

Le cubisme en Asie du Sud-Est : un pont entre la tradition et le modernisme

Tanaka Masayuki

[Maître de conférences, Musashino Art University]

Préambule

En Asie du Sud-Est, la création d'œuvres cubistes s'étend principalement de la fin des années 1940 à l'ensemble des années 1950, ce qui coïncide avec la période durant laquelle les pays de cette région du monde, se dégageant de la domination des colonisateurs occidentaux, étaient en train de se constituer en nations modernes et indépendantes. Simultanément, dans chacune de celles-ci furent mises en place diverses structures liées à l'art (expositions, établissements d'enseignement artistique). Cependant, les modes de transmission et de réception du cubisme diffèrent complètement selon les pays (même si, en règle générale, la rencontre des peintres avec ce mouvement eut rarement lieu de façon directe, en France ; de même, les échanges entre les peintres des divers pays d'Asie du Sud-Est restèrent très limités). Pour donner quelques exemples : en Indonésie, ancienne colonie néerlandaise, c'est un professeur hollandais enseignant les beaux-arts qui fit connaître le cubisme, tandis que celui-ci fut transmis à Singapour par des peintres chinois qui avaient étudié l'art occidental à Shanghai. Et si les peintres malais s'initiaient au cubisme lors de voyages d'études en Angleterre, c'est en Italie que les artistes thaïlandais subirent l'influence de ce mouvement. Mais certains d'entre eux, comme Sompot Upa-In, apprirent aussi le cubisme en autodidactes, en s'appuyant uniquement sur les reproductions figurant dans des ouvrages d'art. D'autres, à l'instar du peintre philippin Vicente Manansala, eurent la possibilité de venir étudier à Paris, mais un tel cas demeure exceptionnel.

On retrouve, dans le degré de pénétration du cubisme en Asie du Sud-Est, la diversité qui caractérise ses modes de réception : on a du mal à discerner l'influence de ce mouvement artistique dans un pays comme le Vietnam ; en revanche, aux Philippines par exemple, il constitua durant une période relativement longue le style prédominant.

Vietnam et Philippines

L'histoire de l'art moderne au Vietnam, ancienne colonie française, débuta en 1925, avec la fondation à Hanoï, par le peintre Victor Tardieu (1870-1937), de l'Ecole des beaux-arts de l'Indochine (l'actuelle «Ecole des beaux-arts de Hanoï»). L'influence du modernisme français se fit particulièrement sentir sur les peintres qui étudièrent dans cet établissement pendant la première moitié des années 1940 ; mais Ta Ty est le seul à être connu encore aujourd'hui pour avoir recherché consciemment une expression cubiste. Lui-même regroupait sous l'étiquette de «cubisme» les œuvres qu'il composa entre 1945 et 1956, et en effet, au cours de ces années-là, c'est dans ce style qu'il peignit notamment des paysages de la campagne vietnamienne et des portraits de femmes. Les toiles de Ta Ty laissent à penser que ce peintre apprit probablement beaucoup du cubisme français grâce à des artistes tels que Picasso, Fernand Léger ou Albert Gleizes. Par exemple, son tableau intitulé *La moisson* [cat. n°65] n'est pas sans rappeler *Le dépiquage des moissons* de Gleizes. Pourtant, le cas de Ta Ty reste isolé dans l'histoire de l'art moderne vietnamien, où il est difficile de prétendre que le cubisme ait occupé une grande place.

Au contraire, on peut affirmer que le cubisme a joué un rôle majeur dans l'histoire de l'art moderne aux Philippines, où Victorio Edades (1895-1985) fut le premier à introduire le modernisme occidental en art quand, de retour dans sa patrie en 1928 après un séjour d'études aux Etats-Unis, il rapporta avec lui des œuvres fortement empreintes de l'influence de grands peintres post-impressionnistes comme Gauguin ou Cézanne. Mais il fallut attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale, et l'apparition d'un groupe de peintres dénommé Les 13 Modernes, pour que le cubisme commence à s'imposer ; dès

lors, sa présence ne fit que s'intensifier. L'un des membres de ce groupe, Vicente Manansala, est très représentatif du cubisme philippin. Déjà, en 1940, il avait peint un portrait de mère et de son enfant dans le style cubiste. Mais c'est dans les années 1950, après avoir travaillé à Paris sous la direction de Fernand Léger et d'André Lhote, notamment, qu'il choisit vraiment d'approfondir des recherches dans cette voie. Il donna à son style le nom de «Cubisme transparent», qui définit bien le caractère de ses toiles : celles-ci, qui sont composées de plans de couleurs translucides, donnent l'impression d'être recouvertes d'une mince pellicule, et diffusent comme des éclats de lumière miroitante. Grâce à ce procédé, l'œuvre est empreinte de mystère et de spiritualité, une double dimension que l'on décèle en particulier dans les toiles que Manansala a consacrées à la Crucifixion.

