

Bang Hai Ja 방혜자, 方惠子 (née en 1937)



Musée Cernuschi : Comment vous êtes-vous orientée vers une carrière artistique ?

Bang Hai Ja : Mon enfance a baigné dans une ambiance artistique et poétique. Mon grand-père était calligraphe, ma mère artiste, mon père ouvert à l'art. Mes parents étaient instituteurs et il y avait des élèves qui venaient chanter chez nous. Il y avait aussi mon cousin qui était poète, qui l'est toujours.

MC : Et ce, malgré l'occupation japonaise ?

BHJ : Je suis entrée à l'école primaire à sept ans et ça a duré cinq mois, du 2 mars à la Libération le 15 août 1945. C'était une période pendant laquelle le Japon était fou de la guerre. C'était un écartèlement terrible. Dans ma famille, l'atmosphère était très paisible et artistique. Mais à l'école, on nous punissait si on parlait coréen, on nous habillait en soldat et on nous faisait faire des exercices. Et chaque jour, on allait au temple shintoïste pour crier « Vive l'empereur ». Je sais encore, malheureusement, réciter leur histoire de la création du Japon.

Le jour de la libération, on ne savait pas d'où sortaient les drapeaux coréens. J'ai vu tout le village avec ces drapeaux au vent, criant de joie. Mon oncle avait été torturé en prison. Et quand mon grand-père a été libéré, le village entier a fait la fête. A la libération, dans ma classe, une amie japonaise m'a donné une poupée. Je l'ai ramenée à la maison. Ma mère, qui ne m'avait jamais dit de mots méchants, me les a tous dits et m'a ordonné de m'en débarrasser. Je suis allée lancer la poupée dans un dépôt de vieux chiffons. La nuit, j'ai rêvé que les soldats japonais me poursuivaient. En fuyant, je suis tombée et je me suis réveillée.

MC : Dans quelles conditions avez-vous commencé à avoir une pratique artistique ?

BHJ : Je suis entrée au lycée le 5 juin 1950 et la guerre a éclaté le 25 juin. Pendant la guerre de 1950 à 1953, celle dont l'armistice a coupé notre pays en deux, nous étions réfugiés à Daegu. Pendant trois ans, nous n'avons pas fait beaucoup d'études. Après l'armistice, nous sommes revenus au lycée à Séoul. C'est là que j'ai commencé à étudier dans de meilleures conditions. Je m'intéressais un peu à la peinture, mais j'étais surtout influencée par mon cousin. Comme lui, je voulais devenir poète. C'est le professeur de dessin qui m'a poussée vers la peinture. Je pensais que je n'étais pas douée pour ça

et je préférais les études littéraires. C'est pour cela que j'ai appris le français sérieusement à l'Alliance française, avant de venir à Paris.

Le moment décisif a été le jour où nous sommes allés faire des paysages dans la nature. J'ai peint quelque chose que je ne trouvais pas bien. À la fin de la séance, le professeur nous a dit ce qu'il pensait de ce que nous avions fait. Et il a dit devant mon travail : « Toi, tu as compris ce que j'ai mis 15 ans à réaliser ». A ce moment-là, je me suis dit que j'avais peut-être quelque chose à faire avec la peinture. Il a ajouté : « Tu sais, on ne peint pas avec la main, on peint avec son cœur ». C'est essentiel. C'est comme ça que j'ai commencé. J'avais 16 ans.

MC : Quelle formation avez-vous suivie ensuite ?

BHJ : Pendant et après la guerre, j'ai été malade durant sept années, de 1952 à 1959, et je n'ai pas pu beaucoup peindre. Je voulais aller à l'université dans la section de littérature française, mais mon professeur de dessin a insisté pour que je me présente au concours d'entrée de la Faculté des beaux-arts. J'ai réussi le concours en 1956 et, après quatre années d'études, je suis venue tout de suite à Paris.

