

### Tatehata Akira

[Directeur, The National Museum of Art, Osaka]

Pourquoi le cubisme ? Telle est la question à laquelle il nous faut répondre en tout premier lieu. S'agissant de l'introduction de la peinture moderne occidentale en Asie et de ses diverses transformations, on est en droit de penser - à juste titre en un sens - que des exemples concrets de fauvisme, d'expressionnisme ou encore de surréalisme auraient pu illustrer ce thème de manière plus probante. Le fauvisme, en particulier, s'est abondamment diffusé en Asie, et posséderait même, selon les points de vue, des éléments faisant écho aux traditions artistiques de certains pays. Il est indéniable que l'influence du cubisme, en comparaison, n'a eu qu'une portée limitée. Point d'articulation de l'art moderne occidental, le cubisme a été considéré comme un produit de la raison analytique poussée à son plus haut point, coupé de toute émotion. En ce sens, il s'agit d'une culture complètement étrangère, dont l'introduction en Asie a provoqué des tiraillements divers, si bien qu'il ne s'est pas fixé durablement dans les régions concernées. Toutefois, l'aspect transitoire du phénomène ne signifie pas pour autant qu'il s'agisse d'une question secondaire dans le développement de l'art moderne asiatique. Bien au contraire, c'est peut-être justement parce qu'il n'existait en Asie aucune tradition correspondante, tant d'un point de vue stylistique que conceptuel, que le cubisme permet une observation plus claire des conditions réelles de l'apport culturel et des modifications du modernisme en Asie.

Bien entendu, cette exposition n'aurait pas été possible sans la présence, malgré tout, de peintures cubistes dans toutes les régions d'Asie. J'ai parlé plus haut d'un courant limité, mais uniquement dans la durée car, d'un point de vue géographique, il fait preuve d'une surprenante étendue de diffusion et touche toutes les métropoles d'Asie du Sud, d'Asie du Sud-Est et d'Asie orientale. De plus, il n'est pas porté par des peintres mineurs, tant s'en faut, et son arrivée représente dans chaque pays une période cruciale du point de vue de l'histoire de l'art moderne. Néanmoins, pour une raison inconnue, l'étude de ce mouvement à partir d'un champ de vision global a seulement fait l'objet de rares tentatives jusqu'à présent.

L'idée d'une exposition sur le thème du « cubisme en Asie »<sup>\*1</sup> soulève un autre doute, qui provient de notre position post-colonialiste. Une pensée colonialiste latente n'est-elle pas à l'œuvre dans le choix même des mots ? On ne saurait écarter la question trop hâtivement. Le titre de l'exposition ne contient-elle pas un sens tacite du même ordre que par exemple « des Chrétiens découverts au fin fond de l'Afrique » ? On aura beau affirmer qu'il n'existe pas de hiérarchie dans les rapports d'influences interculturelles, et que les transformations seules représentent la productivité d'une culture, on n'empêchera pas la croyance dans l'universalité de cette culture totalement étrangère qu'est le cubisme de continuer à résonner quelque part. Ou encore, inversement, on peut formuler cette critique : dès son berceau parisien, le cubisme n'était-il pas issu d'une exploitation colonialiste forcenée ? Un de ses aspects essentiels repose en effet sur le primitivisme de Picasso (lui-même inspiré par l'art tribal d'une Afrique alors colonisée par la France...).

Il va sans dire que répondre à ces questions a été l'une des tâches que nous nous sommes fixées. Ces doutes sont évidemment fondés, et nous ne pouvions les esquiver purement et simplement. L'organisation de cette exposition, quoique basée sur un point de vue post-colonialiste, ne pouvait pour autant faire l'impasse sur ce difficile examen de conscience : s'interroger sur un colonialisme latent en nous-mêmes et impossible à éliminer d'un bloc. Cette nouvelle tentative pour appréhender de façon positive un



cubisme imparfait contient aussi toute la charge ambivalente d'une conscience inévitablement axée sur l'Occident. Nous nous sommes efforcés de préserver les différences en tant que valeurs, mais il nous a fallu pour ce faire mesurer en permanence la distance qui sépare le centre et la périphérie.

