



Laurence Bertrand Dorléac¹

Le Voyage des Six Kakis²

Voyage of the Six Persimmons

DOSSIÉ

Résumé

S'intéresser à nouveaux frais au genre de la nature morte oblige à revenir aux catégories mises en place au cours du temps. Préparer une exposition au Louvre sur le sujet invite à se demander en quoi ce genre intéresse d'autres régions du monde que Paris ou l'Europe occidentale, d'autant que des objets qui seront présentés croisent évidemment les routes du monde. À cet égard, il est des œuvres qui suscitent tout particulièrement la curiosité en bousculant les schémas préconçus. Les Six kakis de Mu Qi, peintre chinois du XIII^e siècle, en fait partie.

Mots-clés

Nature morte. Art Chinois. Eurocentrisme. Expositions.

Abstract

Taking a new interest in still lifes obliges one to return to categories set up over time. Preparing an exhibition at the Louvre on this subject encourages one to ask oneself in what way this genre interests other regions of the world than Paris or Western Europe, inasmuch as objects that will be presented are, of course, crossing the routes of the world. In this regard, there are some works of art that especially arouse one's curiosity by their capacity to upset preconceived schemata. The Six Persimmons by Muqi Fachang, a thirteenth-century Chinese painter, belongs thereamong.

Keywords

Still Life. Chinese Art. Eurocentrism. Exhibitions.

1- Sciences Po Paris - Centre d'histoire,
França
ORCID: 0000-0002-6220-1436

2- Texto recebido em: 05/07/2019
Texto publicado em: 24/nov/2019



1- L'exposition au Louvre sur Les choses (une histoire de la nature morte depuis la Préhistoire) ouvrira au printemps 2022. Même si elle est rendra hommage à celle que Charles Sterling fit en 1952, nos mentalités ont tellement changé depuis que tout est à voir et à revoir sur de nouvelles bases. Sur l'exposition de Charles Sterling, voir son catalogue, Musée du Louvre, 1952. En préambule de notre exposition, un ouvrage sera publié en 2020 aux éditions Gallimard sous le titre : Pour en finir avec la nature morte.

S'intéresser à nouveaux frais au genre de la nature morte oblige à revenir aux catégories mises en place au cours du temps. Préparer une exposition au Louvre sur le sujet¹ invite à se demander en quoi ce genre intéresse d'autres régions du monde que Paris ou l'Europe occidentale, d'autant que des objets qui seront présentés croisent évidemment les routes du monde. À cet égard, il est des œuvres qui suscitent tout particulièrement la curiosité en bousculant les schémas préconçus. Les Six kakis de Mu Qi, peintre chinois du XIII^e siècle, en fait partie au plus haut point. Si le temple japonais qui les conserve aujourd'hui veut bien les prêter, ils pourraient remettre en cause une histoire figée de la nature morte.

Ouvrir Le Champ Chronologique

Le récit suivant est bien connu en histoire de l'art européenne qui intègre les schémas historiques dominants jusque-là : après avoir été représentées pour elles-mêmes sous l'Antiquité gréco-romaine, les choses ont disparu plus de mille ans en tant que sujets autonomes représentés pour eux-mêmes en Occident selon un genre nommé en français, à partir du XVII^e siècle, la nature morte. De la fin de l'empire romain (Ve siècle) au début du XVI^e, elles ont recommencé à être asservies au religieux tout comme elles étaient déjà au service du sacré en Mésopotamie, en Égypte et un peu partout ailleurs avant l'Antiquité — même si l'on omet toujours de le signaler. Elles servent alors à désigner les attributs de la chrétienté.

L'impact des conventions religieuses dans tous les pays qui les respectent est à ce point prodigieux dans le christianisme que les objets devinrent, sans exception, partie prenante de la représentation du culte et des attributs du Christ, de la Vierge, des apôtres, des saints, des prélats. Les mets, les fruits, les fleurs, les couverts, les plats, les verres s'intégraient à la Cène (ou au festin d'Hérode) ; le crâne était encore là mais près du Calvaire, le rameau ou le livre dans l'Annonciation et les scènes où figure Marie ; les sièges, les tablettes, l'encrier, les fioles et le pupitre du cabinet d'étude n'étaient plus montrés qu'en présence des saints.