MC : En quoi consistait la formation de la Faculté des beaux-arts ?

BHJ : Jusqu'en troisième année, on apprenait la peinture à l'encre traditionnelle. C'est seulement en quatrième année qu'on nous a séparés entre peinture à l'huile et peinture traditionnelle. J'avais choisi la peinture à l'huile, tout en pratiquant la calligraphie et les techniques traditionnelles de la peinture. J'étais très influencée en ce dernier domaine par Jeong Son [정선, 鄭敼, 1676-1759] et le calligraphe Chusa [Kim Jeonghui 김정희, 金正喜, 1786-1856].

Les professeurs de la Faculté des beaux-arts de l'université de Séoul avaient un style classique. Chang Ucchin [장옥진, 張旭鎭, 1917-1990] était le seul qui nous comprenait dans ce milieu académique. En dehors de l'université, j'ai fréquenté l'atelier de grands maîtres de l'art coréen contemporain : Yoo Youngkuk [유영국, 劉永國, 1916-2002] et Kim Byungki [김병기, 金秉騏, né en 1916]. Ils m'ont encouragée alors que je ne croyais pas en moi. Ils m'ont beaucoup aidée. Je leur en suis très reconnaissante.

Au début de la quatrième année, des élèves des beaux-arts ont présenté des œuvres à l'Exposition nationale annuelle. J'ai été choisie. Lorsque M. Kim Byungki a vu mon tableau, il a demandé à beaucoup de gens qui j'étais et leur a dit qu'il aimerait me voir. J'y suis allée. Quand il m'a vue, il m'a dit : « Merci d'avoir montré tant de beauté. Vous allez nous apprendre de belles choses ». A partir de

ce moment-là, j'ai fréquenté son atelier. Jusqu'à maintenant, j'ai l'impression que ce sont les autres, des mains invisibles, qui m'ont poussée vers la création.

MC : Comment à cette époque-là vous insérez-vous dans le contexte artistique coréen ?

BHJ : Tous les élèves de ma classe étaient des amis. Quand je suis partie, c'est comme si toute la classe était partie. Ils lisaient mes lettres et répondaient tous ensemble. Mes amitiés sont très liées aux beaux-arts. Par exemple, Kim Tschang-Yeul [김창열, 金昌烈, né en 1929] est mon aîné, mais on a fréquenté les mêmes ateliers. Il y avait très peu de peintres si bien que tous ces artistes qui voulaient révolutionner l'art, se révolter contre l'académisme, se connaissaient tous un peu.

Sur le plan artistique, mon premier tableau abstrait a été fait dans l'atelier d'art contemporain de Kim Byungki, là où il y avait les pionniers de l'art moderne. Une semaine avant la cérémonie de remise des diplômes de la Faculté des beaux-arts, je suis partie de Corée. Juste avant, je suis allée à Gyeongju. Après la visite de Sokkuram [NDLR : très célèbre site bouddhique de l'époque de Silla, bâti entre 751 et 774], j'ai fait ma première œuvre abstraite : *Au cœur de la terre*. Je ne sais pas pourquoi c'est venu comme ça, vraiment abstrait.

MC : Pourquoi êtes-vous partie à Paris ?

BHJ : D'abord, j'ai appris le français pour étudier la littérature française. Je suis venue à Paris. C'était naturel. Il y avait comme une lumière qui m'attirait. C'était le centre des arts.

Mes parents m'ont permis de partir, ce n'était pas quelque chose qui se faisait à l'époque pour une jeune fille. Avant mon départ, j'ai exposé à la Bibliothèque nationale de Séoul. J'ai pu payer ainsi mon billet d'avion. Nous avons découvert, à travers quelques revues japonaises, Soulages [né en 1919], Fautrier [1898-1964], Paul Klee [1879-1940], que j'ai beaucoup aimé, et Cézanne [1839-1906], que j'ai préféré à tous les peintres et sur lequel j'ai écrit un mémoire. Il n'y avait pas de livres d'art,



Bang Haija, *Lumière née de la lumière*, 2007, couleurs sur papier, 335,6 x 119,5 cm, don Bang Haija, MC 2014-5 (© Stéphane Piera / Musée Cernuschi / Roger-Viollet)

juste quelques images. Vermeer [1632-1675] n'était pas connu par exemple. Mais nous étions déjà au courant de ce qui se passait à Paris. Nous connaissions l'art informel.

