



© Crédit photographique : Fondation Gandur pour l'Art, Genève. Photographe : Sandra Pointet © 2023, ProLitteris, Zurich

Wou-Ki ZAO

(Pékin [CN], 1920 – Nyon [CH], 2013)

30.10.61

30 octobre 1961

Huile sur toile

130,5 x 195,8 cm

FGA-BA-ZAO-0002

Provenance

Kootz Gallery, New York

Collection Abraham M. et Belle Lindenbaum, Brooklyn, 1961

Christie's, Londres, 8 février 2007, lot n° 43

Expositions

Salon de mai au Japon, Tokyo, Journal Mainichi, 1962

Zao Wou-Ki. Recent paintings, New York, Kootz Gallery, 03 – 31.10.1961

XVIII^e Salon de Mai, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 06 – 27.05.1962, n° 168

Zao Wou-Ki, Cambridge (USA), Hayden Gallery, Massachusetts Institute of Technology, 05 – 06.1964

Le grand geste ! Informel und Abstrakter Expressionismus 1946-1964, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 10.04 – 01.08.2010



Les Sujets de l'abstraction. Peinture non-figurative de la seconde école de Paris, 1946-1962. 101 Chefs-d'œuvre de la Fondation Gandur pour l'Art, Genève, Musée Rath, 06.05 – 14.08.2011 ; Montpellier, Musée Fabre, 03.12.2011 – 18.03.2012

Zao Wou-Ki, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 04.12.2015 – 12.06.2016

París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 21.11.2018 – 22.04.2019

Éloge de l'abstraction. Les peintres de l'Académie des beaux-arts dans les collections de la Fondation Gandur pour l'Art, Paris, Palais de l'Institut de France, Pavillon Comtesse de Caen, 12.10.2023 – 26.11.2023

Bibliographie

DE CHASSEY, Éric ; NOTTER, Éveline (dir.), *Les Sujets de l'abstraction. Peinture non-figurative de la seconde école de Paris, 1946-1962. 101 Chefs-d'œuvre de la Fondation Gandur pour l'Art*, catalogue d'exposition [Genève, Musée Rath, 06.05 – 14.08.2011 ; Montpellier, Musée Fabre, 03.12.2011 – 18.03.2012], Milan, 5 Continents Éditions, 2011, cité p. 252, repr. coul. p. [253] et listé p. 308, n° 86

HEYMER, Kay ; RENNERT, Susanne ; WISMER, Beat, *Le grand geste! Informel und Abstrakter Expressionismus 1946 -1964*, catalogue d'exposition [Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 10.04 – 01.08.2010], Düsseldorf, Cologne, Museum kunstpalast, DuMont Buchverlag, 2010, listé p. 349, repr. coul. p. 192, n° 199

LEYMARIE, Jean, *Zao Wou-Ki*, Barcelone, Ediciones Polígrafa ; Paris, Éditions Cercle d'Art, 1986, repr. coul. p. 137, n° 87

LEYMARIE, Jean, *Zao Wou-Ki*, Paris, Éditions Hier et demain, 1978, repr. coul. p. 137, n° 87

LEYMARIE, Jean, *Zao Wou-Ki*, New York, Rizzoli, 1979, repr. coul. p. 137, n° 87

Lost, Loose and Loved: Foreign Artists in Paris, 1944-1968, catalogue d'exposition [Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 21.11.2018 – 22.04.2019], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, listé p. 253, repr. coul. p. [135]

MARCHESSÉAU, Daniel ; HENDGEN, Yann, *Zao Wou-Ki*, catalogue d'exposition [Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 04.12.2015 – 12.06.2016], Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2015, repr. coul. p. 57, n° 14

XVIII^e Salon de Mai, catalogue d'exposition [Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 06 – 27.05.1962], Paris, Salon de mai, 1962, cité p. 25 (sous le titre « Peinture »), n° 168



30.10.61, fusion entre nature et peinture dans l'œuvre de Zao Wou-Ki

Figure majeure de la peinture française de la seconde moitié du XX^e siècle, Zao Wou-Ki est célèbre pour ses grandes toiles abstraites et lyriques. Au fil de sa carrière, il a développé une œuvre personnelle et poétique dans laquelle subsistent les fondamentaux de la peinture chinoise, comme en témoigne le tableau *30.10.61*.

