

Chapitre 3

La peinture thaïe de tendance surréaliste (1964-1984)

La période de 1964 à 1984 fut marquée, en Thaïlande, par une grande agitation politique. En particulier pendant l'époque où le chef du gouvernement, le général Thanom Kittikhachorn, se rallia aux Etats-Unis d'Amérique dans la guerre contre le Viêt-nam. Les événements sanglants du 14 octobre 1973 et du 6 octobre 1976, reliés autant à la contestation du gouvernement militaire qu'à la protestation contre la présence américaine, ont causé un grand bouleversement et de vives réactions chez certains écrivains et artistes.

En ce qui concerne les artistes, il était visible qu'un certain nombre d'entre eux avaient été impressionnés par certaines œuvres surréalistes. Ils ont donc créé des œuvres d'art en fonction de leur propre compréhension du surréalisme mais aussi en tenant compte de leurs réactions à la situation sociale d'alors.

En examinant, au chapitre précédent, les écrits sur le surréalisme et d'après des entrevues complémentaires avec les artistes et les spécialistes, il est possible de partager les artistes thaïs ayant créé des œuvres à tendance surréaliste en deux grands groupes :

Groupe 1 Les artistes ou étudiants des Beaux-Arts, qui ont pendant un court moment tenté d'expérimenter en créant des œuvres à tendance surréaliste : Auab Sanasen, Chuang Mounpinit, Sompong Adulnsarapan, Prinya Tantisouk, Wiwitcha Yodnin, Seumsak Soukpiem, Supachai Soukhichote, Charan Pondecha et Chakrapan Posayakrit.

Groupe 2 Les artistes créateurs d'œuvres à tendance surréaliste sur une plus longue période que les précédents et qui peuvent être partagés en quatre sous-groupes :

2.1 Les artistes qui ont créé des œuvres où jouent leurs expériences personnelles et leur subconscient : Kiettisak Chanonnart , Nayana Chotisouk et Wirot Nouibout.

2.2 Les artistes qui ont créé des œuvres marquées par la critique sociale : Thana Laohakaikul, Kamon Thasananchali, Somchai Hatthakitkoson, Pratheung Emchareun, Thammasak Booncherd, Paisan Thirapongvisanuporn, Chirasak Patthanapong et Apinan Poshyananda.

2.3 Les artistes qui ont créé des œuvres à thèmes religieux et/ou inspirés par l'art traditionnel thaï : Pichai Nirand, Kowit Anekkachai (Khemanantha), Worarit Ritthakani, Panya Vijnthanasarn et Thawan Datchani :

2.4 L'artiste qui a créé des œuvres à forme ou contenu correspondant à certains aspects du surréalisme : Angkarn Kalayapong.

Dans la présentation des œuvres d'artistes à indicateurs évidents, nous mentionnerons quelle stimulation particulière a pu porter ces artistes thaïs à créer des œuvres de tendance surréaliste. Nous montrerons de même par quels artistes surréalistes les artistes thaïs ont été le plus influencés ou inspirés, par quelles œuvres et pourquoi ; influencés ou inspirés, comment les artistes thaïs ont adapté le surréalisme à leurs créations personnelles.

Groupe 1 Les artistes ou étudiants des Beaux-Arts :

- Auab Sanasen et de Wiwitcha Yodnin .

Les tableaux d'Auab Sanasen et de Wiwitcha Yodnin, *Unfinished Melody* (1981) (Fig.1) et *La mer de Samed* (1982) (Fig.2) ont en commun l'évocation d'objets lourds flottant dans les airs.

Auab et Wiwitcha ont reconnu avoir été impressionnés par les formes et techniques des tableaux surréalistes, mais ils n'ont pu préciser de quels tableaux il s'agissait. Il est visible que Wiwitcha aurait été inspiré par *Le Château des Pyrénées* (1959-69) de Magritte; et Auab, par *Le Temps menaçant* (1928). En outre, l'atmosphère, la couleur et les détails des tableaux (par exemple la table avec une nappe) font penser aussi à *Couple aux têtes pleines de nuages* (1936) de Dali.

En revanche, intention et sujet dans les tableaux de ces deux peintres thaïs ont un aspect différent des œuvres surréalistes d'origine. Auab a choisi un instrument de musique et des détails tout à fait différents du tableau de Magritte, composé d'une trompette flottant sur la mer juxtaposée à une chaise et un torse de femme. Magritte voulait provoquer un certain étonnement, pousser l'imagination des spectateurs à bout et les tourner vers une certaine réalité à l'aide d'une nouvelle vision en présentant les objets dans une position insolite, créant ainsi des relations secrètes entre les objets, entre l'inconscient ou entre les pulsions sexuelles. Auab n'a pas cette intention; dans l'entrevue du 26 avril 1993 il a avoué qu'il aimait jouer du violon mais qu'il ne parvenait pas à bien jouer comme il l'aurait voulu ; c'est ainsi qu'il a peint un violon flottant au-dessus de la portée.

