

Hayashi Michio

[Professeur, Sophia University]

Naissance de l'«Asie»

L'«Asie» est une invention de l'Europe. Il est avéré que la notion d'«Asie» a été créée par les penseurs de la Grèce antique en contrepoint à celle d'Europe, au moment du regroupement sous le nom d'Europe de l'ensemble des îles de la mer Egée et de la péninsule du Péloponnèse. Cette notion n'a d'abord désigné que l'actuelle péninsule d'Anatolie, avant de s'élargir sous l'empire romain jusqu'à englober une partie de la Chine et de l'Inde. Le mot latin «Asia» apparaît pour la première fois sur une carte du monde établie par Ptolémée au II^e siècle ap. J.-C. A l'époque, toutefois, l'Extrême-Orient, autrement dit le Japon actuel, n'entre pas dans le champ de vision des habitants de l'Europe, et c'est seulement au Moyen Âge qu'il sera pris en compte comme composante de l'Asie. La description, dans *Le Livre des merveilles* rédigé en 1299 par Marco Polo, d'un pays de l'or appelé Cipango marque le début de l'existence du Japon aux yeux de l'Europe. Par la suite, cependant, l'usage général veut que l'on désigne, en tant qu'unité géopolitique, sous le nom de Tatar les zones intérieures dont la Mongolie forme le centre et sous le nom d'Indias, les régions côtières de l'Inde et des alentours, l'ensemble de ces deux zones étant connoté comme faisant partie de l'«Asie», notion qui se généralise vers la seconde moitié du XVI^e siècle. En 1567, le géographe d'Anvers Abraham Ortelius (Ortelius) établit la *Asiae Nova Descriptio*, première carte représentant l'ensemble de l'Asie, de la péninsule anatolienne jusqu'à l'Extrême-Orient japonais. Il faut sans doute voir là une des preuves de la naissance d'«Asie» en tant qu'unité géopolitique aux yeux des Européens¹.

Tel est le processus selon lequel est apparue la notion géographique d'Asie. Les frontières en sont cependant toujours restées mouvantes et de fait, aujourd'hui encore, ses contours ne sont pas vraiment définis. (Songeons par exemple au problème de la Turquie qui souhaite entrer dans l'Union européenne. Ou au statut ambigu de la zone appelée «Moyen-Orient» : fait-elle partie de l'Asie ou non ?) De plus, d'un point de vue culturel, à la différence de l'Europe par exemple, qui a une histoire commune, par l'intermédiaire du latin et du christianisme, l'Asie, elle, n'a jamais été reliée par un courant culturel unique, mais est au contraire constituée d'espaces culturels confus, nés du rapprochement ou de la superposition de plusieurs cultures. Or, en dépit de tout cela, la seule et unique dénomination géographique d'Asie en est venue à fonctionner comme une marque d'identité culturelle. La responsabilité de cette grande particularité des temps modernes incombe bel et bien à la formation, en Europe, d'un certain discours.

«Stagnation» et fluctuations de l'Asie

Le mythe édifié par le discours politique de l'Europe a joué un rôle d'une importance capitale dans le processus qui a amené à reconnaître l'«Asie» comme une seule unité culturelle. En Europe, particulièrement du XVIII^e au XIX^e siècle, avec le développement du point de vue historique évolutionniste sur l'«époque moderne», l'Asie, considérée comme un bloc unique et rattachée aux notions de «stagnation asiatique» ou «despotisme asiatique», devient un protagoniste chargé de faire ressortir, par contraste, les avancées de l'Europe. Sous la plume d'auteurs tels que Montesquieu, Adam Smith, ou Hegel, notamment, l'Asie devient un symbole dans lequel se concentre l'idée de retard historique². Considérons par exemple ce que dit Hegel dans *La Raison dans l'Histoire* (1837):

- «L'histoire universelle va de l'Est à l'Ouest, car l'Europe est véritablement le terme et l'Asie, le commencement de cette histoire. Pour l'histoire universelle, il existe un Est par excellence, bien que l'Est soit pour soi quelque chose de tout relatif : en effet, quoique la terre forme une sphère, l'histoire cependant ne décrit pas un cercle autour d'elle ; elle a bien — plutôt un Est déterminé, ce qu'est l'Asie.»³