Entre Orient et Occident

Né à Pékin en 1921 dans une famille intellectuelle aisée, Zao Wou-Ki dessine et peint dès l'âge de 10 ans. Il entre à 14 ans à l'Académie des beaux-arts de Hangzhou, où il étudie pendant six ans la peinture traditionnelle chinoise et occidentale. Contraint de suivre l'école sur le chemin de l'exode en raison du conflit sino-japonais, il est fasciné par les paysages grandioses des provinces qu'il découvre au fil de son périple. Son intérêt va très vite se porter sur la peinture occidentale, à travers des reproductions de Cézanne, Picasso et Matisse qu'il découvre en 1940 grâce aux cartes postales de Paris ramenées par son oncle et aux œuvres publiées dans des magazines occidentaux. Après la guerre, il revient à Hangzhou pour enseigner dans son école, mais rapidement le désir de découvrir la capitale française s'impose comme une nécessité : « mon ambition était d'aller à Paris pour mieux connaître la peinture et l'étudier¹ ». « Il n'y avait pas d'autre solution que de partir. Je voulais peindre *autrement*. Ici, j'étais persuadé que ce n'était pas possible. »² L'art chinois est en effet devenu, selon lui, « un ensemble de recettes de fabrication, le beau étant confondu avec le savoir-faire. Les gestes de la main et les mouvements du pinceau se sont codifiés. Il n'y a plus [de] place pour l'imagination et l'inattendu. »³ Afin de se libérer de ce carcan, il quitte la Chine en 1948 et débarque à Paris la même année. Il apprend la langue à l'Alliance française et fréquente l'Académie de la Grande Chaumière. Il veut tout voir, tout visiter, à Paris, en province, comme en Europe, pour s'imprégner de la peinture abstraite. Cette période est propice aux rencontres. Il fait ainsi la connaissance des artistes abstraits qui l'influenceront considérablement tels que Pierre Soulages, Jean Paul Riopelle, Hans Hartung, Nicolas de Staël, Maria Vieira da Silva ou encore Henri Michaux. La figuration cède définitivement le pas à l'abstraction après la découverte de deux peintres clés. D'abord Cézanne, avec son art de structurer le paysage et d'en moduler la lumière, puis Paul Klee, lui-même inspiré par l'art

¹ ZAO, Wou-Ki ; MARQUET, Françoise, *Autoportrait*, [Paris], Fayard, 1988, p. 18.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 24.



chinois à travers le signe, pour sa manière de « connaître la nature autrement que de façon académique »⁴.

Jusqu'en 1954, ses tableaux représentent des villes et des paysages aperçus lors de ses voyages en Europe. Durant cette période, il apprend à transformer les éléments de la nature en signes et bannit de son travail toute référence au réel. Il se tourne alors vers une synthèse entre la calligraphie orientale et l'art informel européen. Le passage à l'abstraction libère ses compositions. Sa deuxième période, allant de 1954 à 1963, atteint progressivement le signe pur, à l'instar du tableau *30.10.61* réalisé en 1961. « Si l'influence de Paris est indéniable dans toute ma formation d'artiste, je tiens aussi à dire que j'ai graduellement redécouvert la Chine, à mesure que ma personnalité profonde s'affirmait. Dans mes toiles récentes, elle s'exprime d'une manière innée. Paradoxalement, c'est à Paris que je dois ce retour à mes origines profondes »⁵, confie-t-il en 1961. « J'ai essayé de faire comprendre que la tradition ne doit pas être reniée comme je l'avais fait moi-même, mais qu'elle est un élément de départ pour le travail du peintre et non une fin en soi. »⁶ Lorsque Zao Wou-Ki séjourne plusieurs mois aux États-Unis⁷, il côtoie de nombreux expressionnistes abstraits, qui vont avoir un impact considérable sur ses expérimentations des années 1960. En novembre 1958, il signe un contrat avec la Kootz Gallery⁸. Son fondateur, Samuel Kootz, répondant aux attentes de sa clientèle, l'encourage à explorer les possibilités offertes par le grand format. De retour à Paris, il achète en 1959 un atelier plus vaste rue Jonquoy, au sud de Montparnasse, qui lui permet de peindre des toiles imposantes. Cherchant à repousser les limites du châssis, il « éprouv[e] une grande joie physique à tartiner de très grandes surfaces, au point d'en devenir obsédé et de ne plus faire que cela ! »⁹. Zao Wou-Ki confie d'ailleurs à Jean-Jacques Levêque : « J'aime que l'on se promène dans mes toiles comme je m'y promène moi-même en les faisant »¹⁰.

