

Les images consommables et le cubisme :

à partir de quelques exemples empruntés au Japon et à la Chine du début des années 1930

Mizusawa Tsutomu

La couverture du fameux numéro de lancement du magazine *Nippon*, chef-d'œuvre du design graphique japonais des années 1930, publié en octobre 1934 par les éditions Nihon Kôbô, est une création de Yamana Ayao (山名文夫), personnalité majeure du design de l'époque. C'est également à Yamana Ayao que l'on doit les deux dessins, qui illustrent le court texte [p.54-55] intitulé « Au Japon : Les Eléments Artistiques au Service de la Réclame » (signé des deux initiales Y. N. d'un auteur qui est sans doute le photographe d'avant-garde Natori Yônosuke 名取洋之助). Il s'agit d'une illustration destinée à l'origine à un autre magazine et d'une esquisse pour un projet d'affiche.

L'illustration originale [FIG.01], réalisée à la plume et à l'encre, appartient actuellement à la collection Shiseidô. Elle a été conçue pour figurer en première page du dossier de reproductions en couleur du numéro de janvier 1934 du magazine *Sunday Mainichi*. Bien qu'il manque quelques détails – on peut ainsi supposer que des fleurs, des roses par exemple, se trouvaient initialement collées entre les personnages – plusieurs motifs dénotent une certaine maturité : l'inscription en haut à droite « ATARASHI TOSI NO TAME NI » (Pour une ville nouvelle), la femme habillée comme un garçon qui crie vers l'extérieur du cadre « good luck » dans un porte-voix, le mot « love » placé dans un bouquet de fleurs, ainsi que le mélange des images et des lettres délicatement écrites à la main. Sans doute ce dessin constitue-t-il un hommage rendu par Yamana Ayao à Tôkyô, ville « moderne » et « nouvelle », dont la reconstruction, après le tremblement de terre du Kantô de 1923, touche alors à sa fin.

Cette illustration évoque également l'œuvre de Pang Xunqin (龐薰 栞), peintre qui fut membre de l'important groupe moderniste, la Société de la tempête, fondée en 1931 à Shanghai. Elle fait notamment

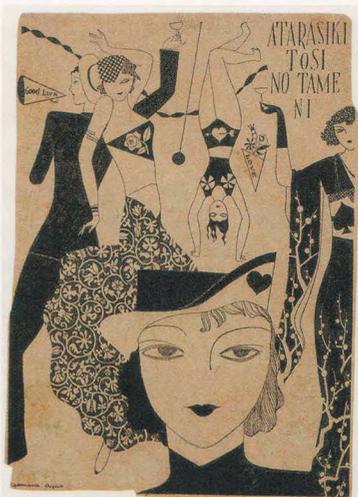


FIG. 01
Yamana Ayao
Pour une ville nouvelle (illustration d'origine) 1933
plume et encre
collection Shiseidô

penser à la peinture à l'huile intitulée *Ainsi est Paris* [FIG.02]. Loin de se borner à représenter la ville où séjourna son auteur pendant la seconde moitié des années 1920, ce tableau explore des formes d'expression très proches de Yamana. Toutefois, Pang Xunqin lui confère un caractère plus esthétique que son homologue japonais, à travers un entremêlement complexe d'images. Yamana Ayao, à l'inverse, isole clairement les personnages, peints en aplats, de manière à améliorer la lisibilité de l'image, créant un effet qui ne vas pas sans trivialité. Mais tous deux se rejoignent par leur volonté de mettre en scène l'animation urbaine, via l'insertion de mots et de chiffres. Dans le tableau de Pang, il s'agit notamment des termes «BAL», «HOT» ou «NCING» – ce dernier prenant une connotation sexuelle, du fait de son association avec les images scabreuses du bidet et du nu féminin. «Dans sa tête tourbillonnaient l'ancien et le nouveau, le beau et le laid, la scène et le bruit, les ruines de l'antiquité et l'orgueil des jeunes civilisations, Pline et Joséphine Baker... Vêtu de velours bleu, le chapeau légèrement incliné sur le front, les mains dans les poches, il s'abandonnait au grand fleuve du monde, rêvant de jour comme de nuit, dans un état de stupeur.» Ce texte de Fu Lei (傅雷) décrit parfaitement le Pang de la



