

## Du cubisme, en apparence

Patrick D. Flores

[Professeur, University of the Philippines Diliman]

On pourrait être tenté de représenter l'histoire du cubisme aux Philippines comme la rencontre entre une forme étrangère et une réception locale, mais ce décor met en lumière plusieurs scénarios contradictoires. Il pourrait s'agir de l'histoire de la diffusion d'un style déjà établi en Europe et aux États-Unis, dans un lieu autre de réception, au travers d'échanges à la dynamique largement asymétrique. Ou bien, du récit d'une intégration, au cours de laquelle l'étranger en vient à être tissé si finement avec l'indigène qu'une synthèse semble s'en dégager, comme naturellement. Ou bien de la représentation de la tension résultant de la manière dont une culture donne sens à une rupture aussi radicale que le cubisme, en en faisant une contingence nécessaire à l'être moderne ; en le retravaillant profondément afin d'accomplir le passage productif de cette modernité tout en recouvrant une authenticité précieuse que l'on craint de perdre au cours de ce processus de désunion radicale. Le spectacle de la réception se joue à tous ces points de rencontre, et nous pousse à reconsidérer le cubisme comme le principal véhicule à l'origine de ce courant, et l'art philippin comme le simple vaisseau de son imitation ou de son effet vernaculaires. En tout, le projet moderne, au travers du cubisme, annonce le droit à revendiquer la «différence» et la conscience de la «discrimination» envers l'origine.

Voilà pourquoi la période du cubisme philippin, qui s'installe sur un terrain post-colonial, reste mystérieuse. Une biographie de Vicente Manansala, principal interprète de ce mouvement dans le pays et qui a étudié auprès du socialiste Fernand Léger, affirme que l'artiste a réalisé *Mère et enfant*, une œuvre «aux accents cubistes», en 1940. Du strict point de vue de l'histoire de l'art, cette date ne correspond pas aux débuts du cubisme en Europe, signe d'un intervalle, ou d'un anachronisme, dans une généalogie de l'art : le cubisme philippin est un évènement retardé, il forme un écart qui reformule les termes par lesquels il s'inscrit dans l'histoire de l'art, ou plutôt, dans la vie historique de l'art où apparition et survie sont soumises à des cycles imprévisibles. Il est donc important d'analyser le contexte général de l'histoire du courant cubiste afin de tenter de comprendre comment il a pu germer et imprimer son point de vue propre, malgré son obsolescence au moment de son introduction aux Philippines.

## Mode

Le cubisme dans l'art philippin naît dans le cadre d'une lutte exaltée suite à l'avènement du modernisme dans les années 1920, une querelle que les annales réduisent le plus souvent à une antinomie. D'un côté, sont les «conservateurs» qui, sous l'égide de Fernando Amorsolo et de Guillermo Tolentino, soutiennent une vision largement idyllique de la réalité ; de l'autre, les «modernes» qui défendent une représentation d'un monde confronté à de multiples violences. Ces derniers poussent à une transformation des idéaux et de l'idéalisation, en mettant l'accent sur les formes du travail, du milieu urbain, et de l'angoisse de devenir philippin. Ce vocabulaire moderniste, tel qu'il est introduit par des pionniers comme Juan Arellano, Diosdado Lorenzo, Victorio Edades, Carlos Francisco ou Galo Ocampo, est résolument post-impresionniste, quoiqu'infléchi par le langage de la peinture murale et par la rhétorique du rituel public duquel elle participe. Francisco, dont les œuvres magistrales se dévoilent en des récits historiques tentaculaires contés sous forme de spectacle populaire, incarne cet esprit de la manière la plus vigoureuse. On pourrait dire que ce curieux mélange définit l'attitude de l'art philippin face à la vogue cubiste, et à tout le répertoire moderne, animé qu'il est finalement d'un réalisme populaire saisissant, de posture héroïque et d'une interdisciplinarité créative avec le cinéma, l'architecture, le théâtre ou la littérature.

