

Lauren WALDEN

## Le surréalisme et la Chine : terrain inconnu

En 1925, André Breton écrit sa *Lettre aux Voyants* dans laquelle il raconte une vision chimérique à propos d'une éventuelle visite en Chine. Il déclare : « Je dois, paraît-il, me rendre en Chine vers 1931 et y courir pendant vingt ans de grands dangers. Deux fois sur deux je me le suis laissé dire, ce qui est assez troublant. Indirectement, j'ai appris aussi que je devais mourir d'ici là.<sup>1</sup> » Breton ne se lancera jamais dans cette aventure, préférant s'en tenir à sa vision onirique du pays. À l'instar du rapport chimérique qui liait Breton à la Chine, un manque de réciprocité dans les relations entre l'avant-garde chinoise et les surréalistes européens des années trente entrave les recherches transnationales actuelles dans ce domaine. Tout d'abord, il faut considérer le cas singulier de Shanghai et sa concession française de l'époque républicaine. Comme le souligne Danzker, elle est

l'une des villes les plus globales de l'époque moderne, [elle connaît] un véritable tourbillon d'idées révolutionnaires pendant les premières décennies du vingtième siècle, des aspirations nationalistes en conflit, une expansion commerciale sans ambiguës, l'occupation militaire. Un *fata morgana* étincelant en fait en 1930 la cinquième grande ville du monde dans l'imaginaire contemporain : Shanghai est à la fois séduisante et attirante.<sup>2</sup>

C'est ainsi que la ville constitua une pépinière de l'esthétique avant-gardiste en provenance de l'Europe, même si certains restent sceptiques quant à la possibilité d'une influence du surréalisme en Chine<sup>3</sup>. Cet article entend montrer que le surréalisme jouit d'une influence significative au sein des cercles avant-gardistes dans un Shanghai cosmopolite, malgré l'incapacité de l'avant-garde chinoise à pénétrer les espaces européens de façon concrète.

### La Chine dans l'imaginaire surréaliste

Bien qu'aucun des surréalistes européens de renom n'y ait entrepris de voyage, l'Asie jouissait d'une forte présence dans l'imaginaire surréaliste, surtout sur le plan métaphysique. En 1925, dans le périodique *La Révolution surréaliste*, Antonin Artaud rédigea une lettre au Dalai-Lama :

Nous sommes tes très fidèles serviteurs, ô Grand Lama, donne-nous, adresse-nous, tes lumières, dans un langage que nos esprits contaminés d'Européens puissent comprendre, et au besoin, change-nous notre Esprit, fais-nous un esprit tout tourné vers ces cimes parfaites où l'Esprit de l'Homme ne souffre plus<sup>4</sup>.

Cette phrase nous démontre qu'Artaud espère déstabiliser l'hégémonie culturelle de l'Occident qu'il place au service de l'Orient. L'imagerie des « cimes parfaites » rappelle le paysage montagneux où se situe le bouddhisme tibétain. Artaud met également

l'accent sur « la liberté<sup>5</sup> », concept cher aux surréalistes, comme en témoigne le premier manifeste de Breton : « Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore [...] parmi tant de disgrâces dont nous héritons, il faut bien reconnaître que la plus grande liberté d'esprit nous est laissée<sup>6</sup>. » Pour les surréalistes, la liberté réside dans les rêves ; n'ayant pas visité l'Extrême-Orient, ils en construisent une perception idéalisée, le Dalai-Lama étant pour Artaud le « pape acceptable<sup>7</sup> ».

