

Chan Ky Yut Le paradoxe du vide

Jean-Claude Leblond

Volume 37, numéro 149, hiver 1992–1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53627ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leblond, J.-C. (1992). Chan Ky Yut : le paradoxe du vide. *Vie des Arts*, 37(149), 24–29.

CHAN KY YUT

Jean-Claude Leblond



**On dit que la nature
a horreur du vide.
En même temps,
elle y aspire.
D'un côté, la vie foisonne
de façon anarchique.
De l'autre, elle tend
vers un état ultime
d'achèvement où plus rien
n'arriverait et où
cependant tout continuerait.
Il s'agit là d'un paradoxe
que notre raison parvient
à grand peine à accepter.**

Comment une chose peut-elle, à la fois, être et ne pas être? Comment la vie peut-elle agir d'une façon et tendre vers une direction contraire? Les termes opposés sont-ils conciliables? Cette conscience du paradoxe demeure un des phénomènes les plus envoûtants et les plus difficiles à accepter pour nous qui sommes habitués à raisonner de façon logique. Ce type de paradoxe s'intègre mal à notre culture qui cherche depuis plus d'un millénaire à évacuer le vide.

LE VIDE

Mais de quel vide s'agit-il? À la lumière d'abondants témoignages, on a pu observer que dans les traditions bouddhistes, taoïstes, zen et par la pratique du yoga, par exemple, la méditation entraînaient l'esprit de l'individu dans un singulier état de vide, un état où, consciente de tout, la conscience ne pense pas; des mots ne se forment plus; les désirs s'estompent. L'être se dissout littéralement dans ce qui l'entoure. Il est transparent. Et cet état singulier confère un sentiment absolu de plénitude, d'achèvement. C'est en ce sens qu'il y a paradoxe. Le vide est plein.

L'homme avec son créateur. Dans notre culture, nous demeurons généralement incapables de faire face à l'idée d'un état vide d'où la parole serait absente. Nous limitons notre relation avec le phénomène divin aux prédications des pasteurs, à un moralisme qui réduit la relation divine à une sorte de marchandage de grâces et d'indulgences. C'est l'univers de la parole par opposition à l'univers du silence.

S'appuyant sur une conscience peut-être plus adéquate de l'être humain, la tradition orientale met plus facilement en valeur cette tendance naturelle de l'être à rechercher, au-delà des méandres et des vicissitudes du quotidien, un état de permanence vide, qui confine justement au paradoxe du plein et où, sans se réclamer de divinités identifiables, l'individu rejoint, dans son humanité, l'état du divin.

LE PARADOXE DU VIDE

Les traditions religieuses, chrétiennes par exemple, ont relativement peu mis l'accent sur l'idée de contemplation silencieuse, à vide en quelque sorte, du divin. Rares sont les témoignages des mystiques qui nous ont laissé des écrits faisant état de ce phénomène d'abîme dans le Christ ou en Dieu. Le culte courant a plutôt privilégié une relation discursive et morale de

C'est l'univers du silence⁽¹⁾. Et il n'est donc pas facile pour quiconque n'a pas vécu l'état paradoxal de vide/plein d'en accepter la vraisemblance et d'en expérimenter à la fois la force et l'énergie, la simplicité et la complexité.

Une telle expérience résulte de certaines démarches qui ont trait au dépouillement de l'âme, à l'abandon progressif



九
月
廿
九
日
作

CHAN
KH-YAT 92





Encre et aquarelle sur papier, 1991.
56 x 76 cm.



Encre et aquarelle sur papier, 1992.
56 x 76 cm.

des désirs dans le sens du bouddhisme. Elle s'obtient notamment à la suite d'une pratique de la méditation qui est comme une sorte d'office religieux – les mots, la foule et les rituels en moins. Il s'agit, en définitive, d'une ascèse qui s'avère nécessaire pour qui veut se mieux connaître et saisir cette dimension de la réalité où le Monde se découvre soudain extraordinairement mystérieux. De cet état paradoxal, accessible à quiconque s'en donne la peine, surgit une conscience très lucide de l'incroyable force de la vie. L'individu développe une énergie qui s'alimente à même les insondables profondeurs de l'être et qui transforme toutes ses actions en une réalisation, en une forme d'achèvement et de « perfection ».

