

Miwa Kenjin

[Conservateur, The National Museum of Modern Art, Tōkyō]

1 | Introduction

Le cubisme est arrivé en Asie à des époques diverses et par des biais différents selon les pays voire selon les artistes. Reflet de cette réalité, les œuvres présentées dans cette exposition ont été réalisées au cours d'une longue période s'étendant des années 1910 aux années 1980. Le cubisme est né vers 1908 autour de Pablo Picasso et de Georges Braque. Par la suite, d'autres mouvements artistiques, d'autres formes sont apparus. Aussi, selon les époques, la réception du cubisme en Asie s'est effectuée différemment. Pour prendre un cas extrême, une œuvre d'art d'inspiration cubiste créée dans les années 1980 n'utilisera pas le cubisme tel qu'il était soixante-dix ans auparavant ; tout naturellement, cette œuvre sera le résultat de l'influence conjuguée de plusieurs courants artistiques, y compris ceux de son époque. Le cubisme en Asie est donc hétéroclite, tant par les époques que par la forme, mais un point unit toutes ces œuvres, c'est d'être en général stigmatisées comme des « imitations » du « vrai » cubisme. Ce reproche est d'ailleurs fréquent envers tous les artistes issus des régions périphériques du globe, dès lors qu'ils pratiquent des formes modernes d'art. C'est bien un reproche, car « imitation » signifie compréhension superficielle, et copie d'un original forcément mieux.

Pourtant, l'imitation, définie en art comme « le fait d'imiter une chose existante ou son style, la relation qui unit la chose imitée à son modèle ou encore le résultat de cet acte »¹, est depuis l'antiquité intrinsèquement liée aux fondements même de la création artistique. De la *mimesis* dont Aristote faisait l'apologie aux procédés de « simulation » et d'« appropriation » en vogue aujourd'hui, l'imitation est parfois une vertu. En utilisant toujours le mot « imitation » pour montrer les rapports de supériorité et d'infériorité qu'évoquent « l'original et la copie », l'acte de création particulier et la signification inhérente à une œuvre sont violemment niés. En somme, en réduisant cela à un seul jugement de valeur, ce mot ignore tout ce qui fait la richesse de la création artistique. Nous pensons au contraire qu'il convient de traiter en détails des modalités, des objectifs, des intentions de l'« imitation », pour en saisir la réelle portée dans le processus de création.

Takashina Shūji (高階秀爾), dans son ouvrage *Picasso – Hyōsetsu no ronri* (Picasso : La logique du plagiat), analyse la façon dont Picasso s'inspire d'œuvres de grands peintres du passé comme Diego Velázquez, Eugène Delacroix ou encore Edouard Manet, afin de donner naissance à ses propres créations. Cette analyse accorde une signification profonde aux emprunts et aux « plagiats ». Takashina fait valoir toutefois que ce qu'il appelle « plagiats » de Picasso « diffère de ce que l'on entend généralement par 'plagiat', à savoir le fait de reprendre tel quel le travail d'autrui en prétendant qu'il s'agit du sien. Dans le cas de Picasso, l'emprunt donne toujours lieu à une réappropriation originale, ce qui, ce faisant, ne l'amène pas à tenter de cacher l'existence de l'œuvre première. Il ne fait

aucun doute que Picasso considérait ses œuvres comme de purs produits de sa sensibilité propre, quelle que soit la dette qu'il pouvait avoir envers d'autres artistes.»² Dans le même ouvrage, le passage suivant vient éclairer notre propos :

- «Picasso, qui entretint pendant presque toute sa vie un rapport intime avec les maîtres du passé, depuis la période précoce de Barcelone jusqu'à ses œuvres récentes, rompit très nettement avec le passé pendant les seules années où il se consacra à la recherche du cubisme.»³

Il n'y aurait donc eu dans la longue carrière de Picasso que la période cubiste durant laquelle il ne pratiqua pas le «plagiat». Cette remarque prend toute son importance quand on sait que plusieurs œuvres cubistes d'artistes contemporains en Asie s'inspirent ouvertement de modèles historiques. Dans cette étude, nous allons nous intéresser au cas de deux d'entre eux, pour retracer ce qu'ils ont voulu «imiter» et réfléchir en quoi cet acte d'«imitation» peut ou non être porteur d'une forme de créativité.