Autrement dit, si l'on considère le temps long de l'histoire, le moment de l'autonomie des choses est bien moins long que le temps de leur servitude. Cette première constatation invite à ne pas en rester au récit linéaire d'une histoire de l'art qui surestime systématiquement le rôle pionnier de l'Antiquité gréco-romaine alors qu'il existe des choses représentées avant: le goût des choses sacrées mais arrangées comme une série d'Andy Warhol se manifeste dès la Préhistoire dans les haches de Gavrinis, par exemple, 3500 ans avant notre ère. Mais comme il n'existait pas encore de textes pour en parler, l'histoire érudite ne les a pas intégrées ; l'omission est de taille mais elle peut se comprendre par le primat de l'écrit sur le visuel.

Une Éclipse À Géographie Variable

Il est également instructif de constater que personne ne s'est demandé ce qui avait bien pu se passer ailleurs qu'en Occident pendant ce millier d'année de ce que l'on nomme communément « l'éclipse de la nature morte », quand aucune chose n'était alors représentée sans la proximité des figures religieuses qu'elles servaient ou symbolisaient. Or, de la même manière qu'il faut étendre le champ chronologique, il nous faut par curiosité mais aussi par honnêteté élargir le champ géographique.

Si l'on ouvre le jeu, entre le Ve siècle et le XVIe siècle, nous voyons encore les choses représentées — même cantonnées dans les marges — dans l'art byzantin ou dans les cultures d'Orient comme dans les rinceaux des mosquées : nous en trouvons² de remarquables au IXe siècle sur le Mihrab de la grande mosquée de Kairouan. En ouvrant encore un peu plus le jeu, nous rencontrons même des choses autonomes qui n'ont pas attendu notre histoire de l'art pour se déployer dans l'espace. Ainsi, au moment où elles sont ici rivées au christianisme, elles peuvent relever ailleurs aussi du religieux mais il arrive que des artistes leur prêtent attention au point de les représenter pour elles-mêmes. En Chine, par exemple, à l'époque Song (960-1279) pour les fleurs dans un panier, qui rappellent ce qui se représentait auparavant sous l'Antiquité gréco-romaine sans référence explicite au sacré³. En témoignent surtout les magnifiques Six kakis du XIIIe siècle (époque Song) peints à l'encre sur papier avec une singulière liberté par le moine chinois Mu Qi.⁴

Comme en suspens dans l'espace infini, six fruits sont représentés sur petit format⁵ et témoignent de l'intérêt pour les objets les plus anodins capables de traduire à eux seuls la conception du monde selon le bouddhisme Chan, servi par un auteur original. Nous savons seulement que celui-ci aurait étudié au monastère Wan-Nian sur le mont Wutai et suivi les conseils de Wuzhun Shifan (1178-1269) pour peindre à l'encre des chefs-d'œuvre dont Guanyin vêtue de blanc, qui aura bien des échos en Chine mais aussi au Japon où le temple Daitoku-Ji conserve une copie (ainsi que les Six kakis). Alors que les choses sont à son époque (comme en Occident) avant tout représentées pour mieux qualifier des personnages sacrés ou rendre une situation plus crédible⁶, cet agencement inédit de fruits lui permet de mettre à profit les vertus qui l'ont rendu célèbre : coup de pinceau naturel, économie de moyens, simplicité, concision, tout ce qui fera son chemin sous la dynastie chinoise Song du sud (1127-1279).⁷

Walter Benjamin s'est moqué à juste titre de la propension des occidentaux à aimer dans l'art chinois ce qui flattait leurs goûts en délaissant le reste. Sous le charme de l'exposition de la collection de peintures chinoises de J.-P. Dubosc à la Bibliothèque nationale en 1937, il remarque l'engouement exclusif des occidentaux pour l'époque Song (souvent représentée par des copies) au détriment de l'époque Yuan et a fortiori des dynasties Ming et Tsing jugées « décadentes⁸. » Encore aujourd'hui, surtout aujourd'hui, les Six kakis de l'époque Song sont considérés