MC : Comment se passe votre arrivée à Paris en 1961 ?

BHJ : Je suis partie de Corée avec deux cents dollars. Au début, je vivais avec une petite bourse qui venait de Suisse, par l'intermédiaire d'un organisme catholique et grâce à l'aide de mes parents. C'était difficile. J'étais dans un foyer international de jeunes filles. A cette époque-là, vers 1963, mon père a fait faillite. J'avais vendu trois grandes toiles. J'ai envoyé la moitié de la somme en Corée à mes parents et je leur ai dit que j'étais devenue indépendante. J'ai trouvé une chambre de bonne boulevard Montparnasse. Je gardais les enfants deux fois par semaine pour avoir la chambre, mais on m'appelait à toutes occasions. Finalement, je suis tombée malade. La directrice du foyer est passée me voir un jour et elle m'a fait revenir au foyer. Elle m'a donné gracieusement une chambre pour me soigner.

MC : Vous parvenez aisément à démarrer votre carrière à Paris ?

BHJ : Quand je suis arrivée à Paris, la directrice du foyer m'a donné tout de suite une mansarde où je pouvais peindre comme je le voulais. Un jour, un critique d'art est venu faire une conférence. Le foyer invitait toutes les célébrités de l'époque. La directrice voulait montrer mon travail à ce Polonais. Quand il l'a vu, il a dit : « mon maître doit venir voir ça ». C'est comme ça que M. Pierre Courthion [1902-1988] est venu. Il a commencé tout de suite à s'occuper de moi. Chaque mois, il m'invitait chez lui à déjeuner pour me parler de grands peintres. Il m'a fait connaître Léon Zack [1892-1980], Zao Wou-ki [Zhao Wuji 趙無極, 1921-2013] et Isabelle Rouault [fille de Georges Rouault]. Je suis souvent allée chez elle. J'ai vu aussi Mme Rouault et le salon où il y avait *Le Voile de Véronique*. C'est comme ça que j'ai connu les milieux artistiques. M. Courthion m'a présenté à la galerie Florence Houston-Brown, qui a disparu mais était assez connue à cette époque-là, ainsi qu'à la galerie Numaga en Suisse. Il m'a ainsi introduite dans le milieu artistique parisien. Il a écrit aussi le texte des catalogues de mes expositions.

MC : Votre situation s'améliore donc rapidement.

Les étapes marquantes pour moi ont été l'exposition de 1967 à Paris, dans la galerie Houston-Brown, puis celle de 1975 à la galerie Numaga en Suisse. Petit à petit, je suis vraiment devenue indépendante, mais j'ai vécu avec le minimum de choses. Un jour, la directrice de mon foyer est

passée près de moi et m'a vue manger une sorte de brouet. Dix minutes après, elle m'a apporté un grand beefsteak. Mon visage est devenu rouge. Quand j'ai lu le *Dit de Tianyi* de François Cheng [程抱一, né en 1929], j'ai pleuré. Ce qu'il décrit dans son livre correspond à ce que j'ai vécu.

MC : Cette arrivée à Paris a-t-elle été accompagnée d'un changement de style ?

Quand je suis arrivée à Paris, j'étais comme émerveillée par la lumière. Au mois de mars en Corée, l'atmosphère était encore très sombre et c'était après l'occupation japonaise, la guerre de Corée, la maladie. A Paris, c'était comme un monde nouveau qui s'ouvrait. C'était le lieu des aventuriers, des étrangers et des artistes. Au début, mes peintures étaient sombres, mais il y avait toujours une étincelle de lumière. Et petit à petit, cette lumière est devenue plus présente.