2 | L'«imitation» – déviation

Ebats [FIG.01] est une œuvre réalisée en 1963 par le peintre indien Francis Newton Souza. Il s'agit évidemment d'une «imitation» du célèbre tableau de Picasso *Les Femmes d'Alger* de 1907 [FIG.02]⁴. La peinture de Souza a été grandement influencée par Picasso, et pas seulement par sa période cubiste. Membre actif du parti communiste, Souza était particulièrement sensible aux phénomènes sociaux. Du fait de son éducation catholique, sa peinture fut très tôt orientée vers deux grands thèmes : la religion et le mythe d'une part, et la sexualité d'autre part. Pour toutes ces raisons, Picasso ne pouvait manquer d'imprimer une influence majeure sur lui.

Pour comprendre à quel dessein Souza «imita» *Les Femmes d'Alger*, penchons-nous sur les différences picturales qui séparent les deux œuvres. Observons d'abord *Les Femmes d'Alger*. De nombreux emprunts à des œuvres antérieures ont été relevés dans ce tableau, qu'il s'agisse du motif général ou de la composition. Les deux femmes au centre, les bras croisés derrière la nuque, sont inspirées du *Bonheur de Vivre* (1905-1906) d'Henri Matisse ; la pose de la femme accroupie sur la droite se retrouve dans une peinture sur planche d'André Derain [FIG.03] ; la composition d'ensemble est empruntée à *L'ouverture du cinquième sceau*



FIG. 02
Pablo Picasso
Les Femmes d'Alger 1907
huile sur toile
The Museum of Modern Art, New York



FIG. 01
F. N. Souza
Ebats 1963
huile sur toile
Vinit Kumar Jain, Kumar Gallery



FIG. 03
André Derain
Les trois danseuses 1906
huile sur planche

de l'*Apocalypse* (1608-1614) d'El Greco [FIG. 04] et à *Cinq Baigneuses* (1885-1887) de Paul Cézanne ; les visages des deux femmes de droite présentent des similitudes avec les masques africains, etc. La liste serait encore longue. Ces remarques sur tels ou tels emprunts d'œuvres antérieures observables dans *Les Femmes d'Alger* ne tendent pas à démontrer que Picasso pratiquait également le « plagiat » durant sa période cubiste⁵. Il s'agit ici de relever que cette œuvre dégage une forte impression de désordre, de manque d'unité⁶. *Les Femmes d'Alger* nous déconcerte par son désordre apparent, qui provient précisément de l'assemblage improbable de divers tableaux et de divers styles, autrement dit de la rencontre forcée de paradigmes contradictoires. Ce désordre paraît bien anarchique au regard des œuvres du cubisme analytique où les différentes « facettes » des objets constituent les unités structurelles d'un ensemble plastiquement unifié. Mais l'intérêt et l'originalité de cette œuvre provient précisément de cette « rencontre forcée de paradigmes contradictoires », qui fait voler en éclats le principe d'uniformité et d'unité visuelle admis depuis la Renaissance⁷.

Voyons comment, dans *Ebats*, Souza a à son tour « imité » *Les Femmes d'Alger*. Le cadre n'est plus un intérieur mais une sorte de jungle ou de forêt. Quant aux femmes, elles ont toutes une apparence difforme qui les éloigne de l'humanité, l'exemple le plus parlant étant la figure de gauche, dont la jambe ressemble à la patte d'un cheval. Indéniablement, avec *Ebats*, Souza nous saisit par violence et nous impose une œuvre extrêmement expressive, en totale rupture avec le principe de rencontre de plusieurs paradigmes sur lequel repose *Les Femmes d'Alger*.

Le ressort de cette intensité expressive se trouve dans la femme représentée accroupie en bas à droite de la toile. *Les Femmes d'Alger* comporte plusieurs éléments qui constitueront les principes de base de la forme cubiste : la représentation à partir de plusieurs angles de vue différents des visages des deux femmes au centre, le fractionnement de la couleur en plusieurs facettes, dans le fond bleu, etc. Mais plus encore, le point fort de cette œuvre est la « femme accroupie » dont la forme du visage évoque un collage, et dont le corps apparaît déformé, le dos surmonté d'un visage vu de face. Dans *Ebats* de Souza, cette femme est tout aussi importante : l'artiste s'est acharné à redessiner son visage maintes et maintes fois, à tel point que celui-ci est presque décomposé. Toute l'attention de Souza semble s'être concentrée sur le visage de la femme accroupie, comme si elle était le seul élément des *Femmes d'Alger* à avoir fait réagir Souza. En un mot, si l'attention de Souza

