

## Le cubisme en Chine : tel l'étoile filante

Shen Kuiyi

[Maître de conférences, University of California, San Diego]

Le destin du cubisme, comme celui de tous les arts modernes en Chine, est étroitement dépendant des événements sociaux, politiques et culturels, qui ont à la fois lié et distingué l'histoire de la Chine de celle des autres pays asiatiques. Le cubisme apparaît dans la métropole shanghaienne, une ville à part dans la Chine des années 1920 et 1930. Géographiquement et conceptuellement, Shanghai se situe à l'intersection de la modernisation de la Chine et de la culture portuaire d'ouverture. Comme si la fièvre de la prospérité des années 1920 tenait encore la ville, la fin de la longue guerre civile – qui a duré de 1912 à 1927 – amène à Shanghai l'espoir d'une période prolongée de développement paisible. La situation économique et politique mondiale offre à l'économie shanghaienne la possibilité d'une croissance extrêmement rapide, et celle de soutenir le boom culturel et artistique émergent. On dit alors que deux mois suffisent pour voir arriver à Shanghai les dernières nouveautés parisiennes. Les styles et tendances de la publicité, du design et de la mode circulent à grande vitesse et ne donnent, à Shanghai, aucun signe de retard par rapport à New York, Paris ou Tôkyô. Et s'il va de soi, pour cette culture matérialiste cosmopolite, que l'art se doit aussi d'être à la page, il n'est guère surprenant que des courants modernistes aient pu brièvement prospérer dans les années précédant la guerre.

C'est Lü Qingzhong (吕琴仲) qui mentionne pour la première fois le cubisme en Chine, dans «Brève introduction aux nouvelles Ecoles d'art», un article publié en juillet 1917 dans *Dongfang Zazhi* (Le magazine de l'Orient). L'auteur propose une courte introduction aux styles et théories de l'art moderne – post-impressionnisme, pointillisme, futurisme et cubisme – déjà diffusés depuis une décennie en Europe, mais encore inconnus en Chine<sup>\*1</sup>. En 1921, Lü Cheng (吕徵, 1896-1989) présente également, dans sa conférence sur l'«Histoire de l'art occidental», le post-impressionnisme, le cubisme, le néo-romantisme, le symbolisme et l'expressionnisme français, le futurisme italien et l'expressionnisme allemand<sup>\*2</sup>. Même Chen Shizeng (陳師曾, 1876-1923), sans doute le défenseur le plus virulent de la tradition de la peinture à l'encre de Chine dans les années 1920, compare dans son article, «La valeur de la peinture de lettrés», les qualités abstraites et subjectives de la peinture des intellectuels chinois à celles des Ecoles d'art occidental de l'époque, et notamment au futurisme

et au cubisme.

Si le monde artistique chinois découvre le cubisme à la fin des années 1910, la pratique de la peinture cubiste ne commence pas avant les années 1920, avec le retour en Chine d'artistes ayant fait leurs études à l'étranger. Les artistes qui enseignent à l'Académie nationale d'art de Hangzhou jouent un rôle particulièrement important dans l'introduction du cubisme en Chine. Le chef de file de ce courant est le fondateur de l'Ecole, Lin Fengmian (林風眠, 1900-1991), le plus ardent défenseur de l'art moderne français dans les années 1920. Lin Fengmian part en Europe en 1919 dans le cadre d'un programme national d'études qui, durant l'après-guerre, envoie nombre de jeunes en France. En février de l'année suivante, il entre à l'Ecole des beaux-arts de Dijon pour étudier la peinture à l'huile. En septembre 1920, il part à Paris, où il entre à l'atelier de Ferdinand Cormand, à l'Ecole des beaux-arts jusqu'en 1923, avant de partir en Allemagne poursuivre ses études. Il revient en France en 1924, et est rappelé en Chine en 1925 par Cai Yuanpei (蔡元培, 1868-1940), à la demande du Ministère de l'Education, pour occuper le poste de directeur de l'Ecole nationale des beaux-arts de Pékin. Moins de deux ans plus tard, il démissionne de son poste, exaspéré par le conservatisme du monde artistique pékinois. Peu de temps après, Cai Yuanpei, ministre de l'éducation, le recrute à nouveau dans la nouvelle capitale nationaliste de Nankin, où il occupe un poste au sein du tout nouveau Comité d'Education Artistique du Ministère de l'Education.

