

## Développement de l'art moderne et relation au cubisme à Singapour et en Malaisie

Ahmad Mashadi

[Head, National University of Singapore Museum]

L'art moderne débute de manière similaire dans les anciennes colonies britanniques de Malaisie et de Singapour, au travers d'interactions multiples entre les strates dynamiques que forment alors les cultures locales, coloniales, itinérantes et nomades. Les mouvements modernes dans ces deux pays s'entremêlent, divergeant ici et là, informés qu'ils sont par des paysages sociaux, économiques et politiques distincts. L'utilisation de techniques et d'expressions cubistes dans l'art malais et singapourien ne se propage que dans les années 1950, à l'occasion d'une incursion plus générale du côté de l'expression moderniste. Cette expansion doit être envisagée en rapport avec la tendance croissante à l'abstraction, parallèlement aux discussions sur la modernité, dont la problématique se complique des questions délicates d'ethnicité, de nation, et des liens historiques et virtuels avec le développement culturel et politique chinois. L'analyse des modes d'expression cubistes dans l'art malais et singapourien peut se faire en lien avec l'Ecole de Nanyang, à Singapour, si on entend par là des artistes comme Cheong Soo Pieng (鐘泗賓), Chen Wen Hsi (陳文希), Chia Yu Chian (戴玉謙), Lim Hak Tai (林学大), ou des artistes installés en Malaisie comme Chuah Thean Teng (蔡天定), Tsai Horng Chung (蔡洪鐘), Tay Hooi Keat (戴惠吉), Syed Ahmad Jamal et Latiff Mohidin. Ces artistes ont suivi des études différentes, travaillent dans des lieux distincts et, motivés par une multiplicité de raisons formelles et conceptuelles, déploient des langages cubistes divers. Le cubisme est généralement considéré par eux comme un des nombreux éléments émanant de la matrice formelle de l'art occidental ; il est envisagé et travaillé comme un système esthétique parmi d'autres, souvent détaché de sa base conceptuelle originelle, et destiné à promouvoir des concepts spécifiques, adaptables à des besoins individuels et collectifs.

Si les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle sont les témoins d'une certaine effervescence artistique, avec la formation de groupes amateurs, l'intérêt pour l'art moderne ne se répand que dans les décennies d'après-guerre. L'augmentation significative de l'émigration chinoise au début du XX<sup>e</sup> siècle dans des villes comme Penang ou Singapour assure la viabilité des communautés artistiques émergentes. En 1938, Lim Hak Tai fonde l'Académie des beaux-arts de Nanyang (Nanyang Academy of Fine Arts ; NAFA) sur le modèle des écoles progressistes

d'art modernes de Shanghai, mais basées sur une identité régionale (*Nanyang* signifie «des mers du Sud») et la rencontre des valeurs esthétiques asiatiques et occidentales. La montée des tensions en Chine, et la guerre qui s'ensuit avec le Japon à partir de 1937 poussent les artistes et intellectuels chinois à l'exil. L'arrivée de Liu Kang (劉抗) en 1937, de Chen Wen Hsi en 1947, de Cheong Soo Pieng en 1946 ou de Georgette Chen (張嘉英, de Paris via Shanghai) en 1954 est essentielle au développement de l'Ecole de Nanyang. Ces artistes ont suivi des études à Paris ou à Shanghai, et sont résolus à poursuivre leur pratique à Singapour. Enseignants à la NAFA, ils continuent à avancer des propositions de «Nanyang», un style qui se définit par une picturalité nouvelle où la pratique des artistes se trouve à la fois liée au régional et au local, et confrontée de manière dynamique à l'essor des modernités occidentale et chinoise. Attachée aux discours dominants sur la modernité – notamment celle de Shanghai –, l'esthétique complexe de l'Ecole de Nanyang constitue une convergence complexe d'idées et d'idéologie, marquée par les questions diasporiques d'identité, de nationalité, de culture et les problématiques locales du régionalisme et du nationalisme.

Parmi les œuvres des disciples de l'Ecole de Nanyang, celles de Chen Wen Hsi sont emblématiques de la nature des relations que l'Ecole de Nanyang entretient avec le modernisme. Chen étudie l'art en Chine, et n'arrive à Singapour qu'à la fin des années 1940, après un séjour au Vietnam. Connue, même durant ses années chinoises, pour son approche singulière et peu conventionnelle de l'art, hors des catégories stylistiques, Chen Wen Hsi est remarquée par Xu Beihong (徐悲鴻) pour son audace picturale dans les années 1940. La lecture que fait Chen des mouvements modernistes occidentaux est d'emblée marquée par le point de vue de l'intellectuel chinois, qui le pousse à définir l'impressionnisme comme *waiguanpai*, ou «école de l'apparence extérieure», et à reprocher au post-impressionnisme son manque de subjectivité, malgré sa facture audacieuse qui met l'accent sur l'expression individuelle au moyen de coups de pinceaux hardis. Chen se sent donc plus à l'aise avec le cubisme et l'expressionnisme abstrait. L'assimilation qu'il en fait est visible dans ses peintures de la fin des années 1950, comme *Au musée* [cat. n°38] ou *Quatre troupeaux*. L'épanouissement du travail de Cheong Soo Pieng dans les années 1950 correspond à celui de Chen. Dès la fin des années 1940, l'œuvre de Cheong montre une exploration complexe des problèmes de représentation – une stylisation par l'utilisation de lignes fortes, de couleurs plates et de silhouettes humaines succinctes, renforcée par la connaissance qu'a l'artiste des arts indigènes de la région, comme le montre *Femme malaise* [cat. n°35] – et s'oriente de plus en plus vers l'abstraction à