Ainsi, pour Hegel, le progrès historique suit un processus d'avancée vers l'Europe, considérée comme un but à atteindre, à partir d'un point d'origine qui serait l'Asie, tandis que l'Asie est définie comme un espace de «stagnation» incapable de participer au progrès du monde. Cette vision simplifiée d'une Asie exclue du processus historique se superpose chez Hegel à la notion de race, et c'est selon lui sur la partie orientale de l'Asie où vit la race mongole que repose la culture asiatique originelle, plutôt que sur la Perse où vivent des Caucasiens⁴. La vision de l'Asie répandue à partir de la Grèce antique a donc depuis cette époque opéré un glissement vers l'est, et la vision d'une Asie en état de «stagnation», dont la Chine serait un des centres, est communément partagée en Europe. Cette vision de l'Asie ne tarde pas à être associée à un type de discours justifiant comme une nécessité historique l'éducation forcée de l'Asie par la culture occidentale, et notamment la mise en œuvre de la «civilisation» progressive de la Chine. Ensuite, au cours de ce XIX^e siècle qui voit la colonisation active de divers pays d'Asie, les puissances européennes, qui établissent leur hégémonie sur les pays asiatiques ou les obligent à s'ouvrir au monde extérieur, gardent sur l'Asie cette même vision de base, garante de l'extension et de la pérennité de leur propre système politico-économique. La «modernité» a par conséquent commencé pour les territoires asiatiques par l'expérience d'un envahissement forcé. Cette «modernité» violente a commencé par éliminer les différences internes, nivelant l'Asie pour en faire une seule unité de discours, et l'a placée globalement à l'écart du progrès historique, ce qui, paradoxalement, a conduit à poser la nécessité de son inscription dans l'histoire, par un processus de «civilisation» imposé par la force.

L'«Asie» en tant qu'appellation

Si l'on part du principe que l'Asie est venue à l'existence parce qu'elle a été nommée par l'Occident, il y eut aussi, dans cette «Asie» ainsi créée, des réactions complexes vis à vis de la question de son appellation. L'exemple du Japon permet de comprendre comment furent combattus les enjeux politiques basés sur ce discours pervers.

Cette «Asie» créée de toutes pièces par l'Europe a été introduite au Japon pour la première fois au début du XVIII^e siècle, sous la plume de Arai Hakuseki (新井白石) dans *Seiyō kibun* (Notes sur l'Europe)⁵, recueil de questions adressées à Giovanni Battista Sidotti, missionnaire originaire de Rome et fraîchement débarqué au Japon. C'était la première fois que le terme géographique «Asie» était utilisé dans un texte japonais, aux côtés de «Europe», «Amérique» ou «Afrique». Pour autant, la notion d'«Asie» incluant le Japon ne fut pas acceptée tout de suite. D'après Uemura Kunihiko (植村邦彦), dans le Japon du XIX^e siècle, qui voyait se multiplier les contacts avec les pays occidentaux, de nombreux intellectuels insistaient pour l'adoption d'une appellation se référant principalement au Japon, et qui ferait ainsi pendant à ce nom d'«Asie», basé sur une vision occidentale des choses⁶. Aizawa Seishisai (会沢正志斎), historien rattaché à la très nationaliste Ecole de Mito est représentatif de cette tendance. Il prônait l'appellation de «pays des Dieux» (*Shinshū*) pour le Japon, considéré comme un centre autour duquel gravitaient les «pays de l'ouest de la Mer» – c'est-à-dire ceux situés à l'ouest, sur la côte Pacifique, Chine comprise – et les «pays de l'est de la Mer» – ceux situés à l'est du Japon, principalement le continent américain. Autrement dit, c'est un combat acharné pour le pouvoir qui se jouait autour du nom.

Ces réactions de rejet s'amenuisèrent graduellement au fur et à mesure que grandissait la pression politique exercée par les pays occidentaux à la fin de l'ère Edo

(1603-1867). Le Japon ne tarda pas à ouvrir ses frontières, sortir de son isolement, puis adopter sous l'ère Meiji (1868-1912) une politique d'occidentalisation, cette dernière, désormais synonyme de modernisation, apparaissant maintenant sous un angle positif. Dès lors, l'espace linguistique japonais intériorisa une façon de voir centrée autour de l'Europe, et le pays adopta une nouvelle conscience de soi comme membre de l'«Asie». Cela entraîna toutefois dans le même temps de curieux troubles d'ordre schizophrénique. Le Japon, tout en se considérant, à cause de cette politique d'occidentalisation rapide, comme faisant partie de l'Asie, niait en même temps pour la même raison cette appartenance. Cette contradiction intérieure tourmenta la nation japonaise à maintes reprises à partir de l'ère Meiji^{*7}. Ce problème, en fait, ne concerne pas seulement le Japon, mais se retrouve dans de nombreux pays obligés de viser bon gré mal gré une politique nationale d'«européanisation» à seule fin de pouvoir survivre au cœur du capitalisme, devenu le système mondial de l'époque moderne. Cette contradiction, ainsi que le symbolise au Japon la formule célèbre «*wakon-yōsai*» (esprit japonais, technologie occidentale), est ressentie comme une faille entre l'âme d'un peuple et les technologies modernes. Le problème s'est manifesté de la façon la plus aiguë dans la dimension «culturelle», en principe chargée de concilier ces tensions. Finalement, cette contradiction, ou encore ce schisme, apparaît de manière encore plus condensée dans le domaine de l'art, qui utilise des images visuelles comme médium et permet, en apparence, de dépasser facilement les frontières.