⁴ LAUDE, Jean, *Zao Wou-Ki*, Bruxelles, La Connaissance, [1974], p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ WOU-KI, Zao ; MARQUET, Françoise, *op. cit.*, p. 63.

⁷ À l'automne 1957, il quitte Paris. Il s'installe pendant 4 mois à Montclair, dans le New Jersey, chez son frère Wou-Wai, résident aux États-Unis depuis 1944 et professeur au MIT de Boston.

⁸ Il rencontre Samuel Kootz à New York par l'intermédiaire de son ami Pierre Soulages, qui expose alors dans la galerie de celui-ci.

⁹ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰ LÉVÊQUE, Jean-Jacques, « Promenez-vous dans le jardin de Zao Wou-Ki », *Arts et loisirs*, n° 80, 5-11 avril 1967, p. 19.



De la calligraphie chinoise aux signes

« J'ai appris à lire et à écrire les mots en même temps que j'ai appris à tracer des signes. »¹¹ C'est ainsi que Zao Wou-Ki décrit son apprentissage de la calligraphie dès l'âge de six ans, auprès de son grand-père¹². « L'apprentissage de l'écriture et de la calligraphie ne peuvent se faire que par la répétition du geste. Tout l'académisme vient de la répétition. La peinture est précisément l'art d'éviter ce piège. J'ai mis longtemps à le comprendre et à m'en débarrasser »¹³, explique-t-il. Excellent calligraphe, il ne réalise pas encore ce que sera son style peu avant de quitter la Chine pour la France. Jusqu'au début des années 1950, comme le relève Jean Laude, les traits, dans la peinture de Zao Wou-Ki, « s'organisent de telle sorte qu'ils constituent, qu'ils construisent, des éléments figuratifs se référant allusivement à une réalité »¹⁴. Zao Wou-Ki se défait petit à petit du carcan de la calligraphie pour « inventer un langage qui échapp[e] aux limites du choix du sujet »¹⁵. Il bannit alors de son travail toute référence au réel. « Ma peinture devient illisible. Natures mortes et fleurs n'existent plus. Je tends vers une écriture imaginaire, indéchiffrable. »¹⁶ Il trace des signes inspirés d'inscriptions oraculaires de la dynastie des Shang (v. 1600-1050 av. J.-C.) ou des bronzes chinois archaïques, qu'il intègre à ses compositions. Il n'en retient que la valeur plastique. Ce lent passage par les signes lui permet de se défaire de la réalité, comme en témoigne *Entre deux villes* (fig. 1), peint en 1955, avec son ensemble de pictogrammes abstraits qui semble flotter sur l'espace pictural.



Fig. 1 Zao Wou-Ki, *Entre deux villes*, 1955

Dès 1958, les signes s'expriment davantage à la surface, sous forme de traces, d'inscriptions dans la matière. Zao Wou-Ki entre dans sa phase la plus aérienne. Il renonce au maintien de l'apparence pictographique pour inventer ses propres signes, réduits à la seule force

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

¹² Il est obligé de pratiquer cette discipline pendant des années et ce, tous les jours afin d'avoir une bonne éducation. Dans la culture chinoise, le fait d'écrire mal signifie en effet que la personne a reçu une mauvaise éducation.

¹³ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴ LAUDE, Jean, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵ WOU-KI, Zao ; MARQUET, Françoise, *op. cit.*, p. 104.

¹⁶ JOVER, Manuel, « Zao Wou-Ki : 01.04.66 Triptyque », *Connaissance des arts*, n° 771, juin 2018, p. 84.