L'article d'Artaud prend place dans le volume de la revue *La Révolution surréaliste* qui a pour sous-titre « 1925 : Fin de l'ère chrétienne ». Sur ce même sujet, Théodore Lessing écrit un autre article qui a pour objectif de comparer « L'Europe et l'Asie ». Lessing cite la pensée de Lao Tseu, synonyme pour lui d'introspection. Il commente : « L'Orient place sa vénération dans les hommes qui n'ont absolument rien fait, rien accompli, rien écrit mais qui, ainsi que Bouddha et Lao Tseu, ne vécurent de tous leurs sens que de la contemplation de l'immuable vivant, immobiles, saints, sans conduite dans l'existence, sans actions<sup>8</sup>. » Père fondateur de la religion indigène de la Chine, Lao Tseu fait du *wuwei* (non action) la pierre angulaire du taoïsme. C'est imprégnés de cette notion que les surréalistes manifestèrent contre la guerre au Maroc en 1925, écrivant un tract intitulé « La Révolution d'abord et toujours » qui fait référence à la révolution de la pensée. La collectivité surréaliste appelle le lecteur à « tourner les yeux vers l'Asie » tout en nous rappelant que « L'Orient est partout »<sup>9</sup>. Ici, la politique coloniale européenne est mise au pilori par les courants de pensée orientale. Dans *La Révolution surréaliste*, Lessing souligne un axiome de Lao Tseu, « Je les ferai revenir à l'usage des cordes nouées<sup>10</sup> ». Il s'avère qu'autrefois, avant l'avènement de l'écriture, on utilisait des cordes, en manipulant leur forme, pour communiquer la pensée. Aux yeux de Lessing, le taoïsme chinois est quelque chose de primordial, d'essentiel, de simple qui a été abîmé par la civilisation européenne. Surtout, la Chine équivaut à l'exotisme chez les surréalistes. Comme le dit Serge Gruzinski, « l'exotisme n'est pas un pourvoyeur des clichés. Dans le meilleur des cas [...], c'est la manière dont l'Occident a coutume d'imprimer partout sa marque<sup>11</sup> ». En effet, la comparaison de Lessing met en exergue une Chine par l'ouest, pour l'ouest comme son antipode. Malgré cela, Lessing interroge la Chine de manière philosophique, sans avoir recours aux stéréotypes populistes comme on le verra dans l'exemple suivant.

En effet, André Breton rappelle sa rencontre fortuite avec la Chine dans son récit quasi autobiographique *Nadja* (1928). Breton aimait entrer dans un cinéma au hasard pour voir un film sans l'avoir choisi auparavant. Cette fois-là le film s'intitulait *L'Étreinte de la pieuvre*. Composant une œuvre de photo-littérature, Breton parsème son récit de trouvailles dont une affiche et un résumé de l'intrigue du film en question. Ce film dépeint les Chinois comme des suppôts de Satan. Les médias grand public n'avaient guère la même conception de l'Orient que les surréalistes et avaient recours à des stéréotypes désuets. Breton raconte son expérience de façon très ludique :

Pas même le souvenir du huitième et dernier épisode d'un film que j'ai vu passer là, tout près, durant lequel un Chinois, qui avait trouvé je ne sais quel moyen de se multiplier, envahissait New York à lui seul. [...] Il entra, suivi de lui-même, et de lui-même, et de lui-même, et de lui-même, dans le bureau du président Wilson.<sup>12</sup>

Bien évidemment, l'homme chinois qui se multiplie de façon mystérieuse est sans aucun doute une allégorie contre l'immigration, l'hospitalité et le cosmopolitisme. En France, le fléau du « péril jaune<sup>13</sup> » reflète également le malaise des gouvernements occidentaux face à une Chine en train de se développer, gagnant de l'élan à l'échelle mondiale. Malgré cela, Breton demeure fidèle à son engouement pour l'Orient en décrivant les films propagandistes de ce type comme « complètement idiots<sup>14</sup> ». Mais tandis que la perception d'une Chine idéalisée demeurait chère aux surréalistes, l'écart se creusait entre cette construction chimérique propre à l'avant-garde et la perception qu'en avait le grand public.

## Lang Jingshan et Man Ray

Lang Jingshan (1892-1995), photographe shanghaien de renommée mondiale, naquit le 4 août 1892 dans une famille bourgeoise. Son père était militaire sous le régime Qing mais nourrissait un engouement certain pour les arts qu'il transmit à son fils. Après avoir travaillé en tant que photojournaliste, Lang Jingshan se tourna vers la photographie artistique. En 1928, il fut ainsi le premier Chinois à photographier un modèle féminin nu. Il est passé à la postérité pour ses mélanges de peinture à l'encre de Chine et de photographie moderniste occidentale, surnommés « photographie composite » (*jijin sheying*), manière de fusionner sans heurts la peinture et la photographie. Peut-on pour autant le qualifier de surréaliste? Aucune étude anglaise ou française ne propose de lecture surréaliste de Lang Jingshan. Seuls quelques auteurs chinois lui attribuent certains traits surréalistes, affirmations naissantes que nous souhaitons approfondir. L'un des traits les plus surréalistes de Lang est le mélange de rêve et de réalité, mélange mis en avant par le manifeste du surréalisme<sup>15</sup>, dans lequel Breton déclare : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire<sup>16</sup>. » Selon Ge et Lin,

les techniques surréalistes de Lang Jingshan amalgament les conceptions artistiques occidentales et orientales. Il rompt les frontières entre la réalité et la fantaisie, oscillant entre la peinture et la photographie ; il entremêle de manière ingénieuse les objets plats et multidimensionnels. Il joue sans relâche avec les limites de l'expression et de la qualité photographique.<sup>17</sup>



**Fig. 1** Lang Jingshan, *Nirvanesque*, années 1930, photographie, publiée dans *Exhibition of Pictorial Photography*, 1939, pl. 86, reproduite avec l'aimable autorisation de Madame Eve Long.



