

## Réminiscences, résurgences et création :

### l'abstraction-paysage de Chuang Che

Si la fascination d'artistes occidentaux pour la peinture extrême-orientale s'est intensifiée et répandue au cours du XX<sup>e</sup> siècle, souvent par réaction critique à l'égard d'une tradition picturale dont les fondements remontaient à la Renaissance, un mouvement réflexif inverse s'est également développé parmi des artistes d'Extrême-Orient, qui, au contact des mouvements picturaux d'avant-garde, ont éprouvé le besoin de réinterroger ou de s'éloigner des références passées pour explorer de nouvelles voies, en intégrant l'expérience des innovations plastiques contemporaines. Ces questionnements prirent une acuité nouvelle dans l'immédiat après-guerre, dans un monde qui connaissait de profonds bouleversements géopolitiques, philosophiques et esthétiques.

Le parcours artistique de Chuang Che, ses choix esthétiques offrent à cet égard un exemple digne d'intérêt. Né à Pékin en 1934 dans une famille de lettrés versés dans les arts, il put former son regard au contact d'un père calligraphe et des collections impériales de peintures et de calligraphies dont ce dernier était en charge, en tant que conservateur. En 1948, Chuang Che suivit sa famille à Taïwan. Dans les années 1950, l'influence de l'art contemporain occidental y était sensible, contrairement à la situation en Chine continentale. Par l'intermédiaire de revues et grâce à des professeurs souvent formés au Japon ou tirant leur expérience de voyages d'études en Europe, il était possible de prendre connaissance des différents courants artistiques occidentaux d'après-guerre.

Familier de la tradition lettrée des grands classiques de la peinture, de la littérature et de la philosophie, Chuang Che éprouva néanmoins le besoin pressant d'un nécessaire renouvellement. Aux yeux de nombre d'artistes de ce temps, l'épreuve de la guerre et les questionnements, que la rencontre avec la civilisation occidentale avait suscités depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, avaient profondément remis en question certains héritages qui semblaient inadaptés au monde moderne. A Taïwan, lieu de multiples interactions culturelles et d'ouverture aux apports américains et européens dans les années 1950, de jeunes artistes furent plus réceptifs à ces problématiques et cherchèrent à explorer de nouvelles voies, en créant notamment des groupes artistiques d'avant-garde, relais de ces réflexions. Ce fut le cas du groupe artistique *Wuyue* (« de la 5<sup>e</sup> Lune » ou « du mois de mai »), qui cherchait précisément à renouveler la peinture chinoise en incorporant l'apport de la peinture occidentale contemporaine, notamment l'expressionnisme abstrait, courant dominant à l'époque. Dès 1958, Chuang Che rejoignit ce groupe, puis en 1966, grâce à une subvention de la fondation Rockefeller, il put effectuer un séjour aux États-Unis, qui lui permit d'étudier plus précisément l'art contemporain occidental. Il visita ensuite l'Europe en 1968, passant six mois en France où il rencontra Zao Wou-Ki et retrouva Chu Teh-Chun dont il avait suivi l'enseignement à Taïwan, avant de se rendre en Espagne, où il fit la connaissance d'Antoni Tàpies. Il décida ensuite de s'installer aux États-Unis à partir de 1972, et depuis 1988, il choisit de résider à New York.

Ce parcours de la Chine aux États-Unis en passant par Taïwan et l'Europe est en soi révélateur de l'attraction qu'il éprouva pour l'art contemporain occidental. Depuis plus d'un demi-siècle, ce dernier n'a cessé de nourrir sa réflexion et son travail sans que l'héritage

pictural et calligraphique chinois soit pour autant renié, restant toujours présent à l'état latent, et ressurgissant dans le processus créatif en se combinant à l'apport occidental pour donner naissance à une expression artistique nouvelle, ce que Chuang Che appelle « la recherche d'une troisième voie ». Son travail manifeste le cheminement critique et réflexif d'un artiste dont les interrogations philosophiques et esthétiques ont constamment accompagné et enrichi la pratique. Il convient de rappeler que Chuang Che a toujours fait preuve d'une grande curiosité intellectuelle, s'adonnant non seulement à la peinture mais aussi à la sculpture et à l'écriture, et, dès l'époque taïwanaise, il s'intéressa à des philosophes, artistes et compositeurs occidentaux tels que Nietzsche, Soutine, Willem de Kooning, Mark Tobey, Franz Kline, Jackson Pollock, ou encore Richard Wagner.