Je crois qu'on est influencé par le lieu, l'ambiance, l'école de peinture environnante. Avec Elvire Jan [1904-1996], rencontrée par l'intermédiaire de M. Courthion, Suzanne Rivet, Jano Xhenseval, nous nous réunissions chaque mois pour nous montrer les unes les autres ce qu'on peignait. Avec Elvire, j'ai rencontré Bazaine [1904-2001] et Manessier [1911-1993] une ou deux fois et j'ai pris connaissance de leur travail. Grâce à elle, j'ai été perçue comme appartenant au courant de l'Ecole de Paris. M. Courthion a d'ailleurs fait un album sur l'Ecole de Paris et y a mis aussi mon travail.

MC : Une fois à Paris, vous commencez à utiliser le collage sur toile.

J'utilisais tout ce qui restait de la vie quotidienne : du papier de verre, des morceaux de cuir, des vieux tissus, des morceaux de bois. Il n'y avait pas de raison particulière à ce travail. J'avais simplement envie de changer, d'aller vers la découverte de nouvelles matières.

MC : Vous privilégiez rapidement des collages dans lesquels le papier domine.

En 1968, je suis rentrée en Corée après mon mariage pour saluer mes parents qui n'avaient pas le droit de sortir du pays. C'est là que j'ai découvert le papier de mûrier coréen. C'était translucide comme de la soie, naturel et tellement beau. J'ai beaucoup aimé ce travail de collage.

MC : Vous avez finalement évacué les collages et opté pour le papier *hanji* comme support dans les années 1990.

Au début, quand je faisais des collages, j'utilisais de petits morceaux de papier très fin, comme de la soie. Après, j'ai découvert l'atelier de fabrication de Wonju, très connu pour son papier de mûrier. Ils le

fabriquent à la manière traditionnelle : on plante le mûrier, on l'écorce, on lave les tiges à l'eau claire du ruisseau, on fait bouillir jusqu'à l'obtention de fibres, puis on fait sécher sur des tamis. C'est le papier que j'utilise. C'est très solide. Ça devient comme du cuir. Je peins des couches très fines, pendant longtemps. Ça pénètre. Ça donne des couleurs pures et transparentes.

MC : Pourquoi froisser le papier ?

C'est peut-être dans mon sang. Traditionnellement avec du papier, on faisait tout : sacs, vêtements, paniers, tables, petits meubles. C'est magnifique et, peut-être, plus durable que du bois quand c'est tressé. En voyant les papiers comme ça, on a envie de jouer. Si on se contente de peindre, c'est banal. Si on sculpte le papier, si on le module un peu, on obtient des effets très naturels. Le hasard fait des choses qu'on n'attend pas. Le premier papier que j'ai froissé, je l'ai laissé comme ça, sans l'aplatir, avec du relief. Des astrophysiciens qui sont venus du CERN l'ont vu et m'ont montré un dessin, *How energy becomes matter*, qui lui ressemblait. Ils m'ont invitée à aller les voir, mais je ne n'y suis pas encore allée. Un ami astrophysicien a fait des montages avec des photos de ma peinture et des photos d'astres. Quand il les projetait, il montrait que les deux devenaient un, qu'ils se fondaient l'un dans l'autre.

MC : Vous prêtez également une attention particulière aux matériaux picturaux employés :

BHJ : Avant, j'utilisais beaucoup la peinture à l'huile et des émulsions que je fabriquais avec des poudres et des pigments traditionnels, mais je ne me sentais pas très à l'aise avec l'huile. Les collages de papier coréen, c'était avec des papiers teints au moyen de pigments traditionnels, avec parfois encore des parties à l'huile sur toile au début. J'ai arrêté d'utiliser l'huile vers le début des années 1970 et j'ai arrêté complètement l'emploi de liants synthétiques dans mes émulsions dans les années 1990, quand j'ai découvert un liant naturel en même temps que je découvrais les ocres de Roussillon.