Modernité – Art – Nation

Dans chaque pays d'Asie, le processus de transplantation de l'«art moderne» s'est développé en rapport avec une «modernisation» opérée à l'initiative soit de l'Etat soit d'une puissance coloniale. Même si les styles introduits en premier lieu divergent en fonction de l'époque et des particularités du pays, on retrouve chaque fois, à l'arrière plan de l'apprentissage de l'art moderne occidental par les peintres locaux, le rôle capital de l'éducation dispensée par des écoles d'art soumises à une politique culturelle nationale ou coloniale. Particulièrement dans les pays qui, à l'instar du Japon ou de la Thaïlande, ont convié des professeurs étrangers à venir enseigner chez eux (ou, comme en Indonésie, ont nommé professeurs des Européens déjà installés sur place), les peintres locaux ainsi directement initiés aux nouveaux styles d'art occidental ont pu s'en imprégner et assimiler l'art de la «modernité». Il faut rappeler à cette occasion que s'est posée partout, parallèlement à l'arrivée de l'art moderne, la question de la création d'un style indépendant propre au pays. (Même dans les écoles d'art des pays colonisés, on insistait souvent sur ce point, et les professeurs occidentaux encourageaient leurs élèves à inventer un art où s'épanouiraient leurs traditions propres.)

D'un certain côté, il s'agit certainement, d'une réaction de défense par rapport à l'angoisse que suscitait chez les peintres indigènes la destruction de leur identité culturelle propre, conséquence logique d'une «modernité» visant à uniformiser l'ensemble du monde. Mais on peut aussi voir là une façon de reconnaître inconsciemment que la «modernité» est en soi un système qui peut être reproduit harmonieusement, pour peu que le jeu des différences soit respecté. Il faut mettre l'accent sur le fait qu'à ce moment-là les peintres se sont appuyés sur l'unité de valeur de la «nation» et non sur leur cadre de vie limité : c'est, précisément, le résultat de l'intériorisation du cadre culturel géopolitique de la «modernité», devenu une seconde nature. Ce mécanisme ressort avec évidence de l'observation des peintres japonais modernes qui, tout en continuant à étudier les nouvelles techniques de peinture à l'huile occidentale, s'efforçaient de créer un style «japonais», ou encore des peintres indonésiens et de leur quête visant à inventer une identité culturelle propre à l'«Indonésie», une fois l'indépendance acquise. Cependant, dans la production des différents styles artistiques, la «nation», inextricablement liée à d'autres éléments - peuple, religion, traditions régionales minoritaires -, fonctionne d'ordinaire comme un facteur normatif^{*8}. Cela correspond au fonctionnement du système capitaliste qui s'étend sur l'ensemble du

monde moderne et fait de la « nation » une unité fondamentale. Les échanges culturels au-delà des frontières, et tout ce qui est de l'ordre des régions, des peuples, ou des individus, interfèrent avec cette unité de la « nation », créant ainsi un mouvement dynamique sous forme d'un tourbillon en constante évolution. Le tourbillon dynamique de l'art moderne, quels que soient les styles, s'est incorporé à la nation en tant que variable.

