

« Le signe ne le quitte pas »

Une superbe exposition au musée d'Art moderne pour arpenter l'œuvre de **Zao Wou-Ki**. Rencontre avec François Michaud, co-commissaire, entre Chine, poésie et Rembrandt. . .

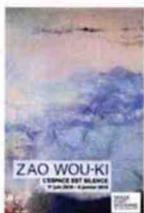
INTRODUCTION ET PROPOS RECUEILLIS PAR DAMIEN AUBEL

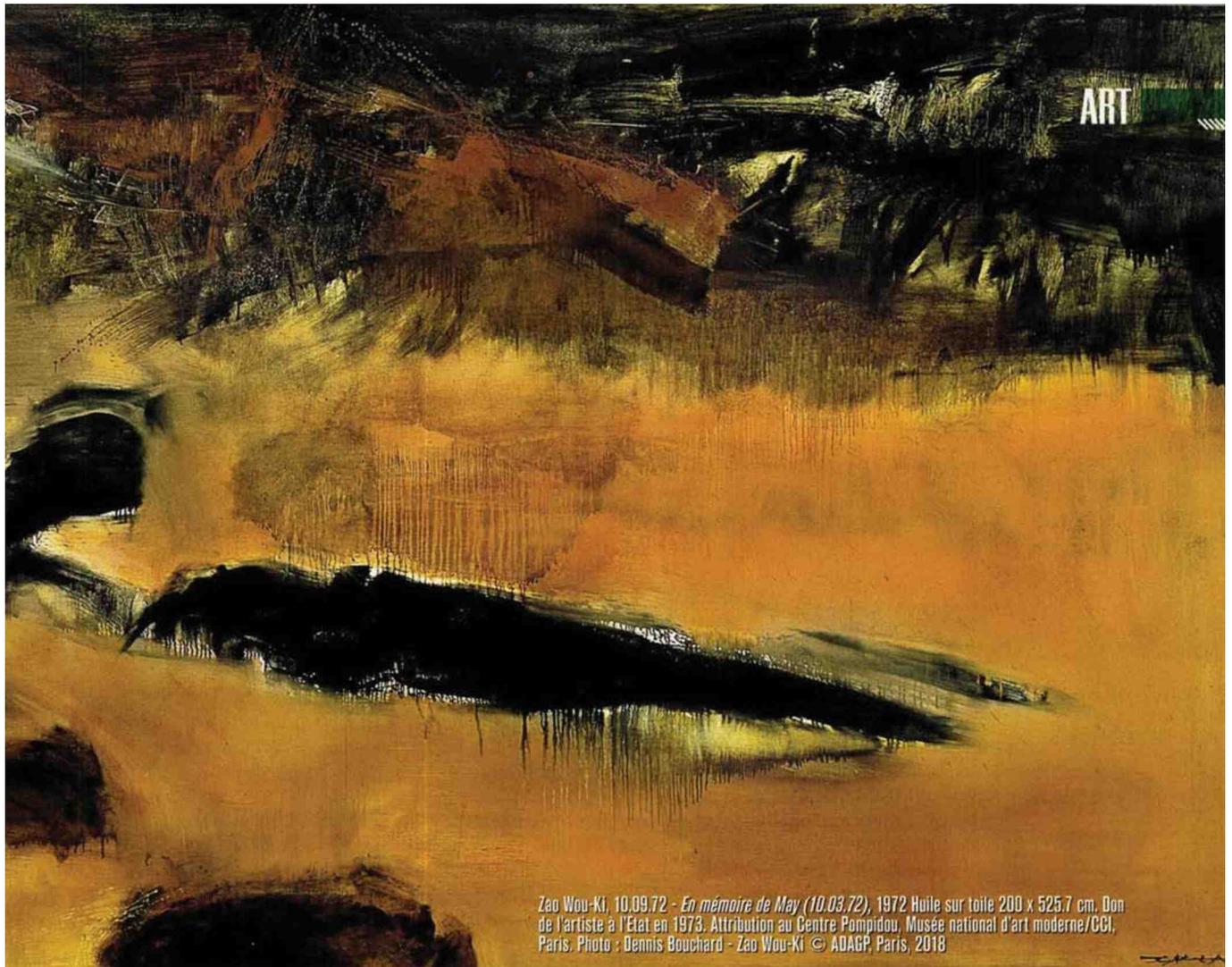
Zao Wou-Ki ou quand la peinture déborde. Le patriarche du pinceau, qui s'est éteint à 93 ans, en 2013, couvert d'honneurs et de reconnaissance, est réfractaire à toutes les étiquettes étroitement commodes. Né en Chine, en 1920, arrivé à Paris en 1948, récipiendaire de la nationalité française en 1964, grâce à André Malraux, mais cédant aussi au tropisme américain, notamment lors de la période d'itinérance de la fin des années cinquante, l'homme est toujours resté à mi-chemin de l'Est et de l'Ouest.

