

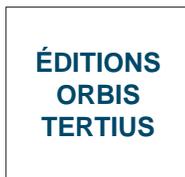
L'ORIENT DANS LE MONDE

HISPANIQUE ET LUSOPHONE

Coordination : Ernesto MÄCHLER TOBAR

Avec la participation de :

Marie LAUREILLARD (Université Lumière Lyon 2) – **Gabriel SIERRA** (Artiste peintre-sculpteur) – **Alain CARDENAS-CASTRO** (Institut Catholique de Paris – Musée de l'Homme) – **Christophe COMENTALE** (Institut Catholique de Paris – Musée Chinois du Quotidien) – **Jiaxing HU** (Institut Catholique de Paris – Institut Confucius, Université Paris Diderot) – **Laurent LONG** (Académie d'Art sigillaire de Xiling) – **Ernesto MÄCHLER TOBAR** (Université de Picardie Jules Verne – CEHA) – **Frédéric HARRANGER** (Musicien)



Ouvrage publié avec le concours
du Centre d'Études Hispaniques d'Amiens (CEHA)
de l'Université de Picardie Jules Verne

Responsable de la publication : Rica AMRAN



© Éditions Orbis Tertius, 2020
© Les auteurs
Tous droits réservés.

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

ISBN : 978-2-36783-159-6

L'ORIENT DANS LE MONDE

HISPANIQUE ET LUSOPHONE

Coordination : Ernesto MÄCHLER TOBAR

Avec la participation de **Marie LAUREILLARD** (Université Lumière Lyon 2) – **Gabriel SIERRA** (Artiste peintre-sculpteur) – **Alain CARDENAS-CASTRO** (Institut Catholique de Paris – Musée de l'Homme) – **Christophe COMENTALE** (Institut Catholique de Paris – Musée Chinois du Quotidien) – **Jiaxing HU** (Institut Catholique de Paris – Institut Confucius, Université Paris Diderot) – **Laurent LONG** (Académie d'Art sigillaire de Xiling) – **Ernesto MÄCHLER TOBAR** (Université de Picardie Jules Verne – CEHA) – **Frédéric HARRANGER** (Musicien)

L'ORIENT DANS LE MONDE HISPANIQUE ET LUSOPHONE

Ernesto MÄCHLER TOBAR	
Introduction.....	7

I. PEINTURE ET SCULPTURE

Marie LAUREILLARD	
L'artiste mexicain Miguel Covarrubias à Shanghai : une approche transculturelle.....	17
Gabriel SIERRA	
L'appropriation de l'art japonais dans la peinture de Gonzalo Ariza	41
Alain CARDENAS-CASTRO	
Échanges entre Est et Ouest selon les peintres Juan Manuel Cardenas- Castro et Albert Eckhout.....	53
Christophe COMENTALE	
Raymond Debiève et Dong Baichuan : fluctuations sur le thème d'un animal propitiatoire, le bœuf terrestre.....	63
Jiaxing Hu	
Le geste graphique d'Antoni Tapiès : la cosmicité et la question de la création	83

II. LITTÉRATURE

Laurent LONG	
Elle prend la mer à bord d'un galion, ou comment l'anecdote <i>Un censeur perd son sceau</i> fut transmise en Europe.....	99
Ernesto MÄCHLER TOBAR	
Une beauté qui dort : un dialogue silencieux entre Yasunari Kawabata, Gabriel García Márquez et Pedro Almodóvar.....	119

III. D'AUTRES INFLUENCES RÉCIPROQUES

Frédéric HARRANGER	
La pentatonie entre l'Amérique du Sud, notamment la musique des Andes, et l'Asie sinisée. De la flûte à encoche.....	147
La Collection du CEHA	153

INTRODUCTION

De la découverte de l'Amérique aux crises économiques de la première décennie du XXI^e siècle, les influences réciproques entre l'Orient et le monde hispanique et lusophone sont nombreuses et permettent d'évoquer des aspects culturels multiples : littéraires, esthétiques, artistiques et historiques, dans une perspective chronologique large, ancienne, moderne ou contemporaine. Ce livre contient les actes de la première partie, « Échanges Est-Ouest », d'un colloque international intitulé « L'Orient dans le monde hispanique et lusophone », qui s'est déroulé à Amiens le 20 novembre 2019, dans le joli bâtiment du Logis du Roy, de l'Université de Picardie Jules Verne, UPJV. Le colloque a été organisé par Christophe Comentale, de l'Institut Catholique de Paris et conseiller scientifique du Musée Chinois du Quotidien (Lodève), et Ernesto Mächler Tobar, du Centre d'Études Hispaniques d'Amiens (CEHA) et Professeur des universités à la Faculté de langues et cultures étrangères de l'UPJV.

Initialement conçu pour être constitué de deux sessions, la deuxième partie du colloque considérait les « Aspects des patrimoines Est-Ouest », et devait se dérouler à l'Institut Catholique de Paris, Faculté de lettres. Malheureusement nous avons dû l'annuler à cause des dispositions prises par le gouvernement pour faire face à la pandémie du coronavirus. Cette deuxième session s'intéressait à l'étude d'une vision plus large des concepts de patrimoines tant de l'Est comme de l'Ouest, en les considérant du point de vue d'une perspective comparatiste : l'Asie

comme point focal sur lequel viennent se greffer des vues occidentales. Nous espérons que cette deuxième séance pourra avoir lieu plus tard. Notre intérêt s'explique aussi en partie par le fait que tant l'Université de Picardie que l'Institut Catholique de Paris possèdent une filière de langue chinoise, langue qui attire chaque fois plus d'étudiants.

Les relations entre l'Orient et le monde hispanique et lusophone ont été peu étudiées, plus particulièrement celles liées au monde chinois et japonais, malgré le fait que l'Asie soit la partie la plus vaste et la plus peuplée du monde. D'un côté, celles établies entre les couronnes espagnole et portugaise et leurs colonies américaines qui ont fait l'objet d'abondantes recherches. Au contraire, leurs relations avec l'Orient ont été laissées de côté. Pour ne donner que quelques points de repère, rappelons que la découverte s'initie relativement tôt, peut-être avec les voyages du pèlerin Hiouen-thang ou Xuang Zang (599-664), entre 629 et 645, de Guillaume de Rubruck ou Rubroek (1220-1293) et de Marco Polo (1254-1323), qu'on peut considérer comme l'équivalent du pèlerin chinois. Les Hollandais, pour la plupart des aventuriers et des commerçants, arrivent en Orient vers 1622. De son côté, l'Orient découvre l'Europe grâce aux avancées des cavaliers Mongols, Turcs et Huns, avec lesquels il faudra s'allier pour combattre un ennemi commun : l'Islam.

L'évangélisation va éveiller très tôt un intérêt plus ciblé pour l'Orient. Le lucide François Iassu de Azpilcueta y Xavier (1506-1552), à la suite de ses incursions au Japon, meurt aux portes de la Chine peu après avoir écrit : « La Chine est un pays immensément grand, peuplé de gens très intelligents et par de nombreux savants ». Cela le pousse à conseiller à sa hiérarchie de s'y intéresser et de faire le nécessaire pour étudier « les prédispositions offertes par ce pays pour que s'y accroisse notre sainte foi¹ ». Prêtres espagnols et portugais tentent d'évangéliser en Chine dès 1560, en se servant de Macao comme base principale, où il existe un comptoir depuis 1557. Les jésuites ont par ailleurs facilité la découverte du théâtre japonais à la fin du XVI^e siècle, en particulier le théâtre d'évangélisation, connaissance qui sera partiellement complétée par les récits de voyage des officiers de marine, des riches amateurs et des membres du service diplomatique. La communication s'accélère par

1. Cité par Jean Lacouture, *Jésuites. Une multibiographie. I. Les conquérants*, Paris, Le Club Express, 1991, p. 244.

la publication du premier dictionnaire japonais-portugais en 1603². L'intérêt français pour l'Orient, un peu plus tardif, est lié à la présence des Missions étrangères, dont le premier vicaire apostolique est Pierre Lambert de la Motte (1624-1679)³.

L'intérêt diplomatique viendra presque un siècle plus tard. L'ancien ambassadeur d'Angleterre en Russie, Lord George Macartney (1737-1806), commissionné auprès de « tous les souverains d'Extrême-Orient », devient le premier ambassadeur d'Occident en Chine et dans les régions dominées par la *pax sinica* en 1793, auprès de la cour de l'Empereur QuianLong (1711-1799)⁴. Il parvient ainsi à les ouvrir au commerce anglais et à la production d'opium en quantités industrielles. La première politique d'isolation prônée par l'Orient laisse donc la place à une ouverture rapide et forcée. Mais la méconnaissance mutuelle continue de sévir. Des années plus tard, en 1902, les frères Élisée et Onésime Reclus, attirés par cet empire, estimaient : « C'est que l'opposition de l'Orient et de l'Occident n'a pas son unique raison d'être dans l'antagonisme des intérêts immédiats, elle provient aussi, et pour beaucoup, du contraste des idées et des mœurs ». Et dans la conclusion de leur essai, ils notaient de façon presque prophétique : « Désormais l'Orient et l'Occident sont unis par les grands mouvements de l'histoire⁵ ».

L'histoire contemporaine nous apprend que des milliers de Chinois ont migré en quête de travail dans plusieurs pays de l'Amérique latine et de l'Amérique du Nord. Il est impossible de connaître le chiffre exact des morts pendant la construction du Canal de Panama, par exemple. Les Chinois ont aussi migré comme ouvriers agricoles à Cuba, en Colombie, et dans d'autres pays du continent. Pour leur part, les Japonais ont migré vers des pays possédant une côte sur l'Océan Pacifique (le Pérou, le Chili, la Colombie et l'Argentine principalement), sorte

-
2. Jean-Jacques Tschudin, *L'éblouissement d'un regard. Découverte et réception occidentales du théâtre japonais de la fin du Moyen Âge à la seconde guerre mondiale*, Toulouse, Anacharsis, 2014, p. 13-25.
 3. Françoise Fauconnet-Buzelin, *Aux sources des Missions étrangères. Pierre Lambert de la Motte (1624-1679)*, Paris, Perrin, 2006, p. 11-16.
 4. Alain Peyrefitte, *L'Empire immobile, ou le choc des Mondes*, Paris, France Loisirs, 1989, p. 6. Cf. également p. XIX-XXII.
 5. Élisée et Onésime Reclus, *L'Empire du Milieu. Le climat, le sol, les races, la richesse de la Chine*, Paris, Librairie Hachette, 1902, p. 22 et 142, respectivement.

de porte ouverte sur un paysage gardé avec insistance dans la mémoire. Leur intégration a été si bien réussie qu'au Pérou, par exemple, la cuisine chinoise, *chifa*, est toujours consommée quotidiennement, et un descendant de la migration japonaise a été élu Président du pays.

D'autres pistes que nous avons proposé de considérer pour ce colloque sont restées sans réponse. C'est le cas, par exemple, de Macao. L'enclave portugaise en Chine du Sud, si riche en histoire dans l'univers lusophone, est le point de rencontre entre l'Orient et l'Occident. Il aurait été intéressant de le considérer et d'établir un parallèle entre les colonisations en Amérique et en Chine (nommée l'extrême Orient), surtout du point de vue de l'évangélisation. Il faut se rappeler qu'un commerce florissant fait les joies de Cidade do Santo Nome de Dios de Macao, lusitanienne depuis 1557. Des *barracões* de Macao partent les coolies « engagés volontaires » : une main d'œuvre bon marché, en réalité proche de l'esclavage, vers le Pérou, les Antilles, les Guyanes, le Mexique et le Brésil. Une autre piste en attente tourne autour de l'Empire Byzantin, ou Romain d'Orient, et des débris qui ont survécu à l'effondrement de 1453, ainsi que de ses relations complexes tant avec l'Espagne que le Portugal.

Les communications de la première partie du colloque, « Échanges Est-Ouest », sont regroupées ici en trois parties. La première partie réunit les textes dont l'importance centrale est la peinture et la sculpture. Marie Laureillard choisit l'artiste mexicain Miguel Covarrubias (1904-1957) afin d'étudier les influences réciproques entre l'art occidental et l'art oriental, particulièrement dans le cas de la Chine des années 1930. Covarrubias, dessinateur et caricaturiste, se sert d'un dessin linéaire et parodique qui séduit les jeunes artistes d'avant-garde chinois tels que Hu Kao, Liao Bingxiong, Wang Zimei, Ye Qianyu et Zhang Guangyu, leur laissant une empreinte profonde. L'artiste mexicain jouera un rôle fondamental dans les échanges transculturels entre New York, Shanghai, Paris et Mexico.

Pour sa part, Gabriel Sierra, artiste peintre lui-même, s'est intéressé aux influences picturales réciproques entre l'Orient et l'Occident dans le cas de la Colombie. Le peintre colombien Gonzalo Ariza (1912-1995) est à l'origine d'une école d'art américaniste et indigéniste, qui résulte

de la bataille entre l'art d'avant-garde et l'académique qui secoue l'art latino-américain. Le milieu artistique de la capitale récompense en 1936 Ariza avec une bourse d'État pour continuer ses études à l'étranger. Il décide d'aller au Japon pour suivre des cours de gravure et de lithographie à la Tokyo Koto Kogei Gakk. Il reçoit des leçons de peinture auprès de Tsugouharu Foujita, peintre qui a réussi à trouver un style moderne en gardant la tradition picturale japonaise, comme l'avaient fait ses prédécesseurs Yamamoto Hôsui, Goseda Yoshimatsu et Kuroda Seiki, entre autres. Dans la tradition artistique japonaise, Ariza retrouve les outils nécessaires pour exprimer sa propre originalité, tout particulièrement dans les paysages aux lavis et les peintures sur soie. Il y emprunte aussi la composition picturale verticale, les nuages et la brume.

Artiste peintre également, Alain Cardenas-Castro considère le cas de deux artistes qui ont pratiqué leur art dans des lieux et des époques différentes : le peintre Juan Manuel Cardenas-Castro (1891-1988), précurseur du courant pictural indigéniste au Pérou, et le peintre flamand du XVII^e siècle Albert Eckhout (vers 1610-1666). L'auteur analyse en parallèle deux tableaux qui présentent d'étonnantes similitudes de sujet et de composition. La peinture de Cardenas-Castro, émigré en France en 1920, *Échanges entre Urubamsinas et Yuncas*, propose la version d'un échange entre les Indiens des Andes et ceux de la forêt. Celui-ci devient ici ethnographe, ce qui correspond aussi à son statut spécifique au Musée d'ethnographie du Trocadéro et au Musée de l'Homme. Cardenas-Castro connaissait-il le tableau attribué à Albert Eckhout, *Étal de marché des Indes orientales à Batavia* ? Celui-ci décrit également des échanges commerciaux et culturels : un marchand asiatique négocie les fruits proposés par trois représentantes d'une population autochtone indonésienne. La description picturale est également un travail ethnographique qui décrit les coutumes autochtones comme celle de la consommation du bétel, préparation réputée être un coupe-faim, comme l'est la feuille de coca consommée dans les régions andines. La biographie de ces deux peintres et l'analyse de leurs œuvres viennent témoigner de leur engagement artistique et ethnologique.

Les rapports Est-Ouest ne cessent de tarauder la curiosité occidentale. Christophe Comentale fait naître une réflexion à partir de l'œuvre de deux créateurs que rien ne semblait devoir réunir : Raymond Debiève (1931-2011) et Dong Baichuan (1970). Debiève reçoit l'influence

de peintres espagnols comme Diego Velázquez, s'initie à la gravure, s'exerce au dessin d'après des moulages d'antiques, et des natures mortes exécutées à la peinture à l'huile, il brode des assemblages de tissus et sculpte le métal. Ses monotypes restent une partie de l'œuvre décalée, hors normes. Héritier d'une longue diversité culturelle, Dong Baichuan maîtrise les différentes approches de la peinture au lavis autant qu'il a l'opportunité de sublimer la technique occidentale de l'huile. Ces deux peintres montrent bien que les interactions Est-Ouest ne cessent de favoriser les sollicitations de la création, la curiosité au fil du temps, le sens de leur cheminement au sein d'une société en mutation, l'existence d'une symbolique dont le champ sémantique reste à la fois universel.

La communication de Jiaxing Hu considère l'exemple de l'Espagnol Antoni Tàpies (1923-2012). Cet artiste travaille sa matière picturale avec l'aide de sable, poussière, terre, colle et pigment, pour former des signes primitifs (ronds, carrés, spirales, lignes, triangles, bouts de calligraphie) qui sont tout autant symboles que griffures. Ce langage est visiblement influencé par le symbolisme de Joan Miró (1893-1983) : une signature d'un homme en déshistorisation et en quête de cosmicité. Dans les deux cas, le geste graphique détruit à son tour les signes, ce qui permet à Jiaxing Hu d'établir un parallèle avec la calligraphie qui fait surgir « nuages et brume » du chinois Yan Zhenqing (709-785). Tàpies s'approche de la calligraphie orientale et construit une sorte de champ de bataille, à la fois destructeur et créateur, comme le font aussi les artistes Cy Twombly (1928-2011) et Georges Mathieu (1921-2012), entre autres.

Une deuxième partie des communications considère l'aspect littéraire et réunit les articles qui abordent des exemples d'auteurs et de leurs influences réciproques. Il est intéressant de rappeler que la littérature hispano-américaine arrive tardivement en Orient. Vers les années 1980, en pleine période de modernisation de la Chine, pour ne citer que cet exemple, sont traduites en chinois des œuvres de Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez et Juan Rulfo. Jusqu'à là, seulement quelques fragments expurgés du *Boom* latino-américain avaient été connus du public chinois, pourtant étiqueté comme faisant partie du « Tiers Monde ». La littérature chinoise traverse alors une étape de quête des origines, de retour aux racines, mouvement connu

sous le nom de Xungen⁶. Le prix Nobel Mo Yan, par exemple, a été influencé par l'œuvre de son prédécesseur à Stockholm, le colombien García Márquez.

Dans l'histoire des échanges culturels entre le monde hispano-lusitanien et l'Extrême-Orient, le Portugal et sa langue font figure de pionniers. Laurent Long s'intéresse à l'amusante anecdote du sceau volé, publié pour la première fois dans les années 1620-1630 et racontée par plusieurs auteurs chinois comme Song Maocheng, Feng Menglong et Lu Renlong. Le jésuite portugais Álvaro Semedo (1585-1658) publie en 1642 son *Imperio de la China I cultura evangelica en el, por los Religios de la Compañía de Iesus* (L'empire de la Chine et la culture évangélique en icelui, par les religieux de la compagnie de Jésus), ouvrage rapidement diffusé en Europe occidentale. Son texte contient une variation de l'anecdote du sceau, historiette qui est diffusée jusqu'au nord de l'Europe en moins de trente ans. L'empire hispano-portugais de la fin du XVI^e siècle avait incarné conquêtes et commerce à l'échelle de la planète, la puissance maritime hollandaise la poursuivra au XVII^e et la fera pénétrer dans les intérieurs cultivés et bourgeois.

La culture japonaise et la culture occidentale ont bien des différences. Ce que montre Ernesto Mächler Tobar en faisant dialoguer le roman de Yasunari Kawabata, *La maison des belles endormies* (1961), avec *Memoria de mis putas tristes* (2004), du colombien Gabriel García Márquez, et avec une troisième version de ces femmes endormies, celle de l'espagnol Pedro Almodóvar dans son film *Hable con ella* (2002). Kawabata regarde ces belles endormies avec une tranquillité bien japonaise tandis que García Márquez les voit avec un regard tropical, plus irrespectueux, et qu'Almodóvar montre qu'une profanation peut mener au réveil de la jeune femme et au suicide du transgresseur. Les trois protagonistes sont des Pygmalions androcentriques montrant une virilité qui transgresse les normes établies par la société. La peur des hommes vis-à-vis de leur capacité à répondre aux attentes de la femme conduit à la réification de l'objet du désir.

6. Fan Ye, « El olor de la guayaba y el sabor del sorgo rojo: el realismo mágico en la literatura de China y de Latinoamérica », in *Coherencia*, vol. 12, N° 22, enero-junio 2015, Universidad EAFIT, Medellín, p. 30.

Finalement, une troisième partie contient la seule communication qui traite les influences réciproques entre l'Orient et le monde hispanique du point de vue musical. Frédéric Harranger s'intéresse dans sa communication au système pentatonique et aux flûtes. Si on ne peut pas répertorier concrètement des influences mutuelles entre la musique sud-américaine et la musique de l'Asie sinisante, on peut en revanche faire quelques rapprochements de théorie et d'éléments d'*instrumentarium*. Un morceau de roseau ou de bambou, un os long, ces matériaux faciles à trouver et à travailler ont fait que les flûtes font partie des instruments les plus anciens fabriqués par l'homme (35 000 ans). Les flûtes à encoches qui se distinguent le plus sont la *queña* des Andes, et le *shakuachi*, l'un des instruments parmi les plus emblématiques du Japon. La première est taillée dans un morceau de roseau d'un diamètre uniforme sur toute sa longueur et d'une faible épaisseur, le *shakuhachi* est taillé à la naissance des racines du bambou là où le pied est plus évasé que le reste de la tige. Depuis la création de claviers électroniques, on les retrouve parmi les quelques timbres d'instruments de musique traditionnelle échantillonnés. Ce n'est pas surprenant quand on sait que les pionniers dans ce domaine sont des fabricants japonais. Pour conclure, Harranger s'intéresse aux ocarinas, dont les deux exemplaires les plus anciens sont respectivement d'origine chinoise et méso-américaine.

Nous espérons que ces articles permettront d'ouvrir des nouvelles pistes de réflexion et de recherche. Nous souhaitons que très prochainement nous pourrions vous inviter pour la deuxième partie de notre quête sur ces inépuisables échanges entre l'Orient et le monde hispanique et lusophone.

Ernesto MÄCHLER TOBAR

I. PEINTURE ET SCULPTURE

L'ARTISTE MEXICAIN MIGUEL COVARRUBIAS À SHANGHAI : UNE APPROCHE TRANSCULTURELLE

Marie LAUREILLARD

*Université Lumière Lyon 2,
Institut d'Asie orientale*

En octobre 1931, l'écrivain chinois Lu Xun présente le peintre Diego Rivera dans un numéro de la revue *Beidou* (*La Grande Ourse*). Curieux des mouvements artistiques du monde, celui que l'on salue comme « l'âme de la nation », lui-même fervent collectionneur de gravures étrangères, ne tarit pas d'éloges sur la peinture murale *La nuit des pauvres* de l'artiste mexicain. C'est à la même époque que Miguel Covarrubias (1904-1957), dont le talent de dessinateur s'est épanoui à New York en plein âge du jazz, fait étape à Shanghai sur la route de Bali, où il est envoyé pour un reportage. Son dessin linéaire et parodique séduit les jeunes artistes d'avant-garde par le biais de la revue *Vanity Fair*, mais aussi de l'ouvrage *Chine* (1931) de Marc Chadourne qu'il a illustré. Malgré ses passages relativement brefs en Chine, Covarrubias jouera un rôle fondamental dans les échanges transculturels entre New York, Shanghai, Paris et Mexico, comme en témoigne dans ses écrits le poète et éditeur chinois Shao Xunmei. Une tentative de reconstitution des séjours de Covarrubias à Shanghai, assortie de l'analyse de plusieurs images de l'ouvrage de Chadourne, conduira à évoquer l'empreinte profonde et durable laissée par l'artiste mexicain sur quelques jeunes artistes avant-gardistes chinois liés à l'univers des revues illustrées, parmi lesquels Zhang Guangyu.

L'ASCENSION NEW-YORKAISE

Né à Mexico en 1904 dans une famille aisée, fils et neveu de hauts fonctionnaires du gouvernement, Miguel Covarrubias dessine depuis l'enfance. Cet artiste autodidacte abandonne ses études à l'âge de quatorze ans pour se lancer dans une carrière artistique. En 1923, il arrive à New York grâce au soutien du ministère des relations étrangères de son pays. Il y rencontre bientôt le photographe, écrivain et mondain Carl Van Vechten, qui le présente à Frank Crowninshield, éditeur de *Vanity Fair*, revue américaine publiée de 1913 à 1936. Dès 1924, Covarrubias devient l'un des principaux dessinateurs de la revue, allant parfois jusqu'à fournir huit illustrations par numéro, collaboration qui se poursuivra pendant des années, même après la fusion de *Vanity Fair* avec *Vogue* en 1936. Dessinant également pour *The New Yorker*, il publie en 1925 son premier recueil de caricatures, *The Prince of Wales and Other Famous Americans*, s'inscrivant dans la mouvance de « la caricature de célébrité [...], un genre beaucoup plus développé dans le Nouveau Monde que dans l'Ancien¹ ». Avec Ralph Barton (1892-1932) et Al Hishfeld (1903-2003), Miguel Covarrubias devient rapidement l'un des caricaturistes les plus influents de la scène new-yorkaise.

Son talent précoce s'enracine dans la tradition mexicaine du théâtre de marionnettes, mais aussi dans la charge picturale, représentée par José Clemente Orozco (1883-1949), ou encore dans la caricature élégante d'Ernesto García Cabral (1890-1968). Il tire parti des apports de ses séjours parisiens en 1926-1927, de ses relations avec Edward Steichen, Gertrude Stein et Henri Matisse et du spectacle de la *Revue nègre* qui a lancé Joséphine Baker en 1925². Très apprécié, le style de Covarrubias allie un solide sens du dessin à la simplicité de la ligne. Deux cercles pour les yeux caractérisent l'expression d'un visage, quelques lignes de contour droites, courbes ou angulaires suggèrent le rythme endiable d'une danse. La structure presque abstraite de ses dessins leur confère un attrait moderniste, tout comme la géométrie soignée et l'exagération de certains traits : « Ses productions présent[...]ent donc d'intéressantes synthèses dans un dessin à la fois accessible et incontestablement informé

1. Laurent Baridon et Martial Guédron, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2015, p. 236.

2. *Ibid.*, p. 236.

par les apports du cubisme³ ». Cette variante comique du cubisme fait florès.

Covarrubias s'inscrit pleinement dans le courant que l'on appellera *a posteriori* « Art déco », qui connaît un prolongement à Shanghai et qui se caractérise par les éléments suivants : simplification du dessin et réduction de l'ornement (qui, devenu signifiant, ne remplit plus l'espace au hasard) ; suggestion et interprétation raffinée du monde réel ; place prééminente de la femme en pleine émancipation ; représentation de l'époque moderne à travers l'évocation du jazz par exemple⁴. Covarrubias est précisément un artiste emblématique du monde du jazz : il est l'auteur d'un recueil de dessins intitulé *Negro Drawings* (1927), qui préfigure son intérêt pour les cultures marginalisées. Plus tard, il se tournera vers Bali et son Mexique natal avec un regard anthropologique et un style pictural plus documentaire et descriptif, aux couleurs éclatantes, qui ne conservera de ses caricatures que leur aspect massif.

En 1930, Covarrubias épouse une danseuse des Ziegfeld Follies d'origine mexicaine, Rosa Cowan. Leur premier voyage à Shanghai date de la mi-juin 1930, étape de leur voyage de noces à Bali. Ils passent alors une semaine chez leurs amis Chester et Bernardine Fritz, un couple américain installé à Shanghai. Covarrubias a été invité à New York en 1929 chez Bernardine Szold-Fritz, journaliste célèbre et amie de son épouse. À Shanghai, le couple Fritz réside à la « Sassoon House ». Construit en 1929 sur le Bund, ce bâtiment Art déco de douze étages appartient alors à une des plus grandes fortunes de la ville, le sépharade bagdadien Victor Sassoon. Symbole du boom économique de Shanghai, il abrite un des hôtels les plus luxueux de l'Extrême-Orient, l'hôtel Cathay. Les Covarrubias, qui y sont fastueusement logés, visitent les attractions touristiques de la ville et fréquentent le salon de leur hôte, où des invités d'horizons divers se réunissent pour discuter affaires et art⁵.

Le couple mexicain a séjourné ensuite à Bali, où il a croisé en décembre 1930 l'écrivain français Marc Chadourne (1895-1975), avec qui

3. *Ibidem*.

4. Patricia Kery, *Art déco : œuvres graphiques*, Paris, Albin Michel, 1986.

5. Marisa Peiró Márquez, *Miguel Covarrubias (1904-1957) y China: relaciones artísticas y culturales*, mémoire de master, sous la direction de David Almazán Tomás, Université de Saragosse, 2013, p. 28.

il s'était lié d'amitié lors d'un séjour parisien d'un an en 1926-1927. L'écrivain aurait alors exposé son projet d'écrire un ouvrage sur la Chine. Puis Covarrubias serait repassé par Shanghai, où il serait resté un mois début 1931 afin de se documenter et de réaliser un certain nombre de croquis sur lesquels il se basera pour les illustrations du livre⁶. Quelques-uns sont publiés dès mars 1931 dans *Vanity Fair* en regard d'un article intitulé « The Star-Spangalization of the Orient as seen by a traveler; and by the artist Covarrubias », rédigé par Charles Tillyer Trego (1903-1956). Images et texte n'entretiennent pas de lien évident, si ce n'est qu'ils révèlent les impressions d'étrangers sur la ville de Shanghai et ses habitants. Shao Xunmei qualifie ces croquis d'une Shanghaïenne, d'un rendez-vous galant dans un parc ou encore un homme riche et son garde du corps de « dessins linéaires lyriques et poétiques » (*shuqing shiban de xiantiao hua* 抒情詩般的線條畫)⁷.

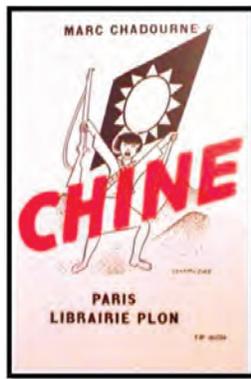
LA DÉCOUVERTE DE LA CHINE

La collaboration entre Chadourne et Covarrubias débouche sur un ouvrage à quatre mains publié en 1931 chez Plon, intitulé *Chine* et sous-titré « avec 25 dessins dans le texte de Covarrubias », dédié « à Rose et Miguel Covarrubias ». Ces notes de voyage enrichies des dessins de l'artiste mexicain apparaissent comme un double témoignage sur le « Paris de l'Orient ». Nous examinerons quelques-uns de ces dessins et la manière dont ils font écho au texte français, l'un de ces essais journalistiques écrits d'une plume alerte comme il en existe un certain nombre à l'époque – on songe par exemple au *Confucius en pull-over* de Maurice Dekobra en 1935. La conclusion de Chadourne frappe par sa pertinence toujours d'actualité : « La vitalité de la Chine, ce pouvoir de toujours se reformer, s'étendre, s'agrandir en s'isolant, ce n'est pas seulement son

6. Contrairement à Paul Bevan, qui n'évoque que deux voyages de Covarrubias à Shanghai, Marisa Peiró Márquez en mentionne quatre, dont celui-ci, au retour de Bali, serait le second. Voir Paul Bevan, « The Impact of the Work of Miguel Covarrubias on the Artists of Shanghai », *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, vol. XVII, supplément du N° 116, p. 20 (<<https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2019.mono1.2703>>, [consulté le 29/07/2020]). Voir aussi M. Peiró Márquez, *Miguel Covarrubias (1904-1957)*, p. 29-31.

7. Tang Wei et Huang Dagang, *Zhuixun Zhang Guangyu* (À la recherche de Zhang Guangyu), Pékin, Sanlian shudian, 2015, p. 146.

passé qui l'atteste, mais le spectacle saisissant de son éveil aujourd'hui⁸ ». On peut penser que Covarrubias, artiste baroudeur posant un regard neuf sur la Chine de l'époque, fait des observations similaires, lui dont les dessins renvoient fidèlement au texte. Chadourne explique l'importance de tels voyages pour abandonner un point de vue eurocentrique : « Le plus grand bénéfice d'un tour du monde est de nous décentrer, de nous montrer que l'axe... n'est pas nécessairement où nous sommes accoutumés de le situer⁹... », point de vue lucide que partage probablement le Mexicain, déjà accoutumé aux décalages culturels. Chadourne sera lui-même accueilli par les Covarrubias au Mexique en 1931.



III. 1.

L'œuvre comprend 25 images en noir et blanc, ainsi qu'une couverture illustrée à l'encre noire et rouge semi-transparente (ill. 1). On y retrouve le style incisif et dépouillé, l'économie et la vigueur de la ligne, la richesse expressive des mouvements et des attitudes propres à Covarrubias. Le dessin de la combattante Xie Bingying (1906-2000), reproduit à l'intérieur du livre dans le chapitre intitulé « Jeune Chine¹⁰ », confère à la couverture une coloration politique gauchiste, que renforce la couleur rouge du titre. Ce choix peut s'expliquer par l'intérêt pour la guérilla communiste chinoise dont témoigne alors la presse européenne. Xie Bingying, dont le nom se transcrit « Pin Yin » à l'époque, après avoir

8. Marc Chadourne, *Chine*, Paris, Plon, 1931, p. 288.

9. Marc Chadourne, *Tour de la terre : Extrême Occident*, Paris, Plon, 1935, préface.

10. M. Chadourne, *Chine*, p. 121.

rejoint l'armée révolutionnaire nationaliste dans un accès de ferveur patriotique et révolutionnaire, a pris part à l'expédition du Nord de 1926 et s'est montrée particulièrement active dans les unités de propagande. Sa réputation est liée à son journal de guerre et à ses lettres, dont une partie a été traduite en anglais par Lin Yutang 林語堂 (1895-1976) et publiée d'abord en feuillets en 1927, puis sous forme de livre en 1930. Le dessin, d'une tonalité delacroisienne, attire immédiatement l'œil par le geste démonstratif de la jeune fille qui, devant un paysage de montagnes, crie, les cheveux au vent. Elle brandit un fusil d'une main, le drapeau du Guomindang de l'autre, formant un V de ses deux bras levés, comme en écho à la paire de porte-chargeurs croisés sur la poitrine. La force du trait, concis et incisif, répond à celle du texte de Chadourne :

Pin Yin. Non, la Jeune Chine n'a pas vingt ans. Elle en a seize, peut-être moins. Partagée entre deux âges et deux civilisations, c'est une adolescente impatiente, frémissante, grisée de mots, altérée de connaissances, soulevée d'espairs, mordue par l'inquiétude. C'est Pin Yin. Pin Yin, la jeune fille soldat qui partit, fusil à l'épaule, avec l'armée révolutionnaire, en 1927, au temps où, pour ceux qui ne l'avaient pas encore faite, la Chine recommençait sa révolution. [...] Pin Yin, c'est l'enfant de toutes les révolutions¹¹.



III. 2.

En tête du chapitre intitulé « Dans la jungle shanghaienne » figure un dessin de Covarrubias évoquant en quelques traits une tout autre réalité chinoise, le cosmopolitisme de la métropole semi-coloniale (ill. 2)¹². Sur fond de gratte-ciel, très probablement le *skyline* du Bund

11. *Ibid.*, p. 119-120.

12. *Ibid.*, p. 81.

avec l'hôtel Cathay et son toit pyramidal caractéristique, roule une Cadillac qui offre un vif contraste avec un pousse-pousse. Le tireur coiffé d'un chapeau conique, torse nu, tire une passagère à ombrelle vêtue d'une robe *qipao*, face à un agent de la circulation Sikh typique de la concession internationale. Un passage du texte décrivant une scène similaire pourrait être placé en regard :

À travers le flot des rickshaws trotteurs, de grandes autos cinglent, puissantes comme des bâtiments d'escadre [...] Une tourelle blindée au centre d'un carrefour [...] : au sommet, un géant à barbe grise de pipe Gambier, aux yeux brahmaniques, jambes nues, le crâne enturbanné de couleurs vives, bat la mesure. Rabindranath Tagore ? Non, le Policier Sikh¹³.



III. 3.

Un autre dessin témoigne du talent d'observation de l'artiste, qui a sans doute fréquenté les dancings shanghaiens après avoir dessiné les danseuses de jazz de Harlem (ill. 3)¹⁴. Deux femmes, aux cheveux coupés au carré avec frange à la mode occidentale, robe *qipao* et chaussures à talons hauts, dansent enlacées avec distinction et grâce, malgré la disproportion caricaturale de leurs bustes démesurément longs et de leurs jambes trop courtes. Covarrubias fait l'éloge de la *qipao*, robe moulante et fendue sur le côté typique du Shanghai de l'époque : « It is a compromise between style and comfort. There is a harmony of line and of color that gives an impression of great refinement. And the modern touch is not forgotten, for they have that split up the sides. Yes, the

13. *Ibid.*, p. 66-67.

14. *Ibid.*, p. 69.

costume is elegant¹⁵ ». Ce double portrait pourrait représenter des « sing-song girls » (comme les étrangers les appellent par allusion à leurs talents de chanteuses), qui se déhanchent sur un rythme de foxtrot ou de tango. Dans le Shanghai des années 1930, les chanteuses et danseuses héritent des courtisanes de l'ancien temps. Souvent employées par plusieurs cabarets à la fois, libres d'aller et de venir à leur guise, elles abreuvent et divertissent le client. Elles n'appartiennent pourtant pas à la catégorie la plus huppée des « fleurs de Shanghai ». Chadourne s'attardera davantage sur le sujet dans son ouvrage *Extrême-Orient* publié en 1935, lui qui avoue avoir « connu l'épuisant envoûtement des nuits de Shanghai¹⁶ ».



III. 4.

Autres personnages typiques, les étudiants chinois de retour de l'étranger (ill. 4)¹⁷ : « À quels signes reconnaît-on un *returned student* ? D'abord à la couleur de son veston – car ils ne reprennent la robe qu'après quelques mois de réacclimatation », observe Chadourne d'un œil amusé¹⁸. Covarrubias semble avoir scrupuleusement suivi les indications de l'auteur dans son dessin d'étudiants aux cheveux gominés, qui semblent tous se prendre très au sérieux. L'un, à lunettes d'écaille, rentre sans doute d'Amérique, l'autre au « léger débraillé très franco-chinois » et à « flottantes lavallières » semble revenir « du Boul'Mich' ou de la place Bellecour¹⁹ ».

15. *The Chinese Press*, 3 octobre 1933, p. 9.

16. M. Chadourne, *Tour de la terre : Extrême Orient*, p. 133.

17. M. Chadourne, *Chine*, p. 160.

18. *Ibid.*, p. 159.