2- Ce qui rappelle l'observation de Georges Bataille sur les choses présentes de façon « décorative » sur les rinceaux des chapiteaux des églises, en partie inspirées par le dessin antique (avec tige, palmette, feuillage d'acanthé, girandole, grênétis...). Il y fait allusion au sujet de Manet (par opposition à ses natures mortes) lorsqu'il envisage leur statut à l'origine, qui « introduisait jadis une sorte de vide, une pure décoration, dans l'ensemble significatif où s'inscrivaient la peinture et l'art tout entier. La nature morte était étrangère aux développements que l'édifice mettait en valeur : elle n'en trouvait pas moins, dans les chapiteaux des églises, sa place, humble sans doute mais sa place d'innocente décoration ». Voir : Georges Bataille, Manet, Lausanne, Skira, 1955, p. 96.

3- Je remercie Chang Ming Peng, professeure à l'Université de Lille, de ses conseils avisés en matière d'art chinois, et d'avoir attiré mon attention sur les œuvres de Li Song (1166-1243, dynastie Song du Sud), Panier de fleurs, encre et couleurs sur soie, Musée du Palais, Beijing et Panier de fleurs, feuille d'album encre et couleurs sur soie, National Palace Museum Taipei. Elle met en relation la première dont une feuille est « particulièrement rongée » par le temps avec La corbeille de fruits du Caravage (1596), qui montre ostensiblement en gros plan une nature morte en train de se corrompre (feuilles et fruits). Voir son ouvrage majeur : En regard. Approche comparée de la peinture chinoise et occidentale, Paris, Éditions You Feng, 2005.

4- Le moine Mu Qi (pseudonyme) Fachang (nom monastique), dynastie Song, XIIIe siècle, peut aussi s'écrire : Mu Xi, Mou-ki, Mu Qi, MuCh'i Fa-Chang.

5- Les Six kakis, encre sur papier, 35 x 29 cm, Kyoto, temple Daitoku-Ji.



6- En regard des Époux Arnolfini de Jan Van Eyck (1434), où le peintre a multiplié les choses symboliques en signe de sacré, Chang Ming Peng donne l'exemple du Portrait de lettré sur soie par un anonyme de l'époque Song. Assis dans un jardin sur une estrade, il est entouré d'objets qui évoquent ses activités, ses loisirs mais aussi sa haute qualité morale : table, encre, pinceau, papier, cithare, jeu d'échecs, livres, rouleaux, tableau, miroir. Voir Chang Ming Peng, *En regard*, op. cit., p. 138.

7- Sa façon de peindre peut être rapprochée pour l'époque Song de celle de Gao Keming : pour les périodes postérieures, de Ni Zan (époque Yuan), de Chu Ta, Wang Yuanqi ou de Shi Tao (époque Qing) ; de Qi Baishi (1864-1957).

8- Voir Walter Benjamin, « Peintures chinoises à la Bibliothèque nationale » (1938), *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 325p. 258- 262.

9- Chang Ming Peng, *En regard*, op. cit., p. 243.

10- Ibid., p. 244.

11- Henry Maldiney (Meursault, 1912-2013, Montverduin), philosophe représentant du courant phénoménologique, qui n'a cessé d'interroger les conditions de l'existence comme ouverture à l'Être.

12- Henry Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Paris, Encre marine, 2010.

13- Ibid

comme un chef-d'œuvre en Occident en vertu de notre goût actuel pour la spontanéité et l'abstraction. Il faut en passer par leur description pour saisir à quel point ils peuvent siéger au panthéon de notre art « moderne ».