Les blocs culturels : Asie orientale, Asie du Sud-Est, Asie du Sud

Quelles réflexions suscitent l'observation de ce tourbillon à partir du point particulier de l'introduction du cubisme en Asie ? En premier lieu on voit apparaître un nouveau cadre, plus léger, qui se superpose à celui des « nations » et dessine plusieurs blocs à l'intérieur de l'« Asie ». C'est sur ce cadre que se base la présentation de la présente exposition en trois zones : Asie orientale, Asie du Sud-Est, Asie du Sud. L'Asie orientale comprend le Japon, la Chine et la Corée. L'utilisation des idéogrammes relie traditionnellement les pays appartenant à ce bloc, et fonde leur unité culturelle. Bouddhisme et confucianisme ont également joué le rôle d'éléments intermédiaires importants entre ces différentes cultures. On considère d'ordinaire que le courant dominant de la propagation culturelle s'est déroulé dans le sens Chine, Corée, Japon. A l'époque moderne, cependant, la vague de l'« occidentalisation » a suivi un courant inverse, allant du Japon vers la Corée et la Chine, ce qui, ironie de l'histoire, a cimenté plus profondément encore cet ensemble culturel. La façon dont le cubisme s'est répandu en Asie est un exemple frappant de ce « courant inverse ». Au cours des enquêtes menées en vue de la présente exposition, nous avons pu constater que de nombreux peintres chinois et coréens avaient rencontré le cubisme pendant leurs séjours à Tôkyô dans les années 1920 à 1930. Dans de nombreux cas, naturellement, le contact avec l'Occident n'a pas été relayé par Tôkyô et, inversement, un certain nombre d'informations sont également parvenues à Tôkyô via Séoul ou Shanghai. On peut simplement dire que le Japon - pays qui a très vite cherché à « se démarquer de l'Asie » et à égaler l'Occident - et plus particulièrement Tôkyô, grande métropole asiatique de l'époque, symbolisaient l'énergie culturelle transnationale accumulée en Asie orientale, avec toutes les réactions que cela comporte. Les voies maritimes reliant Tôkyô, Séoul, et Shanghai ont joué un rôle crucial en tant qu'espace amplificateur de cette énergie et lui ont en outre permis de se propager vers le sud le long de la mer de Chine, jusqu'à Hong Kong ou Singapour.

En Asie du Sud-Est, cette énergie progressant vers le sud à partir de Shanghai est venue catalyser des forces créatrices issues de liens avec l'Occident déjà fermement établis depuis l'époque des colonies, et y a engendré une dynamique propre. Cet entrecroisement complexe de forces donne naissance à des carrefours particuliers tels que Singapour ou Hong Kong, sans pour autant former un réseau d'étroites relations d'échanges comme dans le cas de l'Asie orientale. Dans les Philippines colonisées tour à tour par l'Espagne, les Etats-Unis et le Japon, l'art moderne connaît un développement particulier, tandis qu'en Indonésie, un long passé de tutelle hollandaise donne lieu à des effets encore différents. Au Vietnam et dans l'ancienne Indochine également, il est clair que le système d'éducation artistique apporté par la France a préparé indirectement le terrain du cubisme, cependant la transmission du cubisme ne s'y est pas faite en termes de réciprocité entre les différents pays de la zone, comme dans le cas de l'Asie orientale. Sans aucun doute, il y a eu là aussi des échanges transfrontaliers de personnes et d'informations, mais ils ont engendré une dynamique chaotique et polycentrique, sans être unifiés dans un espace d'« art moderne » homogène. Le concept de « chaos asiatique » étant de nos jours un stéréotype aussi fort que celui de « stagnation asiatique » autrefois, il importe de rester prudent afin d'éviter toute vision réductrice. On peut cependant déceler sans risque de se tromper, dans de nombreux cas d'influences cubistes dans cette zone, une richesse hétéroclite de l'ordre du « bricolage » pour reprendre le terme adopté par Lévi-Strauss.

En Asie du Sud, constituée par l'Inde et le Sri Lanka, la sphère culturelle du

modernisme, qui s'est développée par l'intermédiaire de l'ancienne puissance coloniale anglaise, a formé à partir des années 1930 une petite enclave culturelle concentrée autour de Bombay et Colombo, et c'est principalement dans ce terreau qu'a pu s'enraciner l'influence cubiste. Cependant, dans l'Est de l'Inde, au Bengale, s'est également constitué très tôt un autre foyer culturel centré sur Calcutta, principalement alimenté par le réseau international de relations artistiques de la famille Tagore, qui a permis de faire connaître en Inde le Bauhaus et le cubisme. La question de la conciliation des traditions culturelles locales, qui mettent l'accent sur les différences, avec des styles modernes faisant profession d'universalité, n'est pas spécifique à l'Asie, et s'est posée également dans d'autres régions du monde (y compris en France) : en d'autres termes, il s'agit autant d'une «maladie» que d'une «nécessité» des temps modernes, comme je l'ai exposé plus haut. Le problème a toutefois revêtu une acuité particulière en Inde et au Sri Lanka, pendant la période qui a immédiatement précédé et suivi l'indépendance de ces pays. Les peintres qui ont activement fait connaître le cubisme dans leur pays vivaient eux aussi une division intérieure profonde : ils étaient issus d'une élite indigène ayant reçu une éducation européenne poussée et, pour la même raison, avaient également une conscience aiguë des traditions locales - coutumes et foi religieuse. Si Gandhi a opté pour le port de la tenue traditionnelle à la place du costume occidental, les peintres ayant adopté le «costume» cubiste ne l'ont pas rejeté mais ont poursuivi leur expérimentation en y faisant des retouches et en le retaillant, chacun selon sa coupe propre, à l'aide de ses ciseaux particuliers. Ajoutons à propos de la foi religieuse que les peintres de cette zone, où les trois grandes religions en dehors du christianisme - hindouisme, islam et bouddhisme - fonctionnent comme d'importants facteurs de transmission culturelle, ont tenté de manière répétée d'allier le langage pictural cubiste aux exigences de leur foi.

