De l'Occident en Chine, étude de l'expression « art abstrait » dans son contexte global

From the West to China, a study of the expression "abstract art" in its global context

Shiyan Li

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1185>

DOI : 10.4000/marges.1185

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2016

Pagination : 47-61

ISBN : 978-2-84292562-8

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Shiyan Li, « De l'Occident en Chine, étude de l'expression « art abstrait » dans son contexte global », *Marges* [En ligne], 23 | 2016, mis en ligne le 20 octobre 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1185> ; DOI : 10.4000/marges.1185

De l'Occident en Chine, l'étude de l'expression « art abstrait » dans son contexte global

On sait que l'expression « art abstrait » s'applique en Occident à des œuvres très diverses, inspirées par des philosophies radicalement différentes. L'art abstrait désigne aussi bien les œuvres spiritualistes de Kandinsky, les interprétations cubistes du réel de Picasso ou les libres inventions des constructivistes russes. Le mot s'est imposé progressivement, alors que certains artistes refusèrent de l'employer en proposant d'y substituer l'expression « art concret/¹ ». C'est donc un mot au sens incertain et changeant tout au long de la période moderne, qui se trouve emprunté à divers moments de l'histoire par la critique chinoise. Lorsque l'expression occidentale « art abstrait » est introduite en Chine en 1920, on emploie ces deux binômes : *chouxian* 抽象 [abstrait] et *yishu* 藝術 [art] pour désigner l'« art abstrait ». Si l'on vérifie le sens du binôme *chouxian* en chinois, il se compose de *chou* 抽 qui signifie tout à la fois prélever, laisser apparaître, rétrécir, tirer, fouetter – des verbes qui expriment à la fois l'idée de choix mais aussi l'idée d'une action dynamique et de *xian* 象 qui signifie à la fois image et phénomène. En ce sens, on peut traduire *chouxian* par « abstraire à partir du phénomène/image ». Une expression qui semble malheureusement incomplète et ne pas répondre tout à fait aux sens multiples de la notion d'abstraction de l'Occident. En outre, elle ne saurait concerner l'image de la tradition picturale extrême-orientale, en particulier en raison du fait que l'on n'a pas la même notion d'image [*xian*] en Occident et en Chine. L'image, en Chine, chez les lettrés traditionnels, n'est pas une simple représentation donnée d'un réel perçu par l'œil. Elle est elle-même phénomène, produit par l'engagement d'un homme assumant sa situation médiatrice dans le cosmos. Elle relève d'un réalisme d'un autre ordre.

¹ Voir Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Paris, Gallimard, 2012.

/2 Feng Zikai,
« La supériorité des
beaux-arts de Chine », *Magazine Oriental*, vol.
27, n° 1, octobre 1930.
Il faut noter ici que le mot
meishu (Beaux-arts) est
un néologisme apparu
en Chine en 1902 grâce à
Wang Guowei qui reprend
la traduction japonaise
du terme « beaux-arts »
[*bijutsu*] inventé en 1871.
Voir aussi la traduction
en français de cet article
dans l'ouvrage d'Éric
Janicot, *50 ans
d'esthétique moderne
chinoise*, Paris,
Publications
de la Sorbonne, 1997,
p. 189-217.

/3 Le principe est d'abord
proposé par Xie He
(479-502) et développé
par des lettrés durant
des siècles. Feng Zikai
dans son article propose
aussi de reprendre
ce terme pour mieux
comprendre la théorie
de l'« empathie »
[*einfühlungstheorie*]
chez Theodor Lipps.
Pour ce terme, j'emploie
la traduction de François
Jullien qui est plus
explicite. Voir François
Jullien, *La Grande image
n'a pas de forme*, Paris,
Seuil, 2003, p. 147.

/4 Vassily Kandinsky,
*Du Spirituel dans l'art
et dans la peinture en
particulier* (1911), trad.
C. Estienne, Paris, de
Beaune, 1951.

/5 Voir François Jullien,
*La Grande image n'a pas
de forme*, op. cit.

/6 *ibid.*, p. 137.