Le cubisme étend sa présence aux Philippines sous le nom de néoréalisme. Un groupe d'artistes, dont certains appartiennent aux 13 Modernes du modernisme naissant, se déclarent Néoréalistes, un nom qui ne renvoie ni au réalisme de Gustave Courbet ni à la démarche des cinéastes italiens. On peut dire que le néoréalisme est alors un mode qui permet aux modernistes philippins de sortir de l'impasse du conservatisme et du modernisme. Le mot «réalisme» renvoie en effet à la figuration de la peinture traditionnelle, tandis que le préfixe «néo-» suggère tout un possible d'innovations dans le cadre des genres artistiques établis. Le critique d'art Leonidas Benesa écrivait que les Néoréalistes étaient «unis sous l'égide du cubisme». De tous les collègues fondateurs, ce sont Manansala, Hernando R. Ocampo et Cesar Legaspi qui travaillent la forme cubiste comme référence la plus pertinente dans leur œuvre, attelant son potentiel pictural à l'exploration de multiples questions, de la technique à la composition, en passant par la question sociale et la perception de la vitesse. Or, le cubisme se prête bien à ces intuitions. Manansala [cat. n° 48] joue de son utilisation du cubisme, dont il modifie le dessein afin de concrétiser son goût insatiable pour le commentaire politique, l'esthétique asiatique ou les maîtres hollandais. Ocampo se montre extrêmement inventif, façonnant des motifs évoquant des flammes ou des cristaux qui, baignés de lumière et de couleur, créent

des dessins éblouissants [cat. n°44]. Legaspi, lui, est plus lyrique avec le cubisme qui le pousse à s'aventurer dans un territoire d'ombre et d'éclat, d'inquiétude et de solitude [cat. n°42]. Il y a dans tout cela l'aspiration à la condition du son et du mouvement, traduite en musique, en danse, en frénésie ou en rêverie.

On peut certainement affirmer que le cubisme se présente longtemps comme la syntaxe dominante, et complexe, par laquelle le modernisme, qui s'éloigne alors de la sensibilité post-impressionniste, atteint à une fluidité d'expression. Les expérimentations fauve, surréaliste, abstraite et expressionniste, menées dans le laboratoire cubiste, aboutissent à des formules étonnantes. Le cubisme permet à Galo Ocampo d'esquisser un univers surréaliste, quand l'œuvre expressionniste prolifique d'Ang Kiukok s'appuie sur le cubisme pour alimenter son évocation implacable du courage et de l'indignation, dans un paysage hostile peuplé d'hommes hurlant, de crucifixions et de déchets [cat. n°52]. L'acuité d'Arturo Luz, dans sa pratique géométrique abstraite, s'adresse, elle, au cubisme pour élaborer une qualité de lumière indomptable et une couleur cristalline [cat. n°46].

### Conversion

La force écrasante du modernisme décida de la direction du cubisme aux Philippines. Mais ce sont la situation et le paysage historiques de la guerre du Pacifique, et les stratégies par lesquelles ses témoins y ont survécu, qui ont présidé à la formation d'un cubisme idiosyncrasique. D'un côté, un cubisme brutal atteste de la ruine de la guerre. De l'autre, il se fait sentimental, animé qu'il est de la tâche vertigineuse qui consiste à renaître des cendres. Ce mélange donne naissance à ce que l'on a désigné du nom de «cubisme transparent». Cette forme de cubisme résulte en une fragmentation réglée, qui élude la rigueur du cubisme analytique, tout comme le dispositif de son articulation synthétique, au profit de facettes, de couches diaphanes, d'une surface étincelante de cristal taillé. Aussi, nature morte ou anecdote urbaine, le sujet ne se désintègre pas totalement et, excepté dans les œuvres délibérément abstraites, se maintient fermement en une perception familière. La dimension cubiste est ici presque ornementale ou décorative, plus sensible à l'harmonie et au rythme des éléments qui se déploient et des angles qui se croisent, qu'à la destruction d'une réalité reconstituée qui épuise presque l'image et son objet.

On est en droit de douter de cette fragmentation. On a pu dire que, privées de cette méthode, les œuvres aux traits cubistes des artistes philippins sont finalement des versions corrigées de ce que le camp conservateur, contre lequel les modernistes se sont révoltés, a produit en vaine quantité. On pourrait donc avancer que le cubisme, ici, n'est pas intériorisé en tant que logique formelle, mais

utilisé comme un vernis, un accessoire dans le théâtre du modernisme, et soumis à un propos spécifique. Si l'on revisite certaines œuvres d'Anita Magsaysay-Ho, de Nena Saguil [cat. n°45] ou de Romeo Tabuena [cat. n°47], on devine ce penchant : derrière l'apparente fracture, essentiellement suggérée par une angularité étudiée et un morcellement sensuel de la toile inspiré de Francisco, se cache l'idylle, l'attachement nostalgique à la représentation des Philippines comme héritage pastoral.