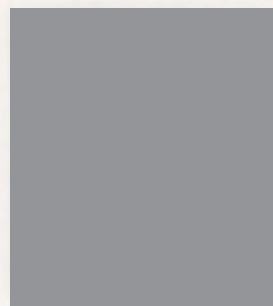


FIG. 04
El Greco
L'ouverture du cinquième sceau de l'Apocalypse
1608-1614
huile sur toile
The Metropolitan Museum of Art,
New York

s'est arrêtée sur *Les Demoiselles d'Avignon*, c'est certainement à cause de la violence primitive avec laquelle Picasso a déformé le corps de la femme accroupie, et en particulier son visage. Tout au long de sa vie, Souza fut un peintre qui chercha à révéler la véritable nature de l'homme, y compris dans ses aspects érotiques et repoussants, au moyen d'effrayantes déformations (personnages monstrueux dotés de six yeux, de sept doigts...)⁸. Picasso désolidarise et colle ensemble le corps et le visage de la femme accroupie, dans une posture improbable et forcée, par souci de recherche d'une forme nouvelle. En revanche chez Souza, c'est une réflexion quasi existentielle qui justifie la déformation des corps⁹.

Les caractéristiques plastiques de la femme accroupie de Picasso comptent parmi les expérimentations fondatrices qui ont mené à la naissance du cubisme. Lorsqu'à son tour Souza réutilise les mêmes éléments plastiques, la déformation à l'extrême du corps prend une autre valeur puisqu'il s'agit d'un procédé servant à exprimer ce qu'est la nature humaine, et cela donne son sens à toute la toile. Ainsi, l'intensité expressive chez Souza est produite par le fait qu'il ne retienne que l'un des paradigmes des *Demoiselles d'Avignon*, et l'amplifie à l'excès. Ici s'applique ce que Takashina Shûji appelait le plagiat dans son ouvrage :

- «Picasso avait besoin de deux choses : des formes qui lui permettent de laisser s'exprimer sans limites sa créativité, et une composition qui soit la combinaison de ces formes. Tout le reste était superflu pour lui. C'est précisément la raison pour laquelle lorsqu'il réalisait des 'plagiat' d'œuvres célèbres — de Nicolas Poussin ou d'Albrecht Altdorfer par exemple — ou même de séries d'œuvres célèbres — Delacroix, Velázquez ou Manet —, il prit, dans presque tous les cas, modèle sur des reproductions de cartes postales ou sur des albums. Par conséquent, l'exacte association des couleurs, ainsi que la composition traditionnelle de l'espace, reposant sur l'usage des couleurs, sont négligées dès le départ. Tout son travail est centré sur la recherche de formes totalement libres. Ainsi, Picasso n'a emprunté à Velázquez, Manet et Delacroix que le sujet principal qui lui sert de point de départ, à partir de quoi il défriche un univers original qui lui est complètement personnel.»¹⁰

En imitant *Les Demoiselles d'Avignon*, Souza a avant tout imité la démarche de Picasso, qui consiste à «plagier», c'est-à-dire à «créer une imitation déviée», démarche qui se définit par le fait de «prendre comme prétexte un élément potentiellement présent dans l'œuvre originale, afin de développer librement son propre mode d'expression.»

3 | L'imitation parodique

D'après «*Le Pacte de sang*» de Juan Luna [fig.05, cat. n°48], du philippin Vicente Manansala, comme son titre l'indique, reproduit le *Pacte de sang* de 1885 [fig.06] de son célèbre compatriote Juan Luna (1857-1899). On y voit une scène historique symbolisant les débuts de la colonisation¹¹. L'amiral espagnol Miguel López de Legazpi, après avoir accosté à l'île de Bohol en 1565 dans ce qui allait devenir les Philippines, avait habilement conclu un «pacte de sang» en signe d'amitié avec le chef de l'île Daru Sikatuna. La différence de signification entre ces deux œuvres se concentre dans la relation entre les deux personnages représentés, Legazpi et Sikatuna. Juan Luna place Sikatuna au premier plan, de dos, et quasiment dans la pénombre hormis son bras droit. En face, toute la



FIG. 05
Vicente Manansala
D'après «Le Pacte de sang» de Juan Luna 1962
huile sur toile
Fukuoka Asian Art Museum



FIG. 06
Juan Luna
Le Pacte de sang 1885
huile sur toile
National Museum of the Philippines

moitié gauche du buste de Legazpi ressort en pleine lumière. L'observateur ne fait qu'un avec le dos de Sikatuna, et par empathie se retrouve face à Legazpi, dont seule la table le sépare. L'époque à laquelle Luna peignit cette œuvre marque les débuts du mouvement pour l'indépendance des Philippines, alors colonie espagnole. Dans cette œuvre imposante au format monumental (200 × 300 cm), où l'ombre et la lumière servent à donner une intensité dramatique, l'aspiration à l'égalité face la puissance coloniale vient se superposer à un événement historique ancien de trois siècles. L'œuvre est portée par l'aspiration du peintre à immortaliser l'entrée dans une nouvelle phase de l'histoire^{*12}.