Si le cubisme est à l'origine étranger à l'Asie, quand et comment y a-t-il été accueilli, et quel apport concret a eu lieu sous la dénomination de « cubisme » ?

Il est relativement simple de répondre à la première question. Si l'on appréhende le cubisme en tant que style, on peut en gros déterminer la période à laquelle il est apparu pour la première fois dans chaque zone. On trouvera des explications plus détaillées dans les commentaires consacrés à chaque pays mais on peut dire, globalement, que le cubisme est arrivé au Japon dans les années 1910, en Chine dans les années 1920, en Corée, en Inde et au Sri Lanka dans les années 1930, et en Asie du Sud-Est entre les années 1940 et 1950 environ, autrement dit à cheval sur la période de colonisation et l'indépendance des pays de cette zone.

L'exemple le plus précoce est celui du Japon, où l'influence cubiste transparait nettement dans la division en facettes colorées à angles aigus de l'*Autoportrait aux yeux rouges* (1912-1913, [cat. n°1]) de Yorozu Tetsugorô (萬鉄五郎), puis dans une autre œuvre du même peintre, datant de 1917, *Femme accoudée* [cat. n°2], considérée comme le modèle type du cubisme japonais. Tôgô Seiji (東郷青児) a également peint à la même époque des tableaux où des éléments cubistes s'ajoutaient au futurisme. Même s'ils n'ont eu accès qu'à des reproductions imprimées dans la presse, il ne fait guère de doute que le cubisme parisien a retenu l'attention de ces deux peintres, qui partageaient la conscience avant-gardiste de leur époque. Cette remarque est également valable pour les œuvres un peu plus tardives du mouvement d'avant-garde appelé Société de la tempête, fondé à Shanghai en 1931 par Pang Xunqin (龐薰栻) et ses camarades qui avaient étudié l'art à Paris dans la seconde moitié des années 1920. Cela s'applique aussi aux œuvres datant des années 1930 de Fang Ganmin (方幹民, [FIG.01]) qui fit lui aussi l'expérience d'études d'art à Paris. On distingue également l'influence du cubisme, au même titre que celle de l'expressionnisme allemand, dans la campagne pour le développement des gravures sur bois initiée par Lu Xun (魯迅) dans le but de stimuler conscience révolutionnaire et anticolonialisme, ce qui prouve bien à quel point l'idée « révolution politique = révolution artistique » rencontrait un important retentissement dans le Shanghai de cette époque.



FIG. 01  
Fang Ganmin  
*Son d'automne* 1933  
huile sur toile  
aujourd'hui disparue



Il serait vain, bien entendu, de vouloir regrouper sous une même catégorie, au nom de l'émergence du cubisme en Asie, ce cubisme des premiers temps et celui apparu dans les années 1950, à plus d'une génération d'intervalle. Par exemple, les tendances cubistes des peintres indonésiens Ahmad Sadali et Popo Iskandar, anciens étudiants de l'Institut de Technologie de Bandung (ITB), ont pour toile de fond une éducation artistique basée sur le point de vue formaliste de leur professeur hollandais Ries Mulder. Il ne s'agit donc pas dans leur cas d'une expérimentation d'avant-garde, mais plutôt d'une introduction aux standards d'un modernisme occidental déjà bien établi. De fait, leur exposition de 1954 fut critiquée pour son assujettissement à un sens des valeurs européen. On peut dire également de la Thaïlande, pays qui n'a pas fait l'expérience de la colonisation, que le style cubiste adopté entre les années 1940 et 1950 l'a été en tant que langage plastique formaliste.

