

L'ÉCRITURE CHINOISE À NEW YORK :
LES ŒUVRES DE BRICE MARDEN INSPIRÉES
PAR DES POÈMES CLASSIQUES

Liu Chiaomei

Professeur d'art contemporain et d'historiographie de l'art à la National Taiwan University

RÉSUMÉ

Il s'agit d'abord de mettre en lumière la spécificité du point de vue moderniste de Marden, puis d'aborder la singularité des traductions des poèmes de Du Fu par Kenneth Rexroth. On remarquera l'utilisation de la calligraphie et de la poésie chinoises dans certaines œuvres de Marden. Analyser le point de vue de la critique américaine moderniste sur l'art chinois traditionnel permet de montrer les aspects hétérogènes de l'art de Marden qui s'opposent au discours puriste au sein du modernisme américain. Au fur et à mesure, on montrera comment la démarche de Brice Marden a pu reconstruire une expérience de vie qui dépasse les limites culturelles et les catégories artistiques de son temps.

ABSTRACT

I will first highlight the specificity of Marden's modernism and then discuss the uniqueness of Kenneth Rexroth's translations of Du Fu's poems. Note the use of Chinese calligraphy and poetry in some of Marden's work. By analysing the American modernist critic's view of traditional Chinese art, the heterogeneous aspects of Marden's art that oppose the purist discourse within American modernism are shown. In the process, it will be shown how Brice Marden's approach was able to reconstruct a life experience that transcended the cultural boundaries and artistic categories of his time.

Connu pour ses premières œuvres minimalistes, Brice Marden s'est inspiré de la poésie et de la calligraphie chinoises, métamorphosant les caractères chinois en dessins de traits aux couleurs vives.¹ Sa première série d'œuvres « chinoises », intitulée *Etchings to Rexroth* (*Eaux-fortes en réponse à Rexroth*, 1986), explore l'univers poétique de Du Fu (712–770) ainsi que l'art calligraphique chinois (Fig. 1, 2). Par la suite, il consacre plusieurs années à la série *Cold Mountain* (1988-1991) (Fig. 3), intégrant de façon synchrétique poésie, calligraphie et peinture. Par l'entremise de la calligraphie et de la poésie chinoises, il s'est engagé dans une réflexion sur la nature du modernisme qui devait durer une trentaine d'années.

Dans cet article, j'étudie le transfert s'opérant à deux niveaux au sein des œuvres chinoises – d'une langue à l'autre et de l'écrit au langage pictural. La première partie mettra en lumière la spécificité du point de vue moderniste de Marden tel que perçu à travers le thème de la quotidienneté dans ses premières œuvres. Dans la deuxième section, la singularité des traductions des poèmes de Du Fu par Kenneth Rexroth sera abordée. En troisième lieu, je traiterai de l'utilisation, chez Marden, de la calligraphie et de la poésie chinoises, principalement au sein de *Etchings to Rexroth*, et du rapport interactif qu'il établit entre elles. Enfin, je mettrai en parallèle quelques traits particuliers de la critique moderniste de l'art chinois afin de montrer la relation d'intertextualité existant entre cette critique et l'art chinois, afin de cerner les aspects hétérogènes de Marden contre le discours puriste au sein du modernisme.

L'INDUBITABILITÉ DU PLAN PICTURAL

Les œuvres de Marden antérieures à 1985, d'un caractère plat et solide, se distinguent par leur recherche d'une sensibilité littéraire et spirituelle dans la quotidienneté. Les panneaux monochromes de Marden de la fin des années 1960 aux années 1970, dépourvus d'ornement, donnent l'impression de n'être qu'objets, ce qui facilite le libre déploiement de l'imaginaire du spectateur.² Jusqu'au milieu des années 1980, Marden affectionnait les plans aux couleurs sombres, et ses panneaux avaient souvent la taille d'un être humain. À ses peintures à l'huile, il ajoutait de la cire d'abeille afin de réduire la luminosité des couleurs, une technique héritée de Johns et qui, à l'origine, servait à accélérer la vitesse de séchage de la peinture à l'huile, permettant de ce fait l'ajout d'une nouvelle couche de peinture sans que la précédente ne soit altérée.³ À partir du milieu des années 1970, alors que Marden passe ses étés avec sa famille sur l'île d'Hydra, dans la mer Égée, il commence à s'inspirer de l'architecture et de la mythologie grecques.⁴ Dans *The Grove Group I* (1972-1973, Museum of Modern Art, New York), une toile gris-vert montée sur un cadre d'environ sept centimètres de profondeur, l'épaisse texture des couleurs évoque la terre, la mer et le ciel de la Méditerranée, ou l'amalgame de tons caractéristique d'une oliveraie située sur une terre aride. Une impression d'épaisseur est produite par les couches de fond apparaissant au bas de la peinture.

L'opinion de Marden selon laquelle l'art a pour objet non pas la sociologie ou la critique, mais bien la vie elle-même, et qu'il devrait donc emprunter ses formes à la nature,

¹ Ann Goldstein (dir.), *A Minimal Future? Art as Object: 1958-1968*, *Arts Magazine*, Los Angeles, 2004.

² Carl Andre, « Line Work », *Arts Magazine*, 41:7, mai 1967, p. 49-50

³ Linda Shearer, « Brice Marden's Paintings », dans *Brice Marden*, New York, 1975, p. 9-27.

⁴ Eva Keller, « Brice Marden at Daros », dans *Brice Marden*, p. 19.

s'apparente à l'esthétique essentialiste de Harold Osborne, dont les théories artistiques furent très influentes dans le domaine de l'éducation de l'art entre les années 1950 et 1970.⁵ Osborne scinde l'art occidental en trois catégories – les arts utilitaire, naturaliste et formaliste –, et présente les six principes de peinture développés par Xie He (c. 479-502). Selon lui, la recherche de lois structurelles de Mondrian se rapproche conceptuellement de la peinture chinoise.⁶ Osborne adhère aux théories formalistes de Clive Bell et de Roger Fry, qui s'attachent aux principes formels de la peinture et à l'expérience esthétique. Or, selon Fry, les arts chinois prêtent particulièrement attention à l'équilibre de la composition. Il identifie trois caractéristiques de l'art chinois : la linéarité du rythme, la continuité du rythme et la rotundité des formes.⁷ L'accent que Fry met sur le caractère primitif de l'art chinois s'inscrit dans la continuité de ses théories artistiques symbolistes.

Régulièrement, Marden joignait plusieurs panneaux de bois dans le but de représenter des thèmes grecs, créant des espaces architecturaux réels ou imaginaires grâce aux transformations des tonalités. Une de ses peintures en forme de montants et linteau (*post and lintel paintings*) ayant suscité beaucoup d'intérêt, *Thira* (1979-1980, Musée national d'art moderne, Paris) est composée de dix-huit panneaux de bois monochromes évoquant le mythe grec de la victoire de Thésée sur le Minotaure de Crète. Plusieurs aspects formels de cette œuvre proviennent du palais minoen de Cnossos et du style architectural dorique classique.⁸ Fait intéressant, *Thira* est homonyme de *thyra*, qui signifie « porte » en grec. Or, chaque panneau de bois coloré, une fois joint aux autres, provoque une altération de l'espace visuel au sein duquel l'intérieur et l'extérieur semblent interchangeable. Marden affirme que l'effet produit par les couleurs et les espaces de *Thira* est une réaction au dogme moderniste : « La peinture moderniste a trait à la façon dont les couleurs surgissent plus près de la surface et à la manière dont cette technique affecte l'observateur ». Dans les œuvres « grecques » de Marden, l'architecture et l'espace forment les deux thèmes principaux.¹⁰ Dans ses peintures en forme de montants et linteau, Marden arrive à créer, grâce à des mélanges de tons, un sentiment d'espace et de corporalité de la muraille stimulant l'imagination du spectateur, ce qui met en évidence le caractère indubitable du plan pictural.

La quotidienneté, l'expérience visuelle, les allusions littéraires, l'imaginaire, voire la quête spirituelle, sont des thèmes que Marden tente d'explicitier dans les œuvres décrites plus haut. Marden lui-même admet qu'il ne s'est jamais réellement intéressé au purisme. Ainsi son « image plane » peut-elle être interprétée comme une relation à plusieurs niveaux entre le plan et l'image, incorporant à la fois temporalité et spatialité. Afin d'insuffler de la vie à l'art pictural, il transcende les frontières spatio-temporelles et cherche une solution au sein des cultures asiatiques, entamant une exploration de l'univers poétique et calligraphique chinois.