Face à cela, comment définir la relation entre Legazpi et Sikatuna dans le tableau de Manansala ? La caractéristique majeure de cette œuvre est une planéité extrême, obtenue par Manansala grâce à une division de l'espace à l'aide de formes géométriques, procédé proprement cubiste, bien que la structure de l'image reste la même que dans le tableau de Juan Luna. Le résultat produit remet sur le même plan les personnages, et abolit l'effet de profondeur qui caractérisait l'œuvre initiale. Conséquence de cette écrasement de la perspective, Sikatuna et Legazpi ne se font plus face mais semblent placés sur un pied d'égalité, et l'observateur pourra plus difficilement être en empathie que dans le tableau de Juan Luna. Chez Manansala, le peintre semble observer froidement la scène, comme s'il était au théâtre, assis dans le public, séparé de la scène par un vide.

Si l'on compare la distance entre la réalité historique représentée sur la toile et l'artiste dans chacune des œuvres, la stratégie « d'imitation » de Manansala devient claire. Durant les quatre-vingts années qui séparent le tableau de Manansala du *Pacte de sang* de Luna, les Philippines se sont certes émancipées de l'Espagne, mais ont connu une succession d'épreuves douloureuses culminant avec la domination américaine puis japonaise, bien loin de cette nouvelle phase de l'histoire que Luna appelait de ses vœux. En outre, si le « pacte de sang » marquait le début de la colonisation, il était aussi la première étape de l'édification des Philippines en tant qu'unité étatique. Cet événement historique ambivalent ne peut être tout entier tenu pour une défaite. Le regard de Luna lorsqu'il peignit son tableau était passionné et emprunt d'un espoir sincère. En revanche, Manansala ne parvient plus à s'identifier aux héros du passé. De ce fait, chez celui-ci, l'« imitation » du tableau réaliste de Luna par des procédés cubistes crée une « distance » ironique et confère un indéniable cynisme à son regard.

La parodie est souvent définie comme un procédé qui vise à citer l'œuvre d'autrui en la replaçant dans un contexte différent afin de superposer deux situations et deux significations différentes. Pour Linda Hutcheon, auteur de *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, la parodie ne se résume pas à l'appropriation formelle de l'œuvre d'autrui ; elle porte également sur le contenu et se définit comme «une répétition caractérisée par une 'traversée contextuelle' ironique et un bouleversement»^{*13}. En ce sens, la stratégie mise en œuvre par Manansala avec ce recours à un mode d'expression cubiste constitue un cas d'«imitation» à but manifestement parodique^{*14}.

4 | Conclusion

Nous venons d'étudier le rapport qu'entretiennent le cubisme et l'«imitation» dans deux œuvres d'artistes asiatiques. Francis Newton Souza dévie la signification d'une œuvre cubiste pour servir sa propre expression artistique. Vicente Manansala mise, quant à lui, sur l'expression cubiste pour parodier une œuvre qui appartient au passé. Si les différents modes d'«imitation» du cubisme en Asie ne se résument évidemment pas à ces deux seuls exemples, il nous semble en revanche révélateur pour comprendre la réception du cubisme dans cette région du monde, que ces deux artistes aient eu recours à l'«imitation» à dessein, afin de servir leurs buts artistiques. Soulignons encore que ces deux œuvres ont été élaborées dans les années 1960, et dans les deux cas, les tableaux qu'elles imitent (de Picasso et de Luna) remontent à un passé relativement éloigné : Souza reprend une œuvre de Picasso vieille de cinquante ans, et Manansala une œuvre de Luna, œuvre pré-moderne, réalisée près de quatre-vingts ans auparavant. Il est paradoxal que des artistes d'avant-garde recourent à des modèles aussi anachroniques dans le contexte artistique de l'époque, si l'on considère que l'avant-garde est une tentative pour se dresser à la pointe de son époque, en réaction avec le passé immédiat, et que le modernisme est une suite linéaire d'avancées irréversibles. Revenons à présent à la définition de l'imitation posée au début de notre texte : «le fait d'imiter une chose existante ou son style, la relation qui unit la chose imitée à son modèle ou encore le résultat de cet acte». Dans cette définition, l'élément important est «la relation qui unit la chose imitée à son modèle». Si l'on s'en tient ainsi à une définition selon laquelle ce qui fait la valeur d'une copie est sa capacité à se confondre autant que possible à l'original, le fait que Souza et Manansala soient très éloignés, tant dans l'espace que dans le temps, du sujet qu'ils traitent devient un point négatif. Pourtant, c'est précisément cette distance les séparant de l'œuvre imitée qui est mise à profit par Souza et Manansala. Ce que ces deux artistes envisagent de faire n'est ni une «copie conforme» qui ne fasse que singer son modèle, ni une création purement originale sortie du néant. L'imitation-déviante de Souza et l'imitation parodique de Manansala mettent une habile distance/différence entre ce qui est imité et l'imitation. Dans cette «différence» apparaît une ingénieuse stratégie recherchant le point où s'effondre la relation hiérarchique entre l'original et la copie, entre l'authentique et le faux. Ici, l'imitation est productrice de sens.