L'année suivante est fondée, sur proposition de Cai Yuanpei, l'Académie nationale d'art du Lac Ouest (renommée par la suite Académie nationale d'art de Hangzhou), avec Lin Fengmian comme directeur. L'engagement moderniste de Lin Fengmian marque l'Académie de Hangzhou pendant deux décennies, et contraste avec l'orientation académique française du programme de peinture dirigé par Xu Beihong (徐悲鴻, 1895-1953) à l'Université nationale centrale de Nankin, ou avec les tendances impressionnistes et post-impressionnistes de l'Ecole des beaux-arts de Shanghai. Certaines de ses peintures de l'époque, comme *Composition* (1934, [FIG.01]), nous donnent une idée de la singularité de son style des débuts.

Certains de ses collègues universitaires, comme Wu Dayu (吳大羽, 1903-1988) ou Fang Ganmin (方幹民, 1906-1984), ont adopté un style quasi-cubiste. Wu Dayu a débuté vers quatorze ans ses études de peinture auprès de Zhang Yuguang (張律光, 1885-1968), alors directeur de l'Ecole des beaux-arts de Shanghai. En 1922, il part pour Paris, et entre à l'Ecole des beaux-arts. Il rentre en Chine en 1927, et enseigne à l'Ecole des beaux-arts de Xinhua à Shanghai. En 1928, il travaille avec Lin Fengmian à la fondation de l'Académie d'art du Lac Ouest, et est nommé professeur du département de peinture

occidentale. De ses œuvres des débuts ne restent que des reproductions, qui montrent que son style, comme celui de Lin Fengmian, est alors fortement influencé par le cubisme et le constructivisme.

Fang Ganmin part pour Paris en 1925, et étudie auprès de Jean-Paul Laurens à l'École des beaux-arts. Il rentre en Chine en 1929, où il enseigne à l'École des beaux-arts de Xinhua, à l'École nationale des beaux-arts de Hangzhou et à l'École des beaux-arts de Shanghai. Ses peintures du début des années 1930 sont largement influencées par l'art post-impressionniste et l'art cubiste. Les formes en sont simples et puissantes, avec de forts contrastes de lumière et des couleurs subtiles. *Colombes blanches* (1934) et *Son d'automne* (1933, p.13 [FIG.01]) sont sans doute emblématiques de son style d'alors.

Fille de Cai Yuanpei, Cai Weilian (蔡威廉, 1907-1940) étudie aussi à Dijon, à Lyon et à Paris dans les années 1920. Elle rentre ensuite à Hangzhou, où elle enseigne à la nouvelle Académie d'art du Lac Ouest. *Petite Fille*, réalisée dans les années 1930, incarne un modernisme hybride à l'influence clairement cubiste.

Une autre approche du cubisme se développe à Shanghai, notamment sous l'influence de l'École des beaux-arts de Shanghai, dont un certain nombre de professeurs ont effectué leurs études à l'étranger. Pang Xunqin (龐薰萊, 1906-1985), qui a étudié à Paris et est co-fondateur du groupe moderniste la Société de la tempête, est sans doute l'un des plus célèbres d'entre



FIG. 01  
Lin Fengmian  
*Composition* 1934  
huile sur toile



FIG. 02  
Pang Xunqin  
*Trois filles* 1934  
huile sur toile

eux. Né à Changshu, dans la province du Jiangsu, le jeune Pang Xunqin étudie la médecine à l'Université de langue française de l'aurore (Zhendan), à Shanghai. En 1924, il décide de quitter l'École de médecine pour étudier l'art. L'année suivante, il part pour Paris et s'inscrit à l'Académie Julian. Durant cette période, Pang Xunqin rencontre deux futurs membres de la Société de la tempête, Zhang Xuan (張炫, 1901-1936) et Sanyu (常玉, 1901-1966). En 1927, il quitte l'Académie Julian et, avec Sanyu, rejoint l'atelier de la Grande Chaumière à Montparnasse, où les artistes de l'École de Paris et de l'Académie se retrouvent dans les cafés. Pang Xunqin ne fréquente aucune école d'art officielle, mais passe son temps dans les ateliers, les expositions, les galeries et les musées, acquérant ainsi une large connaissance des différentes écoles du modernisme qu'il applique à Paris, y compris le cubisme, le constructivisme et l'art déco [FIG.02].