**Fig. 2** Man Ray, *Simone Kahn avec figure masculine de Vanuatu*, 1927, photographie, 30,1 x 21 cm, coll. Edmond Treillard © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2018.

Il s'avère ainsi instructif de comparer les paysages oniriques de Lang Jingshan à ceux d'autres photographes surréalistes. Selon Ge et Lin, Lang Jingshan et Man Ray se seraient rencontrés à Paris en 1960. Cependant, étant donné la circulation des périodiques propageant les esthétiques avant-gardistes à Shanghai<sup>18</sup>, on peut se demander si Lang Jingshan n'aurait pas eu connaissance du travail de Man Ray pendant l'époque moderniste.

Quelques documents concernant Man Ray et Lang Jingshan ont été découverts, constatent Ge et Lin. En 1960, Man Ray invite Lang Jingshan à assister à une conférence sur la photographie à Paris. En même temps Lang Jingshan, vieilli, consulte les archives de la Bibliothèque nationale de France concernant les 70 expositions de Man Ray. Au sein des archives de Lang Jingshan se trouvent un portrait de Man Ray ainsi que sa carte de visite.<sup>19</sup>

L'un des topoi communs aux deux photographes est celui du corps féminin conjugué à un artefact exotique. Dans *Nirvanesque* (1930), une femme nue accroupie tient une sculpture bouddhiste tout en méditant dans la position du lotus. L'arrière-plan exhale des rayons de soleil symbolisant la réalisation de l'état de Nirvana, où la joie ne connaît aucune entrave. Ce faisant, la joie est la prérogative de la femme, pas forcément celle d'un voyeur extérieur. La femme, contemplative et souriante, regarde vers le bas. Il ne s'agit pas de sa performativité dans ce cas. Elle est émancipée de tout point de vue misogyne grâce à la transcendance spirituelle. Il existe en quelque sorte une symbiose entre l'objet et la femme. Au contraire, les photographies de Man Ray catalysent sans vergogne le plaisir du voyeur. Man Ray utilise souvent des artefacts africains et océaniques pour mettre en exergue le sens du rituel et l'exotisme, qui va indirectement essentialiser la femme en juxtaposant deux formes différentes d'altérité – le deuxième sexe et une race non-européenne. En effet, dans la photographie *Simone Kahn avec figure masculine de Vanuatu* (1927), la protagoniste très maquillée interpelle directement le voyeur, elle regarde fixement l'objectif de l'appareil photo tandis que l'artefact surgit face à elle avec un phallus méticuleusement élaboré. Bien sûr, la photographie rappelle la position du missionnaire de manière explicite, ce qui rend l'œuvre de Lang Jingshan relativement pudique malgré la nudité évidente. Le cadre de la photographie prise par Man Ray semble être une pinacothèque. On voit à l'arrière-plan une peinture qui opère une mise en abyme de la représentation. Inversement, l'arrière-plan de Lang Jingshan évoque sans aucun doute le royaume céleste. La dimension métaphysique porte dans ce cas atteinte à la sexualité du modèle.



**Fig. 3** Man Ray, *Champs délicieux*, 8<sup>e</sup> rayographie, 1922, rayographie, 22,3 x 16,9 cm, Paris, MNAM © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London 2018.



**Fig. 4** Lang Jingshan, *La Lumière argentée*, 1949, rayographie avec peinture, 39 x 46 cm, coll. privée, reproduite avec l'aimable autorisation de Madame Eve Long.

