

Mizusawa Tsutomu

[Conservateur en chef, Museum of Modern Art, Kamakura et Hayama]

En préambule

Lorsque l'on pose, dans un contexte asiatique, la question des phénomènes de rencontres culturelles suscités par le cubisme une fois quitté son berceau européen, la France, la réaction rapide du Japon, pays cumulant une situation extrême-orientale et un point de vue géopolitique centré sur l'Europe, ainsi que le fait qu'il subsiste un certain nombre d'œuvres japonaises permettant de retracer réellement l'influence cubiste éveillent en tout premier lieu l'intérêt historique. Dans le cadre d'un système politique de conservation des collections impériales originaire de Chine et sans doute achevé dans la première moitié du VIII^e siècle sous la dynastie Tang, un important ensemble de splendides objets artistiques, essentiellement chinois, était conservé dans l'entrepôt impérial du Shōso-in de Nara dès le milieu du VIII^e siècle, en même temps que les techniques étaient transmises au Japon par de nombreux artisans naturalisés ; par la suite, les arts décoratifs du « Pays du Soleil Levant » connurent de riches transformations au cours de leur évolution. Je voudrais donc commencer par examiner pourquoi et sous quelle forme l'esprit du cubisme a essaimé au Japon, pays le plus lointain dans le vaste échiquier de l'Asie orientale.

Les ondes sont provoquées par le « petit caillou » du cubisme lancé dans le lac du Japon (j'utilise à dessein le terme « petit » car on ne peut guère parler de « grande influence » dans le contexte du VIII^e siècle.) L'ordre de présentation des œuvres de la présente exposition suit le tracé de ce développement historique : du Japon vers la péninsule coréenne et le continent chinois. Le fait paraît très symbolique si l'on songe à la nature fondamentale du modernisme. Le japonisme, qui culmine en Europe occidentale dès la fin du XIX^e siècle avec le style Art nouveau, est réimporté au Japon à peu près vers la même époque puis, à peine dix ans après la création par un groupe d'artistes japonais d'un style symbolique extrêmement décoratif dénommé « romantisme Meiji », l'impact du cubisme se répercute d'abord jusqu'au Japon, aux confins extrêmes de l'Asie, avant de poursuivre son expansion vers l'Asie orientale. L'introduction du cubisme étant de nature essentiellement inverse à la propagation des styles académiques officiellement reconnus, ces répercussions doivent toujours être examinées dans le contexte de la créativité personnelle de chaque artiste. En outre, bien qu'ayant également pour toile de fond l'ouverture au monde qui marque le passage du XIX^e au XX^e siècle, ce phénomène diffère largement des modes liées au développement de la culture urbaine, dont les aspects destinés à la consommation commençaient déjà à se manifester, comme dans le cas du japonisme. (Naturellement, le langage plastique du cubisme a été assimilé par l'Art déco à partir de la seconde moitié des années 1920, et a dès lors rempli le rôle d'un signal de consommation. Il y a là un décalage certain avec l'association connue par ces deux mouvements à leur début.) La présente contribution se propose donc d'examiner de quelle manière le choc causé en Extrême-Orient par la première rencontre avec le cubisme a stimulé la création de quelques artistes hors du commun – car il ne s'agit que d'un petit nombre –, à quelles œuvres il a donné naissance, et quel espace de résonance il a fait naître en Asie orientale. Il s'agit en d'autres termes, bien que l'étude du cubisme au cas par cas reste elle-même une esquisse, d'ébaucher l'idée de l'éventuelle existence d'un modernisme propre aux Asiatiques, différent du modernisme développé par les Occidentaux, ouvrant pour ces derniers une brèche dans le bloc d'un apparent achèvement personnel et permettant aux premiers d'y voir plus clair.

