

Le Monde, « Exposition au Musée d'art moderne de la ville de Paris : Zao Wou-ki, le vide et le plein » par Philippe Dagen

Publié le 07.06.2018

Cinq ans après la mort du peintre, le Musée d'art moderne de la Ville de Paris lui consacre une rétrospective, avec une quarantaine d'œuvres de grand format.



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

Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris expose une quarantaine d'œuvres de grand format sur toile et sur papier de Zao Wou-ki (1920-2013), qui, de Chine, vint à Paris en 1948 et y accomplit l'ensemble de son œuvre. Une quarantaine de pièces pour un artiste aujourd'hui internationalement reconnu, c'est peu, même si la raison matérielle est que, en raison de travaux, dans les salles actuellement disponibles au musée, il serait impossible d'en accrocher plus. Cinq ans après la mort du peintre, c'est par ailleurs un délai bien long pour un hommage posthume.

Enfin, ce dernier n'est pas rendu par le Musée national d'art moderne, qui est l'instance suprême en la matière. La dernière en date des expositions muséales de Zao Wou-ki à Paris, c'était en 2003 au Jeu de paume, pas encore dévolu exclusivement à la photographie. Avec une discrétion de bon ton, le communiqué de presse écrit que, depuis, les occasions de voir Zao Wou-ki à Paris « *sont demeurées trop rares* ». On doit être moins discret : pendant des décennies, les institutions françaises ne se sont pas intéressées à lui.

La raison de cette indifférence tient en peu de mots : il était peintre et d'une manière non conforme aux critères du goût officiel tel qu'il se fige dans les années 1980. Dans cette

période, la peinture est globalement tenue à l'écart au nom d'un pseudo-avant-gardisme qui ignore à quel point il est académique au regard de ce qui se pense et se fait au même moment en Allemagne ou aux Etats-Unis. Cette doctrine, qui se réclame de Duchamp sans l'avoir lu, affirme, au mieux, que le médium pictural est obsolète, au pire, politiquement suspect : premier handicap pour un artiste qui, depuis son arrivée en France, après être passé brièvement par les avant-gardes du début du siècle en général, et Paul Klee en particulier, crée à l'huile sur toile, par la couleur, le geste et la matière.

Sans algèbre ni géométrie

Deuxième tort : ce peintre ignore les systèmes à prétention intellectuelle et critique qui sont alors censés être seuls susceptibles d'excuser un artiste d'être encore peintre. Il ne se réclame d'aucune théorie et rit même de ce mot, affirmant ne se fier qu'au processus de création en train de s'accomplir dans l'atelier, sans schéma préparatoire, sans algèbre ni géométrie. A la différence de groupes tels que BMPT ou Supports/Surfaces, il ne se réclame pas non plus des idéologies révolutionnaires. Et pour cause : sur la vérité du maoïsme, les persécutions subies par sa famille et qui l'ont conduit à s'exiler l'ont suffisamment informé.

Cette conception de la peinture comme expérience visuelle et physique de l'espace et de la couleur se voit d'autant mieux dans l'exposition qu'elle ne retient donc que de grandes toiles et des triptyques de près ou de plus de 5 mètres de long et de 2 de haut. Aucune œuvre n'est, dans l'une de ses dimensions au moins, inférieure à cette dernière mesure. Ces vastes surfaces sont propices à des mouvements longs et glissés, à des expansions amples, à des éclaboussures en tous sens. L'œil suit les parcours des brosses chargées de couleurs, chorégraphie de boucles et entrecroisements. La composition naît des collisions et superpositions de tons, qui, longtemps, se maintiennent dans les ocres, terre, gris et bleus délavés, avec des ponctuations de blancs et de noirs purs ou assourdis. *L'Hommage à Edgar Varèse* de 1964 et *En mémoire de May* de 1972 sont exemplaires de cette manière.