Wiwitcha a expliqué dans son mémoire *Pierre, mer, ciel* (1982) qu'il avait été impressionné par la beauté de la nature en bordure de mer et qu'il avait ainsi voulu exprimer ses propres sentiments envers cette nature. Dans une entrevue du 21 juin 1985, il a confié qu'il avait peint un rocher flottant pour le plaisir de faire voir une pierre lourde libérée de son environnement habituel. C'est fort différent de l'intention de Magritte qui entendait utiliser l'irrationnel pour surprendre les spectateurs occidentaux plutôt attachés aux enchaînements logiques. Les détails du tableau de



Fig. 1



Fig. 2

Wiwitcha sont différents de ceux de Magritte. Dans le tableau de Wiwitcha, les pierres sont plus nombreuses mais moins grandes, flottant plutôt bas, accompagnées de leur ombre. La mer est plus vaste et de couleurs plus vives. Le tableau ne donne pas l'impression de vouloir choquer les spectateurs thaïs, habitués aux légendes, à la croyance aux miracles et aux esprits, comme celui de Magritte dont la pierre est immense (comparée à la dimension du château) et où le ciel est nettement plus étendu que la mer.

- Prinya Tantisouk

Le tableau *Samedi* (1981)(Fig.3) de Prinya (d'une série sur les jours) présente des formes libres adaptées des objets de la nature flottant et se dispersant dans l'espace : oiseau, ver, insecte, cerf-volant, serpent, arbre, montagne, œil, tout en leur redonnant de nouvelles formes amusantes et gaies exprimant la relation de l'artiste avec la nature.



Fig. 3

La transformation des formes naturelles en formes de dessins animés simples, légères et flottantes, de même que la façon d'appliquer la couleur pour se limiter à deux dimensions font penser au tableau *Le Carnaval d'Arlequin* (1924-1925) de Miró. Tandis que les formes des objets, assez courtes, font penser aux bandes du tableau *Black Points* (1937) de Kandinsky.

Au cours de l'entrevue du 25 juin 1986, Prinya a affirmé qu'il s'intéressait à la façon d'utiliser les couleurs, les formes, et les métamorphoses non naturelles des formes dans les œuvres de Miró. Mais tandis que celui-ci peint par stimulation interne (c'est-à-dire l'automatisme du rêve, ou du délire causé par la faim mâtinée d'obsession sexuelle, à quoi les surréalistes accordaient leur préférence), Prinya utilise les formes de la nature telles qu'il les a contemplées pendant ses vacances en province ; il ne dessine nullement par automatisme de l'inconscient et ne fait pas état de la sexualité comme Miró.

- Chuang Mounpinit, Sompong Adounyasarapan, Seumsak Soukpiem et Supachai Soukhichote

Le tableau *Ayuthaya* (1977)(Fig.4) de Chuang possède l'ensemble des éléments et de l'atmosphère du tableau *La cité entière* (1935) d'Ernst peint par prémonition du désastre qui allait avoir lieu : la guerre d'Hitler contre l'Europe. Néanmoins Chuang dans l'entrevue du 23 août 1993 avoue qu'en voyant le temple en ruine à Ayuthaya (ancienne capitale du Siam, détruite par les Birmans en 1767), il n'a fait que reconstituer par l'imagination le temple dans sa forme entière. Quant à la technique, il a essayé d'imprimer des dentelles sur le dessin de la même façon

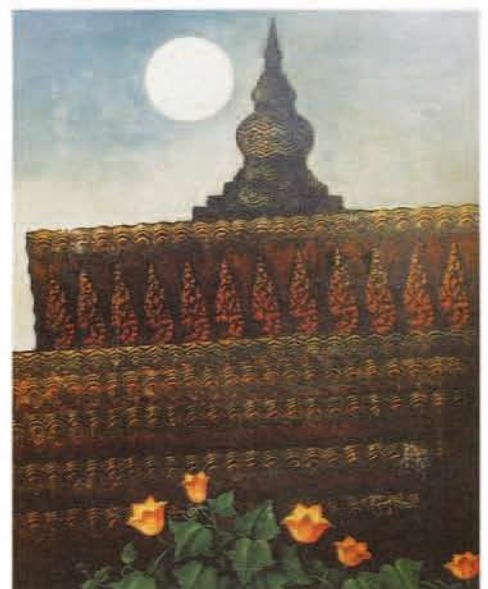


Fig. 4

qu'avait fait Ernst. Il a trouvé que cette technique prenait trop de temps, et ne l'a plus utilisée par la suite.

