



Open Library of Humanities



Part of the Ubiquity
Partner Network



Open Library of Humanities

The Encounter Between Asian and Western Art, 20th–21st Centuries

How to Cite: Lazarus, A 2019 Fusion, emprunt...dislocation, ou comment la rencontre de l'art occidental s'inscrit dans les écrits des critiques chinois. *Open Library of Humanities*, 5(1): 32, pp. 1–25. DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.351>

Published: 24 April 2019

Peer Review:

This article has been peer reviewed through the double-blind process of *Open Library of Humanities*, which is a journal published by the Open Library of Humanities.

Copyright:

© 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Open Access:

Open Library of Humanities is a peer-reviewed open access journal.

Digital Preservation:

The Open Library of Humanities and all its journals are digitally preserved in the CLOCKSS scholarly archive service.

**THE ENCOUNTER BETWEEN ASIAN AND WESTERN ART,
20TH–21ST CENTURIES**

**Fusion, emprunt...dislocation, ou
comment la rencontre de l'art
occidental s'inscrit dans les écrits des
critiques chinois**

Anny Lazarus

Centre de Recherches sur la Chine, Université Paul Valéry, Montpellier 3, FR
anny.lazarus@gmail.com

Alors que l'art en Chine, dès le début du XX^e siècle, a pour mission de soutenir la jeune et fragile république chinoise et d'être au plus près du peuple, les artistes chinois partis étudier à l'étranger sont confrontés à l'art moderne occidental, qui revendique son autonomie : deux conceptions de l'art inconciliables. Cet article présente la manière dont les critiques d'art chinois aujourd'hui caractérisent cette rencontre avec la culture occidentale et la manière dont ils analysent les différents écrits de l'époque, à travers l'évolution du lexique employé, depuis le mouvement du Quatre mai (1919) jusqu'à l'ère de la mondialisation.

While from the beginning of the 20th century, art in China had the mission of supporting the young and fragile Chinese Republic, and to be as close as possible to its people, Chinese artists who left to study abroad were confronted with Western Modern art, which claimed its autonomy: two irreconcilable conceptions of art. In this article, I shall study how today's Chinese art critics highlight this encounter with Western culture and analyse the various writings of the time, through the evolution of the lexicon used from the May Fourth (1919) movement to the globalised era.

Préambule

Certains ouvrages, de par leur intitulé, suggèrent que la relation de la Chine avec l'Occident fut non seulement complexe mais également tragique. Ainsi Gregory Lee évoque-t-il une Chine sous la domination du 'spectre de l'Occident' dans *La Chine et le spectre de l'Occident* (2002). D'autres titres d'auteurs occidentaux ou chinois montrent, dans les cas de couvertures bilingues, que le choix des termes pour rendre compte de cette rencontre varie suivant la langue. Éric Janicot traduit le titre de son livre *L'esthétique moderne chinoise, l'épreuve de l'Occident* (2007) par '*Zhongguo jindai meixue he xifang* 中國近代美學和西方' ou 'L'esthétique moderne chinoise et l'Occident'. Le titre de la version chinoise efface donc la notion d'emprise ou de résistance entre Chine et Occident que suggère l'expression française. La formulation chinoise est beaucoup plus neutre, voire apaisée. En effet, le premier sens de *he* 和, utilisé ici comme conjonction de coordination, renvoie au sens d'harmonie. L'historien et critique d'art, commissaire d'exposition et enseignant Gao Minglu 高名潞, né en 1949, mêlant caractères non simplifiés et caractères simplifiés, intitule en 2009 son ouvrage théorique *Yi pai lun, yige dianfu zaixian de lilun* 意派論：一个颠覆再现的理论 en français : 'Théorie de l'École du *yi* : une théorie qui subvertit la représentation. *Dianfu* n'est pas un terme neutre mais recouvre les sens de 'renverser ; détruire ; subvertir...'. Le lecteur peut interpréter cette théorie comme une déclaration d'hostilité envers la mimesis longtemps privilégiée dans la peinture occidentale mais s'il prend connaissance du titre anglais *Yi Pai : A Synthetic Theory against Representation*, il remarque que *dianfu* est rendu par *against*, un terme moins virulent.

Les ouvrages de Lee, Janicot et Gao Minglu illustrent la vision qu'ont historiens et critiques d'art de la complexité des relations Chine/Occident, allant d'une relation harmonieuse, voire amicale, à une confrontation plus hostile ou inquiétante. Ils soulignent aussi la situation ambiguë du traducteur qui doit sélectionner un terme parmi de nombreuses expressions approchantes dans sa langue, un choix qui peut orienter, voire dénaturer le sens du discours de l'auteur.

Des chemins détournés de l'Orient à l'Occident *Orient/Occident : attirance et défiance*

Influences, emprunts, appropriation, assimilation, interactions... Comment désigner les croisements et les jeux de positions apparus en Chine, au contact de la culture occidentale, en particulier dans le domaine de l'art? Le terme 'influence', qui s'appuie sur l'idée d'une hiérarchie des civilisations ou des cultures, est dénoncé par Baxandall dans *Les formes de l'intention* (1991 : 106). Il plaide pour une vision complexe des relations qui se tissent entre les artistes. Dans le chapitre 'Digression contre la notion d'"influence artistique"', il qualifie ce terme de 'pervers', le jugeant comme 'l'un des fléaux de la critique d'art' car 'la grammaire décide déjà indûment du sens de la relation (quelqu'un agit, quelqu'un d'autre subit)'. Or celui qui subit une influence propose également une vision nouvelle de l'œuvre ou des concepts qu'il réinterprète.

À deux reprises dans son histoire, la Chine a été durement confrontée aux valeurs, aux concepts et aux produits occidentaux : à la fin des Qing, alors que les puissances occidentales s'approprièrent des parties du territoire chinois en créant concessions sur concessions—une situation souvent décrite comme un dépeçage du pays—puis, dans les années 1980, avec la politique des réformes et de l'ouverture engagée par Deng Xiaoping afin de relancer l'économie nationale. La similitude entre ces deux périodes a été évoquée dans de nombreux ouvrages.¹

Aussi, dès la fin de la première guerre de l'Opium (1838–1842), la langue s'est enrichie de sentences tactiques, voire belliqueuses, nouvelles ou exhumées des textes anciens, désignant l'Occident comme un ennemi dont on enviait la puissance. Ainsi l'injonction de l'historien Wei Yuan 魏源 (1794–1856) reprend un vieux précepte du *Hanshu* 汉书 (*Livre des Han*), préconisant de diviser pour régner en 'maîtrisant les barbares par les barbares' (*yi yi gong yi* 以夷攻夷).² Ou encore, après la guerre des

¹ Par exemple 'Yu lang gong wu tian xingdao 与狼共舞 替天行道 (Danser avec les loups, faire justice au nom du ciel)', texte de Wang Lin (2009 : 201).

² *Yi yi gong yi* 以夷攻夷 soit : 'à l'aide d'un (peuple) barbare, contenir un (autre peuple) barbare'. Wei Yuan préconise cette stratégie dans son célèbre *Hai Guo Tu Zhi* 海国图志 ou *Mémoire illustré sur les pays de la mer*, publié en 1842. Il proposait de recourir aux techniques étrangères et d'opposer les

Taiping (1851–1864), Feng Guifen 冯桂芬 (1809–1874), théoricien du mouvement de modernisation, avide de sciences occidentales mais fidèle aux institutions traditionnelles, reprend l'adage de l'homme d'État, savant et lettré Zhang Zhidong 张之洞 (1837–1909) : *Zhong xue wei ti, xixue wei yong* 中学为体·西学为用 ('les études chinoises sont l'essence, les études occidentales la fonction utilitaire' ou encore 'le savoir chinois pour fondement, le savoir occidental pour pratique'). On retrouve aujourd'hui cette maxime sous sa forme abrégée *Zhong ti xi yong* 中体西用, par exemple dans les écrits des années 1980/1990 du philosophe Li Zehou 李泽厚, né en 1930, ou du critique d'art et commissaire d'exposition Li Xianting, né en 1949.³

Lors de la période désignée par l'expression *jindai* 近代 concernant les dernières années de la dynastie Qing et les premières années de la République de Chine '*minchu* 民初', les responsables politiques conscients de la situation tragique de leur pays se tournent vers les connaissances occidentales, en particulier les sciences. À l'initiative de Cai Yuanpei 蔡元培 (1868–1940), l'ensemble du système éducatif, alors héritier de la tradition confucéenne, est radicalement transformé. Pour acquérir ces nouvelles méthodes, c'est au Japon, puis en Europe, qu'un grand nombre d'intellectuels partent étudier.