Japon : rejets et affinités

En comparaison de la richesse culturelle au tournant du XIX^e siècle, les aspects avant-gardistes du modernisme au début du XX^e siècle ont été purement le fruit d'activités créatrices isolées, dénuées de tout soutien économique. Avant de devenir le héros incontesté de l'épopée du modernisme et un véritable mythe à lui seul, le jeune Pablo Picasso a ainsi dû se dépouiller graduellement d'une culture urbaine parvenue à son apogée à la fin du siècle précédent - parcours qui le mènera au cubisme en passant par les périodes «bleue» et «rose». Le poète Rainer Maria Rilke, qui a connu l'atmosphère parisienne dès 1905 en tant que secrétaire du sculpteur Auguste Rodin, retrouvera en 1915 les acrobates de Paris peints par Picasso (*La famille de saltimbanques*, 1905 - Washington National Gallery), à Munich, dans la maison de Madame Hertha Koenig, où il séjourne pendant la Première Guerre mondiale (le poète avait vu pour la première fois cette toile l'année précédente à la Moderne Galerie Heinrich Thannhauser de Munich), puis en 1922 au château de Muzot en Suisse où il passe ses dernières années. Ce laps de temps comprend toute la durée de la guerre et dure jusqu'à l'achèvement par Rilke de la cinquième *Élégie de Duino* : ainsi, le long délai mis à accueillir ce poème qui n'est pourtant pas directement cubiste permet de juger de l'isolement créatif de Picasso à cette époque. *Les Demoiselles d'Avignon* (1907, The Museum of Modern Art, New York), considéré comme l'œuvre fondatrice du cubisme, n'a pas eu le moindre retentissement lors de sa création. L'existence même du tableau n'a été connue jusqu'en 1925 que d'une poignée de personnes appartenant à l'entourage direct d'un Picasso totalement isolé sur le plan social, et il est aujourd'hui de notoriété publique que le peintre vivait alors une sorte d'exil. Même pour une œuvre aussi décisive, l'accueil a donc varié entre «gestation» et «isolement» total, et on peut trouver à travers le monde une infinie variété d'exemples situés entre ces deux extrêmes.

Les réactions envers Picasso de Yorozu Tetsugorô (萬鉄五郎), natif du Japon, «extrême-oriental», qui plus est de Tsuchizawa dans le Tôhoku, aux confins du nord de l'île principale du Japon, s'apparentent fondamentalement à ce type de schéma. Ce peintre revendique pourtant une place singulière dans l'histoire de l'art japonais, tant par la qualité que la quantité de son œuvre. Son tableau de fin d'études à l'École des beaux-arts de Tôkyô, *Beauté nue* (1912, The National Museum of Modern Art, Tôkyô), déjà en préparation un an plus tôt, est une œuvre qui fera date. Surprenante rébellion contre l'académisme japonais dont l'École des beaux-arts de Tôkyô, encore sous la forte influence du peintre Raphaël Collin, représentait alors la place forte, et reflétant l'esprit d'une époque passée du postimpressionnisme au fauvisme et à l'expressionnisme, le tableau ouvre une brèche pour les générations suivantes. (L'esprit rebelle du jeune Yorozu se manifestera d'ailleurs ouvertement dans le boycott de la cérémonie de fin d'études, qu'il organise avec la complicité d'une partie de ses camarades d'études.) Cependant, les œuvres expérimentales que Yorozu produit successivement, sans intention de les rendre publiques, après *Beauté nue*, retiennent encore plus l'attention sur le plan artistique. On y trouve de nombreux exemples de cubo-futurisme, où le cubisme fusionne avec le futurisme. *Autoportrait aux yeux rouges* [cat. n°1] où le peintre a inscrit lui-même en allemand au dos de la toile «Selbstbildnis» (autoportrait), revêt un sens particulièrement décisif. Yorozu ne fait à cette époque guère de déclarations publiques, mais publie cependant le 1^{er} janvier 1913, dans un journal de sa province natale, le *Iwate Mainichi Shimbun*, une «Lettre ouverte en réponse à la critique d'un ami» relativement longue. Il affirme avec force dans sa conclusion : «Les apports de l'école post-impressionniste ne jouent pas d'autre rôle que celui d'une ultime aiguille plongée dans un abcès prêt à percer.» On peut penser que ce qu'il désigne ici par «post-impressionnisme» inclut également cubisme et futurisme. Le mélange de styles des œuvres de Yorozu en 1912, qu'il compare lui-même à l'effet d'une «aiguille dans un abcès prêt à percer», témoigne d'une énergie prolifique qui peut être comparée à celle d'Otto Dix, alors étudiant en peinture à l'académie de Dresde (à propos des informations fondamentales sur les apports du cubisme et le futurisme dans la peinture japonaise de cette époque, voir l'article «Cubisme et Japon» de Otani Shôgo dans le présent catalogue p. 178-179).