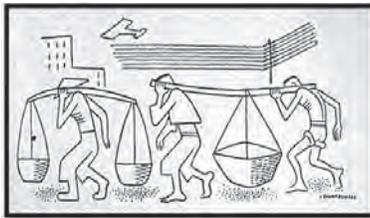
19. *Ibid.*, p. 163.



III. 5.

Une autre illustration met en scène deux hommes vêtus de la longue robe chinoise du lettré, assis à une table où sont posées deux tasses de thé et un téléphone (ill. 5)²⁰. Au mur sont exposées une peinture de paysage et une affiche de l'opéra de Pékin. La scène représente vraisemblablement Du Yuesheng (1888-1951), le chef de la Bande verte, en compagnie d'un acolyte replet à lunettes. Accoudé à la table, le parrain de la mafia shanghaienne arbore une expression dure, l'œil torve. Chadourne, qui raconte sa rencontre avec cet Al Capone chinois, s'étonne de son apparence inoffensive :

Est-ce là le maître de l'opium, l'éminence grise de la concession, le chef de bande massacreur de communistes, l'acteur qui triomphe dans les rôles farouches de guerriers Tang ?— M. Sen [Du Yuesheng], dit mon compagnon, respectueusement... Sen s'incline, joignant les mains à hauteur du menton avec une modestie de jeune vicaire [...] Entre tous ces hommes à longues manches, le plus inquiétant, le plus effacé²¹.



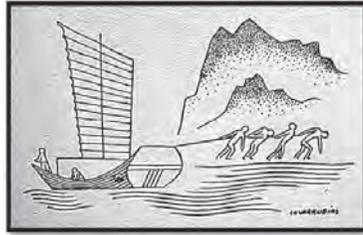
III. 6.

D'autres chapitres du livre révèlent la Chine de l'intérieur, que Chadourne qualifie de « Far-West chinois ». Un dessin montre trois porteurs de palanche devant un arrière-plan urbain pourvu de fils

20. *Ibid.*, p. 102.

21. *Ibid.*, p. 103.

électriques et d'un immeuble à l'occidentale, surmontés d'un avion traversant le ciel (ill. 6)²². En quelques traits, Covarrubias traduit l'effort des porteurs ployant sous une lourde charge. L'effet produit par la rencontre d'éléments hétérogènes issus de traditions ancestrales aussi bien que la modernité technique la plus avancée est éloquemment décrit par Chadourne : « Dans une ville chinoise d'aujourd'hui et dans une tête de jeune Chinois contemporain, il y a sans doute beaucoup de *moyen âge* et même d'antiquité chinoise, mais beaucoup de vingtième siècle également. Du vingt et unième aussi peut-être²³... ».



Ill. 7.

Observons une dernière image, celle de haleurs tirant une jonque dans un paysage fluvial traité à l'aide de lignes et de points, annonçant le style de Zhang Guangyu, artiste sur lequel nous reviendrons plus loin (ill. 7)²⁴. Là encore, il est aisé de trouver une correspondance entre image et texte, même s'ils sont placés à quelques pages de distance :

Il y a encore des haleurs dans les gorges du haut Yang-Tsé et il y en aura aussi longtemps qu'il y aura des jonques et des rapides à faire franchir à ces vaisseaux massifs, bondés d'hommes et de cargaisons, que ni leurs voiles trouées ni leurs pesantes rames de galères ne suffisent à mouvoir dans les étranglements du Ta-Kiang²⁵.

Ces dessins ne sont pas des caricatures à proprement parler, car elles ne comportent pas d'élément comique ou satirique évident. On y trouve pourtant la « condensation des signes expressifs » dont

22. *Ibid.*, p. 251.

23. *Ibid.*, p. 252.

24. *Ibid.*, p. 220.

25. *Ibid.*, p. 233-234.

parle Michel Melot²⁶ : travaillant à partir de croquis réalisés sur le vif, Covarrubias campe les attitudes en quelques traits, obtient une sorte d'épure témoignant d'un rapport optimal entre schématisation et lisibilité. L'image peut être lue aisément au prix de la suppression de tout modelé et de la simplification du tracé et de la composition. Michel Melot rappelle que cette évolution du style vers un dessin de plus en plus elliptique est liée à l'essor des *mass-media* en Occident à la fin du XIX^e siècle : « Les moyens modernes de diffusion de l'image ont fait de la rapidité de lecture une condition de la représentation : l'affiche, le journal, le cinéma²⁷ ».

Les nouvelles de la publication du livre français arrivent bientôt en Chine : la revue *Lunyu (The Analects)* éditée par Lin Yutang reproduit quelques dessins du livre, notamment celui de la jeune révolutionnaire, qui suscite la désapprobation des lecteurs chinois, persuadés qu'il s'agit d'une satire de leur héroïne²⁸. D'autres apprécient les dessins, tel l'écrivain Zhang Ruogu 張若谷 (1905-1967), qui le signale dans la revue *Shidai (Epoch)* : « Vingt-cinq dessins de Covarrubias font honneur à la Chine : en quelques traits concis, l'artiste fait vivre sur le papier toutes sortes de personnages typiques plus vrais que nature, en parfaite harmonie avec le style ironique de Chadourne qu'il vient rehausser²⁹ ». Trois illustrations de Covarrubias extraites de l'ouvrage accompagnent le texte de l'essayiste francophile.

Les imitations et réappropriations de ce trait efficace et dépouillé se trouveront chez Zhang Guangyu et d'autres artistes. Marc Chadourne a par ailleurs noté avec justesse l'intérêt des jeunes intellectuels chinois pour les périodiques étrangers, parmi lesquels *Vanity Fair*, alors bien diffusé à Shanghai : « Entendez-vous l'un d'eux parler de Proust ou de Picasso, ne vous demandez pas s'il a passé par Montparnasse. C'est dans *Harper's*, dans *Vogue* ou dans *Vanity Fair* qu'il s'est renseigné sur ses contemporains³⁰ ». C'est ainsi qu'avant même sa venue en Chine, le style

26. Michel Melot, *L'œil qui rit*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1975, p. 51.

27. *Ibid.*, p. 56.

28. P. Bevan, "The Impact of the Work of Miguel Covarrubias on the Artists of Shanghai", p. 25.

29. Tang Wei et Huang Dagang, *Zhuixun Zhang Guangyu*, p. 145.

30. M. Chadourne, *Chine*, p. 162.

caractéristique de Covarrubias, actif collaborateur de *Vanity Fair*, était déjà connu d'un certain nombre de jeunes caricaturistes shanghaiens.

RENCONTRES

Les artistes chinois connaissent en effet les caricatures de Covarrubias par le biais des revues américaines qu'ils se procurent à la librairie étrangère Kelly and Walsh, rue de Nankin, comme le raconte l'artiste Ye Qianyu 葉淺予 (1907-1995) dans son autobiographie³¹. C'est pourquoi ils lui feront si bon accueil en 1933.

Cependant, le troisième séjour de Miguel Covarrubias à Shanghai n'est pas encore l'occasion de rencontrer les artistes chinois. Sur le chemin de retour d'un voyage à Bali, fin août 1932, il aurait été hébergé à l'hôtel Cathay pour environ un mois. Il a réalisé des croquis, essentiellement consacrés à l'opéra de Pékin et à la vie nocturne de Shanghai, ainsi que quelques portraits de personnalités³². Son quatrième voyage à Shanghai est beaucoup mieux documenté que les autres : on dispose de deux articles de Shao Xunmei qui lui sont consacrés ainsi que du journal de voyage de Rose Covarrubias, publié en 2005 sous le titre *The China I Knew* (Protean Press). Le séjour, qui dure plus d'un mois à partir d'octobre 1933, a lieu encore une fois sur la route de Bali. Ces documents permettront de mieux connaître le déroulement de ce séjour, avant d'analyser quelques exemples de l'impact de Covarrubias sur l'art graphique shanghaien.

En octobre 1933, Miguel Covarrubias fait la connaissance du poète et éditeur Shao Xunmei 邵洵美 (1906-1968) dans le salon de Mme Chester Fritz (1896-1982), son hôte, épouse d'un homme d'affaires installé en Chine. La chroniqueuse reçoit de nombreux visiteurs étrangers dans son salon, parmi lesquels Bernard Shaw, Charlie Chaplin, Anna May Wong. Elle a entrepris de briser les cercles étanches des différentes communautés de Shanghai : « cette femme énergique veut casser les

31. Ye Qianyu, *Xixu cansang ji liunian* (Récit détaillé des transformations de la vie et rapport sur le temps qui passe), Pékin, *Zhongguo shehui kexue chubanshe*, 2006, p. 112.

32. Plusieurs de ces dessins ont été publiés dans Adriana Williams et Bruce W. Carpenter, *Miguel Covarrubias: Sketches : Bali-Shanghai*, Jakarta, Red & White Publishing with Island Arts, 2012. Voir M. Peiró Márquez, *Miguel Covarrubias (1904-1957) y China*, p. 29.

règles du jeu social et convie à ses réceptions tout ce que Shanghai compte comme personnalités chinoises appartenant au monde de la culture, hommes de lettres, acteurs de théâtre et de cinéma, vedettes de l'opéra, artistes et musiciens³³ ». Shao Xunmei, qui est l'un de ses hôtes réguliers, la compare aux célèbres salonnières Mme du Deffand et Mrs Elizabeth Montagu : « elle organise au moins deux réunions par semaine, raconte-t-il. C'est elle qui, le plus souvent, reçoit les écrivains et artistes européens et américains en visite en Chine. Elle s'évertue à promouvoir la littérature et l'art chinois³⁴ ».

Shao Xunmei va jouer un rôle crucial dans le rapprochement de Covarrubias et de Zhang Guangyu : à cette occasion, il présente au Mexicain les dernières œuvres de l'artiste chinois parues dans sa revue *Shidai*. Puis il l'emmène chez Zhang Guangyu et son frère cadet Zhang Zhenyu. Zhang et Covarrubias sympathisent : tous deux se rendront à plusieurs reprises dans le quartier du temple du Dieu de la Ville de Shanghai pour acheter du jade, matériau que l'artiste mexicain apprécie et dans lequel il voit un dénominateur commun entre art chinois et mexicain.



III. 8.

33. Bernard Brizay, *Shanghai : le « Paris de l'Orient »*, Paris, Pygmalion, 2012, p. 437.

34. Cité par Zhang Yinde, « Les sociabilités littéraires shanghaiennes des années 1930 : le cas de Shao Xunmei », in Nicolas Idier (dir.), *Shanghai : histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2010, p. 624.

Pendant ce séjour, Covarrubias réalise un certain nombre de dessins et de croquis qui lui valent l'admiration des artistes chinois. Selon Shao Xunmei, la clarté et la vigueur des tracés de Covarrubias pourraient provenir de son goût pour la gravure sur jade³⁵. Le poète apprécie le style concis et expressif de l'artiste : « Malgré la simplicité de la ligne, une courbe du visage, une torsion du corps suffisent à exprimer les variations psychologiques du sujet représenté³⁶. » Il précise que Covarrubias :

a fait beaucoup de peintures à Shanghai, dont cinq portraits en couleur. [...] Il dit que faire une caricature est devenu pour lui une routine. Bien sûr, ses dessins mettent l'accent sur les lignes. Dans ses peintures, la manière dont il gère et dispose les couleurs est exactement la même que ce qu'il fait avec les lignes³⁷.

Parmi ces cinq portraits, on en compte deux du couple Fritz, deux de Shao Xunmei et un de Zhang Guangyu. Par ailleurs, deux dessins en noir et blanc représentent également le poète Shao Xunmei en robe de lettré, l'un de profil, l'autre de trois quarts. Le portrait de trois quarts est reproduit dans le *Decameron* à côté de l'article de Shao Xunmei, à côté d'un autoportrait de lui-même, le crayon à la main (ill. 8)³⁸. Il s'agit de deux caricatures au sens occidental de portraits-charges avec une exagération des traits à visée comique : on reconnaît aisément le long visage au nez aquilin du premier, les yeux globuleux et le nez camus du second.

Le journal de Rose Covarrubias raconte un voyage du couple mexicain à Suzhou en compagnie de Bernardine Fritz, de Shao Xunmei et des frères Zhang et de Ye Qianyu³⁹. Ils visitent la ville, célèbre pour ses canaux et ses jardins de lettrés, notamment le temple de Hanshan. Les Covarrubias poursuivront leur périple seuls jusqu'à Pékin, avant de retourner à Shanghai, où ils sont reçus dans la fastueuse propriété du fils de Li Hongzhang (1823-1901), grand artisan du développement

35. Shao Xunmei, « *Kefoluopisi* 珂佛羅皮斯 (Covarrubias) », *Shiritan* 十日談 (*The Decameron*), N° 8, 20 octobre 1933, p. 6-7.

36. Shao Xunmei, « *Kefoluopisi ji qi furen* 珂佛羅皮斯及其夫人 », *Shidai huabao* 時代畫報 ("Modern Miscellany") 5, N° 4, 16 décembre 1933, p. 117-119.

37. *Ibid.*, p. 149.

38. Shao Xunmei, « *Kefoluopisi* 珂佛羅皮斯 (Covarrubias) », *op. cit.*

39. M. Peiró Márquez, *Miguel Covarrubias (1904-1957) y China*, p. 30.

industriel de Shanghai au XIX^e siècle, fondateur de la première compagnie de navigation maritime chinoise et de la première filature de coton.

Les Covarrubias voyageront ensuite à Hangzhou, Hong Kong, Canton et repasseront à Shanghai avant de partir pour Bali. Ils séjournent ensuite dans l'île indonésienne afin d'y effectuer une enquête anthropologique, pour laquelle Miguel Covarrubias a obtenu une bourse de la Guggenheim Memorial Foundation. Il peint tandis que sa femme prend des photos. Cela aboutira à la publication de l'ouvrage *Island of Bali* en 1937 par les éditions Alfred A. Knopf à New York : cette étude alliant la fluidité du texte à l'élégance du dessin connaît un grand succès auprès du public américain et va même jusqu'à susciter un certain engouement pour les mers du Sud. Dès lors, Covarrubias est également apprécié comme anthropologue. Désormais moins intéressé par la caricature, terrain sur lequel il est concurrencé par un artiste comme Paolo Garretto, il décide de mettre un terme à sa période new-yorkaise – la plus prolifique de sa carrière –, et rentre au Mexique en 1940. Il se consacrera désormais à l'étude de l'art précolombien et à la peinture, comme en témoigne l'ouvrage *Mexico South*⁴⁰, consacré aux Olmèques, jusqu'à sa mort prématurée en 1957. Bien que n'étant jamais retourné en Chine, son intérêt pour ce pays ne faiblira pas, comme en témoignent les somptueuses illustrations qu'il fera bien plus tard du roman classique *Au bord de l'eau* (*Shuihu zhuan*), partiellement traduit en anglais par Pearl Buck⁴¹.

ÉCHANGES TRANSCULTURELS

Si des échos du style de Covarrubias se perçoivent chez plusieurs artistes tels que Hu Kao 胡考 (1912-1994), Liao Bingxiong 廖冰兄 (1915-2006) ou Wang Zimei 汪子美 (1913-2002), nous évoquerons surtout le cas de Ye Qianyu et plus encore celui de Zhang Guangyu, qui a été durablement influencé par le peintre mexicain et, en retour, a beaucoup frappé ce dernier.

Revenons sur la période précédant la rencontre avec Covarrubias, alors que les artistes ne le connaissaient qu'à travers ses illustrations

40. Miguel Covarrubias, *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec*, New York, Alfred A. Knopf, 1946.

41. *All Men Are Brothers*, New York, The Limited Editions Club, 1948.

publiées dans *Vanity Fair*. Paul Bevan souligne pertinemment le rôle prépondérant des revues illustrées étrangères dans la diffusion d'une esthétique, contrairement aux œuvres d'art destinées à être exposées et que les artistes chinois ne connaissent souvent que par le biais de mauvaises photographies :

Magazines like *Vanity Fair*, which contained examples of artworks specifically designed for the medium of the magazine by artists such as Covarrubias and Grosz, provided the rare opportunity in China to readily view Western artworks in the context for which they were originally designed [...] The foreign pictorial magazine became a prime resource for the Chinese artists⁴².



III. 9.

Les dessins de Covarrubias des « impossible interviews » (entrevues impossibles), parus dans *Vanity Fair* entre 1931 et 1935, ont particulièrement retenu l'attention des artistes chinois. C'est un exemple typique de ces caricatures de personnalités de la politique ou du show-business alors très en vogue aux États-Unis. Dans cette série très populaire, l'artiste mexicain réalise des caricatures mordantes de personnes peu susceptibles de se rencontrer afin de faire réfléchir aux événements historiques. Ainsi met-il en présence le prince de Galles et l'acteur Clark Gable, Mussolini et le gouverneur de Louisiane Huey Long, le sénateur Smith Wildman Brookhart et l'actrice Marlene Dietrich, etc. Il associe également Staline et John D. Rockefeller senior, industriel américain et milliardaire, symboles de deux systèmes économiques antagonistes, l'un

42. P. Bevan, « The Impact of the Work of Miguel Covarrubias on the Artists of Shanghai », p. 48.

botté, vêtu de vert, sur un fond rougeoyant d'usine soviétiques, l'autre tout en gris devant des gratte-ciel new-yorkais multicolores (ill. 9)⁴³.

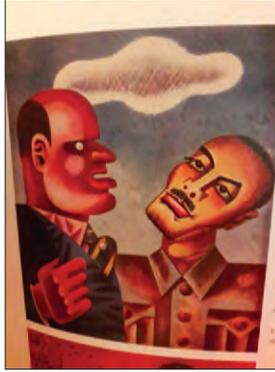
Depuis les débuts de la République (1912), à en juger son rôle dans la presse, les dessinateurs chinois ont bien compris l'impact de la caricature, cet « objet médiatique dont les effets comiques, calculés – à défaut de pouvoir être maîtrisés jusque dans leur réception – et diffusés, deviennent des modes d'intervention publique⁴⁴ ». Ce sont plus souvent des caricatures de situation ou de zoomorphisme que des portraits-charge. Sous le pinceau de Zhang Guangyu, pourtant, c'est bien de portraits-charge qu'il s'agit, directement inspirés du style dynamique aux vives couleurs de Covarrubias, de son sens de la déformation et de l'exagération des traits physiques des personnes : les « rencontres improbables » (難得碰頭 *nanded pengtou*) sont une version chinoise des « entrevues impossibles ». Le numéro du 1^{er} septembre 1932 de la revue *Shidai* reprend pour la première fois l'idée de ces associations incongrues en présentant un double portrait de Chiang Kai-shek et de Mussolini (ill. 10) assorti d'un dialogue imaginaire qui laisse deviner une satire de la passivité face au Japon du président chinois, à qui le Duce fait la leçon : les personnages bien reconnaissables, Chiang Kai-shek, la tête penchée d'un air faussement rassurant, essayant de convaincre son interlocuteur italien à l'attitude raide, le regard vide, la bouche ouverte encadrée par une forte mâchoire. Le traitement des couleurs en dégradés, la schématisation des figures et l'exagération des caractéristiques physiques renvoient à l'original de Covarrubias. Le dessin est accompagné d'un dialogue humoristique sur le modèle de *Vanity Fair* qui renforce la tonalité satirique de l'image, dont nous traduisons ici un extrait : « Nous poursuivons notre révolution à un rythme convenable, avec une méthode et une organisation très sûres. Nous sommes confiants. Si nos résultats et nos succès semblent encore peu visibles, c'est que notre peuple et notre territoire sont beaucoup plus grands que les vôtres, vous ne pouvez pas comprendre... », déclare le dictateur chinois. « J'admire votre patience et votre amour de la paix, rétorque l'autre. Si un pays voisin nous humiliait ainsi, nous, l'Italie, nous ne nous laisserions pas faire⁴⁵ ! »

43. *Vanity Fair*, avril 1932, p. 44

44. Bertrand Tillier, « La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation », in Alain Vaillant (Ed.), *Esthétique du rire*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2014, p. 262.

45. Cité dans Tang Wei et Huang Dagang, *Zhuixun Zhang Guangyu*, p. 135-136.

Shao Xunmei note avec justesse à propos des caricatures de Covarrubias qu'elles ne semblent pourtant jamais malveillantes : « Covarrubias est un grand artiste dépourvu de préjugés, il suit une direction personnelle, ses caricatures sont moins railleuses que réconfortantes⁴⁶ ».



III. 10.

Covarrubias, à son tour, découvre avec intérêt les dessins en couleurs de Zhang Guangyu de la série « *Xin wutai* 新舞台 » (La nouvelle scène), parus dans *Shidai* à partir de 1933, où sont figurées des personnalités déguisées en acteurs d'opéra chinois. On voit ainsi un Chiang Kai-shek aux allures de marionnette, représenté le visage maquillé avec des accessoires et un costume d'acteur dans une posture théâtrale, bras et jambes écartés suivant des axes de composition clairement définis (ill. 11). Séduit par ce dessin hautement décoratif, Covarrubias aurait déclaré au sujet de Zhang : « Il connaît bien les points forts de l'art occidental et sait en même temps jouer des atouts de l'art oriental⁴⁷ ». Il aurait offert à Zhang Guangyu un dessin d'acteur d'opéra chinois de sa main⁴⁸ en lui déclarant : « Je n'ai pas vu beaucoup de spectacles d'opéra chinois, mais les gestes des acteurs sont si simples, si transparents, qu'il suffit de les voir une fois pour ne plus jamais les oublier⁴⁹ ». Ce dessin linéaire en noir et blanc représente un acteur au visage peint dans le

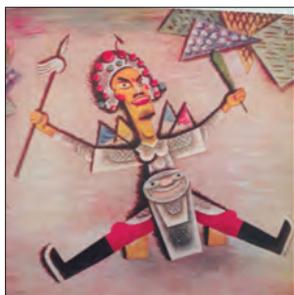
46. *Ibid.*, p. 153.

47. Shao Xunmei, « *Kefoluopisi* 珂佛羅皮斯 (Covarrubias) », p. 6-7.

48. Tang Wei et Huang Dagang, *Zhuixun Zhang Guangyu*, p. 139.

49. Shao Xunmei, « *Kefoluopisi ji qi furen* 珂佛羅皮斯及其夫人 », p. 117-119.

rôle d'un imposant général dans une posture martiale, debout sur une jambe et brandissant une épée du bras opposé, formant une composition très équilibrée (ill. 12). Le thème pleinement maîtrisé révèle l'influence probable des figures colorées aux mouvements codifiés de Zhang Guangyu.



III. 11.



III. 12.

De manière générale, Covarrubias a beaucoup frappé les artistes chinois par son graphisme simplifié. La caricature marquée par une déformation volontaire de la physionomie et l'accentuation de certains traits ne relève pas de la tradition picturale chinoise, restée indifférente à la notion de *mimesis*. Le dessin linéaire et l'absence de modelé, en revanche, ne lui sont pas étrangers, comme en témoignent les illustrations xylographiques des livres anciens. Il est probable que Ye Qianyu, dans son célèbre autoportrait, ait appliqué certains des principes qu'il a observés chez Covarrubias : géométrisation des traits du visage, yeux dilatés rendus par deux séries de traits concentriques, ensemble très elliptique (ill. 13)⁵⁰.



III. 13.

50. Autoportrait par Ye Qianyu, crayon sur papier, 1954, 13,5 x 8,7 cm.

C'est surtout la pratique du croquis de Covarrubias qui suscite son admiration, technique qu'il décide d'adopter lui-même. Le peintre mexicain a en effet pour habitude de réaliser toutes sortes de croquis sur le vif préalablement à ses dessins ou à ses peintures :

En 1935, après ma rencontre avec le caricaturiste mexicain Covarrubias pendant sa visite à Shanghai, comme le raconte Ye Qianyu dans son autobiographie, j'ai commencé, sous son influence, à emporter partout un carnet de croquis pour dessiner ce que j'observais quotidiennement, délaissant peu à peu mon appareil-photo. Cette année-là, j'ai eu l'occasion de faire un long voyage en Chine du Nord. Dans la vieille capitale de Pékin, j'ai tout simplement abandonné la photographie pour me concentrer pleinement sur le croquis. Cela a été une transformation majeure dans ma carrière artistique⁵¹.

Le trait précis et simple de Covarrubias tel qu'il apparaît dans les illustrations de l'ouvrage *Chine* de Chadourne a exercé une influence directe sur le style de Zhang Guangyu, en particulier dans ses *Chants d'amour populaires* (名情歌 *Ming qingge*) (1934-1935). Le style graphique de Zhang Guangyu, sous l'impulsion de Covarrubias, connaît une transformation radicale caractérisée par une exagération du tracé et une élégance décorative. Jusque-là, comme le montrent les illustrations de couverture et les caricatures de la revue *Shanghai Sketch* (1928-1930), l'artiste shanghaien demeurait attaché à un certain réalisme stylistique. Si on les compare à ses illustrations du *Decameron* (1933-1934) ou de *Modern Sketch* (1934-1937), on constate une nette évolution vers une géométrisation des formes : les figures se composent désormais de ronds, de carrés, de lignes nettes et de formes stylisées⁵². Les silhouettes linéaires et les paysages composés de lignes de contour, de points sur les cimes lointaines et de hachures pour figurer les détails d'un bateau ou d'une architecture se retrouvent dans les *Chants d'amour populaires* (ill. 14-15). Ce serait pourtant une erreur de penser qu'il ne s'agit là que d'un emprunt à Covarrubias, car, comme le souligne très justement Bi Keguan, l'art de Zhang Guangyu procède à l'évidence d'une fusion personnelle et maîtrisée d'influences diverses, parmi lesquelles celles du papier découpé, des estampes du Nouvel An, de la gravure sur

51. Ye Qianyu, *Xixu cangsang ji liunian*, p. 72.

52. Tang Wei et Huang Dagang, *Zhuixun Zhang Guangyu*, p. 153.

bois, et, plus précisément, des *Biographies imagées du pavillon Wanxiao* (晚笑堂畫傳 *Wanxiao tang huazhuan*) de Zhou Shangguan 上官周 (1743), ouvrage comportant 120 portraits de personnages historiques des Han au Ming qu'il aurait copiés⁵³.

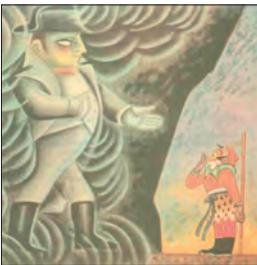


III. 14.



III. 15.

Des échos de l'art de Covarrubias sont encore perceptibles bien des années plus tard dans le chef-d'œuvre de Zhang Guangyu, *Le voyage à l'Ouest en caricatures* (西遊漫記 *Xiyou manji*) (1945), parodie du grand roman des Ming et satire politique du gouvernement du Guomindang, qui donnera lieu à une célèbre adaptation en dessin animé en 1964 par Wan Laiming 萬籟鳴 (1900-1997). On trouve ainsi une citation de Covarrubias sur l'illustration n° 60, où le héros, le singe Sun Wukong, se trouve face à face avec Napoléon, chargé par le seigneur d'En Haut d'empêcher le dragon de la montagne nommé « Fascisme » – que le



III. 16.



III. 17.

53. Bi Keguan, *Zhongguo manhua shibua*, Tianjin, Baihua wenyi chubanshe, 2004, p. 105.

singe a libéré par inadvertance – d’accéder au paradis de l’Ouest. Le costume de Napoléon, ses bottes, son bicorne, le traitement des formes, des couleurs et des volumes (ill. 16) semblent provenir en droite ligne de l’« entrevue impossible » n° 18 de Covarrubias : Hitler et Huey S. Long *versus* Staline et Mussolini⁵⁴ (ill. 17). L’artiste mexicain laisse encore des traces de son style si caractéristique dans un dessin animé réalisé trente ans après son passage à Shanghai.

C’est ainsi que cette quête de modèles de la part des artistes chinois de l’époque se traduit par certains emprunts éclectiques à l’artiste mexicain : l’imitation est à leurs yeux un moyen de jeter les bases d’un style personnel. Le croisement de cultures est une réponse chinoise au défi du monde moderne. Cette appropriation n’est aucunement une remise en cause du sens qu’ils donnent à leur identité chinoise : comme l’écrit Leo Ou-fan Lee, « c’est précisément cette confiance incontestable dans leur *sinité* qui permet à ces auteurs d’embrasser la modernité occidentale sans craindre la colonisation⁵⁵ ».

Covarrubias est venu en Chine à point nommé, auréolé du prestige que lui vaut son style graphique raffiné. Il est accueilli à bras ouverts par ses homologues de Shanghai, jeunes artistes de sa génération également versés dans les arts graphiques, en plein âge d’or de la caricature chinoise : « The decade of the 1930s was the golden age of the development of Chinese caricature, and Covarrubias’s visit to China was much needed and came at just the right time⁵⁶ ». C’est grâce à Zhang Guangyu, fondateur du design moderne, que survivra son graphisme linéaire et élégant. Si d’autres dessinateurs occidentaux ont également laissé leur empreinte (il faut également citer David Low et George Grosz), Covarrubias est le seul artiste de renom à s’être rendu en Chine. Il débarque de New York, alors en plein âge du jazz, dans une autre métropole également férue de musique et de danse et curieuse de

54. *Vanity Fair*, juin 1933, p. 25.

55. Leo Ou-fan Lee, « Shanghai moderne : la culture urbaine des années trente et l’invention du cosmopolitisme », in Nicolas Idier (dir.), *Shanghai : histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, p. 492.

56. Zheng Shengtian, in *Winds from Fusang: Mexico and China in the Twentieth Century*, USC Pacific Asia Museum, 2018, p. 13.

nouveautés artistiques :

If Miguel Covarrubias and Russell Patterson were products of the Jazz Age in the USA—both having begun contributing to American magazines while the ‘Roaring Twenties’ were in full swing—then the Chinese artists and writers who were so heavily inspired by their work, and contributed to the many pictorial magazines published in Shanghai following Covarrubias’s 1933 visit, should be seen as products of a full-blown Chinese Jazz Age⁵⁷.

Shanghai est alors le lieu d’échanges transculturels féconds, dont la visite de Miguel Covarrubias est emblématique.

57. P. Bevan, « The Impact of the Work of Miguel Covarrubias on the Artists of Shanghai », p. 45.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Ill. 1 : Couverture par Miguel Covarrubias de *Chine* de Marc Chadourne, Paris, Plon, 1931.
- Ill. 2 : Illustration par Miguel Covarrubias de *Chine* de Marc Chadourne, 1931, p. 81.
- Ill. 3 : Illustration par Miguel Covarrubias de *Chine* de Marc Chadourne, 1931, p. 69.
- Ill. 4 : Illustration par Miguel Covarrubias de *Chine* de Marc Chadourne, 1931, p. 160.
- Ill. 5 : Illustration par Miguel Covarrubias de *Chine* de Marc Chadourne, 1931, p. 102.
- Ill. 6 : Illustration par Miguel Covarrubias de *Chine* de Marc Chadourne, 1931, p. 251.
- Ill. 7 : Illustration par Miguel Covarrubias de *Chine* de Marc Chadourne, 1931, p. 220.
- Ill. 8 : *Shiritan (The Decameron)*, n°8, 20 octobre 1933, p. 6-7, avec deux caricatures par Miguel Covarrubias.
- Ill. 9 : *Vanity Fair*, avril 1932, p. 44 : *Impossible interview n°5* par Miguel Covarrubias : *John D. Rockefeller Senior versus Joseph Staline*.
- Ill. 10 : *Shidai*, 1er septembre 1932, *Rencontre improbable* par Zhang Guangyu : *Chiang Kai-shek versus Mussolini*.
- Ill. 11 : *Shidai*, 16 janvier 1933, *La nouvelle scène : Chiang Kai-shek*, par Zhang Guangyu.
- Ill. 12 : *Dessin d'acteur*, 1933, par Miguel Covarrubias, encre sur papier.
- Ill. 13 : *Autoportrait* par Ye Qianyu, crayon sur papier, 1954, 13,5 x 8,7 cm.
- Ill. 14 : *Chants d'amour populaires* par Zhang Guangyu, *Shidai manhua (Modern Sketch)*, 20 décembre 1934.
- Ill. 15 : *Chants d'amour populaires* par Zhang Guangyu, vers 1934-1935.
- Ill. 16 : Illustration n°60 du *Voyage à l'Ouest en caricatures* par Zhang Guangyu, 1945.
- Ill. 17 : *Vanity Fair*, juin 1933, p. 25 : *Impossible interview n°18* par Miguel Covarrubias : *Hitler et Huey S. Long versus Staline et Mussolini*.

L'APPROPRIATION DE L'ART JAPONAIS DANS LA PEINTURE DE GONZALO ARIZA

Gabriel SIERRA HENAO

Artiste peintre-sculpteur

Au moment de l'entrée de Gonzalo Ariza (1912-1995) à l'École des Beaux-Arts de Bogotá en 1931 cette institution, qui n'a même pas cinquante ans à ce moment-là¹, est déjà victime d'une sclérose prématurée qui trouve ses racines dans la bataille entre l'art d'avant-garde et l'art académique, principalement en Europe, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Malgré le fait que l'éducation artistique colombienne ne commence pas avant les vingt dernières années du XIX^e siècle, les jeunes élèves et les nouveaux artistes locaux sont très sensibles à l'émergence de la modernité, en opposition à la tradition éducative académique. Toute la querelle entre anciens et modernes traverse l'Atlantique et arrive dans les terres américaines grâce aux nombreux journaux et revues de l'époque qui, au début du XX^e siècle, jouissent d'une grande popularité dans les principales villes colombiennes. En effet, la source principale de diffusion pour les idées d'avant-garde est la presse culturelle qui joue

1. L'École Nationale de Beaux-Arts est officiellement ouverte en 1886. William Vásquez, « *Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia 1826-1886: de las Artes y Oficios a las Bellas Artes* », in *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 9, N° 1, enero-junio 2014, Bogotá, Universidad Javeriana, p. 35-67, en ligne, <<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/viewFile/9724/pdf>>, [consulté le 5 septembre 2019].

le rôle de passeur idéologique entre savants étrangers, chroniqueurs colombiens en exil et intellectuels et population locale. Parmi les plus importants représentants de cette presse culturelle en Colombie se trouvent la revue *Cromos*, *El Gráfico*, *Pan*, *Universidad* et le supplément *Lecturas Dominicales* du journal *El Tiempo*. Cependant, en dépit de la proactivité des sphères culturelles colombiennes, les élites politique et sociale restent très attachées à la tradition académique européenne, symbole de leur légitimité à la tête de l'État. Il ne faut pas oublier que les grandes personnalités de l'Indépendance dans toute l'Amérique latine sont des *Criollos*, révoltés principalement par le fait que la couronne espagnole ne leur donne pas accès aux hauts postes administratifs. La plupart des précurseurs de l'Indépendance américaine ont une noble ascendance européenne et nombre d'entre eux ont fait un séjour transatlantique. Tel est le cas de Simón Bolívar, Bernardo O'Higgins, José de San Martín, Agustín de Iturbide, George Washington et que dire encore de Pedro I qui est lui-même un monarque européen. Pour cette raison, l'Indépendance de l'Amérique latine est désormais étudiée comme une révolution des élites locales face aux métropoles afin de se saisir du pouvoir, et après le conflit, ce sont ces mêmes élites qui prennent les rênes². Par la suite, elles se perçoivent comme les légitimes constructeurs des nouvelles nations désormais libres, mais héritières du projet civilisateur de l'Europe des Lumières. Un bon exemple de cette démarche nous est donné par María Paula Rodríguez Prada dans sa recherche sur les origines du Musée National colombien³. Il est donc naturel que cette élite sociale choisisse comme langage artistique l'académisme européen, car il représente aussi bien la noble ascendance des élites et le nouveau programme civilisateur, tout en accentuant la « supériorité » de ces dernières face aux peuples natifs, dans un pays fortement marqué par le racisme et le classisme. Afin de reconnaître cette volonté politique de la part des classes dirigeantes colombiennes du premier centenaire post-Indépendance, il suffit de constater que parmi les vingt-trois monuments

2. Depuis les années 80 et grâce aux recherches du Professeur François-Xavier Guerra, l'histoire des nations américaines est considérée non pas comme une rupture totale suite aux guerres d'indépendance mais comme une continuité de son histoire coloniale et des traces que cette administration laisse dans les nations émergentes.

3. María Paula Rodríguez Prada, *Musée National de la Colombie: 1823-1830. Histoire d'une création*, Paris, L'Harmattan, 2013.

érigés à Bogotá avant que Gonzalo Ariza ne rentre à l'Académie de Beaux-Arts, seulement cinq ont été réalisés par des artistes colombiens et ils sont tous imprégnés d'un néo-classicisme académique⁴.

Cependant, bien qu'en Europe la querelle artistique puisse se résumer à une bataille entre une tradition classique et un souffle moderne, sur le continent américain il faut absolument prendre en compte le facteur ethnique car il est impossible d'imposer infiniment une culture étrangère à un peuple qui ne manque pas de références propres. Naturellement les peuples américains se tournent vers leur terre à la recherche d'un langage artistique plus adapté à leur réalité. Mais à partir de quel moment pouvons-nous parler d'une revendication d'émancipation culturelle de la part des peuples américains ? Olivier Compagnon nous suggère que la Première Guerre mondiale représente un ultimatum aux européanités en Amérique. Cela paraît logique car le monde civilisateur transatlantique perd en crédibilité en s'engageant dans les plus grands massacres de l'histoire⁵. De plus, la révolution mexicaine remet déjà bien en question les ordres sociaux post-indépendantistes, ce qui se traduit dans la perte du pouvoir des élites traditionnelles face à un peuple qui progressivement réveille son capital politique. Comme il est naturel, cela se reflète aussi dans les arts par la naissance d'une nouvelle tendance artistique avec le Mexique comme nouveau pôle culturel. Telles sont les origines de l'américanisme, qui est une volonté plastique de traduire la réalité du continent dans ces origines indigènes, sans négliger l'importance du métissage apporté par chaque ethnie qui compose la mosaïque culturelle du continent. Cet américanisme est la réponse des avant-gardes de tout un continent face à la tradition académique imposée par les racines européennes des élites au pouvoir. Ainsi, nous pourrions dire que la querelle entre anciens et modernes dans le continent américain ne se limite pas à une vision artistique mais s'élargit aux problèmes politiques, sociaux et ethnologiques qui arrivent avec le changement de siècle.