Le passage obligé par le Japon

L'ère *Meiji* ou 'politique éclairée' (1868–1912), qui correspond au règne de l'empereur Meiji, a vu la naissance du Japon moderne et la transformation radicale de sa culture, tant dans le domaine linguistique et littéraire que technique et artistique. Alors que les artistes japonais se passionnaient pour l'art occidental et délaissaient leurs propres traditions artistiques, c'est un Américain, Ernest Fenollosa (1853–1908),

unes aux autres les nations qui s'attaquaient à la Chine. Ses connaissances de l'Occident influencèrent non seulement tous les lettrés et fonctionnaires chinois jusqu'à la fin du XIX^e siècle, mais aussi les réformateurs de l'ère Meiji au Japon où son œuvre fut traduite dès 1854–1856.

³ Par exemple en janvier 1986 (8–12), dans le texte de Li Xianting 'Développement rationnel de la peinture chinoise au lavis', publié dans *Meishu*. Li reprend cette expression pour qualifier la théorie qui accompagne les innovations et transformations de la peinture traditionnelle chinoise.

qui prit la défense de l'art traditionnel japonais, désigné par l'expression 'peinture nationale' (*guohua* 国画), une formule qui fera fortune en Chine.

Outre cette locution de 'peinture nationale', d'autres mots sont venus enrichir la langue chinoise en raison de traductions de textes occidentaux. Ces traductions chinoises se basaient non pas sur les textes européens mais sur des versions en langue japonaise enrichies en néologismes créés avec des caractères chinois. Lü Peng rappelle ainsi l'introduction du terme *meixue* 美學 (esthétique) dans *Histoire de l'art au XX^e siècle* (2013 : 75). Il s'agit d'un emprunt à la langue japonaise, *bijutsu*, forgé en 1871 à l'aide de caractères chinois traditionnels à partir de termes occidentaux. Ce néologisme japonais apparaît la première fois dans la traduction d'une invitation pour une exposition universelle à Vienne. Après la traduction des cours de Fenollosa en japonais, c'est *L'esthétique* d'Eugène Véron qui a légitimé ce terme.⁴ En 1902, Wang Guowei (1877–1927), dans sa traduction en chinois (d'après la version japonaise, semble-t-il), reprend le terme *meixue*... Ce serait la première occurrence dans la langue chinoise. Lü Peng précise (Lü, 2013 : 89) que quatre termes de l'art traditionnel chinois suffisaient pour parler des beaux-arts : *shi* 诗 (poésie), *shu* 书 (calligraphie), *hua* 画 (peinture), *yin* 印 (sceau). Il rappelle certaines expressions utilisées par différents auteurs de la fin du XIX^e siècle afin de désigner l'art occidental (alors que le terme *meixue* n'était pas encore entré dans la langue chinoise) : *danqingyuan* 丹青院 (palais rouge et vert⁵ c'est-à-dire les écoles d'art), *xuanqihui* 炫奇会 (exposition de merveilles) ou *saizhenhui* 赛珍会 (amas de perles et de trésors) pour désigner les institutions muséales.⁶

⁴ Sur l'introduction des concepts artistiques et l'influence de Véron au Japon, voir Lucken (2001 : 23–7), sur Fenollosa, voir Lucken (2001 : 36–7). Le livre de Fenollosa est *Bijutsu shinsetsu* 美术之真谛 publié à Tôkyô par les éditions Ryûchi-kai en 1882.

⁵ *Danqing* 丹青, mot à mot : rouge (cinabre)–vert. Cette double expression était synonyme de peinture, d'art pictural. *Qing* 青 désigne une couleur définie de façon variable selon le contexte : a. Vert (comme les végétaux) ; verdâtre ; glauque. b. Bleu-vert ; bleu clair ou azur (comme le ciel) ; bleu marine. c. Blanc (comme le ciel à l'aube quand il blanchit) ; clair (comme la clarté du jour). d. Noir ; foncé (comme la terre). 2. a. Vert ; première des cinq couleurs, propre à l'Est et au printemps. (*Grand Ricci Numérique -GRN*).

⁶ *Xuan* 炫 a pour sens briller ; scintiller ; brillant ; lumineux. Éblouir. Mettre en lumière ; vanter ; exalter ; *qi* 奇 Extraordinaire ; merveilleux. Miracle ; merveille... (*GRN*).

Le discours des intellectuels de la République de Chine *Import/export à travers une grande variété lexicale*

Cai Yuanpei, qui deviendra président de l'université de Pékin puis ministre de l'Éducation, découvre l'esthétique à l'université de Leipzig et considère que l'éducation du sens artistique ou l'éducation esthétique (*meiyu* 美育) doit être la base de toute formation. L'éducation s'avère une priorité pour la jeune démocratie chinoise (fondée en 1912). L'éducation esthétique préconisée par Cai doit commencer dès la vie intra-utérine en offrant des lieux conçus pour éveiller tous les sens du fœtus. Cai développe longuement ses propositions pour sensibiliser la population au sens esthétique, dans son essai de 1922 *Mettre en pratique les méthodes de l'éducation du sens artistique* (Cai et Janicot, 2007 : 85–91). Il conseille d'adopter plusieurs mesures qu'il a observées en Occident. Au-delà de l'école, de la création de musées, il insiste sur l'aménagement urbain, en se préoccupant même des cimetières, et va jusqu'à envisager un usage esthétique des cadavres humains.⁷ Il prône une école des beaux-arts organisée sur le modèle japonais. En effet, l'université de Tokyo accueille de nombreux étudiants chinois qui, une fois diplômés et rentrés en Chine, contribuent à structurer ce nouvel enseignement en privilégiant l'habileté technique. Ainsi la jeune république chinoise a tiré de l'expérience japonaise non seulement plusieurs néologismes mais aussi les fondements de son enseignement artistique.

Tout en évoquant un choc réciproque (*xianghu chongtu* 相互冲突) des cultures orientale et occidentale, Cai Yuanpei plaide pour un rapprochement des nations (*jierong* 接触). Dans ses interventions, il privilégie les termes proches de la notion de 'fusion'. Ainsi en 1918, lors d'une allocution à l'université de Pékin, loin d'opposer les deux cultures, pour en préciser le rapport, il utilise *ronghe* : *dongxi wenhua ronghe shidai* 东西文化融合时代,⁸ ce qu'Éric Janicot a traduit par : 'Aujourd'hui nous vivons une époque d'échanges entre les cultures orientales et occidentales' (Janicot,

⁷ C'est d'un point de vue raisonnable' qu'il faut rendre 'utile ce qui est inutile'. Selon Cai, la chair des cadavres pourrait être valorisée comme engrais... les os servir de matériau à la sculpture. Cai et Janicot (2007 : 91).

⁸ Un extrait de ce texte a été publié par Lü (2007 : 84–5).

2007 : 81). Plus loin il traduira cette expression par 'harmonie' (Janicot, 2007 : 159).⁹ Cependant, *ronghe* 融合 désigne la notion de 'fusion', un sens beaucoup plus fort que 'harmonie',¹⁰ une fusion recherchée par un peintre comme Lin Fengmian 林风眠 (1900–1991). Cai utilise aussi *cai Yong* 采用 'adopter (une méthode)' et rappelle que ces 'échanges' se sont faits dans les deux sens. Dans le texte 'L'influence des idées sur l'éducation esthétique de Cai Yuanpei sur les beaux-arts au début de la République', publié dans un recueil consacré aux artistes chinois venus étudier à Paris au début de la République de Chine, Zhang Yuanqian 张元茜 présente l'héritage de Cai Yuanpei (Zhang, 1989 : 37). Il emploie d'autres termes proches de 'fusion', tels que 'se fondre dans' (*rongru* 融入), 'intégrer' (*jiehe* 结合) (1989 : 13). Cai Yuanpei soutient les réformes qui intègrent à l'art chinois de son époque les techniques occidentales. Même le peintre traditionaliste Huang Binhong 黄宾虹 (1865–1955) reconnaît un 'accord' (*qihe* 契合) entre peinture orientale et occidentale.