Ce dynamisme «territorial» qui émerge peu ou prou à partir de l'introduction du cubisme, n'est évidemment pas propre à ce style particulier, mais est également inséparable de l'introduction de l'impressionnisme ou du surréalisme en Asie. Traiter l'introduction de styles nouveaux d'un point de vue historique nécessite de se pencher sur les évolutions et les déplacements spatio-temporels de ces styles, aussi importe-t-il de relativiser l'histoire de l'art asiatique, souvent évoquée en termes de «nations», et de faire appel à un cadre historique différent, qui tiendrait plutôt compte des voies maritimes ou des métropoles. Pour autant, aucune unité, aucun réseau de transmission comparable à ceux de l'empire romain ou de l'église dans l'histoire de l'art européen ne traverse la vaste étendue de l'histoire de l'art asiatique. Cet art, intimement lié à la pluralité de l'histoire dans cette partie du monde, s'est constitué de manière polycentrique et mouvante, dans un incessant tiraillement entre passerelles et divergences et, à partir des temps modernes, son histoire tend à se complexifier encore davantage, du fait du développement des médias, des réformes du système éducatif, et de l'accélération des flux migratoires. Comprendre la dynamique de cette histoire de l'art nécessite l'élaboration d'un point de vue et d'une méthodologie trans-nationaux qui ne l'appréhendent pas à partir d'un centre unique.

Cubismes

Le cubisme, originaire de France, n'est pas apparu de manière uniforme dans les pays asiatiques : il s'agit d'un processus mouvant, qui s'est déroulé à partir de multiples centres et s'est accompagné de brusques ruptures ou élans. C'est en ce sens que doit être pris le titre de la présente exposition dans le pluriel. Qui plus est, dans un grand nombre de cas, l'adoption du cubisme n'est pas allée de pair avec une compréhension systématique de la place que ce style occupe dans l'art occidental. La rencontre s'est souvent faite autour d'une définition assez floue, et a même parfois été totalement fortuite. Nous, commissaires de l'exposition, avons été les premiers déconcertés, lors de la tournée en Asie effectuée pour sélectionner les œuvres, en découvrant à quel point était large l'éventail de peintures décrétées «cubistes», tant par les artistes que par les

historiens ou les critiques. Cela nous a amenés, par réaction, à nous poser en permanence la question : «qu'est-ce que le cubisme ? »

Naturellement, ce mouvement pictural n'ayant pas débuté par un manifeste artistique, et son nom lui ayant été attribué rétrospectivement, il est impossible d'en donner une définition aux contours parfaitement clairs. On peut toutefois se référer au discours maintes fois répété de l'histoire de l'art. La fondation du cubisme par les deux héros Picasso et Braque, aux environs de 1908. Leurs œuvres jusqu'en 1912, qualifiées de «cubisme analytique». Puis une évolution qui mène du collage au cubisme synthétique. Suit l'entrée en scène de peintres influencés par les deux fondateurs, les «cubistes du Salon de l'automne et des Indépendants», dont les plus représentatifs sont Jean Metzinger, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier, Raymond Duchamp-Villon. Et également, si l'on tient compte des mouvements apparentés, dans l'entourage immédiat : l'orphisme de Robert et Sonia Delaunay, le futurisme de Giacomo Balla et Umberto Boccioni. Et puis Marcel Duchamp et Fernand Léger... Les œuvres de quelle époque, de quels artistes, devons-nous prendre comme critères ? Les historiens de l'art les plus stricts retiendraient sans doute uniquement les œuvres du «cubisme analytique» de Picasso et Braque comme référence. Inversement, les plus tolérants incluraient des exemples d'artistes parvenus à l'«abstrait» via le cubisme, tels Mondrian ou Kupka, et affirmeraient peut-être que des œuvres asiatiques «abstraites» ont également leur place dans cette exposition.