Le premier fruit est d'une grande élégance, comme un cercle à peine dessiné plein de l'espace irrégulier du fond. Mu Qi fait apparaître le second, plus rempli d'encre noire, plus incarné, il touche à peine le premier. Le troisième ressemble au second mais il est plus petit et moins régulier encore ; placé sensiblement au-dessous des autres, il est comme refermé sur lui-même et s'intègre dans cette suite que le temps (et le mûrissement) ont peut-être déjà atteints. Le quatrième kaki est nettement plus sombre que les précédents et il est plus large, plus haut et plus carré comme s'il était plus mûr et plus stable. Le cinquième lui ressemble assez mais il est légèrement moins gros et frôle à peine son voisin alors que le sixième et dernier est en partie caché par le précédent. Il est, comme le premier, dessiné d'un cercle laissé vide mais plein de l'espace infini du fond. Bien qu'ils ne reposent sur aucune table, les Six kakis existent pleinement dans la partie basse de cette œuvre qui n'a pas de centre : il est vrai que le troisième et le quatrième kaki assurent une idée d'équilibre dont l'ensemble profite alors que l'on ne discerne aucune lumière, aucune ombre, juste une forme de dessin délicat avec pour simples détails les pédoncules et collerettes sur les fruits.

Chang Ming Peng décrit les qualités formelles et spirituelles de cette œuvre habitée par la pensée Chan « intransmissible par la parole », qui ménage la surprise d'une « révélation », susceptible d'« intervenir de manière subite, l'illumination survenant au contact des manifestations les plus humbles de la nature⁹. » Ainsi, même le sujet mineur par excellence de six fruits peut receler « un sens très profond, métaphysique¹⁰ », servi par une dextérité qui n'a l'air à aucun moment d'entraver la spontanéité : si le résultat semble parfaitement maîtrisé et serein, le naturel n'en souffre pas.

Le philosophe français Henry Maldiney¹¹ donne aussi une place de choix aux Six kakis dans *Ouvrir le rien, l'art nu* : « Le lavis de Mu-Ch'i ne relate pas un événement. Il l'est. Le vide en est le protagoniste qui ne répond à rien d'accompli : son existence est suspendue à l'antagoniste c'est à dire à l'avènement de l'oeuvre où s'accomplit en plénitude l'événement unique de la réalité. Toute notre expérience serait-elle frappée de non sens, et l'ensemble de l'étant frappé de non-lieu, que les kakis de Mu-Ch'i — quoi qu'ils puissent être — sont invinciblement là, présence inconditionnelle et qu'en eux, par eux, avec eux s'ouvre le y du il y a¹². » Selon lui, il faut se référer à Xie He, théoricien chinois du Ve siècle dont les principes ont fondé une bonne part de l'esthétique chinoise, en premier lieu : « Souffle et rythmique. Rendre vivant et animé ». L'accord silencieux entre le peintre et son objet, le lien entre l'esprit du monde, le lien de pulsation entre le pinceau animé et la feuille donneraient les Six kakis sur une feuille où tout se joue entre le vide (l'énergie) et le plein qui en vient. « Ce qui dans cette œuvre s'ouvre à nous et nous ouvre à nous-même, ce n'est aucune espèce d'objet, c'est un rythme. Un rythme naît de rien et il est Un¹³ », écrit encore Henry Maldiney.

Ce « vide », Chang Ming Peng en remarque la fréquence dans les peintures chinoises : il ne signifie pas l'inachèvement, il « annule toute référence à la réalité sensible et fait évoluer les formes dans un espace plus mental que réel, tendant vers la spiritualité et l'abstraction¹⁴. » Elle ajoute que sous les Six Dynasties jusqu'à celle des Tang (618-907), si l'influence d'un art provenant de l'Inde et du Moyen-Orient avait encouragé « un recouvrement de l'ensemble du champ pictural (...)»¹⁵, la question du vide était posée dès le Livre des Mutations (Yi Jing ou Zhou Yi, 1er millénaire avant notre ère), puis via les courants philosophiques et religieux, en particulier à partir du IV^e siècle dans le taoïsme, avec les réflexions de Laozi (VI^e-Ve siècle avant notre ère), de Zhuangzi, (IV^e siècle avant notre ère) et dans le Bouddhisme Chan (dont Mu Qi est adepte)¹⁶ Ce bouddhisme qui « commença à se siniser à partir du VII^e siècle de notre ère, insistait sur la nécessaire concentration de l'esprit et la méditation pour atteindre l'illumination. Pour parvenir à cet éveil, il fallait cultiver le vide en soi, oublier le monde des apparences, toutes les passions et les désirs humains dont le Bouddhisme avait prôné l'extinction, car ils sont sources de souffrance. C'est dans un état de concentration totale correspondant à la vacuité, que l'éveil pouvait se produire. Ce dernier pouvait intervenir soit d'une manière subite, comme après le choc provoqué par un coup de bâton, soit de manière plus sereine, après une longue méditation assise. Ce courant de pensée fit de nombreux adeptes dans les milieux lettrés¹⁷», si bien qu'aux XVII^e-XVIII^e siècles, le peintre Wang Yü sera compris quand il dira que « La pure vacuité, voilà l'état suprême de la peinture¹⁸. » Selon l'auteure, les Six kakis pourraient en outre être disposés selon les règles du mandala qui regroupe des figures géométriques en signe du bouddha majeur (le plus gros kaki) accompagné de bodhisattvas moins foncés (les autres). Quant à l'absence de « précision spatiale », elle place les choses « hors du temps phénoménal¹⁹», même si le mûrissement des fruits peut être très subtilement évoqué.