Le *barungharong* est un élément clé dans la compréhension de cette singularité. Cette cabane de fortune, faite d'un assemblage de débris, se multiplie après les destructions causées par la guerre. Elle tire sa structure du *babay kubo*, la «maison-cube» traditionnelle, et sa présence pousse nombre de modernistes à l'incarner de diverses manières : symbole de pauvreté et d'ingéniosité, détail exotique de l'environnement urbain, attachement à l'artisanat traditionnel qui se nourrit de décoration organique, de transparence, de légèreté et de couleurs vives. Le cubisme incarne dès lors un attribut excentrique sans pareil : il ne sert plus simplement de manifestation formelle, de forme de manifestation, mais manifeste la fabrication même, la procédure de fabrication des choses, la morphologie d'une situation sociale témoignant à la fois du viol brutal et de la détermination autochtone. La maison-cube est, de fait, la «pure» demeure du cubisme philippin.

### Commerce

Avec le soutien de l'élite intellectuelle et du patronage des collectionneurs, le modernisme devient le discours artistique dominant, et le cubisme la marque d'un mode de vie cosmopolite, nourrissant des prétentions modernes : apprécier le cubisme, c'est avoir un regard moderne. Le cubisme devient un objet de consommation marqué au sceau de la classe sociale. Stimulant l'intérêt du marché et cédant aux excès de ses clients, la demande augmente pour ces produits à tendance moderniste qui fascinent les intellectuels. Mais, cela n'a qu'un temps. Le cubisme se cantonne dans la facilité et se détériore en kitsch, comme le révèle clairement le passage radical de *La Madone des bidonvilles* (1950) de Manansala (p.87, [FIG.01]), qui enracine la représentation crue de la mère et l'enfant au cœur des huttes délabrées, à la vision quasi identique de la même icône dans les années 1980, dont la dimension sociale originelle est ternie par une exécution déliquescence. On ne s'étonnera donc pas de l'évolution des modernistes en «peintres mondains», aux carrières florissantes et au talent sanctionné par un Etat qui leur décerne le titre d'Artistes nationaux. Ceci explique peut-être en partie l'épuisement de leur trait singulier, qui se fait banal et stérile. Le cubisme cesse d'être l'apanage des avant-gardes artistiques, et les artistes appartenant aux circuits commerciaux apprennent à développer un cubisme de leur cru. Alors même que les deux camps

s'opposaient par leur réponse au modernisme, ils se trouvent finalement réunis par le potentiel commercial du cubisme. Tout ceci devait affaiblir la charge polémique de l'incursion prometteuse du modernisme du côté du néoréalisme, et peut-être, de fait, empêcher la montée en puissance d'une avant-garde.

On s'est emparé du cubisme aux Philippines au nom de divers impératifs, et l'on est tenté de conclure que ce cubisme-là est à ce point compromis qu'il ne peut être envisagé que comme « cubistique », à l'apparence cubiste : un cubisme, en apparence. Si cette évolution marque l'affaiblissement du cubisme au point que ce dernier n'est plus en mesure de suivre son principe fondamental ni de défendre son intégrité en tant qu'outil révolutionnaire, l'issue n'est pas nécessairement insignifiante. De fait, tout ceci tend à souligner la relation extrêmement médiante qui lie le cubisme à la culture, un schéma dans lequel la modernité d'un empire dominant offre des choix multiples de renouvellement à ses « autres », leur imposant par là-même de retourner une critique des moyens par lesquels un discours artistique comme le cubisme en vient à représenter le progrès de l'histoire de l'art à l'échelle globale. C'est cette circulation du cubisme qui se met en place aux Philippines – un lieu qui tient la promesse non seulement d'une autre modernité, mais d'une modernité des autres qui est estimée parce qu'équivalente. Là, les problèmes d'originalité, d'identité, de progrès, de propriété et de changement sont enfin pris à bras le corps.

Finalement, ce travail de réception accompli dans l'histoire de l'art moderne philippin permet de retracer les origines du cubisme, une tentative artistique ayant colonisé les artefacts d'un peuple conquis, pour que l'énigme de la perspective puisse être appréhendée et l'espace du champ visuel maîtrisé. Le cubisme ne s'est donc pas dispersé dans d'autres territoires : il est retourné à sa terre d'origine, afin que ses racines même puissent rassembler leurs restes.