⁵ Lilly Wei, « Talking Abstract », *Art in America*, 75:7, juillet 1987, p. 83.

⁶ Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction*, Harlow, 1968, p. 12, 67-80.

⁷ Roger Fry, « The Significance of Chinese Art », in *Chinese Art: An Introductory Handbook to Painting, Sculpture, Ceramics, Textiles, Bronzes and Minor Arts* [éd. B. T. Batsford], Londres, 1925; 1935, p. 1-5.

⁸ Niki Hale, « Of a Classic Order: Brice Marden's *Thira* », *Arts Magazine*, 55:2, octobre 1980, p. 152-153.

⁹ Le commentaire est de Marden lui-même, tel que cité dans John Yau, « An Interview with Brice Marden », dans *Brice Marden*, p. 51.

¹⁰ Jeremy Lewison, *Brice Marden: Prints 1961-1991. A Catalogue Raisonné*, Londres, 1991, p. 42.

LA TRANSPOSITION EMPATHIQUE DES POÈMES CLASSIQUES DE LA CHINE

Des premières œuvres « chinoises » de Marden, inspirées de la poésie de Du Fu 杜甫 (710-770) et de Han Shan 寒山 (627-649), se dégage une sensibilité littéraire élevée.¹¹ L'album *Etchings to Rexroth* comporte les traductions anglaises de trente-six poèmes de Du Fu, et vingt-cinq gravures à l'eau-forte. Chaque gravure, mesurant 49,5 par 41 centimètres, peut être considérée une œuvre à part entière d'elle-même. (Fig. 1, 2).¹² Les aspects figuratifs de ces gravures abstraites se rapprochent aux toiles de Jackson Pollock.¹³ Néanmoins, le rapport entre les gravures de cette série et les traductions des poèmes de Du Fu produisent un effet d'intertextualité aux degrés multiples.

Rexroth, une des personnalités phares de la renaissance littéraire de San Francisco des années 1950, est aussi considéré comme l'un des pionniers de la *beat generation*. Ses œuvres évoquent un amalgame entre les poésies de Du Fu, de D. H. Lawrence et de Stéphane Mallarmé.¹⁴ Au début des années 1920, il participe activement au mouvement littéraire d'avant-garde de Chicago.¹⁵ Des années 1920 aux années 1930, il se lance activement dans les mouvements littéraires et politiques de gauche de San Francisco, formant un groupe bohème composé d'artistes socialistes.¹⁶

À travers ses traductions, Rexroth s'efforçait d'offrir un abrégé des classiques littéraires provenant de langues diverses. À l'instar d'Ezra Pound, ce sont les haïkus japonais qui lui ouvrent une porte d'entrée dans l'univers poétique chinois, mais contrairement à Pound, Rexroth préfère Du Fu et Li Qingzhao (1084-1156) à Li Po (701-762). Par l'entremise de Witter Bynner, Rexroth fit la connaissance d'un étudiant chinois de l'université de Chicago qui l'assista dans ses projets de traduction pendant l'hiver de 1926. Les traductions de Rexroth n'avaient certes pas pour objectif de restituer fidèlement le style et le contenu du texte original, mais bien de transposer son essence, telle que ressentie par le traducteur, au sein du contexte de l'époque. Rexroth, pour qui les poèmes de Du Fu forment un modèle de vie et d'art, soutient que les œuvres poétiques de Du Fu sont à même de répondre à la question : « quel est la raison d'être de l'art » ?¹⁷ Les traductions vernaculaires de Rexroth transposent un langage chinois apparaissant aux premiers abords obscur en un anglais dépouillé, accentue ainsi la vivacité de la langue chinoise plutôt que l'ornementation de sa forme.

¹¹ Brenda Richardson, *Brice Marden: Cold Mountain*, New York, 1992.

¹² Brice Marden et Kenneth Rexroth, *Thirty-six Poems by Tu Fu Translated by Kenneth Rexroth, with Twenty-five Etchings by Brice Marden*, New York, 1987 (*Thirty-six Poems by Tu Fu* ci-après). Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems from the Chinese*, New York, 1956, p. 3-38, #1-35; *Love and the Turning Year: One Hundred More Poems from the Chinese*, New York, 1970, p. 62, #57.

¹³ Jeremy Lewison, « The Quest for Content: Anselm Stalder, Helmut Federle, Terry Winters, and Brice Marden », dans *Singular Multiples: The Peter Blum Edition Archive, 1980-1994*, éd. Barry Walker, Houston, 2006, p. 165-166.

¹⁴ Donald Hall, « Review », dans *New York Times Book Section*, 23 novembre 1980, p. 9.

¹⁵ Kenneth Rexroth, *An Autobiographical Novel*, New York, 1964, p. 143-171; Leslie Fiedler, « Review », in *New York Herald Tribune Book Section*, 6 mars 1966, p. 10; *Modern American Literature*, éd. Joann Cerrito et Laurie Di Mauro, 5^e édition, volume 3, Détroit, MI, 1999, p. 79.

¹⁶ Linda Hamalian, *A Life of Kenneth Rexroth*, New York, 1991, p. 44-51; Anthony W. Lee, *Painting on the Left: Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals*, Berkeley, 1999, p. 128-136

¹⁷ Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 149 ; *An Autobiographical Novel*, p. 319.

Afin d'opposer les valeurs dominantes de la société industrielle, les poètes san-franciscains du milieu des années 1950 mettent plutôt l'accent sur le côté performatif de la poésie ainsi que sur la participation du public. La lecture de poésie en public, florissante dans le San Francisco du milieu des années 1950, se veut un retour en direction d'une vision tribale de la poésie tentant de restituer la relation du poète et de son audience d'avant l'avènement de l'écriture.¹⁸ Lors de ces récitations, les poètes utilisent diverses techniques de lecture, telles que l'emploi de la tonalité propre au prophète, d'une rhétorique intensifiée, d'un accompagnement musical ou d'une alternance entre pause et transition. Par comparaison, les lectures offertes par les poètes de la côte est sont très accomplies, mais leur style de récitation s'avère généralement plus conservateur. Le concept de « distanciation » élaboré par le courant du *New Criticism* avait jadis poussé le poète à s'exiler hors du poème, alors qu'à travers la performance, le poète réapparaît de façon concrète au sein de celui-ci.¹⁹

Pour Rexroth, la traduction de poèmes chinois était, dans le contexte de l'époque, une question de vie ou de mort. Il apprécie l'ouvrage *Science and Civilization in China* (1954, 1959) de Joseph Needham, selon qui la science chinoise aborde le naturel par empathie : la nature y est perçue comme une non-intervention outrepassant le domaine des lois scientifiques, alors que l'univers se veut un réseau de corrélation au sein duquel l'homme et ses désirs ne représentent qu'un des nombreux aspects.²⁰ Rexroth déplore que le système juridique de l'Occident moderne ne garantisse pas nécessairement une libre pensée politique.

Rexroth faisait référence certainement à la situation des immigrants d'origine chinoise et japonaise de l'Amérique d'après-guerre. La Loi sur les origines nationales (*National Origins Act*) de 1924 définit toute personne de descendance asiatique à l'intérieur des frontières américaines comme un étranger. Le Conseil de contrôle d'État (*State Board of Control*) de la Californie évoque pour sa part la logique des différenciations raciales et l'impossibilité d'une assimilation réelle pour exclure les immigrants asiatiques.²¹ Le 19 février 1942, soit un peu plus de deux mois après l'attaque sur Pearl Harbor de décembre 1941, le président Franklin Roosevelt rend public le Décret présidentiel 9066 autorisant les commandants militaires locaux à désigner des « zones d'exclusion », déportant ainsi toute personne d'origine japonaise de la côte pacifique – ce qui inclue l'État de Californie dans son entier et la majeure partie des États d'Oregon et de Washington – vers des camps de concentration.²² Participant activement dans le milieu politique, Rexroth fonde, avec quelques amis, le *Comité américain pour la protection des droits civiques des citoyens américains d'origine orientale* (*American Committee to Protect the Civil Rights of American Citizens of Oriental Ancestry*). Or, c'est précisément à cette époque qu'il entreprend la traduction de poèmes japonais et chinois.²³ À partir de 1943, avec l'abrogation de la Loi d'exclusion des Chinois (*Chinese*

¹⁸ Kenneth Rexroth, *American Poetry in the Twentieth Century*, New York, 1971, p. 141.