Pour autant, l'adoption tardive du cubisme en Asie du Sud-Est n'est pas obligatoirement liée à une rébellion contre les valeurs traditionnelles ou le nationalisme, pas plus qu'à un manque de conscience critique politique ou sociale. En Indonésie, juste après l'indépendance, le cubisme a été au contraire investi d'un rôle actif dans la construction d'une identité nationale, en balayant une vision de l'Asie de type «orientaliste» qui, d'une certaine manière, menaçait aussi les victimes de la colonisation. Ce langage plastique nouvellement introduit n'était peut-être pas d'avant-garde, mais il était anti-académique et démontait les clichés exotiques, ce qui le rendait tout à fait apte à dessiner une nouvelle vision des traditions culturelles et des coutumes locales.

La question de l'apport qui a eu lieu en Asie sous la dénomination de cubisme ne peut être traitée uniformément. Non seulement la réception du cubisme diffère selon les périodes et les régions mais, même si l'on présente des exemples particuliers, le caractère véritablement cubiste de la peinture est ambigu dans de nombreux cas. De fait, le choix même des œuvres exposées a donné lieu à de fréquentes controverses. Nous avons finalement dû faire confiance à notre seul jugement intuitif, mais on peut sans doute définir sommairement le cubisme en Asie à partir de son plus grand dénominateur commun, c'est-à-dire la division d'un tableau en différents plans de couleur, comme des facettes. Cependant, même là, il existe des exceptions, et on ne rencontre pratiquement jamais en Asie ces autres éléments que sont la quasi-absence de couleur dans le cubisme analytique, ou la juxtaposition de plusieurs angles de vue qui constitue la caractéristique principale de l'expérimentation menée par Braque et Picasso dans le cubisme des débuts. Dans la majorité des cas, les facettes constituent plutôt des masses compactes de riches coloris, et ne sont pas divisées par des lignes droites mais dans de nombreux exemples, par des lignes courbes en arabesques (ainsi, *Reflet* de George Keyt, artiste du Sri Lanka, [cat. n°69]).

On peut avancer plusieurs raisons à cela : dans les premiers temps de l'introduction du cubisme, les artistes asiatiques ont eu pour référence non pas Braque et Picasso mais plutôt les œuvres des cubistes du Salon d'automne et des Indépendants, ou l'orphisme de Robert Delaunay ; par ailleurs, le cubisme était souvent perçu comme faisant un tout avec l'expressionnisme ou le futurisme, et enfin un certain nombre de jeunes artistes avaient étudié en France sous la tutelle d'André Lhote ou Fernand Léger. En ce qui concerne les périodes plus tardives d'introduction du cubisme, on peut mentionner les difficultés occasionnées par la fusion de ce style avec les tendances constructivistes et semi-figuratives de l'époque. On peut dire de manière plus générale que l'aspect stylistique était particulièrement facile à observer pour les artistes, alors que la compréhension du processus dialectique ayant abouti à l'adoption de ces facettes monochromes était d'un accès bien plus difficile, ce qui a eu pour inévitable conséquence la formation d'un style non pas réellement cubiste mais plutôt «semblable au cubisme».

Le terme de «cubisme» reste cependant le plus valide en tant que «signe de l'Occident». En effet, même s'il s'agit seulement d'un style «semblable au cubisme», son absence quasi totale de correspondance avec le langage plastique traditionnel asiatique



marque une réelle volonté de rupture. Si nous nous en sommes remis à notre intuition pour le choix des œuvres à présenter, c'est également, si tant est que ce soit justifiable, parce que ces «signes de différence» nécessitaient une vérification au cas par cas.

Toutefois, cette marque de l'Occident a dû s'adapter à des sujets appartenant à l'environnement culturel ou au cadre de vie des peintres. Ils peignaient en effet exclusivement des sujets asiatiques : des femmes, des villes, des hameaux, des natures mortes, ou bien encore des sujets narratifs. Le style cubiste a été contraint à se modifier en fonction de ces sujets, tout en conservant la même «étrangeté».

