



Académie des sciences d'outre-mer

*Les recensions de l'Académie*¹

L'art nouveau et l'Asie / sous la direction de Chantal Zheng
éd. Presses universitaires de Provence, 2016
cote : 60.827

Le présent ouvrage est un recueil de contributions d'historiens, d'historiens de l'art, d'architectes et d'anthropologues internationaux, sur l'Art nouveau qui s'est développé à l'orée du XX^e siècle et a connu des développements notables aussi bien en Europe qu'en Asie jusqu'à nos jours. Le sujet n'a selon les auteurs jamais été abordé de front par des études systématiques et originales, du moins sur une aussi grande échelle couvrant l'Asie de l'est ainsi que l'Asie du Sud-Est continentale et insulaire.

Il est le fruit de rencontres sur les thèmes « Nature, créativité et production au temps de l'Art nouveau », en 2011 à Milan, avec des spécialistes européens (Italie, Espagne, Belgique, France, Hongrie, Slovénie), et « L'Art nouveau et l'Asie », en 2013 à Nice, avec des spécialistes non seulement européens mais aussi asiatiques (Vietnam, Philippines, Chine, Japon, Taiwan), à l'initiative de l'Institut de recherches asiatiques (UMR 7306 du CNRS) et du Réseau Art nouveau européen. C'est dans toute l'Europe que à la fin du XIX^e siècle et au début du siècle suivant, l'Art nouveau a introduit des idées et des modèles de représentations nouveaux, venus de l'art asiatique et plus particulièrement des formes artistiques japonaises, dans l'art européen en lui insufflant une liberté créatrice affranchies de traditions classiques sclérosantes.

Le phénomène n'est cependant pas à sens unique et révèle une globalisation avant la lettre : les influences culturelles sont plurielles et mutuelles si bien que l'on peut observer un va-et-vient permanent « d'échanges, d'emprunts, d'appropriations et de réinterprétations ». Envisagé sous cet angle, on ne peut que constater, disent les organisateurs, la rareté extrême des études sur les variantes asiatiques de cet Art nouveau tandis que des formes inédites et inventives de créativité nouvelles venues d'Asie envahissent l'Occident. Les nombreux objets asiatiques présentés lors des Expositions universelles (1851 et 1862 à Londres, 1867, 1878, 1889 et 1900 à Paris, 1873 à Vienne, 1904 à Saint-Louis), en sont les témoins matériels. Deux Préfaces de Chantal Zheng, professeur émérite de l'université d'Aix-Marseille, et de Breda Mihelic, de l'Urban Planning Institut de Slovénie, présentent les projets d'ensemble.

L'ouvrage se décompose en deux parties. Une première décrit les influences asiatiques en Europe et les développements européens de l'Art nouveau. Une seconde s'attache au retour de cette influence en Asie, aux réinterprétations extrême-orientales et propose une cartographie des lieux d'implantation de cet Art nouveau en Asie orientale et dans le Sud-Est



¹ Les recensions de l'[Académie des sciences d'outre-mer](http://www.academieoutremer.fr) sont mises à disposition selon les termes de la [licence Creative Commons Paternité - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 non transcrit](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).
Basé(e) sur une oeuvre à www.academieoutremer.fr.



Académie des sciences d'outre-mer

asiatique, entre l'époque des impérialismes et la première guerre mondiale.

La première partie aborde l'influence de l'Art nouveau à Nice, ville de villégiature et d'hivernants ouverte à cet Art sans pourtant qu'il se caractérise par l'audace mais plutôt par un conformisme et une fantaisie « attendus », en parallèle à l'influence italienne, dans l'architecture et l'ornementation (fer forgé, verre, mosaïque, façades, etc.), répondant à une clientèle si bien que cet Art ne s'est pas vraiment imposé dans cette ville si ce n'est de manière ponctuelle. L'influence de l'Art nouveau en Hongrie transparaît à l'époque de l'Exposition de 1873 à Vienne. Ödön Lechner a développé une architecture dans laquelle l'es ornements plastiques fusionnent leur masse dans l'espace et remplissent l'espace de mouvement, les couleurs servant à rehausser ce processus, car tout est couleur dans la nature, selon un principe qui n'est pas étranger, pouvons-nous dire, à l'esthétique de l'Asie de l'est.