Les Philippines comprenant une importante population chrétienne, le cubisme s'est trouvé très naturellement lié aux tableaux d'inspiration religieuse, et à part Manansala, d'autres artistes, notamment Galo Ocampo ou Ang Kiukok [cat. n°44 et 52] ont également peint des Christs en croix. Dans l'œuvre de Kiukok, la composition fragmentée du tableau, caractéristique du cubisme, devient un moyen d'expression permettant de transmettre l'angoisse ou la détresse. Il y a là comme un écho à la démarche de Picasso qui, dans *Guernica*, avait eu recours lui aussi au style cubiste pour dépeindre les horreurs de la guerre.

Avec les scènes de crucifixion, les portraits de «Vierge à l'Enfant» sont l'un des thèmes favoris des cubistes des Philippines qui, à partir des années 1950, renoncent à donner à ces personnages une apparence occidentale : ils les peignent désormais sous des traits philippins, et habillés de vêtements traditionnels. Dans des œuvres comme *La Madone des bidonvilles* [FIG.01] de Manansala, ou *Mère et enfant* [FIG.02] de Cesar Legaspi, ils sont représentés sous l'aspect de mères et d'enfants vivant dans des conditions misérables, à la frange de la société. Désormais les peintres, ne prenant plus ces personnages comme objets de culte religieux, préfèrent se pencher sur la réalité sociale. Ce regard aigu porté sur la société, et le choix d'intégrer celle-ci dans leurs œuvres, caractérise Manansala et les autres peintres modernistes philippins de l'après-guerre. Voilà pourquoi ils furent également regroupés sous l'appellation de Néo réalistes. Grâce à cette qualité particulière du regard, les possibilités d'innovation du style cubiste, loin de se limiter au plan purement artistique et formel, purent s'étendre à la représentation des rénovations sociales.

On peut donc dire que si le cubisme s'est taillé une place de choix dans l'art moderne philippin, c'est en grande partie à cause de sa relation étroite avec la réalité sociale – une



FIG. 01
Vicente Manansala
La Madone des bidonvilles 1950
huile sur masonite
Collection particulière

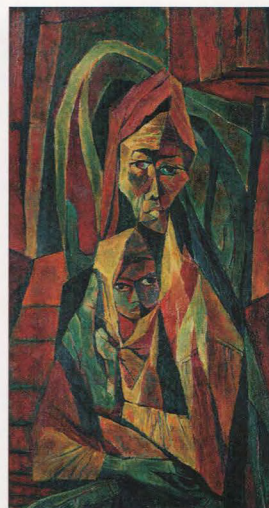


FIG. 02
Cesar Legaspi
Mère et enfant 1954
huile sur panneau
National Museum of the Philippines