Ainsi ses encre, qui déploient leurs dynamiques de vides et de pleins dans la dernière salle de l'exposition. Il revient à cette technique dans les années soixante-dix-quatre-vingt, après des décennies de réticence, se défiant de leur

dimension trop « chinoise ». Mais il ne s'agit là que d'un va-et-vient parmi tant d'autres. Et l'ensemble de l'exposition, elle-même est organisée selon ce jeu de balancier. Il ne s'agit pas d'une rétrospective *stricto sensu*. Le voyage (et quel meilleur terme pour ce passeur invétéré de frontières ?) ne commence en effet qu'en 1956, alors que le peintre épouse l'abstraction. « Abstraction » ? C'est aller un peu vite en besogne, assigner Zao Wou-ki à un carcan esthétique, lui qui, précisément, s'il renonce à la figuration, ne congédie pas pour autant le sujet humain. Au contraire, pour paraphraser Georges Perros lorsqu'il parlait de poésie, la peinture, pour Zao Wou-Ki, « c'est l'adéquation. » L'adéquation à des états psychiques essentiels. Le deuil, par exemple, comme dans ce

L'ESPACE EST SILENCE
 Exposition Zao Wou-Ki, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, jusqu'au 6 janvier





Zao Wou-Ki, 10.09.72 - *En mémoire de May (10.03.72)*, 1972 Huile sur toile 200 x 525,7 cm. Don de l'artiste à l'État en 1973. Attribution au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/CCI, Paris. Photo : Dennis Bouchard - Zao Wou-Ki © ADAGP, Paris, 2018

véritable requiem pictural, langues de peinture noire sur fond orangé, qu'est *En mémoire de May (10.03.1972)* dédié à May, sa compagne disparue. C'est le fil rouge de l'exposition, la façon dont cette peinture qu'on pourrait hâtivement qualifier de « phénoménologique », au sens où elle paraît explorer les états infiniment variables de la matière colorée ou noire, s'avère existentielle. Et si elle n'ignore pas l'homme, elle ne prône pas non plus le splendide isolement d'un art pour l'art coupé du spectacle de la nature environnante. Nature et non paysages, insistait Zao Wou-Ki. Il n'empêche, comme un pied-de-nez espiègle aux critiques et aux historiens de l'art qu'il baptise non seulement *Le vent pousse la mer triptyque* une toile de 2004, mais qu'il inclut une petite embarcation tout à fait reconnaissable qui ne déparerait pas chez un paysagiste. Comme une escapade figurative...

Bref, Zao Wou-Ki déborde en permanence. Littéralement. Il suffit de jeter un œil sur ses très grands formats, ou sur ses polyptiques qui sont comme autant de démultiplications de la surface peinte, comme s'il se trouvait toujours trop à l'étroit. Même le terme de « peinture » peine à le contenir, lui qui fut l'ami des poètes. De Michaux,

en particulier, à qui l'exposition emprunte son titre, *L'espace est silence*. Ou l'ami de Varèse, à qui il dédie un superbe *Hommage à Edgar Varèse 25.10.64* qui, dix ans après la déflagration scandaleuse de *Déserts* dit combien la musique était chère à Zao Wou-Ki. Rien d'étonnant, de ce point de vue, si Klee, autre mélomane, fut une révélation pour l'artiste... Mais on court le risque de déborder nous-mêmes, laissons plutôt la parole à François Michaud, co-commissaire, qui nous guide, un beau jour de juillet, en Zaowoukie – ce pays sans frontières...

Zao Wou-Ki s'éloigne très vite des réminiscences de la calligraphie chinoise. Pourtant, difficile de ne pas voir dans l'épaisseur et la vivacité de touche de ses noirs des suggestions de signes...