Lors de leur rencontre parisienne, Man Ray écrit à Lang Jingshan : « Je peins ce que je ne peux pas photographier, je photographie ce que je ne peux pas peindre. » Il apparaît que Man Ray fait alors allusion à l'invention de la photographie composite par Lang Jingshan. Pour sa part, Danzker met l'accent sur l'engouement des artistes chinois pour les techniques artistiques nouvelles :

Les expérimentations des artistes chinois pendant les années vingt et les années trente, en Chine et à l'étranger, pourraient être considérées comme une recherche résolue de techniques nouvelles. À cet égard, leurs efforts ressemblent à ceux des artistes euro-américains qui avaient recours aux cultures extra-occidentales afin de puiser leur inspiration dans des langages formels distincts et surtout dans de nouvelles techniques qu'ils s'approprièrent à leur gré pour révolutionner et revitaliser la culture occidentale.<sup>20</sup>

On le voit, Man Ray s'inspire des cultures non occidentales, à l'instar de Lang Jingshan mais suivant une logique *inverse*, sans que l'on puisse alléguer une influence du premier sur le second. Comme le dit Gruzinski : « À vrai dire, dès les premiers temps, la notion de la copie s'est révélée extrêmement élastique, variant de la reproduction exacte, de la copie conforme, à l'interprétation inventive<sup>21</sup>. » Nul ne saurait nier que l'œuvre de Lang Jingshan se situe dans la dernière catégorie, dans un contexte chinois doté de ses propres codes symboliques. Comme nous le verrons, Lang Jingshan avait utilisé la technique de la rayographie bien avant sa rencontre avec Man Ray en 1960.

Lorsqu'éclate la guerre sino-japonaise en 1937, Lang Jingshan fuit le Shanghai républicain à contrecœur. Il voyage dans le Sichuan pendant l'occupation japonaise avant de prendre un bateau pour Taiwan au début de la prise de pouvoir communiste en 1949. Il partage le bateau avec le général Tchang Kai-chek, alors dirigeant du parti nationaliste dont il se rapprochera, tandis que les surréalistes européens s'enthousiasment naïvement pour le nouveau régime maoïste<sup>22</sup>.

Séjournant à Taipei, Lang Jingshan commence à s'approprier la rayographie en 1949, sous l'égide des nationalistes exilés à Taiwan. Par cette technique, Man Ray métamorphose les objets banals en entités surnaturelles, faisant sien le précepte surréaliste du *merveilleux quotidien* prôné par Louis Aragon. Pour sa part, Lang Jingshan utilise cette technique novatrice pour insuffler un nouveau dynamisme à l'iconographie chinoise, telle la pagode que l'on trouve dans toutes les peintures à l'encre de Chine, depuis des siècles, ce qui lui permet de se départir du superflu. L'arbre dont les feuilles tombent

pourrait symboliser un renouvellement de la vie, faisant écho à la situation de Lang Jingshan après le bouleversement de la révolution culturelle dans la Chine continentale.

## La Société Tempête et le surréalisme

Entre 1932 et 1935, la Société Tempête monte à Shanghai quatre expositions comportant des œuvres d'inspiration surréaliste. Comme dans l'œuvre de Lang Jingshan, on perçoit un télescopage entre Orient et Occident, ancienneté et modernité. Bien que ce groupement cite explicitement le surréalisme, il s'avère que certains membres s'en inspirent beaucoup plus que d'autres. À son apogée, le groupe compte douze membres et l'on peut considérer Pang Xunqin comme le peintre le plus surréaliste d'entre eux. Il est fort probable que les membres de la Société Tempête et Lang Jingshan se connaissaient, comme en témoigne le périodique *Meishu Shenghuo (La Vie artistique)* qui fait état d'une contribution de Pang Xunqin et de Lang Jingshan. Les photographies des expositions de la Société Tempête ainsi que celles de Lang Jingshan étaient par ailleurs publiées dans le périodique *Liangyou (Jeune Ami)*. Selon Wu, « exceptionnellement, Pang Xunqin, l'un des chefs du premier groupe d'avant-garde en Chine, la Société Tempête, a eu l'occasion d'étudier en France où il a vu de première main les œuvres surréalistes. Depuis lors, il a peint plusieurs œuvres dans un style surréaliste à la fin des années 20 et au début des années 30<sup>23</sup> ». Après avoir eu dans un premier temps l'intention d'étudier la médecine à Paris, Pang change d'avis et décide d'étudier les beaux-arts. Il suit une formation à l'académie Julian, prétendument plus libérale que la « surfaite » École des beaux-arts et qui accepte de surcroît des étudiants étrangers ne maîtrisant pas le français. On compte notamment parmi ses anciens étudiants Marcel Duchamp, Jean Arp et Fernand Leger. Selon Zhu, pendant son séjour à Paris, Pang remarque l'égérie surréaliste Kiki de Montparnasse, qu'il met en scène dans sa peinture *Le Café (Kafeidian)* qui plante un décor typiquement parisien<sup>24</sup>. Ceci montre que Pang était tout à fait immergé dans l'atmosphère cosmopolite du Paris des années folles.

