

Le discours savant sur la peinture chinoise en Occident au tournant du xx^e siècle : termes et enjeux d'un changement radical, une histoire globale avant la lettre ?

À la différence du japonisme, la réception de la peinture chinoise¹ en Occident reste de nos jours un sujet encore largement méconnu². Si l'impact de la pensée extrême-orientale, notamment zen, sur les arts a été abordé dans des travaux de recherches et des expositions portant sur la période postérieure au second conflit mondial, dans le sillage de la *world history*, invitant à un décentrement du regard, qui a ouvert la voie à une histoire globale³, en revanche, les premières décennies du xx^e siècle, qui se révèlent à l'étude particulièrement significatives, n'ont à ce jour fait l'objet d'aucune recherche synthétique approfondie, alors qu'elles constituent un tournant majeur dans l'histoire du goût et de la réception de l'art extrême-oriental, marqué par un déclin du japonisme concurrencé alors par une meilleure connaissance de l'art chinois.

Au tournant du xx^e siècle, le rôle des intermédiaires japonais, chinois ou européens, qu'ils soient marchands, collectionneurs, artistes ou écrivains, le contexte nou-

veau des missions archéologiques, la constitution de collections muséales aux États-Unis et en Europe, l'organisation d'expositions d'art chinois ancien et contemporain, la diffusion de publications savantes et souvent illustrées concourent à la formation d'un nouveau regard. À partir des témoignages contemporains d'historiens de l'art occidentaux, il s'agit de proposer ici une première analyse de la formation d'un discours savant, de ses termes et enjeux théoriques, esthétiques et plastiques permettant une mise en perspective critique.

Cette étude entend répondre à une lacune de la recherche, axée jusqu'à présent de préférence sur la question des interactions et transferts artistiques⁴ sans accorder une attention suffisante aux écrits et à la diffusion des textes théoriques et des images, pourtant non négligeable sur la période, ce qui a pu conduire à des affirmations erronées⁵. Une autre orientation s'était focalisée sur l'histoire des collections et leur réception⁶. Le discours savant, qui s'est développé au moment où l'Occident

découvre pour la première fois de son histoire la grande peinture lettrée chinoise et les courants de pensée qui l'ont inspirée, n'a bénéficié jusqu'à présent que de très rares études, limitées à un auteur⁷. Aussi convient-il d'aborder cette question d'une manière nouvelle en confrontant les regards de plusieurs historiens de l'art et intellectuels tant en Europe qu'aux États-Unis, afin de mieux comprendre le changement radical qui s'opère alors dans la réception occidentale de la peinture chinoise et de mieux appréhender les convergences d'approche qui interpellent sur leur logique en lien avec un contexte historique, esthétique et historiographique marqué par des connaissances plus amples et approfondies. Cette situation invite alors au comparatisme, au relativisme, à une remise en question des références classiques et eurocentrées conduisant non seulement à une réévaluation de l'altérité mais aussi, en retour, à reconsidérer l'altérité à l'œuvre dans l'art occidental du passé et dans la création moderne contemporaine.



1. Dai Jin (1388-1492), *Lettré contemplant une cascade*, encre et couleurs sur soie, 94,8 × 44,2 cm, ancienne collection Fenollosa-Weld, Boston, Museum of Fine Arts.

Des facteurs humains et historiques favorables à un changement du regard

Si certains historiens de l'art tels que Feuillet de Conches s'étaient intéressés à la peinture chinoise dès le milieu du ^{xix} siècle, la connaissance de cette dernière demeurerait alors majoritairement limitée d'une part à la peinture artisanale d'exportation en provenance de Macao et de Canton réalisée à la chaîne et aux coloris vifs, qui était prépondérante en Occident mais peu estimée en Chine et d'autre part à quelques rares exemples d'un style de cour, issus de collections particulières, tels que pouvaient en offrir celles du sinologue Jean-Pierre Abel-Rémusat⁸ et de l'homme politique Adolphe Thiers⁹. Cette méconnaissance était due à la difficulté d'accéder à des sources textuelles et visuelles représentatives et de qualité, ce dont un témoignage de Feuillet de Conches¹⁰ publié en 1856 s'est fait l'écho: «Quant aux origines de la peinture [chinois], et à la personne des peintres, qui remontent aux temps antérieurs à l'ère chrétienne, on connaît assez peu de choses¹¹», conduisant ensuite l'auteur à une affirmation erronée: «Quoi qu'il en soit, la peinture proprement dite est généralement considérée, aux temps historiques, de même que de nos jours, comme un art manuel bien au-dessous des exercices de l'esprit, bien au-dessous de l'étude des lettrés¹²».

Il faut attendre les dernières décennies du ^{xix} siècle pour qu'apparaissent, en Europe et aux États-Unis, des publications sur la peinture extrême-orientale qui témoignent d'une moindre ignorance malgré leur caractère encore lacunaire. On peut citer aux États-Unis les écrits de l'orientaliste, philosophe et historien de l'art américain Ernest Francisco Fenollosa¹³, en France ceux de l'historien de l'art Louis Gonse¹⁴ et du diplomate et historien Maurice Paléologue¹⁵, en Angleterre ceux du docteur William Anderson¹⁶ et en Allemagne du sinologue Friedrich Hirth¹⁷. À part Louis Gonse, tous avaient séjourné en Extrême-Orient, en Chine ou au Japon, ce qui a indéniablement favorisé une connaissance

plus directe des sources textuelles et visuelles ainsi que des échanges avec des intellectuels locaux¹⁸. De plus, tous avaient non seulement pu voir des œuvres originales auprès de collectionneurs et de marchands mais avaient aussi pu en acquérir, se constituant d'importantes collections de peintures¹⁹ qui pour la plupart allèrent enrichir des musées en Occident. Celle d'Anderson fut acquise par le British Museum en 1881, celle de Fenollosa²⁰ (fig. 1) acquise par Charles Goddard Weld en 1886 fut léguée au Museum of Fine Arts de Boston en 1911, celle de Hirth fut, quant à elle, exposée en 1897 au Musée royal, zoologique, anthropologique et ethnographique de Dresde, celle de Gonse – qui comprenait aussi des peintures chinoises notamment des *Pigeons* relevant du style de la peinture de cour attribuée à Chao Chang²¹ (fig. 2) –, fut, en revanche, dispersée aux enchères entre 1924 et 1926, mais après avoir servi d'études à des chercheurs tels que Maurice Paléologue, qui en reproduisit les *Pigeons* (fig. 2) dans *L'Art chinois* de 1887. Selon Raymond Koechlin et Gaston Migeon, Gonse avait dans sa collection des paysages japonais, «paysages adorables, aux subtils lavis d'encre de Chine, souvenirs des grands paysages classiques chinois, aux mystérieuses perspectives noyées dans de légères brumes, où ont excellé Sesson, Motonobou et Tanyu²²», ce qui est révélateur d'un changement significatif dans la nature des collections de peintures extrême-orientales par rapport à la période précédente, les peintures japonaises inspirées de la tradition lettrée chinoise ouvrant la voie à une meilleure connaissance de cette dernière, qui était la plus estimée en Chine.

Le rôle des artistes²³, des marchands²⁴, des collectionneurs parmi lesquels figuraient nombre de ces historiens de l'art, la constitution de collections de peintures chinoises dans des musées de part et d'autre de l'Atlantique (fig. 3)²⁵, la fréquentation de pièces originales qui relevaient désormais davantage de la peinture lettrée et d'inspiration Chan ou encore de la peinture de cour devenue plus visible dans les dernières décennies du siècle

en raison des compétences plus savantes des intermédiaires, créent les conditions favorables à l'émergence d'une appréciation nouvelle de la peinture chinoise remplaçant l'engouement précédent pour l'art japonais.

Au début du xx^e siècle, cette tendance s'accroît après l'Exposition universelle de 1900, où Tadamas Hayashi, commissaire général de l'exposition japonaise, avait présenté des paysages japonais à l'encre inspirés de la tradition lettrée chinoise qui furent reproduits dans un imposant ouvrage²⁶, notamment des paysages de Kano Motonobou datant du xv^e siècle (fig. 4) qui se rattachent à la tradition du paysage chinois de l'époque Song (fig. 3), faisant connaître plus largement le grand art pictural extrême-oriental. Par la suite, l'arrivée de pièces archéologiques dues aux missions archéologiques²⁷ contribua au changement du goût en faveur de la Chine, comme le rappelle Raymond Koechlin évoquant la découverte de la beauté de ces pièces qui contrastaient par leur sobriété et grandeur avec le charme des objets japonais :

«Le charme du Japon avait opéré aux beaux temps de l'impressionnisme ; [...]. Mais après les séductions de la grâce, la force allait reprendre ses droits ; [...] l'ancienne Chine toute de noblesse et de sérieuse grandeur, devait l'emporter sur le Japon²⁸».

Koechlin nota que les marchands sentirent ce changement de goût, comme Florine Langweil, Marcel Bing, fils de Siegfried Bing, et certains en vinrent à se spécialiser sur la Chine, tels que Charles Vignier, Paul Mallon, Dikran Kélékian, Léon et Marie-Madeleine Wannieck et Cheng-Tsai Loo²⁹. Koechlin remarqua qu'à la différence de l'engouement pour l'art japonais qui débuta à Paris, le goût pour l'art chinois «fut tout de suite international³⁰». Cette situation nouvelle était due aussi, d'une part, à la prise de conscience chez certains artistes et intellectuels qu'il convenait désormais de prendre en considération l'art extrême-oriental sur fond d'élargissement du regard aux cultures du monde, et d'autre part, les publications scientifiques,



2. Anonyme, anciennement attribué à Chao Chang (Zhao Chang, xi^e siècle), *Trois Pigeons*, encre et couleurs sur soie, 34 × 42,5 cm, ancienne collection Louis Gonse, collection particulière.



3. Ma Yuan (1190-1235), *Saules défeuillés et montagne lointaine*, encre et couleurs sur soie, 23,8 × 24,2 cm, acquis en 1914, Boston, Museum of Fine Arts.



4. Kano Motonobou (xv^e siècle), *Paysage*, encre, provenant du « Myau Shinji-Réioun-in Kyauto », planche XLVI de l'*Histoire de l'art du Japon*, publié par la Commission Impériale du Japon à l'Exposition universelle de Paris, 1900, Paris, BnF.

qui augmentent dans les premières décennies du xx^e siècle, ont indéniablement contribué à mieux faire connaître et apprécier l'art ancien de la Chine de part et d'autre de l'Atlantique.