Cherchant à explorer une voie nouvelle, au croisement des cultures d'Extrême-Orient et d'Occident, il s'intéressa au travail d'artistes occidentaux et chinois dont les préoccupations présentaient des affinités avec ses propres recherches. Ce fut le cas de peintres occidentaux fascinés par le trait inspiré dans la calligraphie cursive extrême-orientale tels que Tobey, Kline, Motherwell, Tàpies ou encore d'artistes chinois tels que Zao Wou-Ki ayant réalisé une synthèse entre l'abstraction et l'art du paysage chinois. Il fut aussi attiré par la puissance expressive des arts premiers et sensible à leur contribution au renouvellement du regard. Au milieu de ce champ d'expérimentations, Chuang Che est parvenu à développer un style personnel, révélateur des obstacles qu'il lui a fallu surmonter et des choix qui ont prévalu. En effet, comment concilier les techniques de l'encre, sa fluidité, son évanescence si suggestive, avec la consistance de la peinture à l'huile et à l'acrylique ? Comment se libérer de la monochromie de la peinture à l'encre et comment prendre en compte le traitement de la surface sans se référer nécessairement au vide du support laissé en réserve ? Comment dépasser la dichotomie entre abstraction et figuration, entre la nature et l'homme, telle qu'elle avait été affirmée par des partisans de l'abstraction ? Par quels moyens picturaux était-il possible de donner une expression nouvelle à l'esprit de monumentalité cosmique qui émane des grands paysages de l'époque des Song du Nord, ceux notamment de Fan Kuan et Guo Xi ? Autant d'interrogations qui sous-tendent le travail de Chuang Che et permettent en retour d'en saisir les spécificités.

Dès les années 1970, Chuang Che expérimenta les moyens de diluer la peinture à l'acrylique avec de l'eau au point de lui donner une fluidité et transparence proche de l'évanescence de l'encre légère, se souvenant des visions estompées et suggestives de certains paysages de Turner. À la suite de nombreuses expérimentations, il parvint à développer une interprétation personnelle de la peinture à l'huile et à l'acrylique, en combinant la consistance de sa matérialité avec les potentialités d'un usage plus fluide permettant des effets de transparence, réminiscences des délicats lavis d'encre. Par ailleurs, contrairement à la tradition lettrée de la peinture monochrome à l'encre, Chuang Che n'hésite pas à introduire des coloris variés, souvenirs lointains et réinterprétation de l'éclat des paysages de Li Sixun traités à la manière bleue et verte. Une riche gamme chromatique, introduite par des touches ou des traits cursifs, permet à Chuang Che de tirer tout le parti expressif d'une épaisseur de la matière, dont le dynamisme se combine audacieusement avec des surfaces colorées, traitées de manière si ténue qu'elles laissent parfois affleurer et voir par transparence d'autres modulations chromatiques.

Chuang Che a souvent recours à une riche combinaison de médias (peinture à l'huile, à l'acrylique, peinture à l'encre, collages) et de techniques variées, faisant intervenir celle du

trait calligraphique cursif en association avec les projections, éclaboussures et coulures du *dripping*, introduisant au cœur de ses œuvres une vitalité rythmique qui tient autant d'une réinterprétation de l'esthétique chinoise du « souffle » que de la veine expressionniste à laquelle il fut sensible chez Soutine, Jackson Pollock ou Willem de Kooning, car il importe avant tout pour Chuang Che de saisir le processus créatif à l'œuvre dans sa vivacité et sa puissance expressive. Il s'agit de parvenir à une adéquation parfaite entre l'esprit, le cœur et la main, entre l'homme et le monde, et de saisir le rythme vital et le souffle spirituel qui sont à l'œuvre dans la pensée de l'artiste et dans l'univers, afin de recréer un monde qui en soit la manifestation. La part laissée au hasard (éclaboussures, coulures, projections) y participe pleinement, témoignant d'une quête sans cesse renouvelée d'expression immédiate et d'authenticité, comme dans la fulgurance inspirée du trait, chère à la calligraphie cursive et à la peinture enlevée en *xieyi*, ou encore dans l'illumination subite prônée par le bouddhisme chan. Le recours à la spontanéité comme processus créatif permet de comprendre qu'il n'y a jamais de plan préétabli, chaque œuvre s'élabore au rythme d'un développement organique où les formes, les traits et les surfaces, dans leur agencement chromatique et spatial, adviennent au fur et à mesure par résonance sympathique ou par contraste avec d'autres, se combinant en une harmonie symphonique et polyphonique, engendrant un monde nouveau traversé de part en part d'énergie. L'importance que revêt le geste, l'action en train de s'accomplir, se retrouve à la fois dans la calligraphie cursive et dans la peinture en *xieyi* et également dans l'expressionnisme abstrait, marqué par la philosophie existentialiste et la place accordée au travail de l'inconscient dans le surréalisme : le geste étant un moyen d'action, d'affirmation de l'être, de sa liberté créatrice. Or, contrairement à une pure exaltation « héroïque » du geste humain, Chuang Che chercha à aller au-delà des propositions formelles et philosophiques de l'expressionnisme abstrait, en pensant qu'il y avait une autre voie possible en repensant le rapport de l'homme à la nature, affranchi d'une approche anthropocentrique, et qui envisagerait au contraire sa possible communion et osmose avec la nature, comme l'avaient développé la sagesse taoïste et le bouddhisme chan.