Pang quitte Paris pour Shanghai en janvier 1930, et l'année suivante, après une réunion à l'académie des beaux-arts, il fonde avec un ami de retour du Japon, Ni Yide, la Société Tempête. En novembre 1932, les photographies de la première exposition de la Société seront publiées dans le périodique *Liangyou*, périodique assez populaire, tandis que le surréalisme prend sa place dans l'imaginaire du public shanghaien. Publié la même année dans *Yishu Xunkan (Journal de l'art)*, le manifeste de la Société Tempête, tout en reconnaissant l'influence du surréalisme sur le plan formel, semble puiser son inspiration dans la psychanalyse freudienne. Le groupe remarque : « Nous savons que la peinture n'est nulle part une représentation de la nature ni une imitation rigide du corps humain. On met à nu notre esprit audacieux et hardi. On met l'accent sur l'aspect psychologique de la peinture ». En effet, l'œuvre de Pang dépeint le paysage onirique de Paris, à l'instar de son tableau *Comme Paris* (1931), pastiche surréaliste de la ville où règne un salmigondis de mondains, fumeurs, parieurs, danseuses et séductrices, sorte de microcosme de l'hédonisme débridé<sup>25</sup>. En bas à gauche, Zhu remarque que l'on peut voir une allusion à l'urinoir de Marcel Duchamp, l'œuvre revêtant la forme d'un « rêve surréaliste<sup>26</sup> ».

À la quatrième exposition de la Société Tempête, Pang expose une œuvre colorée par le marxisme, dont Zhu donne une interprétation dans son autobiographie : « Le robot symbolise l'industrialisation avancée des pays capitalistes, la femme prolétaire chinoise représente le mouvement agraire désuet de la Chine tandis que les trois doigts représentent les trois fléaux que sont l'impérialisme, la politique réactionnaire et le féodalisme<sup>27</sup>. » Ceci constitue une bonne synthèse, dans une même toile, de toutes les crispations politiques en Chine. Étant données les tensions accrues, une allégorie surréaliste constituait une manière d'échapper à la censure. Iconographiquement, on peut distinguer clairement le ciel parsemé de nuages, les têtes désincarnées, la



**Fig. 5** Pang Xunqin, *Comme Paris*, 1931, aquarelle sur papier, dimensions inconnues, œuvre détruite en 1937.



**Fig. 6** Pang Xunqin, sans titre, 1934, aquarelle sur papier, 92 x 73 cm, œuvre détruite en 1966.

machinerie obscure, et les juxtapositions aléatoires, de sorte que toutes les caractéristiques principales de la peinture surréaliste semblent s'y refléter. On peut également percevoir l'œuvre de Pang sous le signe de l'hybridité, comme étant à la fois chinoise et européenne. D'après Gruzinski, « l'hybride semble en passe de détrôner l'exotique. Une manière nouvelle – à moins d'y voir une variante du vieux cosmopolitisme européen – de prendre ses distances par rapport au milieu d'origine et de se distinguer du reste de la population<sup>28</sup> ». En effet, Xunqin porte atteinte à la perception exotique de la Chine par les surréalistes européens en évitant les clichés culturels par le déploiement d'une iconographie occidentale à destination d'un public chinois.

Autre membre de la Société Tempête, Ni Yide développa une peinture étrangement réaliste, qualifiée par Andrews de « postimpressionniste<sup>29</sup> », tout en écrivant plusieurs tracts à la gloire du surréalisme<sup>30</sup>. C'est au cours de ses études au Japon que Ni Yide se plongea dans le surréalisme, qu'il contribua à diffuser auprès des citoyens cultivés de Shanghai. Ayant également suivi des études d'histoire de l'art, Ni Yide réconcilia les aspects littéraires et plastiques du mouvement, se montrant ainsi fidèle à l'esprit de son fondateur André Breton. Bien que sa peinture ait été mise au pilori, Ralph Crozier remarque que « pendant vingt ans, Ni Yide a utilisé ses atouts littéraires pour défendre l'innovation stylistique et la créativité personnelle comme essentielles pour un art moderne dans une Chine moderne<sup>31</sup> ». Du fait de la guerre sino-japonaise qui éclata en 1937, la Société Tempête ne connut qu'une existence éphémère. La quatrième exposition, avec la peinture poignante de Pang Xunqin, fut la dernière. Après la guerre, Ni Yide devint communiste tandis que Pang échappa à l'invasion japonaise. À l'avènement de la révolution culturelle, ce dernier détruisit nombre de ses œuvres pour se protéger, le style prescrit étant celui du réalisme socialiste qu'il détestait autant qu'André Breton lui-même.