Il convient à cet égard de rappeler l'intérêt précurseur, au xix^e siècle, de peintres tels que Manet (fig. 5), Giuseppe De Nittis, ou encore Toulouse-Lautrec, qui furent sensibles aux nouvelles possibilités formelles de la peinture à l'encre extrême-orientale sans pour autant se préoccuper des sources spirituelles qui avaient pu l'inspirer. Néanmoins, le japonisme a joué un rôle indéniable dans le bouleversement de certains critères d'appréciation, ce qui n'a pas échappé à la réflexion esthétique

qui se développe dans ce domaine au xx^e siècle. Wilhelm Worringer³¹ notamment souligna l'impact du japonisme sur le changement du regard, dans un ouvrage de réflexion théorique et esthétique fondateur pour comprendre certains enjeux de l'art moderne, *Abstraktion und Einfühlung*, paru en 1907 :

«La découverte d'un phénomène artistique aussi insolite que l'art japonais a d'ailleurs apporté une contribution méritoire à cette purification progressive de notre regard historique sur l'art. Le japonisme, en Europe, marque l'une des étapes les plus importantes dans l'histoire de la réhabilitation graduelle de l'art en

tant que pure configuration formelle, s'adressant en tant que telle à notre sentiment esthétique élémentaire. D'autre part, il nous a sauvé (*sic*) du péril menaçant de réduire les possibilités de la forme pure à celles que définit le canon classique³².

Cette réflexion rend compte du rôle majeur que l'intérêt pour l'art extrême-oriental joua dans une remise en question des critères d'appréciation esthétique classique. Cette idée fut également partagée par d'autres historiens de l'art tels que Henri Focillon qui écrit en 1924, en pensant notamment aux estampes japonaises, que la curiosité pour l'Orient :

«[...] stimulée par [...] la révélation de chefs-d'œuvre doués d'une extraordinaire majesté, prend place parmi les inquiétudes les plus fécondes de notre vie spirituelle. [...] Elle nous a fait connaître peu à peu des notes, des nuances qui font désormais partie de l'intimité la plus secrète de l'âme moderne, – et ces richesses nouvelles, [...] nous amenaient insensiblement à nous interroger. Nous ne pouvons plus croire, avec Renan, que l'histoire du peuple d'Israël, l'histoire grecque et l'histoire romaine soient les seules qui comptent dans la formation de l'humanité³³.»

Focillon ajouta ensuite de manière significative que: «Dès à présent, l'on peut dire que l'étude de l'art occidental dans la seconde moitié du xix^e siècle serait incomplète et même faussée si l'on n'y faisait une large place à l'influence de l'Extrême-Orient³⁴», évoquant tour à tour Whistler, Manet et Monet. En effet, la contribution bien connue du japonisme à un ébranlement des références est sensible dans la pratique de certains peintres du xix^e siècle, les conduisant à réfléchir à l'abandon de la *mimèsis* et du modelé qui en relève, à développer le primat de la ligne, du contour, et à privilégier l'introduction de l'aplatissement comme affirmation d'une autonomie du langage plastique à l'égard de la réalité phénoménale.

Cette tendance s'accrut au siècle suivant comme le rappelle Raoul-Jean Moulin, soulignant que depuis le début du xx^e siècle, l'art moderne avait «élargi le champ d'expérimentation de l'esthétique occidentale», ne se référant plus à la beauté idéale, ni à une vision anthropocentrique dans un monde immuable et qu'il entendait «découvrir ou rétablir, par-delà la Renaissance, le lien rompu avec les cultures non occidentales ; comparer, échanger, assimiler les expériences de tous les peuples, de toutes les civilisations³⁵». Face à une dilatation de l'espace culturel à laquelle les artistes avaient apporté une contribution majeure, la nécessité se fit sentir en Occident de prendre en

considération les autres cultures du monde, réflexion que développent des historiens de l'art réalisant le caractère inédit d'un tel enjeu pour le nouveau siècle et la nécessité d'une reconsidération des critères de jugement esthétique.

Dans les premières années du xx^e siècle, Ernest Fenollosa avait mis l'accent sur la nécessité d'une ouverture de l'Occident vers l'Extrême-Orient, en soulignant l'urgence de cette question pour les États-Unis, justifiée à ses yeux par leur position géographique et la présence d'une côte ouest ouverte sur le Pacifique. Il voyait dans ce rapprochement avec l'Extrême-Orient, qu'il concevait avant tout selon un point de vue humaniste privilégiant la dimension culturelle et artistique, une source d'enrichissement spirituel pour son pays. Il exposa son point de vue dans *Le Caractère écrit chinois matériau poétique*:

«Le vingtième siècle tourne une page et commence un nouveau chapitre de l'histoire universelle. [...] Le problème chinois est si vaste à lui seul qu'aucune nation ne peut se permettre de l'ignorer. [...] Notre affaire n'est pas d'abattre leurs places-fortes, ou d'exploiter leurs marchés, mais d'étudier et de partager l'humanité et la générosité de leurs aspirations. Ils ont atteint un très haut degré de civilisation, [...]. Nous avons besoin de leurs meilleurs idéaux pour enrichir les nôtres – idéaux présents dans leurs arts, leur littérature, et dans les tragédies de leur histoire³⁶».

Cette prise de conscience n'était pas seulement le fait d'intellectuels américains. En Europe aussi des voix s'élèvent pour affirmer que les autres cultures du monde ne peuvent plus être ignorées, notamment la culture chinoise. Celle-ci jouit en effet d'une plus grande considération, comme en témoigne une réflexion de Paul Valéry³⁷ dans la préface du catalogue de l'exposition de peintures chinoises contemporaines qui se tint au Jeu de Paume à Paris en 1933, organisée par le peintre chinois Xu Beihong³⁸:



5. Edouard Manet, *Concombre pourvu de feuilles*, vers 1880, aquarelle et lavis gris sur papier vergé, 33,7 × 26 cm, Washington, National Gallery of Art.

«Trop peu de personnes ont une conscience nette de la quantité et de l'importance des transformations qui s'opèrent à présent dans le monde. Nous vivons au milieu des tâtonnements d'une ère toute nouvelle, dans l'organisation de laquelle tous les hommes, toutes les races, toutes les formes de culture seront nécessairement engagés et intéressés de plus en plus étroitement, – ce qui ne s'était encore jamais vu. [...]

L'Europe fort longtemps se contenta de ne voir dans l'Art des Chinois que curiosités, bizarres inventions, monstruosité, plus ou moins ingénieuses et précieuses. On y découvrit par la suite des qualités du plus grand style. Cet Art est de nos jours estimé l'égal des plus hauts: on accorde qu'il joint à la poésie la plus délicate et la plus hardie les ressources de la technique la plus savante³⁹».

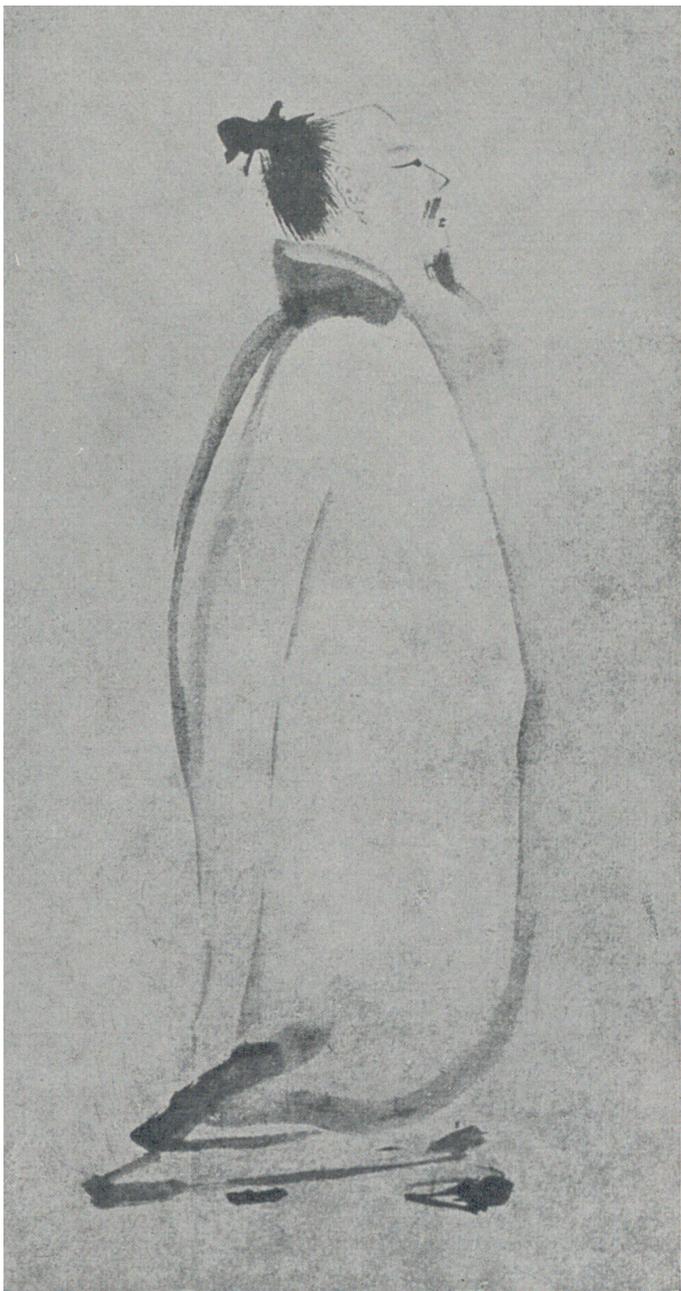
Les peintures exposées comprenaient des paysages, des fleurs et oiseaux relevant de la tradition lettrée et de la peinture de cour mais également des exemples contemporains.

Cet intérêt nouveau pour l'art chinois se manifeste tout particulièrement dans les publications scientifiques. Alors que Herbert Allen Giles avait signalé que les publications occidentales au début du xx^e siècle ne font encore qu'une place fort négligeable à l'art chinois ou même le laissent délibérément de côté⁴⁰, la situation change quelques années après, comme en témoigne non seulement l'introduction de l'art chinois dans des histoires générales et universelles de l'art⁴¹, mais aussi dans des publications plus spécifiquement consacrées à l'art pictural chinois et plus documentées⁴². Des revues spécialisées⁴³ et richement illustrées comme *Kokka* et des ouvrages se distinguent alors par le recours aux sources philosophiques et

esthétiques pour éclairer une approche et une compréhension plus approfondies de l'art pictural chinois, dont sont désormais prises en considération les expressions les plus estimées en Extrême-Orient, telles que la peinture lettrée de paysage à l'encre et la peinture religieuse d'inspiration Chan, en raison de leurs qualités spirituelles.

Approche savante et prise en compte des spécificités de la peinture chinoise

Fenollosa et Hirth avaient été, malgré certaines limites⁴⁴, des précurseurs de cette tendance savante. Dès 1884, Fenollosa, avait affirmé que c'était la peinture à l'encre bouddhique des xv^e et xvi^e siècles qui devait être considérée comme le grand art, et en appelait à une meilleure connaissance du «véritable grand art de la peinture», en des termes particulièrement révélateurs d'une prise de conscience nouvelle:



6. Liang K'ai (ou Liang Kai, xiii^e siècle, époque Song), *Li Bai déclamant un poème*, détail d'un rouleau vertical, encre sur papier, 80,9 × 32,7 cm, Tokyo, musée national de Tokyo.

«Le monde occidental a encore à apprendre en quoi consiste la véritable grandeur de la peinture orientale. Ce n'est pas seulement dans les apparences et la technique, qui sont aisément compréhensibles. C'est dans la grandeur du cœur et de l'esprit, qui ne sont guère compris en définitive. La qualité d'une peinture se mesure à sa profondeur spirituelle⁴⁵».