¹⁹ Michael Davidson, *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century*, Cambridge, 1989, p. 20-21.

²⁰ Kenneth Rexroth, « Science and Civilization in China », dans *Assays*, New York, 1961, p. 82-83, 86.

²¹ Anthony W. Lee, *Picturing Chinatown*, p. 216.

²² Roger Daniels, *Concentration Camps USA: Japanese Americans and World War II*, New York, Holt, 1971, p. 74-103.

²³ Bradford Morrow, « Introduction to the Poems », dans Brice Marden et Kenneth Rexroth, *Thirty-six Poems by Tu Fu*,

Exclusion Act, 1882), les restrictions contre l'immigration asiatique appliquées par le gouvernement fédéral se relâchent sensiblement pour ce qui est des immigrants chinois, philippins et indiens, et ce jusqu'à ce que la Loi de McCarran-Walter (*McCarran-Walter Act*) de 1952 ouvre la porte, sous certaines conditions, à l'immigration asiatique, développant par le fait même une politique ayant pour but d'intégrer les nouveaux arrivants asiatiques et africains au sein de la vie politique et sociale des États-Unis.²⁴ L'hostilité du gouvernement fédéral et du peuple américain envers les citoyens d'origine japonaise ne se dissipèrent que graduellement après la guerre.

Certaines traductions de poèmes de Du Fu par Rexroth sont imprégnées du contexte socio-politique de l'époque. *Travelling Northward*, par exemple, est une traduction d'un court extrait du poème *Expédition vers le nord* (北征), ici traduit du chinois de façon plus littérale : « Otus criant dans le mûrier jaune, mulots creusant en désordre une cavité ; passant par un champ de bataille au cœur de la nuit, une lune froide éclaire les os blanchis » (« Screech owls moan in the yellowing / Mulberry trees. Field mice scurry, / Preparing their holes for winter. / Midnight, we cross an old battlefield. / The moonlight shines cold on white bones »). À la lecture, la traduction semble plutôt faire référence au contexte de la guerre froide en Asie, évoquant chez le lecteur l'image d'os blanchis de soldats morts pendant la guerre de Corée (1950-1953), ou alors celle d'un massacre d'une population civile. Le « nous » de la traduction anglaise fait peut-être référence au poète-guerrier ou à tout autre voyageur brossant un tableau des images et sonorités fragmentées d'un champ de bataille septentrional.

En résumé, les traductions de poèmes chinois et japonais par Rexroth se veulent une recherche de l'universalité des cultures de l'Asie de l'Est. À travers la diversité ethnique particulière à la côte ouest américaine, Rexroth parvient à explorer un peu plus en profondeur la vigueur de la littérature chinoise, et, faisant appel à la sensibilité du lecteur contemporain, il arrive à faire ressortir le côté foncièrement créatif du processus de traduction.

L'ÉCRITURE TRANSCULTURELLE : GLYPHE, GRAFFITI ET LETTRES

La plupart des gravures dans *Etchings to Rexroth* s'apparente à des formes abstraites d'écriture, de figures et de paysages. Or, la méthode employée par Marden pour représenter les poèmes traduits se rapproche des techniques de traduction développées par Rexroth : c'est-à-dire que dans le processus créatif, l'interprète se doit de s'identifier à son sujet.

L'origine de l'intérêt professé par Marden pour la calligraphie chinoise se situe au carrefour de la vie et de la création. Son épouse Helen étant éprise des cultures de l'Asie, Marden fait durant l'été 1984 un tour de l'Asie d'une durée de deux à trois mois avec elle et ses deux filles, et se découvre un intérêt marqué pour la calligraphie orientale. Vers la fin de 1984, il s'inspire plutôt de la calligraphie japonaise, après avoir vu l'exposition organisée par la Asia Society de New York et par la Japan House Gallery.²⁵ Le catalogue de cette exposition aborde également le sujet de l'art calligraphique chinois, notamment dans un texte de John Hay faisant remarquer que la vitalité d'une œuvre calligraphique prend corps

²⁴ Roger Daniels, *Asian America: Chinese and Japanese in the United States since 1850*, Seattle, 1988.

²⁵ Brenda Richardson, *Brice Marden: Cold Mountain*, p. 49, 51.

par l'entremise du pinceau et des traces d'encre.²⁶ Pour Marden, l'art calligraphique d'Asie se veut une pure expression de formes évoquant vitalité et élégance.²⁷ N'ayant jamais étudié le mandarin, il s'en remet aux vues d'Ezra Pound, selon qui il est possible de saisir l'essence de la langue chinoise en gardant un esprit ouvert.²⁸ Suivant la tendance de l'art américain postérieure aux années 1960, Marden perçoit essentiellement la création artistique comme un acte politique.²⁹ Il est toutefois fasciné par les poèmes chinois traduits par Rexroth.³⁰ Il apprécie également l'ouvrage de Georges Rowley sur la peinture chinoise, qui avance l'idée que les Chinois ont une attitude face à la vie plus artistique que religieuse, philosophique ou scientifique. Selon Rowley, l'écriture chinoise est une langue idéographique défiant toute définition précise ; une « écriture de l'imaginaire » plutôt qu'un outil rationnel.³¹

Influencé par la mode des graffitis dans le métro new-yorkais, il commence à partir de 1986 à fonder ses dessins au trait sur des glyphes, ajoutant graduellement différentes couches de couleur aux tons variés. Alors qu'entre 1985 et 1987, Marden perçoit essentiellement la calligraphie comme une forme de peinture plutôt que d'écriture, il s'efforce graduellement de saisir la composition des caractères chinois en suivant l'ordre de leurs traits, et acquiert une compréhension nouvelle de l'art calligraphique qui se rapproche beaucoup plus, selon lui, de l'énergie réelle de l'écriture chinoise.³² Dans ses œuvres composées de glyphes de 1986, et tout particulièrement dans *Etchings to Rexroth*, Marden consolide ses liens avec l'expressionnisme abstrait.³³ Selon lui, les traits de ces œuvres s'apparentent aux ossatures de ses premières toiles.³⁴ Ce nouveau type de dessin au trait, qui laisse transparaître à la fois ce qui était et ce qui n'était pas envisagé par l'artiste, ressemble à des idéogrammes car à mi-chemin entre spontanéité et contrôle. Comparé à ses toiles précédentes, peintures à huile plus massives, elles évoquent plutôt une anatomie de la peinture.

Dans son album *Etchings to Rexroth*, Marden s'inspire à la fois de l'architecture grecque classique, de l'alchimie ainsi que de la poésie et de la calligraphie chinoises afin de relier symboliquement l'être humain à la nature, la personne à son destin et le monde laïque au spirituel. Les gravures des première et deuxième pages de l'album simulent une forme d'écriture ou de calligraphie dont chaque caractère se veut indépendant des autres au niveau spatial. Ces deux gravures, aspirant à reproduire l'acte d'écriture d'un poème chinois et le flot d'énergie qui lui est propre (Fig. 1, 2), correspondent peut-être aux deux premiers

²⁶ John Hay, « The Human Body as a Microcosmic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy », in *Theories of the Arts in China*, éd. Susan Bush et Christian Murck, Princeton, 1983, p. 89; Yoshiaki Shimizu et John M. Rosenfield, *Masters of Japanese Calligraphy: 8th to 19th Century*, New York, 1984, p. 33.

²⁷ Paul Gardner, « Call It a Mid-Life Crisis », *Art News*, 93:4, avril 1994, p. 140-143.

²⁸ Lilly Wei, « Talking Abstract », *Art in America*, 75:7, p. 83.

²⁹ Pat Steir, « Brice Marden: An Interview », in Brice Marden et Pat Steir, *Brice Marden: Recent Drawings and Etchings*, New York, 1991; cité dans Richard Schiff, « Force of Myself Looking », dans *Plane Image: A Brice Marden Retrospective*, New York, 2006, p. 54.

³⁰ John Yau, « An Interview with Brice Marden », dans *Brice Marden*, p. 54.

³¹ George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, Princeton, 1947; 1959, 2e éd., p. 3, 33.

³² Jonathan Hay, « An Interview with Brice Marden », dans *Brice Marden: Chinese Work*, New York, 1998, p. 24-25.

³³ Klaus Kertess, « Plane Image: The Painting and Drawing of Brice Marden », dans *Brice Marden: Paintings and Drawings*, p. 42-44.