## La Société chinoise des artistes indépendants

Cette société, créée au Japon par des artistes qui avaient été en contact avec l'esthétique surréaliste pendant leurs études, de manière fortuite, emboîta le pas à la Société Tempête en montant une exposition significative en 1935, exposition dont Gerwing remarque qu'elle « provoqua des remous parmi les cercles intellectuels de [la] ville [...] ». Cependant, les revendications des artistes surréalistes ne jouissant que d'une popularité éphémère, ils décidèrent de ne pas poursuivre leur projet<sup>32</sup> ». Selon Kao, le surréalisme a échoué pour de multiples raisons : « Les critiques chinois ne connaissaient pas les points de vue révolutionnaires des surréalistes européens... ils pensaient que la subjectivité des rêves n'était qu'une ruse pour échapper à la réalité. Par conséquent, leur idéologie était rejetée.<sup>33</sup> » Si certains artistes purent s'emparer de l'iconographie comme de l'idéologie surréalistes, il apparaît qu'aux yeux du plus grand nombre, le mouvement était politiquement incompris en Chine.

Membre fondateur de la société ayant étudié le surréalisme au Japon, Zhao Shou fut l'un des artisans de la diffusion du mouvement en Chine<sup>34</sup>. Intitulée *Sautez !*, l'une de ses œuvres est réimprimée dans le périodique *Liangyou* en novembre 1935. Pour les artistes qui travaillent dans le domaine de la peinture, la reproduction photographique était un outil indispensable pour propager leur esthétique surréaliste dans Shanghai. La même année, Zhao Shou traduit en chinois le manifeste du surréalisme de Breton pour le périodique *Yifeng (Les Vents artistiques)*. Selon Wu, Shou « faisait des recherches sur les éléments surréalistes de l'art chinois ancien. Il affirmait que le surréalisme se penchait fondamentalement sur l'esprit de l'art asiatique qui s'entremêle avec les techniques occidentales.<sup>35</sup> » Ceci reflète principalement l'appropriation surréaliste de Lang Jingshan. Selon Andrews, Zhao « s'enthousiasmait pour Picasso et Dali<sup>36</sup> ». « Bien que le surréalisme ne soit pas réaliste, écrivait Zhao Shou, il n'est pas sans réalité. Il s'agit d'une réalité non réaliste. Cette réalité ne vient pas de l'expérience visuelle, mais de l'imagination.<sup>37</sup> » Dans *Sautez !*, Zhao peint un poisson qui saute dans la mer entouré de diverses formes géométriques. Dans le bouddhisme chinois, le poisson symbolise la fortune et l'abondance<sup>38</sup>. Cette œuvre apparaît alors comme une allégorie du monde artistique foisonnant de Shanghai. Avant sa conversion au surréalisme, l'artiste s'était intéressé à la peinture bouddhiste, comme en témoigne *Sautez !*. Ici, on distingue une rencontre entre les symboles chinois anciens et le paysage onirique du surréalisme, à l'instar du métissage tel que l'évoque Gruzinski : « Rien n'est irréconciliable, rien n'est incompatible<sup>39</sup>. »

Les membres de la Société Tempête et ceux de la Société chinoise des artistes indépendants connurent le même sort : pendant la guerre sino-japonaise de 1937 et la révolution culturelle de 1966, beaucoup de leurs œuvres furent détruites. Comme le dit Andrews : « avec le début de la guerre en 1937, les célébrations de l'imagination individuelle devinrent un luxe inacceptable<sup>40</sup> ». Autrement dit, le surréalisme n'avait pas sa place dans une société tiraillée entre l'invasion japonaise, le patriotisme extrême et la montée du communisme.

Comme nous l'avons vu, le surréalisme a, sans aucun doute, pénétré les cercles artistiques de la ville cosmopolite de Shanghai. Pour autant, en France, le noyau des surréalistes européens percevait la Chine d'un point de vue clairement orientaliste. Le photographe Lang Jingshan employa un amalgame de techniques en provenance de l'Occident et de l'Orient. Il suivit les traces de Man Ray en juxtaposant des éléments disparates : les femmes et les objets exotiques. Il connut un grand succès à l'étranger avec des centaines d'expositions à Paris comme aux États-Unis. Si la Société Tempête, comme la Société chinoise des artistes indépendants, a adhéré au surréalisme, ni l'une ni l'autre n'a noué de liens avec les artistes surréalistes européens. Il va de soi que la