Le signe ne le quitte pas, le paysage non plus. Même quand il est plus gestuel, comme dans l'hommage à Varèse, il y a toujours un rapport à la calligraphie. Il dit de cette période, les années soixante, que c'était un combat. Un combat avec la peinture, un combat avec la toile blanche, contre le silence du blanc. Il dira d'ailleurs qu'il y a beaucoup de bruit dans sa peinture. Je n'ai jamais vu de partitions de Varèse, mais un interprète



Zao Wou-Ki, *Le vent pousse la mer*, 2004 Huile sur toile
 194,5 x 390 cm. Collection particulière
 Photo : Dennis Bouchard
 Zao Wou-Ki © ADAGP, Paris, 2018

m'a expliqué qu'elles pouvaient ressembler aux encres de Zao Wou-Ki, avec une constellation de points. On sent bien ici qu'il y a un rapport entre les gestes du peintre, ce qui s'inscrit sur la toile et les gestes possibles du chef d'orchestre. Même s'il ne faut pas aller trop loin dans cette direction... C'est toute la difficulté du rapport à cette peinture. Il est contemporain d'artistes comme Manessier, liés à l'abstraction, qui envisagent d'une certaine façon la toile et ce qui reste du paysage. Ils se connaissent, Manessier aime beaucoup Zao Wou-Ki, qui connaît aussi Soulages. Soulages, lui, élimine tout élément autre que le geste direct. Et Zao Wou-Ki se situe entre les deux.

« Entre les deux », la formule pourrait résumer la démarche de Zao Wou-Ki, non ? Il rejette la figuration mais pas...

...les accidents de la vie. Il le dit dans *l'Autoportrait*, ce livre composé à deux, paroles de Zao Wou-Ki, écriture de Françoise Marquet, publié en 1988. On trouve nombre de phrases significatives dans ce livre. Il dira peindre la vie, peindre cette espèce de flux. Il enregistre des états psychiques, des états liés à des circonstances particulières.

Et dans cette exposition, sur grand, voire très grand format...

On a essayé d'expliquer pourquoi on n'a pas voulu faire de rétrospective. On s'intéressait d'abord au grand format, qui pour lui est fondamental. Autour de la mort de May, sa deuxième femme, on assiste ainsi à une sorte d'étirement du format. Aux Etats-Unis, il a ainsi peint pour son frère une œuvre sur un manteau de cheminée, liée donc au

format de la pièce. Ce n'est plus la traversée des apparences, pour reprendre le titre de sa toile de 1956, mais la traversée des limites. Ce que signifie son nom en chinois : « hors limite »...

Cette traversée, c'est aussi une traversée des traditions picturales...

En faisant ce saut vers l'Occident, Zao Wou-Ki apprend des techniques qui sont celles de l'huile, avec des maîtres qui sont, à ce moment-là, entre Matisse et Rembrandt. Dès qu'il arrive en France, il se rend sans cesse au Louvre. Et il découvre Paul Klee, non pas à Paris, mais à Berne, en 1951.

On trouve deux toiles dans l'exposition, l'une en hommage à Matisse, l'autre à Monet. Mais pourriez-vous nous parler un peu de Rembrandt ?

Il a une prédilection pour Rembrandt. Ce qu'il aime chez Rembrandt, c'est la façon dont Rembrandt éclaire les zones plus lumineuses par l'adjonction de matière. Ce qu'on aperçoit un peu dans sa *Bethsabée*, mais mieux encore,

à Amsterdam, dans *La Fiancée juive*. Rembrandt crée de l'or avec des couches et des couches...

« il aime le monde des stèles funéraires »

Quel est le rapport entretenu par cet ami de Michaux à la poésie ?

Son grand-père était le prototype du lettré tel qu'on pouvait le voir au début du XX^e siècle. Pour Zao Wou-Ki, il n'y a pas de différences entre la poésie, l'écriture, la musique et la peinture. Il pratique ainsi le chant. Quelqu'un m'a dit une phrase que j'ai retenue : « c'est de la poésie qui parle ». J'aime beaucoup cette formule, elle paraît tautologique, car la poésie est parlée – mais il



reste que la poésie, on la lit. Toujours est-il que la poésie est très présente autour de lui, nous avons mis l'accent sur Michaux, mais il faudrait penser à Char aussi par exemple. Michaux, au moment où Zao Wou-Ki arrive, écrit un texte dans lequel il réclame une peinture d'une grande violence, qui mette à bas tous les codes. Est-ce cela, l'appel de Michaux, et l'espèce de violence de Zao Wou-Ki, que tout le monde ne perçoit pas, au demeurant, qui a précipité leur rencontre ? Ou est-ce que, petit à petit, ils s'encouragent mutuellement à aller dans un certain sens ? C'est possible parce que le retour à l'encre de Zao Wou-Ki, on sait que c'est Michaux qui l'a poussé à l'effectuer.

