse, 1990, p. 31

JOHANNES Hirschberger, *Abrégé d'histoire de la philosophie occidentale, L'allégorie de la caverne*, édition Universitaires Fribourg Suisse, 1990

- JULLIEN François, *Le nu impossible*, Seuil, Paris, 2005
- IM Geun-Jae *La création d'un l'Empire: la sensation de l'art contemporain anglais*, Jian, Séoul, 2010.
- LEE Gi-Young, *Se laisser fasciner par Minhwa*, édition Hyohyung, Paju, 2010
- LEE Won-Bok, *Réinvention la beauté Coréenne 6: L'art pictural*, édition Sol, Séoul, 2005
- LEVI-STRAUSS Claude, « *Tristes tropiques* », 2. Feuilles de route : Comment on devient ethnographe, la traduction Park Ok-jul, 1998.
- LEWIS Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, la traduction Kim Suk-Hee, 2007.
- MARSHALL McLuhan, *The Medium is the Message (Le message, c'est le médium)*, Gingko Press, Berkeley, 2005, p.90.
- MONTINARI Mazzino, *La Volonté de puissance n'existe pas*, Edition de l'Eclat, Paris, 1998.
- NIETZSCHE Friedrich Wilhelm, *La Volonté de Puissance*, Gallimard, Paris, 1995.
- NIETZSCHE Friedrich Wilhelm, *Ainsi parlait Zarathoustra*, le Livre de Poche, 1972.
- RESTANY Pierre, *60/90- Trente ans de Nouveau Réalisme*, Edition de la Différence, Paris, 1990.
- RIEGL Alois, sous la dir. de Donald Preziosi, (*The Art of Art history*) : *A critique Anthology*, Presses Universitaires d'Oxford, Oxford, 1998.
- RIEGL Alois, *Grammaire historique des arts plastiques : L'esprit et les formes*, Edition Klincksieck, Paris, 1978.
- SEDLMAYR Hans, *La Révolution de l'art moderne*, Munich, Edition Rowolt, 1955, Extrait de l'Aventure de l'art au XXe Siècle, sous la direction de Jean-Louis Ferrier, Edition Chêne-Hachette, Paris, 1988.
- SUH Jung-Wook, *La philosophie Occidentale 2*, La consonne et la voyelle, Séoul, 2003, pp.215-219.

WON Ho-Taek, *Psychologie Anormale*, édition Beommunsa, Séoul, 1999.

Webographie

<http://book.daum.net/>

<http://mediation.centrepompidou.fr/>

<http://blog.naver.com/>

<http://blog.daum.net/>

<http://www.cnrtl.fr/>

<http://www.larousse.fr/>

Filmographie

BARRIE James Matthew, *Peter Pan*, studios Disney, Etats-Unis, 2003

BAUM Lyman Frank, *Le magicien d'Oz*, George M. Hill Company, Etats-Unis, 1939.
98min.

WACHOWSKI Andy et Lana, *Matrix Reloaded*, Warner Bros, New York, 2003,
132min.

Les artistes professionnels de Joseon, documentaire d'EBS Docu prime, d'après KIM Kwang-ho, diffusé sur EBS, jeudi 22 août 2010, 21h 50, 55 minutes.

Dictionnaires

Dictionnaire Larousse

Dictionnaire Centre National de Ressources

Dictionnaire de psychologie éducative, Institut coréen de psychologie éducative,
2001.10, Edition d'HakJi