Fenollosa développa ensuite ses connaissances et idées sur la peinture chinoise et japonaise, à la lumière de la pensée philosophique et esthétique qui l'avait inspirée, dans un ouvrage illustré plus conséquent et documenté, *Epochs of Chinese and Japanese Art. An outline history of East Asiatic design*, paru en 1912, où étaient reproduites des peintures de paysage de la tradition lettrée et de cour.

De même, Hirth, après s'être intéressé aux influences étrangères dans l'art chinois⁴⁶, publiait en 1897 *Über die einheimischen Quellen zur Geschichte der chinesischen Malerei von den ältesten Zeiten bis zum 14. Jahrhundert*⁴⁷, où il s'intéresse aux sources spirituelles de la peinture chinoise en se référant explicitement aux écrits historiques et esthétiques. Il évoque non seulement le *Lidai Minghua Ji* de Zhang Yanyuan⁴⁸, mais également les six canons (*liufa*) de Xie He, rédigés vers 500⁴⁹, et qu'il cite précisément. Il présente par ailleurs les genres picturaux chinois tout en nommant de nombreux peintres, ce qui témoigne d'une approche plus savante. Ce travail de présentation se poursuit en 1900, avec la parution de *Entstehung und Ursprungslegenden der Malerei in China*⁵⁰.

Le souci de faire référence aux textes est également sensible dans nombre d'autres publications savantes des premières décennies du xx^e siècle, telles que celles des Britanniques Herbert Allen Giles⁵¹, Arthur Waley⁵², Laurence Binyon⁵³, Stephen Wootton Bushell⁵⁴, des Américains Ernest Fenollosa, John Calvin Ferguson⁵⁵, des Allemands Oskar Münsterberg⁵⁶, Ernst Grosse⁵⁷, Otto Fischer⁵⁸, Curt Glaser⁵⁹, Otto Kümmel⁶⁰, Berthold

Laufer⁶¹, Alfred Salmony⁶², des Français Édouard Chavannes⁶³, Raphaël Petrucci⁶⁴, Paul Pelliot⁶⁵, Henri Focillon⁶⁶ et Georges Duthuit⁶⁷, du Suédois Osvald Sirén⁶⁸. En 1905, Herbert Allen Giles présentait, dans *An introduction to the history of Chinese pictorial art*, l'art pictural chinois à la lumière des textes esthétiques chinois, cherchant à distinguer sa démarche des publications précédentes qui selon lui n'avaient envisagé la peinture chinoise que du point de vue des «canons européens», ce qui n'était que partiellement vrai, si l'on songe aux publications de Fenollosa et de Hirth. Dans l'ouvrage de Giles, se trouve notamment un exposé des six canons ou règles de la peinture chinoise de Xie He⁶⁹. Ils seront repris dans l'ouvrage de Stephen Bushell, *Chinese Art*, qui cite à maintes reprises Paléologue et Anderson. S'appuyant notamment sur des peintures du British Museum reproduites dans l'ouvrage, Bushell invite non seulement à prendre conscience de l'importance de l'art chinois et de l'originalité plus modeste de l'art japonais en comparaison mais aussi à reconnaître la dette de ce dernier à l'égard de la Chine.

Dans les publications savantes de l'époque, les illustrations accompagnant les textes donnent aussi une idée de la nature nouvelle des peintures étudiées relevant désormais plus souvent de la grande peinture de paysage ou inspirées par la pensée Chan. Ainsi en est-il d'*Epochs of Chinese and Japanese Art* de Fenollosa, de *Die Kunst Ostasiens. Der Umkreis ihres Denkens und Gestaltens* de Curt Glaser (fig. 6) en 1913, de *Die Kunst Ostasiens* d'Otto Kümmel (fig. 6-7), de *Die chinesische Landschaftsmalerei* d'Alfred Salmony en 1920 (fig. 8) et de *Chinesische Landschaftsmalerei* d'Otto Fischer en 1921 (fig. 8)⁷⁰, ouvrages plus spécialisés sur la peinture de paysage, de *Die Ostasiatische Tuschmalerei* d'Ernst Grosse en 1922 (fig. 6-7)⁷¹, et qui était essentiellement consacré à la peinture au lavis d'encre d'inspiration Chan ou Zen et comportait de nombreuses reproductions en noir et blanc de peintures d'artistes chinois tels que Shi Ke, Ying Yujian, Liang kai (fig. 6), Muqi (fig. 7).

Le lien fondamental entre peinture et pensée est alors souligné dans nombre de publications. Arthur Waley faisait paraître en 1922, *Zen Buddhism and its relation to art et l'année suivante An Introduction to the Study of Chinese Painting*⁷², où l'accent était mis également sur l'arrière-plan philosophique, religieux et esthétique, par des développements consacrés à la peinture à l'encre Chan et Zen et aux écrits théoriques, où l'auteur soulignait l'importance de la pensée bouddhiste Zen dans le développement d'un art d'une haute spiritualité et avait parlé notamment de Liang Kai (fig. 6) et de Shi Ke. De même, Fenollosa avait cité de longs passages du *Haut Message des forêts et des sources (Linquan Gaozi)* exposant les idées esthétiques de Guo Xi (v.1020-v.1090), grand paysagiste des Song du Nord et il avait consacré d'amples développements à la présentation de l'art mystique et idéaliste en Chine et au Japon⁷³. Il avait notamment rappelé l'influence que le bouddhisme «Zen⁷⁴» exerça sur l'art chinois sous la dynastie Song, en insistant sur la profondeur métaphysique de l'esthétique extrême-orientale. De même, Otto Kummel, dans un ouvrage pourtant général sur l'art d'Extrême-Orient, avait parlé des penseurs tels que Confucius, Laozi, Zhuangzi, du bouddhisme et avait fait l'éloge de la peinture Zen en ces termes :

«Dans cet art non d'expression mais d'allusion, l'encre de Chine devient tout esprit, et plus souvent encore l'espace laissé libre par l'encre. Pour celui qui est une fois entré dans leur cercle magique, les peintures à l'encre des grands maîtres chinois, pour la plupart prêtres Zen, marquent le summum de tout art, justement parce qu'elles disent si peu⁷⁵».

Kummel évoqua des peintres tels que Liang Kai (fig. 6), Muqi (fig. 7) et Yujian pour illustrer son propos sur cette esthétique métaphysique du vide.

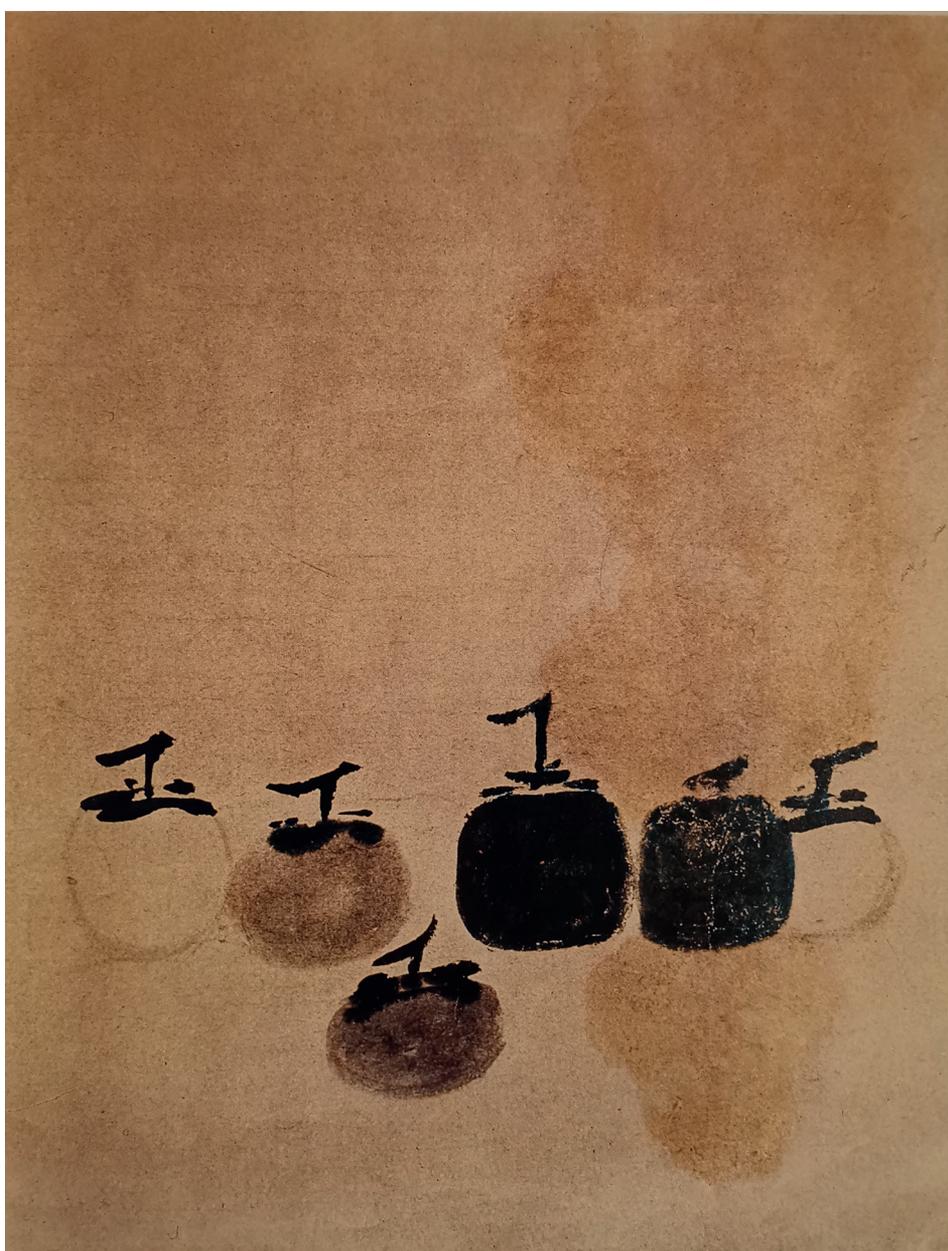
Un même souci de se référer aux textes, conjugué à l'étude des collections muséales, guide l'approche de Laurence Binyon.

En 1911, dans *The Flight of the dragon, an essay on the theory and practice of art in China and Japan, based on original sources*, l'auteur entend appuyer sa présentation sur des textes et des documents, ce qui relevait d'une démarche plus scientifique, cherchant à «amener le lecteur à pénétrer la pensée

propre de l'Orient⁷⁶». Il veut citer «autant que possible, toutes les paroles et tous les écrits d'artistes et de critiques» et commence ainsi son exposé par les six canons de la peinture de Xie He, qu'il évoque sans erreur, abordant des questions formelles et esthétiques telles que la notion de «rythme», les

principes de composition, la perspective, la question de la couleur. Ces choix témoignent indéniablement d'une connaissance plus profonde des particularités du grand art pictural extrême-oriental.