³⁴ Paul Gardner, « Call It a Mid-Life Crisis », *Art News*, 93:4, p. 142.

poèmes de l'album ayant pour thème l'écriture. Dans sa traduction du premier poème, intitulé *Banquet au manoir de la famille Zuo* (夜宴左氏莊), Rexroth compare la création poétique à l'escrime, à une rivalité entre deux hommes de l'aristocratie, tout en associant le poème au style de vie d'un ermite.³⁵ La traduction anglaise du poème fait référence à un concours poétique, ce qui fait écho à la récitation performatif de poèmes par Rexroth à San Francisco.

La relation entre *Etchings to Rexroth* et les graffitis mérite d'être étudiée en profondeur. En effet, les dessins au trait de Marden possèdent une valeur rituelle pouvant s'apparenter à celle du graffiti. Marden admet lui-même s'identifier à l'art new-yorkais, ce qui démontre le lien étroit qu'il entretient avec le thème de l'espace urbain. Les graffitis du métro new-yorkais se veulent, depuis le début des années 1970, l'expression d'une sous-culture de jeunes artistes se qualifiant eux-mêmes d'« écrivains » (*writers*). Dans un premier temps, leur art se concentre sur des dessins au trait, et ce n'est que plus tard que des tons de couleur y sont ajoutés.³⁶ La forme des graffitis varie du *tag* cursif à la pièce (*piece*) multicolore. Mais différents styles de graffiti peuvent également se référer à des groupes ethniques distincts, ce qui reflète le caractère interculturel propre à une société d'immigration. À partir du milieu des années 1980, le débat ayant trait au graffiti dans la région de la baie de San Francisco s'est axé sur le droit d'usage de l'espace public par des groupes défavorisés, ainsi que sur le conflit entre propriétés publique et privée.³⁷ Dans le contexte new-yorkais, les traces simulant l'écriture chinoise que Marden abandonne sur les pages s'apparentent à un vestige d'une représentation théâtrale intime. Une marque est laissée par le corps en mouvance de l'artiste, tel un graffiti d'adolescent, en réponse à la mode des critiques d'art de l'époque s'opposant à la peinture.

L'album *Etchings to Rexroth* semble faire référence également à l'histoire de l'écriture poétique en Californie. Marden avait lu les traductions des poèmes de Han Shan par Gary Snyder.³⁸ Son intérêt pour la calligraphie est-asiatique vient de Helen, qui a grandi en Californie. Dans sa carte #13 *Helen's Valentine* (1986), Marden s'inspire de la calligraphie chinoise pour célébrer son union avec Helen, créant deux silhouettes dansantes à partir de formes d'écriture rudimentaires. Évoquant une gamme de sentiments complexes, ces traces calligraphiques indistinctes, telle une confession saccadée ou tel un ancien poème mural (題壁詩), ne se laissent interpréter aisément. Au sein de la poésie de la dynastie Tang, la

³⁵ « As we write the candles burn short. / Our wits grow sharp as swords while / The wine goes round. When the poem / Contest is ended, someone / Sings a song of the South. And / I think of my little boat, / And long to be on my way ». Kenneth Rexroth, *One Hundred Poems*, p. 3, #1. Voici la traduction de Marquis d'Hervey-Saint-Denys : « Il craint que les flambeaux ne s'éteignent avant que le papier les ait reçus. / Chacun regarde sa large épée, et la verve s'accroît encore ; / Les coupes se vident et se remplissent bien avant dans la nuit. / Enfin l'air du pays de Ou se fait entendre ; on chante ce qu'on a composé ; / Puis chacun regagne en bateau sa demeure, emportant un long souvenir ». Marquis d'Hervey-Saint-Denys, *Poésies de l'époque des Thang*, p. 118-119.

³⁶ Gregory J. Snyder, *Graffiti Lives Beyond the Tag in New York's Urban Underground*, New York, 2009, p. 23-45; Jack Stewart et Regina Stewart, éd., *Graffiti Kings: New York City Mass Transit Art of the 1970s*, New York, 2009.

³⁷ Nic Hill, *Piece by Piece: the History of San Francisco Graffiti, Documented* [enregistrement vidéo], [États-Unis] 2006.

³⁸ Gary Snyder, « Cold Mountain Poems », *Evergreen Review*, août 1956; réimprimé dans *Riprap and Cold Mountain Poems*, Washington, D.C., 1958, p. 35-67. Ling Chung, « Whose Mountain is This?—Gary Snyder's Translation of Hanshan », *Renditions* VII, 1977, p. 93-102.

tradition chinoise de poésie murale se veut principalement la trace d'une visite à un ermite. Le deuxième poème de l'album, intitulé *Écrit sur le mur de l'ermitage de Zhang* (*Written on the Wall at Chang's Hermitage*, 題張氏隱居), est précisément un poème mural comparant la retraite libre d'un ami au désenchantement du poète. Au dix-septième siècle, en Chine, la poésie murale devient un moyen d'exprimer la mélancolie du poète et d'offrir aux générations futures la possibilité de lui rendre hommage à travers le partage d'une peine transcendant les frontières spatio-temporelles.³⁹

En Californie, les vestiges de poèmes muraux découverts en 1970 témoignent de la mémoire de la communauté chinoise. Entre 1910 et 1940, suite à la mise en œuvre de la Loi d'exclusion des Chinois, environ 175 000 immigrants d'origine chinoise furent détenus pour interrogation à Angel Island dans la région de San Francisco. Bon nombre d'entre eux gravèrent des poèmes dans les casernes de bois afin d'exprimer leur affliction ou leur mécontentement envers le gouvernement américain. Cependant, ces poèmes muraux étaient perçus par les représentants gouvernementaux comme un dommage causé de façon illégale à la propriété publique. En 1983, sous la pression de groupes d'immigrants d'origine asiatique, la Station d'immigration d'Angel Island fut désignée « Site historique national ». ⁴⁰ Suite à la publication des poèmes muraux du lieu, une série de débats publics liés aux communautés d'origine asiatique émergèrent. ⁴¹ L'écriture chinoise dans le contexte américain acquiert alors un sens de tragédie transculturelle, plus visuelle que verbale.

À travers les œuvres d'une grande théâtralité de Rexroth et Marden, l'engagement du spectateur-lecteur est sollicité. *Face à la neige* (*Dui xue* 對雪) dépeint une situation semblable à celle de l'impuissance du détenu mentionnée plus haut : « En provenance de nombreuses préfectures, les nouvelles ont cessé ; je m'assieds, soucieux, écrivant dans le vide » (數州消息斷, 愁坐正書空. *Shu zhou xiaoxi duan, chou zuo zheng shu kong*). La traduction de Rexroth semble faire référence à un lieu où la liberté d'expression serait absente : « Partout, les hommes parlent à voix basse ; / Je rumine sur la futilité des lettres » (« Everywhere men speak in whispers / I brood on the uselessness of letters »). Confrontés à un même rapport au tragique transcendant les frontières spatio-temporelles, l'affinité empathique ressentie par le poète et le peintre met en valeur la liberté d'expression et suggère une réinterprétation du concept d'autonomie artistique.

En partant d'une fascination singulière pour les caractères chinois, Marden s'inspire graduellement de l'écriture ossécaille, des inscriptions sur tablette, des gravures et des impressions chinoises. Or, sa tendance à mettre l'accent sur l'aspect visuel des caractères chinois se veut en continuité avec la tradition orientaliste de l'Europe du dix-neuvième siècle. Les sinologues de cette époque percevaient l'écriture alphabétique comme le produit d'une culture ayant atteint un niveau civilisationnel élevé, alors que la nature intrinsèquement visuelle des idéogrammes chinois démontrait, selon eux, comment ces derniers demeurent près de l'origine des choses. L'écrivain américain Ralph Waldo Emerson voyait par exemple dans l'écriture chinoise une langue naturelle aux

³⁹ Judith T. Zeitlin, « Disappearing Verses. Writing on Walls and Anxieties of Loss », dans *Writing and Materiality in China. Essays in Honor of Patrick Hanan*, éd. Judith T. Zeitlin et Lydia H. Liu, Cambridge, Mass., 2003, p. 73-125.

⁴⁰ Gareth Hoskins, « Poetic Landscapes of Exclusion: Chinese Immigration at Angel Island, San Francisco », in *Landscape and Race in the United States*, éd. Richard H. Schein, New York, 2006, p. 95-111.