Kishida Ryūsei (岸田綱生), peintre représentatif du Japon de l'ère Taishō (1912-1926) au même titre que Yorozu, a laissé un texte intitulé « Marche (impressions) » publié en septembre 1912 dans le numéro 6 de la revue *Gendai no yōga* (La peinture occidentale contemporaine) où il renie le cubisme en ces termes : « J'avance, j'avance de toutes mes forces, conscient que nombre d'artistes ont fini par trébucher à force de vouloir avancer trop vite. L'impressionnisme, en dégénéralant, est arrivé à la plate description néo-impressionniste d'une nature vide de soi. Et le groupe des cubistes a fini par trébucher sur le post-impressionnisme. Autrement dit, ils sont à mes yeux les néo-post-impressionnistes du post-impressionnisme. » Il ne fait aucun doute qu'à ce moment-là, Kishida ne disposait que de maigres informations sur le cubisme. Il poursuivait cependant à cette époque en tâtonnant sa « marche » vers une reproduction fidèle de sa vision mystique de la nature, dont la foi chrétienne constitue l'arrière-plan.

Yorozu note lui aussi dans son *Tetsujin dokugo* (Monologue de l'homme de fer), sans doute rédigé après l'automne 1914 : « Le modernisme de Kimura [Shōhachi] m'a fortement séduit, cependant je lui ai enfin dit adieu (...) Le futurisme et le cubisme ne sont que de purs produits de la civilisation. Ils sont fondés sur cette civilisation. C'est en cela qu'ils sont superficiels. » Cette intuition incite Yorozu à se démarquer des tendances du modernisme dont son ami le peintre Kimura Shōhachi (木村莊八) était à l'époque le fervent défenseur. En septembre 1914, il quitte la capitale japonaise, réceptacle des orientations artistiques les plus récentes, pour se retirer à Tsuchizawa, dans sa province natale du nord du Japon.

Toutefois, à partir de cette époque, Yorozu ne se contente pas de renier le cubisme comme Kishida Ryūsei mais confronte sa quête des expressions du corps humain avec la plastique du cubisme des débuts, particulièrement chez Picasso. Etant en outre familier de la peinture de lettrés originaire de la Chine des Song du Sud (XII^e siècle), il utilise également papier japonais et pinceaux de calligraphie pour s'essayer à des peintures de paysages semi-abstraites qui évoquent Kandinsky à ses débuts. Dans des motifs formels de paysages « vus à travers les arbres » à la Cézanne, qu'il peint dans un gris sombre monotone caractéristique, ainsi que dans ses natures mortes, on reconnaît un mélange typique d'atmosphère traditionnelle, de peinture de lettrés et de cubisme. Ensuite, au retour dans sa région natale, les fruits de ses recherches se cristallisent dans une œuvre de 1917 : *Femme accoudée* [cat. n° 2]. Le motif emprunte de nouveau à une sorte de « formalité », celle de *L'homme au balcon* (1912, The Art Institute of Chicago) de Gleizes, qui figure également au frontispice de *Du cubisme*, ouvrage conjoint de Gleizes et Metzinger (1912), présenté à plusieurs reprises en traduction abrégée dans des revues japonaises, et dont la traduction intégrale est publiée en 1915. Une extraordinaire volonté de donner ses lettres de noblesse à un authentique cubisme extrême-oriental aux influences mixtes émane de cette *Femme accoudée*, qui dissimule au fond une critique du cubisme originel.

L'année où Yorozu quitte Tôkyô, au printemps 1914, le Musée Hibiya, dans la capitale japonaise, présente l'exposition *Der Sturm – gravures sur bois* organisée par la « branche japonaise de Sturm » fondée par le designer Saitō Kazō (齋藤佳三) et le compositeur Yamada Kōsaku (山田耕作). Il s'agit de la version gravée des œuvres présentées à la galerie Sturm de Berlin lors du Herbstsalon, le Salon d'automne de 1913. Il est possible que Yorozu ait vu cette exposition, et que les gravures sur bois de Ernst Ludwig Kirchner aient eu sur lui un rôle de catalyseur, mais cette exposition sera surtout déterminante pour Tôgō Seiji (東郷青児), dont le talent de peintre va éclore lors de ce contact avec les tendances avant-gardistes de l'art européen. Alors même que Yorozu poursuit une recherche indépendante à l'écart de la capitale, Tôgō révèle au public en septembre 1915, lors d'une exposition individuelle dans ce même Musée Hibiya, un tableau intitulé *Joueur de contrebasse* [cat. n° 4] caractérisé par un entrecroisement de lignes habilement inspirées du langage plastique raffiné des cubistes du Salon d'automne et des Indépendants. Le jeune peintre, alors âgé de 18 ans, fait des débuts remarquables dans ce que Yorozu nomme le « produit de la civilisation », un milieu qui rassemble les