La réception de la pensée de Kandinsky chez Feng Zikai dans les années 1930

Kandinsky est l'un des premiers peintres abstraits occidentaux introduits en Chine grâce notamment au peintre et essayiste Feng Zikai (1898-1975) qui publie en 1930 son article intitulé « La supériorité des beaux-arts de Chine/**2** » [*Zhongguo meishu de yousheng*]. Dans cet article, après avoir pris le soin d'expliquer l'influence de l'art extrême-oriental sur l'art européen depuis l'impressionnisme, l'auteur fait une comparaison entre la théorie de Kandinsky et les idées qui nourrissent la peinture et la calligraphie traditionnelles chinoises. Des expressions comme « spirituel dans l'art », « nécessité intérieure » [*Innere Notwendigkeit*], « son intérieur » ou « résonance intérieure » [*Innerer Klang*] trouvent leur concordance selon Feng Zikai dans une des notions de la théorie picturale chinoise, celle du « souffle-résonance conférant vie et mouvement/**3** » [*Qiyunshengdong*]. Cette dernière postule qu'un lettré en tant qu'« homme de bien » révèle dans sa peinture, sa calligraphie ou son poème la résonance de son propre souffle-énergie qui épouse la « respiration » du monde. Selon Feng Zikai, cette pensée millénaire rejoint la « nécessité intérieure » de Kandinsky pour qui la peinture, au lieu de représenter le monde extérieur, doit exprimer le monde intérieur, infiniment plus vaste qui s'adresse directement à l'âme du spectateur/**4**.

Il est certain qu'il y a une confusion chez Feng qui prétend établir une parenté entre le « souffle-résonance » et la « nécessité intérieure ». Cette parenté proviendrait du fait que les deux principes sont fondés sur une dimension invisible naissant au plus profond de l'auteur, qui est effectivement ineffable. Cependant, il est très clair que la peinture traditionnelle du lettré manifeste une pensée de l'immanence/**5** qui est au-delà de la dualité, tandis que la pensée de Kandinsky est fondée sur un jeu d'oppositions marquées. Sur ce point, j'emprunte l'analyse de François Jullien : « [...] bien loin d'éprouver quelque scrupule à repasser par nos vieux dualismes, il [Kandinsky] se fait un mérite de les décaper tour à tour, d'opposer aussi frontalement que possible le “pur” à l’“impur”, le “terrestre” et le “supra-sensible”, le “céleste” et l’“humain”, etc., rejetant définitivement en arrière les ténèbres du matérialisme et appelant à l'avènement (de l'Âme, du Spirituel, du Divin – tous synonymes), vers quoi l'Humanité depuis toujours est en marche/**6** ».

Manifestement, Feng ignore l'inspiration du christianisme orthodoxe chez Kandinsky mais il n'est pas le seul à établir cette parenté. Elle se trouve également dans le monde de la sinologie européenne contemporaine. Pour traduire le terme chinois *yun* [résonance],

on a précisément emprunté les mots de Kandinsky : « résonance intérieure/⁷ ». L'origine du mot chinois *yun* voudrait dire « la capacité à traverser du son ; ou “consonance” mettrait en valeur la dimension harmonique [he]/⁸ ». Et ce *yun*, selon Yolaine Escande, ressemble beaucoup au principe de la « résonance intérieure » chez Kandinsky/⁹. Certes, on peut critiquer Feng et Escande qui ne tiennent pas compte de la différence fondamentale des deux pensées, c'est-à-dire qu'ils ne distinguent pas celle du lettré traditionnel chinois, fondée sur la pensée taoïste et la pensée bouddhiste sinisée, de celle de Kandinsky, fondée sur le christianisme orthodoxe. Mais, si l'on suit l'hypothèse de l'historienne d'art Hélène Westgeest, cette confusion se trouve déjà chez Kandinsky. Selon la recherche de Westgeest, c'est bien Kandinsky lui-même qui va découvrir des chemins de la peinture abstraite lors d'une grande rétrospective consacrée à l'art japonais. L'exposition intitulée « Le Japon et l'Extrême-Orient dans l'art » [« Japan und Ostasien in der Kunst »] se déroule à l'été 1909 à Munich. Après avoir visité l'exposition, Kandinsky note ceci : « Encore et encore, tant de choses qui appartiennent à l'art occidental deviennent claires quand on voit l'infinie variété des œuvres provenant de l'Orient, qui sont toutefois subordonnées et unies par le même “ton” fondamental ! C'est précisément ce “ton intérieur” global qui manque à l'Occident [...]/¹⁰ ». D'après la recherche de Westgeest/¹¹, cette réflexion de Kandinsky reste ignorée chez les critiques d'art. Seule Peg Weiss, historienne de l'art, a mentionné cette lettre dans son analyse et considère aussi que l'exposition joue un rôle considérable dans la démarche picturale de Kandinsky. Toutefois, elle ne s'est pas attardée suffisamment sur ce « ton intérieur/¹² ». Selon le point de vue de Westgeest, le « ton intérieur » est pourtant à l'origine de la théorie fameuse de la « résonance intérieure », développée plus tard par Kandinsky dans son célèbre livre *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*/¹³. Si cette hypothèse est pertinente, l'abstraction de Kandinsky aurait pu s'inspirer de l'art japonais. Cependant, il ne faut pas oublier que Kandinsky possède aussi à travers son adhésion à la théosophie une ouverture sur la pensée extrême-orientale, sans doute déformée par la synthèse spiritualiste faite par ce courant de pensée, mais bien réelle. Tout en ignorant cette démarche intellectuelle de Kandinsky, découverte tardivement par les deux historiennes de l'art, Feng est persuadé qu'il est possible d'établir une parenté entre le « souffle-résonance » et la « résonance intérieure », afin de faire dialoguer les deux mondes à un moment où la culture du lettré est remise en cause face à la puissance occidentale.