超現實主義最左翼的  
詩人亞拉各。

超現實主義的巨將  
安可特。

超現實主義的創始  
提倡者普魯東。

鴛與二孩



安可特作

**Fig 7.** Yifeng, *Introduction au surréalisme*,  
photographies, 26 cm, Bibliothèque municipale de Lyon,  
fonds chinois, collection de l'Institut franco-chinois  
de Lyon déposée par l'université Lyon 3.

guerre sino-japonaise de 1937 entrava l'épanouissement du surréalisme à Shanghai. Les surréalistes européens ont fantasmé sur la richesse culturelle de la Chine tandis que les surréalistes chinois admiraient le Paris surréaliste des années folles, et de la période suivante<sup>41</sup>. Plusieurs surréalistes européens, tel Jean Degottex, s'éprirent de calligraphie chinoise. Après la Seconde Guerre mondiale, André Masson se mit à étudier la sinologie tandis que Michel Leiris écrivit un journal ethnographique racontant ses aventures en Chine. Salvador Dali peignit le président Mao déguisé en Marilyn Monroe. À cette époque, la photographie de Lang Jingshan devint encore plus expérimentale. Il produisit de nombreuses rayographies dans le style de celles de Man Ray. En tant que telles, la présence du surréalisme en Chine et la présence de la Chine dans le surréalisme ne sont pas aussi simples qu'il y paraît. En 1926, Breton relatait un autre rêve chinois :

Je me trouve en Chine, dans une ville de moyenne importance, près de Shanghai, c'est une colonie anglaise bâtie sur un modèle américain : d'énormes ponts de fer (Brooklyn) et des gratte-ciels partout, toute la région est habitée par une tribu océanienne. J'ai la force de me traîner dans une chambre où je pense m'habiller pour rejoindre Paul Éluard à Shanghai si toutefois l'état de mes blessures voulait me le permettre.<sup>42</sup>

Breton met l'accent sur les traits cosmopolites de cette ville portuaire, comparables à ceux de Paris. Dans ce contexte le surréalisme aurait pu devenir un courant artistique de premier plan. La Seconde Guerre mondiale a éparpillé les surréalistes européens de la même manière que la guerre sino-japonaise les surréalistes chinois. Bien qu'un mauvais rêve ait découragé Breton de visiter la Chine pendant vingt ans, il incombe désormais aux chercheurs d'approfondir leur connaissance de l'emprise surréaliste sur une Chine qui passait alors du capitalisme au communisme. Ce faisant, on pourra déterminer si la contribution de ce mouvement artistique s'est limitée ou non à une influence purement esthétique.

LAUREN WALDEN achève actuellement une thèse de doctorat intitulée « Surréalisme cosmopolite » à l'université de Coventry. Auteur d'articles sur le surréalisme, elle explore les facettes non-occidentales de ce mouvement à la lumière de la théorie cosmopolite. Diplômée de français et d'espagnol (université de Cambridge), elle étudie le chinois (niveau avancé HSK 5).