D'autres publications savantes nourries par une étude des sources virent le jour entre les années dix



7. Mu-shi (ou Muqi, xiii^e siècle), *Six kakis*, encre sur papier, 35 × 29 cm, Kyoto, Ryuko-in, Daitokuji.



8. Hsia Kuei (ou Xia Gui, vers 1180-1230), *Paysage d'été*, Tokyo, Collection Baron Iwasaki.

et trente favorisant une meilleure compréhension de l'art pictural d'Extrême-Orient. Ce fut le cas des livres de Raphaël Petrucci⁷⁷ qui mettent également l'accent sur la pensée philosophique et esthétique inspiratrice des réalisations picturales. Ainsi, dans *La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Petrucci cherche à comprendre l'art de l'Asie orientale essentiellement d'un point de vue spirituel rappelant dès l'introduction que ce dernier «tient à l'ensemble des idées et des conceptions édifiées par la sagesse asiatique sur la philosophie de la nature» et que l'on ne pourra pénétrer son essence si l'on n'étudie point la philosophie sur laquelle il repose. Elle seule peut en expliquer les créations⁷⁸». Aussi poursuit-il son analyse par l'évocation de la pensée de Laozi, de Confucius et du bouddhisme pour aborder ensuite la philosophie de la nature. La prise en compte des courants de pensée reste un fil directeur constant dans l'approche de Petrucci.

L'importance nouvelle accordée à la réflexion esthétique et philosophique s'explique par une plus grande spécialisation des auteurs qui sont souvent des savants ayant accès aux sources d'écrits esthétiques et philosophiques ou à des traductions⁷⁹ ou en ont eux-mêmes traduits⁸⁰. Ils ont conscience qu'il convient désormais d'adopter une approche plus scientifique comme le souligne Petrucci en 1913 :

«L'évolution de la peinture, en Chine, s'appuie sur une longue histoire des idées ; elle accompagne le développement de la civilisation tout entière ; elle l'exprime à sa manière et non point sans grandeur. Il est temps d'aborder cette étude avec les méthodes modernes. Il convient de ne plus se contenter seulement de quelque opinion vite émise, de quelque manifestation spontanée d'homme de goût ; aux amateurs d'impressions rares ou d'arts exotiques, doivent succéder aujourd'hui des historiens et des savants.

Rompus aux méthodes de la critique moderne, il leur sera possible d'apporter dans ce champ d'études, si vaste et si peu défriché, des moyens tels qu'ils pourront rapidement réparer les effets d'une longue ignorance⁸¹».

On retrouve cette exigence scientifique dans la démarche d'Osvald Sirén qui, en 1934, dans la préface de *l'Histoire de la peinture chinoise*⁸², entend se distinguer de ses prédécesseurs, en rattachant autant que possible l'étude des «matériaux artistiques existants», à savoir les peintures, aux «sources indigènes» que sont les témoignages des critiques contemporains ou postérieurs, car la plupart de ces dernières et «une grande partie des peintures elles-mêmes n'avaient été jusqu'ici ni examinées, ni triées⁸³». Il appuya ainsi son étude à la fois sur des sources iconographiques et des traductions de textes chinois sur la peinture, ce qui n'avait été tenté que de manière partielle avant lui. Il reproche

notamment à Giles et Waley la prise en considération insuffisante des réalisations évoquées dans les chroniques chinoises et le caractère partiel des présentations pourtant savantes de Paul Pelliot et d'Otto Kummel. Une exigence documentaire plus étendue cherchant à articuler la connaissance des œuvres à celle des textes témoigne de la démarche nouvelle de Sirén, soucieuse d'une plus grande rigueur scientifique.

Ainsi, parmi les publications savantes, le souci de présenter l'art chinois en se référant aux textes et aux fondements de la pensée chinoise s'était répandu. Cette manière d'appréhender la peinture chinoise, en tenant compte des sources métaphysiques et spirituelles qui l'ont inspirée, est bien représentative du changement radical qui s'opère dans sa réception et sa connaissance au xx^e siècle, l'intérêt dépasse alors la simple appréciation formelle des réalisations pour viser une meilleure connaissance de l'arrière-plan qui les a inspirées.

De la reconnaissance de l'altérité à une approche universaliste

Les publications savantes encouragent aussi à reconnaître les spécificités de la peinture chinoise indépendamment des critères occidentaux, comme en témoigne ce passage où Bushell, en citant le critique de Marguerite, enjoint à abandonner les références occidentales pour juger de la peinture chinoise :

«Au cours d'une étude sur la peinture chinoise, un critique moderne, M. R. Margerye (*sic*)⁸⁴, observe très justement que, pour l'apprécier convenablement, les Occidentaux que nous sommes doivent oublier leurs idées préconçues, se débarrasser de leur éducation artistique antérieure, de toutes leurs traditions critiques, de tout le bagage artistique qu'ils ont accumulé de la Renaissance à nos jours. Nous devons en particulier nous garder de comparer les œuvres des peintres chinois aux toiles célèbres qui couvrent les murs de nos collections d'Europe⁸⁵».

Cette prise en compte de l'altérité de la peinture chinoise conduit Bushell à souligner les liens étroits qui lient cette dernière à la calligraphie : «les peintres chinois sont, avant tout, des dessinateurs et des calligraphes⁸⁶», écrit-il. Comme Bushell, John Calvin Ferguson⁸⁷, qui connaissait l'œuvre de ce dernier, écrivit sur la peinture chinoise, en connaisseur car il put, selon son propre témoignage, étudier «la pensée intérieure du peuple chinois révélée par les produits de son art» et forma une collection en alliant l'intérêt littéraire, archéologique et l'excellence artistique⁸⁸. Fréquentant des érudits, des lettrés, des collectionneurs⁸⁹ chinois, et disposant d'une importante bibliothèque, où il étudiait les textes sur la peinture chinoise, il put ainsi devenir un expert reconnu qui «cherchait», disait-il, «à juger les objets chinois en fonction des standards artistiques chinois et non pas seulement en fonction des inclinations du goût esthétique européen⁹⁰», ce qui rejoint le point de vue de Bushell.

La reconnaissance des spécificités de la peinture chinoise se double, paradoxalement, chez certains historiens de l'art, de l'idée de ce qu'elle partage en commun avec l'art occidental, ce qui témoigne aussi d'un changement radical de la réception, puisqu'il ne s'agit plus de juger la peinture chinoise à l'aune des critères occidentaux, comme par le passé pour la déprécier, mais de la considérer désormais à l'égal des réalisations occidentales, en soulignant certaines convergences qui ouvrent la voie à l'idée d'universalité dans le cadre d'une mondialisation et d'interactions culturelles accrues. Ainsi, Kümmel, bien qu'il fût conscient des différences existant entre l'art d'Extrême-Orient et d'Occident, souligne également ce qui peut les rapprocher :

«Si profond en effet que soit le contraste entre les deux mondes artistiques de l'Orient et de l'Occident, il existe entre eux une connexion intime. Au premier abord on remarque surtout les différences [...]. En réalité, les œuvres d'art et surtout les plus puissantes et les plus pures émanent de la même force créatrice humaine⁹¹».

On retrouve une idée comparable chez Ernst Grosse qui, dans *Anfänge der Kunst* paru en 1894⁹², avait souligné la fonction sociale de l'art et développé l'idée qu'il fallait comprendre les réalisations des peuples sans écriture en fonction de leur contexte d'origine. Ses recherches d'ethnologue l'avaient conduit à affirmer que la pulsion artistique est commune à l'humanité⁹³. Une approche semblable inspire également les écrits de Fenollosa qui était convaincu qu'une unité profonde anime la création artistique dans les différentes cultures du monde, et il jugeait que les classifications antérieures sont inadaptées pour rendre compte de la véritable nature de l'art, en ces termes :

« Nous croyons fermement qu'on finira par admettre que le travail artistique des races humaines est un, et que, sous l'aspect de variétés infi-

nies, il n'y a vraiment qu'un seul effort mental et social. [...] si nous venons à considérer toute classification comme un artifice, qui vaut surtout à l'effet d'établir des groupements chronologiques, et si nous admettons que les variations sont infinies dans l'esprit humain, sous l'influence des lois d'éternelle mutabilité, nous constaterons sans peine la réelle et puissante unité d'un effort qui se dissimule sous l'infinie variété des techniques⁹⁴».

Ces points de vue sont révélateurs d'un nouveau regard, qui témoigne non seulement d'une prise en considération des qualités spécifiques de l'art extrême-oriental mais aussi tendent à le considérer désormais sur un pied d'égalité avec l'art occidental voire même parfois à reconnaître sa supériorité dans certains domaines. Ainsi, une meilleure connaissance de la spiritualité qui anime la peinture chinoise conduit des historiens de l'art à proposer des confrontations et comparaisons avec des exemples de l'art occidental en se référant dans les deux traditions respectives aux exemples du «grand art». En 1908, Laurence Binyon, dans *Painting in the Far East*, proposait une comparaison entre l'art occidental et extrême-oriental, soulignant comme d'autres spécialistes que l'art japonais avait puisé sa source dans l'art chinois, considérant ce dernier comme un modèle comparable à l'art grec et italien pour les artistes occidentaux. Conscient de la place accordée à la figure humaine dans l'art occidental, Binyon lui opposa celle du paysage en Extrême-Orient, jugeant que dans ce domaine, ce dernier était même supérieur à l'Occident⁹⁵.

La question des «influences» de la peinture chinoise dans l'art des primitifs

Ce contexte intellectuel favorisant des rapprochements formels et spirituels inspire des hypothèses sur la question des influences artistiques, approche qui témoigne également d'un changement significatif de la réception. Dès 1908, Laurence

Binyon, avait souligné la parenté qui existait selon lui entre l'art pictural religieux de l'Extrême-Orient et celui des fresques des primitifs italiens, «imprégné d'un parfum d'idéalisme religieux⁹⁶». L'année suivante, Berenson⁹⁷, dans *A sienese Painter of the Franciscan Legend*⁹⁸ proposa de rapprocher l'école siennoise de la peinture chinoise, en particulier dans l'œuvre de Sassetta, soulignant les mystérieuses coïncidences de dessin et de couleurs entre la peinture siennoise et celle d'Extrême-Orient⁹⁹. De même, un autre spécialiste des primitifs et des peintres renaissants italiens, Osvald Sirén¹⁰⁰, eut une impression similaire en regardant des peintures chinoises bouddhiques et les paysages de la tradition lettrée conservés au Museum of Fine Arts de Boston et fut sensible à leur spiritualité, qui lui rappelait celle des peintures italiennes¹⁰¹.