Prenons pour exemple le style, que l'on a appelé «cubisme transparent», du peintre philippin Vicente Manansala. Ses *Mère et enfant* [FIG.02] et *Etude de nu* [cat. n°51] sont divisés en facettes toutes sur le même plan, disposées en plusieurs couches de couleurs monochromes translucides. Plus précisément, ces facettes ne sont pas obtenues par la division d'une surface plane mais par la superposition des bords de plusieurs couches, et elles ne portent pas directement sur une fragmentation suivie d'une recombinaison des corps humains représentés. Le résultat donne une composition qui n'est en rien statique, et une sensation de rythme émane au contraire des images qui apparaissent.

On voit ainsi que le cubisme transparent n'a aucun rapport avec la juxtaposition de plusieurs angles de vue qui caractérise le cubisme originel, et qu'il a été inventé pour permettre l'existence simultanée d'espaces pluriels. Or, si cette pluralité reflète un caractère temporel et non plus spatial, le cubisme devient aussi capable d'exprimer des éléments narratifs.

La série des *Figures d'opéra* [FIG.03] du chinois Lin Fengmian (林風眠) peut être considérée comme un exemple typique de cubisme transparent. Les ondulations



FIG. 02  
Vicente Manansala  
*Mère et enfant* 1966  
huile sur toile  
Centre culturel des Philippines



FIG. 03  
Lin Fengmian  
*Figures d'opéra* début des années 1950  
encre et couleurs sur papier  
M K Lau Collection Limited, Hong Kong



translucides comme un voile qui représentent le vêtement de l'actrice contribuent à accentuer l'impression de gracieux mouvements de danse générée par la superposition de différentes couches d'espace. Autrement dit, jouer sur la profondeur des couches superposées permet de présenter simultanément des images séquentielles.

Naturellement, prétendre à l'existence simultanée de plusieurs temps est contradictoire du point de vue logique, et à moins d'ajouter des notes explicatives invitant au préalable le public à une lecture narrative du tableau, le temps reste perçu tel quel. Autrement dit, la compréhension du cubisme narratif suppose au préalable un ensemble de connaissances généralisées au sein d'une même communauté. Tout naturellement, c'est dans le cadre de collectivités nationales possédant en commun une religion, des mythes, des contes ou des textes classiques que ce style narratif fonctionne le mieux. Comme l'indique Ushiroshôji Masahiro (後小路雅弘)<sup>\*2</sup> le fait qu'en Asie du Sud et du Sud-Est, les peintures cubistes prenant pour thème la religion ou les mythes nationaux aient été réalisées principalement durant la période d'accession à l'indépendance qui a suivi la colonisation, prouve bien que le rôle profond du cubisme et des éléments narratifs qu'il véhiculait est à chercher dans la construction d'une identité nationale.

Cependant l'aspect narratif a également fait son apparition lors de la seconde vague du cubisme en Europe, et n'est donc pas un phénomène propre à la seule Asie. Si l'on parcourt l'histoire du cubisme dans son ensemble au delà de la pure expérimentation conduite par Picasso et Braque, on se rend compte que ce style a été le vecteur d'un surprenant éventail de possibilités. Il faut considérer les explorations de Manansala et autres peintres asiatiques non pas comme des adaptations du cubisme mais plutôt comme un élargissement de son potentiel stylistique.

L'essence du cubisme asiatique est sans doute de l'ordre de cet élément «étranger» qui accompagne la «traduction» d'une culture, au sens benjaminien. La métaphore du fruit et de sa peau, que présente Walter Benjamin dans sa théorie de la traduction, est extrêmement éclairante sur ce point. Benjamin l'explique en ces termes : «En effet, si, dans l'original, teneur et langage forment une certaine unité comparable à celle du fruit et de sa peau, le langage de la traduction enveloppe sa teneur comme un manteau royal aux larges plis. Car il renvoie à un langage supérieur à lui-même et reste ainsi, par rapport à sa propre teneur, inadéquat, forcé, étranger.»<sup>\*3</sup>

Les mutations du cubisme en Asie ressemblent elles aussi aux larges plis du manteau d'un roi étranger. Cela se transforme parfois en un style qui n'a plus grand-chose de commun avec le cubisme, mais il convient de considérer ce langage «inadéquat, forcé, étranger» non pas comme le signe du manque de maturité de la traduction culturelle, mais comme l'essence même de la «tâche du traducteur» qui, inévitablement, se révèle au grand jour.