Nous n'avons choisi aucune de ces deux positions. Il était impossible d'adopter le point de vue restreint consistant à prendre seulement les œuvres de Picasso et Braque comme critères, parce que le chemin menant au cubisme emprunté par la plupart des peintres asiatiques ne s'est pas limité à ces deux peintres français. Les investigations menées pour organiser cette exposition nous ont permis de comprendre que l'ordre d'apparition du cubisme en Asie, ou encore celui dans lequel les étudiants asiatiques faisant leurs études d'art en Occident avaient rencontré ce style, diffère inévitablement du développement suivi par le cubisme en Europe. Pour des explications plus détaillées, je renvoie le lecteur aux textes par zone dans le présent catalogue. Je citerai simplement ici l'exemple des peintres japonais, entrés pour la plupart en contact avec un certain «esprit» appelé «cubo-futurisme» sans dissocier cubisme et futurisme, ou encore le cas de l'Indonésie, où le cubisme a été transmis aux peintres locaux par un professeur hollandais à l'origine créateur de vitraux, Ries Mulder, dont la compréhension du cubisme était probablement plus proche de l'orphisme. En outre, la plupart des jeunes peintres asiatiques qui ont rencontré le cubisme en étudiant l'art à Paris ont eu André Lhote ou Fernand Léger pour professeurs, et ont donc été à ce titre initiés à un cubisme plus tardif, passé inévitablement par le filtre de ces deux artistes⁹.

Ainsi, en Asie, le cubisme a connu dès le départ une pluralité correspondante à celle de ce continent lui-même. Pour autant, il nous était impossible d'en élargir la définition de manière illimitée. Nous nous sommes peut-être montrés conservateurs sur ce point, mais avons fait le choix de prêter une attention particulièrement forte aux éléments de l'ordre de la «représentation», c'est-à-dire à l'objet que dépeint une œuvre donnée, ou ce qu'elle signifie. Au reste, nous avons considéré comme un critère important l'utilisation, même avec des différences de niveau, de la technique donnant aux objets représentés une impression de fragmentation suivie de reconstruction. Ceci sera sans doute en accord avec ce qui est pratiqué en histoire de l'art occidentale, à savoir la reconnaissance de la continuité historique de la peinture abstraite avec le cubisme tout en ne la classant pas dans cette catégorie. Ce choix a également été motivé par le fait que peu de peintres asiatiques des années 1910 sont passés du cubisme à l'abstraction comme par un prolongement naturel, le cas le plus fréquent étant plutôt de se lancer dans l'«abstraction» comme dans une catégorie déjà constituée en Occident, et même, dans la plupart des cas, sans discerner véritablement sa relation avec le cubisme. Les peintres comme le Japonais Onchi Kôshirô (恩地孝四郎) ou le Philippin Hernando R. Ocampo qui

sont partis d'une recherche cubiste pour progresser dans une même continuité vers l'abstraction ou la semi-abstraction restent des exceptions, il est important de le noter.

Des cubismes pluriels dans une Asie plurielle. L'Asie n'est pas une, le cubisme non plus. Cela peut paraître une évidence mais c'est ce que nous avons principalement été amenés à reconnaître, au terme d'une vaste enquête sur le cubisme menée dans différentes régions d'Asie.

Mutations – En dehors de l'histoire (du discours)

Il est communément admis aujourd'hui que l'histoire n'est pas toujours un discours de «vérité». Tout le monde sait que même un fait dont la réalité est incontestable peut donner lieu à des interprétations diverses, pour peu que les sujets qui en font l'expérience soient nombreux. La question du rapport incertain entre réalité et histoire a été soulevée à maintes reprises, sans attendre le post-structuralisme, en fait dès le XIX^e siècle, lorsque l'histoire a été promue au rang de véritable science. L'histoire cependant, se donne ordinairement pour tâche de découvrir des liens logiques entre des faits et des événements divers et de les raconter en les reliant selon un enchaînement temporel. Que ce soit la vérité ou non, l'histoire ainsi racontée est présentée dans un rapport d'enchaînement causal dans le temps. Du romantisme au réalisme, puis à l'impressionnisme, au post-impressionnisme, au fauvisme, et enfin au cubisme : l'histoire de l'art moderne européen ainsi modelée est un exemple type de «discours historique». Au sein de ce courant ininterrompu, le cubisme occupe la position marquante d'un mouvement qui ouvre la voie vers l'abstraction en niant le réalisme illusionniste de la perspective et en redéfinissant la peinture comme un art à deux dimensions.