À présent, nous verrons comment se manifeste l'américanisme dans la scène colombienne et quelle est la place qu'il occupe dans la

4. *Bogotá un museo a cielo abierto. Guía de esculturas y monumentos conmemorativos en el espacio público*, Vol. 1, Bogotá, Alcaldía de Bogotá, 2008.

5. Olivier Compagnon, *L'adieu à l'Europe. L'Amérique latine et la Grande Guerre*, Paris, Fayard, L'épreuve de l'histoire, 2013.

formation artistique d'Ariza. À travers l'exemple de l'artiste colombien Rómulo Rozo et de sa sculpture de la déesse génératrice de la vie indigène *La Bachué*⁶ (fig. 1), un manifeste est publié en 1930 sous le nom de « *Monografía del Bachué*⁷ ». Ce texte confirme l'engagement de la Colombie dans l'américanisme et inspire un mouvement très ancré dans l'indigénisme en raison de la forte composante indigène dans la région de la capitale du pays. Le jeune Ariza n'échappe pas à cette influence et enrichit ce mouvement avec sa participation graphique en utilisant principalement la linogravure comme moyen d'expression⁸ (fig. 2). Ce travail lui vaut une rapide reconnaissance dans le milieu artistique de la capitale et ses efforts sont récompensés avec une bourse d'État en 1936 afin de continuer ses recherches à l'étranger. Mais au lieu d'aller en Europe comme cela se faisait tant, ou même au Mexique comme l'époque l'imposait, il décide d'aller au Japon. Dans un texte écrit de sa main pour le livre de Villegas Editores il nous explique ce choix :

En los primeros años de estudio experimenté lo que creo es normal en todo estudiante, la reacción contra la Academia que se tradujo en ensayos de cubismo, surrealismo o socialismo. Reacción inútil y engañosa porque la ansiada libertad artística se transformaba en una nueva esclavitud, la dependencia de la academia moderna. Buscar lo propio resultaba imposible ya que no había más caminos que un falso indigenismo o una supuesta tradición colonial [...] Hasta el momento América Latina ha mirado hacia un sólo lado, hacia Europa, limitándose a seguir sus corrientes artísticas y culturales, desde la filosofía del Renacimiento hasta la filosofía marxista. Es apenas ahora cuando el ejemplo de América del Norte que sí está mirando a Oriente y Occidente, nos hace conscientes de la libertad que tenemos de buscar nuestra propia identidad⁹.

-
6. Rómulo Rozo, *La Bachué, diosa generatriz de los chibchas*, 1925, 16x23x30cm, granite noir de Belgique, collection particulière.
 7. *Monografía del Bachué*, Lecturas Dominicales, *El Tiempo*, N° 349, Bogotá, 15 juin 1930.
 8. Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, Colcultura, 1995.
 9. « au cours de mes premières années d'études j'ai expérimenté ce qu'à mon avis doit ressentir tout étudiant, une révolte contre l'académie qui s'est traduit dans des essais cubistes, surréalistes et socialistes. Cette réaction est aussi inutile que trompeuse car la très recherchée liberté artistique tombe dans une nouvelle forme d'esclavage, la dépendance de l'académie moderne. Chercher sa voie était alors impossible car il n'y

Les mots d'Ariza résument avec lucidité la situation culturelle colombienne dans sa période de formation et nous aident à comprendre son choix de l'Empire du Soleil levant. D'une part il n'y a pas meilleure manière de prendre parti face à la querelle entre l'académisme européen et l'indigénisme américain qu'en s'exilant à l'extrême opposé de la Terre, et d'autre part il faut se rappeler de l'influence grandissante du Japon dans le monde occidental suite à l'ouverture de ses frontières à la période Meiji¹⁰.

Pendant son séjour à Tokyo, Ariza approfondit ses connaissances de la gravure et de la lithographie à la Tokyo Koto Kogei Gakko (Haute École d'arts et métiers de Tokyo). Il profite aussi de son séjour pour recevoir des leçons de peinture auprès de Tsugouharu Foujita¹¹ (fig. 3). En 1936, au moment de l'arrivée d'Ariza au Japon, Foujita jouit du plus grand prestige auquel un peintre peut prétendre ; il avait déjà rencontré un énorme succès dans le milieu artistique parisien qui l'avait rendu riche et célèbre, de sorte qu'au moment du retour à sa terre natale il reçoit un accueil chaleureux de ses compatriotes et de nombreuses commandes. La grande particularité de Foujita réside dans le fait qu'il arrive à trouver un style complètement moderne tout en gardant, et même en exaltant, la tradition picturale japonaise. Ses prédécesseurs, qui étaient la première vague de peintres japonais formés en Europe grâce à l'ouverture de l'ère Meiji, ont rapidement adopté les canons

avait d'autre chemin qu'un faux indigénisme ou la soi-disant tradition coloniale [...] Jusqu'à présent l'Amérique Latine n'a regardé que dans un sens, l'Europe, se limitant à suivre ses courants artistiques et culturels, depuis la philosophie de la renaissance jusqu'à la philosophie marxiste. Ce n'est que maintenant avec l'exemple de l'Amérique du Nord qui regarde aussi bien l'Orient que l'Occident, que nous nous rendons compte de la liberté que nous avons pour aller chercher notre propre identité », [traduit par l'auteur]. Gonzalo Ariza, *Pinturas, textos de Eduardo Carranza y Gonzalo Ariza*, Bogotá, Villegas Editores, 1978. Texte integral en ligne : <<https://villegaseditores.com/gonzalo-ariza-pinturas-obra-y-gracia-de-gonzalo-ariza>>, [consulté le 10 septembre 2019].

10. Gregory Irvine (Dir.), *Japonisme and the rise of the Modern Art Movement: The Arts of the Meiji Period. The Khalilli collection*, London, Thames and Hudson Ltd., 2013.
11. Sylvie et Dominique Buisson, *La vie et l'œuvre de Léonard-Tsuguharu Foujita*, Paris, ACR Éditions, 1987. Cf. également Sylvie Buisson, *Foujita et ses amis du Montparnasse*, Paris, Éditions Alternatives, 2010 ; *Foujita 1886-1968. Œuvres d'une vie*, Paris, Gourcuff Gradenigo, The Japan Foundation, 2019 ; *Foujita. Peintre dans les années folles (Exposition au Musée Maillol du 7 mars au 15 juillet 2018)*, Paris, Culture Espaces Fonds Mercator, 2018.

académiques de la peinture occidentale. Tel est le cas de Yamamoto Hôsui, Goseda Yoshimatsu, Kuroda Seiki (fig. 4) et Kume Keiichirô entre autres¹². Foujita de son côté réussit à trouver un moyen d'exalter sa créativité en s'inspirant d'une tradition culturelle ancestrale nourrie par ses voyages. Ce style propre mais cohérent avec ses racines est une riche source d'inspiration pour Ariza, au point que dès ce premier voyage au Japon il adopte la peinture comme son principal moyen d'expression plastique. Cependant, alors que le portrait était le domaine d'excellence de Foujita, à tel point que même au moment de représenter une architecture ou une nature morte elles nous apparaissent comme un portrait inanimé, Ariza décide de privilégier le paysage (fig. 5). Ce choix n'est pas surprenant : pour un artiste en quête de l'identité d'un peuple à cheval entre ses racines indigènes et une éducation dans la tradition républicaine française du siècle des Lumières, il n'existe qu'un point qui fait l'unanimité, la terre. Et alors qu'en Occident ce type de représentation est reléguée aux « genres mineurs », en Orient il est au centre de la tradition picturale (fig. 6) :

Personalmente me ha interesado el paisaje como modo de expresión y por ser lo más propio y auténtico que tenemos. Además por su belleza y variedad que lo hacen único en el mundo. También está por pintarse. Muchas veces se experimenta la agradable sensación de estar dibujando por primera vez determinada especie de árbol, por lo común sin nombre y hasta regiones enteras que nunca han sido visitadas por un artista, aún dentro de las vías más trilladas como las que yo he recorrido. En Europa el paisaje tiene algo más de un siglo, en Oriente más de un milenio¹³.

De plus, alors qu'il part à la recherche d'un monde qui lui est complètement étranger, il retrouve une tradition artistique qui est à ses

12. Brigitte Koyama-Richard, *Le Japon à Paris. Japonais et japonisants de l'ère Meiji aux années 1930*, Peronnas, Nouvelles éditions Scala, 2018.

13. « Personnellement je me suis intéressé au paysage comme moyen d'expression car c'est ce que nous avons de plus propre et authentique. En plus de sa beauté et de sa diversité qui le rendent unique au monde. Aussi parce qu'il est encore tout à peindre. Souvent nous avons l'agréable impression de dessiner pour la première fois une certaine essence d'arbre, fréquemment sans nom et jusqu'à de régions entières qui n'ont jamais eu la visite d'un artiste, même dans les voies les plus fréquentées comme celles où j'ai été. En Europe le paysage a un peu plus d'un siècle, en Orient plus d'un millénaire ». G. Ariza, *Pinturas, op. cit.*, [traduction de l'auteur].

yeux étroitement liée aux pratiques artistiques précolombiennes. Dès sa première visite au Musée Archéologique de Tokyo, il est frappé par les similitudes entre les figures *Haniwa* en terre cuite et celles des peuples américains de la même période¹⁴ (fig. 7). Cependant il y a à ses yeux une énorme différence entre les deux peuples : alors qu'en Amérique ces traditions artistiques sont écrasées pendant la période coloniale, au Japon elles fleurissent en écho avec leur religion, ce qui leur permet de se répandre dans toute la société, dans le quotidien des savants aussi bien que des paysans. Quelle meilleure façon d'imprégner l'identité d'un peuple ?

Dans la tradition artistique japonaise, Ariza retrouve les outils pour exprimer sa propre originalité, tout particulièrement dans les paysages aux lavis et en peintures sur soie. Sa peinture en est tellement pénétrée qu'elle finit par y ressembler si ce n'est par l'exubérance et l'exotisme tropical des paysages figés (fig. 8). Il emprunte à l'Orient la verticalité de ses compositions qui affirment la planéité du support renonçant ainsi à la perspective qui est le fer de lance de l'art occidental (fig. 9). Ses espaces ne se construisent pas en profondeur mais par superposition d'étages et le ciel est le plus souvent absent, comme si la hauteur des montagnes est telle que les yeux n'arrivent pas à voir une goutte de bleu dans ce tourbillon de vert. Des nuages apparaissent régulièrement pour échelonner le paysage, ou en forme de brume pour accentuer une idée de puissance et de mystère, et la végétation envahit la toile de haut en bas comme si ce seul élément se suffisait pour la composition picturale. Parfois apparaissent au milieu de la nature une petite bicoque ou un paysan errant dans un sentier, mais leur place est visiblement inférieure à celle que prend la nature, de sorte que son rôle primaire n'est pas mis en question (fig. 10). Outre la composition, Ariza emprunte au Japon la pratique du lavis. Tout le reste de sa vie il pratique l'aquarelle qui est dans son travail un véritable laboratoire technique. Suite à ses ébauches, il interprète ses esquisses à l'huile en cherchant dans la pâte picturale les mêmes effets de transparence et la finesse de la superposition des couches. Par ces références japonisantes, Ariza arrive à trouver un moyen d'expression qui ne prend pas parti dans la bataille entre l'académisme

14. *Ibid.*

et l'indigénisme, tout en gardant une place de choix dans le milieu artistique colombien.

En somme, nous pourrions considérer ce premier voyage d'Ariza au Japon comme un facteur révélateur de sa capacité créatrice qui lui offre les outils nécessaires à l'élaboration d'un langage artistique propre, plus que comme une nouvelle école ou une autre influence artistique dans son répertoire, car toute reproduction d'un style quelconque qui ne passe pas par une appropriation et la subjectivisation de l'artiste, n'est qu'une réplique maladroite. L'art et la tradition culturelle japonais s'ancrent profondément dans son esprit en transformant son regard artistique. Grâce à cela il développe une pratique picturale qui répond à sa quête identitaire en prenant le paysage comme facteur essentiel dans l'unification d'un peuple hétérogène dont le seul facteur en commun est la terre d'accueil.

Dans la confusion de racines métisses, mulâtres, indigènes ou européennes il n'y a que l'attachement au terroir qui puisse faire l'unanimité. C'est donc par la représentation de la nature d'un pays qui, dans la première moitié du XX^e siècle, vit principalement de ses ressources naturelles et revendique sa biodiversité comme le principal facteur d'attraction, qu'il arrive le mieux à traduire le conflit social et identitaire de l'État colombien. De sorte que nous pourrions dire que dans la peinture d'Ariza, le paysage est un portrait de la nation, et parfois pour arriver à cette vision d'ensemble, un éloignement transcontinental est nécessaire.

BIBLIOGRAPHIE NON CITÉE

ABE, Yoshio, *Viollet-le-Duc et Japon*, Actes du Colloque International Viollet-le-Duc, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1980.

GOLDRING, Thea, « Japanese Woodblock Prints and the Nineteenth-Century Revival of Stained Glass », in *History of Art and Architecture*, Boston, Harvard University, Spring 2018.

Japonisme, échanges culturels entre le Japon et l'Occident, Paris, Phaidon, 2006.

PINI, Ivonne, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*, Bogotá, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2000.

QUETTE, Béatrice (Dir), *Japon japonismes*, Paris, MAD, 2018.

SCHULMAN, Iván A., « Sobre los orientalismos del modernismo hispanoamericano », in *Casa de las Américas*, N° 223, abril-junio, La Habana, 2001.

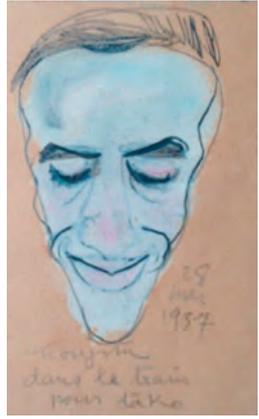
ZALAMEA, Jorge, *Nueve artistas colombianos*, Bogotá, Ediciones Ex-libris, litografía colombiana, 1941.



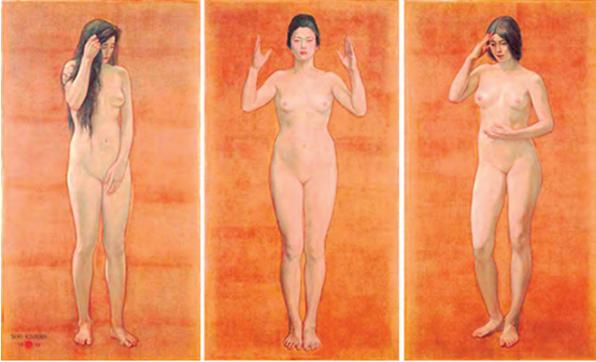
1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

Fig.1 : Rómulo Rozo, *La Bachué, diosa generatriz de los chibchas*, 1925, 16 x 23 x 30 cm, granite noir de Belgique, Collection particulière.

Fig. 2 : Gonzalo Ariza, *Platanal II*, linogravure, 1936.

Fig. 3 : Tsugouharu Fujita, *Portrait de Gonzalo Ariza*, 1937.

Fig.4 : Kuroda Seiki, *Wisdom, Impression, Sentiment*, 1899 (Meiji 32) Important Cultural Property, Tokyo National Museum.

Fig. 5 : Attribué à Tenshō Shūbun, *Sans Titre*, ca. 1960 n° registre 3580, Collection du Musée National de la Colombie.

Fig. 6 : Attribué à Tenshō Shūbun, *Lecture dans un bosquet de bambou*, 1447, National Museum Tokyo.

Fig. 7 : Haniwa d'homme en chapeau à clochettes, Iwaki, Fukushima, VI^e siècle (?).

Fig. 8 : Gonzalo Ariza, *Helechos arborescentes*, 1976, Aquarelle, 60 x 90 cm.

Fig. 9 : Gonzalo Ariza, *Camino de Herradura*, 1973, 60 x 80cm.

Fig. 10 : Gonzalo Ariza, *Eclipse*, 1977, huile sur toile, 90 x 110 cm.

ÉCHANGES ENTRE EST ET OUEST SELON LES PEINTRES JUAN MANUEL CARDENAS-CASTRO ET ALBERT ECKHOUT

Alain CARDENAS-CASTRO
Institut Catholique de Paris
Musée de l'Homme

Le peintre péruvien Juan Manuel Cardenas-Castro (1891-1988)¹, précurseur du courant pictural indigéniste² au Pérou et le peintre flamand du XVII^e siècle Albert Eckhout (vers 1610-1666) ont pratiqué leur art

1. Juan Manuel Cardenas-Castro est un dessinateur et peintre autodidacte. Il développera une activité de dessinateur de presse au Pérou. Après son installation à Paris en 1920, il poursuivra son activité artistique tout en fréquentant les artistes et intellectuels venus du monde entier et en retrouvant ses compatriotes et amis tels que César Vallejo, Ventura García Calderón. Il exposera à Paris, au Salon du Franc, en 1926, à la Maison de l'Amérique latine, en 1956. Sa rencontre avec le médecin et anthropologue Paul Rivet lui permettra, parallèlement, d'avoir une activité muséographique, à partir de 1928, au Musée d'ethnographie du Trocadéro et au Musée de l'Homme.
2. L'indigénisme péruvien est un courant pictural initié par le peintre péruvien José Sabogal (1888-1956), dont l'objectif fut de « créer un art national, enraciné dans les images et les valeurs autochtones et populaires, principalement – mais non exclusivement – andines ». Ce courant prend ses racines à partir de la révolte des étudiants de l'université de San Antonio Abad à Cuzco, le 7 mai 1909 qui donnera naissance quelques années plus tard au mouvement de l'*Escuela Cuzqueña*, composé principalement d'intellectuels. À partir de là, « les initiateurs et les principaux animateurs de l'indigénisme péruvien, fondèrent un courant de pensée et d'étude de la réalité andine, qui, sur tous les plans – politique, idéologique, littéraire, artistique, voire scientifique –, marqua et a continué de marquer la vie intellectuelle du pays ». Cf. Carlos Dancourt, « Mouvements intellectuels fondateurs : *La escuela cuzqueña* », in *América*, Cahiers du CRICCAL, N° 19, « Les

dans des lieux distincts et à des époques différentes. La biographie de ces deux peintres et l'analyse de leurs œuvres viennent témoigner de leur engagement aux services de l'art et des sciences à travers des échanges inter-culturels en relation avec les mondes hispanique, lusophone et asiatique.

JUAN MANUEL CARDENAS-CASTRO (1891-1988)

Juan Manuel Cardenas-Castro est un peintre, dessinateur et caricaturiste péruvien né à Urubamba en 1891. Il a émigré en France, à Paris en 1920. Son frère, José Félix Cardenas-Castro (1899-1975)³ le rejoindra l'année suivante, celle du centenaire de l'Indépendance du Pérou en 1921.

Avant son installation en France Juan Manuel Cardenas-Castro a été illustrateur pour la presse péruvienne. Il a ainsi collaboré à différentes revues et journaux tels *Lulú*, *Hogar* et *Variedades*. Collaborateur régulier de la revue *Variedades*⁴ pendant cinq années, de 1916 à 1920, il a réalisé dans les diverses rubriques de cette revue un nombre conséquent de portraits et caricatures de personnalités péruviennes et étrangères, il a aussi illustré des nouvelles et des contes d'auteurs latino-américains et européens et relaté avec de nombreux dessins et pastels les événements culturels qui ont eu lieu à Lima. En parallèle de ses illustrations pour la presse, les recherches picturales de Juan Manuel Cardenas-Castro se sont portées sur la retranscription des cultures et traditions du sud andin

filiations. Idées et cultures contemporaines en Amérique Latine », 1997, p. 123-139. URL : <http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1997_num_19_1_1314>.

3. José Félix Cardenas-Castro (1899-1975) est un peintre et architecte péruvien né à Urubamba dans la province du Cuzco, au Pérou. Après avoir côtoyé les mouvements artistiques et intellectuels péruviens de la deuxième décennie du XX^e siècle il s'installe en France de 1921 à 1939. Il sera l'un des membres fondateurs de l'Association générale des étudiants latino-américains (AGELA) avec, entre autres, Miguel Ángel Asturias. Il décidera de revenir au Pérou en 1939 et intégrera le corps enseignant de l'École nationale des Beaux arts du Pérou, à Lima. Cf. Alain Cardenas-Castro, *De Juan Manuel et José Félix Cardenas-Castro : deux artistes péruviens au sein de la diaspora latino-américaine à Paris (3)* in blog : Sciences & art contemporain IN – MH – OUT – OFF, février 2018. URL : <<http://alaincardenas.com/blog/oeuvre/jose-felix-cardenas-castro-peintre-architecte-et-politique-entre-exil-et-retour-au-perou/>>.
4. Alain Cardenas-Castro, *Juan Manuel Cardenas-Castro et la revue « Variedades » 1917-1920 (4)* in *Sciences & art contemporain IN – MH – OUT – OFF*, avril 2018. URL : <<https://alaincardenas.com/blog/oeuvre/juan-manuel-cardenas-castro-et-la-revue-variedades-1917-1920-4/>>.

qu'il a reproduit par le dessin dès son plus jeune âge. Il commence par prendre comme modèle les gens et les scènes typiques de la ville péruvienne dont il est originaire, Urubamba, située dans la Vallée sacrée des Incas, dans la région de Cuzco⁵.

En France, Juan Manuel Cardenas-Castro a continué à dessiner et peindre ces vues et ces paysages familiers. C'est un travail se révélant unique parmi les œuvres des peintres péruviens de sa génération car, d'une part, il a réalisé ces représentations de mémoire, et, d'autre part, il a volontairement préféré décrire les populations autochtones et leur environnement à partir de son regard optimiste.

Juan Manuel Cardenas-Castro a ainsi continué à décrire de 1920 jusqu'à l'année de sa mort, en 1988, la vie des indiens de la région de Cuzco à travers sa vision d'un quotidien, non pas empreint de tristesse ou de mélancolie mais plutôt en dépeignant des indiens souriants, joyeux, au cours de fêtes, de cérémonies et de danses, tous fiers de leur culture et de leurs ancêtres. Sa vision particulière et originale donne à ses œuvres une tonalité singulière qui va à l'encontre de la majorité des autres représentations de ce courant pictural indigéniste dont la figure emblématique aujourd'hui est le peintre José Sabogal (1888-1956)⁶.

ÉCHANGES ENTRE *URUBAMSINAS ET YUNCAS*, PC, UNE PEINTURE DE JUAN MANUEL CARDENAS-CASTRO ET *ÉTAL DE MARCHÉ DES INDES ORIENTALES À BATAVIA* (1640-1666), UNE PEINTURE D'ALBERT ECKHOUT.

Parmi le corpus d'œuvres de Juan Manuel Cardenas-Castro, j'ai choisi une de ses peintures à l'huile sur toile intitulée *Échanges entre*

5. *Juan Manuel Cardenas-Castro*, catalogue d'exposition, 1^{er}-15 octobre 2019, Cuzco, Pérou, Museo Histórico regional Casa del Inka Garcilaso de la Vega, Ministère de la culture, 2019.

6. José Sabogal (1888-1956) est un peintre péruvien. Figure majeure du courant pictural indigéniste au Pérou, il a étudié l'art en Europe à l'âge de 20 ans. À son retour il voyagera à Buenos Aires où il sera influencé par le peintre Jorge Bermúdez (1883-1926). En 1918 il revient au Pérou et séjourne à Cuzco, Il y réalisera des peintures décrivant les paysages de cette région et ses habitants. L'année suivante, il réalisera sa première exposition à Lima, intitulée « Impresiones del Ccoscco ». Le succès de cette exposition amènera Sabogal à diriger l'École nationale des Beaux-arts en 1932 après en avoir été professeur. Il formera ainsi une génération d'artistes qui représenteront le courant pictural indigéniste.

Urubamsinas et Yuncas, PC, pour la mettre en relation avec une autre peinture, également à l'huile et sur toile, attribuée au peintre flamand Albert Eckhout⁷. Elle est intitulée *Étal de marché des Indes orientales à Batavia* (1640-1666). Les deux œuvres qui présentent d'étonnantes similitudes de sujet et de composition traitent d'échanges commerciaux interculturels.

Juan Manuel Cardenas-Castro connaissait-il cette peinture ? L'a-t-il vue aux Pays-Bas, exposée parmi les collections du Rijksmuseum d'Amsterdam⁸ ? A-t-il pu en prendre connaissance par des reproductions ? Il n'y a pas à ma connaissance de témoignages qui viennent nous en informer.

Comme j'ai développé ce point dans un article précédent, la peinture de Juan Manuel Cardenas-Castro a pour thème les échanges qui se pratiquent dans le sud des Andes péruviennes à travers trois territoires de la vallée de l'Urubamba. Ces échanges ont été décrits par les civilisations andines qui ont distingué de tout temps trois principaux étages écologiques⁹. Selon l'historien Jean Piel ils sont définis en langue quechua par les mots : *yunga*, l'étage des basses terres chaudes et des cultures tropicales ; *quechua*, l'étage des vallées tempérées se situant entre 2.800 et 3.800 m d'altitude ; *puna*, l'étage des pâturages des hautes steppes, au-dessus de 4.000 m¹⁰. À travers chacun de ces étages écologiques

7. Albert Eckhout (vers 1610-1666) est un peintre flamand dont la production a en grande partie disparu. Ses peintures connues aujourd'hui témoignent du voyage que l'artiste réalisa au Brésil avec l'équipe du médecin et naturaliste néerlandais Willem Piso (1611-1678) pour le compte du gouverneur-général de l'éphémère colonie hollandaise du Brésil, Johan Maurits de Nassau-Siegen (1604-1679). Ces peintures se situant entre ethnographie et beaux-arts ont fait connaître dans la métropole néerlandaise la diversité des populations, de la faune et de la flore, représentés avec une grande acuité. Le deuxième peintre de l'expédition, Frans Post (1612-1680) sera recruté pour représenter les paysages. Cf. Rebecca P. Brien, *Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
8. Rijksmuseum, Amsterdam, URL : <<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4070>>.
9. Antoinette Fioravanti-Molinié, « Contribution à l'étude des sociétés étagées des Andes », in *Études rurales*, N° 57, 1975, p. 35-60.
10. Jean Piel, *Capitalisme agraire au Pérou. Premier volume : Originalité de la société agraire péruvienne au XIXe siècle*, Lima : Institut français d'études andines, nouvelle édition, 1975 (généré le 10 décembre 2017). En ligne : <<http://books.openedition.org/ifea/1331>>. ISBN : 9782821845237. DOI : 10.4000/books.ifea.1331.

produisant des ressources agricoles et artisanales qui sont propres à leurs régions, les échanges se sont réalisés sous formes monétaire ou de troc, afin de procurer des ressources complémentaires aux habitants.

En l'occurrence, la peinture de Juan Manuel Cardenas-Castro *Échanges entre Urubamsinas et Yuncas, PC*, nous propose la version d'un échange sous la forme d'un troc entre deux populations distinctes, les indiens des montagnes et ceux de la forêt. C'est au cœur de l'étage écologique *quechua*, autour du village d'Urubamba dont est originaire le groupe de femmes, que l'on cultive un maïs blanc géant (*Zea mays*) réputé pour sa taille et sa saveur. Ce type unique au monde de maïs à très gros grains et de très bonne qualité fait l'objet de cet échange¹¹.

Pendant que la femme plus âgée examine et soupèse soigneusement deux chirimoyas (*Annona cherimola*), elle prend le temps de décrypter cet habitant des forêts tropicales, d'imaginer son mode de vie et son environnement particulier qu'elle perçoit au travers des animaux qui l'accompagnent, un saïmiri commun ou singe-écureuil (*Saimiri sciureus*) et un ara noble (*Diopsittaca nobilis*), visiblement un jeune sujet de par sa tête entièrement de couleur verte et ses plumes non encore colorées de rouge au niveau de l'articulation du carpe.

Le yunca¹² qui se tient assis derrière son étal improvisé propose des végétaux comestibles provenant des ressources et des cultures issues des basses terres chaudes : des bananes rouges (*Musa acuminata*) ; des ananas (*Ananas comosus*) ; des mangues jaunes (*Mangifera indica*) ; des papayes (*Carica papaya*) ; des abius (*Pouteria guianensis*) ; des gousses de pois doux (*Inga*). Les bâtons de canne à sucre (*Saccharum officinarum*) servent de promontoire au singe-écureuil qui observe la femme aux chirimoyas.

Le peintre se double ainsi dans cette démarche d'un statut différent, il devient en effet ethnographe ce qui correspond aussi à son statut spécifique au Musée d'ethnographie du Trocadéro et au Musée

11. Cf. Alexander Grobman, *Races of Maize in Peru: Their Origins, Evolution and Classification*, National Academies, 1961.

12. Selon le dictionnaire géographique de Kilian, « Yungas ou yuncas, tribu indienne du Haut-Pérou, dép. de la Paz ». A.-J. Kilian, *Dictionnaire géographique universel contenant la description de tous les lieux du globe intéressants sous le rapport de la géographie physique et politique, de l'histoire, de la statistique, du commerce, de l'industrie, etc.*, tome 10, 1833, p. 640.

de l'Homme dans lesquels il avait une double fonction, artistique et scientifique. D'une part, il a eu la charge des dessins des pièces¹³, de l'autre, il procédait au récolement des fonds, attribuant à chaque objets ou documents un numéro d'inventaire¹⁴.

Le tableau attribué à Albert Eckhout, *Étal de marché des Indes orientales à Batavia*, quant à lui, montre un échange monétaire ; ce tableau a été peint au XVII^e siècle. Il décrit également des échanges commerciaux et culturels entre différentes populations. Alors que Batavia¹⁵ – l'actuelle Djakarta – est le point d'approvisionnement de nombreux voyageurs et commerçants sur *la Route des Indes* dès la fin du XV^e siècle, ici, c'est un marchand asiatique qui négocie les fruits proposés par trois représentantes d'une population autochtone indonésienne. Les fruits exotiques décrits par le peintre sont d'autres types que ceux proposés au Pérou, comme les ramboutans, les litchis chevelus (*Nephelium lappaceum*), les mangoustans (*Garcinia mangostana*), les durians (*Durio zibethinus*), les coprahs (*Cocos nucifera*), les pamplemousses (*Citrus maxima*). Certains de ces fruits sont similaires à ceux proposés au Pérou, comme les mangues, les ananas et les bananes. Albert Eckhout a pris soin de documenter de façon vivante et comme un renvoi à sa biographie et à ses talents d'artistes les fruits représentés à même la peinture. À cet effet, il a ajouté une feuille de papier de dimensions modestes. Située dans le coin en bas à droite, cette fiche rappelle implicitement, et de façon magistrale que l'artiste exécute des natures mortes exceptionnelles et qu'il est connu pour ce type d'œuvres. Par ailleurs, les autochtones indonésiens sont

13. Musée de l'homme, *Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro : Bulletin semestriel N° 2*, Paris, Musée d'ethnographie du Trocadéro, juillet 1931, p. 58 et ill. coul. Encart, p. 40 et 41.

14. André Delpuech, Christine Laurière et Carine Peltier-Caroff, *Les années folles de l'ethnographie : Trocadéro 28-37*, coll. « Archives », p. 908.

15. Appelée Batavia de 1619 à 1942, Jakarta, l'actuelle capitale de la République d'Indonésie a été le siège de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales. Ce carrefour commercial sur la route des Indes en plein développement créera de nombreuses opportunités pour les immigrants venus de Chine. Deux mille trois cents chinois résident à Batavia en 1632. Cf. H.A. Breuning, *Het voormalige Batavia*, La Haye, 1954, p. 47. Certains commerçants chinois sont déjà installés avant l'arrivée des Hollandais à Java à la fin du XVI^e siècle. Par la suite, devenant une minorité privilégiée, les Chinois, contribueront au soutien de la domination coloniale hollandaise. Cf. Françoise Cayrac, « *Les Chinois en Indonésie* », in *Revue française de science politique*, 17^{ème} année, N° 4, 1967, p. 738-749, en ligne, URL : <www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1967_num_17_4_393036>.

accompagnés non pas d'un ara noble mais d'un cacatoès à huppe rouge (*Cacatua moluccensis*) perché sur la clôture de bambou derrière l'égal. La présence du bambou – considéré en Asie comme une herbe ou un arbre de grand fût –, alors jugé extrêmement original et exotique, est en deux endroits de l'œuvre, il est assimilé aux matériaux de construction et aussi ornemental devenant une croix qui soutient des sachets de noix de bétel.

La description picturale d'Albert Eckhout est un travail ethnographique, il vient nous renseigner sur l'anatomie des fruits qui sont ouverts pour nous montrer comment ils sont constitués, les graines qu'ils renferment. Il décrit également les coutumes et les pratiques autochtones comme celle de la consommation du bétel qui est en usage depuis des siècles en Indonésie. Le peintre a représenté en deux endroits du tableau des feuilles de bétel (*Piper betle L., 1753*) qui sont destinées à être mâchées avec de la chaux (oxyde de calcium) et de la noix d'arc (*Areca catechu*) réduite en poudre, dans une préparation qui prend le nom de bétel. La chaux vient agir comme un catalyseur et l'arc contient l'alcaloïde arécoline qui favorise la salivation en teintant la salive en rouge. Cette préparation est réputée être un coupe-faim, – comme la feuille de coca consommée dans les régions andines –, sa consommation aujourd'hui a été remplacée par le tabac.

CONCLUSION

Au terme de cette double présentation, des éléments de conclusion s'imposent au regard, très directement, et en réfléchissant au cours de l'histoire, plus lentement. La place de Juan Manuel Cardenas-Castro a fait l'objet d'expositions et d'articles récents qui ont mis en valeur, parfois pour la première fois, son rôle unique de leader dans le courant dit de la peinture indigéniste. Qu'il m'en soit permis d'en rappeler brièvement l'originalité : ce courant est circonscrit au Pérou, les artistes impliqués dans cette création s'attachent à décrire la vie des indiens et l'environnement andin qui est le leur. On retrouve ce même courant dans d'autres pays comme l'Argentine ou le Mexique. Dans ces deux derniers pays, le style des artistes est autre, tout comme la matière vivante traitée, celle des indiens qui vivent dans ces régions, sont restitués en tenant compte de la diversité culturelle¹⁶.

16. Henri Favre, *Le mouvement indigéniste en Amérique latine*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Pour revenir à l'œuvre de Juan Manuel Cardenas-Castro, son esthétique et son engagement social renvoient à une présence au monde qui justifie l'intérêt qui lui est porté en ce XXI^e siècle où la mondialisation a une fâcheuse tendance à gommer un peu vite les différences culturelles qui donnent au monde une de ses bonnes raisons d'être...



Juan Manuel Cárdenas-Castro, *Échange entre Urubamsinas et Yunca*. P.C (s.d.), huile sur toile, 81 x 98 cm (coll. privée). © Alain Cárdenas-Castro



Attribué à Albert Eckhout, *Étal de marché des Indes orientales à Batavia* (1640-1666), huile sur toile, 106 x 174,5 x 5 cm, 19 kg.
© Rijks museum, Pays-Bas.

**RAYMOND DEBIÈVE ET DONG BAICHUAN :
FLUCTUATIONS SUR LE THÈME D'UN ANIMAL
PROPITIATOIRE, LE BŒUF TERRESTRE**

Christophe COMENTALE¹
Institut Catholique de Paris
Musée Chinois du Quotidien



Les rapports Est-Ouest ne cessent de tarauder la curiosité occidentale. Une curiosité pluricentenaire qui a vu apparaître une Chine « horrible et merveilleuse » (Matteo Ricci) face à une Europe « rationnelle et cartésienne » (Wei Ronghui). De ces propos sans lien rationnel a pu naître une réflexion dense à partir de l'œuvre de deux créateurs que rien ne semblait, a priori, devoir réunir, permettre de confronter, ne fût-ce que le temps d'une comparaison.



Mise en parallèle de deux univers improbables, ceux des frères Debiève, il sera question ici de Raymond Debiève et d'un représentant de l'école de Canton, Dong Baichuan.

1. Remerciements à Bernard Alouette, Pierrette Balichet, Jean-Paul Bralibe, Annette, Bernard et Karine Henneuse.

DES BIOGRAPHIES ANTIPODIQUES

Deux conceptions de la biographie se croisent lorsqu'on a recours aux données qui étoffent les parcours de ces créateurs.



Raymond Debiève, *Sans titre* (1987). Encre sur papier, 21 x 29 cm

1. Pour l'un, Raymond Debiève, une formation éclectique

Comme son frère jumeau Michel Debiève, graveur, peintre et sculpteur, Raymond Debiève (1931-2011)² embrasse une diversité de matières qui disent sa boulimie, son envie constante de se coller au réel qui l'entoure, au fil de ses tranches de vie, du Nord au Sud de l'Hexagone.

Nés en 1931 dans un faubourg de Maubeuge, à Montplaisir, dans le Nord, les jumeaux apprennent le dessin à l'école maternelle, de même que leur père les fait dessiner sur du papier et sur le carrelage de la cuisine. Cette pratique continue durant toute la scolarité : les enfants dessinent beaucoup d'après des gravures et des reproductions de peintures, entre autres un portrait de Victor Hugo ou *Le Serment des Horaces* de David. Raymond a laissé une importante série d'hommages à ces artistes. Les deux frères s'initient à la gravure, en particulier à la linogravure. « Tout comme Raymond, je me suis intéressé » explique Michel Debiève « à la gravure, mais surtout au monotype après avoir lu les écrits de Degas et de Gauguin. Nous avions peu de bois, en particulier de bois de poirier, de pommier ; je me suis surtout entraîné à la réalisation de

2. Pierre Devin, « Raymond Debiève (1931-2011) », in *Valentiana*, N° 49, 2012, p. 103-109.

figures de saints personnages que j'ai gravés en linogravure. J'ai trouvé un tireur qui a tiré à près de 200 épreuves et aussi pour une anthologie de poésies³ ». La guerre bouleverse la vie de la famille : Émile meurt et les jumeaux sont séparés. En 1944, Madeleine, leur mère, se remarie avec Lucien Henneuse, qui leur offre leur première boîte de peinture, leur fabrique chevalets et palettes.



Œuvres en carton et en papier de Raymond Debiève :
(à gauche) cheval d'arène articulé ; (à droite) différentes pièces d'inspiration espagnole.