D'autres personnalités politiques ont aussi utilisé des expressions qui évoquent la fusion, comme Kang Youwei 康有为 (1858–1927) qui parle de *Zhongxi hebi* 中西合璧, expression que l'on traduit par 'mi-chinois mi-occidental' ou 'sino-occidental' (Zhang, 1989 : 37). *Hebi* 合璧,¹¹ métaphore désignant deux morceaux de jade qui s'assemblent parfaitement, inclut l'idée de combinaison et d'harmonie. Ou encore le 'mélanger moitié-moitié' (*chanban* 掺半), deux expressions prisées chez les lettrés-intellectuels qui, après un examen sérieux de l'état des connaissances en Chine et des savoirs que maîtrisait alors l'Occident, manifestent la volonté d'intégrer méthodes et connaissances nécessaires à la modernisation de leur pays, convaincus que l'art avait

⁹ Feng Zikai désigne par *ronghe* la caractéristique de la culture orientale (2007 : 159). Texte original de Feng Zikai initialement paru dans la revue *Dong Fang* en octobre 1930, Vol. 27, n° 1, avec comme titre *Zhongguo meishu zai xiandaiyishu shang de shengli* 中国美术在现代艺术上的胜利 (La victoire des beaux-arts chinois dans l'art moderne), en ligne http://writer.arlmy.me/posts/Original_FengZiKai/Original_FengZiKai_PaintingAndLiterature_5.html, consulté le 23 mars 2019.

¹⁰ *Ronghe* 融合 1. Fondre et fusionner ; s'amalgamer (*pr. et fig.*) ; se mélanger avec. Fusionné ; soudé ; confluent. 2. (*Ling.*) Amalgame. 3. (*Bible*) Communion. Communier. 4. Concilier ; réconcilier. (*GRN*).

¹¹ *Hebi* 合璧 (Deux morceaux de) jade qui s'assemblent (parfaitement) : 1. Époux tendrement unis ; amis intimes. 2. En harmonie (avec).] (*GRN*).

un rôle essentiel à y jouer. Accessible à l'ensemble du peuple, le réalisme occidental sembla alors plus pertinent que la peinture traditionnelle chinoise. Il fut considéré comme un moyen de résistance : 'Wuguo yin kangzhan, xieshizhuyi taitou 吾国因抗战而使写实主义抬头 (Parce que mon pays est en guerre, le réalisme lui fera relever la tête)' déclare Xu Beihong 徐悲鸿 (1895–1953), cité par Li Xianting, (1989).¹²

L'introduction de l'art occidental en Chine suscite maintes autres expressions. Ainsi, dans une lettre adressée à Chen Duxiu 陈独秀 (1879–1942) et publiée dans la revue *Nouvelle Jeunesse* en 1918, le peintre Lü Cheng 吕澂 (1896–1989), parti étudier au Japon, utilise l'expression *xihua dong shu* 西画东输 (le transfert de la peinture occidentale à l'Est) où *shu* signifie 'transporter', 'transférer'¹³ (Lü, 2013 : 89).

Pour pallier les points faibles de la peinture traditionnelle (jugée par Ni Yide 倪貽德 (1901–1970) non scientifique et réalisée à partir de matériaux trop frustes), il faut selon ces intellectuels introduire la peinture occidentale, *yingjin* 引进. Kang Youwei, s'appuyant sur le proverbe invoqué par Mencius '*qu chang bu duan* 取长补短' (Apprendre beaucoup des autres pour suppléer à ses lacunes),¹⁴ invite à se 'saisir' de la peinture européenne : '*jin yi qu Ou hua xiexing zhi jing, yi bu wu hua zhi duan* 今宜取欧画写形之精, 以补吾画之短', soit 'aujourd'hui, il convient de 'saisir' (*qu* 取) l'esprit de la peinture et du dessin figuratifs européens, pour suppléer les points faibles de notre peinture'. De même Chen Duxiu encourage à 'adopter' (*caiqu* 采取) cet esprit. Pour Liang Qichao 梁启超 (1873–1929), la seule règle est l'observation de la nature, ce qu'approuve Xu Beihong, exhortant à 'imiter la nature' (*shifa zaohua* 师法造化)–mot à mot 'imiter la création-transformation (de la nature)'. Xu récuse un art 'mi-chinois, mi-occidental' (*fei zhongxi hebi* 非中西合璧). Hostile vis-à-vis de l'art moderne (Cézanne, Matisse, Bonnard...), Xu déclare qu'il ne souhaite plus voir 'ces

¹² Ce texte *Wusi meishugeming pipan* 五四美术革命批判 'Critique de la révolution artistique du Quatre mai', rédigé en mars 1989, a été publié initialement en 1990 dans le troisième numéro de la revue *Duoyun* 朵云. Il est en ligne sur le site Soho <<http://arts.sohu.com/20160503/n447470531.shtml>>. Consulté le 9 juin 2017.

¹³ *Shu* 输 1. Transporter ; véhiculer. 2. Transférer ; faire parvenir. 3. Remettre ; confier ; offrir ; envoyer ; présenter (un tribut) ; payer (une taxe)... (*GRN*).

¹⁴ Cité par Li (1989). <<http://arts.sohu.com/20160503/n447470531.shtml>>, mis en ligne le 3 mai 2016, consulté le 9 juin 2017.

abjections (*beibi* 卑鄙), ces inepties (*hunkui* 昏聩), ces obscurantismes (*heiyan* 黑暗), cette dégénérescence (*duoluo* 堕落) (Xu Beihong cité par Li, 1989).¹⁵

Ainsi, dans sa *Critique de la révolution artistique du Quatre mai*, Li montre que, dès le début du XX^e siècle, l'art utilitaire (endossant la mission de sauver le pays) avait le soutien d'un grand nombre d'artistes, donnant une légitimité à l'art réaliste, si loin pourtant des préoccupations des peintres lettrés. Il rappelle certains slogans de l'époque comme '*yanwu yiqie jiu xingshi* 厌恶一切旧形式、旧色彩' (Détestons les vieux styles, les vieilles couleurs) ; '*Yao yong xinde jifa lai biao xian xinshidai de jingshen* 要用新的技法来表现新时代的精神' (Exprimer l'esprit d'une nouvelle époque exige de nouvelles méthodes), que diffusèrent les membres de la société La tempête (*Juelan she* 决澜社), fondée officiellement en 1932 à Shanghai par Pang Xunqin 庞薰琹 (1908–1966).¹⁶

Pionnier de la révolution artistique du Quatre mai, Liu Haisu (1896–1994), autodidacte formé à la calligraphie et à la peinture traditionnelle, a joué un rôle immense dans l'enseignement de l'art en ouvrant la première école de peinture à Shanghai dès 1912. Il a aussi fondé le premier périodique consacré à l'art en 1918 (*Meishu*) dans lequel il publiera plusieurs articles sur l'art occidental qu'il découvrit au Japon puis en Europe. Grand admirateur de Van Gogh et de Cézanne, dont il établit une bibliographie, il plaide pour une transformation de la peinture traditionnelle, sans pour autant défendre une occidentalisation intégrale (*Quan pan xihua* 全盘西化).¹⁷ Il introduit dans l'enseignement la pratique du modèle vivant, puis du nu, suscitant des réactions virulentes. Dans ses premiers écrits, il appelle à 'développer l'art intrinsèque de l'Orient, à étudier les mystères de l'art occidental', à fusionner les pratiques orientale et occidentale.¹⁸ En 1923, il écrira le texte *Shitao et*

¹⁵ La position de Xu Beihong provoqua un célèbre débat avec le peintre Xu Zhimo (la controverse des 'deux Xu'), Xu Zhimo défendant l'art moderne occidental. Voir la thèse de Cinquini (2017).

¹⁶ Actifs depuis 1930, les dix membres de ce groupe, dont Ni Yide, ont organisé entre 1930 et 1935 quatre expositions et publié un manifeste traduit par Janicot (2017 : 130).

¹⁷ Cette position de Liu Haisu est rappelée dans un texte publié à l'occasion de l'inauguration du nouveau musée qui lui est consacré à Shanghai <http://www.xinhuanet.com/culture/2016-08/23/c_1119437739.htm>, consulté le 6 janvier 2019.

¹⁸ Soit *Women yao fazhan dongfang guyou de yishu, yanjiu xifang yishu de yun'ao* 我们要发展东方固有

le *post-impressionnisme* qui illustre la quête d'une unité artistique (*meide tongyi* 美的统一).¹⁹

Mais comment accepter de se fondre dans une autre culture sans renier une longue tradition picturale, ni se plier à la suprématie occidentale, ni entériner l'échec de la peinture et de la calligraphie chinoise ? Un autre peintre, Feng Zikai, apporte une réponse en défendant la thèse d'une orientaliation (*dongyanghuahua* 东洋画化) de l'art moderne occidental qu'il croit déceler dans les œuvres des impressionnistes. Tout en ménageant la susceptibilité des artistes et leur chauvinisme, il peut ainsi encourager les peintres lettrés à adopter les modes de la peinture occidentale pour réformer la peinture traditionnelle chinoise, alors enfermée dans une répétition de clichés.