Si l'on passe en revue différents exemples de cubisme asiatique, on se trouve face à de nombreuses œuvres que l'on a du mal à insérer dans la continuité de ce «discours» de l'histoire de l'art. Beaucoup d'œuvres ne sont pas impossible à situer, qu'elles représentent le point de croisement de contextes divers telle que le contact avec le cubisme occidental par l'intermédiaire des professeurs ou à travers des études artistiques à l'étranger, ou encore le lien avec un art traditionnel. D'autres, cependant, résistent fermement à toute tentative de récupération par ce genre de discours. C'est le cas par exemple des œuvres de Luis Chan, en activité à Hong Kong. Bien que ses tableaux soient de toute évidence influencés par le cubisme, ainsi que le prouve leurs titres, une grande distance les sépare des œuvres cubistes occidentales. La fragmentation des corps de ses modèles et leur reconstitution décorative tiennent des principes cubistes, mais l'interprétation qu'il en fait est si particulière qu'il semble plus juste de parler de mutation. Il n'existe à notre connaissance aucun autre peintre, ni dans son entourage ni à son époque, ayant produit des œuvres similaires. Lui-même, au cours de sa carrière, n'a peint ce type de tableaux que sur une période limitée. On peut imaginer divers liens possibles : avec les traditions artisanales indigènes, les œuvres de Paul Klee, ou encore le surréalisme. Cependant, l'artiste lui-même n'a laissé aucun manifeste, et aucun autre peintre n'a pris sa relève par la suite. Bien que mineures, ses œuvres dégagent un charme très particulier : l'originalité de ces «bizarreries» du cubisme empêche définitivement de les ranger dans la chaîne logique de l'histoire de l'art.

Chuah Thean Teng (蔡天定), artiste d'origine chinoise qui a exercé ses activités dans la péninsule malaise, fait également partie de ces peintres inclassables. Il a laissé des œuvres d'une singulière étrangeté, fruit d'influences métissées de peinture traditionnelle chinoise, de peinture moderne occidentale, et de batik, artisanat local traditionnel, sans appartenir à aucun de ces genres en particulier. Sa *Musicienne* [cat. n°40] par exemple, est sans doute plus proche, par l'utilisation des lignes courbes, des œuvres du Picasso de la période surréaliste que du cubisme européen des années 1910. Il est cependant difficile de la classer dans un genre identique : son étrange silhouette l'apparente plutôt à un énorme insecte d'une espèce inconnue.

Ce ne sont là que quelques exemples, et le lecteur en rencontrera sans nul doute de

nombreux autres du même type au cours de la visite de l'exposition. Ces œuvres «mutantes», exigent de toute évidence un mode de discours non orthodoxe pour être comprises. Il est bien sûr indispensable d'explorer des contextes historiques qui n'ont pas encore été fouillés en profondeur, et cela permettra sans doute d'avancer dans l'élucidation des mécanismes d'apparition de ces peintures de mutation. Cependant aucun courant particulier n'étant venu prendre la suite de ce patrimoine artistique, il n'est rien d'autre, du point de vue de l'enchaînement de l'histoire, que le jaillissement figé d'une écume. On a rarement vu, cependant, une simple écume dégager un tel charme. Ces œuvres ne s'inscrivent dans le discours de l'histoire que comme une sorte de brouillage sonore mais en dépit de cela, ou peut-être justement en raison de cela, elles n'en sont pas moins le point de départ possible vers une façon différente de penser l'histoire de l'art.

Pour revenir à un point déjà évoqué plus haut, ces œuvres peuvent toutes être appréhendées comme des symptômes de la schizophrénie engendrée par le «modernisme». Tout en appartenant à une «zone» ou une «nation» (voire, dans certains cas, à plusieurs, ou encore à un espace intermédiaire), ces artistes se sont efforcés d'incarner à travers leurs œuvres la modernité, l'avant-garde et l'universalité. Simultanément, ils ont tenté d'inscrire leur identité culturelle dans l'espace moderne. Ils se sont ainsi trouvés au cœur d'une double, parfois même triple ou quadruple mission. Cette mission a parfois trouvé son aboutissement dans un simple éclectisme ou une synthèse dialectique de plusieurs styles. Certains peintres, toutefois, impuissants à réaliser cette synthèse, se sont perdus de plus en plus profondément dans leur déchirement intérieur. En outre, dans le cas de peintres vivant en exil, loin de leur pays, et obligés de ce fait d'absorber des cultures différentes, cette synthèse n'a sans doute parfois été possible que de manière provisoire tandis qu'à l'arrière-plan ils n'embrassaient que le vide. Les peintures que j'appelle «mutantes» sont peut-être des cas d'échec productif de cette synthèse. L'échec est productif, parce qu'elles ont révélé la stérilité de l'essentialisme de la culture inversé dans lequel on tente de voir un nouveau centre de la culture, qu'il s'agisse de l'«Asie» de manière générale, ou de pays tels que la «Chine» ou le «Japon», autrement dit, ce que l'on tente de voir est une Asie véritable, et non vue par les yeux de l'Occident.

Tel est donc mon propos : nous devons tenter d'établir de nouvelles règles et oser appliquer à toutes les œuvres le terme de «mutation», au lieu de les intégrer de force dans l'orthodoxie du discours de l'histoire de l'art. Si on ne peut appréhender l'Asie, ou encore les pays et régions qui la composent, comme une entité politique et culturelle unique, il ne faudrait pas pour autant la dissoudre dans une culture de la «mondialisation». Les œuvres restent des corps étrangers, vues de l'extérieur comme de l'intérieur, et nous devons les éclairer d'une vision historique nouvelle pour leur permettre de briller de tout leur éclat, non seulement en tant que corps étrangers, mais comme des monades.