2. ... qui conduit à une carrière ouverte

Après l'obtention du certificat d'études, les deux frères entrent aux Académies de Valenciennes sur les conseils d'un peintre, Charles Bétrémieux (1924-1997), qui connaissait leur beau-père. Durant l'année de cours élémentaire, ils s'exercent au dessin d'après des moulages d'antiques, et des natures mortes exécutées à la peinture à l'huile. Ils vendent quelques toiles en 1948 et participent à Valenciennes à une exposition avec Charles Bétrémieux et Pierre Bisiaux (1924-2005). C'est aussi l'année des voyages en Bretagne, en Vendée, en Anjou, puis à Chartres.

En 1949-50, un jour sur deux, Michel aide son beau-père aux travaux de carrelage, il continue à peindre, à graver sur bois et à broder des assemblages de tissus : pour cette dernière activité, rappelée par Paul Ducatez, les deux frères sont de vrais artistes avec la part de folie que cela comporte, sans souci pour tout ce qui n'a pas de rapport avec

3. Entretien avec l'artiste en son atelier de Nantes, courant 2015.

leur création. À cette époque, les jumeaux sont accoutumés à prendre le train et au grand ébahissement des voyageurs, à profiter du temps disponible pour manier l'aiguille, pour avancer leurs tapisseries. Raymond et Michel sculptent le métal, l'émaillent, créent des bijoux, s'initient au modelage en terre. En 1953, les deux jeunes artistes entrent dans l'atelier du peintre-verrier Paul Ducatez, et sont en lien étroit avec l'Abbé Mériaux, curé visionnaire attentif au mouvement des Arts et Traditions Populaires et fondateur du Musée du Verre de Sars-Poteries. Durant deux années, ils effectueront principalement des vitraux pour les églises des environs. Les années 60 voient la dissociation de cette collaboration entre les jumeaux, chacun va alors mener son travail seul : Michel à Nantes où il vit depuis 1959, Raymond en Provence. Il disparaît en 2011.

Ce type de parcours reflète un intérêt soutenu et quasi naturel pour toutes les formes de production artisanales et artistiques « que je considère tout à fait nobles, comme tout ce que j'ai créé » rappelle Michel. Cette prise de position est assez fréquente chez des créateurs qui appartiennent à la génération née autour des années 30 et globalement jusqu'aux années 50. Tous ont manifesté cette même curiosité envers des formes variées de créations.

3. Dong Baichuan, de l'assimilation à l'autonomie des thèmes

Héritier d'une longue diversité culturelle, Dong Baichuan (1970), enseignant, chercheur confirmé manifeste un intérêt sans limite pour le monde qui l'entoure. Après des années d'apprentissage, autant par le regard qu'en y ajoutant une pratique intense, il sait se nourrir de cette histoire complexe. Savant technicien, son cursus aux Beaux-arts de Canton lui permet de maîtriser la diversité des approches de la peinture au lavis autant qu'il a l'opportunité de sublimer l'approche occidentale de l'huile. Le statut de la ville de Guangzhou (Canton) est, à cet égard, tout à fait unique en Chine : Canton a, assez tôt, des liens avec l'Occident via les routes maritimes. Par ailleurs, les liens avec des établissements d'enseignement divers donnent une sensibilité plus forte au milieu artistique. Un tel substrat ne manque pas d'influencer l'aura de Dong Baichuan auprès des amateurs et collectionneurs chinois.

Ainsi, outre une période propice aux personnages tenant un rang social, Dong Baichuan se décide à revenir à d'autres sujets, en particulier l'observation de la province du Guangdong, au sein d'un climat subtropical favorable à des couleurs fortes et à un environnement aux formes parfois extravagantes. Il donne aussi une importance particulière à la vie des champs, traduisant de façon tranchée la place prépondérante de la terre dans un univers qui sait faire coexister urbanisation et création d'imposantes mégapoles avec une campagne qui apporte elle aussi la richesse.

Avoir choisi pour son exposition qui aura lieu du 15 mai au 15 juin 2020 le Musée chinois du quotidien hébergé par un lieu patrimonial montre bien que les interactions Est-Ouest ne cessent de favoriser les sollicitations de la création, la curiosité au fil du temps.



Don Baichuan, *Le chant de la terre*, 5 (2016). Hst 50 x70 cm.



Vêtement en fibre de palmier (années 80, XX^e s.). Coll. Musée chinois du quotidien.

SUPPORTS PAPIER, CARTON ET TOILE, D'EST EN OUEST

I. De l'œuvre sur papier et du monotype chez Raymond Debiève

Né durant l'entre-deux guerres, Raymond Debiève appartient à cette génération d'artistes qui voit fleurir, émerger ou sombrer des courants artistiques aussi divers que le sont le courant art déco, le cubisme, l'abstraction – avec ce que ces différentes appellations ont d'incorrect ou de décalé ! – . Il est, par ailleurs, fasciné par l'œuvre protéiforme de Picasso qui évolue d'un art postclassique à des allusions calligraphiques extrêmes. La présence de peintres aussi différents que Velásquez, des

peintres flamands à l'égal des Brueghel, les rappels obsessionnels à Van Gogh aussi, montrent avec quelle liberté Raymond Debiève fait siennes des approches traduites au fil de ses envies à travers des grands thèmes allant des maternités aux ateliers de peintre, tandis que ses natures mortes rappellent toute la latitude laissée à ce thème classique voire antique. L'antique reparaît ici et là, en écho à sa lointaine familiarité à l'image.

Outre une œuvre peinte, notamment à l'huile, qui montre une production de formats imposants en parallèle à des notations plus légères de grands thèmes (paysanne étendant son linge ou de corporations belges comme les Gilles, natures mortes, fleurs ou fruits, animaux,...), ces thèmes seront repris soit grâce aux œuvres uniques sur papier ou avec les extraordinaires monotypes, envahissants d'obsessions multiples ou encore avec ces statues de métal ou de carton (chèvre, pigeon, cheval, cavalier...)⁴. Comme ses grands aînés ou ses contemporains les plus talentueux, il excelle dans tous les formats adoptés, monotypes uniques (ill.) ou dessins minutieux (ill.). Il en va de même des rendus sur différents supports, prétexte « à saisir en quelques traits et couleurs, la vie, le quotidien qui entourent l'artiste : portraits, scènes d'intérieur, paysages témoignent d'un regard aigu, parfois amusé, parfois révolté, porté sur le monde en reconstruction qu'est cette période de l'après-guerre en France⁵ ».

Une vision sociale assez radicale apparaît au fil de bien des œuvres, vision qui justifie en quelque sorte ces attitudes parfois extrêmes, des portraits comme à bout d'effort ou de réflexion, presque à un point de rupture⁶... Ainsi en va-t-il en 1992, lors des inondations catastrophiques qui terrassent la ville de Vaison la Romaine. Marqué par toutes ces morts, Raymond peint une série sur ce thème de la catastrophe naturelle qui engloutit l'homme. Il n'empêche que l'intimité donne naissance

4. Christophe Comentale, « Les dessins et monotypes de Michel Debiève », in *Arts et Métiers du Livre*, N° 315, 2016, p. 48-57.

5. Karine Henneuse, *Raymond Debiève : peintures, sculptures*, Lempzours, Chouette galerie, 2017 ; catalogue édité à l'occasion de l'exposition *Hommage à Raymond Debiève* qui s'est tenue à Maubeuge, salles de la porte de Mons, du 10 au 26 mars 2017. Cf. également Bernard et Karine Henneuse, *Raymond Debiève, hommage au peintre*, Lempzours, Chouette galerie, s.d.

6. *Raymond Debiève, portraits d'artistes peintres*, préface d'Alain Bourel, Neuchâtel, Ides et calendes, 2007.

à des œuvres pleines d'une sensualité contenue, bienfaisante. Le stylo, l'encre, la plume sont autant d'accessoires qui traduisent chacune avec sa spécificité propre des thèmes divers.

Les monotypes restent une partie de l'œuvre décalée, hors normes. Connue au XVII^e siècle, très utilisée au XIX^e, la technique permet d'obtenir une œuvre unique – d'où son nom – grâce au reliquat d'encre typographique, de peinture à l'huile ou de gouache encore sur un support non poreux comme du verre, du métal ou du plexiglas.

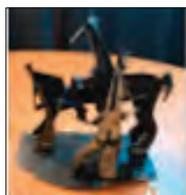
La plaque est ensuite passée sous la presse, une feuille de papier reçoit l'encre qui donne alors naissance à une épreuve, on peut également enduire la totalité du support et appliquer la feuille de papier par-dessus. Une autre méthode, dérivée de cette approche initiale, consiste à exercer une pression à certains endroits avec une pointe ou avec les doigts. On obtient alors différentes valeurs de noir, le sujet obtenu est plus précis. Une deuxième épreuve, un contretype peut être imprimé, plus léger encore, ce que font Watteau, Hubert Robert et nombre d'artistes des XVII^e et XVIII^e siècles. Au siècle suivant, Corot s'est beaucoup illustré à ces créations.



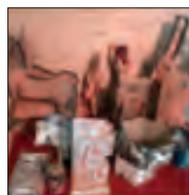
Repos, monotype



Cavalier et
personnage



Personnage en
carton et metal



Objets en carton

Quant à Raymond Debiève, ses monotypes à l'huile sont nés de l'utilisation de cette matière sur des supports différents, en plein, qui acquièrent ainsi une densité pleine, ou l'usure d'œuvres à bout d'existence.

2. Les variantes des sculptures sur papier et métal de Raymond Debiève

Utilisateur des matériaux les plus divers, Raymond Debiève reste curieux des matériaux de rebut, de récupération, ce qui vaut de remarquables reprises des œuvres sur papier pour en faire des sculptures en

général de dimensions assez modestes, allant de camaïeux de gris sur carton à des œuvres polychromes sur métal. La production est importante. 1955 voit le début des expositions organisées à la galerie *Mai* ainsi qu'à la galerie du Siècle à Paris. Toutes les pièces en tôle et en fil de fer exposées reçoivent l'accueil enthousiaste du public et sont vendues. Il en va de même lors d'autres manifestations comme, en 1969, à l'exposition de tôles peintes qui se tient à la galerie *Les chevaux du soleil* à Paris.

De 1975 à 1978, Bernard expose les œuvres de Raymond et Michel Debiève à Pompas (Loire-atlantique), des tôles découpées, des peintures de la série *Les proverbes flamands*, tapisseries, terres cuites... Outre les chevaliers nés de Miguel de Cervantes, des chevaux, chèvres, poissons montrent le hiératisme ou la dynamique qui émanent de ces compositions en relief.

3. De la peinture à l'huile en Chine

L'étonnante présence de la peinture à l'huile en Chine et dans des collections chinoises remonte au XVIII^e siècle. Les œuvres sont parvenues ou réalisées dans le sillage d'une venue contradictoire, celle des missionnaires, des marchands occidentaux par la Route des Indes orientales dans ce continent à la fois attirant et repoussant, en l'occurrence « *l'orrido e il dilettevole* » que l'on trouve sous la plume des élites occidentales de cette époque. Il est vrai que la peinture de Cour a alors atteint un niveau de perfection formelle unique, les peintres n'hésitant, parfois, pas à mêler des matériaux autres que l'encre et les pigments colorés, comme de la poudre d'or, de la nacre. Semblable approche est visible dans l'Asie sinisée. Une touche qui insuffle une préciosité autre à l'œuvre.

L'huile est considérée comme un matériau tout à fait exotique qui confère à l'œuvre un statut autre. La complexité des matériaux, leur stabilisation vont demander du temps, celui de la compréhension, de l'assimilation, de l'appropriation de ce contexte technique. Au XIX^e siècle, parmi les peintures à l'huile et les aquarelles particulièrement en vogue à Guangzhou et à Macao, les amateurs et collectionneurs peuvent collectionner celles réalisées par des peintres chinois selon les techniques de la peinture occidentale. Différents sujets sont en vogue : les paysages, les architectures et les personnages de la région du delta du fleuve

Zhujiang (des Perles). Ces œuvres ont la faveur des pays occidentaux. Leurs auteurs ont appris les techniques picturales auprès de peintres occidentaux. Guan Qiaochang (1801-1854) est le plus illustre d'entre eux.

La présence de ces œuvres quelque peu différentes – présentes dans différents musées chinois – montrent que les interrelations humaines ont, assez vite, donné lieu à des échanges fertiles pour acclimater une technique venue d'ailleurs. Ainsi en va-t-il de cet anonyme représentant un *Portrait de dame* de la fin de la dynastie des Qing conservé à l'Institut central des Beaux-arts de Pékin. Ce processus d'adoption de la technique de la peinture à l'huile en Chine s'effectue selon quatre étapes assez logiques suivant en cela un *mode de sinisation spécifique*, le seul qui est censé mener à une autonomie propre en s'affranchissant de modèles initiaux.

D'abord, une période initiale, secouée par des tâtonnements divers. C'est dans le contexte de l'effervescence sociale qui va de 1900 jusqu'aux environs des années 20 du XX^e siècle que s'inscrivent ces recherches d'artistes assez différents mais désireux d'autres approches. On y note l'importance de la peinture commerciale de Guangzhou, l'ancien nom de la ville de Canton et le nom de la province où se trouve cette troisième ville de Chine, forte de près de 15 millions d'habitants. En deuxième lieu, une période de développement et d'exploitation allant du début des années 20 jusqu'en 1950.

La plupart des peintres chinois qui ont fait des études en Europe, aux États-Unis ou au Japon reviennent ensuite au pays natal – Li Tiefu 李铁夫 (1869-1952) va au Japon, Xu Beihong 徐悲鸿 (1895-1953) et Lin Fengmian [林風眠 ou Lin Fengming (林凤鸣)] (1900-1991) vivent en France –. Ils conjuguent l'enseignement de la peinture des écoles chinoises avec celui des écoles spéciales européennes, ce qui met fin à l'enseignement de la peinture occidentale dirigée au début du siècle par des peintres autodidactes, et permet une systématisation de cet enseignement⁷.

En troisième lieu, une période d'uniformisation de la conception et du style artistiques, de 1950 jusqu'environs de 1978. Avec les nouveaux slogans développés et diffusés par le pouvoir maoïste, une nouvelle

7. Christophe Comentale, *Cent ans d'art chinois : 1909-2009*, Paris, La Différence, 2010 ; Bibliographie p. 383-390.

esthétique apparaît qui ne veut plus de l'art pour l'art mais d'un art au service des masses populaires. *Les interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan* de Mao Zidong [在延安文艺座谈会上的讲话] qui ont lieu en 1942 sont le modèle de référence pour une nouvelle esthétique. Ces textes sont très largement diffusés par les éditeurs les plus puissants du régime, Les éditions du Peuple ou Les éditions commerciales. Enfin, une période de diversification et d'égoïsme retrouvé (après 1978). Les soi-disant beaux-arts de cette *nouvelle époque* désignent en général les œuvres des premiers temps de cette période. Après la fin de la « révolution culturelle », et avec un regard rétrospectif sur l'histoire et les arts, on constate que les artistes se sont lancés résolument dans les vagues d'une émancipation spirituelle.

4. *De quelques éléments sur l'histoire du papier chinois*

Le papier fin, épais, artisanal ou recyclé a toujours eu la vedette des créateurs qui, pour différentes raisons, esthétiques ou économiques, ont substitué aux métaux précieux ou à la pierre la légèreté du papier et la facilité avec laquelle il était possible de s'en procurer. Les exemples, à l'est comme à l'ouest, ne manquent pas. Dès la Renaissance, les premiers livres à systèmes utilisent des assemblages de papier plus ou moins épais ; au fil du temps, des exemples épars montrent l'impact de ce matériau sur la création, plutôt populaire : jouets en papier des enfants de nobles en particulier.

Au XIX^e siècle, le goût continue de donner une place particulière aux ressources du papier, utilisé sous sa forme dite du papier mâché, et qui permet la réalisation de pièces de toutes sortes, dont des guéridons et des objets de décoration très divers, notamment sous le règne de Napoléon III. Au début du siècle suivant, différents artistes contraints par leur condition sociale ont recours à ce matériau de rebut, de substitution, de magie, pour traduire leurs idées les plus ouvertes. Parmi ceux-ci, bon nombre d'artistes qui adoptent la France en raison de la déréliction qui pèse sur la situation sociale de leur patrie. Les Espagnols, ainsi sont-ils souvent nommés à l'époque, Picasso semble un des plus légers pour travailler la matière. Ses sculptures en carton restent des modèles qui ont influencé nombre d'artistes... La génération des frères Debiève n'a pas échappé à cette fascination.

OCCUPATIONS EST-OUEST

1. Les artistes hispaniques et la France

Le Salon d'automne de 1920 ouvre ses portes du 15 octobre au 12 décembre, il abrite une salle consacrée aux artistes d'origine catalane, au total, plus de soixante créateurs catalans, la plupart d'entre eux ayant séjourné en France et le plus souvent à Paris. Les organes de presse français et espagnols relatent alors de façon large cet événement. Par ailleurs, les institutions politiques et culturelles respectives y étant impliquées, l'exposition s'intègre dans un cadre exceptionnel de relations artistiques entre les deux pays, également une période remarquable en raison de sa richesse culturelle et de la diversité des manifestations artistiques qui s'y sont produites. L'événement renvoie aux contacts entre la France et l'Espagne qui, au cours du XIX^e siècle, ont été principalement unidirectionnels, les créateurs catalans s'installent alors à Paris et non l'inverse. Paris devient ainsi la destination préférée des artistes espagnols tout au long de la deuxième moitié du XIX^e siècle, dès que la ville prend la relève de Rome comme capitale des arts au niveau mondial. Paris jouit d'un prestige fort et, aussi, offre de magnifiques possibilités d'apprentissage et d'évolution aux artistes étrangers. L'irruption du mouvement réaliste marque le début d'une époque marquée par les séjours des créateurs espagnols en France et de leur participation aux salons artistiques de la ville de Paris. Un article de Natacha Lillo fait également le point sur le statut des Espagnols qui viennent en France en ces premières décennies du XX^e siècle :

La crise de 1929 mit un point final à la politique d'ouverture vis-à-vis des étrangers instaurée suite aux pertes de la Grande Guerre. En 1932, des décrets établirent des quotas dans l'industrie et les services et les chômeurs étrangers risquaient l'expulsion. Entre 1931 et 1936, le nombre des Espagnols en France passa de 352 000 à 254 000, diminution qui s'explique aussi par la proclamation de la Seconde République en Espagne en 1931 : face au chômage et à la xénophobie croissante, de nombreux immigrés décidèrent de repartir, confiants dans les promesses de la République⁸.

8. Sur cet aspect politique de la présence des artistes espagnols en France, voir les références aux articles mis en ligne sur les sites spécialisés consultés, tels que les documents divers sur l'immigration, <<http://classeuro.unblog.fr/>>

Les conséquences de la guerre civile qui déchire l'Espagne sont visibles notamment avec la nouvelle étape migratoire qui, par ses caractéristiques et conséquences sur le panorama culturel, social et politique du pays de départ, plongea beaucoup de ceux qui la vécurent dans la longue léthargie de l'oubli. La défaite républicaine toucha le collectif d'artistes plasticiens autant que d'autres couches de la société espagnole. Parmi les destinations des artistes exilés, nombreuses, on en retiendra surtout deux : l'Amérique latine et la France⁹.

Sur les différentes générations à avoir immigré en France, quelques artistes ont pu réaliser des carrières singulières, quelques exemples viennent assez facilement à l'esprit, en particulier pour des sculpteurs et peintres dont Pablo Emilio Gargallo (1881-1934), Pablo Picasso (1881-1973), Juan Gris (1887-1927), Juan Miró (1893-1983), Salvador Dalí (1904-1989).

L'œuvre de Picasso a depuis plus d'un demi-siècle quitté le domaine de l'art, de l'histoire de l'art pour pénétrer dans celui de la médiatisation la plus effrénée, devenant ainsi une sorte de lavage de cerveau qui peut autant faire aimer que détester les images ainsi imposées par les médias et qui n'ont plus pour vocation de mener à une originalité du goût. On constate, par ailleurs que les expositions et commémorations pour ce même artiste deviennent, au fil du temps, bien dissuasives pour qui veut conserver à l'art une fonction dynamique.

Nous éviterons ainsi, à l'issue de cette énumération sommaire et de ces constatations amères, de poser la délicate mais fondamentale question de l'originalité des styles de chacun, il est préférable de se contenter de prôner un enrichissement mutuel né des désirs et envies de ces artistes à développer des thèmes sur des supports et avec des matériaux qui, à un moment donné correspondent au mieux à leur état d'esprit... Cette présence espagnole nourrie d'influences extracontinentales ne pouvait que tarauder les imaginaires de nombre d'artistes français qui ont pu

2010/04/06/les-artistes-immigres-espagnols-en-france>, un juste retour des choses sur la raison d'être de cette institution politico-culturelle.

Cf. également <<https://www.histoire-immigration.fr/dossiers-thematiques/caracteristiques-migratoires-selon-les-pays-d-origine/l-immigration-espagnole>>.

9. *Idem*.

s'approprier avec talent et au fil d'une carrière nourrie, certains de ces éléments venus d'un imaginaire autre.



Raymond Debiève
Le salut, lavis d'encre et rehauts de blanc



Raymond Debiève
Regards, encre sur papier, 21 x 29 cm



Raymond Debiève
Moment, tôle et rehauts



Raymond Debiève
Repos, monotype, 40 x 50 cm

II. Le courant du Lingnan, élément structurant de la culture chinoise

De la ville de Canton et de sa région

Le port de Canton est aussi, depuis l'Antiquité, la plus grande ville du Sud de la Chine : forte de ses 16 millions d'habitants, elle est actuellement la troisième ville la plus peuplée du pays derrière Shanghai et Pékin.

La situation favorable de Canton a suscité très tôt l'intérêt des puissances européennes qui, au fil des siècles, ont mis en place des stratégies de pénétration, notamment en 1514, année où Canton voit arriver par la mer les Portugais. Ces pionniers d'une occupation inattendue établissent dès 1517 un monopole sur le commerce extérieur grâce à leur comptoir commercial, ce qui permet de faciliter une installation permanente dans le delta de la rivière des Perles. Expulsés de Canton, ils se replient à Macao devenue une base commerciale inexpugnable jusqu'à sa rétrocession à la Chine en 1998.

Au fil du temps, ils conservent un quasi-monopole sur le commerce extérieur de la région, jusqu'à l'arrivée des Hollandais au début du XVII^e siècle, puis des Anglais à Canton et des Français à partir de 1685, avec la fondation de la Compagnie française des Indes orientales.

Canton est avec Fuzhou, Xiamen (Amoy), Ningbo et Shanghai, l'un des cinq ports ouverts par le traité de Nankin, signé en 1842, qui marque la fin de la Première guerre de l'opium. Soumise à l'occupation des troupes britanniques et françaises, l'île de Shamian devient le siège de la concession franco-britannique de Canton du XIX^e au XX^e siècle. Les Japonais vont aussi envahir la ville durant les années 40 et ajouter leur lot de cruautés aux pratiques des autres occupants.

Cet environnement cosmopolite, basé sur la violence, n'empêche, par ailleurs, pas les artistes, classés par les historiens de l'art comme des représentants de l'école de Canton, de se livrer à une création personnelle qui sait faire la part de choses et captiver le goût des clients potentiels.

Au XIX^e siècle, déjà, les portraits de personnages de Ren Xiong (1823-1857) renforcent encore ce statut de la peinture de personnage. Le XX^e et ce XXI^e siècle ne font que conforter l'importance d'une excellente technique qui traduit l'excellence du sujet peint comme son caractère particulier. Taiwan n'échappe pas à cette séduction de la représentation et du paraître, Han Wulin mène une carrière réussie dans les années 80.

Le courant du Lingnan, élément structurant de la culture chinoise

On distingue traditionnellement deux courants picturaux bien distincts en Chine, au Nord, l'Institut central des Beaux-arts de Pékin (ou Central Academy of Fine Arts), qui, dès les premières décennies du XX^e siècle a des représentants tels Xu Beihong, Liu Huaisu, Lin Fengmian,

connus à l'étranger où ils participent à des expositions qui ont fait date. Au Sud, l'Institut des Beaux-arts de Canton est l'établissement le plus moteur du courant du Lingnan : les trois fondateurs de ce courant sont Gao Jianfu (1879-1951), Gao Qifeng (1889-1933) et Chen Shuren (1884-1948). Parmi les sujets qui suscitent leur intérêt, on retiendra l'importance de la place du théâtre et de la musique, un environnement qui donne une place importante au paysage en peinture, la peinture sur le motif, l'importance du lavis, de la technique.

Traditionnellement, la peinture au lavis chinoise sur papier met en valeur quatre éléments fondamentaux qui donnent corps aux œuvres produites : ces quatre accessoires du peintre – aussi appelés les quatre trésors du lettré – sont respectivement le papier de type xuan 宣纸, il s'agit d'un matériau produit, outre le Anhui, province qui lui a valu son appellation, les provinces du Sichuan, du Zhejiang ; le pinceau ; l'encre, la pierre à encre. Dong Baichuan appartient à cette tradition victorieuse qui sait allier des aspirations esthétiques à un statut social reconnu.

La plupart des peintres chinois qui ont fait des études en Europe, aux États-Unis ou au Japon reviennent ensuite au pays natal – Li Tiefu 李铁夫 (1869-1952) va au Japon, Xu Beihong 徐悲鸿 (1895-1953) et Lin Fengmian [林風眠 ou Lin Fengming (林凤鸣)] (1900-1991) vivent en France –. Ils conjuguent l'enseignement de la peinture des écoles chinoises avec celui des écoles spéciales européennes, ce qui met fin à l'enseignement de la peinture occidentale dirigée au début du siècle par des peintres autodidactes, et permet une systématisation de cet enseignement.

Parallèlement, dans les grandes villes littorales chinoises, se forme un système complet englobant l'enseignement, la création, l'exposition, la publication, la critique et la vente de peintures occidentales. Parmi les intellectuels chinois émerge le premier contingent d'amateurs de peinture à l'huile. Aux yeux de ces peintres, la peinture à l'huile n'est plus un art exotique, mais davantage une branche revalorisée de la création car assimilée à la peinture traditionnelle chinoise, capable d'exprimer pensées et sentiments.

Au milieu des années 30, les Japonais envahissent le Nord-Est de la Chine. Les hommes des milieux culturels des villes littorales du Sud-Est se retirent en masse vers l'Ouest. Un grand nombre arrivent jusqu'au

Qinghai et au Gansu, dans le Nord. La guerre modifie en quelque sorte la carte des arts en Chine et change la couleur des sentiments exprimés. À la fin des années 40, sous la pression de nouvelles directives esthétiques apparaît un style *à la chinoise* où la création artistique est liée avec la lutte politique et une autre réalité.



Dong Baichuan, *Le chant de la terre, 3*
(2016). Hst. 50x70 cm

Le renouveau de la peinture de personnage : du classicisme au réalisme agricole

Dong Baichuan, contrairement à ses confrères, ne puise pas à une source unique qui serait celle d'une Histoire dure et comme vue à travers le prisme déformant des actions des grands hommes. Sa vision est plus large, beaucoup plus fédératrice, laissant à ces personnages mis en présence, le sens de leur cheminement au sein d'une société en mutation.

Une première source d'inspiration est, indéniablement, *le modèle russe*, de la peinture réaliste soviétique. Un modèle qui a été attentif à des maîtres du passé. Lorsqu'il peint les mains, Dong Baichuan a aussi en tête le souvenir des œuvres de maîtres russes, certes, mais tout autant la position attentiste, émue, tragique que les protagonistes du Caravage, de Rubens, avaient adoptée.

Chef de file d'une peinture qui prône le retour à la terre, il a, depuis plusieurs années, commencé une série, *Le chant de la terre*, qui décrit au fil des quatre saisons, l'activité des paysans du sud du pays. L'agriculture, mécanisée, recourt aux animaux de trait, en l'occurrence, le buffle, décrit dans nombre de notes laissées par des écrivains, et, ici, rendu avec

la précision de cet observateur de formes qui donnent à ses paysages ce reflet d'une vie en harmonie avec le temps qui passe.

Dong a consigné son approche esthétique dans une publication récente, *Du parfait retour à la terre* 回归沃土, dont quelques développements, notamment la partie relative à la technique de la peinture à l'huile est donnée ci-après :

En peinture, contraste et unité de ton comme de couleur se doivent d'aller à l'unisson, comme la lance et le bouclier sont un binôme inséparable. Parmi les problèmes relatifs à la couleur en peinture à l'huile, le plus important est celui de l'utilisation du contraste chromatique. Lorsque nous disons qu'il n'y a pas de contraste chromatique dans la peinture à l'huile, c'est qu'il n'y a pas de possibilité d'inventer des couleurs fortes. Pour ce qui a trait aux techniques de la peinture à l'huile, le rendu du contraste sombre devra l'être davantage, et, au contraire, la lumière plus forte. Ce qui ne veut nullement dire que la surface de l'œuvre ne rende toutes les zones claires de façon très lumineuse, il faut arriver à un équilibre pour ce type de contraste, et, si les points lumineux sont trop nombreux, la surface de l'œuvre ne le sera plus. Un ou deux points sur cette surface seront très lumineux, comme sur le sujet principal, un peu comme en peinture au lavis chinoise quand l'on peint les points qui recouvrent le corps du dragon. On dit souvent que le contraste des tons est celui des couleurs froides ou chaudes. Il faut en cela aussi obtenir un équilibre, ce qui ne veut pas dire non plus que l'on peindra une surface importante en couleur froide ou qu'il vaudra mieux peindre cette surface en couleur chaude. Comment décrire cela de façon précise ? Il faut que la qualité des tons chauds et froids soit équilibrée. Pour donner un exemple concret, pour obtenir un bol de riz, il faut utiliser une demi-livre de riz. Mais, il faut une livre de riz pour obtenir un bol de riz glutineux : pour une même quantité on n'a pas besoin d'une même qualité de produit.

Quant au processus de création, si nous peignons une bougie allumée, on va utiliser sur une partie importante de l'œuvre, voire sur toute sa surface, un ton froid pour rendre le contraste existant de la flamme rouge ; plus la distance à la bougie sera importante, plus une couleur froide d'un bleu nuit sera utilisée afin d'introduire un rendu de loin à proche pour traduire ce contraste chromatique jusqu'à ce que ce que le centre du sujet devienne une source jaune-rouge, tandis que le centre extrême devienne une bougie d'un rouge éclatant et lumineux. Pour ce qui a trait au contraste chromatique, si la zone

de ton clair n'est pas suffisante, il ne sera pas possible de rendre la chaleur de la flamme de la bougie. Que l'on considère la quantité supérieure à la qualité, il n'empêche que l'équilibre chromatique obtenu sera rendu de façon globale, comme unifiée.



Dong Baichuan, *Le chant de la terre, 3*
(2016). Hst. 50x70 cm

Dong Baichuan a eu le mot de la fin, en fait, une partie de texte récemment paru aux éditions du Canoë, ce contenu corrobore un élément récurrent, moteur et guide de la diversité humaine dans tous les domaines qui induisent un mouvement aux inclinaisons, envies et désirs de l'homme¹⁰. Cette mise en parallèle entre un Français et un Chinois nés à un intervalle de quelque quatre décennies confirme en premier lieu l'importance des racines que chacun continue de préserver, ensuite, la continuité d'un langage graphique qui traduit l'ego de chaque créateur, en troisième lieu, l'existence d'une symbolique dont le champ sémantique reste à la fois universel et, dans le même temps la traduction d'un langage graphique propre.

C'est pourquoi l'un des motifs de ce choix a été la possibilité de rendre ces parallélismes qui se croisent sans se gêner, sans s'obérer au fil des générations qui passent : comme le poète et peintre de la dynastie des Tang, Wang Wei, constate que face à un lieu, on peut faire abstraction des choses, ce qui conduit à aller outre les apparences, chaque créateur conservant ainsi toute l'unité ou la diversité qui sied à son désir.

10. Christophe Comentale, *Dong Baichuan. Du parfait retour à la terre 回归沃土*, Paris, Éditions du Canoë, 2020.

BIBLIOGRAPHIE NON CITÉE

- Chaunu, Pierre, *Histoire de l'Amérique latine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, Que sais-je ? N° 361.
- , *Les Philippines et le Pacifique des Ibériques : XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, Paris, SEVPEN, 1960-1966, 2 volumes. École pratique des hautes études, VIe section / Centre de recherches historiques, Ports-Routes-Trafics, 11.
- , *La Civilisation de l'Europe classique*, Paris, Arthaud, 1966, Les Grandes Civilisations, N° 5.
- Dong Baichuan : vingt-six variantes au bord des eaux*, livret de l'exposition au Musée chinois du quotidien, 15-30 juin 2019, Lodève, Musée chinois du quotidien, 2019.

LE GESTE GRAPHIQUE D'ANTONI TÀPIES : LA COSMICITÉ ET LA QUESTION DE LA CRÉATION

Jiaying HU
Institut Catholique de Paris
Institut Confucius (U. Paris Diderot)

Ce fut un éclair de lumière solaire : pendant quelques instants, l'homme put être la mesure de notre terre.

Antoni TÀPIES¹

De Kandinsky à Klee, en passant par Mondrian et Malevitch, si l'abstraction durant la première moitié du XX^e siècle a exploré et renouvelé le langage pictural dans l'histoire de l'art occidental, après la Seconde Guerre mondiale, la nouvelle génération d'artistes, celle d'Antoni Tàpies, va faire face à une situation inédite : après la catastrophe humaine, parmi les ruines, la question de la création, même.

L'ASPECT « CALLIGRAPHIQUE » : UNE NOUVELLE ENQUÊTE DE LA CRÉATION

Cette nouvelle génération va plus spécifiquement explorer le processus de la création, en faisant corps avec des matières, et certaines fois, l'acte de création va dépasser la notion même de l'œuvre. Pour ces

1. Antoni Tàpies, *La pratique de l'art*, traduit par Edmond Raillard, Paris, Gallimard, 1974, p. 129.

artistes, c'est l'expérience du vécu qui fait naître l'idée, et l'œuvre est le lieu et le moment privilégié où l'artiste se découvre². Ces tendances artistiques abstraites et gestuelles se sont manifestées en Europe dans la période de l'après-guerre (1945-1960). C'était un art « autre », pourtant il s'agissait « de nouveaux dévidages du réel » ; c'était également un art « informel³ » : les créations plastiques sont plus précisément caractérisées d'un côté par la spontanéité du geste, l'emploi expressif de la matière, d'un autre côté par la finalité de la peinture avec un aspect souvent *calligraphique*.



Fig. 1. Georges Mathieu, *Peinture*, 1947. Huile sur bois. Hauteur 159,7 cm, largeur 120 cm. MOMA.



Fig. 2. Jackson Pollock, *Autumn Rhythm (Number 30)*, 1950, émail sur toile, hauteur 266,7, longueur 525,8 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Comment les tendances artistiques abstraites et gestuelles du monde de l'art occidental manifestent-elles l'aspect *calligraphique*, qui renvoie plutôt à l'esprit de l'art oriental ? Quelle notion de « création »

2. Cette idée de l'œuvre favorise la performance publique du processus de création qualifiée de *happening*. L'une des premières performances de peinture a eu lieu en mai 1956. L'artiste Georges Mathieu a présenté une action de peinture, au Festival de Paris, sur une toile de 12 mètres de long et 4 mètres de large, devant deux mille spectateurs pour 20 minutes de peinture *in situ*. Cf. Xiong Bingming, *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*. Mémoires de l'Institut des hautes études chinoises, N° 24, Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1984, p. 160.
3. Michel Tapié, *Un art autre : où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et fils, 1952. En 1951, Michel Tapié a donné la formule « art informel » lors de l'exposition « Véhémences confrontées » tenue en mars à la galerie Nina Dausset sur le thème « Tendances extrêmes de la peinture non figurative ».

impliquerait cet aspect *calligraphique* ? Pour répondre à ces questions, nous allons examiner quelques aspects caractéristiques de la création d'Antoni Tàpies que Michel Tapié a identifié comme l'un des principaux représentants de l'art informel.

DE MIRÓ À TÀPIES : UNE LEÇON DE DÉSHISTORISATION

Antoni Tàpies (1923-2012) commence son cheminement artistique en suivant des cours de dessin à l'Académie Valls, en 1943, avant de se consacrer à la peinture en 1946. Tout en faisant des copies à l'huile de tableaux de Van Gogh et de Picasso, il perfectionne parallèlement ses connaissances musicales et s'intéresse à la littérature, à la philosophie, ainsi qu'à la calligraphie orientale.



Fig. 3. Antoni Tàpies. *Dibuix (dessin)*. 1948. Charbon et encre sur papier, hauteur 32 cm, longueur 48 cm. Source : Fondation Antoni Tàpies, Barcelone.



Fig. 4. Antoni Tàpies. *Terra i pintura (terre et peinture)*. 1956. Matières mixtes sur bois, hauteur 33,5 cm, longueur 67,5 cm. Source : Fondation Antoni Tàpies, Barcelone.

En travaillant la matière à l'aide de « matériaux pauvres » : sable, poussière, terre, colle et pigment, Tàpies donne à sa matière un geste décisif pour faire surgir un champ symbolique. D'où vient ce symbolisme pictural et quel est ce geste décisif ? Dans un dessin réalisé en 1948 (fig. 3), les signes enfantins comme des ronds, carrés, spirales, ou simplement des lignes vagabondant sur un fond vaporeux, sont tout autant symboles que griffures. Ce langage pictural est visiblement hérité de Joan Miró (1893-1983). Tàpies est comme Miró, expérimentateur

de formes et inventeur de signes qui, bien avant d'être porteurs de significations claires ou ésotériques, constituent un champ graphique où l'art naît de l'affrontement inattendu de matières.

Dans sa jeunesse, pendant première moitié des années quarante, l'œuvre de Miró fut un « révélateur clandestin mais décisif » pour Tàpies. L'artiste a très sincèrement écrit dans un texte dédié à Miró que son œuvre le conduisit à :

une prise de conscience qui, loin de se limiter à des problèmes d'esthétique, touchait, par la force du créateur, tous les aspects de la vie. [...] l'ébranlement fut particulièrement déterminant pour ceux qui comme moi [...] ouvraient alors les yeux face à tous les efforts que l'on accomplissait pour violenter l'homme et l'histoire⁴.