la fin des années 1950 et au début des années 1960. Cette phase d'expérimentation de la peinture à l'huile au long des années 1950 est d'abord dominée par des influences cubo-expressionnistes. Chia Yu Chian fait partie des étudiants de la NAFA qui ont travaillé sous l'égide de Chen et de Cheong. Le travail de Chia durant les années 1950 reflète celui de Cheong, comme on le voit dans *Sans titre – Scène de village*. Chia revendique un syncrétisme entre les traditions, empruntant au schéma pictural hérité du rouleau de la peinture à l'encre de Chine, fractionnant l'espace pour permettre la formation d'ensembles compositionnels et de vignettes narratives. Ailleurs, *Pagode dorée* [cat. n°39] prend pour point de départ la célèbre peinture de Robert Delaunay de 1910, *Tour Eiffel*, et fait basculer la figure de la pagode du contemplatif au dynamique. L'œuvre pointe la nécessité de définir la modernité en rapport avec une base culturelle qui permette d'aborder les questions d'origine et d'authenticité de manière productive.

Le régionalisme illustré par l'iconographie de l'École de Nanyang n'élude pas les problématiques conceptuelles de la modernité chinoise, mais s'attache plutôt à faire avancer de manière dynamique la modernité chinoise par des propositions. Les débats en cours à Shanghai sur les fonctions et responsabilités de l'art ne sont pas simplement redoublés, mais dynamisés, par le contexte social et politique de la Malaisie et du Singapour post-coloniaux et par leurs sentiments nationaux naissants. Aborder la question épineuse de l'identité permet d'explorer des positions en termes relationnels avec la complexité du sujet. Du point de vue de l'autonomie et de l'authenticité artistiques, le questionnement de la modernité par Chen Wen Hsi et Cheong Soo Pieng nécessite un travail continu sur les principes esthétiques de l'art chinois, ainsi que le développement d'un langage pictural propre, qui à la fois diffère des pratiques occidentales et chinoises et maintient avec elles un lien intellectuel dynamique. La subjectivité du traitement pictural dans les courants artistiques occidentaux, parmi lesquels le cubisme, apparaît compatible avec les préceptes de l'esthétique chinoise, et par conséquent avec l'utilisation non hiérarchique et simultanée de langages impressionniste, post-impressionniste, fauve et cubiste dans leur art. Ces liens discursifs avec la Chine s'expriment également dans les œuvres de jeunes réalistes, dont ceux affiliés à la Société artistique de l'équateur (1956), aux affinités gauchistes. Ils produisent des peintures et des gravures sur bois, aux côtés d'œuvres manifestes qui défendent le travailleur ordinaire, mettant en perspective les conditions économiques et l'esprit héroïque de cette époque tumultueuse.

Si la pratique des artistes de l'École de Nanyang, essentiellement basés à Singapour, reflète les

problématiques directes et indirectes du développement de la modernité en Chine, d'autres, comme Tay Hooi Keat, Syed Ahmad Jamal ou Latiff Mohidin [cat. n°41], installés à Kuala Lumpur, optent pour un discours «universaliste» visant à une forme de mondialisme, et proposent une approche plus inoffensive de la question de l'ethnicité. Pour Syed Ahmad Jamal, le tournant vers l'abstraction et le style international est emblématique de la lutte de la nation pour l'indépendance et l'entrée dans une fraternité de nations souveraines. Les années 1960 ont vu les efforts continus des artistes pour questionner les notions de modernité, et leur intérêt grandissant pour une tendance internationaliste dominée par l'abstraction. Mais, les conditions sociales et politiques divergentes en Malaisie et à Singapour continuent de modérer ou d'influencer la manière dont l'art se développe. Le traumatisme des révoltes raciales de 1969 en Malaisie sont à l'origine de l'accent mis sur la question de la culture et de l'art malais, dans un effort national pour répondre aux déséquilibres économiques entre les différentes communautés. Durant les années 1970 et 1980, l'art abstrait – et les courants qui y sont liés comme le cubisme – devient l'outil formel central de la promotion des éléments d'une esthétique islamo-malaise, au moment où les artistes répondent à une vague de renouveau islamique. A Singapour, le développement de l'abstraction en art se double d'un accent mis sur le multiculturalisme qui se traduit par la mise en valeur d'éléments ethniques – motifs, combinaisons de couleur –, les artistes s'efforçant de dialoguer avec l'art international tout en maintenant un sens de l'authenticité.