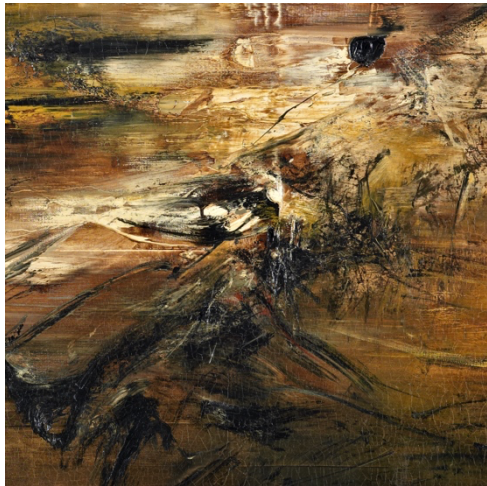


Fig. 2 Zao Wou-Ki, *30.10.61* (détail), 1955

expressive du graphisme, à l'instar de *30.10.61*. Se suffisant à eux-mêmes, réalisés à travers une gestualité parfaitement maîtrisée, les signes apparaissent ici (fig. 2) comme le lieu où s'opèrent les transformations de la peinture : l'étendue des plages colorées, constituée de couches de matières superposées à dominante ocre-marron, est perturbée par les traces noires de mouvements. Tel un magma central, vigoureux et lourd, les signes font naître des tourbillons de superposition et de nuances de teintes. Rappelant les idéogrammes chinois, ils se regroupent sous la forme de formes non délimitées et agitées, localisées au premier plan, au niveau de la ligne médiane. L'artiste alterne des traits appuyés ou furtifs. La véhémence du geste qu'il manifeste par cette combinaison réussit à concilier la délicatesse du fond avec la spontanéité et la force du pinceau.

L'œuvre, de grandes dimensions (130,5 x 195,8 cm), permet au peintre de déployer son geste dans toute son ampleur et avec toute son énergie. « C'est le corps entier qui travaille, non plus seulement le poignet, la main »,¹⁷ relève Jean Laude. Zao Wou-Ki donne libre cours aux pulsions qui l'habitent, en référence à l'*action painting*¹⁸ qu'il découvrit à New York. Il s'agit d'ailleurs d'un autre point commun avec la calligraphie chinoise qui « exprime le sentiment de l'écrivain à travers le tracé, la structure, le coup de pinceau, l'utilisation de l'encre et les mouvements de ses formes »¹⁹. Le calligraphe et le signe dessiné ne font en effet qu'un. L'œuvre du peintre est intimement liée à son vécu, enregistrant fidèlement les faits majeurs de sa vie, ses pulsions secrètes aussi bien que ses réactions aux événements extérieurs. « Je compris peu à peu que ce que je peignais ressemblait à ce qui se passait en moi. [...] Ma peinture devint affective, car j'y affichais sans pudeur sentiments et états d'âme. [...] Alors je n'eus plus besoin de créer des signes qui étaient autant de points de repère et de limites dans la compréhension du tableau : mon sujet d'inspiration c'était ma réalité intérieure [...]. »²⁰ Toute sa vie, Zao n'a cessé de tenir à distance la quête mystique accolée à la calligraphie extrême-orientale pour n'en retenir que la puissance méditative.

¹⁷ LAUDE, Jean, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸ L'*action painting* (peinture gestuelle ou peinture d'action) est l'une des deux principales tendances de l'expressionnisme abstrait américain au XX^e siècle, avec le *colorfield painting*. Il met l'accent sur l'acte physique de peindre, éliminant toute suggestion figurative pour mettre en évidence sur la toile la matérialité de la couleur et les mouvements complexes ou décisifs du drame de la création.

¹⁹ XIN, Yang, « La calligraphie chinoise : tracé de l'esprit, symbole de vie », *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n° 35-36, 1998, p. 237.

²⁰ WOU-KI, Zao ; MARQUET, Françoise, *op. cit.*, p. 119.