D'autres historiens tels que Gustave Soulier¹⁰² en 1924, Johann Plenge en 1929¹⁰³ et Ivan Pouzyna¹⁰⁴ en 1935 tentèrent de déceler dans la peinture de la fin du Moyen Âge et des débuts de la Renaissance un apport chinois. Pouzyna n'hésita pas à affirmer que les moyens nouveaux d'expression artistique chez les peintres du Trecento étaient redevables à l'art chinois, défendant «la certitude qu'il n'y a que l'art chinois qui puisse être considéré comme la source principale de la nouvelle expression artistique des trecentistes¹⁰⁵». Cette thèse d'une influence de l'art extrême-oriental sur les réalisations des xiii^e et xiv^e siècles fut critiquée et combattue par d'autres chercheurs tels que Rudolf Wittkower¹⁰⁶, René Étiemble¹⁰⁷ ou encore Leonardo Olschki¹⁰⁸. Rudolf Wittkower considéra que les thèses avancées n'étaient pas suffisamment fondées et qu'au lieu de parler d'influences, il valait mieux évoquer une «convergence». Cette idée de convergences formelles et intellectuelles intéressa également Charles Sterling dès 1931¹⁰⁹ à propos du paysage lettré chinois et du paysage occidental de la Renaissance. D'après lui, le moment où le paysage occidental fut le plus proche du chinois se situe vers la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance, au moment où il prend un caractère fantastique et «symbolique»

dans son ensemble car il relève d'une conception intellectuelle de l'artiste¹¹⁰. Au lieu de considérer que ces points communs seraient le signe d'une influence de la peinture chinoise en Occident, Charles Sterling conclut à un développement parallèle et convergent dans la conception du monde, éclairant certaines similitudes: «Nous tenons ainsi la certitude qu'à la fin du Moyen Âge et pendant la Renaissance la conception humaniste du monde se rapprocha de celle de la Chine et que les peintres qui l'exprimèrent se sont engagés sur une voie parallèle à celle des paysagistes chinois. Nous ne constatons pas d'imitation de l'art chinois¹¹¹». Malgré la nature controversée des thèses sur les influences et le caractère sans doute excessif de certaines affirmations, une fois replacées dans la perspective d'une histoire de l'histoire de l'art, elles peuvent témoigner également de la réception nouvelle dont la peinture chinoise fait l'objet, conduisant à porter en retour un autre regard sur la peinture occidentale ancienne et contemporaine.

Une relecture de l'altérité dans l'art occidental ancien et contemporain

Les rapprochements de la peinture chinoise avec celle des primitifs italiens illustrent aussi une interprétation de partis pris plastiques convergents par leur éloignement des références classiques. L'ouverture du regard à d'autres cultures a conduit à renouveler le regard occidental, non seulement sur des formes d'expression différentes, venues de cultures éloignées mais aussi autres que celles relevant de la tradition classique dans la peinture européenne ancienne ainsi que dans l'art contemporain.

Curt Glaser avait rappelé notamment la nécessité pour la recherche historique d'étudier les expressions et formes artistiques des peuples éloignés de l'Europe, en tenant compte de leurs spécificités et en se libérant des lois esthétiques dérivées de la seule norme de l'art classique méditerranéen de l'Antiquité et de la Renaissance¹¹², ce qui témoigne d'une relativisation des critères

classiques, liée à une ouverture du regard, à laquelle Wilhelm Worringer contribua par un développement théorique significatif en soulignant comment l'ouverture aux arts non européens a incité à considérer, selon d'autres critères, des expressions artistiques qui s'écartaient des références classiques à l'intérieur même de la civilisation occidentale :

«[...] l'augmentation de la circulation mondiale a provoqué un accroissement de la pénétration de l'art non européen dans l'horizon européen ; cela a contribué à imposer la nécessité d'une échelle de comparaison plus objective pour la création artistique, à faire voir une différence d'intention et non plus de capacités. Cette extension des notions réagit naturellement sur l'appréciation de l'art européen. Elle provoqua en première ligne une réhabilitation des époques non classiques jugées jusqu'alors par la critique classique de façon relative ou négative¹¹³».

Les thèses de Wilhelm Worringer témoignent de la rupture épistémologique profonde qui traverse la pensée esthétique au début du xx^e siècle, dans la mesure où il remet en question le caractère absolu de l'idéal du beau classique comme critère esthétique exclusif, allant ainsi à l'encontre du courant qui avait prévalu pendant une grande partie du xix^e siècle. Se souvenant des thèses de Riegl, Worringer rappelle qu'il convient d'abandonner le critère de l'imitation de la nature comme seule référence pour comprendre qu'à certaines époques, si des formes artistiques ont emprunté d'autres voies, ce n'était pas par inhabileté technique ou absence de pouvoir mais par nécessité psychique, car le «vouloir artistique» était différent. Une telle conception permet d'envisager les arts ne relevant pas des critères classiques du beau selon une autre logique esthétique et philosophique. Elle induit aussi une réflexion sur d'autres choix plastiques rendant compte d'une autre vision du monde. L'abstraction de la ligne et son corollaire la surface plane furent ainsi compris comme

des moyens formels permettant de traduire cette indépendance à l'égard de la nature.

Pour Worringer, les variations de style sont intimement liées aux variations d'intention :

«Les variations d'intentions – dont les variations de style ne sont pour nous que le dépôt – ne peuvent être arbitraires ou fortuites ; elles doivent plutôt être en rapport logique avec les modifications qui ont lieu dans la constitution spirituelle et intellectuelle de l'humanité ; celles-ci se reflètent clairement dans l'histoire des mythes, des religions, des systèmes philosophiques, des conceptions du monde¹¹⁴».

Dans cette perspective, Worringer oppose «l'homme oriental» à «l'homme classique». Contrairement à l'homme classique qui appréhende le monde par la rationalité, «l'homme oriental» selon Worringer éprouve l'insuffisance des connaissances intellectuelles face au caractère insondable du monde et de l'Être, attitude qui se traduit



9. Henri Matisse, *Musique*, 1910, huile sur toile, 260 × 389 cm, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, © Succession H. Matisse.



10. Copie du xiii^e siècle d'après Tcheou Fang (ou Zhou Fang, 730-810), *Dames du Palais accordant une cithare*, intitulée *Joueuse de Kin dans un jardin*, rouleau à l'encre et couleurs sur soie, 27,94 × 75,26 cm, Kansas City, œuvre acquise en 1932 auprès de Owen Roberts par le Nelson-Atkins Museum of Art.

par la tendance «transcendantale de sa religion et de son art¹¹⁵» qui privilégie l'abstraction. L'approche que Worringer propose de l'homme oriental reste très générale et fluctuante et ne renvoie pas de manière précise à l'Extrême-Orient, mais plutôt à une conception du monde s'opposant à la pensée classique. Les idées de Worringer ont toutefois contribué non seulement à revisiter les formes artistiques non classiques mais fournissent également un cadre théorique à la compréhension de certaines formes anciennes et nouvelles d'expression artistique, telles que l'art égyptien, l'art médiéval, l'abstraction et l'expressionnisme.

Cette reconnaissance du bien-fondé des écarts par rapport aux références classiques encourage aussi une lecture valorisant l'altérité à l'œuvre dans la création contemporaine dont témoignent à la fois l'histoire de l'art et la création artistique. *Mystique chinoise et peinture moderne* de Georges Duthuit, paru en 1936, en fournit un exemple, où des œuvres d'artistes contemporains tels que Matisse (fig. 9), Picasso, Miró sont mises en

regard de peintures (fig. 10) et calligraphies chinoises. Duthuit, qui fut le gendre de Matisse, estimait que les principes esthétiques chinois tels que celui exposé par Xie He «la résonance de l'esprit, le mouvement de la vie» convergeaient avec ceux des peintres contemporains occidentaux, et il ajoutait que si les écrits esthétiques chinois «nous mènent souvent fort loin de notre culture classique ils nous rapprochent beaucoup, d'un autre côté, de certaines manières de voir et de penser qui, en Occident, appartiennent en propre à nos contemporains¹¹⁶». À la différence des primitifs italiens, la plupart des artistes cités par Duthuit s'étaient intéressés à la peinture et à la calligraphie chinoises ainsi qu'à l'esthétique extrême-orientale témoignant de transferts artistiques plus approfondis que les emprunts limités aux aspects formels de l'époque impressionniste et postimpressionniste.

Ainsi, l'intérêt de Matisse pour l'art extrême-oriental fut nourri par la fréquentation de musées tels que le musée Guimet, le Victoria & Albert Museum, ou encore le

British Museum. Matisse possédait le catalogue de l'exposition *La peinture chinoise au musée Guimet* de 1910, qui rassemblait des œuvres du musée du Louvre et du musée Guimet¹¹⁷. Il relata son expérience de 1919 au British Museum en ces termes :

«Un poète¹¹⁸ m'y montra toutes les splendeurs des maîtres chinois : c'était pour moi la révélation d'un nouveau monde. Toutes les barrières de races et de temps s'effondraient devant moi, j'étais forcé de réaliser que ces Chinois d'il y a mille ans avaient déjà perçu nos problèmes, et les avaient résolus à peu près de la façon dont nous les résolvons aujourd'hui¹¹⁹».

Ce témoignage est révélateur des convergences de vue dans la recherche d'un nouveau langage plastique que des artistes modernes contemporains ont pu trouver dans la peinture chinoise durant les premières décennies du xx^e siècle, grâce aux collections muséales et aux publications devenues plus

accessibles et qui ont indéniablement contribué à forger un nouveau regard sur la peinture chinoise, permettant de mieux en apprécier aussi les fondements esthétiques.

Le nouveau discours savant sur la peinture chinoise, qui s'est développé au tournant du xx^e siècle de part et d'autre de l'Atlantique, a montré la validité d'un autre système de références plastiques et sa cohérence interne et a suscité une relativisation des critères d'appréciation esthétique, dont les enjeux sont solidaires d'un élargissement du regard occidental à l'égard des cultures extra-européennes et d'une remise en question du modèle classique. En retour, il conduit à réévaluer des réalisations artistiques occidentales ne relevant pas des critères classiques. Ces débats ont eu des incidences sur la recherche en histoire de l'art comme en témoignent, dans les premières décennies du xx^e siècle, les rapprochements et les comparaisons que des historiens de l'art ont proposés entre la peinture occidentale ancienne des primitifs italiens ou celle des peintres contemporains modernes avec la

peinture chinoise, toutes ces formes d'expression artistique se rejoignant par des recherches plastiques convergentes et éloignées des références classiques et de la *mimèsis*.

Ces changements majeurs sont d'autant plus intéressants à mettre en lumière qu'ils prennent place dans un contexte historique précédant de plusieurs décennies les mouvements de décolonisation et le développement d'une histoire globale dont ils peuvent apparaître *a posteriori* comme des éléments précurseurs, remettant en question une lecture univoque des développements historiques. Ils permettent de réintroduire un décalage qui viendra alimenter aussi les débats sur une crise des valeurs occidentales suite aux deux conflits mondiaux. Cette inquiétude spirituelle s'est nourrie aussi de la rencontre avec des pensées issues d'autres cultures, où celle de l'Extrême-Orient a eu sa part comme en témoignent les répercussions dans la pensée de Carl Gustav Jung au sujet de l'inconscient collectif²⁰ et les incidences dans la création artistique de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre²¹.

NOTES

Je tiens à remercier tout particulièrement Laurence Bertrand-Dorléac et Barthélémy Jobert pour leur relecture attentive et leurs précieux conseils.

1. Le terme générique de «peinture chinoise» ne doit pas occulter la diversité de la réalité qu'il recouvre. Il convient de distinguer la peinture lettrée et religieuse d'inspiration Chan (Zen au Japon), de la peinture de cour et également de la peinture artisanale d'exportation.