Ce phénomène, de l'ordre de l'expérience profonde individuelle et à vrai dire qui n'a rien d'extraordinaire, demeure extrêmement difficile à traduire dans le langage verbal. L'état d'impermanence, au sens où Simone Weil parle d'un état de grâce⁽²⁾, provoque un état cérébral temporaire qui n'est pas très éloigné de l'aphasie. Les mots accusent un plus grand malaise à se former. La perception du monde devient plus globale, plus panoramique si l'on veut. Par contre, si les mots parviennent mal à décrire cette expérience de la conscience, le dessin, l'image, l'expression picturale donnent, eux, de meilleurs résultats. Nous savons que la pratique de la parole, de l'écriture, du dessin et de la musique ne font pas appel aux mêmes parties du cerveau. Il en est de même chez le récepteur qui ne perçoit pas les sons de la même manière qu'une tonalité musicale. Et chaque art possède le don de susciter, d'exciter par

la perception auditive ou visuelle, une partie du cerveau et de la sensibilité tant chez l'auteur que chez le récepteur. Voilà donc dressé le cadre dans lequel s'inscrit la peinture de Chan Ky Yut qui nous invite à partager, par le regard, son expérience de la plénitude qui résulte de l'état de vide.

MES TABLEAUX DÉNOUENT LES NOEUDS DU COEUR

Originaire de Chine où il a passé son enfance, Chan Ky Yut est arrivé au Canada durant les années soixante-dix. Installé à Ottawa, il n'est pas tout à fait ce que l'on pourrait appeler un artiste au sens carriériste du terme. Son objectif consiste plutôt à transmettre et à partager, à la manière d'un enseignement, une expérience profonde qu'il a acquise dans son pays d'origine et qu'il continue à vivre dans son pays d'adoption. Maître de Tai-chi, il exerce la médecine chinoise traditionnelle, pratique la méditation zen et taoïste, prend grand soin de ses arbres, demeure très préoccupé d'environnement et enseigne des moyens de mieux en prendre soin.

L'homme est singulier dans sa façon d'être. Chinois d'origine, certes, il semble appartenir à toutes les cultures. Son attitude et cette notion de plénitude qu'il met de l'avant appartiennent, en effet, à toutes les cultures dites traditionnelles. Sa façon de parler, lentement et avec quelque difficulté comme s'il voulait soupeser le sens de chaque mot avant de le prononcer, demande à l'auditeur une certaine patience. Il ne s'agit pas de se perdre en paroles inutiles, mais d'aller tout de suite à l'essen-

tiel qui se résume en somme à peu de choses, comme tout ce qui est simple et fondamental. Or il sait, parce qu'il en a fait l'expérience, que tout ce qui nous apparaît compliqué est, au fond, fort simple. Cela, nous le savons tous également, mais seulement dans notre tête. Nous ne l'avons pas nécessairement expérimenté. C'est pourquoi il parle avec parcimonie, se contentant de regarder, d'être là, d'attendre qu'il se passe quelque chose. Et il se passe justement toujours quelque chose. Car son silence qui n'est pas timidité, est irradiant. L'homme se trouve à parler, à dire l'essentiel en quelque sorte dans une économie de mots et cette irradiation de l'être prend sa source dans la singularité de la vie intérieure. C'est cette même source qui nourrit sa peinture. « Mes tableaux, écrit-il, dénouent les noeuds du cœur. Je peins pour la joie. Non pour l'épuisement. Le yoga, la méditation sont source de puissance. La peinture en est le prolongement et le résultat⁽³⁾. »

Dans sa façon d'être, Chan Ky Yut évolue librement. Les mouvements de son corps sont fluides et continus et, à la manière des gestes des adeptes du Tai-chi, ils possèdent beaucoup de souplesse et d'efficacité. Ce qu'il dit en somme a bien peu à voir avec la Chine de son enfance, avec les traditions taoïstes ou bouddhistes. Sa conscience appartient à l'humanité entière, transculturelle si l'on veut. Son enseignement ou sa philosophie ne consistent pas à transplanter en Occident des théories étrangères et à modifier ainsi les cultures locales. Au contraire, il considère que le fondement même de l'individu, sa psychologie, son activité physiologique et cérébrale transcendent toutes les coutumes ou les philosophies temporelles et que, par conséquent, il appartient à chacun d'exploiter au maximum les ressources que la vie met sur son parcours. Encore faut-il être disponible. Une telle pensée n'oppose pas les cultures entre elles, mais au contraire, les concilie.

Les œuvres qu'il nous montre peuvent offrir à notre attention une gamme infinie de lectures. Elles sont toujours ce qu'elles paraissent pour nous, mais, à l'instar de toute œuvre d'art, elles sont toujours aussi autre chose qui se révèle à nous au fil du temps et de la fréquentation. Sur des surfaces blanches impeccables, l'observateur

САНЖАКЪНУТ

Сонг

91

Сонг-Сонг-Сонг





Huile sur toile de lin,
1991.

voit des graphies qui semblent d'inspiration chinoise, une espèce de calligraphie énergique, dépouillée, résumée à une gestualité minimale et contrôlée, une économie de couleurs qui se résume au bleu, au rouge et au jaune, une abstraction qui exprime essentiellement la vitalité, c'est-à-dire, l'essence même de ce qui surgit de façon foudroyante depuis l'âme même de l'être. C'est d'ailleurs pourquoi l'homme insiste tellement sur la nécessité de mettre de côté les concepts, les acquis, les procédures classificatoires qui apparaissent comme autant d'entraves à la création libre de l'œuvre, mais aussi, à sa perception libre.