Si l'influence picturale est directe de Miró à Tàpies, c'est en effet parce que ce dernier est profondément touché par la force créatrice de Miró à travers son symbolisme pictural face à l'écrasement de l'homme par l'histoire. Grâce à l'œuvre de Miró, le jeune artiste a appris à se libérer du poids lourd du temps, et « à respirer à nouveau l'air pur des hautes montagnes libres qui recommençait à circuler sur les terres des hommes⁵ ». Nous pouvons voir plus précisément l'esprit de Miró à travers son œuvre. En août 1939, un mois avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, Miró s'installa avec son épouse à Varengeville en Normandie. Pendant l'occupation nazie, Miró a créé une série des *Constellations*. « Vers l'arc-en-ciel » (fig. 5) est la quinzième d'une série de 23 gouaches sur papier produites de janvier 1940 à septembre 1941, période extrêmement trouble.

Cette *Constellation* est composée d'une multitude de formes suggérant des étoiles, des yeux, des cercles, des triangles et des croissants qui sont reliés par de fines lignes noires pour évoquer un écran fantastique en fer forgé, ou plus précisément, une constellation cosmique. Leur force constante, leurs couleurs vives, leur beauté et leur poésie constituent un contraste saisissant avec la période sombre au cours de laquelle ils ont été créés.

4. A. Tàpies, *La pratique de l'art*, p. 157-158.

5. *Ibidem*.

Pour Tàpies, Miró nous offre, comme dans cette *Constellation*, le flux continu, changeant et infini de la nature, les rythmes et le va-et-vient spontané des vagues du monde vivant qui s'inscrit dans les lois immuables. L'art de Miró, comme la claire semence dans l'espace ouvert face à l'obscurité de réduits confinés et peuplés de tabous, a montré que nous sommes tous égaux devant la monstrueuse superbe des puissants, car nous sommes « faits du même flamboiement des astres », la « faiblesse de la chair » est aussi grande et puissante que les forces qui font graviter les constellations. C'est à travers l'art de Miró que Tàpies a compris que :

nous devons recommencer à chercher la pureté et l'innocence du premier jour. Que nous devons retrouver les sources claires, si nous ne voulions pas nous perdre dans des sociétés prétentieuses, gonflées d'artifices et de mensonges. Que sous l'axe du soleil méditerranéen, la raison la plus sûre, trop sûre, devait être équilibrée par une saine et irrationnelle exaltation païenne⁶.



Fig. 5. Joan Miró, *Constellations*. Planche 15 : *Vers l'arc-en-ciel*, 1941, hauteur 45,7 cm, largeur 38,1 cm. Gouache et huile de lavage sur papier, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 6. Joan Miró. *Constellations*. Planche 3 : *Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots*. 1940/1959. Phototypie en couleurs d'une gouache sur vélin d'Arches. Hauteur : 35,7 cm ; largeur : 43,3 cm. Centre Pompidou, Paris.

Dans une autre planche des *Constellations* que Miró a intitulée très poétiquement *Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots*, nous retrouvons l'ouverture du monde qui est justement

6. *Ibid*, p. 160-161.

derrière la dimension « trop rationnelle » du monde. Si l'homme grec « se sent dieu⁷ » dans l'ivresse, dans la contemplation de sa propre image d'homme magnifié sous les rayons du soleil méditerranéen, l'art de Miró, ce que Tàpies a aussi compris, nous fait reconnaître les matières propres de l'« homme » sous le scintillement des étoiles, dans ce « même flamboiement des astres ». Pour Miró, le motif d'« étoile », omniprésent dans son œuvre, symbolise justement l'existence hors de l'histoire, cet esprit rejoint la pensée préhistorique, dont le motif d'étoile constituait une source créatrice, un symbole magistral de la spiritualité⁸.

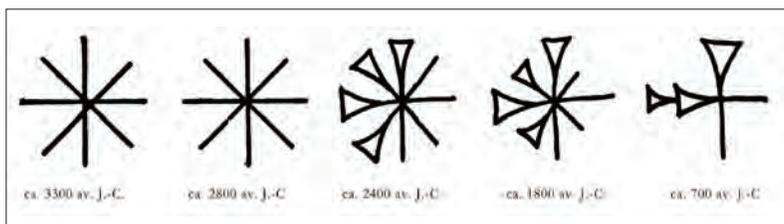


Fig. 7. Schéma d'évolution du signe cunéiforme « étoile », signe du ciel et du dieu. ca. 3300-700 av. J.-C. Jean-Paul Boulanger et Geneviève Renisio (Éds.), *Naissance de l'écriture : cunéiformes et hiéroglyphes*, Paris, Ministère de la culture, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1982, p. 97.

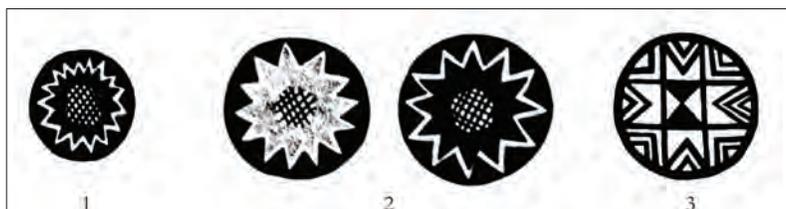


Fig. 8. Motifs d'« étoile » sur la poterie peinte de la culture de Majiayao dans la Chine néolithique. 1. Phase de Majiayao (ca. 3200-2650 av. J.-C.) ; 2. Phase de Banshan (ca. 2650-2350 av. J.-C.) ; 3. Phase de Machang (ca. 2350-2050 av. J.-C.).

7. Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. de Cornélius Heim, Genève, Gonthier, 1964, p. 22.

8. Pour une analyse détaillée sur les premières spéculations cosmiques et les motifs célestes, voir Hu, Jiaying. « Archéologie du geste graphique. Genèse, évolution et systématisation de la pensée pictographique en Chine du Néolithique à la dynastie des Tang (文之考：中國新石器時代至唐代象形思維之誕生、演變及系統化) ». Thèse du Muséum national d'Histoire naturelle, 2019, p. 107-124.

L'omniprésence du signe d' « étoile » chez Miró est comme un emblème, une signature de l'homme en déshistorisation ; la force créatrice féconde ou même chaotique émergera naturellement dans cette *cosmicité* retrouvée chez l'homme. Pour Tàpies, la sagesse de l'art est ainsi ancrée dans le combat violent « contre tout ce qui entrave notre liberté et notre développement harmonieux⁹ ». Comme Miró, Tàpies réinvente le symbolisme dans les signes simples mais enracinés loin dans notre mémoire collective. Le signe d' « étoile » cher à Miró a connu une évolution morphologique chez Tàpies, il a pris la forme d'une croix ; en symbolisant toujours la cosmicité de l'existence, le signe de « croix » est l'un des plus grands symboles de l'espace cosmologique et de la spiritualité¹⁰. Néanmoins, Tàpies est allé plus loin : ses recherches sur la matière, les taches, les griffures, les lacérations, son goût de la calligraphie orientale

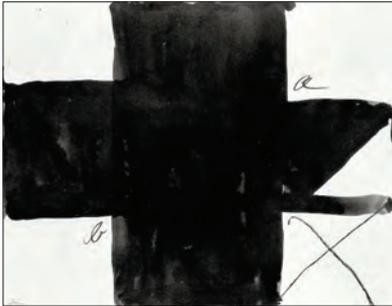


Fig. 9. Antoni Tàpies, *Croix noire sur ab*, 1975. Encre de Chine et pastel sur papier, hauteur 50 cm, largeur 64,8 cm. Centre Pompidou, Paris.

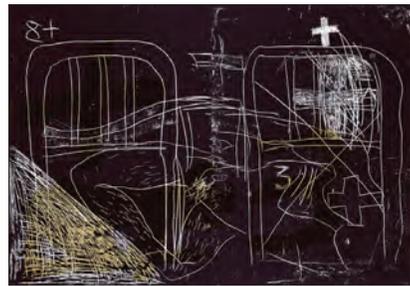


Fig. 10. Antoni Tàpies, *Taca de vernís sobre negre* (Vernis taches sur noir), 2009. Eau-forte, rouleau et sérigraphie à deux encres (noir et vernis). Hauteur 109 cm, longueur 156 cm. Source : Fondation Antoni Tàpies, Barcelone.

9. A. Tàpies, *La pratique de l'art*, p. 162.

10. On croit qu'à l'origine, il indique en premier lieu, une orientation dans l'espace, et que plus généralement, il désigne la réunion dans un tout des éléments d'un couple d'opposés ; la forme de croix a également, outre des représentations en cercle, inspiré de nombreux mandalas, ou les plans de multiples temples ou églises. Certains anciens peuples figuraient le monde sous la forme d'une croix, tandis que la croix à l'intérieur d'un cercle est le symbole cosmologique de la répartition de l'année en quatre époques ou saisons. Cf. Michel Cazenave (Éd.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie Générale Française, 2009, p. 177-180.

font de ses compositions « des champs de batailles dont les blessures se multiplient à l'infini ». Cela fait que chez Tàpies, le signe de croix est encore revêtu d'un symbolisme thérapeutique qui se dresse parmi les gestes graphiques chargés d'angoisses dans les « champs de batailles ».

LE GESTE (CALLI)GRAPHIQUE DANS L'ATMOSPHÈRE COSMIQUE : UNE AUTRE DIMENSION DE LA CRÉATION

L'une des plus fortes images des « champs de batailles » se manifeste sur une estampe de la série *Llull* de Tàpies. Parmi les signes de croix creusés, nous lisons une écriture en cursive folle. Cette écriture est raturée, comme la prairie ruinée, brûlée, comme les vies anéanties. Ici la force de création ne vient pas seulement du symbolisme des signes bien construits comme ceux dont l'artiste a hérités de Miró, mais plus précisément de son geste graphique qui détruit à son tour les signes.

Antoni Tàpies n'est pas le seul à transporter symboliquement et réellement des sentiments de batailles en gestes graphiques destructeurs des signes. Dans cette peinture *Fifty Days at Iliam: Ilians in Battle*, nous découvrons que, d'une écriture nerveuse, ferme et brouillonne, certains éléments étant aussi raturés, l'artiste Cy Twombly (1928-2011) disperse sur la feuille des formules ou des pictogrammes, des chiffres ou des lettres : des germes d'écriture qui vont constituer un répertoire éphémère de signes, à la limite de l'indéchiffrable, car ils sont souvent détruits.

De l'écriture, l'artiste garde *a priori* le geste, non le produit. Selon Roland Barthes, même s'il est possible de consommer esthétiquement le résultat de son travail¹¹, soit ce qu'on appelle l'œuvre, même si les productions de Twombly rejoignent une Histoire ou une Théorie de l'Art, « ce qui est montré, c'est un geste ». Alors, qu'est-ce qu'un geste ? Barthes l'a défini ainsi :

Quelque chose comme le supplément d'un acte. L'acte est transi-
tif, il veut seulement susciter un objet, un résultat ; le geste, c'est
la somme indéterminée et inépuisable des raisons, des pulsions,

11. Roland Barthes, *Cy Twombly*, Paris, Seuil, 2016, p. 41.

des paresseuses qui entourent l'acte d'une *atmosphère* (au sens astronomique du terme)¹².

Chez Tàpies et Twombly, l'atmosphère ne reste pas une idée mais devient une réalité picturale. Nous retrouvons chez les deux artistes une atmosphère vaporeuse qui donne l'idée d'une certaine profondeur à leurs peintures. Visiblement, cette atmosphère vaporeuse n'est pas



Fig. 11. Antoni Tàpies, *Lull*, 1986. Portfolio composé de 25 estampes. Hauteur 43 cm, largeur 56 cm. Sprengel Museum, Hanovre, Allemagne. .



Fig. 12. Cy Twombly, *Fifty Days at Iliam : Ilians in Battle, Partie VIII*, 1978. Huile (bâton d'huile), crayon à l'huile, mine de plomb sur toile. Hauteur 299,7 cm largeur 379,7 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphie.



Fig. 13. Antoni Tàpies, *Esbós (croquis)*, 1958. Crayon et lithographie sur papier, Hauteur 70 largeur 100 cm. Source : Fondation Antoni Tàpies, Barcelone.



Fig. 14. Cy Twombly, *Sans titre*, 1968/1971. Distemper et craie sur toile. Hauteur 200 largeur 239 cm. Source : site internet de l'artiste.

12. *Ibidem*.

simplement un élément pictural. D'où vient cette profondeur ancrée dans la création que Barthes définit comme *atmosphère* « au sens astronomique » ?

Sur cette question, la pensée esthétique chinoise peut nous indiquer une piste de réflexion. Les poètes chinois décrivent souvent l'impression étonnante que donne une œuvre de calligraphie par le surgissement de « nuages et brume ».

Prenons comme exemple une fameuse œuvre de calligraphie, le *Brouillon d'éloge funèbre pour un neveu* de Yan Zhenqing (709-785)¹³ (fig. 15). Il s'agit d'un des rares brouillons calligraphiques qui sont finalement devenus des chefs-d'œuvre dans l'histoire de la calligraphie chinoise. Ce brouillon a été réalisé avec un pinceau écrasé donnant un effet de rondeur qui rappelle le style coulant de l'écriture sigillaire. Tout au long du texte, le calligraphe doit régulièrement replonger son pinceau dans l'encre, dont les teintes varient largement du noir au gris et du léger au profond. Et pourtant, l'œuvre finale donne l'impression que le texte a été exécuté d'un seul geste graphique. Le geste calligraphique si maîtrisé de Yan Zhenqing est exceptionnellement conditionné par la marque de sa grande douleur, il s'agit avant tout d'une expérience émotionnelle. Bien que ce travail soit d'abord un brouillon, comme l'attestent plusieurs ratures, il exprime au mieux les sentiments de douleur et l'état de tristesse dans lequel se trouvait son auteur lorsqu'il l'a composé. Il est considéré pour cette raison comme l'œuvre la plus précieuse et la plus représentative qui nous soit parvenue de ce calligraphe.

13. Yan Zhenqing, appelé plus tard Yan Lugong, « Duc de Lu », du nom de la ville du Shandong dont il était le gouverneur, est issu d'une famille originaire du Shandong. C'est un haut fonctionnaire et un calligraphe de la dynastie des Tang (618-907). Pendant la rébellion d'An Lu-shan 安祿山 (?-757), le frère de Yan Zhenqing, Yan Gaoqing 顏杲卿 (692-756), était alors magistrat de Shan-chun (Changshan dans le Hebei). Quand les forces rebelles envahirent la région, le gouverneur en poste à Taiyuan (dans le Shanxi) ayant refusé d'envoyer les armées impériales à son secours, la ville fut prise, et Yan Gaoqing ainsi que son fils Yan Jiming 顏季明 [le neveu auquel est adressé l'éloge de Yan Zhenqing] furent tués. Il écrit ainsi dans ce texte : « Les traîtres ministres ne leur portèrent pas secours, et la ville abandonnée fut assiégée. Père et fils moururent et leur demeure fut détruite ». Après l'écrasement de la rébellion, Yan Zhenqing envoie l'aîné de ses neveux s'occuper des préparatifs funéraires, mais celui-ci ne peut alors retrouver que des cadavres. C'est dans ces circonstances, durant sa 49^{ème} année, que Yan Zhenqing rédigea ce *Brouillon d'éloge funèbre pour un neveu*. Cf. Hu, Jiaxing, « Le geste calligraphique et l'expérience », *Mémoire de maîtrise, École des hautes études en sciences sociales*, 2013, p. 79-81.



Fig. 15. Yan Zhenqing 顏真卿, *Brouillon d'éloge funèbre pour un neveu*, 759. Calligraphie en cursive, rouleau horizontal, encre sur papier. Œuvre originale : largeur 28,3 cm, longueur 75,5 cm. Estampage (détail) de la stèle gravée à l'époque des Qing (entre 1644 et 1793), conservé à la Harvard-Yenching Library.

Il est fort intéressant de noter que, mille ans plus tard, entre 1644 et 1793 pendant la dynastie des Qing, ce fameux brouillon a été gravé sur une stèle, support destiné à un éternel culte de l'image et de l'écriture. Dans un estampage montré ci-dessus, nous pouvons constater que les nombreuses ratures ont été fidèlement reproduites. Au cours du temps, le geste calligraphique, les ratures et les pertes de la stèle à cause des frottements d'estampage forment tous ensemble un effet brumeux, qui détruit peu à peu la lisibilité textuelle d'une certaine époque et nous dévoile une existence jadis en pleine création, en fusion avec la matière première.

D'après Xiong Bingming, les nuages et brume sont des « symboles de la Nature à dimension cosmique, symboles du cosmos à l'état de genèse et dans son perpétuel devenir. Nébuleux et matière en fusion¹⁴ ».

14. Xiong Bingming, *Zhang Xu et la calligraphie cursive folle*, p. 177.

CONCLUSION

En ce sens, l'*atmosphère* astronomique chez Tàpies ou Twombly constitue en effet un contexte de genèse cosmique qui n'attend que le geste créateur pour ouvrir un nouveau monde. Ainsi, sur ce « champ de bataille », c'est la Culture – cristallisée dans le système graphique des signes et écritures – qui est profondément bouleversée ; le geste qu'on considère comme « calligraphique » reconnaissable chez Antoni Tàpies, comme parfois chez Georges Mathieu, Jackson Pollock, ou Cy Twombly¹⁵, est un geste de double nature : il est à la fois destructeur et créateur. C'est dans la construction et destruction des signes, symboles et écritures, que ces artistes ont trouvé une nouvelle dimension de la création : un geste graphique qui libère dans chacune de ses reprises la force évocatrice de la création cosmogonique contenue dans la matière de l'homme.

BIBLIOGRAPHIE NON CITÉE

BEAUMONT-MAILLET, Laure, et Georges Raillard (Éds), *Tàpies, ou La poétique de la matière*,

CATALOGUE DE L'EXPOSITION PRÉSENTÉE À PARIS, Bibliothèque nationale de France, du 27 mars au 29 juillet 2001. Paris, Bibliothèque nationale de France / Cercle d'art, 2001.

DUPIN, Jacques, *Matière du souffle : Antoni Tàpies*, Paris, Fourbis, 1994.

—, *Matière d'infini : Antoni Tàpies*, Tours, Farrago, 2005.

MIRÓ, Joan, María Esther Molina Costa, Pilar Sánchez Molina, et Fundació Pilar i Joan Miró a MALLORCA (Éds), *Miró : round trip*, Madrid, La Fábrica, 2017.

MUSÉE PICASSO (Éd), *Tàpies : la peinture au corps à corps*, Catalogue de l'exposition tenue au MUSÉE PICASSO, Antibes, du 29 juin au 13 octobre 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

15. Cf. Dominique Baqué, *Cy Twombly : sous le signe d'Apollon et de Dionysos*, Paris, Éditions du regard, 2016 ; Jonas Storsve et Centre Georges Pompidou (Ed.), *Cy Twombly*, Catalogue de l'exposition, du 30 novembre 2016 au 24 avril 2017, Paris, Centre Pompidou, 2016

NANCY, Jean-Luc, *Tàpies, l'âme au corps*, Mauvezin, Éditions Trans Europ Repress, 2015.

II. LITTÉRATURE

ELLE PREND LA MER À BORD D'UN GALION, OU COMMENT L'ANECDOTE « UN CENSEUR PERD SON SCEAU OFFICIEL » FUT TRANSMISE EN EUROPE

Laurent LONG

Académie d'Art sigillaire de Xiling

Dans l'histoire des premiers échanges culturels entre le monde hispano-lusitanien et l'Extrême-Orient, le Portugal et sa langue font figure de pionniers. En effet, la plupart des descriptions de ces terres (re)découvertes dans la seconde moitié du XVI^e siècle sont publiées en portugais. C'est même la *lingua franca* des Européens en Asie, témoins les mots passés par le portugais dans les langues européennes : mandarin, *cash* (sapèque en anglais), jonque (du malais), tout comme l'emprunt en japonais de quelques mots portugais (*tempura*). Le *De Christiana Expeditione apud Sinas*, de Matteo Ricci et Nicolas Trigault sera le premier dont la publication originale de 1615 sera en latin. Cependant, portugais et castillan domineront encore presque un siècle la littérature des voyages, l'essentiel des effectifs de la première mission jésuite étant originaire de la péninsule ibérique. C'est au détour d'une telle publication que se découvre, non une simple description de mœurs ou d'usages, mais une anecdote édifiante concernant un vol de sceau, nous plaçant au niveau de l'histoire littéraire et de la transmission d'un texte de la Chine à l'Europe dans la première moitié du XVII^e siècle.

Nous sommes dans les dernières années de la dynastie chinoise des Ming : les ères Tianqi 天啟 (1621-1627) et Chongzhen 崇禎

(1628-1644) quand l'empire va changer de mains. Après un accueil favorable depuis l'implantation en Chine de Matteo Ricci vers 1595, les missionnaires, commençant à jeter le masque du lettré moraliste, sont poursuivis pour subversion, emprisonnés et expulsés autour de 1616, alors que l'empire se décompose : ère de troubles et de ravages. Cela n'empêchera pas les jésuites de publier des monographies assez complètes sur la Chine, abordant sa géographie, la société, les mentalités, les mœurs...

Le jésuite portugais Álvaro Semedo (1585-1658) publie en 1642 son *Imperio de la China I cultura evangelica en el, por los Religios de la Compañia de Jesus*, divisé en trois parties : une synthèse géographique sur la Chine, une description générale des mœurs des Chinois, notamment de la langue et de l'écriture¹, du système d'éducation, des concours mandarinaux, des techniques, de l'administration, de l'invasion tartare² et d'autres étrangers en Chine... La troisième partie expose l'introduction du christianisme, depuis le nestorianisme de l'époque Tang (618-907) jusqu'à l'état de la mission jésuite à la date de 1635. Ce texte est encore le premier à relater la découverte de la «Stèle nestorienne de Xi'an» et à en donner une traduction espagnole³.

La fin du chapitre 1 de la I^{ère} partie relate une historiette, dont voici les grandes lignes. Un censeur inspecteur perd le sceau de sa charge, et soupçonne certain préfet de lui avoir volé. Bien gêné, prétextant la maladie, le haut fonctionnaire s'alite. Un mandarin de ses amis lui propose ce stratagème : mettre le feu au siège de la préfecture pour amener le préfet à diriger les secours, tout en lui remettant vide le coffret au cachet, pour le mettre en sûreté. Le préfet coupable est bien obligé d'y replacer le sceau.

Le lecteur chinois fera le lien avec l'anecdote connue *Yushi shi zhuan* 御史失篆 « Un censeur perd son sceau officiel ».

Intéressons-nous d'abord au contexte historique de l'historiette et

1. *Imperio de la China*, II^e partie, ch. 3 «*De la Lengua i Letras*», édition originale, p. 49-54.
2. Lire «mandchoue», comme dans les sources européennes des XVII^e et XVIII^e siècles.
3. En fait *Da Qin jingjiao liuxing Zhongguo bei* 大秦景教流行中國碑 (Stèle sur la transmission en Chine de la religion Lumineuse de l'empire byzantin) voir *Imperio de la China*, III^e partie, ch. 1, p.199-220.

aux trois versions en langue classique de « Un censeur perd son sceau officiel », identiques pour l'essentiel, mais présentant des variantes.

Song Maocheng 宋懋澄 l'intitule *Hai Zhongsu gong* 海忠肅公 (Messire Hai Grave-loyauté) dans son *Jiuyueji* 九籟集 (Recueil des Neuf écrins de jade), Feng Menglong 馮夢龍 en livre deux versions, la première dans son *Gujin tangai* 古今談概 (Aperçu général des joyeux devis d'aujourd'hui et d'autrefois) sous le titre « *Hai Gangfeng* » 海剛峰, la seconde dans son *Zhinangbu* 智囊補 (Le sac à stratagèmes, édition augmentée) sous le titre devenu le plus courant. Par la suite, Lu Renlong 陸人龍 l'amplifiera en un conte en langue vulgaire autour de 1631 dans son *Xingshiyan* 型世言 (Propos pour façonner le monde) : « *Zhang Jiliang qiaoque zhuan ; Zeng sixun ji wanbi* ». 張繼良巧竊篆 曾司訓計完璧. (Zhang Jiliang s'empare habilement du sceau officiel ; le recteur Zeng remet subtilement le jade). Examinons enfin, les raisons et les buts d'Álvaro de Semedo, rentré en Europe en 1636, quand il publie cette histoire de sceau en castillan à Madrid en 1642 dans son *Imperio de la China*.

I. TROIS RECUEILS D'ANECDOTES EN LANGUE CLASSIQUE

Ces trois recueils mettent cette histoire plus ou moins en rapport avec Hai Rui 海瑞 (1514-1587)⁴ l'intègre mandarin des Ming. Il avait pour pseudonyme *Gangfeng* 剛峰 (Sommet inflexible) ; il était originaire de Qiongsan 瓊山 (dans la juridiction de l'actuel département de Haikou 海口市, province de Hainan). Reçu licencié *juren* 舉人 en 1549, il est nommé directeur des études à l'école de la sous-préfecture de Nanping 南平, en Fujian, en 1553. Cinq ans plus tard (1558) il est promu sous-préfet de Chun'an 淳安, en Zhejiang. Il poursuit sa carrière en étant censeur, intendant de la province du Jiangnan et de la préfecture métropolitaine de Nanjing, la terminant second censeur en chef adjoint et second vice-ministre de la Fonction publique à Nanjing⁵ en 1585. Il

4. Haut fonctionnaire célèbre pour son intégrité, objet d'une pièce de Wu Han (1909-1969) et d'une des querelles politico-littéraires qui lanceront la révolution dite Culturelle (1966-76).

5. Après le transfert de la capitale de Nanjing à Pékin (1403-1420) le rang de métropole de celle-ci fut officiellement maintenu, aboutissant au dédoublement de tous les organes du gouvernement central. Mais ceux du sud n'avaient de fait plus aucune autorité réelle.

meurt en fonctions deux ans plus tard.

À sa mort, le censeur en chef Wang Yongji s'occupa des obsèques. Il ne vit chez Hai Rui que « courtines de puénaire et malles défoncées », une misère pire que celle d'un lettré indigent. Il en versa des larmes et [dut] collecter des fonds pour ses funérailles⁶.

Deux auteurs de la fin des Ming, portés sur la compilation d'anecdotes du monde humain *zhiren* 志人, nous ont donné trois versions du plan génial de Hai Rui. Si l'une des deux données par Feng Menglong (1574-1646) : *Yushi shi zhuan* (Un censeur perd son sceau officiel) demeure la plus connue et la plus souvent citée, elle n'est cependant pas la première.

La plus ancienne, antérieure à 1620, figure dans le *Jiuyueji* (Recueil des Neuf écrins de jade) par le bibliophile et écrivain Song Maocheng (1569-1620). Il était originaire de Huating 華亭 (l'actuel arrondissement de Songjiang 松江, dans le Grand Shanghai). Il se mêla de lettres à 30 ans, visitant Pékin, étudiant à «l'université Impériale» *taixue* 太學, reçu licencié *juren* en 1612. Il baptisa sa bibliothèque *Jiuyuelou* 九齋樓 (pavillon aux Neuf écrins de jade).

Sa seule œuvre transmise est le *Jiuyueji*, recueil de sa prose et de ses vers, en 47 chapitres *juan*, dont il subsiste une édition de l'ère Wanli (1572-1620) qui daterait des environs de 1616 et des manuscrits incomplets du milieu du XVII^e siècle⁷. Song Maocheng était amateur d'historiettes et de chroniques privées, qui inspirèrent bien des contes en langue vulgaire *huaben xiaoshuo* 話本小說. Notre anecdote, employant le nom posthume de Hai Rui, ne peut dater d'avant 1587 et l'ouvrage ne peut être postérieur à 1620, date de la mort de l'auteur et dernière année de l'ère Wanli.

Song Maocheng raconte ainsi l'histoire :

6. *Mingshi* 明史 (Histoire des Ming) ch. 226 «*Hai Rui zhuan*» 海瑞傳 (Biographie de Hai Rui), p. 5932 dans l'édition *Zhonghua shuju*.

7. Pour la biographie de Song Maocheng, voir Song Maocheng, Wang Liqi 王利器 (ed.) : *Jiuyueji* 九齋集 (Recueil des Neuf écrins de jade), préface de Wang Liqi, p. 3-7 et <www.kekeshici.com/shicizhoubian/wenxuecidian/dierjuan/9925.html>, [consulté le 15/01/2019].

Messire Hai Grave-loyauté (D'aucuns disent que son nom posthume était Loyauté résolue)⁸.

Messire Grave-loyauté [...] partit exercer ses fonctions dans une autre province. Un censeur s'était emporté contre un sous-préfet. Ce dernier envoya secrètement son bardache⁹ le servir et le censeur s'en amouracha. Le mignon déroba son sceau officiel et sauta le mur [dans sa fuite]. L'inspecteur de l'administration s'aperçut le lendemain que l'écrin de son sceau était vide. Il soupçonna le sous-préfet, mais n'osait ébruiter l'affaire, se prétendant malade pour ne point avoir à traiter les dossiers. Messire Grave-loyauté vint lui rendre visite. Le censeur connaissait depuis longtemps ses talents d'administrateur, et lui confia secrètement les raisons de sa « maladie ». Grave-loyauté l'engagea à faire mettre le feu aux cuisines : les flammes embrasant le ciel, toute la sous-préfecture accourut au secours. Le censeur remit sa boîte à sceau au sous-préfet, les autres mandarins s'appliquant à sauver le reste de son bagage. L'incendie maîtrisé, le sous-préfet rendit le coffret à sceau : ce dernier se trouvait dedans¹⁰. [...]

À la même époque, ou un peu plus tard, paraît une deuxième version. Elle est due au célèbre savant, anecdotier et compilateur de contes en langue vulgaire Feng Menglong (1574-1646) originaire de Suzhou, en Jiangsu. Il publie avant 1620 la première édition du *Gujin tangai* (Aperçu général des joyeux devis d'aujourd'hui et d'autrefois) titre abrégé en *Tangai* 談概 (Aperçu général des joyeux devis). L'ouvrage butine des historiettes tirées tant des *Histoires officielles* que des chroniques officieuses et des variétés, les divise en 36 rubriques et autant de chapitres. La réédition de 1620 paraît sous le titre de *Gujinxiao* 古今笑 (Le comique autrefois et aujourd'hui) ou *Gujin xiaoshi* 古今笑史 (Histoire comique de l'Antiquité à nos jours). Notre anecdote figure à l'alinéa *Hai Gangfeng* (Hai Sommet-inflexible) chapitre XXI : *Juezhibu* 譎智部

8. La fin de la biographie de Hai Rui, au ch. 226 du *Mingshi* (Histoire des Ming) dit en effet : « Il reçut le titre de grand tuteur du prince héritier et le nom posthume de Loyauté-résolue. » Ce texte doit être dans le vrai. Voir p. 5932 dans l'édition *Zhonghua shuju*.

9. Bardache (de l'arabe *bardaj* « esclave », passé par l'italien *bardassa* « jeune garçon ») : mignon, giton.

10. Song Maocheng, *Jiuyueji*, ch. X : « Historiettes » *Bai* 稗, § 25, p. 223-224.

(Stratagèmes)¹¹. C'est la seule version à préciser que Hai Rui était alors directeur des études *jiaoyu* 教諭 dans un prytanée de sous-préfecture. Examinant ses états de service d'après sa biographie, on peut en déduire que l'action a dû prendre place à Nanping (Fujian) entre 1553 et 1558.

Quoique compilée par le même auteur, la dernière version présente le plus de variantes par rapport à celle de Song Maocheng. Elle figure dans une autre des collections d'anecdotes livrées par Feng Menglong : le *Zhinang* 智囊 (Sac à stratagèmes) terminé en 1626, en 27 chapitres. Par la suite, il l'augmenta et le republia sous le nom de *Zhinangbu* (Le sac à stratagèmes, édition complétée) *Zhinang quanji* 智囊全集 (Recueil complet du Sac à stratagèmes) *Zengguang zhinangbu* 增廣智囊補 (Le Sac à stratagèmes, complet et augmenté)... dont le texte ne fut établi que dans les dernières années des Ming ou au début des Qing. Cependant, la rédaction du contenu n'aurait point varié. La plupart des éditions conservées à Paris suivant la version « complétée », il reste difficile de déterminer si « Un censeur perd son sceau officiel » figure ou non dans l'édition princeps¹². Certaines intitulent l'historiette : *Mou jiaoyu* 某教諭 (Un directeur des études). Les variantes par rapport aux deux premières versions concernent surtout le rôle et l'identité du recteur proposant la ruse pour recouvrer le sceau :

Connaissant les capacités peu ordinaires d'un directeur des études au prytanée local, il le fit venir pour le consulter sur son mal et l'appela à son chevet. Le recteur l'engagea à faire mettre le feu aux cuisines [...] On dit que ce directeur des études était Hai Rui, mais cela n'est point sûr.

Cette version reste en gros conforme aux leçons données par le *Jiuyueji* et le *Gujin tangai* ; il est raisonnable de penser qu'elle figurait déjà dans l'édition du *Zhinang* de 1626.

Aucun de ces textes ne précise de date ni de lieu, contrairement à bien des vignettes à propos de personnages historiques. Tous mettent en scène quatre personnages : un censeur, un sous-préfet, son bardache et Hai Rui ou un simple directeur des études. Quoique d'auteurs différents, les versions de Song Maocheng et du *Gujin tangai* sont les plus proches,

11. Édition *Xuxiu siku quanshu*, vol 1195, p. 418.

12. Alinea *Yushi shi zhuan*, au ch. XVI du *Zengguang zhinangbu* 增廣智囊補, édition fac-simile du *Shanghai jinbu shuju*, p. 123.

ne diffèrent guère que par le choix de mots synonymes. Song Maocheng emploie par respect le nom posthume de Hai Rui, Feng Menglong, ses nom et prénom.

La leçon du *Zhinangbu* s'éloigne un peu plus de celles-ci, ignore Hai Rui, le renvoie à une question finale sur son identité, ajoutant ce commentaire critique *ping* 評 :

Dans une situation sans issue, on aperçoit soudain le mont de la Terrasse du Ciel, la chaîne des monts où s'ébattent les Oies sauvages, les lacs Dongting, et Poyang, comme si on imaginait obtenir trois boisseaux de perles fines¹³.

En moins d'une dizaine d'années, ces trois anecdotes se verront amplifiées en un conte en langue vulgaire de quatorze pages, attestant de leur diffusion dans des milieux plus populaires.

UN CONTE EN LANGUE VULGAIRE, LE CHAPITRE XXX DES *PROPOS POUR FAÇONNER LE MONDE* : « Zhang Jiliang s'empare habilement du sceau ; Le recteur Zeng remet subtilement le jade »

Les *Propos pour façonner le monde* sont un recueil de contes en langue vulgaire de la fin des Ming. Leur titre complet est : *Zhengxiaoguan pingding tongsu yanyi xingshiyan* 嶧霄館評定通俗演義型世言 (Propos pour façonner le monde, romancés et mis à la portée du vulgaire avec jugement critique au logis de l'Altier empyrée). Compilé par Lu Renlong 陸人龍, les liminaires et appréciations finales de chaque chapitre sont de son frère Lu Yunlong 陸雲龍. Leurs dates sont inconnues, mais ils furent actifs dans les années 1625-1637, célèbres romanciers et éditeurs de Hangzhou, dont ils étaient originaires. Le logis de l'Altier empyrée *Zhengxiaoguan* 嶧霄館 dut être le nom de leur maison d'édition. Les chercheurs ont pu donner 1631-1632 comme date probable de sa publication. Il ne semble pas qu'il y ait eu de réimpression ou de

13. *Tiantaishan* « mont de la Terrasse du Ciel », montagne du Zhejiang, où fut fondée par Zhiyi 智顓 (538-597) la secte bouddhique Tiantai (*Tendai* en japonais). *Yandangshan* « mont où s'ébattent les Oies sauvages », chaîne du nord et de l'ouest du département de Wenzhou (province du Zhejiang) tirant son nom des passées d'oies à l'automne, région de sites appréciés des lettrés. Les lacs Dongting et Boyang, sont les plus grands de Chine, communiquant avec le cours moyen du Yangzijiang, dans les provinces du Hunan et du Jiangxi. Tous ces paysages de toute beauté ne peuvent que réjouir un lettré. La dernière image est bien plus prosaïque, quoique la perle garde un éclat discret.

rééditions avant l'époque contemporaine. L'ouvrage disparut, entre les troubles, les guerres et l'inquisition littéraire de Qianlong (r. 1736-1795). Par bonheur, bientôt exporté en Corée, il a pu revoir la lumière du jour.

Considéré comme perdu pendant plus de trois siècles, un exemplaire unique fut redécouvert en 1987 par le spécialiste du roman classique Chan Hing-ho 陳慶浩 dans l'ancienne bibliothèque des rois de Corée, le *Kyujanggak* 奎章閣 (cabinet des Belles-Lettres) sis dans le domaine de l'université de Séoul. De 12 fascicules, il manquait le premier ; les *Propos...* se composent de X livres et de 40 chapitres. Chan Hing-ho en donna une édition photographique en 1992 et une édition critique l'année suivante¹⁴.

Le trentième chapitre : «*Zhang Jiliang qiaoque zhuan ; Zeng sixun ji wanbi*» (Zhang Jiliang s'empare habilement du sceau ; Le recteur Zeng remet subtilement le jade.) diffère assez des quelques lignes de l'anecdote primitive en langue classique. « Ajoutant de l'huile et assaisonnant de vinaigre » le texte devient un conte en langue vulgaire de plus de 8 000 caractères. Il n'est plus question de Hai Rui ; le conte principal est situé dans la sous-préfecture de Wuxi 無錫, dépendant de la préfecture de Changzhou 常州, dans la province du Jiangsu.

Zhang Jiliang 張繼良, jeune muguet orphelin et pauvre, devient le bardache¹⁵ du révérend Yue 月公, doyen du temple du mont d'Étain 錫山寺. Un jour, le sous-préfet He 何 « grand amateur d'amours masculines », vient s'esbaudir à la colline d'Étain. Coup de foudre du magistrat pour Zhang Jiliang, dont il fait son huissier. Jouant les honnêtes, Zhang se lie en secret avec les sbires et recors de la sous-préfecture, et se livre à toutes sortes de fraudes et d'escroqueries, dont il profite éhontément.

14. L'édition photographique : *Zhongyanganjiuyuan, wen, zhe yanjiusuo* 中央研究院文哲研究所 (Institut de littérature et de philosophie de l'Academia Sinica) ; Taïpei, 1992. 3 vols, 1840 p. Première édition critique : «*Zhongguo huaben daxi*», Jiangsu guji chubanshe ; 1993. 1 vol. 743 p. Seconde édition critique (consultée par l'auteur) : Zuoji chubanshe ; Pékin, 1993. 572 p. Elles semblent être à peu près semblables.