graveurs, les poètes, les romanciers, les danseurs, les musiciens les plus représentatifs du Tôkyô de l'époque. En 1921, Tôgô part pour l'Europe, où il noue des liens directs avec Marinetti et Picasso. Archétype de l'artiste des années 1920, il s'imprègne du raffinement urbain, adopte le style de vie d'un moderniste européen accompli, traduit *Les enfants terribles* de Jean Cocteau et s'occupe lui-même de la conception de la reliure en 1930. Les personnages que Tôgô peint à cette époque ne sont pas composés de lignes hachées mais brillent par une délicatesse simplifiée de style Art déco ; ses œuvres se rapprochent néanmoins de l'art commercial, et tendent vers les images destinées à la consommation. La fusion tentée par Yorozu entre cubisme et traditions orientales ne fera jamais partie de la sphère d'intérêt de Tôgô. Aux yeux des peintres japonais dont l'art arrive à maturité dans les années 1920 – Yanase Masamu (柳瀬正夢), Koga Harue (古賀春江), Migishi Kôtarô (三岸好太郎) – le cubisme n'est déjà plus un objet de confrontation directe mais une possibilité de style parmi les nombreuses autres qui s'offrent à eux. La deuxième étape d'un authentique dialogue avec le cubisme va s'ouvrir avec deux peintres : Sakata Kazuo (坂田一男), et Kawaguchi Kigai (川口軌外). Le premier, parti étudier à Paris en 1923, y rencontre Fernand Léger et entre également en contact avec le purisme, tandis que le second, lors de son deuxième séjour à Paris en 1924, va tenter, sous la houlette d'André Lhôte, de donner au cubisme une touche du lyrisme de l'École de Paris [cat. n° 10, 11, 13].

L'exposition *Der Sturm – gravures sur bois* au Musée Hibiya en 1915 aura un grand retentissement sur les gravures sur bois du groupe Tsukuhæ (Clair de lune) de Onchi Kôshirô (恩地孝四郎) et ses camarades. Des traces rémanentes du symbolisme de la fin du XIX^e siècle et un certain élan vers l'abstraction apparentent plutôt ces œuvres à celles de Kandinsky, tandis que les gravures sur bois [cat. n° 6] et les peintures à l'huile plus tardives de Onchi, où la fragmentation des corps est source de fascinants échos, rappellent les techniques cubistes avec lesquelles le peintre s'est familiarisé au début des années 1910.

Corée et Chine : transmission des informations et quêtes personnelles

Yorozu, Tôgô à ses débuts, puis Koga, Yanase, Migishi et Onchi ont conduit leur recherche d'une expression artistique originale au Japon même, sans se rendre à Paris, ouvrant ainsi avec succès la voie à de nouvelles formes d'expression artistique. Cela signifie sans doute qu'à partir de 1912, année d'intense création pluri-stylistique pour Yorozu, les graines d'un modernisme dont le cubisme est le modèle ont rapidement été utilisées, ne serait-ce qu'en tant que source d'information, par le seul vivier de jeunes artistes chez qui elle pouvait favoriser l'essor d'initiatives créatrices individuelles isolées. (Notons au passage que l'isolement de l'avant-garde était fondamentalement similaire dans les villes de province européennes.) La grande majorité des peintres japonais partis faire leurs études en Europe ou aux États-Unis, cédant aux attraits des formations académiques offertes par cette « patrie des beaux-arts » que représentait l'Occident, surtout dans les années 1910, ont préféré détourner volontairement les yeux de l'éclatante avancée du modernisme dont ils étaient pourtant les témoins privilégiés. Dans les années 1910, l'intérêt d'un Fujita Tsuguharu (藤田嗣治) pour le cubisme à Paris [cat. n° 3], ou encore la sensibilité aiguë d'un Kume Tamijûrô (久米民十郎) vis-à-vis du vorticisme londonien de Wyndham Lewis, ont constitué de précieuses exceptions.