Les expressions privilégiées par Feng Zikai

Feng Zikai 丰子恺 (1898–1975), artiste reconnu, considéré comme le pionnier des *manhua* 漫画 ou caricatures de style chinois, accordait, tout comme Cai Yuanpei, une place privilégiée à l'éducation esthétique et artistique.²⁰ Persuadé que la peinture traditionnelle devait être modernisée, il démontra dans le texte intitulé *Zhongguo meishude yousheng* 中国美术的优胜 (La supériorité des beaux-arts chinois) que la peinture moderne occidentale avait été orientalisée, incitant ses collègues à adhérer à l'art moderne occidental.²¹ Dans le préambule de ce texte publié en 1934, soulignant la différence insurmontable entre les deux cultures (*bu keyuede chabie* 不可越的差别), il considère que l'art moderne occidental a reçu (ou subi *mengle* 蒙了) l'influence de l'art oriental.²² Plus loin dans son texte, Feng utilisera *shou yingxiang*

的艺术，研究西方艺术的蕴奥，et *ronghe zhongxi* 融合中西. < <http://www.lhs-arts.org/aboutlhs/lhs.html>>. Consulté le 9 janvier 2019.

¹⁹ Il s'agit de *Shitao yu houqi yinxiangpai* 石涛与后期印象派 publié le 25 août 1923 dans le supplément *Xuedeng de Shishi xinbao* 时事新报—学灯.

²⁰ Voir Laureillard (2015 : 399–415).

²¹ Traduction de ce texte dans Janicot (2007 : 159–90). Texte original dans Feng Zikai (1957).

²² Le sens de ce caractère *meng* 蒙 peut être positif ou négatif suivant le contexte. Selon le GRN : recevoir (une faveur) ; subir (un désastre) ; couvrir ; recouvrir ; cacher ; voiler ; envelopper ; s'exposer à ; braver ; affronter...

受影响 (recevoir, obtenir, accepter... l'influence).²³ *Yingxiang* est aussi le terme choisi pour désigner la réaction des artistes européens découvrant les gravures japonaises *ukiyo-e*, qui leur apportèrent une avancée (*suode* 所得) incontestable dans l'usage des couleurs, en s'appropriant (*xide* 习得) leur mode d'utilisation.

Feng rappelle aussi les relations entre peinture chinoise et peinture japonaise. Dans ce texte, il précise que cette dernière procède complètement de la première (*wanquan chuyu* 完全出于), qu'elle n'en est qu'une variante (*shi... yizhong* 是...一种), une ramification (*fenzhi* 分支), la peinture chinoise est 'père et mère' (*fumu* 父母) de la peinture japonaise (citant ici l'historien d'art japonais Nakamura Fusetsu). Toute la culture japonaise est importée (*bolai* 舶来) de Chine (citant Ise Keiichiro), elle a été stimulée (*ciji* 刺激) par la culture chinoise. Les écoles japonaises florissantes sont le reflet (*fanying* 反映) de la peinture chinoise.

Feng Zikai défend la thèse d'une 'orientalisation' de la peinture impressionniste, puis post-impressionniste. Celles-ci ont bénéficié d'une 'bonne influence' ou *ganhua* 感化²⁴ de la peinture japonaise. Feng emploie aussi le terme *anshi* 暗示 (suggestion) que Janicot traduit par 'inspirer', pour préciser les caractéristiques de cette influence. Les impressionnistes ont donc adopté (*qu* 取 ou 去) l'approche orientale.

Affirmant la suprématie de l'art oriental sur l'art moderne européen en ce début du XX^e siècle, Feng considère le premier comme le maître à penser (*daoshi* 导师) du deuxième, le guide des artistes de la modernité tel que Kandinsky.

Pour désigner cette rencontre de deux esthétiques initialement inconciliables, Feng utilise le caractère *jian* 渐 dans l'expression *xijian* 西渐, dont aucun dictionnaire ne donne de traduction. En revanche, l'expression opposée *dongjian* 东渐 est plus

²³ Ce terme *yingxiang* (mot à mot écho de l'ombre) est relevé dans le *Shu jing* 书经 ou Livre des documents, dans le chapitre III *Da Yu mo* 大禹谟 (Conseils du Grand Yu). Pour une étude approfondie de ce concept dans la pensée chinoise, voir Jullien (2012 : 110–16).

²⁴ *Ganhua* 感化 : exercer une bonne influence sur (qn) ; convertir ; corriger. *Gan* a comme principaux sens : émouvoir, toucher, affecter, influencer, impressionner. Sentir, ressentir, éprouver. Sentiments, émotions, impressions. Éprouver de la reconnaissance... *hua* désigne la notion de changement, de transformation (GRN). Soit émouvoir-transformer, l'idée d'avoir été touché par ou 'sensibilisé et marqué par' (termes choisis par Janicot, 2007 : 163).

courante : 'Propagation ou diffusion graduelle (de la civilisation occidentale vers l'Orient)'. *Xijian* peut donc se traduire par 'infiltration de la culture occidentale par la culture orientale',²⁵ pour reprendre le titre d'un ouvrage célèbre édité en 1915.²⁶ Feng Zikai désigne l'engouement des artistes impressionnistes pour la peinture orientale par *jingtan* 惊叹 (s'émerveiller, pousser une exclamation d'étonnement). Feng utilisera aussi *ciji* 刺激 (stimuler). Feng Zikai affirme la position pionnière *xianjue* 先觉 (prendre conscience avant les autres) de la peinture chinoise du paysage et de la nature morte.²⁷ Concernant la conception de la nature et sa représentation dans la peinture, il oppose l'esprit étroit, mesquin (*bianxia* 褊狭) des Occidentaux, à la vue large, vaste, immense des Chinois (*boda* 博大). Feng Zikai s'attache à montrer la ressemblance (*jinsi* 近似) entre les théories picturales de l'Antiquité chinoise, plus particulièrement la notion de 'rythme spirituel' qu'il rapproche des idées développées par Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art*.²⁸ Il insiste ainsi sur l'avance (*xianjin* 先进) de la pensée esthétique chinoise sur les théories occidentales.

La tentative comparatiste de Feng Zikai s'appuie d'une part sur une connaissance approfondie de la calligraphie chinoise dont il présente longuement les critères de jugement et, d'autre part, sur une approche moins rigoureuse de l'art occidental qui suscitait beaucoup d'intérêt au Japon, un engouement que décrit l'historien d'art Shinichi Segui dans 'Kandinsky et l'Orient'.²⁹

²⁵ Parmi les nombreux sens de *jian* 渐, au quatrième ton 'Avancer pas à pas ; pénétrer graduellement', ou au premier ton 'Exercer une influence (bonne ou mauvaise) ; influencer ; pénétrer peu à peu (en parlant d'une coutume, une doctrine, une habitude). Être influencé ; subir une influence'.

²⁶ Il s'agit de *Xi xue dong jian ji* 西学东渐记 ('Histoire de l'infiltration de la culture occidentale en Chine'), ouvrage de Rong Hong 容闳 (1828–1912), traduit de l'anglais en 1915 par Xu Fengshi 徐凤石 et Yun Tieqiao 恽铁樵, sous le titre *My Life in China and America* (1909). Parti aux États-Unis en 1847, l'auteur est le premier chinois diplômé d'une université américaine (1854). Son livre raconte son expérience d'étudiant à l'université de Yale. L'expression *Xi xue dong jian* 西学东渐 est utilisée pour qualifier l'attitude d'apprendre de l'Occident.

²⁷ Dans Janicot (2017 : 170).

²⁸ Segui (1966 : 107). Pour rappel : *Über das Geistige in der Kunst* a été publié en allemand par les éditions Piper à Munich en 1911–1912. La traduction en anglais (de Sadler) date de 1914, publiée à Londres puis à Boston–New York. Deux traductions en chinois (l'une de Lü Peng, l'autre signée Zha Li 查立) sont parues en 1986 et 1987. Zha Li remercie Huang Yongping dans son introduction datée d'août 1983 et précise qu'il a travaillé à partir d'une version en anglais publiée à New York en 1955.