Pour l'impression de flottement de la chose dans l'espace nippon, nous pensons aussi à ce que dit Roland Barthes qui s'est enthousiasmé pour les formes de l'Extrême-Orient²⁰: elle « n'est pas cernée, enluminée ; elle n'est pas formée d'un contour fort, d'un dessin, que viendraient « remplir » la couleur, l'ombre, la touche ; autour d'elle, il y a : rien, un espace vide qui la rend mate (et donc à nos yeux : réduite, diminuée, petite). On dirait que l'objet déjoue d'une manière à la fois inattendue et réfléchie l'espace dans lequel il est toujours situé²¹. »

La remarque semble d'autant plus juste que cette peinture est présentée au temple Daitoku-ji sur un mur et sur une autre peinture diaphane (de paysage) qui met en valeur la puissance de l'art de Mu Qi. Cette disposition absolument inhabituelle en Occident n'est pas la seule omission dans la plupart des récits d'observateurs occidentaux qui ont admiré cette peinture. Cette œuvre figure aussi sur rouleau — comme le veut souvent la tradition chinoise —, et si ce support n'a pas retenu l'attention, disons que c'est que les Six kakis sont admirables dans une autre tradition sans souci de l'exactitude historique.

14- Chang Ming Peng, *En regard*, op. cit., p. 244.

15- *Ibid.*, p. 177.

16- *Ibid.*, p. 178.

17- *Ibid.*, p. 180.

18- Wang Yü, cité par Chang Ming Peng, *En regard*, *Ibid.*, p. 180.

19- Chang Ming Peng, op. cit., p. 116.

20- Roland Barthes (Cherbourg, 1915 - 1980, Paris), philosophe, sémiologue et critique français, directeur d'études à l'École pratique des hautes études et professeur au Collège de France.

21- Roland Barthes, « Les paquets », *L'empire des signes*, 1970, Œuvres complètes, tome III, Paris, Seuil, 1994, p. 383.



22- Chang Ming Peng, *En regard*, op. cit., p. 182.

23- Voir Chang Ming Peng, *En regard*, op. cit., p. 176-200.

24- Voir sur internet, « La peinture chinoise des « six kakis » commentée par le peintre François Aubin dit Barbâtre ».

25- Voir www.shobogenzo.eu

26- Dōgen Zenji (Uji, 1200-1253), fondateur de l'école Zen Sōtō au Japon depuis la Chine.

À l'encre noire, « mouillée et évanescence », plus détachée « des apparences²²» que d'autres médias, mais aussi plus directe et sans remord possible, les Six kakis de Mu Qi ouvrent pour nous aussi à la fois sur l'ordinaire et le sacré par la voie la plus synthétique possible. Ils s'intègrent à leur façon dans le genre que l'on n'appelait pas encore en Occident au XIIIe siècle « la nature morte » mais qui alliait déjà au cœur des choses le profane et le religieux, le banal et le sacré.