2. Voir la mise au point sur les recherches actuelles consacrées aux rapports entre l'Orient et l'Occident par J. Delfiner, J. Ramos, E. Parlier-Renault, dans «Introduction», *Histoire de l'Art: Asie-Occident*, n° 82, 2018/1, Paris, 2018, p. 5-12, soulignant l'exception que constitue le japonisme en la matière.

3. Voir M. Y-L. Huang (ed.), *Beyond Boundaries: East and West Cross-Cultural Encounters*, Newcastle upon Tyne, 2011 et *The Reception of Chinese Art Across Cultures*, Newcastle upon Tyne, 2014.

4. Voir M. Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, [1973], Los Angeles/London, Berkeley, 1989 et aussi les références de la note 3.

5. *Ibidem*, p. 258. Sullivan n'évoque ni *L'Art Japonais* de Louis Gonse, ni les publications de F. Hirth, H.A. Giles, S. W. Bushell, L. Binyon, O. Münsterberg, R. Petrucci, C. Glaser, O. Fischer, O. Kümmel, E. Grosse, A. Waley et O. Sirén, consacrés à la peinture chinoise et indique que des artistes tels que Klee, Matisse n'étaient pas conscients des idéaux exprimés par les écrits chinois consacrés à la peinture, fort peu traduits avant les années 1930, ce qui ne correspond pas à la réalité des publications et de l'intérêt de certains peintres pour la peinture extrême-orientale.

6. Voir S. Pierson, *Collecting Chinese Art: Interpretation and Display*, London, 2000, V. Rujivacharakul, *Collecting China: The World, China, and a History of Collecting*, Newark, 2011, J. Steuber, G. Lai, *Collectors, Collections, and Collecting the Arts of China: Histories and Challenges*, Gainesville, 2014, S. Pierson, «The China Collectors», *Apollo. The International Magazine for Collectors*, nov. 2017, p. 76-81, S. Bracken, A. M. Gáldy, A. Turpin (ed.), *Collecting East and West*, Newcastle upon Tyne, 2013 et références note 3.

7. Sur Petrucci, voir F. Cheng dans R. Petrucci, *La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Paris, 1998, p. I-XIII. Sur Binyon, voir M. Y.-L. Huang, «Binyon and Nash: British Modernists' Conception of Chinese Landscape Painting», *The Reception of Chinese Art Across Cultures*, op. cit. à la note 3, p. 88-114, et sur Duthuit, voir B. Vouilloux, «De Paris à Byzance par la Chine?», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne. Dossier Georges Duthuit*, nov. 2015, p.45-53.

8. Voir le *Catalogue de curiosités remarquables, provenant en partie du Cabinet de feu M. Abel Rémusat*, vente des 1-2-3 avril, Paris, 1833 où l'on trouve à la fois des peintures pour l'exportation et des peintures de cour. La mention de «paysages» est trop sommaire pour pouvoir en préciser la nature.

9. La collection d'Adolphe Thiers, connue de Feuillet de Conches a été étudiée par T. Imai, *La collection d'Extrême-Orient d'Adolphe Thiers au musée du Louvre*, mémoire de recherche de l'École du Louvre, 2010.

10. Voir F. S. Feuillet de Conches, «Les Peintres européens en Chine et les peintres chinois», *Revue contemporaine*, t. XXV, avril-mai 1856, p.216-260.

11. *Ibidem*, p. 243. Quelques rares écrits encyclopédiques chinois et les Mémoires des missionnaires jésuites du xviii^e siècle formaient l'essentiel de ses sources.

12. *Ibidem*, p. 245.

13. E. F. Fenollosa, «Review of the chapter on Painting in Gonse's *L'Art japonais*», *Japan Weekly Mail*, 12 juillet 1884, E. F. Fenollosa, *Review of the chapter on Painting in Gonse's "L'Art japonais"*, Boston, 1885.

14. L. Gonse, *L'Art japonais*, Paris, 1883.

15. M. Paléologue, *L'Art chinois*, Paris, 1887.

16. W. Anderson, «A History of Japanese Art», *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, vol. 7, 1878, p. 347-387 et *Descriptive and historical catalogue of Japanese and Chinese paintings in the British Museum*, London, 1886.

17. F. Hirth, *Über die einheimischen Quellen zur Geschichte der chinesischen Malerei von den ältesten Zeiten bis zum 14. Jahrhundert*, München & Leipzig, 1897, et *Die Malerei in China: Entstehung und Ursprungslegenden*, Leipzig, 1900.

18. Même si Gonse ne s'est jamais rendu en Extrême-Orient, il a pu bénéficier à Paris des conseils de connaisseurs et marchands tels que Wakai, Hayashi et Bing et étudier des œuvres originales de leurs collections. Paléologue travailla en Chine en tant que diplomate et put rassembler de la documentation grâce aux indications, à la critique des sources et aux traductions de Gabriel Devéria, secrétaire interprète du ministère des Affaires étrangères et fils du peintre Achille Devéria. Ernest Fenollosa (1853-1908), appelé en 1878 à l'université de Tokyo pour inaugurer une chaire d'économie politique et de philosophie, vécut plus de dix ans au Japon et il se lia d'amitié avec l'écrivain et érudit Okakura Kakuzo. Le docteur William Anderson (1842-1900), nommé en 1873 professeur d'anatomie au Nouveau Collège Impérial des médecins de la Marine à Tokyo, put mieux se familiariser avec la culture japonaise. Friedrich Hirth (1845-1927) quant à lui eut une connaissance plus approfondie de la Chine, car il y avait séjourné en tant que commissaire des douanes à Taiwan et en Chine continentale entre 1892 et 1895, où il avait fréquenté nombre de lettrés.

19. Hirth possédait plus de six cents peintures chinoises, Fenollosa put réunir une collection de 1099 peintures. Anderson se constitua également au Japon une importante collection de peintures japonaises à laquelle il ajouta près de deux cents peintures chinoises.

20. En 1890, Fenollosa devint conservateur du nouveau département d'art oriental du Museum of Fine Arts de Boston et y travailla durant cinq années.

21. Voir Chao Chang peintre du xi^e siècle.

22. Voir la préface de R. Koechlin et G. Migeon dans *Collection Louis Gonse. Œuvres d'art du Japon, choix d'estampes et de livres des principaux Maîtres de l'Ukiyoyé. Peintures des maîtres du xv^e au xix^e siècle, paravents-Peinture chinoise*, Paris, 1924, p.10.

23. L'intérêt de peintres impressionnistes, post-impressionnistes, nabis et fauves pour l'art pictural extrême-oriental est un sujet qui a déjà bénéficié de nombreuses recherches notamment en lien avec le japonisme, voir entre autres S. Wichmann, *Japonisme*, Paris, 1982 et *Monet, Gauguin, Van Gogh ... Japanese Inspirations*, Folkwang/Steidl, 2014.

24. On pourrait citer notamment les exemples de Kenzaburo Wakai, Tadama-

sa Hayashi et Siegfried Bing à Paris, de Sadajiro Yamanaka aux États-Unis et en Europe.

25. Sur les collections américaines voir B. March, *China and Japan in our Museums*, Chicago, 1929 et O. Sirén, *Les Peintures chinoises dans les collections américaines*, Paris/Bruxelles, 1927-1928. Pour le British Museum, voir L. Binyon, «Chinese Paintings in the British Museum-I», *Burlington Magazine*, 1910, p. 256-261, M. Y.-L. Huang, «The Olga-Julia Wegener and Arthur Morrison Collections of Chinese Paintings in the British Museum», dans *Collecting East and West*, op. cit. à la note 3, p.147-165. Sur les collections allemandes, voir W. Veit, «The Museum of East Asian Art in Berlin», *Orientalism The Magazine for Collectors and Connoisseurs of Asian Art*, vol. 31, n°8, octobre 2000, Hong Kong, p. 66-72. Sur les collections muséales françaises voir la donation de Thiers au Louvre dès 1881, pour la collection du musée du Louvre, voir É. Chavannes, «La peinture au musée du Louvre», *Toung Pao*, série III, vol. V, Leide, 1904, p. 310-331, sur celles des musées Cernuschi et Guimet voir É. Chavannes, R. Petrucci, *La peinture chinoise au musée Cernuschi*, Bruxelles/Paris, 1914, Y.-T. Tchang, J. Hackin, *La Peinture chinoise au musée Guimet*, Paris, 1910 et T. Chang, *Travel, collecting, and museums of Asian Art in nineteenth-century Paris*, Farnham, 2015.

26. T. Hayashi, *Histoire de l'art du Japon*, avis aux lecteurs par Hayashi, Paris, 1900.

27. On peut citer pour la Chine, entre autres les missions archéologiques d'Édouard Chavannes (1889-1893 et 1907), de Paul Pelliot (1905-1909), de Victor Segalen (1914 et 1917) et Aurel Stein (1900 et 1906-1930).

28. R. Koechlin, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient*, Chalon-sur-Saône, 1930, p. 66-67.

29. À propos du marchand chinois Loo, installé à Paris, voir G. Lenain, *Monsieur Loo, le roman d'un marchand d'art asiatique*, Arles, 2013.

30. R. Koechlin, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient*, op. cit. à la note 28, p. 83.

31. W. Worringer (1881-1965), historien de l'art et esthéticien allemand. Il est l'auteur notamment de *Abstraction und Einfühlung Beitrag zur Stilpsychologie*, thèse de doctorat publiée à Neuwied en 1907, et l'année suivante à Munich, et de *Formprobleme der Gotik*, Munich, 1911.

32. W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung, contribution à la psychologie du style*, Paris, 1986, p. 86.

33. H. Focillon, «Le Livre des magiciens. Essai sur l'Encyclopédie de la peinture», *Revue de l'art ancien et moderne*, XLVI, 1924, p. 314.

34. *Ibidem*.