⁴¹ Him Mark Lai, éditeur, *Island: Poetry and History of Chinese Immigrants on Angel Island, 1910-1940*, Seattle, 1980.

prédispositions universelles.⁴² Mais la particularité de Marden se situe au niveau de son appréciation profonde de l'universalité des poèmes de Du Fu en tant que sujet parlant. Par conséquent, il tente de transposer visuellement les poèmes de Du Fu par l'entremise d'un art abstrait et contemporain, qui ne se limite guère à une description d'un exotisme et incorpore certains éléments distinctifs de la peinture figurative.

Marden produit, entre 1987 et 1991, une série de six peintures à l'huile intitulée *Han Shan*, dont les caractères simulés s'apparentent à la calligraphie cursive dite « sauvage » de l'*Autobiographie* du moine Chan Huaisu 懷素 (725-785). Alors que les caractères des deux premières toiles évoquent des figures humaines dansantes, les quatre toiles suivantes tentent plutôt de révéler le rapport entre les traits sinueux et le fond pictural, et de mettre ainsi en lumière le processus de réflexion – de l'épuisement à l'ouverture – propre à la méditation de type Chan (zen) pratiquée de façon assise devant un mur (Fig. 3).⁴³ Il est possible que Marden ait utilisé le pouvoir émancipateur de l'écriture chinoise afin de communiquer la liberté de l'artiste.

L'ÉCRITURE CHINOISE ET L'HÉTÉROGÉNÉITÉ DU MODERNISME

Pour la critique d'art américaine d'après-guerre, la sensibilité littéraire de la poésie et de la calligraphie chinoises, dans leur rapport à l'avant-garde, se trouvent en position d'altérité ou alors d'hétérogénéité. Ici, l'altérité se réfère à un autre inassimilable, alors que l'hétérogénéité est en lien avec la diversité culturelle propre au mode de vie moderne.

En fait, certains critiques d'art contemporains perçoivent les œuvres de Marden comme une référence passagère à la poésie et à la calligraphie chinoises. Selon Yve-Alain Bois, la technique séquentielle de ses peintures comme basée sur une temporalité fragmentée plutôt qu'un processus d'écriture ou de croquis allant réellement de l'avant, et les effets picturaux produits par les symboles textuels de ces œuvres seront analogues à la structure interne du corps humain.⁴⁴ Ces arguments se veulent en continuité avec les vues de Clement Greenberg. Pour ce dernier, chez Franz Klein et Mark Tobey le rapport entre les dessins au trait purs et la calligraphie chinoise est dû à un concours de circonstances, car l'expressionnisme abstrait se veut un produit interne à la tradition artistique occidentale.⁴⁵ Dans les années d'après-guerre, Greenberg élabore un formalisme accentuant le cloisonnement entre les genres artistiques et l'exclusivité de leurs moyens matériels respectifs.⁴⁶

⁴² Robert Kern, *Orientalism, Modernism, and the American Poem*, New York, 1996, p. 62.

⁴³ Liu Chiao-mei, « Writing on the Wall: Brice Marden's Chinese Work and Modernism », in *Chinese Walls in Time and Space: A Multidisciplinary Perspective*, Ithaca, 2009, p. 413-420.

⁴⁴ Yve-Alain Bois, « Marden's Doubt », in Yve-Alain Bois et Ulrich Loock, *Brice Marden: Paintings 1985-1993*, Berne, 1993, p. 19, 35, 37.

⁴⁵ Clement Greenberg, « "American Type" Painting (1955) », dans *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3, *Affirmations and Refusals, 1950-1956*, éd. John O'Brien, Chicago, 1993, p. 227.

⁴⁶ Clement Greenberg, « Towards a Newer Laocoon » (1940), in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1: *Perceptions and Judgments, 1939-1944*, édité par John O'Brien, Chicago, 1985, p. 23-38; Clement Greenberg, « Modernist Painting » (1960), dans *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, édité par John O'Brien, Chicago, 1993, p. 85-87.

En revanche, l'historien de l'art Meyer Schapiro estime que l'art moderne est né dans les années 1830 et que les œuvres relevant de cette catégorie se caractérisent par leur capacité à relever le défi d'accueillir toute nouvelle possibilité et à intégrer l'expérience, les connaissances et les concepts particuliers à leur époque.⁴⁷ Peter Bürger tient à distinguer entre modernité et avant-garde, affirmant que l'esthétisme de la fin du XIXe siècle a su développer une indépendance artistique, et qu'ainsi, il a suscité la réaction de l'avant-garde du début du vingtième siècle qui s'est efforcée de renouveler la recherche d'un rapport entre art et vie.⁴⁸ Depuis le milieu des années 1970, le postmodernisme américain, dans son maintien d'une sensibilité futuriste caractéristique de l'avant-garde, se rapproche des différents mouvements, des personnalités phares et des intentions de l'avant-garde européenne du début du vingtième siècle.⁴⁹ Le postmodernisme américain des années 1970 se trouve en fait à représenter une sous-catégorie du modernisme, alors que jusqu'au milieu des années 1980, le postmodernisme devient, grâce à la participation d'intellectuels européens, la face la plus contestatrice de la modernité.⁵⁰ En résumé, la structure ouverte de l'art d'avant-garde entraîne l'hétérogénéité de l'œuvre, que ce soit au niveau de sa forme ou de son contenu. Du fait, l'usage d'éléments artistiques provenant de cultures diverses, qu'il s'appuie sur la quête de l'hétérogène du modernisme ou non, laisse transparaître un examen de soi chez l'artiste.

De la fin de la Seconde Guerre mondiale aux échecs subis par les troupes américaines lors de la Guerre du Vietnam en 1961, l'orientalisme devient un problème social et artistique majeur. Durant cette période, dans le but de promouvoir l'expansion américaine à travers le monde, les leaders américains d'une certaine idéologie propre à la guerre-froide supportent le multi-ethnisme et le multi-culturisme. Tout particulièrement durant l'époque post-McCarthy, la politique étrangère des États-Unis passe, de 1953 à 1959, d'un certain isolationnisme à une politique d'intégration culturelle mettant l'accent sur l'Asie et s'inspirant du Front populaire de l'Union soviétique afin d'établir une communauté américano-asiatique.⁵¹ La politique de la guerre-froide a pour mission d'exporter la culture populaire américaine plutôt que d'assimiler les cultures d'Asie au sein de la société américaine.

Influencés par la poésie moderne, les artistes euro-américains commencent, après le milieu du vingtième siècle, à apprécier le caractère visuel des idéogrammes chinois et à s'inspirer de la poésie et de la calligraphie chinoises.⁵² Franz Klein s'approprie le trait blanc volant, il passe d'une démonstration de la puissance de l'action unique à des plans picturaux noirs et à des espaces expansifs et ouverts. D'un côté, la diversité des médiums artistiques

⁴⁷ Meyer Schapiro, « Recent Abstract Painting » (1957), in *Modern Art: 19th and 20th Centuries*, New York, 1979, p. 213-232.

⁴⁸ Peter Bürger, « The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas », tr. Andreas Huyssen et Jack Zipes, *New German Critique*, 22, p. 21; *Theory of the Avant-Garde* (1979), tr. Michael Shaw, Minneapolis, 1984, p. 35-54.

⁴⁹ Andreas Huyssen, « Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s », *New German Critique*, 22, Hiver 1981, p. 24-32.

⁵⁰ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, NC, 1987, p. 273-279, p. 312.

⁵¹ Christina Klein, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*, Berkeley, 2003, p. 11, 44-60.

⁵² Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, Paris, Fata Morgana, 1975.

s'amplifie, alors que d'un autre côté, l'écart formel entre les traits et le plan pictural permet une variété encore plus grande d'interprétations des œuvres, ce qui les délivre des limites intrinsèques d'une perception unique et homogène.