Il rentre de France au début des années 1930, et s'installe rapidement à Shanghai. Grâce à Liu Haisu (劉海粟, 1896-1994), directeur de l'École des beaux-arts de Shanghai, il rencontre Wang Jiyuan (王濟遠, 1893-1975), professeur de peinture à l'huile et vice-président de l'école. Cette rencontre s'avère très importante pour Pang. A l'époque, Pang rejoint une société d'art de gauche, la Société de peinture de Taimeng, mais en décembre la société est dissoute et plusieurs de ses membres arrêtés. Pang Xunqin quitte donc Shanghai quelques temps. En 1931, il revient occuper un poste de professeur de peinture à l'huile à l'École des beaux-arts de Shanghai. Il enseigne en même temps à l'École des beaux-arts de Changming et ouvre un atelier privé avec Wang Jiyuan. Il commence alors à concevoir des publicités et des couvertures de livres, et crée des œuvres influencées par le cubisme, l'art déco et le constructivisme parisien. *Ainsi est Paris* (p.80 [FIG.02]) et *Ainsi est Shanghai* (ou *L'énigme de la vie*, p.80 [FIG.03]) en sont des exemples.

En 1932, son collègue de l'École des beaux-arts de Shanghai, Ni Yide (倪貽德, 1901-1970), commence à parler de former une société de peinture moderniste, afin de promouvoir en Chine les nouveaux mouvements artistiques établis à Paris. Les membres principaux de la Société de la tempête sont des professeurs et des élèves de l'École des beaux-arts de Shanghai<sup>3</sup>. Le caractère radical de leur manifeste montre la volonté de ses membres de changer la nature de la peinture en Chine, qu'ils considèrent peu inspirée et peu originale :

- « Regarde autour de toi, et tu verras que l'art véritable a presque disparu de la scène artistique. Partout, ne restent que les créations banales et vulgaires des impuissants et des superficiels... Elevons-nous donc au-dessus du lot ! De notre passion tempérée de raison, créons notre propre monde de couleurs, de lignes, et de formes... »

La peinture ne peut être ni esclave de la religion, ni simple illustration littéraire. Nous voulons créer librement et radicalement un monde entier de forme pure...

L'Europe du XX<sup>e</sup> siècle a vu l'émergence d'un monde artistique pétri d'innovations, avec la voix passionnée des fauves, les formes tordues des cubistes, la violence des dadaïstes, et les paysages oniriques des surréalistes.

La Chine du XX<sup>e</sup> siècle doit elle aussi donner naissance à – des mouvements artistiques nouveaux...»<sup>4</sup>

Les artistes de la Société de la tempête s'attachent alors explicitement à «l'art pour l'art». Ils s'intéressent à la couleur, la ligne, la forme, la beauté du rythme, plutôt qu'à la signification ou au contenu social du sujet. Elle est l'une des deux seules sociétés de peinture à l'huile moderniste fondées en Chine à l'époque, et le seul groupe organisé à promouvoir ouvertement l'art cubiste. S'il n'est pas le seul style à être pratiqué par ses membres, le cubisme – ou un style hybride incorporant des éléments cubistes – est largement présent dans leurs expositions.

La plupart des artistes cubistes chinois ont fait leurs études en France, mais certains, comme Ni Yide ou Guan Liang (関良, 1900-1986), ont débuté au Japon. Ni Yide, originaire de Hangzhou, a étudié à l'École des beaux-arts de Shanghai de 1919 à 1922, avant de devenir professeur de peinture à l'huile. En 1927, il part au Japon, où il étudie à l'École de peinture de Kawabata auprès de Fujishima Takeji (藤島武二, 1867-1943). En 1931, il rentre à l'École des beaux-arts de Shanghai comme professeur, et participe à la fondation de la Société de la tempête et de la Société de la muse. Il devient également rédacteur du journal de la Société de la muse, *Yishu xunkan* (Art)<sup>5</sup>. Aux côtés de Pang Xunqin, il est l'un des plus grands défenseurs de l'art moderniste.