En 1995, un ami m'a emmenée à Roussillon. C'était en hiver, en décembre. Quand je suis arrivée, il y avait toutes ces falaises de toutes les couleurs : du vert tendre, du violet, de l'ocre rouge. J'étais étonnée. Je sentais une énergie des couleurs très forte. Je me disais : peut-être que si je peins avec ces pigments, je peux transmettre cette énergie des couleurs à celui qui regarde mon tableau. Je suis allée après en Corée chez des gens qui faisaient des études sur les ocres. On m'a fourni beaucoup d'ocres magnifiques. C'était fascinant. Toutes ces vibrations, cette énergie que je recevais, ça me fortifiait, ça me donnait de la joie.



Bang Haija, *Lumière née de la lumière*, 2007, couleurs sur papier, 335, x 118,8 cm, don Bang Haija, MC 2014-6 (© Stéphane Piera / Musée Cernuschi / Roger-Viollet)

MC : Pourquoi étiez-vous mal à l'aise avec l'huile ?

BHJ : A cause de l'essence de térébenthine qui me rendait malade et de mes problèmes pulmonaires, principalement. C'est aussi pour cela que j'utilise maintenant un liant naturel. Un ami, Abraham Pincas [Né en 1945], enseignait aux beaux-arts. Avant ma découverte des ocres, je suis souvent allée assister à ses cours. Il enseignait, dans l'atelier des techniques de la peinture, la fabrication des couleurs selon toutes sortes de procédés. J'ai assisté aussi à beaucoup de conférences de physiciens pour comprendre les matières, les couleurs. J'ai aussi été très influencée par le professeur Albert Lenormand [1915-2013], dont j'ai fréquenté l'atelier aux beaux-arts comme élève libre de 1963 à 1966. J'y ai appris la fresque. C'était l'atelier d'art monumental où il y avait Jean Bertholle [1909-1996] et Jean Aujame [1905-1965]. M. Lenormand m'a beaucoup aidée à comprendre la technique des glacis pour la fresque. J'utilise encore ce type de techniques, transposées en peinture. Pour faire des fresques, on mélange de la chaux, de l'eau et du sable. On peint quand la surface est humide, puis on passe la spatule pour que ça pénètre. C'est comme sur le papier où j'utilise plusieurs couches très fines. Ça permet de créer des transparences. M. Lenormand est mort il y a seulement deux ans, presque à cent ans. C'était quelqu'un d'extraordinaire. Je l'ai beaucoup aimé humainement. M.

Aujame aussi. Quand je suis arrivée avec mes trois tableaux pour entrer dans l'atelier, M. Aujame m'a dit quelque chose de similaire à ce que m'avait dit M. Kim Byungki. On a travaillé la fresque, le vitrail, la mosaïque. On a touché à tous les aspects de l'art monumental. En 1968, quand je suis rentrée en Corée, le doyen de la Faculté des beaux-arts de l'Université nationale de Séoul m'a demandé de venir assurer un cours. J'ai surtout enseigné l'art monumental. J'ai arrêté au bout d'un an, car je n'avais pas assez de temps pour peindre. Je voulais toujours qu'il n'y ait pas d'autre chose que le travail, que la création.

MC : A quelle époque commencez-vous à appliquer les pigments par l'avert et le revers ?

Ça, c'est un peu plus tard. Dans les années 1990, quand j'ai vu que le revers de mes tableaux faits sur du papier de murier était parfois plus beau de dos que de face, j'ai commencé à peindre des deux

côtés. Dans le building Yuksam de Séoul, j'avais exposé des œuvres des deux côtés. Ça faisait comme du vitrail. Ces fines couches posées en glacié amènent de la transparence. C'est pourquoi, quand je suis allée faire des vitraux en Allemagne, le maître verrier m'a dit : « Tous vos tableaux attendent d'être mis en vitraux ». Inconsciemment, je cherchais la lumière par la transparence.