Si l'on considère que l'histoire a d'ordinaire pour fonction d'inventer, ou de se porter garante, d'une continuité unissant le présent et le passé d'un peuple ou d'une nation - rappelons-nous ces exemples d'exaltation de la mémoire nationale que représentent certains films d'Hollywood, romans historiques populaires, ou encore événements commémoratifs -, la rencontre avec ces points particuliers «mutants» incitent pour leur part à établir un rapport à l'histoire complètement différent de ce genre de reconnaissance identitaire. Tous autant que nous sommes, nous ne vivons pas dans une histoire «une», mais nous sommes des points particuliers à l'intersection de plusieurs forces de l'histoire, sans appartenir complètement à aucune d'elles. L'histoire est certes nécessaire, mais il existe en dehors d'elle des événements en surplus, des œuvres «mutantes» qui échappent à sa logique et ne pourront jamais la réintégrer. Ces événements, ces œuvres, gouttes d'écume changées en monades, ne sont-elles pas un prisme destiné à rendre possible une vision nouvelle de l'histoire ?

- 1 Pour ces explications sommaires concernant l'histoire de la notion d'«Asie», je me suis référé principalement aux ouvrages suivants :
Uemura, Kunihiko, *Ajia wa ajiateki ka* (L'Asie est-elle asiatique?), Kyôto : éditions Nakanishiya, 2006. ; Matsueda, Itaru, *Ajia towa nanika* (Qu'est-ce que l'Asie ?), Tôkyô : Taishûkan Shoren, 2005.
- 2 Montesquieu, dans les *Lettres Persanes* (1721), *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734), et *De l'esprit des lois* (1748), a largement contribué à fixer la notion de «despotisme asiatique». Adam Smith pour sa part, tout en reconnaissant le potentiel de l'économie asiatique, et particulièrement chinoise, utilise pour parler de l'état de non-réalisation de ce potentiel la notion de «asiatic stagnation», terme que l'économie marxiste reprendra par la suite à son compte.
- 3 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* dans *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 12, Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1970, p. 134. (La traduction française du passage cité est tirée de *La Raison dans l'Histoire, introduction à la philosophie de l'histoire*, éditions 10/18, 1998, traduction et notes de K. Papaioannou.)
- 4 Uemura, Kunihiko, op. cit., p. 60-82.
- 5 Arai, Hakuseki, *Seiyô kibun*, c.1715.
- 6 Uemura, Kunihiko, op. cit., p. 116-126.
- 7 Fukuzawa Yukichi est sans doute le penseur qui symbolise le mieux cette difficile ambivalence entre «se développer avec l'Asie» et «se démarquer de l'Asie». Dans son *Bunmeiron no gairyaku* (Eléments d'une théorie de la civilisation) publié en 1875, il adopte une théorie qui définit trois étapes : «civilisation - en voie de civilisation - barbarie», plaçant le Japon et les pays asiatiques dans la catégorie des pays «en voie de civilisation» et insistant sur la nécessité de l'occidentalisation comme moyen de parvenir à la civilisation. Puis, dans les années 1880, il baptise le Japon «nation dirigeante de l'Asie» et développe des affirmations selon lesquelles le pays doit guider l'ensemble de l'Asie vers la civilisation. Plus tard, face à l'échec cuisant que représente la rébellion anti-japonaise de 1884 dans la péninsule coréenne, il renonce à cette solidarité pan-asiatique, et publie en 1885 «Datsuaron» (Théorie de la démarcation de l'Asie) qui prône une rupture décisive du Japon avec le reste de l'Asie.
- 8 A propos du lien entre nation et peinture moderne (particulièrement le cubisme), voir le texte de Ushiroshôji, Masahiro «Kokumin no sôsei» (La naissance d'une nation) dans le catalogue de l'exposition *Cubism in Asia: Unbounded Dialogues*, Tôkyô : National Museum of Modern Art, Tôkyô/The Japan Foundation, 2005, p. 98-121.
- 9 Kuroda Jûtarô et Kawaguchi Kigai, partis étudier en France dans les années 1920, sont connus pour avoir été élèves d'André Lhote et de son académie. Dans les années 1950, Ram Kumar et Jehangir Sabavala, quitteront l'Inde pour venir y étudier. Sakata Kazuo est lui aussi connu pour être resté longtemps inscrit, dans les années 1920, à l'académie de Fernand Léger auprès duquel il travailla comme assistant, de même que Ram Kumar, qui étudia également auprès d'André Lhote.