15. Le texte donne *tusun* 徒孫, certainement pour *tusun* 兔孫 « engence de lapin » ou encore *maosun* 卯孫 (même sens) le lièvre ou le lapin ayant passé, en Chine comme en France, pour avoir eu une dilection pour la sodomie passive.

Le magistrat tombe si bien sous sa coupe qu'une ritournelle court les rues : « Zhang Liang frétille au mont d'Étain ; au *yamen*¹⁶, plus de sous-préfet ! »

Soudain s'annonce un inspecteur suppléant¹⁷ Chen 陳, ayant ordre de visiter le département de Changzhou. Les notables locaux pensent dénoncer les abus et les pots de vin du sous-préfet He. Un sien ami plus âgé lui révèle leurs intentions et lui conseille de révoquer Zhang Jiliang.

Quinze jours après, arrive le censeur inspecteur Chen, originaire du Fujian¹⁸. Le sous-préfet He envoie Zhang Jiliang – sous le nom de Zhou De 周德 «Le vertueux» (!! – au service du censeur. Conforme à ses origines, ce grand amateur de garçons tombe amoureux du « candide » Zhang, et ne tarde pas à tout lui passer. Ainsi, Zhang a-t-il connaissance du mémoire de Chen accusant le magistrat. Le mignon dérobe alors son sceau officiel, qu'il confie d'abord à son beau-père, qui le transmet à He.

Quand le censeur s'aperçoit que son cachet officiel « s'est envolé sans besoin d'ailes », il le cherche partout, en vain. Il se doute bien que le coupable n'est pas étranger à la cité administrative, mais il craint d'ébruiter la chose, de laisser paraître le bout de l'oreille et que le voleur ne panique. Le cachet envolé, il feint la maladie, ne traitant plus les affaires publiques. Quelqu'un lui recommande alors le recteur du Prytanée préfectoral Zeng, fort prudent et plein d'astuce. Le censeur Chen l'appelle à son chevet et lui confie son secret. Zeng propose tout de suite un stratagème : profitant d'une visite du sous-préfet He, il devra faire mettre le feu dans une pièce vide du *yamen*. Tous les mandarins se précipiteront pour faire éteindre l'incendie, et Chen confiera son écrin à sceau vide à He, pour le mettre en sûreté.

16. Cité administrative et résidence du magistrat de toute ville chinoise.

17. *Daixun* 代巡, certainement une appellation abrégée et officieuse du *xun'an yushi* 巡按御史 « Censeur-enquêteur régional ». Depuis 1377, l'administration centrale envoyait des censeurs-inspecteurs contrôler les autorités locales, un pour les deux préfectures métropolitaines du nord et du sud et chacune des 13 provinces de l'époque. On en disait « qu'ils inspectaient l'empire pour le Fils du Ciel » *dai tianzi xunshou* 代天子巡狩.

18. Cette province méridionale passait sous les Ming et les Qing pour une véritable Arcadie chinoise.

Comme prévu, le sous-préfet replace le sceau dans sa boîte et rend le tout au censeur. Tout le monde sait que Zhang Jiliang a volé le cachet officiel, mais nul n'a intérêt à dévoiler les faits. Le censeur Chen fait l'éloge du sous-préfet et du recteur et recommande Zhang Jiliang pour une charge. Ingrat, ce dernier s'associe aux notables pour dénoncer He et le faire révoquer. Zhang Jiliang entame une carrière fulgurante, devenant sous-préfet adjoint de l'arrondissement de Xinhui, en Guangdong. Mais, plus tard, les notables du lieu dénoncent encore ses malversations. Finalement, l'ancien sous-préfet He, promu juge régional à Shaozhou révèle tout : l'ingrat giton est condamné à 500 tael d'amende, à vingt coups de bâton et à être banni aux armées. Rétribution !

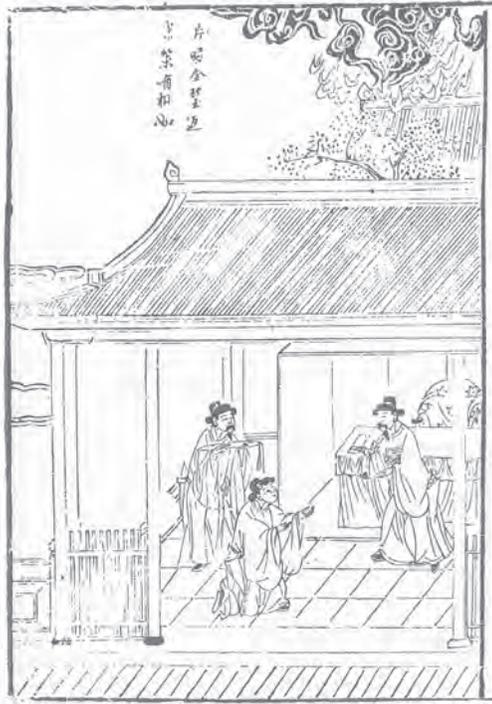
Parlons plutôt des rapports entre le chapitre XXX des *Propos pour façonner le monde* et des anecdotes en langue classique. Chan Hing-ho situe l'achèvement des *Propos...* autour de 1631-1632. La plupart des savants font du *Sac à stratagèmes, édition complétée* la source du chapitre XXX des *Propos...* Or, quoique le premier état du *Sac à stratagèmes* en 27 chapitres ait paru en 1626¹⁹, on ne peut assurer que « Un censeur perd son sceau officiel » ait fait partie de cette première édition. Mais le *Gujin tangai* (Aperçu général des joyeux devis d'aujourd'hui et d'autrefois) de 1620 précédait le conte de plus de dix ans et le *Jiuyueji* (Recueil des Neuf écrins de jade) de dix à trente ans.

Le conte diffère des anecdotes en prose classique essentiellement par une narration plus vivante et alerte. L'action est située à Wuxi, en Jiangsu ; le sous-préfet est dénommé He, le censeur, Chen, le directeur des études, Zeng. Hai Rui disparaît. Quant au bardache, il devient le héros principal, ses origines et son caractère étant évoqués dans le détail. Ses manœuvres avertissent les mandarins contre l'excès de confiance accordé à ce genre d'hommes de peu sans vergogne. Les péripéties pour recouvrer le sceau officiel servent de contexte à un discours sur la rétribution karmique, mais ceci est une autre histoire...

Finalement, les quatre versions de « Un censeur perd son sceau officiel » ont été diffusées en Jiangnan²⁰, terroir de lettrés, entre Songjiang

19. Préface du *Zhinangbu*.

20. *Jiangnan* 江南 : « au sud du Fleuve » régions de la rive sud du cours inférieur du Yangzjiang, érigée en province – en place du gouvernement métropolitain méridional *Nanzhili* 南直隸 des Ming – au début des Qing, avant d'être divisée en 1667 entre celles



« En un instant revient le précieux jade ; Un nouveau Lin Xiangru* a combiné ce plan. »

Illustration pour le ch. XXX du *Xingshiyan* (Propos pour façonner le monde) de Lu Renlong.

Reproduction photographique de l'édition xylographique de 1631-1632 conservée à l'ancienne bibliothèque des rois de Corée *Kyujanggak*, université de Séoul.

Zuojia chubanshe ; Pékin, 1993, pl. 20.

* Probable allusion à un passage du chapitre 81 « Biographies de Lian Po et de Lin Xiangru » du *Shiji* 史記 (Récits de l'annaliste officiel) pp. 2439-2441 de l'édition *Zhonghua shuju*, contant comment Lin Xiangru 藺相如, au service du roi Huiwen de Zhao 趙惠文王 (r. -298 à -266) déjoue les plans du roi Zhao de Qin 秦昭王 (r. -306 à -251) pour s'emparer d'un jade précieux, donnant lieu à la locution *Wan bi gui Zhao* 完璧歸趙 « Retourner à Zhao son jade intact ».

(le *Jiuyueji*), Suzhou (Feng Menglong) et Hangzhou (le *Xingshiyan*). Ne peut-on faire l'hypothèse que ces textes trouvent une source commune dans une véritable affaire de vol de sceau officiel ? Difficile de l'affirmer. Mais, plus surprenant encore est le fait qu'un missionnaire jésuite transmet l'anecdote en Europe moins de vingt ans plus tard.

III. À BORD D'UN GALION VERS L'EUROPE : *L'IMPERIO DE LA CHINA* D'ÁLVARO SEMEDO.

Le jésuite portugais Álvaro Semedo naît en 1585 ou 1586 à Nisa, dans l'est du centre du pays. Il entre au noviciat jésuite en 1602 et s'embarque pour Goa en 1608, se sentant la vocation d'évangéliser l'Orient. Arrivé à Macao en 1610, il prend le nom chinois de Xie Wulu 謝務祿. Parvenu à Nanjing en 1613, il subit, avec son confrère Alfonso Vagnoni (1568-1640), les poursuites pour prosélytisme abusif contre les missionnaires en 1616. Emprisonné à la capitale méridionale, il est expulsé sur Macao. L'orage calmé, il change son nom en Zeng Dezhao 曾德昭 et reprend ses activités missionnaires en Jiangnan. Pouvant voyager jusqu'à Xi'an en 1625, ce sera le premier Européen à voir la stèle nestorienne de ses propres yeux²¹. Nommé procureur général de la province jésuite de Chine en 1636 ou 1637, il est rappelé en Europe. Ainsi, les données incorporées à son ouvrage ne peuvent être postérieures à ces dates. Il prépare et termine son manuscrit portugais cette même année. Il publiera sa somme sur la Chine en 1642 en espagnol, alors bien plus proche du portugais qu'aujourd'hui. Retournant en Chine en 1644, alors que les Mandchous prennent Pékin, il prêchera dans la région de Canton, se mettra quelques années au service des Ming du sud (1644-1661) et décédera dans cette ville en 1658.

Son livre se vendit aussi bien que *De Christiana expeditione apud Sinas* (De l'expédition chrétienne au royaume de la Chine, publié en 1615) de Matteo Ricci. On peut en dire qu'il s'agissait de rapports des missionnaires de Chine aux supérieurs de leur ordre et à la hiérarchie romaine. Mais ils ne produisent point l'ennui des sèches productions

du Jiangsu et de l'Anhui. Le mot désigne encore aujourd'hui cette région prospère, au climat agréable et de culture lettrée qu'est le sud du Jiangsu et le nord du Zhejiang.

21. Et pas seulement un estampage.

des bureaucrates. Leur but étant de mobiliser gens et subsides pour l'entreprise missionnaire, il fallait éveiller l'intérêt du lecteur, exciter sa curiosité. Dans la description de terres étrangères et de pays exotiques, il convenait d'en présenter une image positive. Et si l'ouvrage se vendait bien, il était bientôt traduit dans la plupart des langues européennes, devenant un *best seller*.

Álvaro Semedo, rentré en Europe depuis six ans, publie en espagnol à Madrid en 1642 : *Imperio de la China I cultura evangelica en el, por los Religios de la Compañia de Iesvs* (L'empire de la Chine et la culture évangélique en icelui, par les religieux de la compagnie de Jésus) chez le libraire Pedro Coello.

Le chapitre 1 *Capitulo I : De las personas des los Chinos, i de su ingenio, i de algunas inclinaciones* (De la personne des Chinois, de leur esprit et de certaines de leurs inclinations) de la II^e partie *Segunda parte, que contiene lo tocante a la Gente de la China, i de sus Costumbres i Gobierno* (Concernant le peuple chinois, ses coutumes et son gouvernement), dit :

Hallavase un Chayuen [esto es, Visitador de una Provincia, cargo de los màs graves del Reyno] visitando, i a pocos dias de exercicio, subitamente cerro las puertas al despacho, i aun a las visitas, excusandose por enfermo. Dilatandose este achaque, dio cuidada a un Mandarin amigo suyo, i tanto insto en que le descassen hablarle, que lo vino a conseguir. Entrado, advirtiole del descontento que avia en la ciudad por no dar expediente a los negocios. Respondio con lo mismo de su enfermedad. Señales della (dixo el amigo) yo no las veo ; digame V.S. la causa verdadera, i servirè le en lo que pudiere con el afecto de quien le ama come yo. Sabed (replicò el Visitador) que me hurtaron el Sello Real del cofrecillo en que sue le traerse, descandome le cerrado como si no le huvieran puesto la mano. Si quiero dar audiencia, no tengo con que firmar los despachos ; si descubro el mal cobro del Sello, pierdo (ya le sabeis) el estado, i aun la vida : i assi no sè que pueda hazer si no es estarme en esta suspension, que tampoco me remedia : sintiendola màs que los vassalos la de sus pleitos. Bien vio el Mandarin, quan terrible era la causa de aquel retiro : i embistiendo subito con las fuerças del ingenio, preguntole, si tenia algun enemigo en la ciudad ? Respondio, que el mayor Ministro della, por ser el Chifu, o Governador, q de largo tiempo dissimulante le mirava de mal ojo. Ea, pues, (dicho arrebatado el Mandarin) mande V.S. recoger toda su ropa

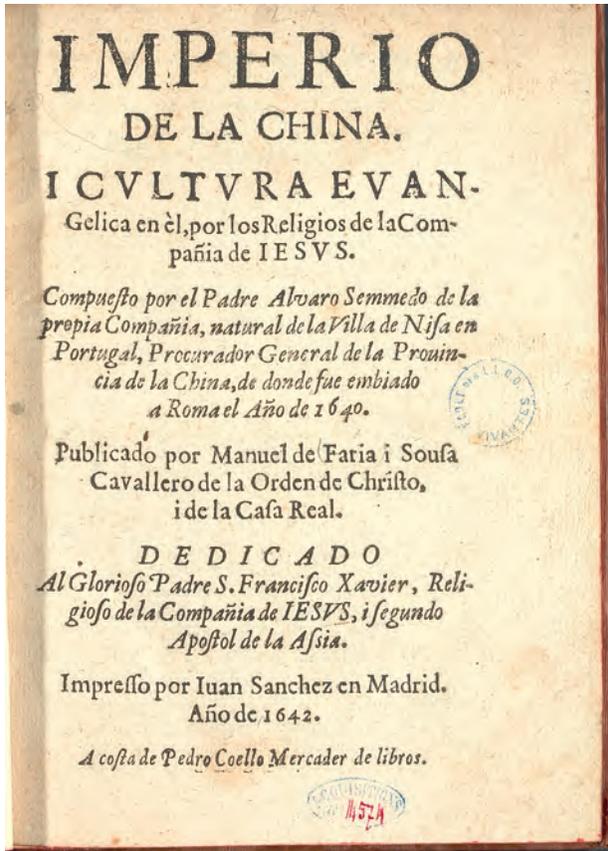
a la parte màs segura de Palacio, i que por la despejada se ponga fuego, i haga llamar al incendio, a que es fuerça acudir de los primeros al Governador por la obligacion mayor de su officio. I luego que le viere entre la gente, le llame en voces altas, i le entregue el cofrecillo aissi mutrado como està, para que en su poder se salve seguramente deste riesgo : porque si este hombre es el quel hizo hurtar el Sello, le bolverà a su lugar al restituir el vaso : i si no echara le V.S. la culpa de guardar le mal, i con que darse librando deste descuido, se quedará tambié vengado de su enemigo. Executo el Visitador el consejo : i succedio le tambien, que la mañana sigue a la noche del incendio, le bolviò el Governador el Sello en el cofrecillo : i callaron ambos la culpa uno del otro, porque igualmente convenia a la concervacion de ambos. I si aun con este exemplo son barbaros los Chinos, como qui eren los que me obligaron a traerle, serà con el fundamento que ya dixo Aristoteles de Moyses²². »

Un *Chayuen*²³ [C'est-à-dire Visiteur d'une Province, l'une des charges les plus importantes du Royaume] peu de jours après le début de sa mission, ferma soudainement ses portes aussi bien pour l'expédition des affaires que pour les visites privées, pour cause de maladie. Le bruit de cette affaire s'étant répandu, un Mandarin de ses amis s'en inquiéta et insista tellement pour qu'on lui permît de lui parler qu'il finit par y parvenir. Dès son entrée, il lui fit part du mécontentement qui régnait dans la ville du fait qu'il ne traitait pas les affaires. À nouveau, il alléguait sa maladie. « Vous ne m'avez pas l'air malade, dit l'ami, dites-moi la vraie raison et je vous viendrai en aide autant qu'il m'est possible avec l'affection que je vous porte.

– Sachez, reprit le Visiteur, qu'on m'a volé le Sceau Royal dans le coffret qui l'enferme habituellement, en le laissant fermé comme si nul n'y avait touché. Si je veux donner audience, je n'ai pas de quoi signer les expéditions ; si l'on s'aperçoit que je n'ai pas su protéger le sceau, je perds – vous le savez bien – ma fonction et même la vie et je ne sais que faire, sinon rester dans cette

22. *Imperio de la China*, édition originale, pp. 43-44.

23. En fait *chayuan* 察院 ; on remarquera l'exactitude du mot chinois cité. Il s'agit ici d'un censeur *yushi* 御史. La vieille institution du censorat *yushitai* 御史台 avait été remplacée en 1382 par la cour des Censeurs impériaux *duchayuan* 都察院, comportant 12 censeurs inspecteurs, établissant douze circuits de contrôle, où trois à cinq censeurs étaient affectés. Voir Lü Zongli, p. 674.



L'empire de la Chine et la culture évangélique en icelui
Par les religieux de la compagnie de Jésus,
Composé par le Père Alvaro Semmedo [sic], de ladite compagnie,
Naturel de la ville de Nisa, en Portugal,
Procureur général de la province de Chine, d'où il fut envoyé à Rome en l'an
1640.
Publié par Manuel de Faria y Sousa,
Chevalier de l'ordre du Christ et de la maison du Roi.
Dédié au glorieux Père St François-Xavier, de la compagnie de Jésus et second
apôtre de l'Asie.
An 1642
Aux dépens de Pedro Coello, libraire.
Page de titre de l'exemplaire de l'édition originale conservée à la BULAC sous
la cote BULAC[BUILO MN.VII.38] (1).

situation, non moins inconfortable, dont je suis accablé plus que les sujets de leurs procès. »

Le Mandarin vit bien à quel point était terrible la Cause de cette retraite, et dans un brusque élan de sa pensée, il lui demanda s'il avait quelque ennemi dans la ville. Il répondit que le premier magistrat de celle-ci, soit le *Chifu*²⁴ ou Gouverneur, le regardait souvent de travers, et depuis longtemps.

« Allons donc ! s'exclama le Mandarin, faites assembler toutes vos affaires à l'endroit le plus sûr du Palais, qu'on mette le feu dans la partie vide et qu'on fasse crier à l'incendie, ce qui contraindra le Gouverneur à accourir parmi les premiers, conformément à la principale obligation de sa charge. Aussitôt que vous le verrez parmi la foule, appelez-le à grands cris et remettez-lui le coffret tel quel, pour que, en sa possession, il échappe à coup sûr à ce danger : car si cet homme est bien celui qui a fait voler le Sceau, il le remettra en place en restituant son contenant. Si non, vous l'accuserez de n'en avoir pas pris soin, et ainsi libéré de cette incrimination pour négligence, vous serez du même coup vengé de votre ennemi. »

Le plan fut exécuté par le Visiteur, et le matin qui suivit la nuit de l'incendie, le Gouverneur lui rapporta le Sceau dans le coffret ; et chacun garda secrète la faute de l'autre, ce qui convenait aux intérêts de tous deux. S'il est des gens qui considèrent encore les Chinois comme barbares après avoir lu cette histoire – comme d'aucuns m'obligent à le dire – cela ne vaut point mieux que les arguments d'Aristote à propos de Moïse²⁵.

24. *Zhifu* 知府 gouverneur d'un *fu* « ville du premier ordre » chez Evariste Huc (1813-1860) : préfecture d'importance stratégique ou économique, comme Changzhou.

25. Traduction française de 1657, revue par Gérard Zimmer et confrontée aux réalités historiques chinoises. L'usage des majuscules suit l'original espagnol.

La dernière phrase a déroulé les traducteurs du XVII^e siècle et Gérard Zimmer. La version française se contente de : « Dites après cela que les Chinois sont des barbares. » *Histoire universelle de la Chine...* p. 44. La traduction anglaise fait plus d'efforts : « Now if after this example the Chinese must pass for Barbarians as those would have it, who have forced me to relate this story, it must be upon the same account, on which others have said as much of Moses » *The History of that Great and Renowned Monarchy...* p. 28-29. Il semble bien qu'il faille comprendre la fin de la phrase comme ci-dessus, Semedo réagissant aux préjugés de ceux qui comparent les Chinois aux nègres de Guinée ou aux Indiens Tapuyas du Brésil (p. 43 de l'original). Quant aux rapports entre Aristote (-384 à -322) et Moïse, ils paraissent mystérieux et ténus. Quelle connaissance le philosophe grec, de bien des siècles postérieur à Moïse, a-t-il pu avoir de sa pensée, alors que l'*Ancien*

Álvaro Semedo commence sa mission en Chine en Jiangnan, entre Nanjing et Hangzhou, là où naît et se fixe l'anecdote « Un censeur perd son sceau officiel ». Peu d'efforts d'imagination permettent de penser que Semedo, qui maîtrisait bien le chinois classique, ait pu avoir connaissance du *Jiuyueji* (Recueil des Neuf écrins de jade), du *Gujin tangai* (Aperçu général des joyeux devis d'aujourd'hui et d'autrefois), du *Zhinangbu* (Le sac à stratagèmes, édition augmentée), ou encore du *Xingshiyan* (Propos pour façonner le monde). Peut-être a-t-il entendu une version des conteurs de rues.

Il a largement abrégé la leçon des *Propos pour façonner le monde*, omettant les noms des personnages et la situation géographique de l'intrigue, ceci peut-être pour ne pas surcharger son texte de noms chinois. La trame de l'histoire est ramenée au vol du sceau et à l'intérêt des deux protagonistes à étouffer l'affaire. Avant même le début de l'historiette, Semedo cite une phrase d'Aristote, voulant que l'Europe vaille par la bravoure, mais l'Asie²⁶ par l'ingéniosité, pour prendre la défense des Chinois contre ceux qui n'en font pas plus de cas que des indigènes du golfe de Guinée ou de l'Amazonie.

Cependant, il omet ce que sa religion perçoit comme négatif : le mignon du sous-préfet disparaît comme une traînée de fumée. Quand les amours masculines fleurissaient dans la Chine ancienne – et particulièrement sous les Ming et les Qing – il n'y avait guère de quoi en faire un plat. Seules l'ingérence d'un amant dans les affaires publiques ou son ingratitude méritaient le blâme. Il n'en allait point de même en Europe, corrompue depuis 1400 ans par le christianisme, remplaçant une saine morale par d'absurdes tabous, faisant de « l'amour qui n'ose dire son nom » une abomination. Heurtant par trop les oreilles délicates des missionnaires, cela ne pouvait qu'être censuré.

Malgré cela, *L'Imperio de la China* est rapidement diffusé en Europe occidentale. Une traduction italienne paraît en 1643 : *Relazione della*

testament n'est traduit en grec qu'au -II^e siècle ? Les échanges intellectuels entre les Grecs, l'Égypte et le Levant à l'époque classique doivent-ils être réévalués ?

26. Aristote entend sûrement ici la Grèce et l'Asie mineure.

grande monarchia della Cina, rééditée dix ans plus tard, enrichie d'un portrait en taille douce. Une traduction en anglais de la version de 1643 est publiée en 1655, ajoutant une illustration et une carte. Mis en français en 1667, l'ouvrage est imprimé en néerlandais en 1670. Ainsi une anecdote publiée en Chine dans les années 1620-1630 est-elle diffusée jusqu'au nord de l'Europe en moins de trente ans.²⁷ La «mondialisation», pas seulement des marchandises mais des œuvres de l'esprit, a ainsi près de 400 ans d'histoire. L'empire hispano-portugais de la fin du XVI^e siècle avait incarné conquêtes et commerce à l'échelle de la planète, la puissance maritime hollandaise la poursuivra au XVII^e et la fera pénétrer dans les intérieurs cultivés et bourgeois.

BIBLIOGRAPHIE

A. EN LANGUES EUROPÉENNES (PAR ORDRE DE PARUTION)

- Alvaro Semedo : *Imperio de la China I cultura evangelica en el, por los Religios de la Compañia de Jesus*. Pedro Coello ; Madrid, 1642. 368 p. Edition espagnole originale.
- Alvaro Semedo : *The History of that Great and Renowned Monarchy of China Wherein all the particular Provinces are accurately described : as also the Dispositions, Manners, Learning, Laws, Militia, Government, and Religion of the People, together with the Traffick and Commodities of that Country*. E. Tyler, John Crook ; Londres, 1655. 336 p. Traduction anglaise d'après la version italienne de 1643.
- Alvaro Semedo : *Histoire universelle de la Chine, avec l'Histoire de la Guerre des Tartares, contenant les révolutions arrivées en ce grand royaume depuis quarante ans, par le P. Martin Martini, traduites nouvellement en François*. Hierosme Prost ; Lyon, 1657. Réédition par Jean-Pierre Duteil: *Histoire universelle du grand royaume de la Chine*. Kimé ; Paris, 1996.
- L. Carrington Goodrich, Chao-ying Fang : *Dictionary of Ming Biography*. Columbia University Press; New York/Londres, 1976. 2 vols, 1751 p.

27. Le P. Du Halde (1674-1743) la cite encore, sans donner sa source, dans sa *Description... de l'empire de la Chine*, vol. II, p. 13-14 en 1735.

Paul Pelliot : *L'inscription nestorienne de Si-ngan-fou, Edited with supplements by Antonino Forte*. Scuola di studi sull' Asia Orientale/Institut des hautes études chinoises ; Kyōto/Paris, 1996. xxii, 540 p.

Chan Hing-ho (dir.) : *Inventaire analytique et critique du conte chinois en langue vulgaire, tome cinquième*. «Mémoires de l'institut des Hautes études chinoises», Institut des Hautes études chinoises ; Paris, 2006. p.11-14, 87-89.

Timothy Brook : *Le chapeau de Vermeer, le XVII^e siècle à l'aube de la mondialisation*. Payot ; Paris, 2010. 304 p.

B. EN CHINOIS (PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS)

Feng Menglong 馮夢龍 (1574-1646) : *Gujin tangai* 古今談概 (Aperçu général des joyeux devis d'aujourd'hui et d'autrefois). « *Xuxiu Siku quanshu* », vol. 1195, Shanghai guji chubanshe ; Shanghai, 1996. Pp. 203-606.

Feng Menglong : *Zengguang Zhinangbu* 增廣智囊補 (Le Sac à stratagèmes, complet et augmenté). «Aperçu général des miscellanées et varia», vol. 15, Jiangsu Guangling guji chubanshe ; Yangzhou, 1984. Fac-simile de l'édition *Shanghai jinbu shuju* ; Shanghai, années 1920-30.

Lu Renlong 陸人龍 (fl. 1625-1637), Yu Runqi 于潤琦 (ed.) : *Xingshiyan* 型世言 (Propos pour façonner le monde). Zuoji chubanshe ; Pékin, 1993. 550 p.

Lü Zongli 呂宗力 (dir.) : *Zhongguo lidai guanzhi dacidian* 中國歷代官制大辭典 (Grand dictionnaire de la titulature officielle à travers les âges en Chine). Beijing chubanshe ; Pékin, 1994. 950 p.

Song Maocheng 宋懋澄 (1569-1620), Wang Liqi 王利器 (éd.) : *Jiuyueji* 九籥集 (Recueil des Neuf écrins de jade). Zhongguo shehui kexue chubanshe ; Pékin, 1984. 338 p.

Zhang Tingyu 張廷玉 (1672-1755, dir.) : *Mingshi* 明史 (Histoire des Ming). Zhonghua shuju ; Pékin, 1974. 28 vols.

Zhongguo dabaikeshu chubanshe bianjibu 中國大百科全書出版社 編輯部 : *Zhongguo gudai xiaoshuo baikequanshu* 中國古代小說百科全書 (Encyclopédie des romans et contes de la Chine ancienne). Zhongguo dabaikeshu chubanshe ; Pékin, 1993. 850 p.

<www.kekeshici.com/shicizhoubian/wenxuecidian/dierjuan/9925.html>, [site consulté le 19 janvier 2019].

REMERCIEMENTS

À M. Gérard Zimmer, ancien professeur d'espagnol et de portugais, pour avoir relu la traduction française des citations de *l'Imperio de la China*.

À la BULAC, pour avoir autorisé la reproduction du frontispice de l'édition originale de 1642 de *l'Imperio de la China*, conservée à la Réserve de son fonds sous la cote : BULAC[BIULO MN.VII.38] (1).

UNE BEAUTÉ QUI DORT : UN DIALOGUE SILENCIEUX
ENTRE YASUNARI KAWABATA, GABRIEL GARCÍA
MÁRQUEZ ET PEDRO ALMODÓVAR

Ernesto MÄCHLER TOBAR

CEHA – Université de Picardie Jules Verne

*and you know that she can trust you
for you've touched her perfect body
with your mind
Leonard Cohen¹*

L'existence de l'homme est profondément liée à sa quête de la beauté parfaite. Elle doit être perçue comme un attachement à la vie, et grâce à cela, écrit François Cheng, elle « justifie notre existence ». La beauté et la bonté se retrouvent ainsi liées dans la vertu, conçue comme excitante, ce qui peut expliquer finalement pourquoi, poursuit-il, « notre désir vertueux peut rivaliser d'ardeur avec le désir charnel² ». La beauté des femmes et la vigueur des hommes doivent être perçues comme quelque chose de très éphémère, de l'étaupe de lin rapidement dévorée par les flammes, comme le rappelle l'ancienne cérémonie du couronnement des

-
1. Leonard Cohen, « Suzanne », in *Stranger Music. Selected Poems and Songs*, New York, Vintage Books, 1994, p. 95.
 2. François Cheng, *Œil ouvert et cœur battant. Comment envisager et dévisager la beauté*, Paris, Desclée de Brouwer, 2016, p. 27 et 87, respectivement.

empereurs byzantins, afin de les rendre conscients de la vie transitoire³. Comme préambule au couronnement il est nécessaire de rappeler au roi, et en même temps à l'assemblée réunie, que nous sommes tous mortels : nous devons tous alors faire face à l'inéluctable passage du temps.

Comme une annonce de la mort prochaine, la vieillesse enveloppe de froid le corps fatigué. La compagnie des jeunes filles pour assister les derniers jours des personnes âgées et leur donner de la chaleur au lit est déjà évoquée à l'intérieur du Premier Livre des Rois de l'*Ancient Testament*, dans l'histoire du roi David et d'Abishag, la jeune vierge :

Or, le roi David était vieux, avancé en âge ; on le couvrait de vêtements, mais il n'avait pas chaud. Alors ses serviteurs lui dirent : « Qu'on cherche pour mon seigneur le roi une fille, une vierge ; il faudra qu'elle soit au service du roi, afin de devenir sa garde ; elle devra coucher sur ton sein et, à coup sûr, mon seigneur le roi aura chaud ». Ils cherchèrent dans tout le territoire d'Israël une belle fille, et finalement ils trouvèrent Abishag la Shounammite et l'amènèrent au roi. Cette fille était extrêmement belle ; elle devint la garde du roi et se mit à le servir ; cependant le roi n'eut pas de relations avec elle⁴.

Abishag représente l'impossibilité d'une *prolongatio vitae*, car la diminution des capacités humaines est un frein inévitable⁵. Cette prolongation continue de hanter les poètes, comme nous pouvons le constater dans la chanson de Cat Stevens : « My Lady d'Arbanville, why do you sleep so still ? / I'll wake you tomorrow / And you will be my fill, yes, you will be my fill⁶ ».

Sous couvert d'une admiration ambivalente pour la pureté et pour l'innocence, l'amour pour les très jeunes filles approchant la puberté peut en réalité être perçu comme une attente durant laquelle celles-ci terminent l'apprentissage afin de devenir des femmes fatales⁷, comme le

3. Agostino Paravicini Bagliani, *Le corps du Pape*, traduit de l'italien par Catherine Dalarun Mitrovitsa, Paris, Seuil, 1997, p. 24-25.

4. *Les Saintes Écritures*, traduction du Monde Nouveau, New York, Watchtower Bible and Tract Society of New York, 1995, p. 440.

5. Cf. A. Paravicini Bagliani, *Le corps du Pape*, p. 223.

6. Cat Stevens, « My Lady d'Arbanville », in *Mona Bone Jakon*, Island Records Ltd., 1970.

7. Il est difficile d'oublier le cas de Lewis Carrol (Charles Lutwidge Dodgson, 1832-1898) et des modèles choisis pour ses photographies, d'un étrange et inquiétant érotisme.

suggère Erika Bornay dans son passionnant essai *Las hijas de Lilith*. Si les femmes acquièrent plus de liberté et de contrôle de leur vie sexuelle, les hommes sans assurance prennent peur et tendent à préférer les adolescentes, et même les plus jeunes filles⁸. D'où l'augmentation de la prostitution infantile et de l'exploitation des mineures dans la deuxième moitié du XIX^e siècle⁹ : leurs corps moins développés et donc moins couverts de poils rassurait plus certains hommes que ceux des femmes mûres, censées être plus exigeantes. Les symbolistes, les préraphaélites et les premiers romantiques allemands, « persistent à honorer la nymphe idéale, l'ange innocent ou la jeune muse aux yeux baissés, tout auréolée d'une beauté qui décourage le désir », comme le rappelle François Sabatier¹⁰. Au cinéma, *Der blaue Engel* (1930) de l'autrichien Joseph von Sternberg (1894-1969) ou *Primo Amore* (1978) de Dino Risi (1916-2008)¹¹, l'hommage du metteur en scène italien à son confrère von Sternberg, sont deux exemples de cette interrogation permanente des hommes vieillissants devant la beauté de la jeunesse, qui les laisse ébahis et privés de réflexion.

En littérature, l'exemple pionnier du roman *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov (1899-1977) n'a pas cessé d'engendrer des émules dans toutes les langues. L'émoi provoqué par le roman de Nabokov se retrouve dans l'œuvre du prix Nobel de 1968, Yasunari Kawabata (1899-1972), *La maison des belles endormies* (1961)¹², une belle et inquiétante histoire

8. Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 142.

9. En 1862, dans un total de 184 bordels à Birmingham, 51 prostituées avaient moins de seize ans. Par ailleurs, il existait une croyance selon laquelle en déflorant une jeune vierge, ou même en la violant, les maladies vénériennes des hommes guérissaient ; le mal était ainsi transféré à une innocente. *Ibid.*, p. 143. Vers 1860, à Londres, de 80.000 prostituées un dixième a moins de 15 ans. L'âge légal pour avoir des relations sexuelles est alors de 12 ans...

10. François Sabatier, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, 1800-1950*, Paris, Fayard, p. 347. Il ne faut pas oublier que le culte de la virginité est certainement une des principales obsessions masculines.

11. Joseph von Sternberg, *Der blaue Engel*, Universum Film (UFA), Allemagne, 1930, 100 min ; Dino Risi, *Primo Amore*, production de Pio Angeletti, Italie, 1978, 118 min.

12. Yasunari Kawabata, *La Casa de las Bellas Durmientes*, prólogo de Juan Leonel Giraldo, Bogotá, Círculo de Lectores, 1990 ; *Les belles endormies*, traduit du japonais par René Sieffert, Paris, Albin Michel / Livre de poche, 27^{ème} édition, 2019. Le roman a donné naissance à plusieurs films : Kôzaburô Yoshimura (1968), Hisayasu Satô (1992), Eloy Lozano (2001) et Vadim Glowna (2006).

à laquelle rend hommage un autre prix Nobel de littérature (1982), le colombien Gabriel García Márquez (1927-2014). Celui-ci s'inspire ouvertement de l'œuvre du japonais pour écrire la nouvelle « El avión de la bella durmiente » (1982), qui fait partie de son recueil *Doce cuentos peregrinos* (1992)¹³ ainsi que, des années après, son roman *Memoria de mis putas tristes* (2004)¹⁴. Il est intéressant de faire dialoguer ici ces deux écrivains avec un cinéaste, qui présente une troisième version de ces femmes endormies, celle du film *Hable con ella* (2002), de l'espagnol Pedro Almodóvar (1949)¹⁵.

Pour les deux auteurs, la contemplation d'une beauté endormie est le point de départ d'une méditation sur le vieillissement et sur la perte du pouvoir sexuel. Kawabata regarde ce mystère endormi presque avec respect, avec une tranquillité bien japonaise, alors que García Márquez l'envisage avec un regard tropical, plus irrespectueux, mais également en considérant moins acceptable le passage du temps. Kawabata est portraitiste d'un monde où la destruction et la mort sont omniprésents, mais où la beauté des cerisiers en fleur rayonne de paix, tandis que le colombien semble entouré du réel merveilleux, du carnaval et de fêtes iconoclastes, comme moyen d'oublier un passé hanté par le massacre des bananeraies¹⁶. Pour le cinéaste, au contraire, le viol ou le passage à l'acte constituent une profanation qui mène au réveil de la jeune femme et au suicide du transgresseur. Leurs représentations d'un homme qui regarde une femme endormie est bien évidemment un reflet et un produit de leurs cultures respectives.

13. Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, Barcelona, Random House Mondadori, Debolsillo, 2003 ; *Douze contes vagabonds*, traduits de l'espagnol par Annie Morvan, Paris, Bernard Grasset, 1993.

14. Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes*, Bogotá, Norma y Mondadori, 2004 ; *Mémoire de mes putains tristes*, traduit par Annie Morvan, Paris, Bernard Grasset, 2005. Le roman a été l'objet d'un film de Henning Carlsen, *Memoria de mis putas tristes*, México/Danemark, Zip Films et Memorias del Sabio Producciones, 2011, 92 min.

15. Pedro Almodóvar, *Hable con ella* [*Parle avec elle*], Société de Production El Deseo, A3TV et Vía Digital, Espagne, 2002, 112 minutes.

16. Le 6 décembre 1928, à Ciénaga (nord de la Colombie), l'armée colombienne tira sur les travailleurs grévistes de l'entreprise nord-américaine United Fruit and Company, faisant un chiffre indéterminé de morts.