35. R.-J. Moulin, «Introduction», dans M. Courtois, *La Peinture chinoise*, Lausanne, 1967, p. 7.

36. E. Fenollosa et E. Pound, *Le Caractère écrit chinois matériau poétique*, Paris,

- 1972, p. 8-9. Pour la première publication, voir E. Fenollosa, E. Pound, *Instigations: An Essay on Chinese written character*, New York, 1920.
37. Sur Paul Valéry et son intérêt pour la peinture extrême-orientale voir M. Jarrety, «Valéry, Goncourt, Watanabe», *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 18, 2011, p. 149-152.
38. Ju Péon (Xu Beihong) (1895-1953) rendit compte de cette exposition dans un article, voir P. Ju, «Peinture chinoise», *La revue de l'Art ancien et moderne*, 37^e année, tome LXIII, n° 341, janvier-mai 1933, p. 193-206.
39. *Exposition d'art chinois contemporain*, préface de P. Valéry, une introduction de G. Salles et une présentation de Ju Péon [Xu Beihong] et un post-scriptum de A. Dezarrois, catalogue d'une exposition organisée par le Musée des écoles étrangères et contemporaines au Jeu de Paume à Paris, mai-juin 1933, p. 5.
40. Voir la préface de H. A. Giles, *An introduction to the history of Chinese pictorial art*, Shanghai, 1905, p. V.
41. Voir É. Faure, *Histoire de l'art*, en cinq volumes (1909-1921), volume 2, Paris, 1911, L. Réau (dir.), *L'Histoire universelle des arts des temps primitifs jusqu'à nos jours*, vol. IV, Paris, 1939. Voir en Allemagne C. Glaser et alii, *Die Ausereuropäische Kunst. Ostasiatische Kunst. Indische Kunst. Islamische Kunst. Afrikanische Kunst- Indianische Kunst Amerikas Malaisisch-pazifische Kunst*, Leipzig, 1929.
42. Une meilleure connaissance encourage même des études monographiques comme en témoignent les articles de R. Petrucci, «Tchao Mong-Fou (Zhao Mengfu), peintre chinois du XIII^e et du XIV^e siècle» et «Kou K'ai-Tche (Gu Kaizhi), peintre chinois du IV^e siècle», *Revue de l'art ancien et moderne*, tome 34, 1913, p.171-185 et tome 35, 1914, p. 169-182, ou encore l'ouvrage d'A. E. Meyer, *Chinese Painting As Reflected in the Thought and Art of Li Lung-Mien 1070-1106*, New York, 1923.
43. Parmi les revues spécialisées dont la date indiquée correspond au début de la publication, on peut citer notamment: *Kokka*, Tokyo (1889), *The Kokka* (version partiellement anglaise en 1902 et totalement en 1905), *Ostasiatische Zeitschrift*, Berlin (1912), *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, Leipzig, (1924/25), *Revue des arts asiatiques*, Paris (1924), *Artibus Asiae*, Hellereau-Dresden, Basel, Zürich, Leipzig, Ascona (1925), *Wiener Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte Asiens*, Vienne (1926).
44. Paul Pelliot en 1923 considérait que les travaux de Giles et Hirth n'étaient que des «ébauches» car «les renseignements ont été pris de toutes mains, sans contrôle, et trop souvent un examen attentif oblige à les écarter», voir G. Migeon, «Observations sur la peinture chinoise», *Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, tome 49, 1926, p. 202, et Fenollosa avait surtout une connaissance de la peinture chinoise conditionnée et biaisée par les sources japonaises dont il fut tributaire.
45. Notre traduction d'E. F. Fenollosa, *Review of the chapter on Painting in Gonse's "L'Art Japonais"*, *op. cit.* à la note 13, p. 23: «The Western world has still to learn in what the true greatness of Eastern painting consists. It is not merely in externals and technique, which are easily understood. It is in the greatness of heart and mind, which are hardly understood at all. The capacity of a painting is measured by its spiritual depth ».
46. F. Hirth, *Ueber fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst*, München & Leipzig, 1896.
47. F. Hirth, *op. cit.* à la note 17.
48. Zhang Yanyuan (vers 815 - après 875) fut un éminent historien de la peinture chinoise de l'époque Tang. Il est l'auteur du *Lidai Minghua Ji* (Sur les peintures célèbres à travers les âges).
49. Xie He (actif v. 500-535), est l'auteur du *Gu Hua Pin Lu* (Notes sur la classification des peintres anciens) rédigé vers 500 apr. J.-C. Dans ce traité, il insiste sur les célèbres six règles de la peinture qui deviendront fondamentales pour la réflexion esthétique et dont la première constitue la pierre angulaire de l'art pictural chinois: «Dans l'harmonie du souffle (*Qi yun* 氣韻), le mouvement de la vie (*Sbeng dong* 生動)».
50. F. Hirth, *op. cit.* à la note 17.
51. Voir note 40. Sinologue, Giles (1843-1935) fut diplomate en Chine et traduisit nombre d'écrits chinois.
52. Orientaliste et sinologue, Arthur Waley (1889-1966) fut conservateur au British Museum et traduisit des textes chinois et japonais. Bien qu'il n'ait jamais voyagé en Extrême-Orient, il a laissé plusieurs ouvrages sur l'art extrême-oriental en s'intéressant aux liens entre art et pensée philosophique, tels que *Zen Buddhism and Its Relation to Art*, London, 1922, *The Way and its power: a study of the Tao t'ê Ching an its place in Chinese thought*, London, 1934, *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, London, 1923.
53. Le poète Laurence Binyon (1869-1943) fut conservateur au British Museum et avait une connaissance de la langue chinoise bien qu'imparfaite. Il se rendit en Chine entre août 1929 et janvier 1930. Il écrit notamment *Painting in the Far East: an introduction of the history of pictorial art in Asia (especially China and Japan)*, London, 1908, *The Flight of the Dragon: An Essay on the Theory and Practice of art in China and Japan based on original sources*, London, 1911, *L'Art asiatique au British Museum (sculpture et peinture)*, Paris et Bruxelles, 1925, *Chinese Paintings in English Collection*, Tours, 1927, *Les peintures chinoises dans les collections d'Angleterre*, coll. «Ars Asiatica», vol. IX, Paris et Bruxelles, 1927, *The Spirit of man in Asian art*, Cambridge, 1936, *Chinese Art and Buddhism*, London, 1936.
54. Bushell (1844-1908) fut médecin et orientaliste et exerça en Chine où il apprit le chinois et put accéder à des sources directes auxquelles il fit référence. Il est l'auteur de *Chinese Art*, London, 1904-1906.
55. J.C. Ferguson (1866-1945) avait séjourné longuement en Chine à partir de 1887 en tant que missionnaire méthodiste. Il avait une bonne connaissance du chinois, se constitua une collection de peintures. Il fut chargé d'acquérir de l'art chinois pour le Metropolitan Museum of Art de New York. Il est l'auteur de *The Metropolitan Museum of Art. Special Exhibition of Chinese Paintings From the Collection of the Museum*, New York, 1914, *Outlines of Chinese Art*, Chicago, 1918, *Chinese Painting*, Chicago, 1927, *Survey of Chinese Art*, Shanghai, 1939.
56. O. Münsterberg (1865-1920) fut un industriel, collectionneur, mécène et savant, spécialiste de l'Extrême-Orient. Il est l'auteur de *Chinesische Kunstgeschichte*, Esslingen, 1910-1912 et de *Chinesische Malerei*, München, 1911.
57. Grosse (1862-1927), ethnologue et historien de l'art, fut en relation étroite avec Hayashi grâce auquel il se constitua une collection d'objets d'art d'Extrême-Orient. Il enseigna l'histoire de l'art japonais à l'université de Fribourg-en-Brisgau et se rendit au Japon en 1907 et également en Chine en 1908 et fut chargé d'acquérir des œuvres d'art pour les musées de Berlin à la demande de Wilhelm von Bode. Sa collection a été donnée au Museum Natur und Mensch de Fribourg. Il est l'auteur de *Die Ostasiatische Tuschmalerei*, Berlin, 1922, traduit sous le titre *Le lavis d'encre en Extrême-Orient*, Paris, s.d.
58. Historien de l'art allemand, Otto Fischer (1886-1948), formé par Wölfflin, avait consacré sa thèse en 1911 à la théorie artistique chinoise, et voyagea en Chine, au Japon et en Corée en 1925, où il acquit des œuvres d'art. Il a dirigé la Staatsgalerie de Stuttgart puis le Kunstmuseum de Basel et est l'auteur de *Chinesische Landschaftsmalerei*, München, 1921 et de *Kunst des fernen Ostens Landschaften/ Blumen/ Tiere nach Bilder alter Meister*, Bern, 1935.
59. Curt Glaser (1879-1943), docteur, historien de l'art, critique et collectionneur, avait fait des recherches sur Hans Holbein à Berlin avec Wölfflin. De 1909 à 1920, il travailla à la Kupferstichkabinett, puis devint, entre 1924 et 1933, directeur de la Kunstbibliothek de Berlin. Il est l'auteur de *Die Kunst Ostasiens. Der Umkreis ihres Denkens und Gestaltens*, Leipzig, 1913.
60. Sur Otto Kümmel (1874-1952), voir W. Klose, «Otto Kümmel and the Development of East Asian Art Scholarship in Europe», *Orientalia*, Hong Kong, vol. 31, n° 8, octobre 2000, p.113-117. Historien de l'art, il se tourna vers l'art extrême-oriental grâce à E. Grosse, et joua un rôle important dans la constitution des collections d'art extrême-oriental des musées de Berlin qu'il dirigea. Il est l'auteur de *Die Kunst Ostasiens*, Berlin, 1921 et de *Chinesische Kunst. Zweihundert Hauptwerke der Ausstellung der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst in der Preussischen Akademie der Künste*, Berlin, 1930.
61. Laufer (1874-1934) fut un anthropologue et orientaliste qui se rendit en Chine entre 1901 et 1904 et qui avait une grande maîtrise du chinois. On lui doit, *Tang, Sung and Yuan paintings belonging to various collectors*, Paris-Brussels, 1924.
62. Historien de l'art, conservateur au Museum für Ostasiatische Kunst à Cologne de 1920 à 1933, Salmony (1890-1958) émigra aux États-Unis et fut professeur à l'Institute of Fine Arts de New York University. Il écrivit *Die chinesische Landschaftsmalerei*, Berlin, 1920.
63. É. Chavannes (1865-1918), archéologue et sinologue, est l'auteur de présentations érudites sur la peinture chinoise, telles que «La légende de Koei tseu mou chen ; Peinture de Li Long-mien (1081)», *T'oung Pao*, série II, vol. V, Leide, 1904, p. 490-499, voir la note 25 pour d'autres de ses publications.
64. R. Petrucci (1872-1917) fut un sociologue, historien de l'art et orientaliste, formé par le sinologue É. Chavannes ; son souci des sources le conduisit à entreprendre la traduction du manuel de peinture *Kiai-Tseu-Yuan boua Tchouan. Les enseignements de la Peinture du jardin grand comme un Grain de Moutarde: Encyclopédie de la peinture Chinoise*, préfacé par É. Chavannes, Paris, 1918. Il est l'auteur de *La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Paris, 1910, et *Les Peintres Chinois*, Paris, 1912.
65. P. Pelliot (1878-1945), sinologue et historien de l'art, spécialiste de l'art de Dunhuang, fut formé par É. Chavannes. Il a écrit notamment *Les grottes de Touen-Houang: peintures et sculptures bouddhiques des époques des Wei, des Tang et des Song*, Paris, 1914-1924.
66. L'historien de l'art Henri Focillon (1881-1943) a écrit sur la peinture chinoise notamment dans *L'art bouddhique*, Paris, 1921 et dans «Le Livre des magiciens. Essai sur l'Encyclopédie de la peinture», *op. cit.* à la note 33, p. 313-324.
67. Sur Duthuit (1891-1973), outre la publication mentionnée note 7, voir le catalogue d'exposition *Autour de Georges Duthuit*, Aix-en-Provence, 2003. Duthuit a évoqué plus précisément la peinture chinoise dans *Mystique chinoise et peinture moderne*, Paris, 1936 et dans *Le musée inimaginable*, Paris, 1956.
68. O. Sirén (1879-1966) fut un éminent spécialiste de la peinture chinoise à laquelle il s'intéressa après avoir vu des peintures bouddhiques au Museum of Fine Arts de Boston en 1915. Il se rendit quatre fois en Chine entre 1918 et 1935 et écrivit notamment *Les Peintures chinoises dans les collections américaines*, *op. cit.* à la note 25, *Histoire de la peinture chinoise: des origines à l'époque Song*, Paris, 1934, *Histoire de la peinture chinoise: l'époque Song et l'époque Yuan*, Paris, 1935, *The Chinese on the Art of Painting: Translations and Comments*, Beijing, 1936, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, sept volumes, London, 1956-1958.
69. Ces six canons exposés par Giles sont «la vitalité rythmique, la structure anatomique, la conformité avec la nature, l'harmonie de la couleur, la composition artistique, la perfection du fini».