Puisqu'on est au croisement de l'histoire de l'art et de l'histoire littéraire, comment se sont liés Michaux et Zao Wou-Ki ?

On ne connaît pas la date exacte, 1949 ou début 50. Toujours est-il que Zao Wou-Ki se lie à de nombreux artistes à son arrivée en France, dont Giacometti. L'un de ces artistes le pousse à aller chez un lithographe, Desjobert. Là, Zao Wou-Ki s'essaie donc à la lithographie. Desjobert trouve d'abord qu'il mouille beaucoup trop la pierre, mais, finalement, il est convaincu par le résultat. On voit comment Zao Wou-Ki invente une technique, apportant quelque chose à la pratique occidentale qui vient du lavis. Desjobert montre les lithographies à l'éditeur Godet, qui les montre lui-même à Michaux. Celui-ci ne tient pas à les voir d'abord. Michaux a sa Chine intérieure, ça ne l'intéresse pas, un jeune artiste chinois qui viendrait faire de la peinture entre Chine et Occident. Mais il voit finalement le travail de Zao Wou-Ki, et ce sera en 1950 *Lecture par Henri Michaux de huit lithographies de Zao Wou-Ki*.

La notion d'hommage – à Varèse, à Malraux – semble essentielle chez Zao Wou-Ki. Pourquoi ?

Il aime le monde des stèles funéraires, en particulier tout ce qui vient de la période Han.

Cette façon de rendre hommage et de le dire, il le fait très tôt, en honorant par exemple la mémoire du grand poète chinois du 8^e siècle, Tou Fou, puis ce sont des peintres plus proches de lui. Quand François Cheng parle de Zao Wou-Ki comme de « l'homme des deux rives », bien sûr, pour nous c'est l'Occident et l'Orient, mais on ne peut pas ne pas imaginer qu'il y ait cette autre traversée, ce passage chez les morts qu'on trouve aussi bien dans l'Antiquité grecque que chez Bill Viola.

« la perfection finale pour lui est une sorte de peinture vide »

donc des exercices, avec le pinceau, l'encre... Bref, exactement ce qu'il ne fait plus, normalement, en tant qu'artiste, mais il démontre qu'il sait toujours le faire.

L'exposition mentionne des vers de Bernard Noël, à propos des encres de Zao Wou-Ki, et je retiens cette belle formule : « pas de projet, une projection de soi »...

Le projet, ça voudrait dire, « je vais faire telle chose de telle date à telle date, je vais faire une série, comme Opalka... ». Ca, c'est totalement impossible pour Zao Wou-Ki.

Reste qu'il se dégage un sentiment sinon de série, en tout cas de travail sur des motifs voisins. Comme s'il cherchait une forme de perfection ?

Certainement, la perfection finale étant une sorte de peinture vide. J'ai vu un exemplaire des œuvres du peintre et lettré chinois Ni Zan du XIV^e siècle, à Taïwan, un peintre qu'aimait beaucoup Zao Wou-Ki. Et c'est un paysage qui est presque vide... Même si en 2005, Zao Wou-Ki représente *Le Temple des Han* !

Passons aux encres. Pourrait-on dire, en forçant un peu le trait, qu'il s'agit d'un « retour du refoulé chinois » ?

On pourrait plutôt dire qu'il s'agit d'un retour du digéré ! Pendant très longtemps, il s'y refuse. Quand Jean-Michel Meurice le filme en 1964, il veut que Zao Wou-Ki lui montre la peinture chinoise. Il montre



Zao Wou-Ki, Décembre 89 – février 90 - Quadriptyque, 1989-1990 Huile sur toile 162 x 400 cm. Collection particulière Photo : Jean-Louis Losi Zao Wou-Ki © ADAGP, Paris, 2018.