Les affinités formelles, que les tendances expressives et lyriques de l'abstraction présentent avec la tradition de la calligraphie cursive et de la peinture spontanée en *xieyi*, permettent de mieux comprendre pourquoi Chuang Che se sentit, à ses débuts, plus proche de cette voie que de l'abstraction géométrique. Très tôt, la peinture lettrée avait pris ses distances à l'égard de la *mimésis*, dénoncée comme une recherche puérile par le grand lettré Su Dongpo, car elle semblait ne s'attacher qu'à l'apparence des êtres et des choses, alors qu'il importait au contraire de saisir leur essence, le souffle spirituel qui en émane et sous-tend l'ordre cosmique, sans devoir se soucier d'une quelconque ressemblance formelle. Ainsi, la qualité du trait comme expression de valeurs éthiques et spirituelles fut au fondement de l'art pictural et calligraphique lettré et ses manifestations les plus illustres rendent compte d'une beauté, tendant vers une forme d'abstraction, qui ne reniait pas pour autant le lien à la nature et à l'homme. L'origine graphique de nombre d'idéogrammes chinois, l'idée taoïste qu'un même principe vital et spirituel anime l'homme et l'univers, peuvent éclairer les choix de Chuang Che et le fondement esthétique et philosophique qui sous-tend sa conception d'une abstraction intimement liée à une conception du paysage. Chuang Che puise une source d'inspiration constante dans la grandeur monumentale qui émane des paysages à résonance cosmique que conçurent des maîtres paysagistes tels que Fan Kuan et Guo Xi, à l'époque des Song du Nord, réminiscences et résurgences à l'instar de la tradition des grands lettrés tels que Wen Zhengming dont les *Cyprès et vieux rochers* (1550), conservé à la Nelson Gallery de

Kansas City, suscita en l'an 2000 sa grande composition à l'huile et à l'acrylique, *Rocher et genévrier série 35*, de 1,68 m sur 4,03 m de longueur, acquise par le Musée d'art moderne de Taïpei. Il aspire à renouveler cet héritage, par une synthèse nouvelle intégrant l'apport artistique occidental, tout en se distinguant de ces deux sources.

Convaincu qu'il n'y pas de rupture entre abstraction et figuration, ni d'opposition entre l'homme et la nature, mais une continuité, un passage possible de l'un à l'autre, Chuang Che renoue avec une longue tradition de la pensée cosmogonique en Chine et en Occident, qui avait souligné les correspondances possibles entre l'homme-microcosme et le macrocosme de la nature. Les paysages anthropomorphes de la Renaissance et du XVII<sup>e</sup> siècle, les têtes-paysages en Occident de Dürer à Joos de Momper, les réflexions de Léonard de Vinci sur les analogies entre les composantes de la nature et celles organiques du corps humain peuvent être rapprochés des idées de Guo Xi évoquant une nature perçue comme un gigantesque organisme vivant comparable à celui de l'homme. Dans cette vision, Guo Xi s'était plu aussi à comparer des rochers à des tigres accroupis pour souligner l'énergie vitale qui les habite. Ainsi s'explique sans doute cette fascination de Chuang Che pour des formes polysémiques, certains reliefs de ses compositions abstraites laissant deviner des corps ou des visages humains. À la différence d'autres peintres ayant exploré la voie d'une abstraction-paysage, Chuang Che y intègre aussi une expression de l'homme, parfois tragique. Son intérêt pour certaines réalisations de CoBrA, ou pour les *Femmes* de Willem de Kooning, peut éclairer ses motivations et choix en faveur d'une abstraction qui n'oublie jamais ni la nature, ni l'homme. Il lui arriva ainsi de développer une série de peintures consacrées aux seize Luohans (arhats), traités en figures expressives et faisant écho à une longue tradition rendue fameuse par Guanxiu.

Imprégné d'une vaste culture artistique, littéraire et philosophique, Chuang Che a toujours conçu son travail comme l'exploration d'un champ des possibles et comme une expression de ses interrogations et de ses recherches sur la manière de concilier les cultures chinoise et occidentale. Soucieux de donner un nouveau souffle à une longue tradition picturale par le détour de l'art occidental contemporain, il a développé un style personnel, né de l'assimilation et du dépassement de ces sources multiples. Son travail aspire à atteindre une expression esthétique renouvelée où se mêle, dans une vision grandiose, nature, homme et questionnement sur l'existence. Dans une lettre adressée au début de l'année 2016 à son confrère de longue date Peng Wan Ts, au milieu de réflexions sur l'art et la vie, il cita ce haïku de Kobayashi Issa : « Dans ce monde qui est le nôtre, nous marchons sur le toit de l'enfer en contemplant des fleurs ».

Chang Ming Peng

Professeur en histoire de l'art contemporain

Université de Lille