FIG. 03

Vicente Manansala

La liberté de la presse

fresque pour le restaurant du National Press Club 1955



FIG. 04

Vicente Manansala

peinture murale pour le Philippine Heart Center 1974

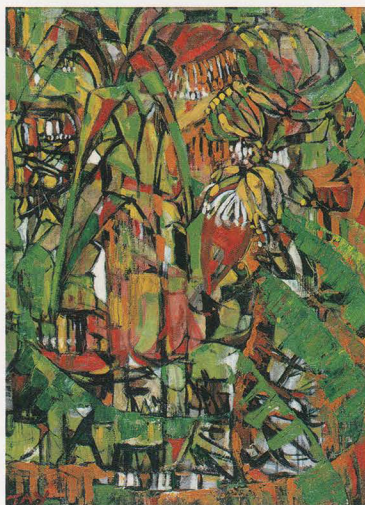


FIG. 05

Tay Hooi Keat

Paysage végétal 1959

huile sur toile

National Art Gallery of Malaysia

relation qui allait se renforcer encore à travers une forme particulière : les peintures murales. Sans doute sous l'influence du mouvement d'art mural mexicain, les murs peints apparaissaient, aux yeux des modernistes des Philippines, comme un mode d'expression capital. De nombreuses œuvres cubistes destinées à transmettre un message social et politique furent donc peintes sur les murs des Philippines. Ainsi, Manansala réalisa en 1955, pour le restaurant du National Press Club, une fresque intitulée *La liberté de la presse* [FIG.03]. Les gouvernants eux-mêmes n'avaient pas manqué de s'apercevoir de l'impact que cette forme d'expression artistique pouvait exercer sur l'opinion. On le constate par exemple dans une peinture murale [FIG.04] commandée à Manansala pour le Philippine Heart Center, un hôpital construit par Imelda Marcos, l'épouse du président de l'époque : au centre d'une foule d'architectures qui, semblant se bousculer les unes les autres, symbolisent chaque région d'Asie (la Grande Muraille de Chine, le *torii* (portique) d'un sanctuaire *shintô* japonais, etc.), Imelda figure en personne. Le message est clair : les Philippines sont situées au cœur même de l'Asie, et c'est Imelda, mère de la patrie, qui sauvera l'ensemble de cette zone Asie.

Les œuvres cubistes d'Asie du Sud-Est recelant des allusions politiques ne sont pas rares. Ce phénomène peut s'expliquer en grande partie par la simultanéité, déjà notée plus haut, entre l'accession de chaque pays au statut d'Etat indépendant, et la période durant laquelle les peintres cubistes se montrèrent particulièrement productifs. Mais cela ne signifie pas pour autant que leurs œuvres, à l'instar des murs peints de Manansala ou d'une toile comme *Le politicien* [cat. n°62] de l'artiste thaïlandais Sompot Upa-In, transmettent systématiquement un message politique explicite. Car les cubistes asiatiques choisissent souvent de traiter des motifs particuliers à leur région : paysages, végétation, architectures, scènes de la vie quotidienne. C'est le cas notamment dans *La moisson* du Vietnamien Ta Ty, *La marchande ambulante* de la Philippine Nena Saguil [cat. n°45], ou encore *Paysage végétal* [FIG.05] de Tay Hooi Keat (戴惠吉), originaire de Malaisie. Il est évident qu'à travers cette démarche, chacun poursuivait une quête d'identité nationale.

Cependant, ces artistes ne pouvaient plus retrouver, dans le monde où ils vivaient, la réplique de la société asiatique traditionnelle, puisque celle-ci s'était modernisée et occidentalisée à partir de l'époque de la colonisation. L'inscription «COCA», qui figure à l'arrière-plan de *La marchande ambulante* de Saguil, évoque bien la coexistence et le mélange de deux styles de vie différents, l'un enraciné dans les traditions locales, l'autre moderne et américanisé. Dans *Le dépiquage des moissons* de Gleizes, le tracteur matérialisait la fusion entre le présent (la modernisation) et le passé (la vie rurale traditionnelle). Une même fusion entre tradition et modernité se retrouve dans la toile de Saguil, où se mêlent deux cultures, l'une ancrée dans ses particularismes locaux, l'autre venue d'ailleurs. Ce tableau nous montre donc que le cubisme, dans la mesure où il se prêtait bien à l'expression de cette fusion et de ces mélanges, était devenu à l'époque le style permettant de peindre de la façon la plus juste la société philippine en cours d'occidentalisation, et également les sociétés des autres régions d'Asie du Sud-Est.

Singapour et Malaisie

Les œuvres cubistes des artistes de cette zone d'Asie du Sud-Est, en prise directe avec la situation de chaque pays, furent composées dans des contextes sociaux, économiques, culturels, qui différaient d'une région à l'autre. Il était donc inévitable qu'elles soient sous-tendues par un esprit ou des intentions elles aussi différentes. Voilà pourquoi un thème identique – par exemple, des travailleurs – n'avait pas du tout le même sens selon qu'il était traité par des artistes philippins ou singapouriens. Ce qui pour les premiers correspondait vraiment à une représentation de leur propre réalité, devenait pour les seconds – les Singapouriens d'origine chinoise – l'évocation d'une scène de la vie des Malais ou des Indiens. Bref, les œuvres des peintres de Singapour sont animées par un regard capable de passer d'un peuple à l'autre pour en capter la multiplicité.