Pour Rexroth, les connotations humaines chez Tobey ont su absorber l'influence des traits calligraphiques chinois, mais le manque de profondeur de cette influence les empêche d'atteindre la sérénité des peintures de paysage de la dynastie Song et des œuvres zen japonaises.⁵³ En 1957, Rexroth recommande, dans le magazine *The Nation*, un ouvrage de Mai-mai Sze intitulé *Le Tao de la peinture*,⁵⁴ qu'il voit comme un excellent ouvrage d'initiation. Cependant, il regrette que le second volume, *Le manuel de peinture du jardin de graines de moutarde*, ne propose que des formes de base simplifiées.⁵⁵ Dans son ouvrage d'introduction à l'art, Osborne consacre un chapitre à la peinture chinoise qui d'emblée évoque le concept confucéen de *ren* (la vertu d'humanité), et explique que le *tao* (la voie) fait référence à l'ordre quasi-moral de l'univers. Il cite également l'introduction du *Tao de la peinture* de Sze, qui fait remarquer que la peinture ne se veut pas une profession en Chine, mais bien un art de vivre.⁵⁶

Les traductions de poèmes chinois ayant pour thématique la vie d'ermite par les poètes de San Francisco visent à s'opposer à l'idéologie dominante. Les poèmes de Han Shan traduits par Gary Snyder, qui ont pour thème la force de la nature et l'introspection, sont particulièrement populaires parmi les auteurs de la *beat generation*. Vers 1955, Rexroth et Snyder deviennent les principaux représentants de l'introduction de la poésie classique chinoise au sein de la population américaine. Leur méthode de traduction se fonde donc sur une intégration culturelle à double-sens.

Quoique les poètes du San Francisco retiennent surtout l'intégration de l'individu au sein de son environnement, chacun d'entre eux aborde différents aspects de la relation entre humain et nature. Les poètes de paysages naturels tels que Rexroth et Snyder explorent les régions sauvages de diverses manières. Rexroth aime à intégrer certains éléments historiques à ses biographies, et excelle tout particulièrement dans son interprétation historique des paysages. Il joue ainsi le rôle du philosophe errant, percevant la façon avec laquelle le monde naturel reflète le monde humain.⁵⁷ Pour sa part, Snyder pense que la poésie doit être ancrée dans la vie culturelle d'une communauté et que cette vie culturelle encourage – et fait écho à – la prise de conscience, parmi la communauté, de sa propre assise au sein de l'environnement naturel. Pour cette raison, le poète doit observer la nature du point de vue de la politique et de la culture. Le traducteur-poète devient ainsi médiateur de l'altérité de la nature.⁵⁸ En d'autres termes, pour les poètes san-franciscains, la ville, la nature ainsi que les cultures de l'Asie sont toutes à l'origine d'une culture plurielle ainsi que d'une certaine hétérogénéité. Et l'artiste doit ajuster sa création à l'origine de son inspiration.

⁵³ Kenneth Rexroth, « Mark Tobey: Painter of the Human Abstract » (1951), dans *Bird in the Bush*, p. 168-176.

⁵⁴ Mai-mai Sze, *The Tao of Painting: A Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting, with a Translation of the Chieh tzu yüan hua chuan; or, Mustard Seed Garden Manual of Painting, 1679-1701*, New York, 1956.

⁵⁵ Kenneth Rexroth, « The Tao of Painting », *The Nation*, 11 Mai 1957.

⁵⁶ Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory*, p. 65.

⁵⁷ Michael Davidson, *The San Francisco Renaissance*, p. 14-17, p. 41-43.

⁵⁸ Robert Kern, *Orientalism, Modernism, and the American Poem*, p. 256-257.

Dans le contexte orientaliste des États-Unis d'après-guerre, les discours se voulant plus compréhensifs ont tendance à attirer davantage l'attention des admirateurs d'art chinois au sein du grand public américain. George Rowley s'oppose au développement artistique occidental qu'il perçoit comme à sens unique, ce qui le pousse à explorer les formes et les thématiques de l'art chinois. Selon lui, les deux plus grandes influences sur la peinture chinoise furent les pensées taoïstes et confucéennes. La première inspira le contenu dynamique de l'art visuel chinois, ce qui résulta dans une recherche, au sein des formes, d'une certaine abstraction rythmique. Pour lui, l'art chinois met l'emphase plutôt sur le *qi* (le souffle) ou le *jingshen* (l'esprit), et sa beauté formelle se situe au niveau de l'intégrité de son contenu.⁵⁹ En employant un vocabulaire faisant consensus dans le monde des arts visuels modernes, la peinture chinoise décrite d'un point de vue empathique par Rowley passe donc d'une altérité inassimilable à un modèle artistique universel et concret.

Les expositions récentes témoignent d'un point de vue nouveau sur l'interculturalisme. En 2002, la galerie d'art de l'Université de Boston présentait l'exposition *Looking East: Brice Marden, Michael Mazur, Pat Steir*. Cette exposition réunit trois peintres vivant dans la région du grand New York afin de souligner combien, en comparaison avec la génération d'expressionnistes abstraits d'après-guerre, l'hybridité de leurs méthodes laisse transparaître certains éléments de calligraphie chinoise tels qu'ils ont été intégrés au modernisme américain du début du vingtième siècle.⁶⁰ En 2009, le Guggenheim organisait une rare exposition à grande échelle, *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia*, qui valorise l'esprit tiers né de l'interaction culturelle entre Orient et Occident, tout en portant une attention particulière à l'art japonais. Le peintre new-yorkais Ad Reinhardt, à titre d'exemple, s'efforce de réduire à l'extrême ses plans picturaux de façon à ce que le contenu se transforme d'une vision momentanée en une temporalité continue généralement associée à la phénoménologie. Il tâche de cette manière à rendre compte de la pérennité des cultures asiatiques, en se référant notamment aux vues du moine trappiste Thomas Merton.⁶¹

Pat Steir participe activement aux débats théoriques, d'abord en réaction contre le minimalisme dans les années 1970, et ensuite à travers une réflexion sur le postmodernisme.⁶² Elle excelle dans la production d'images formées à partir d'une manipulation de l'écoulement naturel de la peinture qu'elle combine avec les gestes et mouvements propre à l'acte de peindre lui-même. Elle apprécie tout particulièrement les paysages mêlant eau et lumière. En 1985, ses œuvres commencent à mélanger le réalisme européen à l'imaginaire romantique de la Chine dans une œuvre intitulée *Autumn: The Wave after Courbet as though Painted by Turner with the Chinese in Mind* (*Automne : la vague d'après Courbet et comme si peinte par Turner avec un esprit chinois*). Steir, s'approprie le thème des chutes d'eau chinoises, mais sans que la toile, dans son ensemble, ne sombre dans l'héroïsme romantique.⁶³ De surcroît, Steir emprunte la méthode de Pollock et suspend fréquemment de grandes toiles au mur, n'appliquant des coups de pinceau qu'après avoir éclaboussé la toile

⁵⁹ George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, p. 4-8, 32.

⁶⁰ John Stomberg, « Re-Orienting Modernism: Brice Marden, Michael Mazur, Pat Steir », in *Looking East: Brice Marden, Michael Mazur, Pat Steir*, Boston, 2002, p. 38-55, p. 71-74.

⁶¹ Alexandra Munroe, « Art of Perceptual Experience: Pure Abstraction and Ecstatic Minimalism », in *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*, New York, 2009, p. 287-311.

⁶² Thomas McEvelley, *Pat Steir*, New York, 1995, p. 16; Barbara Weidle, « Interview (with Pat Steir) », in *Pat Steir and John Yau, Dazzling Water, Dazzling Light*, Seattle, 2000, p. 70-71.

⁶³ John Yau, « Dazzling Water, Dazzling Light », dans *Dazzling Water, Dazzling Light*, p. 55-67.

de peinture. Elle admet avoir été profondément inspirée par Derrida, et perçoit l'art visuel comme composé de deux aspects, l'un abstrait et l'autre narratif. Elle considère le titre de l'œuvre comme un des meilleurs moyens d'exprimer le côté littéraire de l'œuvre. Sa lecture des peintures de paysage chinois (et japonais) met l'accent sur l'expérience concrète de l'existence et du corps. Elle s'intéresse également à la poésie et perçoit la calligraphie comme étant à la fois écriture et forme, une théorie qui est en accord avec ses propres créations artistiques.⁶⁴

Pour sa part, Marden s'efforce plutôt de saisir le contenu figuratif et l'unicité de l'art chinois, tout en gardant un intérêt particulier pour les objets quotidiens. En développant la technique de transposition empathique déjà présente chez Rexroth, Marden intègre certains éléments de calligraphie chinoise à des formes situées à mi-chemin entre l'abstrait et le figuratif, et manifeste une acceptation de l'hétérogénéité propre au processus d'intégration culturelle. De cette manière, Marden a su s'affranchir du discours moderniste orthodoxe de la côte Est et, grâce à l'alternative que présentaient l'art et le style de vie de la côte Ouest, il s'est engagé dans une exploration de l'univers de la poésie et de la calligraphie chinoises dans *Etchings to Rexroth*. Par une fusion complexe de divers éléments, Marden invite le lecteur ou le spectateur de cette série d'œuvres à faire l'expérience de l'instantanéité. Faisant écho à Rexroth, Marden s'appuie sur les poèmes de Du Fu pour en faire son « porte-parole » artistique.