Au fond, l'homme et l'artiste souhaitent que de quelque manière, le spectateur abdique momentanément son expérience, son vécu, son éducation, ses préjugés quels qu'ils soient, pour s'abandonner à l'œuvre de façon pure, naïve, enfantine à la limite, pour être capable d'en saisir la richesse, la force. C'est comme si l'énergie se transmettait de l'émetteur au récepteur à travers l'œuvre par le canal des perceptions enfin libérées des entraves habituelles qui réduisent l'essence même de la communication non verbale.

LE SENTIMENT ESTHÉTIQUE

Il est vrai que, de façon parfaitement normale, nous avons tendance à identifier ce qui est nouveau avec ce qui est ancien, avec ce que nous connaissons et maîtrisons. Il s'agit là d'un comportement qui résulte de notre fonctionnement cérébral. D'une certaine manière, nous opposons une résistance à la nouvelle sollicitation, au stimulus inconnu. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles, dès que nous regardons une œuvre de Chan Ky Yut, nous songeons à de la calligraphie chinoise, alors qu'il n'en est rien. Nous faisons référence aux mouvements de peinture abstraite caractéristique des années cinquante et soixante. Ce n'est pourtant pas encore cela. Nous éprouvons irrésistiblement le besoin de classer dans de petits tiroirs déjà bien identifiés toute nouvelle expérience qui risque, dans l'opération, de perdre de sa force, de son énergie. Mais ceci dit, ce comportement n'en demeure pas moins apte à de nous procurer un certain état de plaisir. Le plaisir de reconnaître, de déceler des parentés entre des choses qui peuvent paraître semblables et de les classer n'est pas à négliger non plus. Il est même nécessaire dans la fréquentation de l'œuvre.

Une autre tendance tout aussi normale que la précédente consiste à plaquer du contenu rationnel sur ce qui n'en a pas nécessairement. Ce que je peux lire d'une œuvre ne correspond probablement pas à l'intention de l'auteur, si intention il y a eue. Qu'importe la lecture, dans le mesure où celle-ci n'est jamais définitive. Comme le dit Chan Ky Yut : « La nouveauté

est du même ordre que ce que l'on trouve dans l'univers zen : la montagne est la montagne, l'eau est l'eau. Puis la montagne n'est plus la montagne, l'eau n'est plus l'eau. Mais finalement, la montagne est toujours la montagne et l'eau toujours l'eau. Parce qu'à la fin, la montagne et l'eau sont une nouvelle montagne et une nouvelle eau⁽⁴⁾. »

Le sentiment esthétique résulte d'une communication entre un créateur artiste et un récepteur qui regarde. Cette communication véhicule un certain message que ni l'auteur, ni le récepteur n'arrivent à verbaliser, à réduire, si j'ose dire, à l'état d'un énoncé. Et d'ailleurs, si ce qu'on appelle l'art se résumait au seul statut d'énoncé, on ne pourrait plus parler alors d'art qui, par définition, laisse le champ libre à toutes les lectures. Le sentiment esthétique se situerait précisément dans l'ouverture, dans la variété des interprétations qui est proprement infinie. Le Qu'est-ce-que-l'artiste-a-voulu-dire est une donnée inopérante si elle consiste à limiter et à orienter la lecture de celui qui regarde.

Il n'existe pas non plus, dans ce processus, une interprétation plus valable ou plus compétente qu'une autre parce que, dans la lecture, chacun y met ce qu'il est véritablement. Il convoque littéralement depuis son cerveau toutes les formes qu'il aurait pu percevoir et qui ressembleraient à ce qu'il voit maintenant. Il voyage au cœur de son vécu à la recherche de souvenirs qui présenteraient une parenté, une analogie avec l'expérience qui se déroule à travers ses yeux. Il déploie de grands efforts pour donner un sens à ce qui vient à sa rencontre. Et enfin, il s'abandonne à l'expérience nouvelle, selon un processus qui intéresse beaucoup la neuropsychologie⁽⁵⁾, bien que nous en sachions en-



Encre et aquarelle sur papier, 1992, 818 x 76 cm.

core très peu sur ce qui se passe réellement dans le cerveau sur le plan du sentiment et du plaisir esthétique, ce plaisir qui fait de l'homme l'animal le plus doué de la création.