²⁹ Segui décrit cet engouement japonais pour l'art moderne, en particulier pour les artistes de *Der blaue*

Entre déchirement et engagement : Lin Fengmian et Lu Xun

Li Xianting (1989), décrit le malaise de différentes personnalités du mouvement culturel du Quatre mai confrontées aux valeurs de l'Occident. Lin Fengmian est considéré comme un artiste 'déchiré', 'écartelé' (*siche* 撕扯), pris dans un entrelacement des cultures orientale et occidentale (*jiaozhi* 交织). En ambitionnant de siniser l'art moderne occidental, il tente de surpasser les limites de ces deux conceptions de l'art.³⁰ De même la position de Lu Xun, écrivain tiraillé entre la culture chinoise et la modernité occidentale est qualifiée de douloureuse (*tongku* 痛苦). Les artistes du mouvement du Quatre mai devaient aussi opter entre 'se retirer du monde', à l'instar des peintres lettrés ou des artistes de l'art pour l'art s'enfermant dans une tour d'ivoire ; ou 'entrer dans le monde', défendant un art engagé, inscrit dans la société, avec le risque de transformer les œuvres en objets utilitaires. Pour Li, Lu Xun, en initiant le mouvement de la Nouvelle gravure sur bois, a su 'saisir comment l'art en même temps qu'il préservait l'esprit d'entrer dans le monde pouvait aussi transcender sa nature utilitaire'. Ce mouvement artistique a donc su résoudre avec succès le dilemme entre 's'inscrire dans le monde' et 'sortir du monde'. En effet, si Lu Xun mettait en garde contre un art moderne à la manière chinoise (*Zhongguo fengge zhuyi de xiandai yishu* 中国风格主义的现代艺术) et contre l'imitation de l'art moderne occidental, dans sa défense de la Nouvelle gravure sur bois il incitait cependant les artistes à expérimenter les techniques de la gravure allemande, en particulier les artistes de *Die Brücke* qu'il appréciait. Après Yan'an, en 1942, ce mouvement artistique s'est mis au service de la propagande signant, selon Li Xianting, son arrêt de mort.

Pour Li Xianting, l'art maoïste, après 1949, a accepté le point de vue de l'art réaliste socialiste de l'Union soviétique, *jieshou* 接受, le terme 'socialiste' étant pour l'auteur synonyme d'utilitariste, un art qui se prostitue en quelque sorte et se met

Reiter, de *Der Sturm* et du Bauhaus, avec la constitution de collections privées qui ont été exposées dès 1914 dans des galeries japonaises.

³⁰ Soit *Xifang xiandai yishu xiang Zhongguohua zhuanhua de qianli* 西方现代艺术向中国化转化的潜力. Dans Li Xianting (1989).

au service de la politique : il en parle comme d'une jeune fille qui se laisse utiliser et farder par la politique...³¹

Le discours des critiques d'art contemporains L'analyse de l'art abstrait de Li Xianting

Dès le début des années 1980, Li Xianting, alors rédacteur en chef de *Meishu*, la revue officielle des 'travailleurs de l'art', publie plusieurs textes sur l'art abstrait : *Essai théorique sur la conscience esthétique abstraite de la peinture classique chinoise* (1983) et *L'abstraction pure est le développement rationnel de la peinture chinoise au lavis* (1985). Il propose d'élucider les origines de l'art abstrait chinois, en suggérant une filiation avec la pratique de la calligraphie et du lavis. Deux décennies plus tard, il reprend sa réflexion dans le catalogue de l'exposition *Chapelet et traits de pinceau* (2003) présentée à l'espace BTAP (Beijing Tokyo Art Project).

Sans toutefois mentionner l'engagement de Cai Yuanpei, Li compare l'art à la religion qui 'apporte le même réconfort de l'âme'. Concernant la Nouvelle vague de 1985, évoquant les emprunts à l'art occidental, il utilise l'expression *jiejian* 借鉴 dont le sens est 'emprunter un miroir pour mieux voir ; tirer leçon, avertissement de l'histoire ou des malheurs d'autrui ; prendre pour modèle' (*Grand Ricci Numérique*). En ce qui concerne l'art abstrait chinois, Li concède que 'l'abstraction du lavis à l'encre de Chine, pour l'essentiel, n'a pas dépassé (*meiyou chaochu* 没有超出) les modèles de langage de l'abstraction occidentale et de l'expressionnisme abstrait'. Dans un article de 1990 intitulé 'Se distinguer de l'art abstrait occidental et toujours préserver la quintessence du maniement du pinceau de la tradition chinoise' Li identifie deux pratiques positives qu'il nomme 'distinguer de' et 'ne pas faire écho à' (ou 'ne pas plagier').³² Li Xianting est à la recherche d'un art abstrait d'un nouveau genre venu d'une transformation des ressources naturelles de la tradition', et non d'une

³¹ Soit *chengle ren zhengzhi xuyao er dabande 'guniang'* 成了任政治需要而打扮的'姑娘'. Cette expression choisie par Li Xianting rappelle la formulation très prisée pour qualifier l'histoire : *lishi shi yige ren ren dabande xiao guniang* 历史是一个任人打扮的小姑娘 ('L'histoire est une petite fille qui se laisse parer').

³² Soit *qubie yu* 区别于 *bu leitongde* 不雷同的. *Leitong* 雷同, (mot à mot : 'semblable au tonnerre') a comme premier sens 'Écho du tonnerre. Faire écho', et comme sens figuré 'imiter les autres ; plagier, copier les autres', identique (*GRM*). Voir Li (2003 : 10)

influence de l'Occident, en particulier de l'art minimal. Il repère de telles œuvres par exemple chez Chen Xiangxun 陈向迅, né en 1956 ou chez Li Huasheng 李华生, né en 1944. En revanche, Li Xianting souligne que les artistes abstraits de Shanghai, qui ont initié leur recherche au milieu des années 1980 (Ding Yi, Yu Youhan ou encore Wang Ziwei), ont été stimulés par les œuvres minimalistes occidentales (*shoudao qifa* 受到启发),³³ ces dernières ayant élargi leur champ de vision (*dakai le yanjie* 打开了眼界).³⁴ Mais ces artistes ancrent aussi leur pratique, selon lui, dans les textes canoniques de l'Antiquité chinoise. Pour décrire le travail de Yu Youhan, Li écrit :

Mais, chez eux [les artistes de Shanghai], surtout chez Yu Youhan, il y a un autre aspect, c'est l'influence profonde de la philosophie chinoise, surtout de la pensée de Lao Zi, 'un engendre deux, deux engendre trois, trois engendre les dix mille êtres, les dix mille êtres appartiennent au Dao, la grande voie n'a pas de forme'...,³⁵ un processus continu d'accumulation d'extrême simplicité, et c'est à chaque fois comme un processus de mise en ordre, qui ramène l'art aux formes et aux couleurs mêmes les plus pures, les plus simples, qui retourne au Dao, au néant et à la fadeur de la vie humaine.³⁶

Sans cacher son embarras quant à la nature des œuvres qu'il défend dans l'exposition *Chapelet et traits de pinceau*, des œuvres réalisées en complexifiant par la répétition d'un geste simple, Li hésite entre plusieurs influences possibles : l'art minimal occidental, les pratiques féminines traditionnelles comme la broderie ou les arts populaires (par exemple les papiers découpés). Il conclut son texte par ce constat : '*xi zhong you dong, dong zhong you xi* 西中有东, 东中有西 (dans l'Occident il y a

³³ *Qifa* 启发: (*Éduc.*) ouvrir l'intelligence ; stimuler (intellectuellement) ; instruire ; former ; inspirer ; suggérer ; éveiller ; développer (l'esprit) ; éclairer l'esprit. Développer ; exposer. Découvrir (*GRN*).

³⁴ *Kai yanjie* 开眼界 : ouvrir des horizons nouveaux ; enrichir son expérience (*GRN*).

³⁵ Guillemets de Anny Lazarus. Citations de Lao Zi approximatives (début 道生一 ch. 42... 大象无形 (La grande image n'a pas de forme, Ch. 41) (Duyvendak 1987 : 98–9).

³⁶ Voir Li Xianting (2003 : 14) Texte original : 但是, 他们尤其是余友涵先生, 另一方面也深受中国哲学尤其是老子思想的影响, 一生二, 二生三, 三生万物, 万物归于道, 大道无形……, 不断堆积极简的过程, 也是一次次象极简那样的清理过程, 把艺术还原到最纯粹单纯的形和色彩本身, 还原给道, 还原给人生的平淡和虚无…… (Trad Anny Lazarus).

l'Orient, dans l'Orient il y a l'Occident)'. En lisant Li Xianting, l'idée qu'une culture se partage et se nourrit aux contacts d'autres cultures l'emporte sur la notion de choc, de conflit ou de suprématie, une interprétation conflictuelle présente on l'a vu chez Feng Zikai ou, comme on va le voir plus bas, chez Gao Minglu.