Marden ne cesse de puiser son inspiration dans les différentes facettes de l'art chinois, notamment dans sa série *Han Shan*, et s'inspire, dans les années 1990, des fresques de Dunhuang, des épitaphes de la dynastie Tang ainsi que des jardins de Suzhou, explorant de façon concrète les univers particuliers de différents poètes et diverses œuvres, y puisant certains éléments picturaux et les intégrant au thème grecque de *The Muses* (1991-1993, Collection Daros). De 2006 à 2007, il parcourt le monde, faisant sa première étape au Musée national du palais à Taipei, où il lui fut possible d'admirer, entre autres, les poèmes heptasyllabiques de Huang Tingjian (1045-1105). Dans sa série d'œuvres intitulée *Letters*, les traits établissent un rapport double entre forme et fond.⁶⁵ Dans la *Second Letter (Zen Spring)*, les traits entrelacés semblent former un cadre à maintes reprises, donnant ainsi une sensation de fuite et de résistance, en réponse au premier vers « le parfum de fleur risque de bouleverser la contemplation du Chan » (花氣薰人欲破禪) (Fig. 4).

Ainsi, Marden continue à rechercher une transformation de l'espace et des mouvements corporels à travers l'écriture et la calligraphie chinoises. Cette méthode a l'avantage de transcender les stéréotypes orientalistes présents au sein de la critique d'art américaine et de proposer une interprétation des cultures asiatiques beaucoup plus ouverte à la diversité. Dans l'album *Etchings to Rexroth*, Marden reproduit l'acte d'écriture et de lecture d'un poème et redécouvre ainsi les multiples connotations du modernisme. Une fois les symboles abstraits de l'album réunis, une multitude d'images imprécises se manifeste et interagit avec les poèmes, ce qui a pour effet de tisser des liens entre des poèmes originellement indépendants. Il semblerait qu'au sein de traductions de poèmes anciens dont le langage se veut limitrophe, ainsi qu'à l'intérieur d'une transposition d'images imitant l'écriture chinoise en marge du courant dominant de l'art euro-américain, se dégage un

⁶⁴ Doris von Drathen, « Studio Conversations: Pat Steir and Doris von Drathen; What do I see— What can I see? » dans *Pat Steir: Paintings*, Milan, 2007, p. 29-44.

⁶⁵ Jeffrey Weiss, « Correspondence », dans *Brice Marden: Letters*, New York, 2010, p. 40-47.

territoire au sein duquel le modernisme parvient à s'autocritiquer, notamment à travers une ouverture de son épistémè lui permettant de ne plus se limiter aux règles strictes des catégorisations artistiques.

Marden met l'accent sur la relation d'entrelacs qui unie la lecture des poèmes à l'observation des œuvres d'art, et arrive à transformer le rapport entre les deux en une force créatrice hétérogène. Dans *Cold Mountain V* et *Second Letter (Zen Spring)*, le thème de la contemplation se présente comme une clôture imaginaire du champ pictural, alors que les traits calligraphiques composent des figures dansantes au rythme varié. Le transfert pictural de Marden acquiert ainsi une signification universelle en comblant le fossé entre histoire et contemporanéité. Ceci lui permet également de faire obstacle à toute domination d'une théorie artistique particulière, de dissiper le mythe de l'homogénéité culturelle présumée par l'orientalisme, et enfin de reconstruire une expérience de vie qui puisse transcender les limites culturelles et les catégories artistiques.

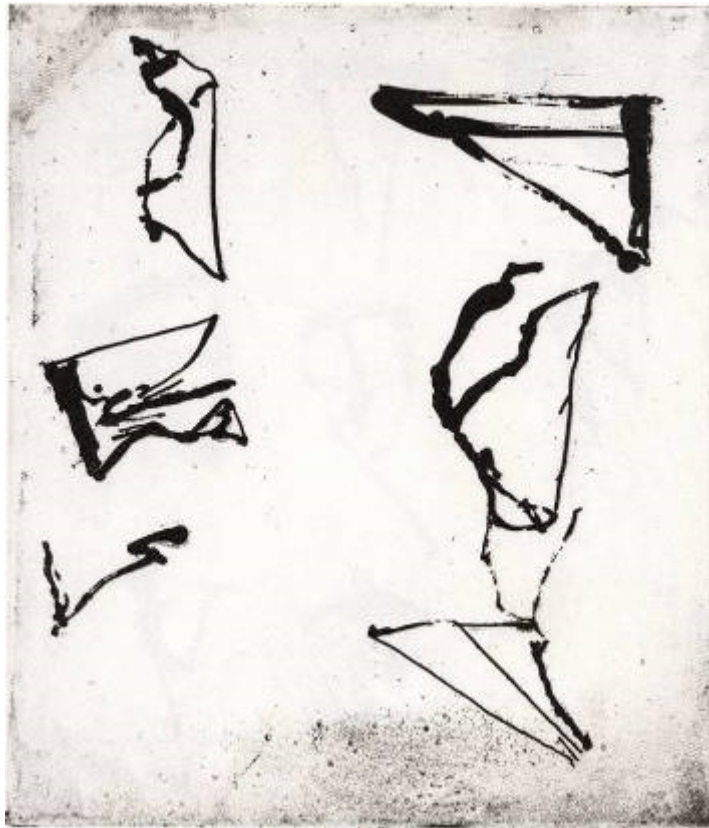


Fig. 1 : Brice Marden, *Etchings to Rexroth*, 1986, gravure 1. Courtesy of the artist.



Fig. 2 : Brice Marden, *Etchings to Rexroth*, 1986, gravure 2. Courtesy of the artist

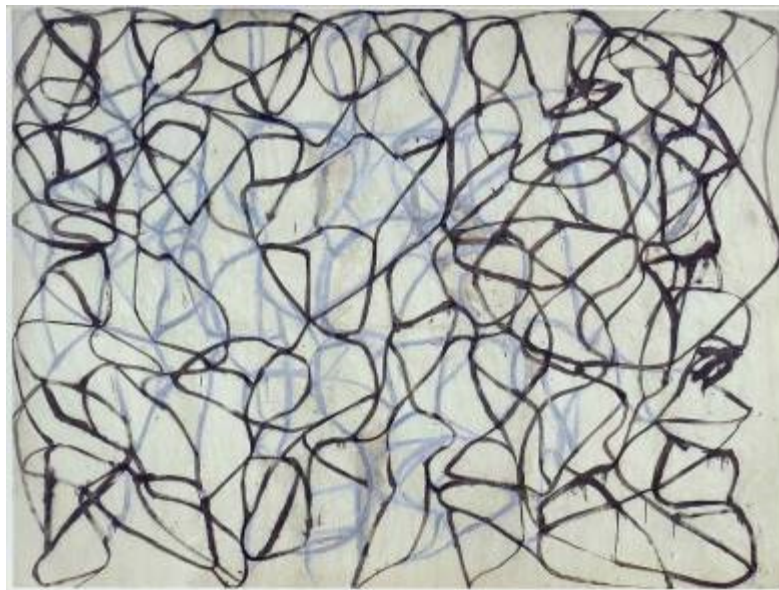


Fig.3 : Brice Marden, *Cold Mountain V (Open)*, 1989-91. Oil on linen, 274.3 x 365.8 cm. Robert and Jane Meyerhoff Collection, Phoenix, Maryland. Courtesy of the artist.



