

Image d'autonomie : questions sur la peinture cubiste indonésienne dans les années 1950 et 1960

Rizki A. Zaelani

[Critique d'art]

I

Le débat sur l'influence du cubisme dans le développement de l'art moderne indonésien ne concerne pas simplement la critique d'art et les concepts esthétiques, mais le sens de l'évolution de la culture indonésienne. Dans les années 1950 et 1960, la peinture cubiste indonésienne se trouve prise entre deux discours artistiques dominants. Le premier pousse l'art vers des thèmes liés à l'identité indonésienne ou au quotidien des Indonésiens, quand l'autre s'attache davantage aux principes esthétiques modernistes. Ces deux courants dominants émergent au début des années 1950 d'une foi nouvelle en la notion d'esprit humaniste universel et en l'expression artistique et culturelle. Le débat sur les stratégies culturelles dans le cadre du développement de l'Indonésie future et les questions que cela pose ont surgi dans les années 1930, avant cet intérêt pour l'humanisme universel. Certains défendent alors les principes modernistes occidentaux, dans l'idée d'un progrès culturel indonésien, quand d'autres tendent à l'approfondissement et à l'enrichissement des «valeurs culturelles indonésiennes» originelles. La polémique culturelle évolue ainsi vers un débat opposant le spiritualisme oriental à l'influence matérialiste occidentale.

Des années 1930 aux années 1960, les débats sur l'influence culturelle occidentale et orientale sur l'art et la culture d'Indonésie sont ininterrompus. Particulièrement durant les années 1940, lors de l'occupation japonaise, l'attachement à l'héritage des valeurs occidentales ou orientales devient une question de choix culturel. Être occidental, c'est embrasser l'héritage rationnel, l'attitude séculaire et l'esprit matérialiste ; être oriental, c'est défendre une manière d'être plus spirituelle, marquée d'une vie en équilibre et en harmonie avec la nature. Dans les années 1950 et 1960, la question de l'Occident ne se formule plus en terme de dichotomie entre culture occidentale et culture orientale, mais évolue en une confrontation entre «pros» et «antis» Occident. Cette question, de fait, ne concerne plus seulement l'influence des valeurs occidentales, mais la lutte pour la liberté et contre la colonisation, et l'espoir de la mise en œuvre d'une souveraineté propre.

Comprendre la situation post-coloniale de l'Indonésie après son indépendance en 1945, c'est comprendre comment l'atmosphère politico-culturelle des années

1950 et 1960 qui considérait le discours sur la peinture cubiste comme trop occidentalisé reflétait l'expérience de la condition coloniale. Les critiques concernant la peinture cubiste reflètent deux problèmes circonstanciels. Tout d'abord, la situation psychologique résultant des tensions permanentes au sein de la société coloniale et post-coloniale, et qui pointe la question du processus d'auto-identification, un processus pris entre désir et exigence^{*1}. Dans cette situation, le seul choix reste celui de l'ambivalence. De plus, l'ensemble des Indonésiens, artistes compris, et quelle que soit leur condition, doivent faire face à la complexité de cette modernité résultant de l'indépendance. Le discours de l'art indonésien dans les années 1950 et 1960 ne reflète pas le dilemme complexe entre réalisme social et art abstrait, mais plutôt, et plus largement, les conséquences de la condition problématique et confuse du devenir moderne et du processus de modernisation sociale qui en résulte.

II

En 1955, lors de l'exposition qui a lieu à l'occasion de la conférence Asie-Afrique de Bandung, Srihadi Soedarsono, un des artistes participant, rencontre Soedjojono. Ils se connaissent déjà : Srihadi était membre du «Seniman Indonesia Muda» (SIM, Jeunes artistes indonésiens), un groupe dirigé par Soedjojono à Surakarta dans les années 1940, avant que Srihadi n'entre à l'École d'art de Bandung. Lors de leur rencontre, Soedjojono, l'artiste le plus respecté et le plus franc de son époque, donne un conseil à Srihadi : «Va dans la direction de ton choix, mais ne te mets jamais en situation de devoir avaler la merde de Ries Mulder.»^{*2} La brutalité de Soedjojono n'est pas tant due à sa découverte de l'exposition de 1955 à laquelle participent des peintres et étudiants en art de Bandung et de Yogyakarta. Le cynisme de sa remarque fait suite à sa visite de l'exposition de peintures d'influence cubiste, qui a eu lieu quelques temps auparavant, du 20 au 27 novembre 1954, au Balai Budaya de Jakarta, et qui a reçu beaucoup de critiques sévères.