UNE CONTEMPLATION ENNEIGÉE

Claude Lévi-Strauss, qui a beaucoup étudié les coutumes du Japon, souligne que l'esprit japonais se caractérise, entre autres, par « une extrême application à répertorier et à distinguer tous les aspects du réel, sans en manquer aucun et en accordant à chacun une égale importance¹⁷ ». La culture japonaise et la culture occidentale ont bien des différences souvent remarquées¹⁸, oppositions que l'anthropologue qualifie d'« inversions », comme si l'on se regardait dans un miroir¹⁹, un miroir qui nous renvoie à une attitude contemplative. Son ami et lecteur assidu, Yukio Mishima, écrivait dans une lettre de 1946 à Kawabata : « dans votre œuvre la chair, les sensations, l'esprit, l'instinct, tout ce qui relève du domaine physique et spirituel se marie dans un subtil accord tacite, comme le ciel bleu avec les nuages qui le teintent²⁰ ». Le monde est conçu par le romancier comme un tout solide et qui se suffit à lui-même.

Dans son œuvre *Les belles endormies*, les vieillards comme Yoshio Eguchi²¹, ainsi présenté même s'il n'a en réalité que 67 ans, paient pour passer la nuit en compagnie d'une jeune vierge endormie qui change chaque fois. Lors de sa dernière visite, une des deux filles meurt sûrement à cause d'une dose trop forte de somnifères. Ces sortes de poupées ou de jouets peuvent prendre vie : « Ou mieux encore qu'un jouet, pour des vieillards de cette sorte, elle était, qui sait, la vie en soi. Une vie qui pouvait être ainsi touchée en toute sécurité²² ». La tenancière organise

17. Claude Lévi-Strauss, *L'Autre face de la lune. Écrits sur le Japon*, préface de Junzo Kawada, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 39.

18. Cf. par exemple le livre dictionnaire, présenté avec humour, de Elena Janvier, *Au Japon ceux qui s'aiment ne disent pas je t'aime*, Paris, arléa, 2011.

19. C. Lévi-Strauss, *L'Autre face de la lune*, p. 130.

20. Yasunari Kawabata et Yukio Mishima, *Correspondance 1945-1970*, traduit du japonais et annoté par Dominique Palmé, préface de Diane de Margerie, Paris, Albin Michel, 2000, p. 61.

21. Kawabata s'inspire en partie de l'œuvre *Eguchi*, écrite en 1424 par Zeami Motokiyo (1363-1443), qui continue d'être l'une des pièces les plus jouées du théâtre Nô de nos jours. Voir Magali Bugne, « Du manuscrit à la scène », in *L'Ethnographie*, N° 1, 2019, en ligne, <<https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=130>>, [consulté le 7 juillet 2020].

22. Y. Kawabata, *Les belles endormies*, p. 16.

les rencontres comme s'il s'agissait d'une cérémonie du thé : tout doit se trouver à une place précise à un moment précis, car on procède de façon rituelle. Elle part de la base que le client est un vieillard, qu'elle considère déjà comme un homme incomplet : « un vieillard qui déjà avait cessé d'être un homme », ou un homme « de tout repos » et qui ne ferait rien de mauvais goût aux belles endormies. Même la possibilité d'une fille qui allaite un nourrisson ou qui sent le lait, « fugitive hallucination des sens », remplit Eguchi d'« un sentiment de solitude empreint de tristesse. Plutôt que solitude et tristesse, c'était la détresse glacée de la vieillesse²³ », ce qui est une façon symbolique de montrer qu'il n'y a pas d'avenir possible.

La sensation du *tempus fugit* trouve une consolation dans la vie qui palpète à portée de la main ; la contemplation est ici liée à la méditation et du souvenir. *Les belles endormies* est un roman plein de suggestions, tissé avec des souvenirs, des insinuations, et où le noyau du problème semble se trouver non pas dans la beauté des jeunes filles, mais dans l'attitude morale des hommes. Les choses ne sont pas clairement énoncées, elles semblent rester en attente de l'intuition du lecteur. La méditation nocturne des vieillards est une source inépuisable de souvenirs. Leonel Giraldo, dans sa préface à la traduction en espagnol du roman, affirme qu'on perçoit ici « le nu comme paysage », d'où cette contemplation étonnée²⁴. Des années auparavant Etiemble, en profond connaisseur du Japon, souligne dans un essai sur le roman *Kyôto* (1962), de Kawabata, que « Voir est trop faible. On admire les fleurs, au Japon ; on les contemple²⁵ ». L'attitude contemplative l'emporte sur le simple fait de voir ou de regarder : « Devant la beauté imprévue de la fille, le vieil homme eut le souffle coupé²⁶ ».

La nostalgie présente dans le roman est la manifestation d'une absence face à la décadence du corps. Eguchi oscille entre l'acceptation de l'impuissance sexuelle qui approche et son désir de violer une des

23. *Ibid.*, p. 12, 40 et 18, respectivement.

24. Leonel Giraldo, « El desnudo como paisaje en una novela de Kawabata », in Y. Kawabata, *La Casa de las Bellas Durmientes*, p. ix ; ma traduction.

25. Etiemble, *Comment lire un roman japonais ? (Le Kyôto de Kawabata)*, Périgueux, Eibel / Fanlac, 1980, p. 77.

26. Y. Kawabata, *Les belles endormies*, p. 14.

jeunes filles endormies afin de (se) démontrer sa virilité et sa capacité de continuer à se reproduire, dans une catharsis de ce combat contre la bête qui habite les vieux corps malades et qui le poursuit depuis son enfance. Amalia Sato nous rappelle que Kawabata considérait que ceux qui peuvent le mieux découvrir la beauté pure sont les hommes moribonds, les enfants et les jeunes femmes²⁷.

S'abîmer dans la contemplation permet d'ouvrir une parenthèse dans le temps et franchit la frontière imprécise entre le sommeil et la mort pour les vieux, ce qui est loin d'être le cas pour les jeunes endormies. Mais la décadence du corps humain peut être lue dans le roman comme une métaphore de la décadence que le romancier percevait dans le Japon d'après-guerre. Chez lui, « les obsessions sexuelles sont mêlées chez Kawabata aux obsessions sociales ; mieux, les questions politiques, sociales, économiques, sont parfois mises en évidence par le biais de l'anormal sexuel », écrit Etiemble, ce qui aurait donné naissance à une sorte de « Complexe de castration²⁸ ». La prostration d'une nation vaincue et non préparée pour l'être, cloîtrée dans son honneur avec une sensation bouleversante de défaite, l'amère constatation d'une métamorphose qui fait oublier aux gens les coutumes traditionnelles, toute cette décadence ressentie par l'écrivain peut-être ainsi mise en parallèle avec celle d'un homme vieillissant et impuissant, et sûrement très empli d'une « tristesse profonde ». Les saisons peuvent être lues comme une métaphore de la vie ; la neige, c'est-à-dire l'hiver, est donc la vieillesse, le froid qui arrive lentement mais sans relâche. La description des paysages hivernaux est d'ailleurs particulièrement présente dans le roman. Il est clair que, après la première nuit avec les belles endormies, les vieux peuvent avoir métaphoriquement un « petit printemps » supplémentaire²⁹. Et les souvenirs qu'elles éveillent dans la vieillesse appartiennent à des femmes du passé qui s'abandonnent complètement au moment de l'orgasme, comme si leur volonté était également « endormie ».

27. Amalia Sato, « *Mil grullas: la ceremonia del té y sus tazones fantasma* », prefacio, in Yasunari Kawabata, *Mil grullas*, traducción de María Martoccia, Bogotá, Editorial Planeta, 2003, p. 6.

28. Etiemble, *Comment lire un roman japonais ?*, p. 87 et 91. Il précise : « Que la découverte de la sexualité yanquée ait désaxé une société réglée par des principes et des usages tout différents, c'est certain », p. 90.

29. Y. Kawabata, *Les belles endormies*, p. 47 et 38, respectivement.

Dans son essai de 1989 sur le roman de Kawabata, le Péruvien Mario Vargas Llosa affirme que le vieil Eguchi « contemple avec minutie, extase et surtout désespoir » les belles endormies, qui éveillent en lui des souvenirs. Interdit de tout acte charnel, il est en réalité obligé à faire face à la « terrible conscience de sa solitude³⁰ ». Les vieux de Kawabata sont obligés de se regarder en face, et à travers la méditation doivent affronter leurs pulsions les plus obscures, doivent faire face à leur « monde de démons »³¹ et même à la mort : s'étendre à côté d'une jeune femme narcotisée est une sensation proche de la mort. Le vieux contemplateur nous laisse entrevoir là des pulsions de type sado-masochiste, qui vont jusqu'à boire le sang qui sort d'un mamelon d'une fille : il « avait appris que les lèvres d'un homme pouvaient faire jaillir le sang d'à peu près n'importe quel endroit d'un corps féminin ». Ou encore : « L'envie lui vint de prendre à la bouche et de mordre les longs doigts déliés. Si le petit doigt portait des marques de dents et des traces de sang, qu'en penserait-elle demain à son réveil³² ? ». Des exemples comme ceux-ci permettent à Francisca González d'avancer qu'Eguchi est un vampire qui a besoin de boire « l'élixir de l'éternelle jeunesse de ses victimes³³ ». Nous avons déjà évoqué cette ancienne quête d'une *prolongatio vitae* : « Ce qui, du bras de la fille se communiquait aux paupières d'Eguchi, c'était le courant de la vie, le rythme de la vie, l'invitation de la vie et, pour un vieillard, un retour à la vie³⁴ ». Un vampire qui peut causer non seulement la perte de la virginité mais aussi la mort, car le vieux pense parfois à étrangler sa jeune compagne d'une nuit, étant assuré de son

30. Mario Vargas Llosa, « Les belles endormies : Veillant sur son rêve, tremblant », in *La vérité par le mensonge. Essais sur la littérature*, traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 1992, p. 203.

31. Y. Kawabata, *Les belles endormies*, p. 91.

32. *Ibid*, p. 23 et 61, respectivement.

33. Francisca González Flores, « Gabriel García Márquez y Yasunari Kawabata : El vivir y el bel morir. A propósito de *Memoria de mis putas tristes* », in *Revista de Crítica Latinoamericana*, Año XXXIV, N° 67, primer semestre de 2008, Lima-Hanover, p. 337 ; ma traduction.

34. Y. Kawabata, *Les belles endormies*, p. 60. Ou : « Dans la poitrine d'Eguchi, ce fut comme si un cœur nouveau déployait ses ailes », p. 14.

incapacité de se défendre, car elle est narcotisée³⁵. Est-ce une jalousie de la jeunesse perdue, ou bien une incertitude sur la réalité du sommeil ?

Si chez Kawabata l'amour est synonyme de pulsion de mort, la beauté est au contraire une pulsion de vie, comme le rappelle Solange Lieutenant-Simons. Elle conclut : « L'artiste espère donner à la Beauté qu'il admire ou qu'il crée une valeur absolue qui transcende le temps et l'espace³⁶ ». L'intérêt à tisser des fictions avec la contemplation des endormies est récurrente chez Kawabata, même s'il s'agit de deux femmes, comme dans *Tristesse et beauté* (1961-1963). Dans cette histoire d'amours contrariés, l'écrivain s'interroge sur la réalité du paysage représenté par la peinture : « Plus que de montagnes neigeuses ou des fragments de glace, n'était-ce pas plutôt le paysage intérieur du peintre³⁷ ? ». La peintre Otoko regarde dormir son élève et amante Keiko, et en lui touchant les pieds elle sent quelque chose d'inhumain³⁸. Dormir, ou feindre de dormir, est ici clairement une échappatoire face à la réalité, une défense. Si nous considérons les belles endormies et les réflexions d'Éguchi, celles-ci nous parlent plus de lui-même que de la jeune dormante.

SOUS LA CHALEUR DES TROPIQUES

La fictionnalisation des relations entre un homme assez âgé et une adolescente revient souvent dans l'œuvre de Gabriel García Márquez. Si Kawabata présente une situation dans laquelle chaque rencontre se fait avec une femme différente, le Colombien préfère ne considérer qu'une seule adolescente³⁹. Il faut se rappeler que cette sorte de relation est présente dans les romans *Cent ans de solitude* (1967), *L'automne du Patriarce* (1975) et *L'amour au temps du choléra* (1985), entre autres. De ce point de vue, J. M. Coetzee trouve quelques personnages garciamarquiens très

35. *Ibid.*, p. 45-46, 68, 75, 77-78, 88, 94, 109 et 112, par exemple.

36. Solange Lieutenant-Simons, « La nostalgie selon Kawabata », in *Magazine littéraire*, Numéro double spécial Japon, N° 216-217, mars 1985, p. 26.

37. Yasunari Kawabata, *Tristesse et beauté*, traduit du japonais par Amina Okada, Paris, Albin Michel, Le livre de poche, 1996, p. 43.

38. *Ibid.*, p. 154-155 et 190-191, par exemple.

39. Cf. Karen Poe Lang, « En la triste calma de tu sueño. Lectura de dos textos de Gabriel García Márquez : 'El avión de la bella durmiente' y *Memoria de mis putas tristes* », in *Filología y Lingüística*, Vol 39, N° 2, Costa Rica, 2013, p. 55.

similaires. C'est le cas de Florentino Ariza, protagoniste de *L'amour au temps du choléra*, et de Mustio Collado dans *Mémoire de mes putains tristes*⁴⁰. L'amour (ou une sensation qui lui ressemble) entre un homme âgé et une adolescente est fréquent dans l'œuvre de ce romancier⁴¹. Dans sa biographie de García Márquez, et après des considérations sur le titre du roman, Gerald Martin affirme que l'envie des personnes âgés de coucher avec des adolescentes vierges est une pulsion typique des *machos* latino-américains⁴². Il est clair que cette pulsion déborde largement ce cadre géographique précis : les amours entre un vieillard et une adolescente font également partie de l'univers de Coetzee⁴³, et de celui d'autres écrivains comme le prix Nobel Ernest Hemingway (1899-1961), dans son roman *Across the River and into the Trees* (1950)⁴⁴.

L'imitation ou l'hommage peuvent-ils faire oublier la culture de la version dérivée ? De toute évidence, revenir à des histoires utilisées mais encore utilisables est le propre de la création littéraire. Passant de la neige japonaise aux tropiques colombiens, une première version de la nouvelle « L'avion de la belle endormie » est publiée sous le même titre en 1982, comme note journalistique de García Márquez ; peu de variations la séparent de celle qui appartient au recueil de 1992. Si à l'extérieur « Il neigeait depuis la veille », à l'intérieur de l'aéroport, où commence la

40. J. M. Coetzee, « Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes* », in Juan Gustavo Cobo Borda (Comp.), *El arte de leer a García Márquez*, Barcelona, Belacqva, p. 115-116. Voir aussi K. Poe Lang, « En la triste calma de tu sueño », p. 51-60.

41. John Updike, « Muriendo de amor. Una nueva novela de García Márquez », in J. G. Cobo Borda, (Comp.), *El arte de leer a García Márquez*, p. 157.

42. Gerald Martin, *Gabriel García Márquez. Une vie*, traduit de l'anglais par Marie-France Girod, Alice Pétillet et Dominique Letellier, Paris, Bernard Grasset, 2009, p. 582. Voir aussi J. M. Coetzee, « Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes* », p. 120 et 122.

43. Cf. Luis Fernando Afanador, « El tema del viejo y la joven en la obra de J. M. Coetzee », in Óscar Godoy (Comp.), *J. M. Coetzee*, Bogotá, Universidad Central, 2013, p. 151-158.

44. Cf. Ernest Hemingway, *Across the River and into the Trees*, New York, Penguin Books, 1966. Dans ce roman, le colonel Richard Cantwell, âgé de 50 ans, mais vieillissant et près de la mort, tombe amoureux à Venise d'une comtesse de 19 ans, Renata (dont le prénom signifie renaître). Il faut penser également au film de Risi, *Primo Amore*, où l'infirmière s'appelle aussi Renata.

nouvelle, « la chaleur était devenue [...] insupportable⁴⁵ ». La « plus belle femme que j'aie jamais vu de ma vie » dort dans le vol Paris-New York sans prêter la moindre attention au passager assis à ses côtés, après avoir pris deux somnifères et donné l'ordre, avec sa voix grave et d'« une tristesse orientale », de ne la réveiller « sous aucun prétexte pendant le vol » nocturne. Le narrateur inquiet est ainsi réduit à un rôle d'impuisant, d'où il tire néanmoins un certain plaisir : « je la contemplai pouce par pouce pendant plusieurs heures⁴⁶ ». Il ne lui reste qu'à s'identifier avec les vieillards du roman de Kawabata, à regarder sans toucher et à méditer dans la solitude. Dans sa note journalistique, le colombien fait une association entre les écrivains japonais et la mort, et affirme que le lecteur japonais le considère comme faisant partie des écrivains de ce pays. Il admet que l'œuvre de Kawabata est le seul roman du Japon qu'il aurait voulu écrire⁴⁷. La note se termine quand le journaliste inscrit avec amertume dans la fiche d'immigration : « Profession : écrivain japonais. Âge : 92 ans⁴⁸ ». Dans une autre colonne, de 1984, autour de l'écriture du prochain roman auquel il travaille, il insiste sur l'énorme différence entre un vieux japonais et un vieux caribéen⁴⁹.

À partir de l'épigraphie, tiré de Kawabata et qui contient l'avertissement de la tenancière à Eguchi, il est évident que dans *Mémoire de mes putains tristes* Gabriel García Márquez veut rendre hommage à son homologue japonais⁵⁰. Mais celui-ci se fait dans la chaleur des tropiques, et avec des doutes sur le réel endormissement de la fille, qui est ici toujours la même. Delgadina, car il a décidé de la nommer ainsi comme

45. Gabriel García Márquez, « L'avion de la belle endormie », in *Douze contes vagabonds*, p. 91 et 93-94, respectivement. L'aéroport peut être aussi impersonnel et aussi visité qu'un bordel.

46. *Idem*, p. 91, 96 et 97, respectivement.

47. Gabriel García Márquez, « El avión de la bella durmiente », in *Notas de prensa. Obra periodística 5, 1961-1984*, Barcelona, Mondadori, 1999, p. 381. « L'avion de la belle endormie », traduction française de Jean-François Fogel, in *Magazine littéraire*, Numéro double spécial Japon, N° 216-217, mars 1985, p. 28-29.

48. G. García Márquez, « El avión de la bella durmiente », p. 382 ; ma traduction.

49. G. García Márquez, « ¿Cómo se escribe una novela? », in *Notas de prensa*, p. 607.

50. Castillo Rojas suggère de considérer l'hommage comme une transposition de l'œuvre de Kawabata dans la Colombie contemporaine, une sorte d'exercice intellectuel. Cf. Camilo Castillo Rojas, « García Márquez: ¿traductor de Kawabata? », in *Hojas Universitarias*, N° 67, julio-diciembre 2012, Bogotá, Universidad Central, p. 113.

dans le *romance* espagnol, est la vierge choisie par le protagoniste, vieux célibataire surnommé par ses élèves Mustio Collado, avec la complicité de l'amie et propriétaire du bordel, Rosa Cabarcas, pour fêter la nuit de son quatre-vingt-dixième anniversaire. Il se prépare ainsi à écrire « une glorification de la vieillesse⁵¹ », éloge qui finalement n'est autre chose que la narration d'un narcissisme presque centenaire. Il base son orgueil sur le fait qu'il a toujours payé les services de plus de 514 prostituées, jusqu'au moment où il a cessé de les noter dans son cahier⁵². Nous ignorons totalement les sentiments de Delgadina, comme des toutes ses compagnes, toute l'information étant fournie par le narrateur.

La vigueur sexuelle dépend plus des femmes que des hommes : « Mon âge sexuel ne m'a jamais inquiété, parce que ma vigueur dépendait moins de moi que d'elles, et qu'elles savent le comment et le pourquoi quand elles veulent », affirme le vieillard⁵³. Néanmoins Mustio, prit de terreur, fuit Ximena Ortíz, la seule femme nue qui représente une relation d'amour possible et à égalité, et qui peut lui parler. Il est probable que, comme le propose James J. Pancrazio, « sa sexualité n'est pas constituée comme le désir de l'autre, mais comme le désir du désir⁵⁴ ». Mustio poursuit-il un éternel priapisme grâce à ses prostituées ? La jeune femme est ici prostituée non pas dans la mesure où elle commercialise son corps, mais dans la mesure où un homme la paie pour qu'elle assume qu'avec sa présence elle doit éveiller le désir. Le mâle assume la contemplation comme une sorte de « plaisir solitaire de veiller sur le sommeil de Delgadina⁵⁵ ». Elle peut être considérée comme un produit formé pour

51. G. García Márquez, *Mémoire de mes putains tristes*, p. 14.

52. Il est intéressant de noter que Antoine Ventura considère qu'il y a deux virginités qui se rencontrent, celle physique de Delgadina, et celle du vieux, vierge de l'expérience de l'amour. Antoine Ventura, « Courtoisie, romantisme et magie dans *Memoria de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez », in Caroline Lepage (éd.), *Gabriel García Márquez, soixante ans de lévitation*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 46.

53. G. García Márquez, *Mémoire de mes putains tristes*, p. 16.

54. James J. Pancrazio, « El triste viejo de García Márquez : sexo y soledad del narcisismo », in *Cuadernos de Literatura*, vol. 10, N° 20, enero-junio de 2006, Bogotá, p. 47 ; ma traduction.

55. G. García Márquez, *Mémoire de mes putains tristes*, p. 122.

satisfaire un client âgé par une « Célestine » avide de réussir son affaire⁵⁶. Le surnom de cette fille fait penser à la nostalgie d'un passé idyllique, ou à une sorte d'archétype d'une femme faite des souvenirs de toutes les autres. L'amour du protagoniste peut donc être compris comme une protection contre la mort et la solitude : « Il n'est pire malheur que de mourir seul », soutient la prostituée Casilda Armenta⁵⁷. La tristesse du vieux est donc projetée sur ces femmes et devient ainsi une manifestation de sa propre impuissance⁵⁸, un reflet de sa nostalgie, peut-être de celle de toute une génération⁵⁹. Delgadina dort avec les bras en croix et avec sa virginité intacte. Mustio Collado est forcé d'accepter et de 'porter la croix' d'une totale impuissance sexuelle, l'annihilation de son *hombria*, c'est-à-dire de sa virilité⁶⁰. La passion grandit dans l'attente, car l'obstacle est un moteur qui fait avancer ; ici, symboliquement l'obstacle est l'hymen de la fille. L'amour peut-il masquer l'impuissance ? Cette découverte est une sorte de chemin de Damas qui le convertit à l'amour, *happy end* du roman, avec un journaliste écrivant des lettres d'amour dans sa colonne hebdomadaire pour le journal local⁶¹. C'est sûrement de cela qu'il s'agit quand Coetzee perçoit « une révolution morale » ou « un saut mortel spirituel » du personnage⁶². Et Mustio devient com-

56. G. Martin, *Gabriel García Márquez*, p. 585.

57. G. García Márquez, *Mémoire de mes putains tristes*, p. 112.

58. J. J. Pancrazio, « El viejo triste de García Márquez », p. 47.

59. « Les adolescents de ma génération qui croquaient la vie à belles dents ont été corps et âme le jouet des illusions de l'avenir, jusqu'au jour où la réalité leur a montré que les lendemains n'étaient pas tels qu'ils les avaient rêvés, et ils ont découvert la nostalgie ». G. García Márquez, *Mémoire de mes putains tristes*, p. 47.

60. Comme dans la formule employée par Kawabata, celle de l'homme « de tout repos », le vieux journaliste de García Márquez répond ainsi à une provocation : « Laisse tomber, ai-je dit, il ne s'est rien passé, et en revanche ça m'a prouvé que ce genre de galipettes n'est plus pour moi. En ce sens, la petite a raison : je ne suis plus bon à rien », c'est-à-dire qu'il ne peut plus « l'honorer comme un homme ». G. García Márquez, *Mémoire de mes putains tristes*, p. 54 y 124.

61. Sentimentalisme contre lequel précisément s'insurge Kawabata. Quand Eguchi demande à connaître la belle endormie éveillée, l'hôtesse lui répond : « Ne vaut-il pas mieux vous en tenir aux relations que vous avez eues avec elle dans son sommeil, sans vouloir y mêler une sentimentalité vulgaire ? ». Y. Kawabata, *Les belles endormies*, p. 63.

62. J. M. Coetzee, « Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes* », p. 119 et 122 ; ma traduction. Ventura, analysant l'évolution ressentie par le personnage, propose également de la considérer comme le chemin de Damas. Il affirme que la

plice de Rosa Cabarcas, non seulement en l'aidant à sortir un mort du bordel⁶³, mais aussi en s'engageant mutuellement à laisser leur héritage à Delgadina.

La coupure entre la vie dans la maison close et l'extérieur est totale. La vraie vie, pour le nouvel amoureux reste celle du bordel la nuit : « je restais dans la pénombre de ma chambre, imaginant la vie irréaliste de Delgadina en train de tirer ses frères du lit, de les habiller pour l'école, de préparer leur petit déjeuner⁶⁴ ». Le vieux de García Márquez ne reste pas seulement dans l'observation distante, il tente de s'assurer que le mélange de bromure et de valériane fonctionne adéquatement : « Obéissant à une tentation imprévue, du genou j'ai essayé de lui écarter les jambes ». Des journées plus tard, il emploie la tendresse dans ses explorations :

j'ai couvert son corps de baisers jusqu'à ne plus avoir de souffle :
chaque vertèbre, une à une, jusqu'aux fesses langoureuses, la
hanche avec le grain de beauté, le côté de son cœur inépuisable.
Plus je l'embrassais plus son corps devenait chaud et exhalait une
fragrance sauvage⁶⁵.

Malgré l'affirmation : « J'avais ma propre éthique⁶⁶ », le questionnement moral est complètement absent dans le roman : il lui semble normal de payer pour déflorer une jeune fille endormie. Par contre, sa relation avec la domestique Damiana est marquée certainement par le viol : « Pris d'une fièvre irrésistible, je la lui ai relevée [une jupe courte], j'ai baissé sa culotte jusqu'aux genoux et l'ai prise par derrière⁶⁷ ». Pas

relation s'approche de l'amour courtois : « Il ne s'agit plus de concupiscence mais de bienveillance, voire d'altruisme ». A. Ventura, « Courtoisie, romantisme et magie dans *Memoria de mis putas tristes* », p. 60.

63. G. García Márquez, *Mémoire de mes putains tristes*, p. 90-93. Dans le roman de Kawabata, un événement similaire a lieu, mais Eguchi n'aide pas à déplacer le corps du client. Il n'aidera pas non plus à sortir le cadavre de la fille endormie. Y. Kawabata, *Les belles endormies*, p. 99-101 et 119-120, respectivement.

64. G. García Márquez, *Mémoire de mes putains tristes*, p. 94-95.

65. *Ibid*, p. 36 et 84.

66. *Ibid*, p. 18. Aspect signalé aussi par J. Updike, « Muriendo de amor. Una nueva novela de García Márquez », p. 161.

67. G. García Márquez, *Mémoire de mes putains tristes*, p. 19. Il est intéressant de noter que le vieillard arrive toujours au bordel du Barrio Chino « par la porte de derrière », p. 21. Se référant aux bains publics au Japon, Sôseki écrit : « Je me faufille doucement dans la place par l'entrée de derrière. On dit qu'il est lâche, bas et autres choses encore d'entrer à

un mot, pas de consentement requis : il va jusqu'à ignorer que Damiana finit par ressentir de l'amour pour lui.

Dans le roman les femmes ne se méfient pas des vieillards : « J'ai pensé qu'un des charmes de la vieillesse sont les provocations que se permettent les jeunes amies qui nous croient hors service⁶⁸ ». Mais pas pour la tenancière, car il est très probable que, considérant son client gaga, elle lui présente une fille différente après l'incident dans le bordel (l'assassinat d'un client), après quoi il devient impossible de concrétiser un nouveau rendez-vous. Lors des retrouvailles, le vieux constate sans amertume : « Elle avait grandi et on le remarquait non pas à la taille mais à une maturité exacerbée qui la faisait paraître plus âgée de deux ou trois ans et plus nue que jamais. [...] ses seins avaient grossi au point qu'ils ne tenaient plus dans mes mains⁶⁹ ». Ce changement physique est peu vraisemblable dans cette courte période. Delgadina a-t-elle été remplacée par une autre jeune fille ?

Il est possible que Mustio Collado soit en réalité une sorte d'*alter ego* de García Márquez, et que ses désirs soient le reflet des premières expériences sexuelles de l'auteur lui-même⁷⁰. Le protagoniste du roman peut être vu comme un Pygmalion amouraché qui crée la femme de ses rêves au fur et à mesure que le temps passe : « elle a été présente dans mon esprit avec une telle netteté que je faisais d'elle ce que je voulais⁷¹ ». Pendant son idylle, Mustio prétend créer une nouvelle Galatée hollywoodienne, une sorte de remake tropical de *My Fair Lady*⁷². Le silence de sa créa-

la dérobée par la porte de derrière, mais ce genre de redite vient de ceux qui ne peuvent pas faire autrement qu'entrer par la porte de devant quand ils vont en visite ; ils sont jaloux. Depuis les temps anciens, un homme avisé entre toujours à l'improviste par la porte de derrière ». Natsume Sôseki, *Je suis un chat*, traduit du japonais et présenté par Jean Cholley, Paris, Gallimard / Unesco, 2017, p. 277.

68. G. García Márquez, *Mémoire de mes putains tristes*, p. 53. On trouve une idée similaire dans le roman de Kawabata : « L'hôtesse, habituée probablement à ne traiter que des vieillards de cette espèce, n'avait accordé à Eguchi le moindre regard de pitié, ni témoigné à son encontre le moindre soupçon ». Y. Kawabata, *Les belles endormies*, p. 12-13.

69. G. García Márquez, *Mémoire de mes putains tristes*, p. 104.

70. G. Martin, *Gabriel García Márquez*, p. 585-586.

71. G. García Márquez, *Mémoire de mes putains tristes*, p. 70.

72. Adaptation de la pièce de théâtre de George Bernard Shaw (1856-1950), *Pygmalion* (1914). Georges Cukor, *My Fair Lady*, Warner Brothers, États-Unis, 1964, 166 min.

tion, perçu comme un acquiescement, la situe dans des circonstances idéales⁷³, apte au « dressage ». Néanmoins, il semble ignorer que, comme le souligne Paul-Laurent Assoun, « C'est une catastrophe quand, avec des bons sentiments, on construit une femme imaginaire⁷⁴ ». Mustio Collado s'amourache de la prostituée non en tant que femme, mais en tant que symbole de la vie. Il ne faut pas négliger la déception du nonagénaire quand il entend pour la première fois la voix « plébéienne » de l'adolescente endormie : « toute trace de doute a disparu de mon âme : je la préférerais endormie⁷⁵ ». Plus qu'une adolescente droguée, Delgadina semble une poupée trop maquillée par Rosa Cabarcas afin de la faire ressembler à une prostituée adulte, presque une poupée consentante, mais le maquillage n'arrive pas à occulter la réalité existentielle : elle est une fille pauvre et dans le besoin⁷⁶. L'entremetteuse, parlant à la place de la fille, dit aussi exactement ce que le nonagénaire veut entendre. Dans les deux cas présentés ici, Yasunari Kawabata et Gabriel García Márquez, les prostitués sont très jeunes, vierges et pauvres, donc particulièrement vulnérables. Le japonais présente des filles endormies qui ne doivent en aucun cas supporter des gestes de mauvais goût, le Colombien présente une fille qui est là pour perdre sa virginité.

DE LA CONTEMPLATION À LA PROFANATION

Mais toute interdiction entraîne une transgression. Michael Taussig soutient : « Transgresser, c'est enfreindre une règle et pas n'importe quelle règle : une règle d'une importance telle qu'on l'appelle un tabou, puisqu'il représente une limite aussi répulsive qu'attrayante. L'enfer se déchaîne si la limite sacrée est dépassée⁷⁷ ». Un tel déchaînement est à

73. Cf. González Flores, « Gabriel García Márquez y Yasunari Kawabata : El bel vivir y el bel morir. A propósito de *Memoria de mis putas tristes* », p. 336, 341 et 342.

74. « Échanges entre Paul-Laurent Assoun et Markos Zafiroopoulos », in Markos Zafiroopoulos (dir.), *La question féminine en débat*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 28.

75. G. García Márquez, *Mémoire de mes putains tristes*, p. 89.

76. Le vieux regarde les vêtements et les affaires de Delgadina, et conclut : « Le tout si bon marché et gâté par l'usage que je ne pouvais me figurer plus pauvre qu'elle ». *Ibid*, p. 35. Ventura propose de voir « la jeune fille comme une marionette ». A. Ventura, « Courtoisie, romantisme et magie dans *Memoria de mis putas tristes* », p. 58.

77. Michel Taussig, *Mon musée de la cocaïne*, Paris, BP42 et Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2018, p. 139.

l'origine d'une force destructrice. La règle de ne pas toucher ni éveiller la belle endormie peut évidemment être transgressée. L'affirmation d'Anne Dufourmantelle, selon laquelle « La transgression est parfois l'un des visages de l'ennui » est inquiétante⁷⁸. La solitude côtoie-t-elle l'ennui ? Le désir de comprendre ou le désespoir de ne pas communiquer avec la belle endormie peuvent aider aussi à l'expliquer.

Mais si la fille endormie ou inconsciente est caressée, pénétrée et violée (plus loin, il ne reste que le phantasme de la nécrophilie⁷⁹), la force destructrice peut se retourner contre le transgresseur, une lecture qu'il est possible de faire du film *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar. Le cinéaste espagnol présente dans son film deux femmes « endormies », en réalité en état de coma médical : Alicia Roncero, une jeune danseuse, suite à un accident de voiture, et Lydia González, une femme torero, éviscérée par une encornée pendant la corrida. L'infirmier Benigno Martín, dévoué et serviable, est chargé depuis quatre ans de soigner Alicia, car tout le monde le soupçonne d'être homosexuel ; lui-même affirme évasivement : « Je suis inoffensif⁸⁰ ». La beauté de sa patiente est préservée grâce aux massages, aux crèmes, au maquillage, à la coupe des cheveux et à la manucure qu'il lui prodigue en connaisseur, car il a acquis une expérience de vingt ans en soignant sa propre mère. Pour sa part Lydia, dont évidemment le nom est associé au *torero* (*lidiar* signifiant en espagnol lutter), est veillée par son amant, Marcos Zuluaga, l'homme à la larme facile, qui reconnaît son incapacité à la toucher.

La clinique où « dorment » les deux femmes se nomme « El Bosque », ce qui est sûrement une allusion au conte *La belle au bois dormant*, une version adulte du conte de Charles Perrault⁸¹. Il est intéressant de rappeler que Michel Foucault, dans son *Histoire de la sexualité*, affirme

78. Anne Dufourmantelle, *Blind Date. Sexe et philosophie*, Paris, Calmann-Lévy, 2003, p. 129.

79. C'est le sujet de la nouvelle « Las mujeres de Aspasio », de l'écrivain colombien Pablo Montoya (1963), par exemple. Cf. Pablo Montoya, *El beso de la noche*, Bogotá, Panamericana, 2010, p. 9-17.

80. P. Almodóvar, *Hable con ella*, 52:01.

81. Les *Contes* de Charles Perrault font partie des livres que le vieux lit la nuit à la fille endormie dans le roman de García Márquez. Cf. G. García Márquez, *Mémoire de mes putains tristes*, p. 88. Il est curieux de noter que le film a été tourné en partie dans la Clínica Montepíncipe à Madrid, nom qui semblerait un clin d'œil au conte de Perrault.

que dans un monde hypocrite les sexualités illégitimes peuvent avoir droit à l'existence dans certains endroits : « la maison close et la maison de santé seront ces lieux de tolérance⁸² ». Ici, pas de baiser passionné de la part d'un prince, mais un viol en bonne et due forme de la part d'un Benigno qui se croit amoureux, et qui en la violant laisse enceinte Alicia⁸³ : une double transgression, une profanation, si l'on considère qu'il est probable qu'elle soit vierge, donc symboliquement sacrée. La possibilité de mener à bien une grossesse et d'accoucher⁸⁴, même pour une brebis sans tête, a été démontrée par les expériences menées à Jérusalem en 1990. Le coma peut être vu comme un stade de mort cérébrale. Frances Larson souligne : « Certains disent qu'une femme déclarée en état de mort cérébrale n'était pas morte, car elle pouvait poursuivre sa grossesse avec succès et donner naissance à un nouveau-né en bonne santé⁸⁵ ». Comme dans une sorte de renaissance, l'arrivée de ce fils mort-né permet la sortie du coma d'Alicia, en lui en épargnant tous les mauvais souvenirs, en la faisant revivre dans l'ignorance de ce qui s'est passé⁸⁶. Benigno, mis en prison car considéré comme psychopathe, décide d'avaler des comprimés dans l'idée de tomber dans le coma ou de mourir. Nous retrouvons ici le couple *Eros* et *Thanatos*. La professeure de danse d'Alicia, qui explique un nouveau ballet sur le sujet de la guerre des tranchées, résume cela en disant : « de la mort émerge la vie⁸⁷ ».

82. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 11.

83. Natalia Skradol affirme qu'il n'y a pas de viol, car Benigno et Alicia ne font qu'un seul corps. Natalia Skradol, « Figures et figures du discours dans *Parle avec elle* d'Almodóvar », in *Multitudes*, N° 11, hiver 2003, p. 172.

84. Il est intéressant de noter que dans le roman de Kawabata, le narrateur fait entendre que Eguchi peut passer à l'acte et engrosser la jeune fille : « Pour profondément endormie qu'elle fût, les processus physiologiques n'en étaient pas interrompus, et le lendemain elle finirait bien par se réveiller. À supposer qu'elle conçoive, ce serait absolument à son insu ». Y. Kawabata, *Les belles endormies*, p. 91.

85. Frances Larson, *Têtes perdues et têtes trouvées. Pourquoi on coupe des têtes et ce qu'on en fait*, traduit de l'anglais par Grégoire Ladrangé, Versailles, Omblage Éditions, p. 265.

86. Giambattista Basile, dans *The Pentamerone* (1932), propose une version différente de « La Belle au bois dormant » nommée « Le Soleil, la Lune et Talia ». Ici, le roi viole la Belle et lui fait un enfant qu'elle accouche « sans s'être réveillée ». Le nouveau-né, en tétant, réveille sa mère. Cf. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont Pocket, 1999, p. 342.