## NOTES

1. A. Breton, *Manifeste du surréalisme [Suivi de] Poisson soluble : nouvelle édition augmentée d'une préface et de la Lettre aux voyantes*, Paris, Kra, 1929, p. 85.
2. J. Danzker et al., *Shanghai Modern, 1919-1945*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, p. 18.
3. Selon Crozier, « À Shanghai, centre du monde artistique, ce n'est pas devenu à la mode ». R. Crozier, « Post-Impressionism in Pre-War Shanghai: The Juelanshe (Storm Society) and the Fate of Modernism in Republican China », dans J. Clark (éd.), *Modernity in Asian Art*, Sydney, Wild Peony, 1993, p. 136-154. À l'inverse, Bevan songe de manière plutôt optimiste : « L'adoption de l'iconographie surréaliste par beaucoup d'artistes dans le monde artistique chinois n'était pas reconnue par les historiens de l'art. Par conséquent, le surréalisme en Chine n'a pas de place dans les manuels classiques d'histoire de l'art ». P. Bevan, *A Modern Miscellany: Shanghai Cartoon Artists, Shao Xunmei's Circle and the Travels of Jack Chen, 1926-1938*, Leyde, Boston, Brill, 2016.
4. A. Artaud, « Adresse au Dalai-Lama », *La Révolution surréaliste*, avril 1925, p. 17.
5. *Ibid.*
6. A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 312.
7. A. Artaud, « Adresse au Dalai-Lama », p. 17.
8. T. Lessing, « L'Europe et l'Asie », *La Révolution surréaliste*, avril 1925, p. 20.
9. A. Breton et al., « La Révolution d'abord et toujours », dans *La Révolution surréaliste*, octobre 1925, p. 31-32.
10. T. Lessing, « L'Europe et l'Asie », p. 21.
11. S. Gruzinski, *La Pensée métissée*, Paris, Fayard, 2012, p. 22.
12. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, p. 663.
13. L'idée du « péril jaune » en France fait référence à la peur que la population chinoise puisse dépasser celle des blancs. En 1901, le français Edmond Théry écrit un tract qui s'intitule *Le Péril jaune*. Il est soutenu dans la préface par M. Estournelles de Constant, député de la Sarthe et membre de la cour permanente d'arbitrage de La Haye. Ceci démontre un racisme endémique au sein du gouvernement. Ce texte est disponible sur Gallica à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75427r/f12.image>.
14. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, p. 663.
15. La définition complète du surréalisme formulée par André Breton se trouve dans le Manifeste de 1924 : « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée ». Breton, *Œuvres Complètes*, t. I, p. 328.
16. *Ibid.*, p. 6.
17. S. Ge et M. Lin, *Ming Jia. Ming Liu. Ming Shi: Lang Jing Shan Shi Shi Nian Zhou Nian Ji Nian Wen Ji*, 2015, p. 153.
18. À savoir *Liangyou (Jeune Amī)*, *Shidai Huabao (L'illustré moderne)* et *Shanghai Huabao (L'illustré de Shanghai)*.
19. Ge et Lin, *Ming Jia...*, p. 264.
20. Danzker, *Shanghai Modern*, p. 64.
21. Gruzinski, *La Pensée métissée*, p. 100.
22. En guise d'exemple, le surréaliste belge Marcel Marien déménage à Shanghai (1963-1965), où il travaille en tant que journaliste pour un périodique de propagande maoïste de langue française intitulé *La Chine en construction*.
23. C. Wu, « Reality Within and Without: Surrealism in Japan and China in the Early 1930s », *Review of Japanese Culture and Society*, 2014, 26/1, p. 189-208.
24. X. Zhu, *Pang Xunqin (1906-1985) – A Chinese Avant-garde's Metamorphosis, 1925-1946, and Questions of "authenticity"*, thèse de PhD, université du Maryland, 2009, p. 46.
25. E. Lefebvre, *Artistes chinois à Paris : musée Cernuschi*, Paris, musée Cernuschi, 2011. L'auteur remarque que Xunqin pense que Paris est la ville où il passe « les années les plus heureuses de sa vie ».
26. Zhu, *Pang Xunqin*, p. 94.
27. *Ibid.*, p. 106.
28. Gruzinski, *La Pensée métissée*, p. 34.
29. J. Andrews et K. Shen, *The Art of Modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 78. Lynne Pan parle plus franchement : « Il n'existe rien dans les peintures de Ni Yide qui suggère des influences cubistes, dadas ou surréalistes dont il fait l'éloge dans son manifeste ». Cf. L. Pan, *Shanghai Style: Art and Design between the Wars*, Hong Kong, Joint Publishing, 2008, p. 70.
30. En 1933, il publie « La peinture surréaliste » dans le périodique francophone *L'Art*.
31. Crozier, « Post-Impressionism in Pre-War Shanghai », p. 135-154.
32. J. Gerwing, *Between Tradition and Modernity - The Influence of Western European and Russian Art on Revolutionary China*, Norderstedt, Books on Demand, 2014, p. 52.
33. M. Kao, *China's Response to the West in Art 1898-1937*, thèse de doctorat, université de Stanford, 1975, p. 195.
34. Wu, « Reality within and without ».
35. *Ibid.*
36. Andrews, *The Art of Modern China*, p. 81.
37. J. Andrews, *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, New York, Guggenheim Museum, 1998, p. 175.
38. W. Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*, Londres, New York, Routledge, 2003, p. 106.
39. Gruzinski, *La Pensée métissée*, p. 21.
40. Andrews, *The Art of Modern China*, p. 81.
41. Pour une lecture détaillée de Sanyu comme surréaliste, voir E. Wang, « Sanyu ou Un surréaliste chinois à Paris : Sanyu: A Chinese Surrealist in Paris », dans *Sanyu : l'écriture du corps. Language of the Body*, Paris, ARAA, Skira, 2004, p. 53-65.
42. Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, BRT 38.