Quant au terme « abstrait », Feng le mentionne en parlant de la « peinture pure » proposée par Kandinsky : « À mon avis, si quelqu'un

⁷ Voir Yolaine Escande et Philippe Sers, *Résonance intérieure : Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 174-175.

⁸ François Jullien, *La Grande image n'a pas de forme*, op. cit., p. 147.

⁹ Yolaine Escande et Philippe Sers, op. cit., p. 174-175.

¹⁰ Vassily Kandinsky, « Pis'mo iz Miunkhena » [Lettre de Munich du 3 octobre 1909], *Apollon* n° 10, octobre 1909, p. 19-20. Le texte est traduit en anglais par S. Thorn-Leeson. Le magazine *Apollon* est une revue littéraire, éditée par Sergei Makovsky. Kandinsky était le correspondant à Munich et il a écrit cinq articles intitulés « Lettres de Munich » pour la revue. Propos cités par Helen Westgeest, *Zen in the Fifties, Interaction in Art between East and West*, Amsterdam, Waanders Publishers, Zwolle/Cobra museum voor moderne kunst, Amstelveen, 1996, p. 36 (nous traduisons).

¹¹ Helen Westgeest, op. cit., p. 35-38.

¹² Peg Weiss, *Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Year*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 122.

¹³ Dans le chapitre intitulé « Action de la couleur » Kandinsky décrit la manière dont les objets

du monde et la couleur en particulier peuvent toucher l'âme. L'artiste maîtrise ce matériel sensible pour atteindre le spectateur au plus profond. Il écrit : « L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration. Il est donc clair que l'harmonie de couleur doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine. Cette base sera définie comme le principe de la nécessité intérieure. ». Nous le voyons ici, la nécessité intérieure ne fait qu'évoquer la puissance d'harmonie parente de la résonance intérieure. Vassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 112.

/14 Traduction d'Éric Janicot, *op. cit.*, p. 214.

/15 Cité par Georges Roque, *op. cit.*, p. 97-118.

ne comprend pas la "peinture pure" de Kandinsky, il peut commencer par apprendre à apprécier la calligraphie chinoise [...] Les formes pures veulent exprimer une signification ou un sentiment qui sont de caractère abstrait et vague, comme lorsque nous disons que "chacun ressent lui-même s'il a chaud ou froid", quand nous sommes incapables de rendre ces sensations par les mots/14. ». Ici la « peinture pure » selon Feng est comparable avec la ligne de la calligraphie chinoise. Toutes les deux s'inscrivent dans une dimension « vague » et insaisissable qui émane de l'intériorité de l'auteur. Et le mot « abstrait » précisément peut décrire cette dimension selon Feng. Il est très probable que Feng ignore la difficulté d'employer le mot « abstrait » éprouvée par Kandinsky. Selon Georges Roque, le peintre russe emploie ce mot avec beaucoup de prudence pour donner son point de vue sur la peinture/15. En effet, pour Kandinsky, l'art le plus réaliste peut rejoindre l'art le plus abstrait. Le plus réaliste veut dire le plus naïf, le plus primitif comme l'art des enfants ou des simples. Il y décèle un réel élan spirituel et admire particulièrement le Douanier Rousseau. L'art le plus abstrait ne signifie donc pas encore alors une « non figuration absolue » sans aucune référence au réel. La représentation de l'objet n'est pas complètement éliminée. Elle aussi peut atteindre au spirituel. Ce n'est que progressivement que Kandinsky va affirmer la possibilité d'un art complètement coupé de la figure et il parlera alors de « peinture pure » pour le désigner car le mot abstrait avait une signification déjà bien cadrée très marquée par les découvertes du cubisme. Quant à Feng, il considère que la « peinture pure » chez Kandinsky possède bien un caractère « abstrait » ; ce en quoi il défend une thèse différente de l'inventeur de l'art abstrait. En s'appuyant sur ses connaissances incomplètes et son erreur d'interprétation, Feng a pu avancer qu'il y avait une parenté possible entre la pratique traditionnelle du lettré et le point du vue sur la peinture de Kandinsky.