Le spectacle de la nature

Zao Wou-Ki a pour habitude d'attribuer pour titre à ses tableaux le jour de la fin de leur exécution. « Jusqu'en 1957 je donnais encore des titres. À partir de 1957 je trouve que les titres que je donnais étaient trop significatifs pour exprimer, pour expliquer quelque chose. Je trouve que ce n'est pas nécessaire. C'est pourquoi je donne une date seulement, comme pour donner une carte d'identité. »²¹ Les tableaux conservent ainsi une date, « un jour qui les caractérise et fait leur chair »²². C'est une façon de réduire leur sens à une thématique commune : le passage du temps. *30.10.61* a de ce fait été réalisé en pleine période automnale, au moment où les paysages arborent leurs couleurs brunes et rougeoyantes. Les feuilles rougissent, le ciel est vaporeux et la lumière douce et chaude. Peint sur une largeur étendue afin d'étirer la vision, son format panoramique évoque une impression de paysage abstrait où l'espace et le temps sont indéfinis, le haut et le bas réversibles. La composition, équilibrée, présente en son cœur une force qui anime tout le tableau. Zao Wou-Ki applique l'huile avec de grands gestes de raclage horizontal, générateurs d'énergies, sur de vastes zones articulées autour d'un axe central. Il en résulte un ensemble de strates, plus ou moins parallèles, qui traversent de part en part la toile. Ces couches matérialisent le cours du temps, tour à tour tranquille ou torrentueux, donnant un effet éthéré et céleste. À ces flux largement brossés s'oppose une multitude de signes exécutés au pinceau léger, n'ayant d'autre fonction que de mettre l'espace en tension. Ces traits s'étendent le long d'un mouvement qui part du bas à gauche vers le haut à droite et sont traités avec des gestes plus complexes et dynamiques (fig. 3). Point de paysage figuratif, seulement des évocations. Un déploiement de forces vibratoires, enchevêtrées, rappelle les grands rythmes de la nature et le souffle de l'univers, notions inhérentes à la peinture chinoise.



Fig. 3 Zao Wou-Ki, *30.10.61* (détail), 1955

Comme le souligne Dominique de Villepin, ami très proche de l'artiste, « toutes les toiles de Zao Wou-Ki sont des paysages. Non par choix, mais par évidence : il n'y a jamais de

²¹ Radio France, « Zao Wou-Ki (5/5) : "Ma peinture, c'est un peu comme un journal pour moi" [en ligne]. Disponible sur : <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/zao-wou-ki-5-5-ma-peinture-c-est-un-peu-comme-un-journal-pour-moi-4325915>> (consulté le 25.08.2023).

²² HENDGEN, Yann ; MARQUET, Françoise (dir.), *Zao Wou-Ki. Œuvres 1935-2008*, Paris, Flammarion, 2009, p. 22.



séparation entre les hommes et la nature. »²³ Dès les années 1950, le peintre ne représente pourtant plus les paysages, mais fait travailler son imagination au gré d'explorations visuelles. Il n'en demeure pas moins que celles-ci ne sont pas éloignées du monde naturel et, même si le réel disparaît, il reste sa principale source d'inspiration. Les arbres, les montagnes, les animaux cèdent la place aux signes. « Zao épure les images de la nature jusqu'à ce que le tableau suggère un paysage, plutôt qu'il ne le raconte. »²⁴ La peinture chinoise a toujours cherché à exprimer un sentiment de fusion avec la nature plutôt que de vouloir la décrire. Zao Wou-Ki est resté fidèle à cette esthétique tout au long de son œuvre. Cela témoigne de l'influence du monde environnant sur son imaginaire. « Un paysage en suspens, sans aucun centre, sans aucun point de fuite. »²⁵ Il abolit la perspective non seulement comme méthode d'illusion, mais également comme principe. Comme le souligne l'artiste, « dans la tradition chinoise, le regard est toujours en mouvement sur l'ensemble du paysage. Il n'y a pas une fixation du point de départ. [...] Ce qui compte, c'est de "voyager dedans". Lorsqu'on regarde un de mes tableaux, le regard doit se déplacer, et non pas se fixer sur un point. »²⁶ Zao Wou-Ki ne représente pas, il évoque, il ressent, il fait ressentir l'énergie de l'univers dans ses œuvres. « À mon retour de Hong Kong (...) C'était la fin d'un cycle dans ma peinture et surtout la découverte d'une autre étape irréversible : je voulais peindre ce qui ne se voit pas, le souffle de la vie, le vent, le mouvement, la vie des formes, l'éclosion des couleurs et leur fusion. »²⁷ « Je ne voulais pas représenter, mais juxtaposer des formes, les assembler pour qu'on y retrouvât le souffle de l'air sur le calme de l'eau. »²⁸ Pour ce faire, les éléments sont simplifiés dans leurs grands traits, en laissant des zones inoccupées, valorisant ainsi le vide autant que le plein. Cela crée non seulement l'espace, mais invite également l'imagination du spectateur à entrer dans l'œuvre. Dans un entretien avec Pierre Daix, il explique : « Le peintre donne la vie non pas seulement dans la forme de ses signes, mais là où son pinceau n'a pas touché le papier »²⁹.