Les tableaux *Mannequin* (Fig.5) et *Rêve au bord de la mer* (1981) (Fig.6) de Sompong sont eux aussi reliés à la mer, mais Sompong insiste sur la transformation de la femme en objet rouillé ressemblant à un fossile, technique que les surréalistes aiment souvent utiliser. L'élément distinctif du premier tableau, combinaison de formes humaines en morceaux, ou des femmes à têtes d'arbre ou de fleurs, fait penser aux femmes d'Ernst dans *Napoléon dans le désert* (1941) et à celles de Dali dans *Trois jeunes femmes surréalistes portant dans leurs bras la peau d'un piano* (1936). Tandis que dans le cas du deuxième tableau, il est possible qu'il ait été inspiré par *L'invention collective* (1935) de Magritte présentant une femme mi-humaine, mi-poisson, qu'il a développée en donnant une forme intégrée à la pierre. Il est aussi possible que Sompong ait été inspiré par certains dessins de Jérôme Bosch (XV^e siècle), qui a lui-même influencé les surréalistes.



Fig. 5



Fig. 6

Dans une entrevue du 24 mai 1986, Sompong a admis qu'il aimait Dali parce que sa peinture était pour lui très fine et très séduisante. Il s'est aperçu que l'art surréaliste était l'issue la plus facile parce qu'en peignant une nature surréaliste il pouvait y ajouter en totalité sa propre invention. Sompong a indiqué aussi qu'en peignant ces deux tableaux il pensait à une façon de peindre un corps nu tout en intégrant sa propre imagination qui transformerait une chair pourrie en bois, en pierre, en éléments de la nature ; au lieu de mettre un cerveau dans la tête, il y a mis un arbre, une fleur, un oiseau, un poisson selon son imagination !

Seumsak et Supachai sont deux étudiants de la Faculté de peinture de l'université Silpakorn ; l'un y préparait sa maîtrise, l'autre, sa licence ; ils déclarent que leurs travaux sont inspirés par les œuvres surréalistes, en particulier celles de Dali et d'Ernst. Ils s'intéressent à leur technique de disposition des objets au milieu d'un espace vaste sans horizon ou à leur façon de juxtaposer librement des éléments hybrides ou de créer une atmosphère onirique. La toile de Seumsak, *Opposition de différentes formes dans l'imagination 2* (1985) (Fig.7) suggère l'idée bouddhiste de l'*impermanence* en présentant le contraste



Fig. 7

entre les formes pleines et douces et les formes dures, éparses dans l'espace vide et sombre, le tout fait penser aux tableaux de Dali *Prémonition de la guerre civile* ou *Cannibalisme de l'automne* (1937), à celui de Tanguy *Maman, papa est blessé* (1927) et à celui d' Ernst *Napoléon dans le désert* (1941). Seumsak a avoué sa réception de l'influence du surréalisme dans son mémoire du même titre que son tableau :

« Dans la création des œuvres d'art il y a certainement influence réciproque. C'est ainsi pour ce qui est de mes œuvres, je m'intéresse aux œuvres des surréalistes. Puisque mon art met l'accent sur l'imagination, le rêve, ce qui se rapproche du travail des surréalistes, j'étudie donc en particulier leurs opérations par exemple chez Salvador Dali, Yves Tanguy, Max Ernst en adaptant les formes et les façons de ces trois artistes dans ma création jusqu'à ce que cela devienne ma caractéristique propre. »

La toile de Supachai, *070 heure* (Fig.8), se distingue par le caractère insolite de la forme d'une sorte d'animal hybride (juxtaposition libre d'une tête de mouton + un bec d'oiseau + une corne de buffle + un kiwi) placée au milieu dans une atmosphère vide, baignée de couleur jaune. Les pieds pointus qui touchent le sol font flotter cette forme animale et la déstabilisent. Cette toile fait penser au *Sommeil* de Dali et à *l'Ange du foyer* de Max Ernst.



Fig. 8

• Charan Pondecha

Cet étudiant a précisé dans sa dissertation *Le surréel dans la peinture thaïe* (1976)(Fig.9) qu'il a utilisé la technique surréaliste comme moyen pour présenter une narration telle qu'elle se présente dans la littérature thaïe, le *Ramakien* et *Phra Apaimani*. Il est possible que son premier tableau entendait créer une perspective dans la composition à deux dimensions, s'inspirant de *Vestiges ataviques après la pluie* (1934) de Dali et de *Signes du soir* (1936) de Magritte. Pour le reflet, différent de l'original dans le deuxième tableau (Fig.10), qui suggère les deux phases de la démonsse, la méchante et la gentille, il emprunte la technique de Magritte dans *La Reproduction interdite* (1937) ; cet emprunt permet à Charan de mieux communiquer le sujet ancien.



Fig. 9



Fig. 10