Si cette œuvre nous plaît tant à Paris comme à Kyoto, c'est aussi qu'elle s'intègre consciemment ou inconsciemment au jeu des correspondances. Ainsi, la qualité du vide et la grande simplicité ménagée par le peintre chinois peuvent sans aucun doute trouver des équivalents (sinon des échos) dans une famille d'artistes occidentaux qui connaissent ou non l'art extrême-oriental²³, qui admettent (ou non) la part sacrée de leur travail, de Léonard de Vinci aux minimalistes. Interrogé sur ce point, Paul Cézanne répondit à Joachim Gasquet qu'il ne connaissait pas la peinture chinoise et rien n'est avéré non plus pour Kasimir Malevitch, Barnett Newman ou Mark Rothko. En revanche, Johannes Itten, Claude Monet, Vassili Kandinsky, Henri Matisse, André Masson, Henri Michaux, Antoni Tapiès, Jean Degottex, Alan Davie, Franz Kline, Ad Reinhardt, Robert Rauschenberg, Mark Tobey, Robert Motherwell ou Yves Klein s'intéressaient à l'art extrême-oriental à des niveaux variés de connaissance. Tous agencent sur la toile ou dans leur sculpture le vide, la respiration et l'infini au risque d'être accusés de ne pas « achever ». De même, l'atmosphère « métaphysique » des œuvres d'un Piero della Francesca ou plus tard d'un Giorgio Morandi pourrait être mise en relation avec celle des peintures du moine chinois, comme le suggère Chang Ming Peng —, elle est d'autant mieux informée de cette œuvre que son père est un peintre chinois qui vit en France et qu'elle a depuis toujours assisté à l'invention des formes.

La fortune critique de ces Six kakis en histoire de l'art est instructive par sa diversité. Elle se nourrit de ceux et de celles qui s'intéressent à l'art extrême-oriental pour ses formes de celles et de ceux qui privilégient son contenu religieux — les deux peuvent d'ailleurs coexister²⁴. Les commentaires publiés par livre ou sur internet en témoignent. L'auteur qui prête le plus attention à l'environnement de l'œuvre telle qu'elle se présente au temple est le peintre François Aubin dit Barbâtre, artiste non-figuratif, qui connaît le bouddhisme et admire le maître zen japonais Dōgen, fondateur de l'école Sōtō du bouddhisme zen au Japon (qui l'avait introduit sur l'île après un voyage en Chine). Barbâtre médite sur le « méta-espace » tel qu'il est présenté dans son *Shōbōgenzō* (Le trésor de l'œil de la Vraie Loi, entre 1231 et 1253)²⁵. Or, cet ouvrage, rédigé en japonais par Dōgen (contrairement aux autres qu'il rédige encore en chinois), est réputé pour la difficulté de ses métaphores et mêler une variété de citations empruntées aux écoles bouddhistes chinoises de différentes traditions et de différentes époques²⁶. L'auteur choisit-il une tradition plutôt qu'une autre dans son texte qui sera traduit en de nombreuses langues et comporte plus de 60 chapitres ? Son histoire éclaire sa propension à tout mélanger. D'une famille aristocratique japonaise, il devient orphelin de père à 2 ans et de mère à 8 ans, avant d'être recueilli par son oncle, le poète illustre Minamoto

Michitomo. Il est intronisé à l'école bouddhiste Tendai à 13 ans mais, insatisfait de ce qu'il rencontre en la matière, il va en Chine aux sources du bouddhisme zen en 1223 et découvre l'abandon du corps-esprit et l'absence de dualité entre l'esprit et la matière. Réformateur, il est mal vu et doit s'éloigner des centres. L'idée principale de sa philosophie de la présence réside dans l'attention à la partie pour le tout ; tout l'univers peut être saisi dans la présence d'un brin d'herbe. Nous comprenons qu'il puisse être convoqué pour admirer les Six kakis de Mi Qi.