Zao Wou-Ki a horreur de la représentation de la nature. Il dira à ce sujet : « Je n'aime pas le mot *paysage* que l'on emploie en parlant de ma peinture. Il évoque l'idée de tomber dans le piège de la ressemblance, ce que l'académisme chinois enseigne depuis des centaines d'années. En chinois le caractère *montagne* désigne le paysage. Je préfère le mot *nature*. Il évoque un univers plus large : de multiples espaces enchevêtrés y prennent un sens cosmique

²³ HENDGEN, Yann ; MARQUET, Françoise (dir.), *op. cit.*, p. 26.

²⁴ ROY, Claude, *Zao Wou-Ki*, Paris, Georges Fall, 1957, p. 44.

²⁵ HENDGEN, Yann ; MARQUET, Françoise (dir.), *op. cit.*, p. 26.

²⁶ ZAO, Wou-Ki, *Couleurs et Mots*, Paris, Le Cherche Midi, 1998, p. 10.

²⁷ WOU-KI, Zao ; MARQUET, Françoise, *op. cit.*, p. 117.

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁹ DAIX, Pierre, *Conférence Zao Wou-Ki et la France*, 2007 in ALAMINOS, Yasmine, *Faire émerger le paysage : un processus d'interprétation*, Master 2 Art et Enseignement, Paris, Panthéon Sorbonne, 2014, p. 53.



où circulent l'air, le souffle du vent [...]»³⁰. Zao a d'ailleurs sa propre définition de l'abstraction. Pour lui, « ce qui est abstrait pour vous est réel pour moi.³¹ » Ses toiles suggèrent en effet cette volonté de vaciller entre nature et abstraction, entre abstraction et non-abstraction. Il peint du reste sans référence. Dans son atelier, ni tableau ni image ne sont accrochés. « Quand je travaille, il n'y a jamais d'esquisses, j'attaque directement le tableau. J'ai essayé une fois de travailler d'après une petite esquisse et c'était catastrophique. J'étais limité par des images déjà tracées. On perd la liberté. »³² La nature l'incite à travailler dans une recherche sur les ombres et les lumières, les matières lumineuses et les métamorphoses de l'atmosphère, à l'instar de *30.10.61*.

Le triomphe de la lumière et de la couleur

La couleur et la lumière sont au cœur de la pratique de Zao Wou-Ki. Dès les années 1950, il s'emploie à travailler la lumière et l'atmosphère, qu'il peint ensuite de manière plus énergique à partir de 1960. Coloriste qui allie la subtilité à l'intensité, il compose sa toile avec des zones de profondeurs lumineuses, tout en œuvrant activement à la recherche de contrastes de valeurs provoquées par les variations de densité de la couleur — la couleur étant productrice de lumière. « Je voulais faire vibrer la surface du tableau grâce aux contrastes ou aux multiples frémissements d'une même couleur. Je cherchais un centre qui irradie : je peignais en larges gestes, utilisant parfois le couteau à palette comme pour écraser la toile et faire mieux pénétrer la couleur à l'intérieur de la surface. Je me sentais à l'aise dans le tumulte des couleurs et l'enchevêtrement des traces fortement appuyées, comme barbouillées (...) ainsi, d'une peinture du sentiment, j'étais passé à une peinture de l'espace.³³ » Avec son nouvel atelier en 1960, il crée justement les conditions pour passer à cette peinture de l'espace, où il travaille dans une « grande pièce nue, sans fenêtre sur la rue (...), où la lumière zénithale baigne l'espace »³⁴. La lumière du nord lui permet de restituer au mieux les effets atmosphériques dans sa peinture.

Dans *30.10.61*, le contraste des teintes s'opère sur chaque tracé, depuis l'élément central de la composition jusqu'aux bords extérieurs où les tons sont plus vaporeux, renforçant l'impression d'une force centrifuge qui anime la toile. Sa recherche stylistique reste dépouillée de tout formalisme. Il ne prête attention qu'aux couleurs. C'est essentiellement d'étendue dont il est question dans cette œuvre, à travers les propriétés de propagation de la

³⁰ ZAO, Wou-Ki ; MARQUET, Françoise, *op. cit.*, p. 81.