Tout comme au début du XX^e siècle, la culture japonaise reste un repère pour les auteurs chinois. Ainsi Li insiste dans ce texte sur la 'contribution' (*gongxian* 贡献) au développement de l'art abstrait (chinois et occidental) de l'école japonaise Bokusho (*Moxiangpai* 墨象派),³⁷ contribution largement ignorée, selon lui, par les milieux de l'histoire de l'art dans le monde (2003 : 11). De même, Gao Minglu dans *Yipailun* 意派论 (2009) insiste sur les liens qui rapprochent et distinguent les artistes qu'il présente sous l'étiquette *yipai* avec les artistes japonais du Mono-ha (*wupai* 物派 ou l'école des choses).

L'inclination comparatiste entre l'art moderne occidental, le lavis et la calligraphie chinoise que j'ai évoquée chez Feng Zikai est ainsi toujours présente, plus de 70 ans plus tard, chez Li Xianting. C'est aussi le cas chez Gao Minglu, premier historien de l'art contemporain chinois, qui s'attache dans l'ensemble de ses écrits à préciser les caractéristiques de la modernité chinoise (Gao Minglu 高名潞 et al. 1991).

Le lexique prisé par Gao Minglu

Dans le texte 'Il n'y a pas d'histoire linéaire—Réflexions sur le récit de l'art contemporain chinois', publié (en chinois) en 2010, l'auteur rappelle l'attitude des artistes chinois partis étudier à l'étranger (dans les années 1920 ainsi que dans les années 1950), en particulier en Union soviétique. Il montre comment ces étudiants, malgré leur ouverture à la modernité, ont été attirés non par les pionniers de l'art moderne, mais par la génération précédente, celle des Ambulants³⁸ et des réalistes critiques russes, alors que le réalisme était depuis longtemps obsolète en Europe, où la scène artistique était dominée par l'impressionnisme, le fauvisme, l'expressionnisme

³⁷ *Moxiangpai* 墨象派 : *Bokusho*, calligraphie moderne, allant vers l'abstraction, école apparue au Japon dans les années 1970.

³⁸ Les Ambulants (*Wanderers* ou en russe *Peredvijniki*), premier mouvement réaliste russe actif entre 1863 et 1890, regroupant des artistes opposés à l'enseignement et à l'esthétique de l'Académie impériale des beaux-arts de Saint-Petersbourg.

ou encore le cubisme et l'art abstrait. Gao désigne cet écart, ou décalage, par un terme issu du vocabulaire médical : *cuowei* 错位, littéralement 'position erronée'. Ce concept *cuowei* est soigneusement présenté dans le texte de 2007, 'Dislocation de la modernité : repenser le discours sur l'art contemporain chinois'. Dans différents textes rédigés en anglais, *cuowei* est rendu par 'dislocation'. Pour Gao qui plaide un discours non linéaire—afin de renouveler le discours historique en mettant en évidence des relations non plus temporelles mais spatiales—les emprunts de la Chine aux cultures étrangères ont toujours conduit à une réinvention, une sinisation. Ainsi, tout comme le bouddhisme qui a pris racine (*shenggen* 生根) en Chine, puis s'est sinisé, l'art contemporain chinois n'est pas une simple réplique (*fuzhipin* 复制品) de l'art contemporain occidental ou une copie (*mofang* 模仿) (2007 : 31) même si tous les modèles de l'art contemporain chinois ont été importés de l'Occident (*bolai* 舶来 ou encore *yinjin* 引进). Pour déceler les logiques à l'œuvre, Gao prend en compte les relations qu'il qualifie de 'spatiales'—interactions (*hudong* 互动), influence (*yingxiang* 影响), dialogue (*duihua* 对话), critique (*pipan* 批判) et rejet (*paichi* 排斥)—entre des phénomènes (*xianxiang* 现象) qui se sont produits à des périodes différentes et il propose une méthode afin de trouver des relations historiques avec une logique 'intrinsèque' (*neizai heli de lishi lianxi* 内在合理的历史联系) (2010 : 47). Dans l'exemple de l'art des années 1960 qu'il choisit pour illustrer son propos, ces relations, qui tout en étant liées à la temporalité, ne sont pas synchrones. C'est cette situation qu'il désigne par *cuowei* 错位. Ainsi il compare la peinture emblématique de 'l'art des cicatrices' de Cheng Conglin 程丛林 (né en 1954), *Neige tel jour, tel mois de 1968*, avec les œuvres de Vasily Surikov (1848–1916), membre des Ambulants. Il souligne une même attention à une scène réaliste, une même dramatisation des relations entre les personnages, montrant que les artistes du mouvement des cicatrices, après la fin de la Révolution culturelle, ont repris comme modèle de référence de la modernité chinoise le réalisme russe, tout comme l'avait fait la génération des années 1950.³⁹ Après la Révolution culturelle, comme depuis le début du XX^e siècle, l'art devait en

³⁹ Les deux œuvres de Vasily Surikov (1848–1916) sont *Boyarynya Morozova* et *The Morning of the Execution of the Streltsy*.

effet participer à l'éducation du peuple, les œuvres réalistes sont les plus à même de remplir cette mission.

Cette dislocation de la modernité est attestée par le destin tragique de l'art moderne chinois, un ensemble de mouvements que Gao situe dès les années 1930,⁴⁰ dont les œuvres sont considérées par la critique, le plus souvent, comme des imitations de produits importés ('*bolaipin'de mofang* '舶来品'的模仿). Ces mouvements sont restés marginaux contrairement au réalisme, sauveur de la patrie. Dans les années 1990, le réalisme encore, mais traité avec cynisme, aura la faveur du public. Gao le juge sévèrement en le considérant comme un art déficient *shiluo* 失落 (égaré), *duoluo* 墮落 (dégénéré), *queshao* 缺少 (déficient) (2007 : 32). Aussi il dénonce avec raison un écart (*cuowei*) dans les critères de jugement des critiques occidentaux : les critères de la modernité pour apprécier l'art occidental, privilégiant des qualités plastiques et artistiques ; et les critères du réalisme, en accordant de l'importance au sujet, pour évaluer l'art chinois, une attitude qui témoigne selon lui d'un exotisme paresseux.⁴¹

Ce réalisme contemporain, illustré par le pop politique et le réalisme cynique, résulte d'un métissage—*hunxue* 混血 (mot à mot, 'mélanger le sang') du réalisme socialiste et de la culture pop américaine. Gao les compare au 'Sots Art' de l'Union soviétique des années 1970, une filiation qu'il qualifie de *yiqutonggong* 异曲同工, soit 'par des voies différentes, obtenir des résultats aussi brillants' ou 'même habileté, moyens différents' (2007 : 39). Pop politique et réalisme cynique sont la conséquence

⁴⁰ Sont cités : l'art moderne des années 1930 (comme l'art de la société *La tempête*), la peinture rationnelle du *Mouvement de 85*, et l'art conceptuel 'contre la tradition', les encres abstraites et la peinture abstraite etc. ainsi que l'art conceptuel depuis les années 1990 (qu'il nomme l'art d'"appartement"), dans Gao (2007 : 32).

⁴¹ Chez plusieurs critiques d'art (Li Xianting, Gao Minglu ou encore Wang Lin), l'art contemporain chinois est considéré comme un pur 'produit' occidental, dans la mesure où les premières galeries qui se sont installées en Chine étaient tenues par des étrangers qui ont privilégié les artistes du Pop politique et de l'art cynique, dont les œuvres exploitent les symboles chinois. En 1993, la sélection pour la Biennale de Venise réalisée par Achille Bonito Oliva atteste de cette orientation. Ces œuvres 'illustratives' et 'métaphoriques' ont trouvé leur public (et leurs collectionneurs) en Occident, au détriment de démarches témoignant d'une réflexion plus conceptuelle ou plus artistique (par exemple les artistes du groupe Wuming, les 'sans-nom, les anonymes'. Voir par exemple Wang Lin 王林 (1993 : 75–9).

de l'introduction 'en intégralité' (*quanmian jinru* 全面进入) du post-modernisme occidental en Chine, en raison d'une situation politique et économique favorable. Gao suggère que ces deux styles 'sont le produit d'une combinaison (*jiehe* 结合) et d'un dialogue (*duihua* 对话) entre l'état d'esprit de la société chinoise et des théories postmodernes occidentales' (2007 : 39).