Si l'on considère le primitivisme de Picasso comme le «langage forcé» de sa traduction de l'art primitif original, on trouve un langage forcé similaire dans les traductions asiatiques du cubisme de Picasso. Cette façon de voir est peut-être un peu trop fouillée, mais l'analogie n'est pas pour autant dénuée de pertinence.

A ce propos, il importe également d'aborder la réciprocité du lien entre art primitif et cubisme. Un regard ironique pourrait voir dans le cubisme en Asie un exemple de retour de la périphérie vers le centre, eu égard au fait que le cubisme occidental a puisé son inspiration dans les arts primitifs d'Afrique et d'Océanie. Le primitivisme n'a que très légèrement influencé Picasso dans le cubisme des débuts, et il est difficile de le discerner directement dans les œuvres du cubisme analytique ou des cubistes du Salon d'automne et des indépendants. On peut néanmoins imaginer que lorsque ces styles se sont à nouveau écoulés du centre vers la périphérie, l'environnement asiatique a servi de détonateur et révélé ainsi des facteurs restés enfouis jusque-là, redonnant vie, paradoxalement, au primitivisme. Le fait que le cubisme asiatique soit parfois un



cubisme animiste rend ce scénario parfaitement crédible.

Naturellement, nous sommes ici en Asie, et dans une Asie citadine, ce n'est donc pas d'un mouvement de retour vers l'environnement d'origine qu'il est question. En outre, l'idée même de considérer le cubisme périphérique comme un retour aux sources risque indéniablement d'être entachée de colonialisme. Après avoir appréhendé la réception et les mutations du cubisme en Asie sous leur aspect de traduction culturelle, il nous faut aborder ce thème complexe : comment penser cette phase du primitivisme ?

La traduction culturelle consiste à libérer la culture de l'autre de ses dogmes, et constitue en même temps un processus de relativisation de traditions perçues comme propres à une culture donnée. Lorsqu'un peintre est engagé dans ce processus, il se trouve alors dans le passage entre deux cultures, et joue le rôle du « courant d'air dans l'escalier de l'espace frontière » selon les termes de Homi K. Bhabha, qui empêche « grâce à une circulation spatiale et à des mouvements temporels, les identités situées à chaque extrémité de rester installées dans leur relation originelle de polarité »<sup>4</sup>.

De ce point de vue, une transformation et une interaction mutuelles sont possibles en ce qui concerne les éléments primitifs dans l'art, dans la mesure où ils ne sont pas considérés comme les garants d'une identité fixe et ne font pas l'objet d'une exploitation unilatérale. C'est exactement ce qui a eu lieu avec le modèle du cubisme.

Cette assertion ne va naturellement pas à l'encontre de l'idée benjaminienne de la violence inhérente à toute traduction. Il ne fait aucun doute que la traduction entraîne la perte de « l'original » des éléments primitifs ou du style cubiste. Toutefois, « aucune traduction ne serait possible si son essence ultime était de vouloir ressembler à l'original. Car dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était pas mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie. »<sup>5</sup>

Effectivement, la réussite de la traduction culturelle ne dépend pas de la « similarité » (*Ähnlichkeit*), pour reprendre le terme de Benjamin. « Si la parenté des langues s'annonce dans la traduction, c'est tout autrement que par la vague ressemblance entre l'original et sa réplique. »<sup>6</sup> Ce genre de traduction, erronée en un sens, est non seulement productive par elle-même, mais peut même, en ébranlant le concept de l'œuvre originale par le biais de cette transformation, mettre en péril une position établie dans le contexte de l'histoire de l'art.