Il est impossible d'évoquer le cubisme à Singapour sans parler de l'Académie des beaux-arts de Nanyang. Celle-ci, qui allait accueillir comme professeur le peintre Lim Hak Tai (林学大), venu d'Amoy (Xiamen) en Chine, fut construite en 1938 dans l'île de Singapour, située à l'extrémité sud de la péninsule malaise, afin d'assurer l'éducation artistique de la communauté chinoise émigrée en Malaisie britannique. A partir de la seconde moitié des années 1940, en particulier, l'établissement allait occuper une place centrale dans les milieux artistiques de cette région. D'anciens élèves formèrent alors avec leur professeur un groupe appelé Ecole de Nanyang (terme chinois qui signifie «mers du Sud» et, par glissement, «Asie du Sud-Est»). Lim Hak Tai et d'autres peintres de ce groupe, comme Cheong Soo Pieng (鍾酒賓) et Chen Wen Hsi (陳文希), se lancèrent dans des recherches en matière de style cubiste. Chez ces artistes qui en règle générale n'étaient pas des autochtones, mais des émigrés d'origine chinoise, la volonté de mettre au jour des thèmes particuliers à la région de «Nanyang» apparaît d'autant plus frappante. Mais dans la mesure où ils formaient une diaspora, sans doute se sentaient-ils tenaillés, à un niveau différent des peintres philippins, par un problème d'identité. Et pour façonner une nouvelle identité, celle des «gens de Singapour», plusieurs peuples devaient se fondre en une seule catégorie : «les Singapouriens». Le cubisme occidental avait créé des possibilités de fusion entre divers points de vue, entre différentes dimensions temporelles, mais les peintres chinois d'Asie du Sud-Est, dans leurs œuvres cubistes, parvinrent à étendre ces possibilités à un nouveau domaine : la fusion d'une pluralité de peuples.

Le désir de représenter, grâce au style cubiste, des thèmes particuliers à l'Asie du Sud-Est, ne se limitait pas à Singapour : il est également perceptible dans l'art moderne de la Malaisie, pays longtemps placé, comme Singapour, sous administration britannique. Mais alors qu'à Singapour les Chinois avaient mis en place, avant même la Seconde Guerre mondiale, tout un système d'expositions et d'enseignement artistique, ce n'est qu'à partir des années 1950 qu'un système analogue fut instauré à Kuala Lumpur, devenue depuis la capitale de la Malaisie. Tout cela débuta en 1951, avec l'accession d'un Britannique, Peter Harris, au poste de responsable administratif de l'enseignement des beaux-arts, et la création du Wednesday Art Group (Groupe artistique du mercredi). Mais pour que commencent à apparaître un grand nombre d'œuvres influencées par l'art moderne occidental, il fallut attendre la seconde moitié des années 1950, durant laquelle des artistes comme Tay Hooi Keat ou Syed Ahmad Jamal, de retour de leurs études en Angleterre, allaient transmettre dans leur pays l'art moderne européen. La Malaisie ayant acquis son indépendance en 1957, cette seconde moitié des années 1950 coïncide avec la montée inévitable du nationalisme. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les œuvres composées à l'époque soient marquées par une recherche des particularismes de cette région.

Le tableau de Latiff Mohidin, *Amour maternel* [cat. n°41], qui représente une mère serrant son enfant dans ses bras, reprend un thème souvent cultivé, nous l'avons vu, par les peintres philippins, mais on ne trouve nulle trace, ici, du regard que ces derniers portaient sur la réalité sociale. Mohidin confère à ce portrait de mère et d'enfant une dimension plus mythique, une présence presque sacrée. En recourant, comme Picasso et d'autres peintres modernistes occidentaux, à une expression s'apparentant au primitivisme, cet artiste est parvenu à créer des œuvres qui semblent remonter aux racines mêmes de sa propre culture. Et il émane de ce portrait une conscience du retour à cette tradition, qui n'occulte pas pour autant l'avenir, symbolisé par l'enfant.

Thaïlande

Les peintres thaïlandais se sont trouvés eux aussi confrontés à la question de savoir comment jeter des ponts entre leur tradition et le modernisme occidental. Certains, tout en se servant du style cubiste, ont choisi de traiter des motifs typiquement thaïlandais, pour tenter de capter l'esprit de leur pays et de leur peuple. On trouve un

exemple de telles tentatives dans le tableau de Tawee Nandakwang intitulé *Ayutthaya*, du nom d'une ancienne capitale thaï que l'artiste représente ici avec ses édifices bouddhiques [cat. n°60].