Les critiques de «l'exposition de 1954» viennent de Trisno Soemardjo, peintre et critique d'art, haut placé au Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional (BMKN, Conseil national de la culture), une institution culturelle officielle dépendant du gouvernement indonésien de l'époque. Critique respecté, Trisno fait paraître dans la publication du BMKN une déclaration sur un programme d'expression artistique dans lequel il suggère aux jeunes artistes indonésiens de soutenir les valeurs humanistes comme le prône la politique du gouvernement en matière artistique :

«... Au regard de la situation interne en Indonésie, nous suggérons aux jeunes artistes de défendre les droits humains en terme d'humanité, de liberté, de droits du

peuple, etc. Les jeunes artistes, aux sentiments profonds et intuitifs, en ayant pris conscience, feront en sorte de – l'exprimer dans leurs créations...»³

Trisno croit en un artiste au jugement acéré, au sens aigu de l'environnement social, et travaillant de manière intuitive. On ne s'étonnera donc pas qu'il ait trouvé les peintures cubistes de l'exposition de 1954 «asservies aux normes d'intellectuels aux idées et aux sentiments calculés et arides». Il juge que les jeunes artistes de Bandung «ne se basent pas sur la réalité, dans leur pays, des questions sociales et conjoncturelles», mais qu'au contraire, «ils s'appuient sur l'école et les études occidentales, dans lesquelles l'expérience et l'esprit indonésiens sont délaissés, pour embrasser pleinement l'expérience et l'esprit occidentaux». Trisno conclut ainsi :

– «[Ries Mulder] n'est pas un bon ambassadeur culturel européen : il tend à imposer les normes européennes à ses étudiants, et à s'en servir pour éradiquer la dimension indonésienne. Il a trop d'influence sur ses étudiants – quand bien même ses étudiants s'efforceraient d'être honnêtes : leur honnêteté est mise à mal par les errements de leur professeur, qu'ils finissent par imiter. Il leur faudra du courage pour trouver leurs propres problématiques dans la vie et se libérer de l'autorité de leur professeur.»⁴

Sans nommer Ries Mulder – peintre hollandais et professeur à la Faculté des beaux-arts et de design de l'ITB (Institut de Technologie de Bandung) –, Sitor Situmorang, poète et auteur régulier de critiques d'art, désapprouve aussi cette tendance. Il dénonce une tendance du cubisme en peinture comme l'expression d'une disposition moderniste – résultant, selon lui, de l'influence cubiste. Sitor déclare ainsi :

– «...L'évolution vers la peinture non-figurative a pour conséquence la séparation, dans l'art moderne, du style et du sens... Dans le meilleur des cas, cela se limitera à la création d'une atmosphère poétique... L'absence de sens de la peinture moderne, l'absence d'histoire et de – 'message' préservent l'espace pictural de la société.»⁵

Dans les années 1950, aucun critique ne défend la position des cubistes. Mais cela ne marque pas le déclin de la foi moderniste, et les artistes continuent à travailler et à exposer leurs œuvres. Après l'exposition de 1954, le groupe d'artistes de Bandung réitère son exposition, chacun articulant sa vision et sa pensée dans les œuvres exposées. On peut d'ailleurs justifier et expliquer cette situation. L'anthropologue américaine Claire Holt, auteur de recherches sur la culture et l'art indonésiens, s'est entretenue avec Ries Mulder. Celui-ci

explique :

– «Ma méthode d'enseignement consiste à fournir une introduction au langage formel, au sens le plus large du terme – les possibilités de la ligne, du ton, de la couleur, de la forme et de l'espace, et leurs utilisations dans l'art à diverses époques et dans divers endroits du monde... Je suis tout à fait conscient, bien sûr, qu'une part d'influence personnelle est inévitable. Mais quiconque a une connaissance intime de la situation ici ne peut nier que j'ai réussi à maintenir cette influence dans des limites raisonnables, afin qu'elle puisse opérer de manière indirecte. Les étudiants s'influencent plus – fortement les uns les autres que je ne les influence.»⁶

Le problème est de savoir en quelle mesure un artiste hollandais, travaillant dans une école des beaux-arts conçue et érigée par le gouvernement colonial hollandais peut débattre avec des artistes et critiques d'art indonésiens qui viennent d'obtenir leur liberté et un pouvoir dans leur propre pays. La défense de Mulder ne fut pas publiée à l'époque.

En 1950, le Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA, Institut de la culture du peuple) est fondé avec le soutien du Partai Komunis Indonesia (PKI, Parti Communiste Indonésien) – le deuxième plus grand parti après le Partai Nasional Indonesia (PNI, Parti National Indonésien), au pouvoir alors et fondé par Soekarno. Le LEKRA joue un rôle décisif au sein de la communauté artistique indonésienne. L'opinion culturelle et les critiques d'art défendent en public un point de vue «prolétarien», et anti-occidental. L'avis général du PKI adressé aux artistes se fait entendre souvent et fortement lors des assemblées des institutions culturelles et artistiques :

– «Créer des œuvres abstraites dépourvues de sens commun n'est que pathologie malsaine, triste copie de – l'art occidental bourgeois.»⁷

«Politik sebagai Panglima» (La politique du chef suprême) est le programme affiché par le président Soekarno de 1956 à 1964, symbole de son rôle de leader dans la révolution indonésienne. Toute œuvre d'art et toute critique devra désormais se plier à ce programme⁸, et à ce que Soekarno appelle un «art à l'identité nationale». Et c'est le peuple qui devra légitimer cet art à l'identité nationale. Le problème sera dès lors de savoir comment faire passer le sens et le message de l'œuvre au peuple, pour que sa vie et son regard s'en trouvent enrichis. A propos de la peinture abstraite, un critique d'art du LEKRA, qui ne connaissait que les techniques réalistes, déclarait à l'époque :