Reste la singularité du chef-d'œuvre du peintre chinois en son temps et toutes époques confondues. Comment ce dernier aurait-il pu deviner qu'il incarnerait, non seulement l'excellence de la peinture extrême-orientale bouddhiste mais qu'il côtoierait aussi un jour les fétiches chrétiens de l'Europe occidentale ? Il nous invite à ne pas négliger l'absence de natures mortes autonomes en Europe au même moment et à ne pas oublier la situation des formes au-delà du périmètre occidental, où des signes d'indépendance émergent dès le XIV^e siècle, mais où il faut attendre le XVI^e pour voir se dessiner à nouveau la véritable autonomie des choses, qui va de pair cette fois avec l'essor de la production, des marchés et de la marchandise capitalistes.

Ouvrir une fenêtre sur les Six kakis de Mu Qi dans l'exposition que nous préparons sur Les choses permettrait de mesurer la singularité de la situation : alors que le genre de la nature morte est sans doute une « spécialité » occidentale voire européenne théorisée comme telle, alors même qu'elle est mise en sourdine durant plus de mille ans, un moine chinois particulièrement original dans son milieu s'attaque à la représentation de six fruits en majesté qui passent dans un premier temps pour un chef d'œuvre en Extrême-Orient pour se retrouver (nous l'espérons) exposée dans une nouvelle histoire de la nature morte qui veut en finir avec l'eurocentrisme. Disons que si « l'Europe a imposé le récit de son passé au reste du monde²⁷», il est temps d'ouvrir des fenêtres sur le monde pour réaliser à quel point l'attachement aux choses a trouvé son dessin là comme ailleurs.

Ainsi vont les caprices du goût et de la morale politique qui nous engage à ne plus avoir peur de franchir les grilles de nos prisons mentales. Le poète Ossip Mandelstam formule pour nous la morale de l'histoire :

« Un tailleur, esprit vif et fort,
Fut condamné à mort:
C'était, dit-on, la mesure suprême.
Mais le tailleur alors
Supprima les mesures que d'abord
Il avait prises pour se faire un costume à lui-même.
Et notre tailleur vit encore ...²⁸.

27- Je reprends l'expression de l'historien anglais Jack Goody, auteur de *The Heft of History*, Cambridge University Press, 2006 ; traduit en français par *Le vol de l'histoire. Comment l'Europe a imposé le récit de son passé au reste du monde*, traduction Fabienne Durand-Boogaert, Paris, Gallimard, 2010.

28- Ossip Mandelstam, *Les poèmes de Moscou (1930-1934)*, Belfort, Circé, 2001, p. 227.



DOSSIÊ

REFERENCE

BATAILLE, George. *Manet*, Lausanne, Skira, 1955.

BENJAMIN, Walter. *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991

DORLÉC, Laurence Bertrand. *Pour en finir avec la nature morte*, Paris, Gallimard, 2020.

MALDINEY, Henry. *Ouvrir le rien, l'art nu*, Paris, Encre marine, 2010.

BARTHES, Roland. *L'empire des signes, 1970*, Œuvres complètes, tome III, Paris, Seuil, 1994.

MANDELSTAM, Ossip. *Les poèmes de Moscou (1930-1934)*, Belfort, Circé, 2001.

PENG, Chang Ming. *En regard. Approche comparée de la peinture chinoise et occidentale*, Paris, Éditions You Feng, 2005.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 24 n.42

nov/dez 2019

e-ISSN:2179-8001.

Laurence Bertrand Dorléac

DOSSIÊ

Professeure d'histoire de l'art à Sciences Po Paris - Centre d'histoire. Laurence Bertrand Dorléac is an art historian and a professor at Sciences Po in Paris. She is the author of numerous texts, including: *L'Art de la défaite. 1940-1944* (Seuil, 1993); *Art of the Defeat: France 1940-1944* (Getty Research Institute, 2008); *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960* (Gallimard, 2004); *Après la guerre* (Gallimard, 2010); *Contre-déclin. Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire* (Gallimard, 2012); *Nach der Befreiung. Frankreich und die Kunst (1944-1947)*, übersetzung aus dem Französischen von Tom Heithoff, Deutscher Kunstverlag, 2016

Comment citer: DORLÉAC, Laurence Bertrand. Le Voyage des Six Kakis. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, nov-dez, 2019; V 24; N.42 e-98289 e-ISSN 2179-8001.
DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.98289>