Le besoin de conférer du sens à tout ce que les perceptions appréhendent n'en demeure pas moins essentiel et humain. C'est dans le sens attribué à la fréquentation d'une œuvre d'art, d'un poème ou d'une rage musicale que se situe une bonne partie du plaisir esthétique et de la qualité de la vie intérieure. Par exemple, nous éprouvons une sorte de plaisir indicible à lire un article qui nous décrit un lieu où nous avons autrefois éprouvé une grande joie, à écouter un analyste décrire une œuvre d'art que nous connaissons déjà et qui ne nous avait pas jusqu'alors révélé autant de richesses.

AU-DELÀ DU SENS

Avec son travail pictural, Chan Ky Yut nous invite à aller au-delà du sens, à faire cet effort d'éliminer les unes à la suite des autres toutes les références qu'une œuvre pourrait susciter au fond de notre inconscient. Il nous invite précisément à faire le vide, ce vide qui confine à la plénitude, à entrer en communication avec l'œuvre, une communication qui prendrait la forme d'une osmose. Au fond, la rencontre avec l'œuvre d'art et ce qu'elle provoque en nous constitue un avant-goût de l'expérience. Si tu continues, me dit-elle, de me regarder, tu abandonneras tes mots, tes interprétations, ta tendance à me transporter dans ton univers du connu et tu te laisseras aller, tu t'abandonneras dans un vide progressif qui s'emparera de toi, à l'inconnu que j'incarne, et alors, alors seulement, mon âme parlera à ton âme, ton énergie et mon énergie seront

mêlées, nous existerons tous les deux en un, en fusion, en copulation d'où naîtra un nouvel être, toi-même transfiguré. Voilà l'essence de la peinture de Chan Ky Yut. Presque rien à première vue. Mais justement, tout réside dans ce presque rien.

Ainsi donc l'œuvre se présente comme une sorte de mantra, de pièce à méditer qui conduit le *regardant* dans les méandres les plus divers de l'interprétation et où il lui faut, à la manière de la démarche du Bouddha, s'exclamer chaque fois : « Non ce n'est pas ceci », jusqu'à ce qu'enfin, rempli par le vide qui s'installe par suite d'éliminations, il s'illumine à l'œuvre et reçoive en l'investissant de lui-même, toute l'énergie de la force vitale qui demeure le fondement de la communication picturale de Chan Ky Yut. Il y a osmose véritablement. Ce n'est pas de comprendre qui est important, mais de sentir ce qui se passe et pour cela, il faut se mettre dans l'état approprié.

Une question demeure toutefois en suspens pour quiconque observe les arts visuels. Qu'est-ce que l'art ? À cette question, Roger Vigouroux propose de se demander : « Quand y a-t-il art ⁽¹⁾ ? » En effet, comment distinguer, dans l'appel au sentiment esthétique, ce qui relève véritablement de l'art et ce qui appartient à l'exécution d'une chose issue plus ou moins du hasard ou de l'état d'excitation du moment ? Comment déterminer le coefficient esthétique, si l'on peut ainsi s'exprimer, d'une

œuvre par rapport à une autre ? Comment se fait-il que dans l'art de Chan Ky Yut qui implique une forme de méditation, et fait appel, par la simplicité même de son graphisme, à l'essence du geste, on ne retrouve pas de traces d'art abstrait, de ce minimalisme par exemple qui cultive justement l'économie des moyens et se rapproche, en apparence du moins, d'une conception zen de l'œuvre picturale ? Le tout ne résiderait-il pas en quelque façon dans la profondeur de l'être qui se donne dans l'œuvre d'art et qui se laisse déceler et sentir par quiconque se met dans l'état approprié ? Cette limpidité issue de la méditation caractérise-t-elle réellement le créateur ? Peut-on établir une opposition entre transparence et opacité chez l'artiste et qui ferait que plus l'être créateur est opaque, plus l'œuvre a des chances d'être bruyante, labile, loquace, pauvre en énergie. Plus l'être est transparent, plus l'œuvre a de chances d'être silencieuse, sereine et riche en énergie, car elle s'exprime avec plus de clarté, car elle n'exprime rien, tout en exprimant tout. Pour l'heure, cette question demeure, à mon avis, sans réponse. □

(1) Il est toutefois nécessaire de préciser que le paradoxe parole/silence se résorbe dans l'alternance de l'un à l'autre, chacun des termes se nourrissant réciproquement.

(2) Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Union générale d'édition, 10/18.

(3) Chan Ky Yut, citation tirée d'une monographie éditée par l'artiste.

(4) *Ibid.*

(5) Voir Roger Vigouroux, *La fabrique du beau*, Paris, Odile Jacob, 1992.

(6) *Ibid.*, p.26.