MC : Vous travaillez également depuis plusieurs années avec des géotextiles. Ils offrent pourtant moins de transparence. Pourquoi avoir choisi ce matériau ?

BHJ : Le géotextile, c'est lié aux bambous. En 1991, au bout de trente ans, j'ai pu acheter cet atelier parisien. J'ai voulu y mettre des bambous, bien sûr. En Corée, c'est symbolique. Quand ils ont été livrés, il y avait du géotextile en-dessous. C'était ouaté, non tissé, très souple et tellement beau comme matière. J'ai demandé qu'on m'en donne un morceau et j'ai essayé de le peindre recto verso. Le géotextile est non tissé, ce qui laisse pénétrer la couleur d'un côté à l'autre. L'entreprise qui m'avait amené les bambous me fournissait aussi le géotextile. C'était de très bonne qualité, mais aujourd'hui les géotextiles sont moins bons et j'ai plus de mal à les utiliser. Je travaille toujours aussi avec le papier de murier.

MC : Quelle est la différence entre votre travail sur papier et celui sur géotextile ?

C'est la même chose. On peut aussi avoir cette transparence dans les superpositions de couleurs. J'aime les deux techniques. Comme c'est ouaté et doux, le géotextile donne une espèce de beauté veloutée et, comme il y a des irrégularités, on peut faire glisser la lumière un peu différemment. Je n'ai pas besoin de le froisser comme je le fais avec le papier. Mais la recherche de lumière est plus importante pour moi que les matières.

MC : Vous employez également toujours d'autres techniques liées au papier.

Je travaille encore à l'encre, en blanc et noir, et j'enseigne également la calligraphie. Enfin, je travaille aussi sur du papier mâché depuis les années 1990, depuis que j'ai abandonné les collages pour un travail uniquement sur le papier. C'est un papier que je trempe dans l'eau, puis que je mets sur un support. Ça devient une pâte. Il retourne à son origine. En séchant, cela crée des reliefs. Je laisse glisser le pinceau juste quand j'y vois des formes. On peut s'en servir comme support pour y rêver des paysages anciens.

MC : Les titres de vos œuvres font souvent référence à la lumière ou au cosmos.

De la même manière que les scientifiques, je suis émerveillée par la nature depuis mon enfance. Comme j'ai vécu à la campagne, elle a joué un très grand rôle pour moi. J'ai vraiment communiqué avec les fleurs, l'eau, les étoiles. C'est cette enfance qui a semé en moi cet émerveillement pour le cosmos et la nature. C'est venu naturellement avec les questionnements : « d'où je viens ? », « pourquoi je suis là ? ». C'est une sorte de méditation, d'éveil intérieur qui va à la rencontre de quelque chose de cosmique. J'ai toujours pensé que l'univers était fait de lumière, d'énergie, de couleurs. J'adore les couleurs. Les anciennes peintures coréennes en étaient pleines.

J'ai fait un travail d'introspection, suis allée vers cette lumière. Cela m'a marquée profondément. C'était aller vers la lumière de l'âme. Je sentais que notre lumière intérieure était comme l'éveil de la conscience. J'y ai beaucoup réfléchi. Nous sommes venus de la lumière et retournerons à la lumière. La lumière de la nature est là pour nous éveiller. Je me sens baignée de lumière. Ce n'est pas moi qui ai voulu la trouver. C'est comme si la lumière était venue m'embrasser. C'est grâce à cette conscience éveillée qu'on est dans la joie, la paix, l'amour, ici et maintenant. Aujourd'hui, il me semble que je voudrais transmettre cela. C'est un grand besoin. J'ai organisé trois stages cet été. J'ai aussi beaucoup enseigné.