L'introduction du cubisme a été un passage obligé dans le vide artistique qui a sévi en Corée durant la colonisation japonaise, après l'annexion de 1910. Coïncidence ironique de l'histoire, le cubisme et d'autres courants picturaux d'avant-garde sont mentionnés pour la première fois en Corée en 1922 à l'occasion d'une exposition d'art coréen, l'Exposition d'art Joseon, imposée par le gouvernement japonais au nom du pouvoir « central » alors même que les institutions académiques locales souffrent d'incurie : le philosophe coréen Park Jong-hong (朴鐘鴻) affirme alors dans un texte la reconnaissance historique de « la suprématie sur l'art oriental d'un nouveau mouvement

artistique du nom de 'cubisme' » (voir «Le cubisme en Corée», contribution de Kim Young-na (金英那) au présent catalogue p. 180-181). Puis, en 1923 Ju Kyung (朱慶) réalise *Désordre* [cat. n° 15], œuvre surprenante où se mêlent non seulement cubisme et futurisme, mais qui contient également un espace d'expression inspiré du surréalisme. Certains chercheurs ont émis des doutes quant à l'authenticité de la datation, mais il convient aussi de souligner que cette œuvre est reconnue comme une production légitime de l'année 1923, ne serait-ce que par l'artiste. Le structuralisme russe d'après la révolution «descend vers le sud» jusqu'à l'Europe centrale, structuralistes et dadaïstes s'unissent, même si ce n'est que temporairement, et tous les représentants de l'avant-garde de l'époque comprennent enfin en 1922 l'esprit fortement expérimental qui a présidé à l'ensemble de leur production depuis les années 1910. A Tôkyô également, le groupe Mavo, réunissant plusieurs courants contemporains, voit le jour en 1923.

Ju Kyung, mais aussi Kim Sou (金洙), Kim Whan-ki (金煥基), Ham Dae-jung (咸大正), Han Mook (韓默), Byon Yeong-won (邊永園), autres peintres coréens dont les œuvres figurent dans la présente exposition, ont fait leurs études dans des écoles de beaux-arts au Japon, pendant la période de l'avant-guerre et de la guerre. Cela leur a sans aucun doute permis de recueillir les informations relatives au cubisme qui circulaient largement dans les écoles d'art japonaises pendant la deuxième moitié des années 1920. *Sans titre* (1937, cat. n° 17), et *Rondo* (1938, cat. n° 18) de Kim Whan-ki montrent avec quelle habileté ce peintre, arrivé au Japon en 1931, a su introduire dans son art un lyrisme débordant d'une singulière musicalité, après avoir assimilé comme l'un des divers langages plastiques du modernisme le cubisme que lui ont enseigné Fujita et Tôgô, peintres de la première génération imprégnée de ce courant. Ces toiles corroborent le fait que, dans le contexte des tensions et des confrontations idéologiques de la seconde moitié des années 1930, le modernisme avait atteint un degré de raffinement d'une dimension vraiment mondiale, et commençait à être utilisé couramment comme langage plastique commun. On ne saurait cependant oublier des peintres comme Lee Joong-seop (李仲燮) qui, vers la même époque explorait les chemins de traverse de la découverte personnelle. Lee Joong-seop, étudiant en art à l'Institut de la culture pendant la guerre, lieu exceptionnellement libertain pour le Japon de cette période, ose, précisément pour cette raison, affirmer son identité coréenne par le choix de sujets comme «les bœufs» (sujet particulièrement recommandé lors des expositions d'art Joseon) et tente la difficile conciliation de l'expression figurative et du langage plastique du modernisme.

La libération de la domination japonaise en 1945, avec la fin de la Seconde Guerre mondiale, est suivie en 1948 par la proclamation de la Grande République de Corée, où se déroule dès l'année suivante une Exposition nationale d'art. Puis la guerre éclate, divisant le pays en Corée du Nord et Corée du Sud (1950-1953). Cette tragédie pousse les peintres à redécouvrir le cubisme et son démembrement plastique de l'objet (naturellement, l'impact des œuvres de la «nouvelle période» de Picasso, en tant qu'artiste de la même époque, fut également écrasant). Les tableaux de Ham Dae-jung, Han Mook, Byon Yeong-won [cat. n° 23, 22, 19] sont des exemples de cette renaissance du cubisme dans les années 1950, avec pour toile de fond les émotions intenses de cette période. Leurs œuvres, liées à la fois à des courants artistiques mondiaux et à la formation d'Etats populaires dans divers pays d'Asie à cette époque, sont aussi le résultat esthétique de quêtes personnelles mises en danger par la violence de la guerre.