Fig. 4 : Brice Marden, *Second Letter (Zen Spring)*, 2006-2009. Oil on linen, 244 x 366 cm.
Matthew Marks Gallery, New York. Courtesy of the artist.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRE, Carl. « Line Work », *Arts Magazine*, 41:7, mai 1967, p. 49-50.
- BOIS, Yve-Alain, LOOCK, Ulrich, *Brice Marden: Paintings 1985-1993*, Berne, Kunsthalle 1993.
- BÜRGER, Peter. « The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas », tr. Andreas Huyssen et Jack Zipes, *New German Critique*, 22, hiver 1981, p. 19-22.
- BUSH, Susan, MURCK, Christian (dir.), *Theories of the Arts in China*. Princeton, Princeton University Press, 1981.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, NC, Duke University Press, 1987.
- CERRITO, Joann, DI MAURO, Laurie, (dir.), *Modern American Literature*, 5^e édition, volume 3, Detroit, MI, St. James Press, 1999.
- CHUNG, Ling. « Whose Mountain is This?—Gary Snyder’s Translation of Hanshan », *Renditions VII*, 1977, p. 93-102.
- DANIELS, Roger, *Concentration Camps USA: Japanese Americans and World War II*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1971.
- DANIELS, Roger, *Asian America: Chinese and Japanese in the United States since 1850*, Seattle, University of Washington Press, 1988.
- DAVIDSON, Michael. *The San Francisco Renaissance: Poetics and Community at Mid-Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DES FORGES, Roger, SAUSSY, Haun, LIU, Chiao-mei, BURKMAN, Thomas (dir.), *Chinese Walls in Time and Space: A Multidisciplinary Perspective*. Ithaca, NY, Cornell East Asian Program, 2009.
- DRATHEN, Doris von (dir.), *Pat Steir: Paintings*, Milan, Charta, 2007.
- FIEDLER, Leslie, « Review », in *New York Herald Tribune Book Section*, 6 mars 1966, p. 10.

- FRY, Roger, *Chinese art: an introductory handbook to painting, sculpture, ceramics, textiles, bronzes and minor arts*. Burlington Magazine monograph, 1925. New edition, with an introduction by Madame Quo Tai-Chi. Taipei, Southeast Asia, 1967.
- GARDNER, Paul, « Call It a Mid-Life Crisis », *Art News*, 93:4, avril 1994, p. 140-143.
- GARRELS, Gary (dir.), *Plane Image. A Brice Marden Retrospective*. New York, Museum of Modern Art, 2006.
- GOLDSTEIN, Ann (dir.), *A Minimal Future? Art as Object: 1958-1968*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2004.
- GREENBERG, Clement, édité par John O'Brian, *The Collected Essays and Criticism, vol. 1: Perceptions and Judgments, 1939-1944, vol. 2: Arrogant Purpose, 1945-1949, vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago, University of Chicago Press, 1986-1993.
- HALE, Niki, « Of a Classic Order: Brice Marden's Thira », *Arts Magazine*, 55:2, octobre 1980, p. 152-153.
- HALL, Donald, « Review », *New York Times Book Section*, 23 novembre 1980, p. 9.
- HAMALIAN, Linda, *A Life of Kenneth Rexroth*, New York, Norton, 1991.
- HAY, Jonathan, *Brice Marden, Chinese Work*, New York, Mathew Mark, 1998.
- HERVEY-SAINT-DENYS, Marquis d', *Poésies de l'époque des Thang*, Paris, Amyot, 1862.
- HILL, Nic, *Piece by Piece: the History of San Francisco Graffiti, Documented* [enregistrement vidéo], [États-Unis,] 2006.
- HUYSEN, Andreas. « Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s », *New German Critique*, 22, Hiver 1981, p. 24-32.
- KELLER, Eva, MALIN, Regula (dir.), *Brice Marden*, Zurich, Daros, 2003.
- KERN, Robert, *Orientalism, Modernism, and the American Poem*. New York, Cambridge University Press, 1996.
- KERTESS, Klaus, *Brice Marden: Paintings and Drawings*. New York, Abrams, 1992.
- KLEIN, Christina, *Cold War Orientalism: Asia in the Middlebrow Imagination, 1945-1961*. Berkeley, Ca., University of California Press, 2003.
- LAI, Him Mark (dir.), *Island: Poetry and History of Chinese Immigrants on Angel Island, 1910-1940*, Seattle: University of Washington Press, 1980.
- LEE, Anthony W., *Painting on the Left: Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- LEE, Anthony, W. *Picturing Chinatown: Art and Orientalism in San Francisco*, Berkeley: University of California Press, 2001.
- LEWISON, Jeremy, *Brice Marden: Prints 1961-1991. A Catalogue Raisonné*, Londres, , Tate Gallery, 1991.
- LIU, Chiaomei, « L'écriture de l'imaginaire : les dessins de Brice Marden inspirés par des poèmes de Du Fu », dans Paul Servais, Françoise Miguet (dir.), *Transferts artistiques entre Orient et Occident du XVIIe au XXe siècle*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan, 2014, p. 193-232.
- MARDEN, Brice, *Brice Marden: Recent Paintings and Drawings*, New York, Pace Gallery, 1978.
- MARDEN, Brice, *Thirty-six poems by Tu Fu translated by Kenneth Rexroth, with twenty-five etchings by Brice Marden*, New York, Peter Blum Edition, 1987.
- MARDEN, Brice, *Brice Marden: Recent Drawings and Etchings*, New York, Matthew Marks, 1991.
- MCEVILLEY, Thomas, *Pat Steir*, New York, 1995.

- MICHAUX, Henri, *Idéogrammes en Chine*, Paris, Fata Morgana, 1975.
- MUNROE, Alexandra (dir.), *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*. New York, Guggenheim Museum, 2009.
- OSBORNE, Harold, *Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction*, Harlow, Longmans, 1968.
- RED PINE (REXROTH, Kenneth). *The Collected Songs of Cold Mountain*, tr. Red Pine, Port Townsend, Washington, 1984.
- REXROTH, Kenneth, « The Tao of Painting », *The Nation*, 11 mai 1957.
- REXROTH, Kenneth, *One Hundred Poems from the Chinese*, New York, New Directions, 1959.
- REXROTH, Kenneth, *Bird in the Bush: Obvious Essays*. New York, New Directions, 1959, 2nd éd.
- REXROTH, Kenneth, *Assays*, New York, New Directions, 1961.
- REXROTH, Kenneth, *An Autobiographical Novel*. New York: New Directions, 1964.
- REXROTH, Kenneth, *Love and the Turning Year: One Hundred More Poems from the Chinese*, New York, New Directions, 1970.
- REXROTH, Kenneth, *American Poetry in the Twentieth Century*, New York, Herder and Herder, 1971.
- RICHARDSON, Brenda, *Brice Marden: Cold Mountain*. New York, DIA Center for the Arts, 1992.
- ROWLEY, George. *Principles of Chinese Painting*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1947; 1959, 2nd ed.
- ROUSSEAU, Jean et Denis Thouard (dir.), *Lettres édifiantes et curieuses sur la langue chinoise : un débat philosophico-grammatical entre Wilhelm von Humboldt et Jean-Pierre Abel-Rémusat (1821-1831)*, Villeneuve-d'Ascq, 1999.
- SCHEIN, Richard H. (dir.), *Landscape and Race in the United States*. New York, Routledge, 2006
- SCHAPIRO, Meyer. *Modern Art: 19th and 20th Centuries*. New York: George Braziller, 1979.
- SHEARER, Linda (dir.), *Brice Marden*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1975, p. 9-27.
- SHIMIZU, Yoshiaki, ROSENFELD, John M., *Masters of Japanese Calligraphy: 8th to 19th Century*. New York, The Asia Society Galleries; Japan House Gallery, 1984.
- SNYDER, Gary, *Riprap and Cold Mountain Poems*. Washington, DC, Shoemaker & Hoard, 1958.
- SNYDER, Gregory J., *Graffiti Lives Beyond the Tag in New York's Urban Underground*, New York, New York University Press, 2009.
- STEIR, Pat, YAU, John, *Dazzling Water, Dazzling Light*, Seattle, Pamela Auchincloss Gallery, 2000.
- STEWART, Jack, STEWART, Regina (dir.), *Graffiti Kings: New York City Mass Transit Art of the 1970s*, New York, Abrams, 2009.
- STOMBERG, John (dir.), *Looking East: Brice Marden, Michael Mazur, Pat Steir*, Boston, Boston University Art Gallery, 2002.
- SZE, Mai-mai, *The Tao of Painting: A Study of the Ritual Disposition of Chinese Painting, with a Translation of the Chieh tzu yüan hua chuan; or, Mustard Seed Garden Manual of Painting, 1679-1701*, New York, Pantheon Books, 1956.
- WALKER, Barry (dir.), *Singular Multiples: The Peter Blum Edition Archive, 1980-1994*, Houston, Tx: The Museum of Fine Arts, 2006.
- WEI, Lilly. « Talking Abstract », *Art in America*, 75:7, juillet 1987, p. 80-97.
- WEISS, Jeffrey (dir.), *Brice Marden: Letters*, New York, Mathew Marks, 2010.

ZEITLIN, Judith T., LIU, Lydia H.(dir.), *Writing and Materiality in China. Essays in Honor of Patrick Hanan*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2003.