– «La peinture abstraite n'est qu'une dérobade vers un brouillage formel, où le sens et le sujet s'effacent

— derrière la composition et les fragments de couleur, ne laissant qu'un squelette formel évidé, sans regard clair sur la réalité de la vie.»⁹

Après l'échec du coup d'Etat du PKI en septembre 1965, la situation de l'Indonésie change de manière à la fois radicale et dramatique. Le PKI et toutes les organisations qui en dépendent, dont le LEKRA, sont bannis. L'armée et des organisations sociales, précédemment malmenées par le PKI, se vengent des crimes politiques et historiques du PKI et de ses partisans. Ces événements forment une page à part dans l'histoire du peuple indonésien.

Qu'en est-il de l'influence du cubisme et de la peinture cubiste ? Après le départ de Ries Mulder de Bandung en 1959, les étudiants qui le remplacent comme enseignants à la Faculté des beaux-arts de l'ITB, inaugurent leur propre style et abandonnent peu à peu le style cubiste. Ce qui avait été introduit par Ries Mulder comme « les possibilités de la ligne, du ton, de la couleur, de la forme et de l'espace, et leurs utilisations dans l'art à diverses époques et dans divers endroits du monde... » se développe de manière singulière, notamment après que certains de ses étudiants ont l'opportunité d'étudier dans d'autres pays. Il est évident que les influences cubistes dans l'art indonésien ont laissé des traces dans les peintures des étudiants de Mulder. Avant de venir en Indonésie, Ries Mulder avait travaillé comme artiste indépendant à Paris, et Claire Holt note qu'il était grand admirateur de l'artiste français cubiste Jacques Villon, né Gaston Duchamp, frère du sculpteur futuriste Raymond Duchamp-Villon et de l'artiste Marcel Duchamp. Mulder prenait souvent Villon comme sujet de discussion avec ses étudiants. Mais la question n'en reste pas moins que, comme l'exprime Srihadi, les jeunes artistes n'avaient jamais véritablement fait l'expérience du monde occidental ni vécu l'évolution du développement moderniste. Ils ne pouvaient que l'imaginer à distance. Il est clair cependant que, s'ils ont continué à travailler avec leur foi dans les principes modernistes, ce n'est pas seulement en raison de la méthode d'enseignement de Mulder et de son influence. Hors de l'école, une conviction les pousse à prendre confiance en eux-mêmes et en leur créativité en tant que jeunes Indonésiens. Le groupe Gelanggang (Arène), dont Mochtar Apin, étudiant à la Faculté des beaux-arts de l'ITB, est un des membres fondateurs, déclarait en 1950 sa foi dans cette affirmation de soi :

— « Nous sommes les héritiers légitimes de la culture mondiale et nous transmettrons cette culture à notre manière. Nous sommes issus de gens du peuple, et les expressions du peuple sont pour nous un mélange et une diversité desquels pourront surgir de nouveaux mondes florissants. »¹⁰

[notes]

- 1 Voir aussi Bhabha, Homi K., « Remembering Fenon: Self, Psyche and the Colonial Condition », dans *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A Reader*, New York : Columbia University, 1994.
- 2 Ce propos est rapporté par Srihadi. Voir Couteau, Jean, *Srihadi Soedarsono : The Path of the Soul*, Jakarta : Lontar Foundation, 2003, p.28.
- 3 Soemardjo, Trisno, « Kedudukan Seni Rupa » (Le rôle de l'art), dans *Almanak Seni 1954*, Jakarta : BMKN, 1954, p.129.
- 4 Soemardjo, Trisno, « Bandung Mengabdi Laboratorium Barat » (Laboratoire Occidental de Bandung), dans *Siasat* (magazine hebdomadaire), 5 décembre 1954.
- 5 Situmorang, Sitor, « Modernisme », dans *Siasat*, 12 décembre 1954.
- 6 Extrait d'une lettre non publiée, datée de 1956 et traduite par Claire Holt. Voir Holt, Claire, *Art in Indonesia : Continuities and Change*, Ithaca, New York : Cornell University Press, 1967, p.236.
- 7 Dipa, Nusantara Aidit, « Dengan Sastra dan Seni yang Berkepribadian Nasional mengabdi Buruh, Tani dan Prajurit » (Le caractère national des arts et littératures au service des travailleurs, des paysans et de l'armée), dans *Zaman Baru*, février 1965.
- 8 Bandaharo, Hr., « Ofensif Revolusioner Di Bidang Seni Rupa : Dukung isi yang tepat dengan artisot yang tinggi » (L'offensive révolutionnaire dans l'expression plastique : Soutenir un contenu précis en art dans le but d'un accomplissement artistique élevé), dans *Zaman Baru*, juillet 1964.
- 9 Tamrin, Misbuh, « Tentang Gagasan Realisme » (Sur la notion de réalisme), dans *Gelora*, 12 avril 1963.
- 10 « Gelanggang » (Arène), dans *Siasat*, septembre 1950.