Gao note aussi une 'dislocation' théorique, résultant d'un déséquilibre entre les textes post-modernes qui ont alors 'inondé' la Chine, textes essentiellement à visée politique traitant du féminisme, du post-colonialisme, du pluralisme, de l'orientalisme, du nouveau marxisme... et les théories esthétiques et philosophiques post-structurales qui, bien que présentées dès les années 1980, sont restées confidentielles—qu'il s'agisse de la linguistique post-structurale (de Barthes) ou de la philosophie déconstructiviste de Derrida.⁴² Ainsi l'enthousiasme des chinois pour le postmodernisme a été privé du soutien de l'esthétique et de la philosophie. Cette situation a affaibli les démarches artistiques et critiques qui se sont conformées au goût des acheteurs extérieurs et, à l'intérieur, à la vulgarité populaire. Les artistes, pour la plupart rangés sous la bannière du pop politique et du réalisme cynique, ont ainsi repris mécaniquement les procédés de l'assemblage et de l'emprunt en les vidant de leur pouvoir sémantique (2007 : 41).

Ces 'dislocations' entre le modernisme et post-modernisme occidental et chinois ont causé, selon Gao, la mise à l'écart d'œuvres conceptuelles qui n'ont pas trouvé leur place dans un pays saturé de politique et d'idéologie. Ces tendances proches de 'de l'art pour l'art' ont été jugées trop formalistes, trop élitistes, trop dépendantes de l'art occidental, s'inscrivant dans la continuité de l'art moderne chinois initié au début du XX^e siècle ou encore dans la copie (reproduction sans autorisation *fanban* 翻版) de l'art moderne occidental. 'L'indigénisation' du post-modernisme en Chine (*bentuhua* 本土化) est responsable de la négligence pour ces pratiques conceptuelles

⁴² Des auteurs comme Fredric Jameson, spécialiste américain du post-modernisme, ou Peter Bürger, théoricien allemand de l'avant-garde, ont été traduits en chinois près de deux décennies avant d'être édités en français. Pour la publication des auteurs structuralistes en chinois, voir Anny Lazarus (2017 : 280–90).

que Gao appelle à réévaluer en tenant compte de la complexité et des paradoxes du modernisme chinois.

Si dans les années 1920 et 1930, les artistes des écoles modernistes ont 'subverti' l'éducation artistique traditionnelle—*dianfu* 颠覆, selon le terme qu'utilise Gao Minglu—en sens inverse, dans les années 1990, c'est le concept classique *yi*, qu'il présente longuement dans son livre *Théorie de l'école du yi* (2009), qui a pour mission de subvertir le fondement—selon lui—de l'art occidental, c'est à dire le concept de représentation.

Quelques termes utilisés par Lü Peng

En 2013 c'est sous la notion d'influence qu'un des plus imminents historiens d'art chinois, Lü Peng (né en 1956), présente l'art du début du XX^e siècle en Chine. Il intitule le premier chapitre de la version française de son ouvrage *Histoire de l'art chinois au XX^e siècle* : 'Influence de la civilisation occidentale et évolution de la pensée traditionnelle'. Pour analyser ce face-à-face Chine-Occident, Lü Peng privilégie le terme de *jieshou* 'accepter l'influence de'. Ce terme a été employé à la fin du XIX^e siècle au sujet des peintres de l'École de Shanghai (*jieshou xifang yingxiangde* 接受西方影响的)⁴³ et au sens de 'emprunt' à propos des intellectuels recourant à l'emprunt des outils occidentaux (*jieyong xifang de gongju* 借用西方的工具) après l'échec de la réforme dite des Cent Jours (*Wuxu Bianfa* 戊戌变法) de 1898. Mais *jieshou* est aussi rendu par 'assimiler' dans la traduction française ('accepter' la pensée artistique occidentale *jieshou xifang yishu sixiang* 接受西方艺术思想),⁴⁴ une sur-traduction apportant une coloration organique.

Dans ce conflit (*chongtu* 冲突) entre tradition et modernisation, Lü Peng recommande de ne pas se couper (*duan* 断) de la culture classique, s'appuyant sur Jiang Menglin 蒋梦麟 (1886–1964) qui a poursuivi des études en Californie en 1908. Élève de John Dewey, Jiang fut écrivain, grand universitaire, président de l'université

⁴³ Dans Lü Peng 吕彭 (2007 : 2). Et pour la traduction en français : Lü Peng, Marie-Paule Chamayou, Marie Laureillard et al. (Trad.) (2013 : 14).

⁴⁴ *Shou* 受 signifie 'recevoir, obtenir' ; 'accepter, prendre' ; 'subir, éprouver, supporter'. *Shou* est aussi une marque du passif.

de Pékin et de l'université du Zhejiang, ministre de l'Éducation (1928–1930). Dans l'extrait choisi par Lü Peng, Jiang insiste sur la nécessité d'une compréhension approfondie de sa propre culture pour appréhender la culture occidentale, qu'il a lui-même absorbée, assimilée (*xishou* 吸收), digérée (*xiaohua* 消化). Le terme organique 'digérer' revient dans de nombreux textes d'auteurs contemporains (par exemple chez Gao Minglu, Lu Hong). Il s'agit d'assimiler à la fois la quintessence de la pensée chinoise classique, confucianiste, ainsi que les théories occidentales, en particulier celles des grands auteurs de la critique d'art tel que Venturi.⁴⁵

Conclusion

Ce parcours rapide à travers les différentes expressions qualifiant la rencontre entre la Chine et l'Occident met en évidence un lexique qui puise parfois dans le registre botanique, voire organique. Que ce soit au début du XX^e siècle ou près d'un siècle plus tard, il témoigne de l'ouverture d'esprit des différents auteurs pour qui l'emprunt vient enrichir les pratiques et invite aussi à repenser la tradition. Les influences Chine-Occident ont nourri les artistes et les théoriciens à l'Est comme à l'Ouest, elles ont aussi laissé des traces dans la langue chinoise étudiée ici. Gao Minglu insiste à juste titre sur la 'dislocation' entre les modernités occidentale et chinoise qui ont suivi chacune un développement propre. L'expression *cuowei* se rapproche de la notion d'écarter que François Jullien (2016) met en avant dans ses nombreux travaux. Pour ces différents auteurs, l'écart est fécond, la culture est un bien à partager, aucune production ne devrait être contrainte par des frontières.

Cependant dans un contexte de nationalisme exacerbé, l'opposition systématique des cultures est soutenue par la sphère politique qui nourrit une méfiance envers l'Occident, méfiance joliment formulée par Deng Xiaoping alors qu'il mettait en œuvre l'ouverture de son pays : 'Si la Chine ouvre ses portes, des mouches entreront forcément'. Ce rejet des idées occidentales par le Parti est toujours d'actualité. Hu Jintao, puis Xi Jinping préconisent de 'résister aux forces hostiles qui tentent d'occidentaliser notre culture', et incitent à 'exporter la culture chinoise'.⁴⁶ Parfois

⁴⁵ Venturi (1938). Traduit en chinois par Chi Ke 迟轲 en 2005.

⁴⁶ Extrait publié dans *Qiushi* 求是 ('À la recherche de la vérité'), un des mensuels du Parti communiste

Gao Minglu a aussi été accusé de 'brandir son concept *yi* comme une arme pour défier toute la culture occidentale', mais cette arme 'reste dérisoire'.⁴⁷

Le nationalisme engendre une vision ethnocentrée de la culture qui reste tributaire de ce qu'Éric Michaud, dans *Les invasions barbares* (2015 : 113-41), appelle la racialisation de l'histoire de l'art, où l'art est rattaché à un peuple, à l'âme de ce peuple, un consensus aussi vieux que l'histoire de l'art elle-même.

Competing Interests

The author has no competing interests to declare.