Pour Zao Wou-ki, qui n'en parlait pas volontiers, cette peinture chinoise classique de paysages est celle de sa première éducation

Il faudrait les accrocher près d'œuvres des New-Yorkais de l'expressionnisme abstrait, Hans Hoffmann ou Jackson Pollock, pour mieux les inscrire dans l'histoire. Evidemment, elles sont postérieures de deux décennies à l'apparition de l'*action painting*, mais doit-on juger d'une œuvre exclusivement d'après sa date ? Est-ce si simple ? Parmi ces Américains, plusieurs se référaient du reste à la peinture chinoise ancienne : Mark Tobey, Sam Francis particulièrement, comme, en France, Jean Degottex. Pour Zao Wou-ki, qui n'en parlait pas volontiers, cette peinture chinoise classique de paysages est celle de sa première éducation. Aux jeux du vide et du plein, à la légèreté jusqu'à l'évanescence, à la fluidité jusqu'à la transparence, il est accoutumé depuis son enfance dans une famille lettrée.

Aussi n'y a-t-il rien d'abusif à considérer ses toiles de la fin des années 1970, claires et épurées au point de sembler presque vides au premier regard, comme l'alliance d'une conception venue de la civilisation chinoise et de la modernité occidentale. Dans les deux décennies suivantes, le processus s'élargit et se divise simultanément. S'élargit parce qu'un chromatisme auparavant absent, celui du dernier Monet et de Matisse, pénètre dans la peinture. La maîtrise que Zao Wou-ki a atteinte auparavant dans les harmonies peu contrastées est remise en cause, de façon délibérée. Le peintre refuse de continuer à faire ce dans quoi il excelle, ce qui est train de devenir son style. Les bleus intenses, les rouges sanguins, les jaunes safranés ne s'utilisent pas comme les nuances qui dominaient jusqu'alors. Surgissent des toiles à fortes dissonances chromatiques, dont *L'Hommage à Matisse I* (1986), qui, aujourd'hui encore, laisse perplexe tant il blesse l'œil.

Les objurgations de Michaux

Et le processus se divise, par ailleurs, parce qu'après s'y être longtemps refusé en dépit des objurgations d'Henri Michaux – le poète est son plus précoce et plus constant ami et défenseur jusqu'à sa mort en 1984 –, Zao Wou-ki se ressaisit de l'encre de Chine, à marier à l'eau. L'exposition n'en présente que peu, car les grands formats sur papier sont rares, mais révèle une suite de quatre encres inédites de 2006, griffées, ponctuées de taches opaques, traversées de lignes qui semblent des pistes ou des traces animales : l'un des aboutissements de l'artiste. Sont-elles plus « chinoises » parce qu'à l'encre ? En rien. C'est, sur un autre mode que sur la toile, avec un autre langage de signes, l'apparition d'un autre mode d'expression, strictement individuel. Aujourd'hui, alors que l'histoire de l'art prend enfin en compte les phénomènes de rencontres culturelles à l'échelle mondiale, Zao Wou-ki n'en apparaît que plus intéressant, parce qu'il réalise de plusieurs façons et à plusieurs moments de telles alliances. Elles sont simplement conformes à ce qu'il a été, à sa trajectoire, à sa vie.

Un dernier point : depuis quelques années et l'expansion du marché de l'art en Chine, les œuvres de Zao Wou-ki sont devenues très chères – un record à 25,9 millions de dollars (environ 22 millions d'euros), en novembre 2017, à Christie's Hongkong. Il y a trente ans, elles étaient loin, très loin, de ce niveau. Il serait consternant cependant qu'après l'avoir négligé à peu près jusqu'à sa mort, le monde de l'art actuel ne s'intéresse à lui désormais que comme objet de spéculation. Son œuvre est digne d'un tout autre regard, celui de l'analyse artistique et non de celui de la logique financière. L'exposition actuelle, quoique limitée, doit y aider.

« Zao Wou-ki. L'espace est silence ». Jusqu'au 6 janvier 2019 au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 11, avenue du Président-Wilson, Paris 16^e. Du mardi au dimanche de 10 heures à 18 heures, le jeudi jusqu'à 22 heures. De 10 € à 12 €. www.mam.paris.fr