« Primitivisme asiatique » est certes un terme paradoxal mais l'idée que ce courant venu d'Occident puisse posséder, en tant que double contresens, une productivité propre, ne doit pas être rejetée si elle permet de se dégager du mythe de l'identité fixe située à chaque extrémité de ce « courant d'air dans l'escalier » évoqué par Homi K. Bhabha.

De toute évidence la « parenté » dont parle Benjamin ne se manifeste pas dans toutes les traductions. Pour revenir à notre sujet initial, il faut bien reconnaître qu'une bonne partie du cubisme asiatique, en tant que style « semblable au cubisme », se borne à une « similitude » superficielle. La durée de vie globalement courte qu'aura connu le cubisme asiatique, qui n'est jamais devenu un style établi, autrement dit qui n'a pas atteint le stade de la « post-maturation » benjaminienne (*Nachreife*), en est la preuve. Toutefois, en admettant que la « traduction » opérée par la périphérie ait pu signifier pour le cubisme l'accès à une survie différente de sa vie originelle, il doit alors s'agir d'un cubisme ayant accompli une mutation productive en « une forme différente de la similitude », et sa valeur ne doit pas être jugée en fonction de sa fidélité ou non à une définition issue du centre. Qui plus est, il est impossible d'établir une hiérarchie basée sur la période, précoce ou tardive, de « traduction ». A chaque époque correspond en effet une vérité première de la traduction dans le contexte particulier de cette époque. Inversement, la signification du cubisme central est constamment mouvante. On pourrait presque dire de cette exposition qu'elle représente le passé posé là sous nos yeux, incomplet. Les peintres asiatiques se sont saisis du cubisme, parfois en tant que style d'avant-garde, parfois en tant que langage plastique formel, parfois en tant que moyen de briser une situation



locale d'enfermement. Aucune de ces différentes formes de cubisme n'est plus orthodoxe qu'une autre. Si ces peintres se sont confrontés au cubisme avec sincérité, il faut sans doute dire que leur «traduction», c'est-à-dire leur façon propre d'intégrer le cubisme à leurs traditions, a en même temps constitué un contresens productif.

Si l'on voulait donner l'explication la plus valorisante au fait que le cubisme ne s'est pas établi durablement en Asie, on pourrait dire qu'il a disparu avant de courir le risque de se répéter parce qu'il avait rempli correctement son rôle en tant que contresens productif dans une époque donnée. Ne sous-évaluons pas la signification du cubisme en Asie sous prétexte qu'il a été un phénomène transitoire. Faisons plutôt un rapprochement avec le cubisme analytique de Picasso et de Braque, dont les expérimentations se sont achevées en un laps de temps extrêmement court. A un moment donné, Picasso a abandonné le cubisme sans hésiter et n'est jamais revenu en arrière, ce qui n'a diminué en rien la valeur de ses réalisations en tant que cubiste. Cette remarque peut sans doute s'appliquer aussi aux œuvres de premier plan du cubisme asiatique.

L'expression «cubisme en Asie» désigne un fait historique mais soulève également, ainsi que je l'ai exposé jusqu'ici, des questions diverses et ambivalentes. Toute théorie de la traduction mise à part, superficiellement, le cubisme asiatique est perçu comme un désordre confus, un éclectisme plein de courts-circuits, ou encore une parodie ou imitation stylistique. Mais ce n'est pas parce que le cubisme n'a pas imprégné profondément l'Asie qu'il n'a pas été le lieu d'une rupture culturelle restée jusque-là en attente. On peut affirmer au contraire que c'est précisément cette imperfection involontaire qui a rendu possible des formes de communication avec les cultures étrangères différentes des rapports d'annexion, de domination ou d'oppression directes connues jusque-là. En dépit de toutes les résistances et dissensions, la modernité asiatique ne doit pas être considérée comme une citadelle autarcique. Le cubisme du peintre indien F.N.Souza, par exemple, parodie celui de Picasso mais, simultanément, il parodie aussi les clichés des modes d'expression indigènes. Le regard critique est dirigé vers les deux côtés à la fois.

