



## Académie des sciences d'outre-mer

### *Les recensions de l'Académie*<sup>1</sup>

***Le vide dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle : Occident - Extrême-Orient / Shiyang Li***  
**éd. Presses universitaires de Provence, 2014**  
**cote : 59.816**

Les arts d'Orient et d'Occident ont connu plusieurs moments privilégiés où ils sont entrés en communication et en symbiose, et ont mêlé leurs conceptions réciproques, d'un côté comme de l'autre. Le japonisme, surétudié ces dernières décennies, a donné naissance aussi bien à l'immédiateté a-perspectiviste, jugée parfois scandaleuse, des peintures de Manet qu'au subjectivisme impressionniste de Monet, sans parler des œuvres de Van Gogh qui, malgré leur pauvreté technique relative selon les dires de son auteur, parviennent à aspirer le spectateur dans l'univers envoûtant de ses toiles. Shiyang Li aborde une autre thématique, beaucoup moins commentée jusqu'à présent en raison de son aridité, celle de la vacuité qui pénètre parmi des œuvres occidentales du XX<sup>e</sup> siècle et trouvent une nouvelle actualité parmi des peintures chinoises contemporaines. Les artistes abordés du côté occidental sont Marcel Duchamp, Yves Klein, Robert Irwin, et du côté oriental les artistes chinois Huang Yongping, Cai Guo-Qiang. Nombreux sont les noms des artistes associés à ces personnalités.

La notion abordée rendue par le français « vacuité » ou « vide » imprègne une part de l'art oriental et a gagné ou rejoint les préoccupations et les conceptions de l'art occidental à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle est une idée nouvelle lorsqu'elle a été adoptée de manière plus ou moins explicite ou a servi à rendre une conception déjà ancienne mais explicitée de façon incomplète. En l'occurrence, l'Orient a servi de catalyseur à une conception jugée intéressante ou qui s'est acclimatée à l'insu même des artistes. Ses sources principales sont d'une part le taoïsme philosophique de Laozi, Zhuangzi ou Lizi du côté chinois, et le bouddhisme du Grand Véhicule du côté indien. Dans ces deux courants le même terme n'est pas entendu de la même manière et revêt des usages différents même si des congruences sont observables : principe métaphysique et ontologique qui est à l'origine et la finalité de toutes choses dans la philosophie taoïque, il se présente sous la forme d'une dialectique noétique et ontique dans la pensée bouddhique où il prend également la forme d'un Absolu inconditionné. Des jonctions se sont produites, sur un plan historique, entre les deux courants, en particulier dans le Chan ou Zen ainsi que dans des écoles sino-japonaises spécifiques. L'on comprend que, en bonne méthode, l'auteur commence par donner une idée de cette rencontre de concepts en Chine de manière succincte mais éclairante. Il poursuit en brossant, de façon légitime et judicieuse, un tableau de la pénétration des idées bouddhiques en Europe et aux États-Unis où elles ont été accueillies de façon sensiblement différente en raison d'une disparité de contextes intellectuels.



<sup>1</sup> Les recensions de l'Académie de [Académie des sciences d'outre-mer](http://www.academieoutremer.fr) est mis à disposition selon les termes de la [licence Creative Commons Paternité - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 non transcrit](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).  
Basé(e) sur une oeuvre à [www.academieoutremer.fr](http://www.academieoutremer.fr).