Guan Liang est parti au Japon une décennie plus tôt, en 1917. D'abord élève à l'École de peinture de Kawabata, il part à l'Académie Taiheiyô de peinture étudier la peinture à l'huile auprès de Nakamura Fusetsu (中村不折, 1866-1943), et termine ses études en 1922<sup>6</sup>. De retour en Chine, il enseigne successivement à l'École des beaux-arts de Shanghai, à l'École des beaux-arts de Guangzhou, à l'Université des arts de Shanghai et à l'Institut des Arts de Zhonghua. Ses œuvres des années 1920 et 1930 montrent l'influence du cubisme qu'il a sans aucun doute découvert pendant ses études au Japon.

Une seconde vague d'artistes chinois part au Japon étudier l'art moderne au début des années 1930. Suivant l'exemple de leurs professeurs et collègues japonais, leur art est imprégné de cubisme, de futurisme, de dadaïsme, de constructivisme et de surréalisme. En 1934, un groupe particulièrement actif fonde l'Association d'art chinoise indépendante, qui s'inspire directement de l'Association d'art indépendante fondée à Tôkyô quatre ans auparavant par leurs professeurs et camarades<sup>7</sup>.

L'œuvre de Zhao Shou (ou Zhao Weixiong ; 趙獸, 1912-2003) illustre les centres d'intérêt de ces jeunes artistes. Zhao Shou a étudié à l'École des beaux-arts de Guangzhou, avant d'entrer au Collège d'Art de Shanghai, où il a rencontré les membres de la Société de la tempête. Il part à Tôkyô en 1933, où il étudie à l'École de peinture de Kawabata et à l'Université du Japon. En 1934, le groupe lance son exposition inaugurale à Tôkyôdô, à Kanda. En 1935, la plupart des artistes rentrent en Chine, et réorganisent le groupe à Guangzhou. Ils montent deux expositions cette année-là, l'une à Guangzhou, l'autre à Shanghai<sup>8</sup>.

Durant cette période, de nombreux exemples de design publicitaire et éditorial, de gravure sur bois, témoignent de l'influence du cubisme.

Le graveur Li Hua (李桦, 1907-1994) offre un très bon exemple des expérimentations modernistes des années 1930, par son implication très directe dans le cubisme. L'une des anthologies connues de ses gravures polychromes est entièrement de style cubiste, avec des compositions clairement influencées par Picasso et Braque. Li Hua a terminé ses études à l'École municipale des beaux-arts de Guangzhou en 1927, où il a étudié auprès de Ni Yide. Il travaille plusieurs années pour une radio afin de financer son voyage au Japon. En 1930, lui et sa camarade de classe (et fiancée) Liang Yijian (梁益坚) ont assez d'argent pour partir au Japon comme étudiants non-boursiers. A Tôkyô, Li Hua entre à l'École de peinture de Kawabata, et Liang Yijian à l'École féminine des beaux-arts de Tôkyô. Ils rentrent en Chine en octobre 1931. Li Hua reprend son travail à la radio, mais rejoint en 1933 la faculté de l'École municipale des beaux-arts de Guangzhou, son ancienne école, comme professeur de dessin dans le département de peinture occidentale. En 1934, il commence à réaliser des gravures sur bois, fait sa première exposition à Guangzhou, et lance l'Association de gravure sur bois créative moderne avec ses étudiants. Il édite *L'hebdomadaire de la gravure sur bois* pour le *Shimin ribao* (Quotidien des citoyens) de Guangzhou, et publie le premier numéro de la série *Xiandai banhua* (gravure contemporaine) pour l'Association de gravure<sup>9</sup>. Ses premières gravures semblent fortement influencées par l'art moderne occidental, et notamment par le cubisme [FIG.03]. Certains de ses élèves créent alors aussi des gravures d'influence cubiste. Mais cette expérimentation en gravure des styles modernes prend rapidement fin, avec l'intérêt grandissant pour les gravures soviétiques, et le passage d'une attention portée à la pure expression et à la forme, à des thématiques à dimension sociale ou politique. Le rôle qu'il a joué à ses débuts comme moderniste/cubiste fut redécouvert plus ou moins par hasard, lors de la publication de ses gravures dans la collection Lu Xun (鲁迅, 1881-1936) en 1991<sup>10</sup>.