³¹ CHARBONNIER, Georges, *Le monologue du peintre*, Paris, René Julliard, 1960, p. 187.

³² Radio France, *op. cit.*

³³ ZAO, Wou-Ki ; MARQUET, Françoise, *op. cit.*, p. 138.

³⁴ *Zao Wou-Ki*, catalogue d'exposition [Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 14.0107 – 07.12.2003], Paris, Edition du Jeu de Paume, 2003, p. 221.



lumière et le jaillissement des couleurs qui font éclater la surface. « C'est lorsque la couleur est en place que se produit une certaine vibration, et que cette vibration donne la vie »,³⁵ confie Zao Wou-Ki. Ici, les couleurs se fondent, se mélangent, se recouvrent, ce qui favorise la fluidité de la peinture. Ce point d'accroche dans la composition illustre bien le propos de l'artiste : « L'important, c'est la lumière, c'est l'espace »³⁶. D'ailleurs, « toute la peinture chinoise est une recherche de l'appropriation de l'espace et de la lumière »³⁷. Lorsqu'il commence un tableau, Zao Wou-Ki l'imagine dans son ensemble. « Une couleur ne s'utilise pas seule, elle ne peut pas rester isolée, car dès que le pinceau pose une touche c'est la surface entière qui bouge. Si vous touchez ici, il faut toucher les autres endroits. Il faut lier l'ensemble, en trouvant les bonnes variations, avec la plus grande simplicité »³⁸, explique-t-il à ses élèves à Hangzhou en 1985.

Dans cette toile, la lumière est d'une telle intensité que, loin de produire un sentiment de quiétude que pourrait procurer la teinte ocre-marron avec ses impressions de neutralité et de calme, elle semble virevolter dans un tumulte de couleurs, à travers le mouvement vif du pinceau et les effets de superposition et de chevauchement de la peinture. Cette impression est renforcée par le mouvement ascendant des signes noirs par-dessus les couches successives de couleurs. Le peintre a d'ailleurs procédé à un raclage vigoureux sur ces tracés noirs afin de faire davantage pénétrer la couleur à l'intérieur de la surface. La composition, rythmée, est comme le souligne Gao Xingjian « un peu comme dans une symphonie contemporaine, où la cacophonie musicale céderait place à l'enchevêtrement des couleurs »³⁹. Elle est répartie méticuleusement sur la surface avec les zones chargées de lignes et de formes, et celles que Jean Laude nomme « vides graphiques »⁴⁰, à travers une construction par le vide. Par ce procédé, Zao Wou-Ki distribue la lumière, la fait vibrer et créer des accents rythmiques. Les tons les plus clairs, les plus effervescents et dynamiques, sont situés dans la partie supérieure du tableau. On retrouve ainsi un jeu de clair-obscur, signe de l'influence de la peinture classique européenne sur l'artiste. L'illusionnisme de la profondeur et des contrastes de valeurs claires et foncées font en effet référence à un travail de peinture européen, qui ne se retrouve pas dans la peinture asiatique où l'espace flottant qui invite à une méditation vers l'infini ne supporte pas les contrastes trop marqués.

Instinctive et contemplative, la peinture de Zao Wou-Si nous invite à la rêverie, à l'instar de *30.10.61*. Sa singularité réside dans le fait qu'il cherche, durant sa longue carrière, à traquer

³⁵ *Ibid.*, p. 35.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ ZAO, Wou-Ki ; MARQUET, Françoise, *op. cit.*, p. 63.

³⁸ *Ibid.*, p. 175.

³⁹ MARCHESSEAU, Daniel ; HENDGEN, Yann, *Zao Wou-Ki*, catalogue d'exposition [Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 04.12.2015 – 12.06.2016], Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2015, p. 15.

⁴⁰ LAUDE, Jean, *op. cit.*, p. 50.



l'espace tout en inventant une expression qui n'est ni chinoise, ni européenne, ni occidentale. Wou-Ki signifie « sans limites » en chinois, un prénom prédestiné pour un artiste qui a expérimenté et embrassé différentes identités culturelles sans jamais s'enfermer dans un genre en particulier et dont sa richesse est son ouverture d'esprit.

Adeline Lafontaine
Assistante conservatrice de la collection beaux-arts
Fondation Gandur pour l'Art, octobre 2023