Grâce à des villes portuaires internationales telles que Guangzhou, qui était déjà au centre du commerce du Guangdong au milieu du XVIII^e siècle, et Shanghai, qui commence son ascension après la guerre de l'opium, la Chine s'est ouverte au monde plus tôt que le Japon. L'introduction d'une formation artistique véritablement académique orientée vers l'exemple européen a été en revanche plus tardif, si bien que la Chine n'a pu recevoir de plein fouet cette première vague dont l'impact atteint le Japon au début des années 1910. Le numéro 4 (mars 1921) du volume 2 de la revue *Beaux-arts* publiée à partir d'octobre 1918 par l'Institut des beaux-arts et de la peinture de Shanghai fondé en

1912, contient un texte de Lü Cheng (呂徵) intitulé «Tendances récentes des nouveaux mouvements de peinture en Occident» qui, pour la première fois, ne se contente pas d'un simple titre, mais dont le contenu constitue une authentique présentation du cubisme. Incontestablement, les informations diverses concernant le modernisme atteignent donc aussi Shanghai, au tout début des années 1920, sous la forme d'une deuxième vague. À l'instar de Tôkyô, Shanghai est en mutation constante entre les années 1920 et 1930, grâce à son statut non seulement de cité nouvelle en pleine expansion mais aussi de ville moderne, véritable modèle pour l'Extrême-Orient. En 1924, Lin Fengmian (林風眠) et Wu Dayu (吳大羽), qui étudient à l'époque à Paris, fondent le groupe Phoebus dans la capitale française. Après leur retour en Chine, Fang Ganmin (方幹民) et ses camarades se joignent aux membres de ce groupe à Hangzhou, et de leur rencontre naît l'Association du mouvement de l'art, qui présente sa première exposition l'année suivante à Shanghai. L'examen des planches de leurs œuvres reproduites dans des revues permet de se rendre compte qu'ils ne se sont pas contentés d'informations sur le cubisme en tant que mouvement d'avant-garde, mais que leur compréhension est fondée sur un contact direct avec les œuvres en Europe et qu'ils ont intégré ce courant à leur propre langage plastique. (Malheureusement, aucune œuvre de cette époque ne subsiste plus aujourd'hui). La Société de la tempête fondée à Shanghai en 1932 par Pang Xunqin (龐薰堯) et Ni Yide (倪貽德), marque l'apogée du modernisme chinois, qui met radicalement l'accent sur «l'individualité». En outre, Li Dongping (李東平) et Zhao Shou (趙獸) qui ont fait leurs études au Japon et viennent de rentrer en Chine, fondent en 1934 à Guangzhou l'Association d'art chinoise indépendante. Ce groupe reflète la tendance au surréalisme qui se répand rapidement au Japon parmi les peintres de la jeune génération, de la seconde moitié des années 1920 au début des années 1930. La revue *Courant d'art* publiée en 1936 un numéro spécial «Art moderne» qui non seulement offre une présentation exhaustive illustrée des œuvres de Picasso, de Braque et des cubistes du Salon d'automne et des Indépendants, mais va jusqu'à inclure une série de caricatures intitulées *Dessins comparatifs de toutes les sortes d'expressions picturales subjectives du cubisme et d'après*. Ce numéro extrêmement intéressant permet de constater que le langage plastique du cubisme est désormais familier aux artistes chinois au point de faire l'objet de sarcasmes mordants.