FIG. 02
Pang Xunqin
Ainsi est Paris 1931
peinture à l'huile
aujourd'hui disparue



FIG. 03
Pang Xunqin
L'énigme de la vie 1931
peinture à l'huile
aujourd'hui disparue

période parisienne et éclaire par la même occasion le tableau *Ainsi est Paris*, compte rendu de l'expérience du peintre dans la capitale française. Le texte laisse penser que l'homme figurant dans l'angle inférieur gauche du tableau, avec un chapeau melon sur la tête et un cigare à la bouche, représente l'artiste lui-même. Pang Xunqin a peint, probablement la même année, un autre tableau dans la même veine, qui s'intitule *L'énigme de la vie* [FIG. 03]. La composition de ce tableau associe, de manière similaire, des vues variées de la ville et un grand portrait de femme perdue dans ses pensées, en bas à droite. Mais la scène se déroule à Shanghai. Ce tableau et le précédent se font écho au point de pouvoir former une sorte de diptyque, chacun développant un point de vue opposé sur le même sujet, le premier, masculin, et l'autre, féminin. En outre, les mettre en regard fait apparaître une autre composition : un lien entre Shanghai et Paris. De fait, ils évoquent avec éloquence la naissance simultanée dans ces deux métropoles d'une sensibilité artistique, qui saisit avec acuité le souffle de la «ville nouvelle», après avoir digéré les différentes techniques des modernistes.

Ces évocations de la ville moderne s'inspirent pour beaucoup de l'une des œuvres phares de l'«alogisme» de Malevitch (peintre au confluent du futurisme et du cubisme) : *Un Anglais à Moscou* (1913-1914, collection du Stedelijk Museum d'Amsterdam). Mais Yamana et Pang, à travers leurs travaux sur l'art commercial, subirent aussi l'influence de l'Art déco, dont les expressions graphiques imprégnaient l'imagerie consommable urbaine des années 1920. Ils se familiarisèrent notamment avec ses lignes épurées voire simplificatrices, qui représentaient parfois le corps humain comme un robot.

Par ailleurs, ces images consommables sur le thème de la ville renvoient à un contexte historique précis : sur la scène urbaine se dessinaient alors les enjeux d'une réforme socialiste de la société. Yamana et Pang y prirent part : le premier en signant certaines œuvres en cyrillique «аяао» ; le second en animant la Société de peinture de Taimeng, groupe gauchiste dont la courte existence devait s'achever en 1930, sous la pression politique.

Engagé plus profondément que tout autre dans ce mouvement, Lu Xun (鲁迅) n'eut de cesse d'encourager son expression sur le plan artistique. Il mit en place un cours à Shanghai en 1931, au sein duquel il exhortait les jeunes artistes à produire des «gravures en feuilleton» agencées autour d'un fil narratif : les «gravures narratives en série». Il s'efforçait également d'introduire à Shanghai les «gravures en série» de Käthe Kollwitz, Carl Meffert ou Frans Masereel, n'hésitant pas au besoin à les reproduire. «Je ne pousse pas les jeunes à se détourner de l'aquarelle ou de la peinture à l'huile de grand format. Mais je souhaite que, comprenant l'importance des gravures narratives en série et des illustrations de journaux et magazines, ils s'y consacrent ardemment. (...) Il me semble en effet que c'est ce que le peuple veut voir et ce qui l'émeut.» (Lu Xun, *Plaidoyer pour la «gravure narrative en série»*, 25 octobre 1932)

Parallèlement, à Tôkyô, Ono Tadashige (小野忠重) formait avec ses camarades le Shinhanga shûdan (Groupe pour la nouvelle gravure), au printemps 1932. Fidèle à Lu Xun, il considérait que la valeur de la «gravure en série» résidait dans sa capacité à toucher les classes populaires : «Au Japon s'ouvre une période d'expérimentation, visible notamment dans les créations de Taninaka Yasunori (谷中安規), *Salome*,

Théâtre d'ombres chinoises, et ma série de cinquante gravures, *La mort de trois générations*. Dans la même veine, l'œuvre de Meffert *Ciment* exprime de manière magistrale la profondeur de la sensibilité des travailleurs. Son positionnement original entre la gravure en série et la production méthodique de gravures ordinaires lui a même valeur d'être publiée en Chine dans l'avant-propos de Lu Xun. » (« Questions actuelles sur la gravure contemporaine », *Brochure sur la nouvelle gravure, premier numéro*, mars 1933).