70. Voir note 58. En 1943, cet ouvrage connaît une troisième édition chez Paul Neff à Berlin et Vienne.
71. Voir note 57.
72. Voir note 52.
73. E. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, London, 1912.
74. Ayant consulté et étudié la peinture chinoise à partir des sources japonaises, Fenollosa utilise le terme japonais «Zen» pour désigner le «Chan» chinois. De même, il emploie souvent les noms des peintres chinois transcrits en japonais.
75. O. Kümmel, *L'Art de l'Extrême-Orient*, Paris, s.d., p. 23.
76. Voir dans la traduction d'Ardenne de Tizac, L. Binyon, *Introduction à la peinture de la Chine et du Japon*, Paris, 1968, p. 5.
77. Voir note 64.
78. R. Petrucci, *La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Paris, [1911], Paris, 1998, p. 3-4.
79. Voir notamment «Wang Wei: La Révélation des Secrets de la Peinture», traduction par S. Elisséev, *Revue des Arts asiatiques* IV, Paris, 1927, Kuo Hsi (Guo Xi), *An Essay on Landscape Painting*, traduction par Shio Sakanishi, London, 1935, V. Contag, «Das Mallehrbuch für Personenmalerei des Chieh Tzū Yüan», *Toung Pao*, Leiden, 1937, vol. XXXIII, p. 15-90 ; il s'agit de la 4^e section du *Manuel de peinture du Jardin grand comme un grain de moutarde*, dont la première partie avait paru en 1679, la seconde et la troisième en 1701, la quatrième en 1818 ; les trois premières parties avaient été traduites par R. Petrucci dans *L'Encyclopédie de la peinture chinoise*, la quatrième n'ayant pu être entreprise en raison du décès de Petrucci.
80. Voir les traductions de H. A. Giles, *Tchouang Tzū, mystic, moralist and social reformer*, London, 1889, A. Waley avait proposé des extraits de Zhuangzi, Mencius et Hanfeizi dans *Three ways of the thought in ancient China* paru en 1939, O. Sirén également contribua à la traduction et à la présentation de textes sur la peinture, voir notamment «An important treatise on painting from the beginning of the xviiith century», *Toung Pao*, Leiden, 1938, vol. XXXIV, p. 153-164, et *The Chinese on the Art of Painting: Translations and Comments*, op. cit. à la note 68.
81. Voir R. Petrucci, «Tchao Mong-Fou (Zhao Mengfu), peintre chinois du xiii^e et du xiv^e siècles», op. cit. à la note 42, p.171.
82. O. Sirén, *Histoire de la peinture chinoise: des origines à l'époque Song*, op. cit. à la note 68.
83. *Ibidem*, p. VIII.
84. Voir R. de Marguerie, *L'Art chez les Chinois*, Paris, 1904, p. 5-6.
85. S. Bushell, *L'Art chinois*, Paris, 1910, p. 295.
86. *Ibidem*, p. 297.
87. Sur Ferguson et la Chine, voir L. Netting, *A Perpetual Fire: John C. Ferguson and his Quest for Chinese Art and Culture*, Hong Kong, 2013.
88. Voir la préface que Ferguson rédigea pour le catalogue de vente de sa collection dans T. E. Kirby & O. Bernet, *Illustrated catalogue of antique Chinese bronzes, porcelaines, pottery, tomb jades and rare old Chinese paintings belonging to the well-known connoisseur Dr. John C. Ferguson...*, New York, 7 avril 1916, n. p. Le catalogue, illustré en noir et blanc, comprend des peintures aux sujets variées (n° 226 à 252).
89. Il connaissait notamment le dignitaire mandchou Tuan Fang, grand collectionneur de peintures et de bronzes chinois. Voir T. Lawton, *A Time of Transition: Two Collectors of Chinese Art*, Lawrence, 1991.
90. Voir le témoignage de Ferguson dans T. E. Kirby & O. Bernet, *Illustrated catalogue of antique Chinese bronzes, porcelaines...*, op. cit. à la note 88: «I have sought to judge Chinese objects by Chinese artistic standards and not solely by the promptings of a European aesthetic taste», n. p.
91. O. Kümmel, *L'Art de l'Extrême-Orient*, op. cit. à la note 75, p.8.
92. E. Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg, 1894. Cet ouvrage fut traduit en anglais dès 1897 et parut en français en 1902.
93. Dans *Les Débuts de l'art*, E. Grosse avait écrit: «Cette ressemblance entre les créations artistiques des peuples les plus grossiers et les plus civilisés est très grande. Quelque étranges et peu artistiques que puissent nous paraître au premier coup d'œil les œuvres des primitifs, un examen approfondi montrera toujours qu'elles sont créées d'après les mêmes lois qui président à la création des chefs-d'œuvre sublimes de notre art», Paris, 1902, p. 130.
94. E. F. Fenollosa (sic), *L'art en Chine et au Japon*, s. d. mais paru en 1913, introduction, p. XIV-XV.
95. L. Binyon, *Painting in the Far East: an introduction of the history of pictorial art in Asia (especially China and Japan)*, op. cit. à la note 53, p. 23.
96. «pervaded by a perfume of religious idealism», *ibidem*, p. 24.
97. Bernard Berenson fut très impressionné par les collections de peintures extrême-orientales que Fenollosa lui fit découvrir en 1894 au Museum of Fine Arts de Boston ainsi que par les collections du British Museum qu'il vit en 1910, ce qui le conduisit à réfléchir sur les liens possibles entre la peinture religieuse chinoise et celle des peintres siennois. Il collectionna de l'art extrême-oriental de 1910 à 1917, voir L. P. Roberts, *The Bernard Berenson Collection of Oriental Art at Villa I Tatti*, New York, 1991, p. 7.
98. B. Berenson, *A sienese Painter of the Franciscan Legend*, London, 1909, p. 17-18. B. Berenson, *Sassetta: un peintre siennois de la légende franciscaine*, Paris, 1948.
99. Cité dans I.-V. Pouzyna, *La Chine, l'Italie et les débuts de la Renaissance (xiii^e-xiv^e siècles)*, Paris, 1935, p. 2.
100. Sirén, s'était auparavant intéressé à l'art italien de la Renaissance et avait fait des recherches sur Lorenzo Monaco, Giotto, la sculpture florentine et Léonard de Vinci. C'est en découvrant les collections d'art extrême-oriental des musées américains de Boston, New York, Washington, Cleveland, Philadelphie que naquit sa passion pour l'art d'Extrême-Orient.
101. O. Sirén, *Histoire de la peinture chinoise: des origines à l'époque Song*, op. cit. à la note 68, p. VII.
102. G. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924.
103. J. Plenge, «Die Chinarezeption des Trecento und die Franziskaner-Mission», *Forschungen und Fortschritte*, Berlin, 10. September 1929, Nr. 26, p. 294-295.
104. Voir note 99.
105. I.-V. Pouzyna, op. cit. à la note 99, p.75.
106. R. Wittkower, *L'Orient fabuleux [Allegory and the Migration of Symbols, 1977]*, Paris, 1991.
107. R. Étienne, *L'Europe chinoise, t. I. De l'Empire romain à Leibniz*, Paris, 1988, p. 157-161, où il affirme n'être pas convaincu par les arguments avancés par Pouzyna.
108. L. Olschki, «Asiatic Exoticism in Italian Painting of the Early Renaissance», *The Art Bulletin*, New York, vol. XXVI, N° 2, juin 1944, p. 95-106.
109. C. Sterling, «Le Paysage dans l'art Européen de la Renaissance et dans l'art Chinois», *L'Amour de l'art*, 12^e année, janvier 1931, p. 20.
110. *Orient-Occident. Rencontres et influences durant cinquante siècles d'art*, Paris, 1958, p. 76.
111. *Ibidem*, p. 78.
112. C. Glaser, «Ostasiatische Kunst», *Die Aussereuropäische Kunst. Ostasiatische Kunst...*, op. cit. à la note 41, préface, p.VII.
113. W. Worringer, *L'art gothique*, Paris, 1941 et 1967, p. 21.
114. *Ibidem*, p. 23.
115. *Ibidem*, p. 57.
116. G. Duthuit, *Mystique chinoise et peinture moderne*, voir note 67, p.11.
117. Cet exemplaire est conservé aux archives Matisse à Paris. Voir R. Labrusse, *Matisse: l'émotion du trait, le don de l'espace*, Taipei, 2002, p. 248 et note 5, p. 258.
118. On peut se demander si le poète, dont le nom n'est pas précisé, ne pourrait pas être Laurence Binyon.
119. Voir A. Franc k Harris, 1922, D. Fourcade, «Autres propos de Henri Matisse», *Macula*, n° 1, 1976, p. 96.
120. Voir ses idées sur l'inconscient collectif et ses recherches sur ce qui est commun à la psyché humaine. Sur l'intérêt de Jung pour la pensée chinoise voir C. G. Jung, *Commentaire sur le Mystère de la Fleur d'or*; [1929], Paris, 1979.
121. L'impact de la pensée extrême-orientale dans les réalisations d'André Masson, Julius Bissier, Henri Michaux, Mark Tobey, Robert Motherwell, Antoni Tàpies entre autres pourrait en témoigner de part et d'autre de l'Atlantique.

ABSTRACT
Chang Ming Peng : The Scholarly Discussion of Chinese Painting in Occident at the Beginning of the 20th century : Terms and Stakes of a Radical Change, a Precursor of Global History?

This article analyzes the change in the reception of Chinese painting in scholarly discussions by Western art historians on both sides of the Atlantic at the beginning of the 20th century, and it studies its place and role in the esthetic discussion that led to a questioning of the Classical model. Convergences in the approaches led to a questioning of their logic in accord with the historical, esthetic and historiography context. Multiple factors contributed to favoring the emergence and the development of a scholarly discussion. Also, the accentuation of the opening up to world cultures in the first decades of the 20th century supported the emergence of new perceptions of Chinese painting. If this latter had demonstrated the validity of another system of painterly references and its internal coherence, the idea developed among art historians that explorations of the forms of expression that differed or strayed from Classical norms should also be undertaken within the context of Western tradition. This favored the reconciliation and the comparisons between Chinese painting and older Western painting of the Italian Primitives or contemporary modern artists, opening the way in return for a renewed reading of Western art. Thus the debate over the other esthetic norms possible in cultures outside of Europe nourished as much a change in the vision of Chinese painting as this latter also contributed to the development of these considerations.

Chang Ming Peng est professeure en histoire de l'art contemporain et muséologie à l'université de Lille (IRHiS - UMR 8529). Faculté des Humanités, département d'histoire de l'art.
 chang-ming.peng@univ-lille.fr