Yun Gee (朱沅芷), qui quitte la Chine tout jeune pour les États-Unis, reçoit son baptême cubiste dans les années 1920, sur la côte ouest des États-Unis. Les exemples de ses œuvres [cat. n° 26, 27] présentées ici témoignent, avec leurs facettes richement colorées qui rappellent l'orphisme de Robert Delaunay, d'une compréhension originale du cubisme. Grâce aux activités d'Alfred Stieglitz, lui-même brillant photographe, qui ouvre en 1905 à New York la galerie d'art 291, à l'organisation dans cette même ville en 1913 de «l'Armory Show» qui est la première grande foire d'art contemporain, ainsi qu'à Arthur Jerome Eddy, qui non seulement achète les œuvres des modernes, mais prend leur défense dans un ouvrage publié en 1914, *Cubists and Post-Impressionists* (plus tard traduit en japonais par Kume Masao 久米正雄 et publié à Tôkyô en 1916), l'Amérique devient non seulement rapidement la terre d'accueil du modernisme, mais se mue en une base d'opérations très active. Le couronnement de ces efforts, cela va sans dire, est l'ouverture en 1929 du Museum of Modern Art, New York, le premier musée d'art contemporain au monde. C'est au sein de cette riche atmosphère culturelle qu'a lieu la gestation des œuvres de Yun Gee.

Le modernisme, poursuivant son avancée vers l'est, traverse l'Extrême-Orient, le Pacifique, atteint l'Amérique où il rencontre un mouvement qui a franchi l'Atlantique et avancé vers l'ouest, suscitant ainsi d'autres vagues inattendues : cette image multi-centriste convient bien à l'analyse de la dynamique du modernisme dans les arts picturaux à partir des années 1920. Vers le milieu du XX^e siècle, les peintres chinois importants émigreront vers «le Pacifique sud» et, de la même façon les artistes américains nouent eux aussi à partir des années 1930 des liens étroits avec l'Amérique

centrale. Non seulement selon un axe est-ouest, mais également nord-sud, l'impact du modernisme et ses répercussions, joints aux rapports de force idéologiques du milieu du XX^e siècle, conséquences de la Seconde Guerre mondiale, ont encore élargi leur complexe onde de choc.

Pour finir

Lu Xun (魯迅), écrivain marquant de la littérature chinoise moderne, qui a fait ses études au Japon au début du XX^e siècle, est également un des grands vulgarisateurs de l'art contemporain. Il poursuit une œuvre remarquable à partir de son installation à Shanghai en 1927. Lorsqu'en août 1931, il charge le japonais Uchiyama Kakitsu (内山嘉吉) d'enseigner la gravure sur bois à un petit groupe d'étudiants, en tenant lui-même le rôle d'interprète, l'événement revêt un sens décisif pour l'art chinois à venir. «En temps de révolution, l'usage de la gravure s'étend, car même au milieu d'un changement total, la fabrication demande fort peu de temps.» (Lu Xun, *Choix de nouvelles peintures russes*, volume 5, éditions Yiyuan zhaohua, 1930). En dépit de ces affirmations, Lu Xun ne considérait pas la gravure sur bois comme un simple outil de propagande politique, destiné à soutenir les pouvoirs révolutionnaires de gauche : la collection de gravures de provenances très diverses – Chine, Allemagne, Russie, France, Japon, Belgique, Mexique – qu'il a rassemblée au cours de sa vie en est la preuve éloquente. C'est avec ce riche arrière-plan de connaissances qu'il s'emploiera à faire reconnaître en pratique comme «gravures artistiques» les gravures sur bois nées au Japon au début du XX^e siècle. Non seulement cette idée se développe aussitôt de pair avec le mouvement des «gravures contemporaines» initié par Li Hua (李桦) à Guangzhou, mais elle trouvera également, telle une vague en retour, un large écho chez les Japonais Ryôji Chômei (料治朝鳴 ou Ryôji Kumata 料治熊太) ou Ono Tadashige (小野忠重). Les éléments du langage plastique cubiste étaient bien entendu largement répandus dans ce courant.

Dans l'art familier de la gravure, des résonances issues d'axes divers en appelant encore d'autres, les vagues se superposant en plusieurs strates peuvent produire une déferlante inattendue - tel était sans doute l'ardent souhait de Lu Xun lorsqu'il entreprit de faire découvrir aux jeunes étudiants chinois, par le biais de cet art, un nouveau champ de recherches personnelles reposant sur la plastique du modernisme. (Il y a là une question fondamentale, toujours présente, inchangée, à notre époque.) Il faut maintenant poursuivre avec une attention renouvelée l'analyse dynamique du modernisme, cubisme inclus, sur un plan mondial, sans se limiter à l'Asie orientale, et sur le plan d'une expression graphique au sens large, incluant tous les arts plastiques, y compris la gravure.

—
[traduit du japonais par Corinne Atlan]