Un essai sur la réception de la spatialité japonaise dans la conception de l'espace dans l'architecture de Victor Horta (1861-1947), un pionnier de l'Art nouveau, montre que celui-ci suivait les conceptions d'une « construction raisonnée » de Viollet-le-Duc dans l'élaboration de structures nouvelles. Mais Viollet-le-Duc admirait déjà l'art japonais du peintre Hokusai qu'il mentionne pour louer un « amour vrai et réfléchi des dessinateurs japonais pour la nature » et un art porté à ne voir que les ensembles et à rendre en quelques touches de pinceau l'aspect d'un site afin d'illustrer que le beau n'est pas que la reproduction servile d'un modèle pré-établi, mais l'harmonie qui est la concordance exacte de la forme avec sa fonction : « Il y a donc pour l'artiste qui cherche le beau, c'est-à-dire l'harmonie, un intérêt majeur à savoir comment procède la Nature. Ainsi, comme la nature elle-même, il a fait de la poésie sans le savoir. » (Viollet-le-Duc, *Histoire d'un dessinateur, comment on apprend à dessiner*, Paris, J.Hertz, 1879, pp. 212 et 217).

La poésie qui est la qualité que l'on a d'éprouver des impressions au moyen de la vue, par la description d'un fait naturel, émeut l'esprit dans un sens élevé de l'observation de la nature, et est « l'expression la plus vive de l'influence de la beauté sur les sentiments humains » (Ibidem, p. 219), se retrouve par excellence dans l'art japonais. Sur ce fondement, Viollet-le-Duc élabore une métaphysique de l'harmonie universelle qui fait ressortir la raison à la nature : « La méthode scientifique et la méthode poétique ou d'art » (Ibidem, p. 218). Le fameux architecte associe l'art japonais, où les lignes courbes abondent et l'asymétrie domine comme le mouvement, la vie et l'imprévu dans la nature, à l'art gothique du Moyen-âge en considérant que la nature s'immisce dans l'architecture et les arts appliqués. (p.79-80). L'architecture de Horta où la structure métallique domine et joue le rôle de médium, attribue à celle-ci une valeur esthétique décorative et ornementale suscitant l'émotion humaine envers la nature.

Ses idées deviennent en vogue à Bruxelles à partir des années 1880, dans *La Libre Esthétique* et l'exposition du *Cercle Artistique et Littéraire* organisée par Siegfried Bing en 1889, avec des œuvres d'Utamaro, Hiroshige et Hokusai, puis sa revue *Le Japon artistique*. Bing voit dans la nature le mentor de l'art japonais et y reconnaît un « souffle de cette vie intense qui suffit à expliquer le charme secret dont toute œuvre d'art du Japon est empreinte. ». Le peintre « est le poète enthousiaste ému par les grands spectacles de la nature, et l'observateur attentif et minutieux qui sait surprendre les mystères intimes que recèle



Académie des sciences d'outre-mer

l'infiniment petit. C'est dans une toile d'araignée qu'il aime à étudier la géométrie; les traces laissées sur la neige par la patte d'un oiseau lui fournissent à souhait un motif d'ornementation; et lorsqu'il cherche à rendre les inflexions d'une ligne sinueuse, il ira infailliblement s'inspirer des capricieux méandres que la brise vient dessiner sur la surface des eaux. En un mot, il s'est persuadé que la nature renferme les éléments primordiaux de toutes choses et, suivant lui, il n'existe rien dans la création fût-ce un infime brin d'herbe, qui ne soit digne de trouver sa place dans les conceptions élevées de l'art. » (p. 82).