C'est avec la peinture que j'ai rencontré tous mes professeurs, tous mes amis. Cette recherche de lumière m'a apporté beaucoup de choses. Le rôle du peintre aujourd'hui, c'est peut-être ça : une co-création avec la nature, une union avec l'univers grâce à laquelle on peut peut-être arriver à la paix du monde. Chaque graine de lumière que je mets dans ma peinture, j'espère que je le fais avec le cœur. C'est pour donner la lumière au monde, l'amener dans le cœur des autres. C'est comme un petit grain de poussière, mais si chacun essaye, on peut peut-être y arriver.

MC : Quels étaient vos rapports avec la scène artistique française ?

Grâce à M. Courthion j'avais des relations avec Léon Zack, Mlle Rouault, Zao Wou-Ki, et Chu Teh-Chun [Zhu Dequn 朱德群, 1920-2014], mais je n'ai pas vraiment eu beaucoup d'échanges avec ce dernier. Au début, c'est plutôt de M. Lee [Lee Ungno 이응노, 李應魯, 1904-1989] dont j'étais très proche. Je le voyais tous les jours. J'ai dû faire l'interprète pour lui à la galerie Paul Facchetti. En 1961, il y avait un concours pour les peintres étrangers à Paris. Beaucoup de Coréens présentaient des œuvres. C'est M. Lee qui a insisté pour que je présente deux tableaux. J'étais très timide ; je n'osais pas. Il m'a beaucoup poussée. Finalement, c'est mon travail a été retenu. Bernard Dorival [1914-2003] était directeur du Musée national d'Art moderne, alors avenue du président Wilson. M. Dorival est

venu dans mon atelier après cette exposition et j'ai été invitée à participer à une exposition à l'Hôtel de la monnaie en 1967.

Quand on regarde mes tableaux des années 60-70, on voit un peu l'influence de l'Ecole de Paris. Plusieurs personnes me l'ont dit. Mais je ne sais pas si j'ai vraiment été influencée, car j'étais très solitaire. Mes peintures reflétaient mon état d'âme de l'époque : beaucoup de noir avec des étincelles de lumière.

MC : Quelle est votre place dans l'histoire de l'art coréen ?

On me dit souvent que j'appartiens à l'une des premières générations de peintres abstraits coréens, car auparavant cet art n'existait pas.

MC : Vous êtes aussi restée fidèle à vos premiers amours et pratiquez la poésie.

Parfois, j'écris directement en français, parfois j'écris en coréen. Mes poèmes sont publiés dans mes catalogues. J'ai beaucoup d'amis éditeurs qui voudraient les publier, mais je n'ose pas, car je ne suis pas un poète. Ça vient comme ça, en même temps que le travail sur la peinture, la matière et la lumière. Ces poésies touchent beaucoup, car ça accompagne ce travail sur la lumière, la conscience, l'union avec l'univers.

Je remercie la vie qui m'a donné tant de choses, tant de joie et l'émerveillement surtout. Et cette évolution, ou cette révolution, ou cet éveil du cœur, c'est ma passion, ma joie, mon amour, ma paix. Je donne des stages de calligraphie et de *Qigong* pour transmettre tout ce que j'ai reçu, pour remercier la vie. Je crois que les scientifiques et les artistes, sont des émerveillés. C'est cet émerveillement qui nous pousse vers ce qui est plus beau, ce qui est plus vrai, car le beau est vrai. C'est un peu la quête à la source de mon travail.

MC : Seriez-vous néoplatonicienne ?

Je connais peu la philosophie occidentale. En Corée, la vie et l'art font corps. On est baigné dedans. La vraie recherche de la peinture, c'est l'amour, la joie et le sourire du cœur. Une fois devant la matière-lumière, le pinceau à la main, on est fasciné, on s'oublie. Et l'instant devient l'infini.

Propos recueillis par Mael Bellec entre septembre 2014 et mars 2015 lors d'entretiens oraux, remis en forme et validés après dernière relecture par l'artiste.