La série de cinquante gravures *Roman sans mots, mort de trois générations*, à laquelle Ono se réfère, fut réalisée en 1931 et exposée au Cinquième salon d'art prolétarien de 1932, mais les autorités la firent retirer. L'artiste y narrait abondamment la « réalité » de la lutte des classes, du point de vue des mineurs. Paradoxalement, c'est en observant les paisibles créations cubistes du graveur Yamaguchi Susumu (山口進, cat. n° 12) qu'il eut l'idée d'utiliser une gouge à lame arrondie (*aisuki*) pour exprimer la tension tragique suscitée par l'éboulement dans la mine par un vocabulaire formel du cubisme [FIG. 04].

Par ailleurs, loin de se cantonner au métier d'artiste, Ono Tadashige devint bientôt en tant qu'amateur un excellent historien de la gravure. A travers ce médium, il saisit brillamment les modes d'expression du mouvement moderniste (cubisme inclus), d'abord dans l'œuvre pionnière d'Onchi Kôshirô (恩地孝四郎, cat. n° 6) puis chez d'autres artistes dans tout l'archipel.

D'autre part, Zhen Puzhi (陳晋之), un des jeunes graveurs proches de



FIG. 04
Ono Tadashige
Roman sans mots, la mort de trois générations (onzième planche) 1931
gravure sur bois
Ono Tadashige Museum



FIG. 05
Zhen Puzhi
La vicissitude (troisième planche) 1933
gravure sur bois
Museum of Modern Art, Kamakura et Hayama

Lu Xun, réalisa en 1933 la série de gravures narratives intitulée *La vicissitude* [FIG.05]. L'influence de Masereel est évidente dans cette série qui a pour cadre Shanghai, ville où vivait Zhen Puzhi. Mais on peut également constater que ce dernier a réussi à exprimer en gravures une déception amoureuse tout en mettant l'accent sur la narration.

Enfin, force est de constater que *Composition* [FIG.06], une œuvre réalisée par Pang Xunqin en 1934 (dont il ne reste malheureusement qu'une reproduction en noir et blanc), ressemble étrangement aux tableaux tardifs de Koga Harue (古賀春江), notamment *Maquillage à l'extérieur de la fenêtre* peint en 1930 [FIG.07]. L'intérêt porté à la beauté des machines se traduit par la juxtaposition d'un corps de femme et d'un homme robotisé. Le tableau est aussi placé dans une perspective surréaliste : au loin se déroule un paysage sans rapport avec le premier plan. Enfin, il suggère la «force dynamique» de la ville, en opposant les doigts géants d'un homme (en haut à gauche) et ceux d'un robot (en bas). Cette référence tacite à la modernité urbaine anime aussi bien les œuvres de Pang que celles de Koga. A Tôkyô comme à Shanghai, les artistes assimilèrent dans les années 1930 le vocabulaire plastique du modernisme. Tantôt ils aspiraient à «trouver de nouvelles techniques pour exprimer l'esprit d'une ère nouvelle» (d'après le manifeste de la Société de la tempête de 1932) à Shanghai, tantôt ils souhaitaient participer à la naissance «d'un mythe novateur, tissant le fil de l'esprit du monde» (commentaire de Koga Harue sur son œuvre *Maquillage à l'extérieur de la fenêtre*) à Tôkyô. Dans tous les cas, ils dépassaient le stade de l'imitation du modernisme occidental pour explorer des terrains vierges, tout en gardant leurs distances face à la propagande et au déferlement des images consommables. Par leurs recherches, ils permirent à l'esprit du modernisme, dont le cubisme était un avatar, de s'épanouir dans les grandes métropoles de l'Asie orientale.

[traduit du japonais par Cléa Patin]



FIG. 06
Pang Xunqin
Composition 1934
peinture à l'huile
aujourd'hui disparue



FIG. 07

Koga Harue

Maquillage à l'extérieur de la fenêtre 1930

huile sur toile

Museum of Modern Art, Kamakura et Hayama