Pour être honnête, cependant, l'enquête menée sur place lors de la préparation de cette exposition a principalement mis en lumière l'ambiguïté du sujet : «le cubisme en Asie», en tant que tel. Nous avons été confrontés à la difficulté de prendre comme postulat le cadre appelé Asie, et à l'imprécision – ou, si ce mot paraît trop fort, aux variations de jugement – dans la définition des critères de ce qui est cubiste et de ce qui ne l'est pas.

Comme le font remarquer plusieurs auteurs, l'Asie est un concept géographique inventé à l'origine par l'Occident comme une contrepartie à lui-même, et non pas basé sur des principes communs inhérents à cette région du globe. Même dans le cas du cubisme, il n'existe aucune raison, d'un point de vue interne, pour regrouper cet ensemble sous le nom d'Asie. Dans chacune des régions d'Asie, le cubisme a fait son apparition par le biais d'un contact avec l'Occident variant selon les circonstances et l'époque et, à quelques exceptions près, on ne connaît pas d'exemples reconnus d'échanges entre cubistes à l'intérieur même de l'Asie. Dès lors, jeter un regard d'ensemble, sans préparation, sur la production cubiste en Asie, devient une tâche risquée du point de vue de l'histoire de l'art. Même si ce regard d'ensemble peut être considéré comme un prétexte pour réaliser une étude comparative des différentes réceptions du cubisme, il est à craindre qu'il devienne un point de vue de type panoptique.

En fait, il faut bien avouer que cette difficulté même, et le challenge qu'elle représentait, n'a rendu le sujet de cette exposition que plus passionnant à nos yeux. La réception du cubisme en Asie soulève certes quantité de questions ambivalentes, mais le fait d'y réfléchir nous a aussi servi de sonnette d'alarme avant de poser les termes,



d'«Asie» et de «cubisme» comme des notions fermées et autonomes. Le passé imparfait dont rend compte le cubisme asiatique rend possible une nouvelle interprétation de l'histoire de l'art, et le discours du modernisme asiatique est plus ouvert aujourd'hui qu'à l'époque où ces peintures ont été réalisées. Naturellement, nous avons voulu rester fidèles à l'axe positiviste de cette exposition, mais nous avons aussi souhaité nous rallier à une méthode préservant l'ouverture du relativisme culturel.

Vouloir considérer cet ensemble qui tient plutôt du bricolage stylistique comme le triomphe unilatéral des cultures périphériques et de leur force vitale serait tomber dans l'un des pièges qui guette le multiculturalisme dans le domaine de l'art. En admettant que le terme de triomphe puisse s'appliquer à un style né du contact avec l'Occident et inassimilé, alors ce triomphe aux accents confus ne pourrait être dû qu'à la complicité de l'Occident et de l'Asie réunis.

---

[traduit du japonais par Corinne Atlan]

[notes]

- 1 L'exposition qui a servi de modèle à la présente exposition a été successivement présentée, entre 2005 et 2006, dans trois villes d'Asie (Tôkyô, Séoul, et Singapour), sous le titre *Cubism in Asia: Unbounded Dialogues*.
- 2 Dans «Kokumin no sôsei» (La naissance d'une nation) dans le catalogue de l'exposition *Cubism in Asia: Unbounded Dialogues*, Tôkyô: The National Museum of Modern Art, Tôkyô/The Japan Foundation, 2005, p. 98-103.
- 3 Benjamin, Walter, *La tâche du traducteur*, traduction française de M. de Gandillac revue par R. Rochlitz, dans *Œuvres I*. Paris: Gallimard (Folio Essais), 2000, p. 252-253.
- 4 Bhabha, Homi K, *Bunka no basbo* (Les lieux de la culture), traduction Motohashi Tetsuya. Tôkyô: éditions Hôseidaigaku, 2005, p. 6.
- 5 Benjamin, Walter, op. cit., p.249.
- 6 Benjamin, Walter, op. cit., p.250.