Horta sait créer dans un espace intérieur limité des effets de perspective grandioses sur la nature, en intégrant telle peinture murale de Van Rysselberghe à la composition asymétrique d'une image qui s'enfuit vers le côté comme chez Hokusai. L'auteur de l'article, Jos Vandenbreen, rappelle un texte de Tanizaki Jun.ichirō de son *Eloge de l'ombre* (1933), dans lequel le beau n'est pas défini comme une substance en soi mais comme un jeu de clair-obscur dans lequel l'ombre a un rôle décisif. Victor Champier (1851-1929) surenchérit : « Chez les Japonais l'édifice n'est pas considéré comme une chose isolée, résumant l'ensemble de fonctions auxquelles il est destiné. Il est le fragment d'un tout et se confond avec le paysage. [...] Ce qui nous échappe, c'est le côté symbolique de toutes ces richesses, car tout est symbole au Japon ».

Ce qui est ici dit de l'art japonais et des estampes de Hokusai, qui étaient en vogue durant le dernier tiers du XIXe siècle en Europe, est repris dans d'autres articles traitant de l'Influence japonaise dans la porcelaine scandinave, au Danemark, au tournant du siècle (1900), à une époque où le Japon était synonyme de « belle inconnue » qui détenait la clé des arts. Un tour d'horizon sur le japonisme des formes dans les objets et les habits en Hongrie à partir des notes de Michaël Sullivan, est suivie d'une étude sur les reliures japonisantes en 1885-1900, d'un japonisme dans l'Europe centrale en Hongrie.

La deuxième partie porte sur la réintroduction de l'influence orientale dans l'Orient même, à commencer par le Siam qui s'est réouvert à l'Europe de manière forcée comme dans le cas du Japon de Meiji : l'Art nouveau est accepté de façon passive par des forces d'inertie. Suit un article « Architecture Art nouveau à Hanoï » qui fait état du processus d'urbanisation imposé de l'extérieur, où se mêlent en un imbroglio art indochinois, néoclassicisme, Art nouveau et Art déco. Un essai « L'aventure japonaise de l'Art nouveau. Une tentative de synthèse dans le domaine architectural » souligne l'accueil positif et volontariste du Japon en regard de l'attitude des autres pays asiatiques, ainsi que les innovations, faisant penser au mouvement allemand Bauhaus, dont se sont montrés capables les artistes japonais dans les domaines du design, de l'ameublement et de l'architecture aussi bien intérieure qu'extérieure, en puisant non seulement chez les architectes européens mais chez les intellectuels japonais comme Natsume Sōseki (1867-1916) ou Takeda Goichi (1872-1938).

Est abordée l'influence d'Audrey Beardsley (1872-1892), dessinateur et graveur anglais dans la littérature et les arts graphiques de la Chine, notamment au moment du mouvement de mai 1919. Puis est abordé l'« Art nouveau dans l'architecture philippine. L'Occident en Orient », article dans lequel l'Art nouveau est mis en parallèle avec le nationalisme philippin, en soulignant la situation géopolitique et le rôle de matériaux nouveaux de construction et de technologies industrielles importés par les colons. Une étude



Académie des sciences d'outre-mer

détaillée sur le vitrail profane en Asie du Sud-Est et en Asie orientale porte sur cet art industriel parmi les bâtiments les plus divers que sont les hôtels, les banques, les thermes ou les administrations et les résidences privées, en soulignant la valeur symbolique de distinction sociale et de privilège que ces objets ornementaux recèlent.

Une courte notice biographique des auteurs conclut l'ouvrage. On regrette l'absence de bibliographie générale, de table des illustrations qui sont pourtant nombreuses et bien présentées, et d'index qui sont toujours utiles pour se guider dans la lecture et l'utilisation d'un ouvrage de référence comme celui-ci.

Frédéric Girard