Pour qui se penche sur la question de la fusion entre les arts asiatiques et le modernisme occidental, le processus qui aboutit à la rencontre du peintre Fua Hariphitak avec le cubisme, dont il allait devenir l'un des représentants en Thaïlande, constitue un cas particulièrement intéressant. L'histoire commence en 1923, l'année où le sculpteur italien Corrado Feroci (1892-1962, qui par la suite se fit naturaliser thaïlandais et prit le nom de Silpa Bhirasri) fut invité en Thaïlande, où il allait consacrer son énergie à mettre en place divers systèmes d'enseignement des beaux-arts. Il devint le premier directeur de l'École des beaux-arts construite en 1933 (qui est à présent l'Université Silpakorn). C'est sous la direction de ce Feroci que Fua Hariphitak se forma dans le domaine des beaux-arts de style occidental. Puis il se rendit en Inde, à Santiniketan, et entra à l'université fondée par Rabindranath Tagore, où il suivit les enseignements de ce poète, et étudia également la philosophie orientale et l'histoire de l'art. A la même époque, il eut l'occasion de voir des toiles de Gaganendranath Tagore (un artiste de la famille du poète Rabindranath), qui peignait des scènes de mythes indiens et asiatiques dans un style influencé par le cubisme. Et c'est ainsi, après avoir approfondi sa compréhension de la pensée orientale, et eu déjà sous les yeux un exemple de fusion entre cubisme et art asiatique, que Fua partit en 1954 pour l'Italie, où il résida jusqu'en 1956, et où il étudia le cubisme. A la suite des tentatives faites par lui et par Tawee Nandakwang dans ce domaine, le «cubisme à la thaïlandaise» allait connaître jusqu'aux années 1960, chez les artistes de leur pays, une vogue extraordinaire.

Indonésie

Comme on l'a vu au cours de cet article, le développement du style cubiste en Asie du Sud-Est s'est fait sous des formes diverses selon les pays, mais dans une relation constante avec tous les problèmes de société ou d'identité propres à chacun. Cependant, le cubisme indonésien constitue un cas à part, dans la mesure où il prit de la distance par rapport à de tels problèmes pour axer plutôt sa recherche sur l'expression formelle ou sur l'internationalisme. Il s'agit même là d'une tendance très fortement marquée. L'art moderniste occidental fut transmis en Indonésie par le Néerlandais Ries Mulder. Celui-ci fonda en 1947 un Cours de dessin qui devint par la suite la Faculté des beaux-arts et de design de l'Institut de Technologie de Bandung (ITB) – capitale de la province de Java-Ouest. Du même coup, cette ville s'imposa comme centre du modernisme occidental en art. C'est pourquoi le Cours de Mulder fut surnommé, en guise de raillerie, «le laboratoire de l'Occident», tandis que les peintres de cette Ecole de Bandung s'opposaient violemment à d'autres peintres indonésiens comme S. Soedjojono qui, à partir de la seconde moitié des années 1930, avaient impulsé dans le domaine de l'art un mouvement anti-colonialiste et nationaliste. Bientôt, sous le régime, orienté à gauche, du premier président d'Indonésie, Soekarno, le modernisme à l'occidentale des peintres de Bandung fut sévèrement critiqué, sous prétexte que cette position pro-occidentale dénotait une mentalité colonialiste.

D'après ce que l'on sait, Mulder vouait un véritable culte à Jacques Villon, dont l'influence apparaît notamment de façon frappante dans le tableau intitulé *Central Park, New York* [cat. n°54] d'Ahmad Sadali, l'un des élèves de l'enseignant néerlandais. Pourtant, ce serait une erreur de ne voir, dans les œuvres des peintres de l'École de Bandung, que la simple quête d'un formalisme inspiré de l'art occidental. Car dans certaines d'entre elles, par exemple *Bateau* [cat. n°58] de Mochtar Apin, on peut déceler une atmosphère plus traditionnelle, teintée de lyrisme. Ce lyrisme, on le retrouve en permanence dans l'art moderne d'Indonésie, même si celui-ci, qui manifestement répugne à aborder les thèmes sociaux, ne se caractérise guère par une recherche de motifs susceptibles de contribuer à renforcer l'identité nationale. En ce sens, on peut

donc dire que même les œuvres de l'École de Bandung entretiennent avec les traditions indonésiennes un lien profond.

Conclusion

On a vu que le cubisme en Asie du Sud-Est s'est développé à travers un processus de fusion entre modernisme occidental et tradition, un processus qui a eu lieu de façon différente selon les pays, et s'est doublé de variations très diverses sur le plan formel. Ce cubisme «hybride» a poursuivi des recherches pour découvrir de nouvelles possibilités de style et élargir le champ de celui-ci – s'attachant ainsi à un domaine que les Occidentaux n'avaient nullement exploré. Ajoutons enfin qu'il nous éclaire sur ce que devrait être une «autre histoire de l'art moderne», celle qu'on ne peut réintégrer dans une histoire officielle qui s'est toujours organisée autour du même centre : l'Occident.

[traduit du japonais par Dominique Palmé]