Références

- Baxandall, M** and **Fraix, C** 1991 (trad.) *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Cai, Y** and **Janicot, É** 2007 (trad.) Mettre en pratique les méthodes de l'éducation du sens artistique. In: Janicot, É, *L'esthétique moderne chinoise, l'épreuve de l'Occident*, pp. 85–91. Paris : You Feng, Texte publié initialement dans *Revue de pédagogie*, tome 14, n° 6, juin 1922.
- Cinquini, P** 2017 Les artistes chinois en France et l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris à l'époque de la Première République de Chine (1911–1949) : pratiques et enjeux de la formation artistique académique. Histoire. Université Charles de Gaulle – Lille III. Available at: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01614740/document> [Last accessed 21 mars 2019].

chinois. Commenté par RFI dans l'article 'Le président Hu Jintao prône une culture aux couleurs de la Chine'. Mis en ligne le 2 janvier 2012. <<http://www.rfi.fr/asi-pacifique/20120102-le-president-hu-jintaoprone-une-culture-couleurs-chine>>. Consulté le 30 décembre 2012. La conférence de Hu prononcée le 18 octobre 2011, au cours de laquelle il reprend la citation de Deng Xiaoping, avait pour titre '*Jianding bu yi zou Zhongguo tese shehui zhuyi wenhua fazhan daolu. Nuli jianshe shehui zhuyi wenhua qianguo* 坚定不移走中国特色社会主义文化发展道路。努力建设社会主义文化强国 (Tenir fermement le développement de la culture socialiste aux couleurs de la Chine. S'efforcer de construire le pouvoir de la culture socialiste)'. Discours repris et renforcé par Xi Jinping les 19 et 20 août 2013 lors de la Conférence nationale de travail sur la communication et l'idéologie. Voir site du *Courrier international* <<http://www.courrierinternational.com/article/2013/09/10/conservons-nos-valeurscontre-l-invasion-occidentale>>. Consulté le 9 novembre 2013.

⁴⁷ Selon Liao Shangfei (2011 : 43).

- Feng, Z** 丰子恺 1957 *Feng Zikai wenti* 丰子恺文集 (Œuvres complètes de Feng Zikai). Pékin : Renmin wenzue.
- Feng, Z and Janicot, É** 2007 (trad) La supériorité des beaux-arts chinois. In: Janicot, É, *L'esthétique moderne chinoise, l'épreuve de l'Occident*, pp. 159–89. Paris : You Feng.
- Fenollosa, E and Ômori, K** 1882 (trad.) *Bijutsu shinsetsu* 美术之真谛. Tôkyô : Ryûchi-kai.
- Gao, M** 2007 (Ed.). Xiandaixing de cuowei: dui zhongguo dangdai yishu xushi de fanxiang 现代性的错位: 对中国当代艺术叙事的反思 (Dislocation de la modernité : repenser le discours sur l'art contemporain chinois). In: Gao, M (Ed.), *Meixue xushi yu chouxiang yishu* 美学叙事与抽象艺术 (Discours esthétique et art abstrait), pp. 28–44. Chengdu : Sichuan chubanjituan/Sichuan meishu.
- Gao, M** 2009 *Yi pai lun, yige dianfu zaixian de lilun* 意派论 : 一个颠覆再现的理论 (Théorie de l'École du yi : une théorie qui subvertit la représentation) *Yi Pai : A Synthetic Theory against Representation*. Guilin : Guangxi shifan daxue.
- Gao, M** 2010 Meiyou xiantiao de lishi: Dui Zhongguo dangdai yishushi xushi de sikao 没有线条的历史 : 对中国当代艺术史叙事的思考 (Il n'y a pas d'histoire linéaire : Réflexions sur le récit de l'art contemporain chinois). In: *Zhongguo dangdai yishu sanshinian huihua* 中国当代艺术三十年 (绘画) , (30 ans d'art contemporain chinois (peinture) 1979–2009), pp. 47–59. Pékin : Wenhua yishu chubanshe.
- Janicot, É** 2007 *L'esthétique moderne chinoise, l'épreuve de l'Occident*. Paris : You Feng.
- Jullien, F** 2012 *Cinq concepts proposés à la psychanalyse*. Paris : Grasset.
- Jullien, F** 2016 *Il n'y a pas d'identité culturelle*. Paris : l'Herne.
- Lao, Z and Duyvendak** 1987 (trad.) Tao Tö King Le livre de la Voie et de la Vertu. Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient – Adrien Maisonneuve.
- Laureillard, M** 2015 La perception sensible du peintre et théoricien chinois Feng Zikai à l'époque républicaine. In: Alexandre Journeau, V and Vial Kayser, C (Eds.), *Notions esthétiques, la perception sensible organisée*, pp. 399–415. Paris : l'Harmattan.

- Lazarus, A** 2017 *La critique d'art chinoise contemporaine. Textes et contexte*. Aix-en-Provence : PUP.
- Lee, G B** 2002 *La Chine et le spectre de l'Occident : contestation poétique, modernité et métissage*. Paris : Syllepse.
- Li, X** 1983 Shilun Zhongguo gudian huihua de chouxiang shenmei yishi: duiyu Zhongguo gudai huihuashi de jidian xintantao 试论中国古典绘画的抽象审美意识——对于中国古代绘画史的几点新探讨 (Essai théorique sur la conscience esthétique abstraite de la peinture classique chinoise : nouvelle exploration de quelques points concernant l'histoire de la peinture chinoise classique). *Meishu*, 1983(1) : 4–8.
- Li, X** 1986 Zhongguo shuimohua de heli fazhan 中国水墨画的合理发展 (Développement rationnel de la peinture chinoise au lavis). *Meishu*, 1986(1) : 8–12.
- Li, X** 1989 Wusi meishu geming pipan 五四美术革命批判 (Critique de la révolution artistique du Quatre mai). *Duoyun* 朵云, 1990(3).
- Li, X** 2003 *Nianzhu he Bizhu* 念珠和笔触 (Chapelet et traits de pinceau) *Prayer Beads and Brush Strokes*. Beijing : Beijing Tokyo Art Projects.
- Liao, S** 2011 *Yi pai yu pipingxing yishu. Liang zhong lilun de bijiao yanjiu yu piping* 意派与批评性艺术。两种理论的比较研究与批评 *A Critical and Comparison Study on Art Theory of Yipai and Critical Art* (École du yi et Art critique : étude critique et comparative de deux théories de l'art). Shanghai : Shanghai shudian.
- Lucken, M** 2001 *L'art du Japon au vingtième siècle*. Paris : Hermann.
- Lü, P** 2007 *20 shiji Zhongguo Yishushi* 20 世纪中国艺术史 (Une histoire de l'art chinois au XX^e siècle) *A History of Art in twentieth-century China*. Pékin : Peking University, 2007. Traduction en français.
- Lü, P, Chamayou, M, Laureillard, M,** et al. 2013 (trad.) *Histoire de l'art chinois au XX^e siècle*. Paris : Somogy.
- Michaud, É** 2015 *Les invasions barbares : une généalogie de l'histoire de l'art*. Paris : Gallimard.
- Segui, S** 1966 Kandinsky et l'Orient. *XX^e siècle*, n° 27, Centenaire de Kandinsky, pp. 107–10.

- Wang, L** 1993 Aoliwa bushi Zhongguo yishu de jiuxing 奥利瓦不是中国艺术的救星 (Oliva n'est pas le sauveur de l'art contemporain chinois). In: Jia, F 2003 (Ed.), *Piping de shidai* 批评的时代 (Ère de la critique), 2: 76–9. Nanning : Guangxi meishu. Paru initialement dans la revue Dushu 1993–10.
- Wang, L** 2009 Yu lang gong wu titian xingdao 与狼共舞 替天行道 (Danser avec les loups faire justice au nom du ciel). In: Jia, F (Ed.), *Dangdai meishu piping shiye. Piping yu wo*. 当代美术批评与我 (La critique d'art contemporaine et moi), pp. 199–215. Beijing : Renmin meishu.
- Zhang, Y** 1989 Caiyuanpei de meiyu sixiang dui minchu meishu de yingxiang 蔡元培的美育思想对民初美术的影响 (L'influence des idées sur l'éducation esthétique de Cai Yuanpei sur les beaux-arts au début de la République). *Meishu luncong* 美術論叢 15, *Zhongguo : Bali. Zaoqi lü faguo huajia yanjiu* 中国—巴黎 早期旅法中国画家研究 (Chine Paris. Études des premiers peintres chinois voyageant en France). Musée des beaux-arts de Taipei.

How to cite this article: Lazarus, A 2019 Fusion, emprunt...dislocation, ou comment la rencontre de l'art occidental s'inscrit dans les écrits des critiques chinois. *Open Library of Humanities*, 5(1): 32, pp.1–25. DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.351>

Published: 24 April 2019

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Open Library of Humanities is a peer-reviewed open access journal published by Open Library of Humanities.

OPEN ACCESS