À côté de la peinture de Kandinsky qui a été mise en perspective par Feng en 1930, les autres courants comme l'impressionnisme, le post-impressionnisme, le fauvisme, le cubisme, le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme sont aussi introduits en Chine à la même période par des artistes qui ont effectué leurs études au Japon ou en Europe. Et ces artistes, lorsqu'ils retournent en Chine, jouent un rôle considérable pour diffuser une modernité ayant un rapport fort avec celle de l'Europe. L'histoire de l'art chinois aurait pu accompagner dans son évolution l'histoire de l'art en Europe si des événements tragiques n'avaient pas arrêté son développement. Mais le grand souffle de cette modernité européenne n'a pas pu trouver un terrain favorable dans une période où la Chine est déchirée par les luttes entre le Parti républicain et le Parti communiste et est ensuite confrontée à l'invasion par le Japon

puis à la victoire de Mao Zedong. Ainsi, la Chine n'a pas su recevoir de manière décisive cette modernité vivante et diverse au moment où elle s'affirmait en Occident. Elle s'est mise à l'école d'un art réaliste académique puis d'un art de propagande en faveur de la résistance nationale/¹⁶. En conséquence, la peinture abstraite ainsi que les autres courants de la modernité, ne pouvaient pas trouver leur place pendant la période maoïste où le réalisme socialiste régnait sur l'ensemble du pays. Il faut attendre 1979 pour que le mot « abstraction » réapparaisse sur la scène artistique dans des revues d'art.

La « Beauté abstraite » selon Wu Guanzhong

Après la Révolution culturelle, il y a tout d'abord l'Art des cicatrices [*Shanghen meishu*] qui se met au premier plan dans le domaine artistique. Inspirés par la Littérature des cicatrices [*Shanghen wenxue*], certains artistes emploient le style réaliste [*xieshi shoufa*] pour remettre en cause la période désastreuse de la Révolution culturelle. En contraste avec cette propension dominante pour le style réaliste, le peintre Wu Guanzhong (1919-2010), dans son article intitulé « La beauté formelle dans la peinture » [*huihua de xingshimei*]/¹⁷, condamne le style réaliste qu'il voit seulement comme un moyen de plagier [*chaoxi*] le réel et qui ne peut pas exprimer la « beauté artistique » [*yishumei*]. Selon l'auteur, la « beauté artistique » est synonyme de « beauté formelle » et la réalisation d'une peinture doit se libérer de l'enclave de la « ressemblance » pour se déployer et atteindre à la beauté. Cette idée répond pour lui à une vision historique du développement de la peinture occidentale. Dans son texte, l'auteur établit un lien de parenté entre l'époque ancienne de l'Extrême-Orient et l'art occidental. Il relie ainsi le rouleau *Femmes aux fleurs* [*Zanhua shinütu*] du lettré chinois Zhou Fang (730-800) au *Printemps* de Botticelli ; les papiers gouachés découpés de Matisse au papier découpé traditionnel de Huixian dans la région de Hebei ; le rouleau *Pierre du dragon propice* [*Xianglongshi*] de l'empereur Huizong des Song (1082-1135) au courant de l'abstraction, etc. L'ensemble de l'article manque d'une articulation théorique convaincante. Mais on peut saisir l'intention de Wu qui consiste à établir une nouvelle esthétique fondée sur une « beauté formelle » dans la peinture, dépassant le style réaliste et créant une nouvelle forme de la peinture chinoise qui doit désormais s'affirmer comme moderne [*xiandaihua*]/¹⁸.

Si ce premier article de Wu ne donne pas une définition précise de ce qu'il a proposé comme étant « beauté formelle », il publie l'année suivante un autre article intitulé « Sur la beauté abstraite/¹⁹ » [*Guanyu chouxiangmei*] pour affirmer son point de vue sur la peinture : « La

/16 Voir Lü Peng, *Histoire de l'art chinois au 20^e siècle*, trad. M.-P. Chamayou, M. Laureillard, C. Richou et M. Vallet, Paris, Somogy, 2013.

/17 Wu Guanzhong, « La beauté formelle dans la peinture », *Beaux-Arts* n° 5, mai 1979, p. 33-35 (nous traduisons).

/18 *ibid.*

/19 Wu Guanzhong, « Sur la beauté abstraite », *Beaux-Arts* n° 10, octobre 1980, p. 37-39 (nous traduisons).