La situation du cubisme en Chine est assez singulière, comparée à celle du Japon ou de la Corée. Il

est introduit très tardivement en Chine par des jeunes artistes revenus de leurs études en Europe ou au Japon, alors que sa période faste est déjà terminée en Europe. De plus, son possible développement, comme celui d'autres formes modernes, est interrompu par la Seconde Guerre mondiale. Pratiqué par un petit groupe d'artistes, il n'a qu'une courte durée de vie en Chine ; en effet, la plupart des écoles d'art sont contraintes de suspendre leur enseignement et de supporter une situation d'instabilité et d'exil pendant plusieurs années. Le rêve d'une scène artistique moderne et cosmopolite se brise, et nombre d'artistes se détournent du formalisme et de l'art pour l'art. La passion et l'enthousiasme affichés par Pang Xunqin et la Société de la tempête pour l'Art (avec un grand A) sont balayés par les raisons patriotiques qui soumettent leur art (avec un petit a) à des motivations utilitaires. Il n'est donc pas surprenant que Pang Xunqin ait dévoué le reste de sa vie à l'artisanat et au design, créant des objets beaux, utiles et populaires, tandis que Ni Yide rejetait le modernisme pour embrasser le communisme.

Malgré tout, le cubisme ne put jamais s'imposer véritablement auprès du public chinois. Aussi est-il difficile d'imaginer ce qu'il serait devenu sans la guerre et la répression politique. Dans les années 1950, alors que les pays de l'Asie du Sud et du Sud-Est profitent de la période post-coloniale pour réexaminer le

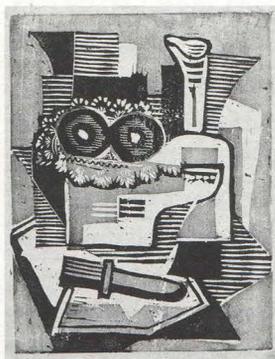


FIG. 03  
Li Hua  
*Dix gravures sur bois polychromes 1935*  
gravure sur bois

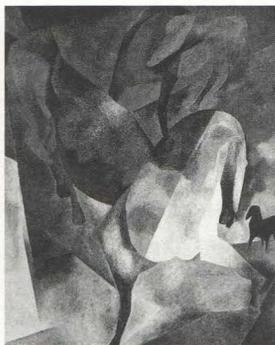


FIG. 04  
Cao Li  
*Les chevaux 1980*  
huile sur toile

modernisme, la Chine prend une voie radicalement différente. Dans l'effort de mise en place d'une culture communiste unifiée sous Mao, le modernisme, considéré comme un signe de décadence bourgeoise, se trouve mis à l'index. Si Li Hua a renoncé à son passé moderniste depuis plusieurs années, des artistes comme Zhao Shou qui rêvent d'utiliser leur talent pour célébrer la paix sont fort mal accueillis par le nouveau monde artistique.