## Académie des sciences d'outre-mer

Le lecteur est armé pour entrer dans le vif du sujet. L'auteur analyse les œuvres des artistes en déployant ses commentaires propres mais surtout en faisant appel aux sources d'inspiration des artistes, en particulier dans le domaine philosophique, avec une intuition qui ne détone guère en raison de sa justesse et de sa pertinence. Wittgenstein est convoqué pour expliciter Huang dans son analyse du silence langagier porteur d'une signification non moindre que l'énonciation positive : ce silence qui « laisse l'espace vide d'une parenthèse dans son état originel », qui dépeint l'« entre » (*ma, jian*) *il y a et il n'y a pas*, conduit à l'expérience du Zen qui « supprime même l'entre-parenthèse, parce qu'il est une illusion. Cela s'appelle supprimer le fond », et consiste en une éradication qui est, selon lui, celle-même de toute « illusion » porteuse du mal-être humain, tel que l'enseignerait le bouddhisme (pp. 223-224, 248). Le Zen et ses concepts de non-pensée et de spontanéité servent d'arrière-fond mental aux peintures de Klein, interprétés à l'aide d'auteurs de qualité comme Jacques Gernet ou Anne Cheng. Étonnantes sont les références au Jūdo chez ce peintre, qui fait entrer en jeu les notions d'énergie, *ki*, de temporalité, afin mettre au jour la « sensibilité picturale » qui permet de passer de l'indéfinissable à l'invisible. Chez lui, le jeu de la calligraphie permet de créer un espace pictural et spirituel, au moyen des techniques de l'encre brisée, éclaboussée ou superposée : cette forme d'art est en Orient des plus complètes, elle réunit en elle peinture, écriture et musique en cristallisant un déploiement temporel dans un espace condensé, tour de force possible seulement si l'on présuppose un « vide ». L'idée du vide puisée dans le Zen joue un rôle actif chez lui mais il encourrait les foudres d'un moine à définir « son royaume propre comme celui du minéral et du vide bleu du ciel inaccessible » (p. 108), tant le bouddhisme tient à différencier son vide de celui du ciel visible, fût-il infini, mais il est vrai que sur le tard le peintre lui-même purifie à l'extrême son « vide » jusqu'au « rien profond » de Bachelard (pp. 144-145). La blancheur, en jouant sur les registres du visible et de l'invisible, rejoint les préoccupations théologiques des philosophes chrétiens comme Thomas d'Aquin (p. 138). Cette évocation du monde médiéval ne rappelle-t-elle pas, par exemple, qu'une forme de vacuisme comme le cubisme de Pablo Picasso a une dette possible à l'égard des peintures de l'Apocalypse de El Beato de Liébana (701-798) qu'il aurait pu côtoyer dans sa jeunesse ? Robert Irwin a lui aussi une expérience orientale qui le conduit à faire l'éloge de la spontanéité dans l'émergence de la pensée dans laquelle il ne fait « fait pas la différence entre l'esprit du zen et celui du *dao* » (p. 167). Il s'initie à des formes d'art japonais, comme la peinture *sumie*, si bien que son savoir-faire est vécu. Dans ses « hand-held painting », un rapport tactile intime s'instaure qui crée un effet de calme, d'intimité et de méditation, s'inspirant du style de la céramique japonaise du XVI<sup>e</sup> siècle, à basse cuisson, le *raku*. La « dissolution » qui caractérise son art, stimulé par le *raku* qui procède à la manière de la « réduction » phénoménologique, parvient à condenser grâce à l'expérience de l'*epoché* une énergie physique dans l'espace pictural et à révéler un « moi immaculé ». Ces quelques exemples sont loin de donner une idée de la richesse de cet ouvrage rédigé en un style limpide et agréable, qui sait rendre accessible une matière aride au premier abord.

La bibliographie, fournie, distingue ouvrages, articles et périodiques, catalogues et références électroniques, en trois langues, français, anglais et chinois. On relève une coquille intrusive : les *Choix d'études bouddhiques (1929-1970)* ne sont pas « traduits » par Paul Demiéville, mais de Paul Demiéville lui-même. On aurait apprécié un index de noms propres et des notions esthétiques, mais heureusement ils sont mentionnés dans les notes au fur et à



## *Académie des sciences d'outre-mer*

mesure de leur apparition, qui plus est avec mention des caractères chinois. L'ouvrage n'aurait-il pas également gagné aux yeux du lecteur en faisant apparaître un plus grand nombre d'illustrations, qui sont par bonheur en couleur, pp. 322-330, en cédant un peu trop rapidement aux impératifs éditoriaux ?

**Frédéric Girard**