[traduit du japonais par Evelyne Lesigne-Audoly]

[notes]

- 1 Sasaki, Ken'ichi, *Bigaku jiten* [Dictionnaire d'esthétique], Tôkyô : Tôkyô daigaku shuppan kai, 1995, p. 45.
- 2 Takashina, Shûji, *Pikaso- Hyôsetsu no ronri*, Tôkyô : Bijutsu kôron-sha, 1983, p.188-189.
- 3 *ibid.*, p. 196.
- 4 La question de savoir si *Les Femmes d'Alger* est une œuvre cubiste ou non – qui suscita un célèbre débat opposant Leo Steinberg et William Rubin – reste ouverte. On peut néanmoins affirmer que cette œuvre contenait des éléments qui allaient déclencher la naissance du cubisme.
- 5 Takashina Shûji signale ces différents emprunts. *op. cit.*, p.197.
- 6 Outre les emprunts à plusieurs œuvres différentes, l'incohérence de la composition est également nettement perceptible dans le style. Par exemple, on peut distinguer quatre types de visages, d'un style radicalement différent les uns des autres : la femme de profil à gauche du tableau, les deux femmes au centre, la femme de droite qui semble surgir de derrière la tenture et la femme accroupie.
- 7 A propos de l'intensité expressive contenue dans *Les Femmes d'Alger*, due à la disparité du style, voir Steinberg, Leo, «The Philosophical Brothel», dans *Art News*, vol.71, no 6 (octobre 1972), p. 45.
- 8 Dans *Homme assis* [fig.07], en plus d'un effet de déformation remarquablement marqué, le nez et les yeux sont disposés de façon arbitraire dans le visage, comme par collage. Ainsi, l'effet obtenu se rapproche-t-il de la femme accroupie, mais le raisonnement qui a donné naissance à cet effet est complètement différent de celui de Picasso.
- 9 Souza ne s'intéresse qu'à l'être humain. Dans *Ebats*, le décor d'arrière-plan est vide de signification et comme ajouté par surplus. Les rapports entre la figure et le fond, et entre l'objet et son arrière-plan, habituellement importants dans le cubisme, ne font ici l'objet d'aucune attention particulière.
- 10 Takashina, Shûji, *op. cit.*, p.190-191.
- 11 Voir p.110 du présent catalogue.
- 12 Il semble que pour dessiner le chef Sikatuna, Luna s'est inspiré de José Rizal (1861-1896), figure centrale du mouvement pour l'indépendance, héros populaire philippin et ami de Luna. José Rizal fit l'éloge de Luna : «Luna et Felix Resurreccion Hidalgo sont la gloire des Philippines. Ils sont aussi la gloire de l'Espagne. Nés aux Philippines, ils sont les égaux des hommes nés en Espagne. En vérité, le génie est une chose universelle, comme la lumière, l'air, l'univers, la vie et Dieu.» (Retana, W.E., *Vida Y Escritos del Dr. Jose Rizal*).
- 13 Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Londres et New York : Methuen, 1985, p.32.
- 14 Cette imitation parodique d'un tableau rappelle *Olympia*, où Edouard Manet a imité la composition de la *Vénus d'Urbain* du Titien, passant ainsi d'un sujet sacré à un sujet profane, et transformant la déesse de la beauté en une prostituée.



fig. 07

F. N. Souza

Homme assis date inconnue
aquarelle sur toile

S. H. Daya