Le cubisme reste à l'agonie pendant quarante ans, de 1937 à la fin des années 1970, quand de jeunes artistes chinois commencent à expérimenter toutes les formes d'art moderne interdites sous Mao, le remettant soudainement au goût du jour. Comme dans les années 1930, son influence reste bien plus limitée que celle du surréalisme ou du post-impressionnisme, et son cercle d'adeptes bien plus étroit. Mais quelques œuvres majeures se démarquent, qui permettent au cubisme de revendiquer sa place dans l'art moderne chinois. Ce sont tout d'abord les expositions dissidentes post-Mao du groupe Etoiles qui, entre 1979 et 1981, proposent quelques œuvres cubistes utilisant une cacophonie de styles modernistes réprimés sous le régime maoïste [FIG. 04]. Puis, dans ce qu'on a appelé la Nouvelle Vague du milieu des années 1980, un petit groupe d'œuvres similaires circulent. Plus surprenant encore, un prix est décerné peu après le massacre du 4 juin au jeune artiste Wang Guangyi (王廣義) pour son œuvre hybride cubo-surréaliste. Décerner ce prix lors de l'Exposition nationale – politiquement et culturellement conservatrice – à un artiste qui a participé à l'exposition *Chine 1989/Avant-garde*, à peine quelques mois avant, ne va pas sans ironie. Mais, dans cette atmosphère culturellement très tendue, les autorités ont peut-être trouvé rassurant le formalisme vide de contenu politique de cette œuvre cubiste. L'ironie a voulu non seulement que, dans cette période politiquement très restrictive, on considère comme approprié de réhabiliter ce style bourgeois banni, mais que cette acceptation par les autorités culturelles conservatrices, après quarante années d'oppression, mette un point final à l'histoire chinoise du cubisme.

[notes]

- 1 Lü, Qingzhong, «Xin huapai lüeshuo», dans *Dongfang zazhi*, vol.14, n°7, 15 juillet 1917, p.99-100.
- 2 Lü, Cheng, «Xiyang meishushi», première édition, Shanghai : 1921, Zhao, Li, et Yu Ding (éds.), *Zhongguo huabua wenxian*, Changsha : Hunan meishu chubanshe, 2002, p.427.
- 3 Sur la Société de la tempête, voir aussi Croizier, Ralph, «Post-Impressionists in Pre-War Shanghai : The Juelanshe (Société de la tempête) and the Fate of Modernism in Republican China», dans Clark, John, *Modernity in Asian Art*, Sydney : Wild Peony, 1993, p.135-154.
- 4 *Yishu xunkan*, vol.1, n° 5, octobre 1932. Je cite ici la traduction de Donald Brix, parue dans *The Storm Society &*

*Post-Storm Art Phenomenon*, Taipei : Chin Show Publishers, 1997, p.7. Peut-être parce que la Société de la tempête ne possédait pas de publication propre, son manifeste fut publié dans le journal de la Société de la muse (*Mosbe*), fondée le 1<sup>er</sup> août 1932 par Liu Haisu, Ni Yide, Wang Jiyuan, Pang Xunqin, Fu Lei et Zhang Rogu. Cette publication s'interrompt en janvier 1933, après douze numéros.

- 5 Voir Zhu, Boxiong et Chen Ruilin, *Zhongguo xibua wushinian, 1898-1949* (Cinquante ans de peintures de style occidental en Chine, 1898-1949), Pékin : Renmin meishu chubanshe, 1989.
- 6 Li, Chao, *A History of Oil Painting in Shanghai*, Shanghai : Shanghai renmin meishu chubanshe, 1995, p.328.
- 7 Voir Kawakita, Noriaki et Takashina Shûji, *Kindai nihon kaigasbi* (Histoire de la peinture moderne japonaise), Tôkyô : Chûo Kôronsha, 1985, p.278-281.
- 8 Shen, Kuiyi «The Lure of the West: Modern Chinese Oil Painting», dans Andrews, Julia et Kuiyi Shen, *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth Century China*, New York : Guggenheim Museum, 1998, p.172-180 ; et Chen, Ying, *Guangdong xiandai youhua de chuangjian licheng* (Le développement de la peinture à l'huile moderne à Guangdong), dans *Chen Ying meishu wenji*, Guangzhou : Guangdong renmin chubanshe, 1995, p.65-132.
- 9 Andrews, Julia, «The Guangzhou-Tokyo Print Exchanges of 1935 and 1936», dans *Cross-Cultural Artistic Exchanges in Later Chinese and Japanese History*, Columbus : Institute for Chinese Studies, The Ohio State University, à paraître.
- 10 Voir les souvenirs de Li Hua dans *Li Hua huaji*, «Wo de zhuanbian», Tianjin : Tianjin People's Art Publishing House, 1987, n.p. ; et l'introduction à *Banbua jicheng : Lu Xun cang zhongguo xiandai muke quanji*, Nanjing : Jiangsu guji chubanshe, 1991.