87. P. Almodóvar, *Parle avec elle*, 40:50.

Le passage de Benigno à l'acte profanatoire est déclenché par la vision d'un film muet dans le film d'Almodóvar : *Amante Menguante* [*L'amant qui rétrécit*], de Hilario Muñoz. Cette mise en abîme nous montre un Alfredo lilliputien qui parcourt le corps de sa bien-aimée endormie, Amparo (prénom qui signifie « abri »), pour finalement entrer en elle par son vagin et disparaître à jamais pendant qu'elle arrive à l'orgasme⁸⁸. Si Benigno peut caresser Alicia et la masser régulièrement, il n'a pas envisagé pendant quatre ans un passage à l'acte. Mais le film qu'il regarde (car Alicia aime le cinéma muet), ou mieux, l'évocation du phantasme qu'il représente, finit par le faire plier et le pousser à l'action, à la transgression, découverte par ses collègues à cause de l'absence de règles de la patiente⁸⁹.

Néanmoins, la transgression de l'infirmier est semblable à celle qui aurait eu lieu si une femme avait pris part au dialogue. L'infirmier lui fait la conversation, lui coupe les cheveux, lui peint les ongles des pieds et des mains, la masse, change ses habits et la tient au courant de l'évolution de la vie extérieure, ce qui nous renvoie encore à la création d'un Pygmalion, qui finit par tomber amoureux de son œuvre. Il est possible de concevoir cette création à deux niveaux : Benigno qui modèle une Alicia prête à devenir sa femme (rappelons les draps qu'il a brodés « A & B »), et qui fait de Marcos son double, comme s'il le préparait à prendre sa suite après la mort. Le moment de basculement se produit dans le parloir de la prison, lorsque Benigno accepte de louer son appartement à Marcos. Leurs deux images se superposent et tous deux semblent parler que par une seule bouche. Cela peut expliquer les premiers mots de Marcos au cimetière : « Benigno, c'est moi⁹⁰ ». Il est possible de trouver

88. Jean-Marc Méjean propose de considérer ce corps ensommeillé, devenu un paysage à explorer, comme la représentation d'un « complexe de Gulliver ». Jean-Max Méjean, *Pedro Almodóvar*, Rome, Gremese, 2004, p. 51.

89. Benigno, bouleversé, dit à Alicia : « J'ai vu un film qui m'a totalement retourné ». P. Almodóvar, *Parle avec elle*, 59:00-59:05. Étrangement, Natalia Skradol propose de voir l'attitude de Benigno comme « profondément éthique », un respect total de l'autre en tant qu'être humain. Elle ajoute : « L'éthique doit être ici comprise dans le sens précis du souci de soi présupposant toujours le souci de l'autre ». N. Skradol, « Figures et figures du discours dans *Parle avec elle* d'Almodóvar », p. 170.

90. P. Almodóvar, *Parle avec elle*, 1:21:20-1:26:47 et 1:38:26-1:38:30, respectivement.

ici une certaine ressemblance avec l'histoire du roi de Lydie, Candaule⁹¹. Le film se termine en rendant possible une relation entre Marcos et Alicia, qui regardent ensemble un ballet dont la musique est une chanson qui insiste sur un amant parti, *Hain't it funny*⁹².

Le film d'Almodóvar aurait pu s'appeler en réalité « Monologue avec elle ». Dans le ballet de Pina Bausch qui ouvre l'histoire, deux femmes enfermées dans un salon se débattent avec leur incapacité à parler ou à communiquer : « Elles ont les yeux fermés comme deux somnambules », raconte Benigno à Alicia, et peut-être à cause de cela l'homme qui essaie de les aider « a le regard très triste⁹³ ». Cette impossibilité d'un regard ou d'une parole en retour revient en permanence. À l'hôpital, le docteur explique à Marcos que Lydia « peut ouvrir les yeux, mais cela ne signifie pas qu'elle vous voie », et que finalement « elle ne se rend compte de rien⁹⁴ ».

Seule l'homme a droit à la parole, et l'impose à une femme « endormie » qui n'est pas en mesure de répondre, même si l'infirmier croit entendre ses réponses, et croît également celles-ci positives, comme un vieux couple⁹⁵. Peut-être ce silence ou cette absence de réponse poussent-ils Benigno à répondre à Marcos, le compagnon de Lydia : « Ah, le cerveau des femmes est un mystère... Dans cet état-là, encore plus⁹⁶ ». Ainsi, il désire qu'elle reste dans son coma, pour deviner ensuite

91. Candaule, roi de Lydie (-735 à -708), vaniteusement laissa à son ami Gygès le loisir de contempler sa femme Nyssia nue. Le découvrant, elle oblige Gygès à assassiner Candaule et à prendre sa place.

92. Chanson de Kathryn Dawn Lang: « *We made love last night / Wasn't good wasn't bad / Intimate strangers made me kinda sad / Now when I woke up this morning / coffee wasn't on / I slowly dawned on me that my baby is gone* ».

93. P. Almodóvar, *Parle avec elle*, 3:37 y 3:43.

94. *Idem*, 35:14-35:26.

95. Cette situation rappelle celle de l'œuvre de García Márquez : « Au début de l'année, nous avons commencé à nous connaître comme si nous vivions ensemble et réveillés, car ma voix avait pris un ton câlin qu'elle écoutait sans ouvrir les yeux, et elle me répondait avec le langage naturel de son corps ». G. García Márquez, *Mémoire de mes putains tristes*, p. 87.

96. P. Almodóvar, *Parle avec elle*, 55:25. Rappelons la question de Sigmund Freud à Marie Bonaparte : « La grande question restée sans réponse et à laquelle moi-même n'ai jamais pu répondre malgré mes trente années d'études de l'âme féminine [...] Que veut la femme ? ». Citée en M. Zafiroopoulos (Dir.), *La question féminine en débat*, p. 34.

les réponses adéquates. Mais la situation est peut-être similaire dans l'état normal : avant le coma, comme dans les échanges entre Marcos et Lydia. Elle affirme qu'ils devront se parler après la corrida, et lui répond : « Cela doit faire une heure que nous parlons » ; elle conclut : « toi oui, pas moi »⁹⁷. Parler sans écouter l'autre sert parfois à effacer un silence inconfortable et à anticiper ses réponses. Pour l'exprimer dans les mots de Kawabata : « Ces filles endormies et muettes, sans doute parlaient-elles aux vieillards le langage qui leur plaisait⁹⁸ ».

Giorgio Agamben, dans son essai *Nudités*, propose de considérer « Que la grâce soit quelque chose comme un vêtement » qui protège la nudité : « cela signifie que comme tout vêtement, elle a été ajoutée et qu'elle peut être ôtée⁹⁹ ». Les vieux sont censés rester dans la contemplation et ne pas passer à l'acte. Il faut se rappeler que dénuder constitue un passage à l'acte, une effraction de la loi, qui a pour conséquence le réveil de la libido. Si la virginité peut être conçue comme quelque chose appartenant au sacré et comme un vêtement de pureté (car c'est la preuve qu'une femme n'a pas été souillée), il est donc possible de comprendre le passage à l'acte de Benigno, en violant Alicia sous prétexte d'amour, comme une transgression ou comme une profanation, car il arrache justement le vêtement de pureté. Et c'est cette profanation qui finalement éveille Alicia, mais cause la perte de Benigno. Dans un autre essai, Agamben affirme : « La profanation [...] implique une neutralisation de ce qu'elle profane. Une fois profané, ce qui n'était pas disponible et restait séparé perd son aura pour être restitué à l'usage¹⁰⁰ ». Puisque cela implique la perte de la virginité, violer une femme endormie peut être considéré ainsi comme une façon de la rendre en tant que prostituée au service du commun des hommes.

97. P. Almodóvar, *Parle avec elle*, 20:07-20:12 et 1:10:35-1:10:40.

98. Y. Kawabata, *Les belles endormies*, p. 42.

99. Giorgio Agamben, « Nudités », in *Nudités*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2009, p. 106.

100. Giorgio Agamben, « Éloge de la profanation », in *Profanations*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2005, p. 97. Voir également la p. 92.

PRENDRE PART AU DIALOGUE

Les trois exemples considérés impliquent évidemment une vision androcentrique, un reflet d'une expérience de la masculinité. Il conviendrait de poursuivre la recherche en étudiant des créations d'écrivaines, et comparer leur façon de voir, car « La masculinité, tout comme la féminité, est un « savoir voir », une manière de remarquer une partie du monde qui échappe à l'autre », affirme Franco La Cecla. Ce qui lui permet de conclure que « leurs regards ne sont pas interchangeables¹⁰¹ ». Ce savoir devenu ainsi non communicable constitue un pouvoir en soi, particulièrement si le regard est posé sur quelqu'un qui ne peut pas le rendre ; il devient alors un pouvoir acquis par le voyeur sur sa proie. Le regard posé sur les images pornographiques, vu également comme une action impossible, n'est pas loin.

Y-a-t-il un retour à l'enfance perdue dans cette contemplation ? Tant Kawabata que García Márquez ont vécu une partie de leur enfance avec leurs grands-parents. Le premier a écrit : « n'est-il pas des cas où ce sont les événements de l'enfance qui créent la personnalité et déterminent la vie tout entière¹⁰² ? ». Pour le japonais, la contemplation est une façon de faire face avec honneur à la mort inéluctable. Diane de Margerie explique : « Kawabata a été marqué par la présence entamée du grand-père destiné à disparaître¹⁰³ » Il a été marqué en tant que témoin par l'âge de son aïeul, comme il l'écrit dans *Lettres à mes parents* : « Pendant des années, j'ai vécu en contemplant son visage d'aveugle... Je le regardais d'autant plus qu'il ne pouvait me voir¹⁰⁴ ». Le Japonais devient essentiellement un observateur. Le Colombien trouve dans la contemplation un antidote, une façon de réveiller le désir, d'éloigner la mort, de reprendre haleine. Au contraire, pour l'Espagnol, il s'agit d'un raccourci vers le suicide, au moyen d'une inversion de rôles. Almodóvar a vraisemblablement grandi dans un monde dominé par des femmes puissantes comme sa mère, entre autres. Si pour Yasunari Kawabata la contemplation de la beauté est le point de départ d'une méditation sur la vie et la mort, où la

101. Franco La Cecla, *Ce qui fait un homme*, traduit de l'italien par Joëlle Mnouchkine, Paris, Éditions Liana Levi, 2002, p. 25.

102. Y. Kawabata, *Les belles endormies*, p. 23.

103. D. de Margerie, « Préface », in Y. Kawabata et Y. Mishima, *Correspondance*, p. 13.

104. Cité par D. de Margerie, *Ibid*, p. 12.

sensualité est proche de la nostalgie, pour Gabriel García Márquez cette même contemplation est le point de départ d'une frustration avant la mort, une constatation du déclin du désir masculin sous les tropiques. Pour Pedro Almodóvar il s'agit de la transgression par le viol de l'objet sacré : de la contemplation Benigno passe à l'acte. Dans les œuvres des nous deux auteurs, la contemplation d'un corps féminin nu, d'un corps aimé, est une expérience solitaire, une méditation impossible à partager avec les autres ; pour le cinéaste elle est peut-être partagée, et devient un sujet de conversations et d'échanges de connaissance entre Benigno et Marcos. Kawabata ne laisse pas imaginer la possibilité d'un échange quelconque, García Márquez propose un échange sous la forme d'un amour et d'un héritage, et Almodóvar change non seulement la place de ses protagonistes mais celle du mâle dans la relation.

Les pratiques des trois protagonistes mâles semblent s'inscrire dans un catalogue de ce que Michel Foucault nomme « sexualités périphériques » ou pratiques sexuelles « incomplètes¹⁰⁵ ». Elles constituent en soi une transgression aux normes établies par la société. Dans une société machiste, les hommes exercent une position dominante, établissant de surcroît un rapport de pouvoir dans le rapport entre les sexes, comme une condamnation à l'invisibilité. D'ailleurs, Mara Viveros Vigoya affirme que « les groupes sexuellement dominés (comme les femmes ou les homosexuels) ou racialement dominés (les non-Blancs) sont identifiés à la nature et non à la culture ». Elle ajoute qu'ils seront considérés de ce fait comme passifs et dépendants, ou comme trop excessifs¹⁰⁶. La contemplation de la nature et de la femme endormie, sorte de paysage, sont donc très semblables, toutes deux étant obligées à rester dans une position de dominées.

Le mâle construit son identité dans un « environnement de violence historique, structurelle et quotidienne », spécialement en Amérique

105. M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, p. 56. En relation à García Márquez, Ventura, pour sa part, affirme qu'il s'agit « de relations amoureuses ou charnelles *atypiques*, voire *déviantes* », et que le roman peut être considéré comme une « spiritualisation de la concupiscence ». A. Ventura, « Courtoisie, romantisme et magie dans *Memoria de mis putas tristes* », p. 47 ; c'est lui qui souligne.

106. Mara Viveros Vigoya, *Les couleurs de la masculinité. Expériences intersectionnelles et pratiques de pouvoir en Amérique latine*, traduit de l'espagnol par Hélène Bretin, Paris, La Découverte, 2018, p. 114.

latine, écrit Viveros Vigoya¹⁰⁷. Cette caractéristique n'est pourtant pas une exclusivité latino-américaine. Pour ne citer qu'un exemple, en Kabylie prendre la parole en public et dévisager « sont le monopole des hommes », comme nous le rappelle Pierre Bourdieu¹⁰⁸. Parler et regarder, dans les trois exemples choisis, sont bien un monopole masculin, ce qui n'évite pas la relation entre les deux êtres. La confrontation de près avec la fraîcheur et la douceur de la peau d'un corps adolescent fait office d'un miroir, qui mettra les vieillards devant leur propre perte de capacité d'exercer la violence, leur propre sénilité, leur propre décadence physique, et réveillera en eux la nostalgie d'un monde perdu et dépassé à jamais. Les sachant endormies, les partenaires peuvent avoir la certitude de ne pas être observés, ce qui correspond à une sorte d'évitement du constat de la vieillesse dans le regard de la femme, à un refoulement de la mort.

Faudrait-il donc explorer l'idée du renoncement ? L'impuissance peut donc être fictionnalisée : il s'agit en vérité non d'une impuissance physique réelle, mais d'une sublimation volontaire du désir, une façon d'occulter l'horrible réalité de la première. Il est vrai que la contemplation implique, au moins dans son aspect idéal, une sorte d'ascèse, c'est-à-dire, qu'elle existe en oubliant la pulsion même de l'immédiateté de l'acte sexuel. Mais ce renoncement peut aussi cacher la peur des hommes vis-à-vis de leur capacité à répondre aux attentes de la femme en tant qu'adulte, aussi bien physiquement que culturellement. Pierre Bourdieu note que « La virilité, [...] est une notion éminemment *relationnelle*, construite devant et pour les autres hommes et contre la féminité, dans une sorte de *peur* du féminin, et d'abord en soi-même¹⁰⁹ ». Cette peur qui s'efface partiellement si la femme est dominée, ou bien endormie, ou bien dans le coma.

Si la peur permet de réifier l'objet du désir, nous pouvons considérer que les femmes narcotisées sont une sorte de poupée gonflable, remplie d'air chaud, situation qui nous fait revenir à la chaleur d'Abishag dans le lit du Roi David, que nous avons évoquée au début, et qui sont là pour

107. M. Viveros Vigoya, *Les couleurs de la masculinité*, p. 81.

108. Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil / Points, 2002, p. 32-33.

109. *Ibid*, p. 78 ; c'est lui qui souligne.

chauffer le sommeil des vieillards¹¹⁰ ou des indécis. La femme endormie et donc sans parole est réduite à l'état d'objet, et évite toute possibilité de confrontation et de dialogue¹¹¹. À partir de là, on peut extrapoler la proposition de Pierre Bourdieu et considérer qu'elles sont placées dans une sorte de « confinement symbolique ». La femme endormie, narcotisée ou dans le coma, est un exemple parfait de ce que le sociologue nommait « l'être féminin comme être-perçu » ou comme à la « limite de l'expérience universelle du corps-pour-autri¹¹² ». Elle serait ainsi exposée sans défense au regard de l'autre. Cela nous renvoie au phantasme de faire l'amour avec une femme attachée au lit, dans l'impossibilité de se défendre, forcée de donner toute sa confiance à l'homme qui l'a ligotée, parfois avec les yeux bandés. Il est possible d'établir un parallèle entre son incapacité de bouger et la femme morte. Plusieurs cultures ont établi l'existence d'une relation entre « vieillesse et danger », et la mort est souvent représentée dans l'art en tant que « grande faucheuse », personnage qui possède les traits d'une vieille femme¹¹³. Peut-on considérer que la vierge endormie est une métaphore de la mort ? Une image du parfait repos ? Contempler doucement la femme endormie peut-être un talisman contre la mort, une façon de la garder éloignée de soi, ou qu'un autre soit sa prochaine victime. La dernière belle endormie à avoir reçu la visite d'Eguchi décède à cause d'un excès de narcotique ; la seule jeune prostituée non touchée par Mustio éveille son amour 'pur' ou platonique ; la danseuse qui sort du coma ignore que l'infirmier dans son désespoir a dû se donner la mort. Dans le monde de la mort il n'existe pas de douleur, mais simplement une beauté tranquille qui éloigne la solitude.

110. « Le vieillard pressa la fille contre sa poitrine, l'attira par les hanches et s'endormit dans sa chaleur ». Y. Kawabata, *Les belles endormies*, p. 62. Voir également les pages 67 et 82.

111. À propos des couples dans le Japon avant le XX^e siècle, un des protagonistes du roman de Sôseki dit à sa femme pendant une dispute : « Il paraît que dans l'ancien temps aucune femme n'aurait répliqué à son mari, ce qui revient à épouser une muette, et je n'aurais jamais voulu d'une femme pareille ». N. Sôseki, *Je suis un chat*, p. 246.

112. P. Bourdieu, *La domination masculine*, p. 47 et 90, respectivement.

113. Georges Vigarello, « Corps âgé, corps esthétisé. Réflexions historiques », in Bernard Andrieu, Gilles Boëtsch et al (dir.), *La peau. Enjeu de société*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 115-116.

III. D'AUTRES INFLUENCES RÉCIPROQUES

LA PENTATONIE ENTRE L'AMÉRIQUE DU SUD,
NOTAMMENT LA MUSIQUE DES ANDES,
ET L'ASIE SINISÉE.
DE LA FLÛTE À ENCOCHE

Frédéric HARRANGER

Musicien

Médiathèque d'Issy-Les-Moulineaux

Si on ne peut répertorier concrètement des influences mutuelles, ou ne serait-ce qu'unilatérales, entre la musique sud-américaine et la musique de l'Asie sinisante, on peut en revanche faire quelques rapprochements par une mise en miroir d'éléments de théorie et d'éléments d'*instrumentarium*.

EN COMMUN, UN SYSTÈME PENTATONIQUE

Qu'est-ce qu'un système *pentatonique* ? Il serait d'ailleurs plus correct de l'appeler système *pentaphonique*. En occident dans la musique classique et dans une grande partie de la musique populaire on utilise un système *heptatonique*. La gamme à partir de laquelle on compose une mélodie est constituée de sept notes. L'exemple le plus universel et le plus facile à comprendre est la gamme suivante : *Do – ré – mi – fa – sol – la – si* – (et le *do* en répétition à l'octave supérieur). Cette gamme se compose d'une combinaison de quatre tons et de deux demi-ton situés pour ces deux derniers, entre *mi-fa* et *si-do*. La gamme pentatonique ne comporte quant à elle que cinq notes. Dans l'exemple suivant, nous

voyons une possibilité de construction d'une gamme pentatonique à partir d'une gamme de *Do* heptatonique, (les deux notes à retirer sont entre parenthèses). *Do – ré – mi – (fa) – sol – la – (si) – do*. Le système heptatonique, à de rares exceptions près est le système de référence utilisé pour la composition de musique dans l'Asie sinisante. C'est aussi un système dominant dans la musique précolombienne. Ensuite, après l'arrivée des conquistadores, ce système pentatonique évoluera vers un système heptatonique par assimilation d'éléments musicaux européens. Néanmoins, on notera sa persistance dans des régions comme les Andes où la présence et l'influence espagnole étaient moindre. On pourrait penser que la limitation du nombre de notes d'une gamme réduit les possibilités de composition comparée à une gamme plus complète. En réalité, les deux approches, orientale et occidentale sont divergentes. En Occident, on ne distingue que deux modes, majeur et mineur, qui peuvent se décliner sur les douze demi-tons de l'échelle chromatique mais dont la structure est identique quelle que soit la tonalité. Dans le pentatonisme asiatique, la gamme, suivant qu'elle débute sur le 1^{er} degré ou les degrés suivants, crée autant de modes différents. Le pentatonisme japonais intègre le demi-ton, alors qu'il est absent du pentatonisme chinois. Tous ces agencements sont autant de possibilités de couleurs qui ne sont pas des références en Occident. On peut appliquer ce même contraste entre le système sinisant et le système sud-américain car s'ils se rejoignent d'un point de vue arithmétique, ils s'éloignent dans l'écriture. À partir d'une gamme strictement identique, les mélodies andines, par l'influence de la musique espagnole, font évoluer leurs mélodies sur une trame harmonique, abondent en syncopes rythmiques parfois exécutées par répétitions de notes, alors que dans la partie de l'Asie qui nous intéresse, la notion d'accord n'existe pas, les appuis rythmiques sont stables, et la mélodie toujours en mouvement.

À noter que les gammes pentatoniques ne sont pas non plus une exclusivité des continents asiatique et sud-américain, on peut noter, en Éthiopie entre autres, une gamme proche d'une autre que l'on peut entendre au Japon. Au Mali, les mélodies des griots brodent aussi avec leur propre gamme. Du Mali nous faisons un pas vers le continent nord-américain : il est souvent évoqué l'héritage de cette musique d'Afrique de l'ouest dans les consonances pentatoniques du blues du Mississippi, dans lequel on entend aussi de manière non négligeable

le pentatonisme amérindien. Une supposition suggère que les nègres marrons l'auraient rapporté des tribus dans lesquelles ils auraient trouvé refuge, un pentatonisme s'additionnant à un autre.

DE LA FLÛTE À ENCOCHE

Un morceau de roseau ou de bambou, un os long, ces matériaux faciles à trouver et à travailler ont fait que les flûtes font partie des instruments les plus anciens fabriqués par l'homme. Cette grande famille se divise en différents types suivant la technique de souffle :

I. Le type le plus célèbre est celui des flûtes à conduit connu de tous les collégiens avec la célèbre flûte à bec. L'air est dirigé par un conduit et vient se briser sur un biseau produisant ainsi le son. C'est la flûte la plus facile pour un débutant mais son expression reste limitée par le peu d'inflexion possible sur le souffle.

II. Les flûtes traversières, comme leur nom l'indique, se positionnent sur un axe perpendiculaire à celui du corps au niveau de la bouche. Le joueur doit former avec ses lèvres une embouchure pour conduire le souffle vers le trou de jeu situé sur le dessus à une extrémité de l'instrument. Une multitude d'expressions est possible.

III. Les flûte de pan, ou syrinx, sont constituées d'une multitude de tuyaux assemblés sur une ou deux rangées et positionnées suivant un axe vertical. Ces flûtes ne comportent pas de trou de jeu ainsi chaque tuyau ne peut produire qu'une seule note ; pour obtenir une gamme la multiplication des tuyaux est alors nécessaire.

IV. Les flûtes obliques sont les plus simples dans leur facture (un tuyau complètement ouvert des deux côtés et des trous de jeu) mais aussi les plus difficiles à jouer. Trouver le bon placement des lèvres sur l'extrémité de l'instrument pour produire le son demande un minimum de pratique, mais, une fois maîtrisé, il permet une grande palette d'expressions. Perses, ottomans, ont développé sur cet instrument les styles de jeu les plus raffinés.

V. Un volume en terre cuite ou en matière végétale percé de trous, telle est la description des flûtes globulaires. Bien qu'elles fassent partie de la famille des flûtes, elles diffèrent de leurs cousines par leur principe de modulation de la hauteur du son qui ne se fait pas par l'allongement

ou le raccourcissement de la longueur de tuyau (en bouchant ou débouchant les trous) mais par la combinaison de doigts autour du globe.

VI. 35 000 ans, c'est l'âge de la plus ancienne flûte trouvée par les archéologues ; c'est aussi l'instrument le plus vieux jamais découvert. Cette flûte à encoche a été faite à partir d'un os d'animal. L'encoche en question est en forme de petit « v » ou « u » à l'emplacement où les lèvres viennent se poser et envoyer l'air.

Ce sont ces deux derniers types qui nous intéressent particulièrement car c'est avec eux que nous allons poursuivre.

Les deux flûtes à encoches qui se distinguent le plus et sans doute les mieux connues du grand public, sont, d'une part, la *quena* des Andes, et d'autre part le *shakuachi* du Japon. Dans les années 70, la vague hippie et la recherche d'un certain exotisme ont mis à la mode la musique des Andes. Nombre d'ensembles traditionnels ont fait voyager autour de la planète le fameux thème « El cóndor pasa » et autres airs des Andes. Des fusions avec d'autres types de musique étaient aussi courantes. La plupart du temps, en élément principal de ces formations, une flûte *quena*. Son embouchure est semblable à celle de notre flûte préhistorique datant de 35 000 ans mais elle n'apparaît en Méso-Amérique que vers 2000 avant J-C ce qui ne permet pas d'en déduire une continuité de transmission. Le roseau, de nos jours, est le matériau le plus recherché pour sa fabrication mais il a été réalisé des modèles en os, en métal ou en terre cuite.

À l'origine prévue pour jouer une gamme pentatonique dont nous avons parlé précédemment, elle s'est adaptée à l'échelle occidentale par le réagencement de ses trous de jeu, proche de celui de la traditionnelle flûte à bec. Ce type d'embouchure à encoche permet de belles variations se traduisant par un jeu d'une grande richesse. Elle est déclinée en plusieurs tessitures qui lui donnent une « voix » qui va du grave à l'aigu. Une flûte assez proche de la *quena* existe chez les Anasazis, tribu amérindienne d'Amérique du nord originaire de la région du désert du Mojave.

Le *shakuhachi*, également une flûte à encoche, est l'un des instruments parmi les plus emblématiques du Japon. Les instruments de musique nippons sont quasiment tous des déclinaisons d'instruments chinois, ainsi, le *shakuhachi* a pour ancêtre le *xiao* chinois, qui remonte à la

dynastie Han. Sa facture tranche nettement avec celle de la *quena*. Alors que cette dernière est taillée dans un morceau de roseau ou de bambou d'un diamètre uniforme sur toute sa longueur et d'une faible épaisseur, le *shakuhachi*, lui, est taillé à la naissance des racines du bambou là où le pied est plus évasé que le reste de la tige. Cette partie basse de la graminée est aussi très épaisse ce qui donne beaucoup de poids à l'instrument. Un parti pris esthétique est de ne pas raboter les segments des racines et de laisser apparente cette superposition de deux à trois couronnes. Alors que sur la *quena* l'encoche se fait par une taille aux contours précis, sur le *shakuhachi* l'épaisseur de bambou permet d'obtenir cette encoche par une simple coupe en biais. La disposition de ses trous de jeu est restée traditionnelle et se fait suivant un système pentatonique. Les traces les plus anciennes que l'on ait retrouvé de sa présence au Japon datent du VI^{ème} siècle mais les représentations qui frappent le plus l'imagination datent de l'ère Edo (1600-1868). On y voit des moines Komusô instrument en bouche, la tête totalement recouverte d'un panier en osier, le *tengai*. Un jeu très contrasté, caractéristique, exploitant largement les possibilités sonores, ont donné à cette pièce de bambou une personnalité très forte et des plus singulières. Ses accents se sont fortement révélés au grand public à partir des années 80 par l'intermédiaire de la musique électrique. Depuis la création de claviers électroniques, on la retrouve parmi les quelques timbres d'instruments de musique traditionnelle échantillonnés. Ce n'est pas surprenant quand on sait que les pionniers dans ce domaine sont des fabricants japonais.

LES OCARINAS

C'est le terme populaire contemporain pour désigner les flûtes globulaires qui sont des résonateurs de Helmholtz. Bien que les deux exemplaires les plus anciens et les plus remarquables de cette catégorie soit respectivement d'origine chinoise et méso-américaine le mot *ocarina* vient de l'italien. Ce surnom, qui signifie « petite oie », a été donné par Guiseppe Donati, celui qui au milieu du XIX^{ème} siècle en conçut la version moderne devenue le standard de nos jours. C'est une catégorie de flûte à part, car il ne s'agit pas là de souffler dans un tube et d'en faire varier la longueur fermée pour en modifier la hauteur de note, mais de jouer avec la résonance de l'air dans une cavité. Vieux de

12 000 ans, les premiers ocarinas ont été fabriqués à partir de noyaux ou d'autres écorces de fruits. Les civilisations précolombiennes en ont réalisés des exemplaires en terre cuite parfois assez spectaculaires, pouvant représenter des anatomies humaines ou animales. Les modèles chinois, également en terre cuite ont pour nom *xun*. De formes plus sobres, ressemblant à des œufs, ils sont tout aussi élaborés d'un point de vue des possibilités de jeu que leurs cousins de l'autre côté du Pacifique. Ils se distinguent l'un de l'autre par leur technique de souffle. Les *xun* chinois sont à rapprocher de la flûte de pan. Le sommet de la forme d'œuf est percée d'un trou sur lequel les lèvres se positionnent comme sur l'extrémité d'un tube de bambou vertical. Les Sud-américains reprennent le principe de la flûte à conduit introduit dans la bouche et qui est désormais la norme moderne. À l'heure de la mondialisation, il n'est pas rare de voir aujourd'hui des musiciens chinois jouer de ce dernier quand bien même le *xun* reste encore très répandu.

**COLLECTION DU CENTRE D'ÉTUDES HISPANIQUES D'AMIENS
(CEHA)**

Collection fondée par Carmen Vásquez
Direction : Rica Amran

**LES MINORITÉS FACE AU PROBLÈME DE LA FIDÉLITÉ DANS
L'ESPAGNE DES XV^E-XVII^E SIÈCLES**

Coordination de **Rica Amran**. Préface d'**Augustin Redondo**
ISBN 2-35260-096-0, 380 pages.

**REPRÉSENTATIONS DE LA RÉALITÉ EN PROSE ET EN POÉSIE
HISPANIQUES (1906-2012)**

Coordination de **Francisco Aroca** et **Élisabeth Delrue**
ISBN 2-35260-092-8, 380 pages.

VOYAGEURS FRANÇAIS DANS LES AMÉRIQUES

Coordination d'**Ernesto Mächler Tobar**
ISBN 2-35260-080-4, 216 pages.

HOMMAGE À ALEJO CARPENTIER (1904-1980)

Coordination de **Carmen Vásquez** et **Kevin Perromat**
ISBN 2-35260-083-9, 360 pages.

HOMMAGE À MIGUEL HERNÁNDEZ (1910-1942)

Coordination de **Francisco Aroca** et **Carmen Vásquez**
ISBN 2-35260-084-7, 212 pages.

**VIOLENCE ET IDENTITÉ RELIGIEUSE DANS L'ESPAGNE DU XV^E
AU XVII^E SIÈCLES**

Coordination de **Rica Amran**
ISBN 2-35260-078-2, 430 pages.

L'EXIL ESPAGNOL DANS LES AMÉRIQUES

Coordination d'**Ernesto Mächler Tobar**

ISBN 2-35260-073-1, 278 pages.

LE ROMAN ESPAGNOL ENTRE 1880 ET 1920 : ÉTAT DES LIEUX

Coordination d'**Élisabeth Delrue**

ISBN 2-35260-062-6, 260 pages.

AUTOUR DE L'ESPAGNE DES VALIDOS (1598-1645)

Coordination de **Christian Andrès**

ISBN 2-35260-061-8, 148 pages.

AUTOUR DE PEDRO LÓPEZ DE AYALA

Coordination de **Rica Amran**

ISBN 2-35260-044-8, 282 pages.

AUTOUR DE *LA CELESTINA*

Coordination de **Rica Amran**

ISBN 2-35260-045-6, 286 pages.

FEMMES ET DÉMOCRATIE. Les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)

Coordination d'**Élisabeth Delrue** (Université de Picardie Jules Verne)

ISBN 2-35260-030-8, 148 pages.

EXISTE-T-IL UNE GOUVERNANCE LINGUISTIQUE ?

Regards sur le monde hispanique

Actes de la journée d'études d'amiens (14.04.2006) CEHA & LESCLaP

Coordination de **Philippe Reynés**

ISBN 2-35260-023-5, 128 pages.

UN NOM CONFISQUÉ : ÉLISÉE RECLUS ET SA VISION DES AMÉRIQUES

Introduction et choix de textes d'**Ernesto Mächler Tobar**

ISBN 2-35260-010-3, 194 pages.

ROBERT DESNOS, LE POÈTE LIBRE

Coordination de Marie-Claire **Dumas** et Carmen **Vásquez**

ISBN 2-35260-010-3, 194 pages

ÉCRITURES DES DICTATURES / ÉCRITURE DE LA MEMOIRE

Roberto Bolaño et Juan Gelman

Coordination de **Carmen Vásquez**, **Ernesto Mächler Tobar** et

Porfirio Mamani Macedo

ISBN 2-35260-011-1, 307 pages.

ENTRE LA PÉNINSULE IBÉRIQUE ET L'AMÉRIQUE.

Cinq-centième anniversaire de la mort de Christophe Colomb

Coordination de **Rica Amran**

ISBN 2-35260-009-X, 307 pages

AUTOUR DE L'INQUISITION

Études sur le Saint-Office

Sous la direction de **Rica Amran**

ISBN 2-914378-32-7, 210 pages.

LA CIVILISATION EN QUESTIONS

Actes des journées d'études de la Société des Hispanistes Français

Préface de Jacques Soubeyroux

ISBN 2-914378-40-8, 140 pages.

ALEJO CARPENTIER et *Los pasos perdidos*

Sous la direction de **Carmen Vásquez**

ISBN 2-914378-33-5, 278 pages.

À JULIA DE BURGOS

Anthologie poétique / Antología poetica

Choix de poèmes et traduction de **Françoise Morcillo**

Études critiques de **Carmen Vásquez** et de **Mercedes López-Baralt**

ISBN 2-914378-45-9, 130 pages.

AUTOUR DE L'ARMÉE ESPAGNOLE (1808-1839)

Sous la direction d'**Elisabeth Delrue**

ISBN 2-914378-50-5, 160 pages.

**DE JUDÍOS A JUDEOCONVERSOS
REFLEXIONES SOBRE EL SER CONVERSO**

Rica Amran

ISBN 2-914378-47-5.

**AUTOUR DE *LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA*
HISTORIA SEPTENTRIONAL de Miguel de Cervantes**

Études sur un roman expérimental du Siècle d'Or

Sous la direction de **Christian Andrés**

ISBN 2-914378-48-3.

AUTOUR DE L'INDIGÉNISME

Une approche littéraire de l'Amérique latine

Coordination de **Ernesto Mächler Tobar**

ISBN 978-291437-875-8, 154 p.

AUTOUR DE CHARLES QUINT ET SON EMPIRE

Coordination de **Rica Amran**

Introduction de **Augustin Redondo**

ISBN 2-914378-73-4, 220 pages.

AUTOUR DU *LIBRO DE BUEN AMOR*

Coordination de **Rica Amran**

ISBN 2-914378-89-0, 253 pages.

AUTOUR DE CHARLES QUINT.

Textes et documents

Coordination de **Youcef El Alaoui**

ISBN 2-914378-74-2, 285 pages.

Avec la participation de **Rica Amran** (Université de Picardie Jules Verne),

Paloma Bravo (Université de Dijon), **Anne Milhou** (Université de Rouen)

GOYA, IMAGE DE SON TEMPS. DE L'ESPAGNE DES LUMIÈRES À L'ESPAGNE LIBÉRALE

Coordination d'**Elisabeth Delrue**

ISBN 2-914378-91-2, 196 pages.

LA POÉSIE DE JULIA DE BURGOS (1914-1953)

(Actes des journées d'études internationales d'Amiens, 2005)

Coordination de **Carmen Vásquez**

Avec la collaboration de **Françoise Morcillo**, préface de **Miguel Veyrat**

ISBN 2-914378-90-4, 190 pages.

PAROLES ET MUSIQUE DANS LE MONDE HISPANIQUE

Coordination de **Philippe Reynés** et **Bruce Kohler**

ISBN 2-35260-001-4, 294 pages.

LE ROMAN PICARESQUE ESPAGNOL DU SIÈCLE D'OR

Aspects littéraires, historiques, linguistiques et interdisciplinaires

Sous la direction de **Christian André**

ISBN 2-35260-104-3, 178 pages.

JULIO CORTÁZAR: NUEVAS EDICIONES, NUEVAS LECTURAS

Coordination de **Jean-Philippe Barnabé** y **Kevin Perromat**

ISBN 978-235260-124-1, 256 p.

LA NARRATIVA ESPAÑOLA (1916-1931)

Entre historia cultural y especificidades narrativas

Coordination de **Elisabeth Delrue**

ISBN 978-35260-125-8, 226 p.

RÉCEPTIONS RÉCIPROQUES DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE EN COLOMBIE ET DE LA LITTÉRATURE COLOMBIENNE EN FRANCE

Coordination de **Catherine Heymann** et **Ernesto Mächler Tobar**

ISBN 978-2-36783-120-6, 190 p.

**RELEYENDO PEDRO LÓPEZ DE AYALA DIEZ AÑOS DESPUÉS/
UNE RELECTURE DE PEDRO LÓPEZ DE AYALA DIX ANS APRÈS**

Coordination de **Rica Amran**

ISBN 978-2-36783-127-5, 134 p.

AUTOUR DES CONCOURS 2020

Pedro López de Ayala, Álar Núñez Cabeza de Vaca, Lope de Vega, Julio Cortázar

Coordination de **Rica Amran**

ISBN 978-2-36783-138-1, 122 p.

**PERCEPCIÓN DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL EN ESPAÑA Y
EN AMÉRICA LATINA**

Coordinación de **Élisabeth Delrue**

ISBN 978-2-36783-143-5, 164 p.

PENSER LES MINORITÉS DANSS LE MONDE HISPANIQUE

Coordination de **Rica Amran**

ISBN 978-2-36783-145-9, 102 p.